


ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Heykel sanatında malzemelerin birer söz edimi olarak kuramsallaştırılmasına doğru

Towards the theoreticalization of materials as a speech act in the art of sculpture

Ömer Emre Yavuz¹ 

1 Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE E-mail: omer.emre.yavuz@msgsu.edu.tr

Öz

Bu çalışma heykel sanatı bağlamında heykeltıraşların malzeme seçiminde belirleyici olan tarihsel ve kültürel yönleri odaklanmaktadır. Malzemelerin görsel ve dokunsal nitelikleri, konunun, bireysel ve dönemsel usullerinin yanı sıra estetik algının seçiminde de yol göstericidir. Fiziksel özellikleri, malzemeleri tasvir ve temsillere dönüştüren sanatçılar tarafından aletlerin ve teknolojilerin gelişmesine olanak sağlamıştır. Malzemelerin değerleri, gücü ve ihtişamı cisimleştirdiği için onları politik aktörler yaparken, değersizlikleri, onları, teolojik tartışmalarda ölçülülükün sembolüne dönüştürmüştür. Bu bağlamda, heykeltıraşların belli bir malzemeye olan yönelimlerinin ardında bilinçli ya da bilinçdışı süreçlerin işlediği düşüncesinden hareketle bir malzeme seçildiğinde/kullanıldığında aslında bunun bir tür iletişim olduğu ve dolayısıyla da dil ile bağlantılı bir dizi aktarıma karşılık geldiği açıkça görülmektedir. Buna göre; heykeltıraşlar sadece taşı, ahşabı yontarak ya da demiri döverek bir şey yapmaz aynı zamanda belli bir malzeme türünü seçerek bir şey de söylerler.

Anahar kelimeler: Heykel, Heykeltıraş, Malzeme, Söz Edimi, Düz söz Edimi, Edimöz Edimi

Abstract

This study focuses on the historical and cultural aspects that are decisive in the sculptors choice of materials in the context of art of sculpture. The visual and tactile qualities of the materials guide the selection of the subject, individual and period styles as well as the aesthetic perception. Physical properties have enabled the development of tools and technologies by artists who transform materials into depictions and representations. While the values of the materials make them political actors as they embody power and grandeur, their lack of value has turned them into symbols of sobriety in theological debates. Therefore, it can be said that materials have a decisive role in the meaning of the work in the art of sculpture. In this context, it is clearly seen that when a material is selected / used, it is actually a form of communication and therefore corresponds to a series of transferences related to language, based on the idea that conscious or unconscious processes work behind the orientation of sculptors to a particular material. According to this; sculptors not only do something by carving stone and wood or forging iron, but also say something by choosing a certain type of material.

Keywords: Sculpture, Sculptor, Material, Speech Act, Locutionary Act, Illocutionary Act

Citation/Atıf: YAVUZ, Ö.E. (2021). Heykel Sanatında Malzemelerin Birer Söz Edimi Olarak Kuramsallaştırılmasına Doğru. Journal of Arts. 4(1), 25-38, DOI: 10.31566/arts.4.1.03

1. GİRİŞ

Malzemeler, görsel eserlerin anlamları ve etkilerindeki belirleyici rollerine rağmen sanat tarihi disiplini ve sanat teorisi tartışmalarında uzun zamandır göz ardı edilmiş bir kategoridir. “Form’u ‘madde’ye tercih etme geleneğini izleyen bilimsel analiz genellikle görsel sanatlarda malzemenin rolünü kabul eder. Bu nedenle, eğer, sanat yapıtlarının fiziksel bileşenlerine, teknik tarih perspektiften bakılarak yaklaşırsa “malzeme” genellikle, form için bir araç ve onu yüce sanat alemine yükseltmeye hizmet eden bir ortam olarak anlaşılır” (Herrmann, 2005: 952). Bu düşüncenin kökeni, hilomorfik model veya paradigma olarak adlandırılan ideal bir form imgesinin, o formun fiziksel dünyadaki maddi görünümünden önce geldiği Aristotelesçi biçimlendirme kavramıdır. Sanat alanında böylesi bir yaklaşım bronz, altın, granit, mermer, alabaster, abanoz ve fildişi gibi genellikle ekonomik açıdan değerli malzemelerin teknik açıklamaları ile sınırlı kalmakta, malzemenin bir sanat yapıtının anlamlandırılması açısından önemi göz ardı edilmektedir. Oysa heykelde her şey sanatçının malzemelerle ‘diyalog’u ile başlar ve “eğer bir sanat yapıtını anlamak istiyorsak, yapıldığı malzeme hakkında biraz bilgi edinmek kesinlikle yardımcı olur” (Penny, 1993: 1). Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* (1971) adlı çalışmasında, sanat alanında malzemenin önemini şöyle vurgulamaktadır: “Eserdeki nesneliliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme, sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir” (Heidegger, 2007: 16-17). Bunun gibi, Heidegger yazınsal yapıttaki sözcükleri yapıda taş; oyma sanatında ise ağaçla karşılaşmaktadır. G. E. Lessing ise, *Laocoon*’da, “resim, şekiller ve renkler kullanır, heykeltıraşlık da taş ve mermer” (Lessing, 1935: 47) diyerek, dolaylı bir biçimde bu duruma işaret eder. Öyle görünüyor ki; bir heykel yaratmanın ilk adımı ahşap, taş, metal, plastik, kil, plexiglass, cam vb. birçok malzemeyle temasa geçmektir. Şunu da belirtmek gerekir; günümüzde bu türden geleneksel ve somut (palpable) heykel malzemeleri haricinde ışık, boşluk ve ses gibi farklı olguların da heykel sanatının malzeme söz dağarcığına katılması, eserin nesneliliği konusunda bir bulanıklığa yol açmaktadır. Buna, sadece fotoğraflarda var olan Land Art ve Eartworks örnekleri de eklenince, durum giderek daha karmaşıklaşır. Bununla beraber Richard Serra’nın, Douglas Crimp ile yaptığı bir röportajda bu duruma dair sözleri konuyu aydınlatmada yardımcı olabilir: “Şimdilerde, yalnızca fotoğrafa indirgenecek bir heykel türü var. Daha sonrasında ise Gilbert ve George gibi bizzat kendilerinin heykel

olduğunu söyleyen sanatçılarla karşılaşsınız. Fakat fotoğraftan performansa kadar her şey heykel olarak değerlendirilirse, heykel olmayan nedir?” (Serra, 1994: 129-30). Serra’nın bu sorusu gerçekten de günümüz heykel sanatının dönüşümü bağlamında önemlidir. Serra, hangi malzemelerin kullanılmasını uygun bulduğu hakkında bir açıklama getirmese de dolaylı bir biçimde Herbert Read tarafından öne sürülen heykelin dokunsallığı (tactility) kavramına vurgu yaptığı, somut ve elle tutulabilir malzemelere öncelik verdiği düşünülebilir. Bu çalışmanın amacı, heykel alanına giren tüm malzemelerin bir envanterini çıkarmak, hangi malzemelerden heykel yapılabileceğine, hangilerinin kullanılmayacağına dair bir görüş öne sürmek ve bütün malzemelerin dil felsefesi bağlamında nereye oturduğunu araştırmak değil, her malzemenin bir tarihi ve birbirinden farklı özellikleri olduğu göz önünde bulundurularak, sanatçıların, eserlerini gerçekleştirmek için uygun malzemeleri nasıl seçtiklerinin incelenmesi, dolayısıyla, bunun sanat eserini anlamlandırmak için ne derece önemli olduğunu vurgulamaktır. Şunu da belirtmek gerekir ki; sanat ile dil arasında birçok analogi kurulmuşsa da, bugüne kadar bu türden araştırmalar ağırlıklı olarak şiir gibi yazınsal sanatları konu edinmiş, görsel sanatlara değinen nadir örnekler ise sanat yapıtının bütünsel anlamı ile sınırlı kalmıştır. Bu çalışma heykelde malzemenin —yapıtın bütününe anlamı ile örtüşen veya örtüşmeyen, hatta örtüşmesi de gerekli olmayan— bir anlamı olduğu ve belli koşullar altında heykeltıraşın malzeme seçiminin bir söz edimi (speech act) olduğunu ileri sürmekte ve genellikle kelimelerle yaptığımız gibi bir iletişim işlevi üstlendiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sadece birkaç somut malzemedan yola çıkarak bütünsel bir anlatıma ulaşılmaya çalışılacaktır.

2. AHŞAP

Eğer sanatçı ahşabı yontmayı seçerse, ormandaki bir ağacı keserek ya da kesilmiş ve işlenmiş bir ağaç kütüğü ile işe başlar. Büyüme halkaları, doğada zaman içinde büyüyen bir ağacın tarihini gösterir. Antik Çin’de ‘Beşinci Element’ olduğu düşünülen doğal ağaçtan yapılan bir eserin tınısı, sanatçının amacının çok ötesine geçebilir. Öyle ki; “Belli ağaç türleri dünyanın çeşitli bölgelerinde, özellikle de medeniyetin ilk evrelerinde sıklıkla kutsal sayılmakta ve içinde yaşayan ruhların, bu ağaçtan yapılan heykeli aydınlatığı varsayılmaktadır” (Penny, 1993: 123). Ahşap malzemenin bu anlamda kendine özgü durumunu Julian Andrews, David Nash’in heykelleri

üzerine yazdığı *The Sculpture of David Nash* adlı kitabında şu şekilde ifade eder: “*Nine Cracked Balls* (Dokuz Çatlak Top) (1970/1), (res.1) Nash’in yapıtının sadece yukarıda bahsedilen düşünceler açısından değil, heykelinin ilgi odağı olan iki yeni etken ile birleştiği için yeni bir başlangıç noktası haline gelmiştir. Bunlar ikincisinin birinciye bağımlı olduğu zaman ve değişim unsurlarıdır. Sanatçı heykeli tamamlayıp yerleştirdiği anda sadece basit formlar olarak görünmekteydi. Ağacı bir süre kurumaya bıraktığında oluşan son halinde çatlaklar meydana gelmekte ve böylece sanatçının müdahalesinin etkisi azalmaktadır. Sanatçının eliyle değil, malzemenin hareketi ve eylemi ile oluşan bu çatlaklar oldukça belirgindir. Bu süreç, heykeltıraşın âletini bıraktığı andan itibaren değişmeden kalan “bitmiş” heykel “kavramını” altüst eder. Yüzeyinin heykeltıraş tarafından önceden belirlenmemiş olduğu yapıt, kendi son biçimini belirler. Sanatçının hâkimiyeti azalmış ve malzemenin kendi sözünü söylemesine izin verilmiştir” (Andrews, 1999: 36) Andrews, metninde ahşap ya da ağacın yaşayan ve zaman içerisinde değişime uğrayan bir malzeme olduğunu vurgulamaktadır. Ahşap malzemenin değişim ve dönüşümü, sadece çatlakların oluşması değil, aynı zamanda ağaç ne kadar iyi kurutulmuş olursa olsun zamanla küçülmesi ve büzülmesi anlamına da gelmektedir (Penny, 1993: 125). Heykeltıraşların bu dönüşümü kontrol etmeye çalıştığı durumlar elbette vardır. Örneğin büyük parçalar yontmak yerine, yontulmuş küçük parçaları birleştirmek (geçme tekniği) ya da lamine tekniğini kullanmak gibi. Ancak geçme tekniği kullanarak küçük parçaların birleştirilmesi, zamanla küçülen ağaçta ek yerlerinin iyice ortaya çıkmasına yol açar. Bununla beraber, bu teknikleri kullanmak bazı durumlarda sanatçıya büyük avantajlar da sağlamaktadır. Örneğin, 1500’lü yıllarda Westphalia’da bir kilise için yapılmış olan ve günümüzde V&A Müzesi koleksiyonunda yer alan *Entombment of Christ* rölyefinde (res. 2) eğer yekpare ahşap kullanılmış olsaydı, belirli detayların (Magdalena’nın arkasındaki kadının ellerinin ve göğüslerinin) yontulması, olanaksız değilse de daha zorlaşabilecek iken, parçaların ayrı ayrı yontulup sonradan birleştirilmesi bir avantaja dönüşmüştür (Penny, 1993, 129). Bu türden —malzemenin kendi sözünü söylemesine izin verilmeyen, onu kontrol altında tutmaya çalışan—bir yönelim açıkça, formun ve içeriğin malzemedan önce geldiği ve sanatçının malzeme üzerinde hakimiyet kurmaya çalıştığı anlamına gelir. Bununla birlikte, sanatçının yontmak için özellikle hangi ağacı seçtiği de dikkate alınmalıdır.

Örneğin, Michael Baxandall, on altıncı yüzyıl Alman ahşap heykeliyle ilgili klasik çalışmasında, ıhlamur ağacının, esnekliği ve tek tip hücre yapısı nedeniyle “yontuda tercih edilen” bir ağaç olduğunu ve bu sayede heykeltıraşların meşe ile yontabileceklerinden daha sofistike şekiller yaratmaya cüret ettiklerini yazmıştır (Lehmann, 2012: 7).

Resim.1 David Nash, *Nine Cracked Balls*, (Dokuz Çatlak Top) 1970-71. Enstalasyon görüntüsü, Towner Sanat Galerisi, Eastbourne, 2019. Fotoğraf: Rob Harris.



Resim 2. *Entombment of Christ*, V&A Müzesi



3. METAL

Heykel sanatında kullanılan metallere bakıldığında ise, arkeologlar metalin yaklaşık olarak milattan önce

7000'li yıllarda dövüldüğünü ve haddelendiğini, 5000'li yılların ikinci yarısından sonra da tavlandığını bildirmektedir. Taş ya da topraktan açık kalıplara döküm yapılması, 4000'li yılların sonlarında, iki parçalı kalıba dökülmesi ise 3000'li yılların başlarında görülmektedir. Bununla beraber bakıra yüzde iki oranında kalay katılarak yapılan bir alaşım olan bronz, heykel sanatında yaygın kullanılmaktadır (Penny, 1993, 219). Carol Mattusch, Gaius Plinius II'nin (Pliny) bir tür ansiklopedi olan *Natural History*'de heykelde kullanılan iyi bir bronz alaşımı için şöyle bir tarif verdiğinden bahseder: bakır, gümüş-kurşun ve hurda metal. Mattusch ayrıca Pliny'nin farklı karışımların farklı renkler verdiğini de söyler. Örneğin; Plutarch, *Jokasta* heykelinde yüzün solukluğunu vermek ve ölümüne işaret etmek için alaşıma gümüş karıştırıldığını bildirir. "Ancak arkeolojik kanıtlar bu hikayeleri desteklememektedir. Araştırmalar, Yunan ve Roma bronzlarının genellikle yüzde 70 ila 90 bakır ve yüzde 10 oranında kalay ve yüzde 1 ila 27 arasında bir oranda kurşun içerdiğini göstermektedir. Antik bronzlardaki farklı alaşımlar, renkte sadece minör değişikliğe yol açmakta, zanaatkârlar renk efektleri yaratmak için içeriğine değil, renklendirmeye güvenmektedirler" (Mattusch, 2010: 18). Ayrıca, bronz malzemenin genellikle döküm yapılmak için kullanıldığı da söylenebilir. "On dokuzuncu yüzyıl yazarları, özellikle, döküm süreci hakkında kamusal bilgi eksikliğine dikkat çekmektedirler. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, birçok yerde bronz heykeller bulunmasına rağmen, çok az kişinin büyük bir bronz heykel yapmanın zorluğu hakkında herhangi bir fikri vardı. Bu konudaki yaygın düşünce, erimiş bronzun bir kalıba dökülmesi, daha sonra metal soğuduğunda kalıbın kırılması ve heykelin tamamlanmasıdır. Hem kamusal hem de özel alanları işgal eden küçük bronzlarla ilgili olarak, izleyiciler ve koleksiyoncular belirli teknik ve malzemelerden habersiz kalmış olabilirler" (Fein, 2019: 19). Bunun sebebi Winckelmann'ın gözlemlerine dayanarak söylenecek olursa antik anıtlarda bronzun nadir olarak kullanılması olabilir. Nadiren kullanılması da malzemenin indeksinde olan eritilebilir ve tekrar kullanılabilir oluşu sebebiyle sanatçıların daha kalıcı malzemelere yönelmesi ile açıklanabilir, ki savaş sırasında askeri mühimmat üretiminde kullanılmak üzere metal temin etmek için heykellerin yaygın olarak eritilmesine tanıklık eden Henry Moore, bronz yerine taşı uzun süreli kamusal siparişler için daha uygun bir malzeme olarak görmeye başlamıştı.

Buna karşılık Malcolm Baker, "Shifting Materials,

Shifting Values? Contemporary Responses to the Materials of Eighteenth-Century Sculpture" adlı makalesinde 18. Yüzyıl heykel sanatında malzemelere ve üretim süreçlerine ve sanat eserlerinin izleyici tarafından nasıl alımlandığı meselesine daha fazla ilgi duyulduğunu bildirmektedir (Baker, 2010: 171). Ayrıca Baker, bu dönemde üretim ve alımlamanın heykel ve malzemelerinin algılanmasıyla ilişkili olduğunu da söylemektedir (Baker, 2010: 171).

Resim 3. Pablo Picasso, Chicago Picasso, 1967



Resim 4. Henry Moore, UNESCO heykeli önünde



Rosling Krauss'a göre, 1920'lerden önce metal heykel de, bronz gibi erimiş materyallerin dökümü ile sınırlıydı; öyle ki, bitmiş çalışma her zaman yaratılan orijinal alçı modelden birkaç adım uzaktaydı ve teknik olanaklar formun mutlak yoğunluğunu zorunlu kılmaktaydı. 1920'lerin sonlarına doğru Julio González, metal levha ve çubukları birbirine doğrudan kaynatarak heykeli sabit ve kalıcı kılma tekniğini mükemmelleştirdi; dolayısıyla döküm sürecini aradan çıkartarak, daha lineer ve kırılğan bir stili mümkün kıldı (Krauss, 1981: 132). Bununla beraber demirin paslanıyor oluşu, malzemenin bozulduğuna yönelik bir algıyı da beraberinde getirmektedir. John Ruskin "Demirin Sanatı" (1859) adlı yazısında bu türden bir algılamaya karşı görüşünü, demirin paslanmaya eğilimli oluşunun bir sakınca değil, olumlu bir nitelik olduğu şeklinde ortaya koymaktadır (Ruskin, 2016: 33). Ruskin'e göre: "tüm metallerin başlıca faydası bıçakları, makasları, ocak demirlerini ve tavaları oluşturmak değil, beslendiğimiz toprağı ve varlığımız için öncelikle gerekli olan hemen hemen tüm maddeleri oluşturmaktır" (Ruskin, 2016: 33). Buradan da anlaşılacağı üzere Ruskin metali, taş ve ahşap gibi yaşayan bir malzeme olarak ele almakta ve ona büyük bir önem atfetmektedir. Bu önem, yaşayan bir malzeme oluşu ile birlikte metalin sertliği ile de doğrudan ilişkilidir. Ruskin şöyle demektedir: "Heykeltraşın eli elbette ressamınki kadar ince olabilir, ama tüm bu incelik ne sunulabilir, ne de dışa vurulabilir. ... Üzerinde çalışılan malzemenin *narınlığı* azaldıkça, gerekli olan uygulamanın ve onunla beraber sanatın seviyesi düşer" (Ruskin, 2016: 43). Dolayısıyla Ruskin'in, malzemenin sertliği ve sanatsal değer arasında doğru orantılı bir ilişki olduğu görüşünde olduğu söylenebilir. Bununla beraber Ruskin, bazı formları bazı malzemelerle yapmanın daha uygun olacağını da ileri sürmektedir. Ancak tüketicilerin, Ruskin'in metal malzemenin paslanıyor oluşunun olumlu bir nitelik olduğu görüşüne katılmadıkları, zamanla daha net anlaşılmaktadır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise paslanan metal malzemeye alternatif yeni malzeme arayışları içerisinde Cor-Ten çeliğin heykel sanatında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Öyle ki "1960'ların sonunda Cor-ten, çağdaş heykeltraşlar arasında tercih edilen bir malzeme haline gelmiştir. Ancak yükselişi, sanatsal tercihler sebebiyle değil, daha çok üreticisinin agresif reklam kampanyalarının bir sonucudur" (Taylor, 2019: 207). Bu bağlamda çelik malzemenin tarihsel süreci hakkında Alex J. Taylor'ın "Rusting Giant: U.S. Steel and the Promotional Material of

Sculpture" adlı makalesinde yer alan şu sözleri dikkat çekicidir: "1950'lerden itibaren araç gereçlerin ve otomobillerin, tüketicileri baştan çıkaran parlak verniği ve krom kaplaması, korozyonun saldırısından etkilenmiştir. 1960'tan bir yıl önce ulusal korozyon salgınının Amerika'ya 8 milyar dolara mal olduğu rapor edilmiştir. Bu sıkıntı Vance Packard'ın *Waste Makers*'ında arabaların aslında "kalıcı olmak yerine paslanmak için tasarlandığı" şeklindeki açıklamaları ile körüklenmiştir" (Taylor, 2019: 206-7). Taylor yazısında ayrıca pasın daha birçok problemin sadece en görünür semptomu olduğunu da belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika, dünyanın çelik ihtiyacının %57 sini karşılamakta idi. 1960'lara geldiğinde ise, bu oran %26 oranında düşmüş ve 1959'da Amerikan çelik endüstrisi durma noktasına gelerek denizaşırı çelik üreticilerinin yerel markette yer edinmesine olanak sağlamıştır. Bu durum Amerikan çelik endüstrisinde fiyat artışına sebep olmuş ve hükümet ile U.S. Steel'in arasının açılmasına yol açmıştır. U.S. Steel bu fiyat artışını geri almaya zorlanmış ve 1960'ların ortalarında bu 'kamusal ihtilafın çelik yumruğu halkla ilişkilerin saten eldiveni ile yer değiştirmiş'tir. Dolayısıyla bir zamanlar dünyanın en büyük çelik üreticisi ve en büyük şirketi olan U.S. Steel'in geliştirdiği Cor-ten'in sanat ve mimarlıkta kullanımı, şirketin hükümeti koruma çabalarının ve kamu yararının bir parçası olmuştur (Taylor, 2019: 206-7). Cor-Ten'in kullanıldığı önemli binalar arasında yer alan yeni Civic Center'ın tamamlanmasından sonra U.S. Steel, ilgisini daha güçlü estetik uygulamalara çevirir. Bu doğrultuda binanın mimarları, yapının ön avlusu için planlanan heykel için Picasso'yu ikan etmeye çalışırlar... Yapıt, önünde durduğu bina gibi Cor-Ten çelikten imal edilmiş ve açılışı 1967 yılında yapılmıştır. U.S. Steel, kamusal alanda Cor-Ten'in kullanıldığı ilk yapıtın üretiminde ve tanıtımında da aktif bir rol oynamıştır. Taylor yazısında ayrıca, Chicago Picasso (res. 3) olarak bilinen bu yapıtın U.S. Steel'in basılı reklamlarında da kullanıldığını belirtir. Cor-Ten çelik, hem aşınmaya dirençli, yüksek dayanımlı bir malzeme oluşu hem de kendisini aşınmadan korumak için oluşturduğu kırmızımsı kahve rengine dönüşen kaplaması ile 1960'ların sonlarına doğru büyük ölçekli heykellerde geniş çaplı kullanım alanı bulmuştur (Taylor, 2019: 218). Öte yandan Sol LeWitt ise *Çağdaş Sanat üzerine Paragraflar*'ında (Paragraphs on Conceptual Art) (Artforum 1967) yeni malzemelerin çağdaş sanatın en büyük hastalıklarından biri olduğundan şüphelenmiş ve onları bu kertede tehlikeli yapan şeyin "malzemenin, yapıtın ana fikri haline gelecek kadar önem kazanması olduğunu ileri" sürmüştür (Taylor, 2019: 219).

Altın ve gümüş ise, doğada genellikle elektrik biçiminde bulunur ve bütün metaller arasında en değerli olanlardır. Altın genel olarak, bozulmadığı için daha değerli kabul edilir. Ayrıca, Nicolas Penny bu metallerin sadece güzel oldukları ve nadir buldukları için değil, yumuşak oldukları ve kolayca dövülebildikleri için de değerli olduğunu söylemektedir (Penny, 1993: 257). Penny'nin bu öne sürüşü ile Ruskin'in görüşleri arasında bir çelişki doğrudan göze çarpmaktadır: Ruskin, heykel için malzeme değerini sertliği ile orantılı bulurken, Penny tam tersine, kolay şekillenmesinin değerli bulunduğunu ileri sürmektedir. Bununla birlikte Antik Mısır'da altın yerel olarak çok daha bol olduğundan gümüş, altından daha saygın kabul edilmekteydi (Penny, 1993: 2).

4. TAŞ

Taş yontma söz konusu olduğunda ise, her taş türünün kendine has özellikleri olduğu söylenebilir. Örneğin, milattan önce 3000'li yıllardan beri çalışılmakta olan yeşim taşı, önceleri ağır ve keskin kenarlı olduğu için kesme âleti ve silah olarak değer görmüş; ancak sonrasında güzelliği, sertliği ve kalıcılığı ile kutsal bir konumda törenlerde kullanılmıştır (Penny, 1993: 7). "Mermerin [ise], eğer aşırı cilalanmamışsa kumtaşı, granit ve diğer çeşitli taşlar gibi mat bir yüzeyi vardır ve üzerine düşen ışık ışınları yansıtmaz." Akdeniz heykel sanatı içerisinde büyük bir yeri olan beyaz mermer'in, Çin sanatında, daha sınırlı da olsa, önemli bir yeri vardır. "Beyaz mermer, 16. Yüzyılda antik tarzda heykel için en 'uygun' ve aynı zamanda mimari için de en görkemli malzeme olarak kabul edilmekte idi" (Penny, 1993: 55). Bilindiği gibi, Batı kültüründe mermer, malzeme hiyerarşisinin zirvesinde yer almış ve yüzyıllar boyunca hem heykelsi özellikleri hem de antikiteye referans vermesi açısından en uygun malzeme olarak görülmüştür. (Lipińska, 2019: 52) Bununla birlikte, beyaz mermerin Hindistan'da Rajasthan ve Gujarat eyaletlerinin bazı yerlerinde kullanıldığı da bilinmektedir" (Penny, 1993: 49).

Dinî heykel ve mimarîde parlak beyaz, bir renk ya da rengin yokluğu değil, doğaüstü referanslarla bedenleşmiş bir ışıltı durumuydu. Burada bahsedilen 'ışığın rengi' meselesi, antik çağlarda iki beyaz renk olduğu kavrandığında daha iyi anlaşılabilir: birisi göreceli, renk yokluğu; diğeri mutlak ışığın ifadesi. İkisi arasındaki farklılık zaman zaman heykeltraşlıkta söz konusu edilmişse de, beyaz ışığın üstünlüğü heykel ve mimari için mermer seçimini ve sonuç olarak rengin uygulanmasını da dayatmış görünmektedir.

Beyazın neredeyse her zaman saflığı sembolize ettiği bilirse de, batı geleneğinde, bu saflığın niteliklerinin çoğunlukla ışığın elması kusursuzluk, berraklık ve ihtişam gibi özelliklerine borçlu olduğu daha az dile getirilmiştir. Cicero, Platon'un beyazın tanrı için en uygun renk olduğunu ilan ettiğini alıntılar; ancak Plato'nun kesin olarak bu rengi seçmesinin nedeni, beyaz giysinin Helios ve Apollo rahipleri için uygun oluşudur. Benzer şekilde, Plutarkhus yas tutanların yalnızca 'kendilerini parlaklığa ve ışıltıya uydurmak' için beyaza büründüğünü ve 'ruha parlak ve saf olarak eşlik etmek' istedikleri için cesedi beyaz giydirdiklerini belirtmiştir. Ve sonuç olarak Lorenzo Ghiberti (1447/55) Orta çağ kiliselerinin, kendilerini yalnızca putperestlikten arındırmak için beyaz mermer malzemeyle inşâ edildiklerini iddia edecektir (Barry, 2010: 33-34).

Resim 5. Apollo Belvedere, M.S. 2. Yüzyıl



Mermerin beyaz renk dışında diğer bir özelliğini Lindsay R.E. Sheedy'nin "Marble Made Flesh: Michelangelo's Bruges Madonna in the Service of Devotion" adlı çalışmasına konu olan Michelangelo'nun Bruges *Madonna'sı* hakkındaki şu sözlerinde bulunabilir: "Heykelin malzemesi –Carrara mermeri– özünde bir ötekiliğe işaret ediyor. Beyaz

mermerden yontulmuş neredeyse gerçek boyuttaki Meryem ve Çocuk İsa figürlerin genel etkisi, bir zamanlar yaşayan bu varlıkların taşa dönüşerek hem zamanda hem de mekânda donmuş olmasıdır. Bu, elbette, büyük ölçüde Michelangelo'nun mermeri canlı ten görünümüne dönüştürme becerisinden kaynaklanıyor. Bunu o kadar başarılı bir şekilde gerçekleştirir ki, sanki tersi de gerçek olabilir – yani beden artık taş haline gelir” (Sheedy, 2016: 37-38). Bununla beraber Sheedy, Bruges *Madonna'sına* ait sipariş belgelerine sahip olmasak da, heykeli sipariş eden Belçikalı tüccar Alexandre de Mouscron ve Michelangelo arasında resmî, yazılı bir anlaşma olsaydı, muhtemelen müşterinin konuyu, malzemeleri ve işçilik düzeyini dikte ettiği geleneksel bir şemanın takip edileceğini var saymaktadır. Dolayısıyla, heykel sanatı tarihinde mermerin, hem beyaz rengi ve canlı tene benziyor oluşu hem de yukarıda bahsedilen uzun süreli kamusal siparişler için diğer malzemelerden daha uygun oluşu bağlamında malzeme hiyerarşisinde önemli bir yeri vardır.

5. MALZEMELERE BAĞLILIK

19. yüzyıla gelindiğinde özellikle de İngiltere’de bazı heykeltıraşlar, ‘malzemelere bağlılık’ (truth to materials) doktrininden etkilendiler. Bu heykeltıraşların büyük çoğunluğu beyaz mermerin çok yönlülüğüne güvenmeyerek daha belirgin sınırlamaları olan taşları tercih ettiler (Penny, 1993: 67). Malzemeye bağlılık, bir sanat eserinin formunun, yapıldığı malzeme ile ayrılmaz bir şekilde ilişkili olması gerekliliği olarak tanımlanmaktadır. 1930’larda estetik tartışmalarda çok kullanılan ve Tatlin’in malzeme kültüründen beslenen bu tanım, özellikle Henry Moore ile özdeşleşmiş olsa da, aslında 19. yüzyılın belki de en önemli sanat ve toplum eleştirmeni olan John Ruskin’in görüşlerine dayanmaktadır. Ruskin’e göre: “çalışmak için hangi malzemeyi seçerseniz seçin, sanatınız, malzemenin kendine özgü niteliklerini ortaya çıkarmadığı sürece bayağı olacaktır.” Ruskin bu sanatsal prensibe şu sözlerle açıklık getirmektedir: “*Buradaki kesmen için, buradaki çekiçle dövmen için. Buna şekil ver, onu büyük! Katı ve basit olanı oyarak biçimlendir! İnce ve dolanmış olanı vura vura biçimlendir! Ben sana zevk duyabileceğin her türlü formu vereceğim. Titreyen yapraklar da, açık renkli bedenler de. Yaprığı ve dalı büküp çekerek tasvirine yerleştirebilirsin; bedeni ve çehreyi saygılı bir şekilde dokunarak tasvirine kavuşturmalısın. Ve tercihleri doğru yapar, doğru çalışırsan, yaptığın sonradan güvende olacak. Narin yaprakların kaynaşmış demirimden kopmayacak, ancak demirin sonbaharı*

gelince biraz paslanabilirler. Geniş yüzeylerin, saf kristal mermerimde pürüzsüzlüklerini kaybetmeyecekler. Hiçbir bozulma onlara dokunmayacak. Ancak bir dokunuşta kırılacak bir mermeri oyarsan veya metali bir pas veya bakır hidrokarbonat lekesinin mahvedebileceği şekilde dökersen, bu senin hatandır benim değil.”

Benzer bir biçimde Moore’un ‘malzemeye bağlılık’ kavramı da heykelsi materyalin heykelin formunu belirlemesini gerektirir (Martin, 1979: 17). Unit One içerisinde yer alan Moore, 1934 yılında yayınlanan *Statement for Unit One*’da “Her malzemenin kendine özgü özellikleri vardır. Heykeltıraş yalnızca doğrudan çalıştığında ve malzemesi ile etkin bir ilişki kurduğunda, malzeme bir fikrin şekillenmesinde rol alabilir. Örneğin taş, sert ve yoğun olup canlı ten gibi görünmek için kullanılmamalıdır- konstrüktif yapısının ötesinde bir zayıflık noktasına zorlanmamalıdır. Taş, oluşundaki sertliğini ve gerginliğini korumalıdır” (Read, 1934: 29-30) diye yazmıştır.

Moore’un “malzemelere bağlılık inancı, yontulan objenin organik formu ile yontulduğu malzemenin organik gelişiminin birbirine bağlı olduğu” anlamına gelmektedir (Krauss, 1981: 143). Böylelikle “mermerin ya da ağacın damarlarının, kumtaşının çizgilerinin doğadaki biçimleri, Moore’un doğrudan yekpare bloktan merkezine doğru inen çalışmasının bir sonucu olarak onun yontu araçları haline gelmiştir” (Krauss, 1981: 143). Rosalind Krauss Moore’un yapıtlarında gördüğümüz bu merkezî iç uzamın sembolik önemi hakkında şöyle der: “Yaşayan maddenin enerjisinden türeyen ve ağaç kütüğün merkezinden dışarı doğru yıldan yıla oluşan eşmerkezli halkaların organizasyonunu şekillendirmesinin modern heykel sanatı için hayati önemi vardır. Çünkü, yirminci yüzyıl heykeli esas tutku kaynağı olarak gerçekçi temsili gözden çıkarmış ve çok daha genel ve soyut form oyunlarına yönelmiştir. Eğer Henry Moore ve Jean Arp aşındırılmış taş ya da kabası alınmış ahşap bloğu apaçık kullanıyorlar ise bunu, o malzemenin yapıtlarını izleyen kişi için dönüşüme uğramadığını belirtmek için değil, bu durağan maddenin merkezinde, onu biçimlendiren ve ona hayat veren bir enerji kaynağı olduğu yanılması yaratmayı umdukları için yapıyorlardı. Taşın katmanlarının ya da ağacın liflerinin yavaş yavaş oluşumu ile başlangıçtaki küçük küçük tohumdan organik hayatın büyümesi arasında bir analogi kurmak istiyorlardı. Heykeli bu metafor için kullanarak, yapıtlarının soyut anlamını pekiştiriyorlardı; heykeltıraş için form yaratma sürecinin, bizzat organik büyümenin mantığı üzerinde

görsel bir meditasyon olduğunu ileri sürüyorlardı” (Krauss, 1981: 253).

Krauss ayrıca, endüstri çağının sentetik malzemelerini, daha çok geometrik bir sözdağarcığı ile kullanan Gabo ve Pevsner gibi sanatçıların yapıtlarının, Moore ve Arp’ın yapıtlarından dolaysız içerik açısından farklı, ancak nihaî anlamları açısından benzer olduğundan da söz eder. Kontraplak ve ince sac levha kullanan bu Rus sanatçıları için konstrüksiyonun açıkça görünen merkezinden simetrik olarak dışa doğru yapılanma mantığı, düşüncenin yaratıcı gücünün görsel bir sunumu, fikirlerin gelişimi ve büyümesi üzerine bir meditasyondur (Krauss, 1981: 253). Moore daha sonra malzemelere bağlılık fikrinin bir ‘fetiş’ haline geldiğini ve 1951’de bunun bir değer ölçütü olmaması gerektiğini kabul etmiştir. Burada ayrıca, malzemeye bağlılık kavramının bir nesne olarak malzemeye saygı duymak anlamına geldiğini de belirtmek gerekir. “Bu saygı genel olarak heykelin boyanmaması anlamına gelir. Boyanın arkasına saklamak, malzemeye ihanettir” (Martin, 1979: 17). Öte yandan, malzemeye bağlılık doktrini, ilkel ya da kaba saba olarak görüldükleri için göz ardı edilen ya da reddedilen Romanesk taş yontularından ve Afrika ahşap oymacılığından haz duymaya da olanak sağlar. Ama aynı zamanda, antik heykellerin boyandığı ve varaklandığı gerçeğinin kabulünü yasaklamış ve Orta çağ yontularının kazanarak, çıplak ağacın ya da taşın ortaya çıkmasına onay vermiştir. Buna karşın, Ruskin ile aynı dönemlerde yaşamış olan ve 19. yüzyıl Alman mimarlığının en ünlü kuramcı ve uygulamacılarından olan Gottfried Semper, ise *Mimarlığın Dört Ögesi ve İki Konferans* adlı kitabında *Stoffwechsel* (metabolizma) kavramı ile mimarlık ve heykelde polikromiyi savunmaktadır (Chestnova, 2018 :113).

Malzemeye bağlılık ve çalışma sürecine duyarlılık bir yana, Moore gibi doğrudan yontunun savunucuları yerel malzemelere geri dönüşü savundular; bunlardan biri İngiltere’de alabaster idi (Lipińska, 2019: 65). 1978’de Moore, fotoğrafçı Gemma Levine’e kariyerinin başlarında İngiltere’de bulunan taşları tercih etmesinin arkasındaki nedenleri şöyle açıklamaktadır: “Yerel malzemeleri kullanmaya dikkat ettim; çünkü bir İngiliz olarak taşlarımızı anlamam gerektiğini düşündüm. Daha ucuzlardı ve bir taşçıya gidip rastgele parçalar satın alabilirdim. Daha önce heykel için kullanılmamış olan İngiliz taşlarını kullanmaya çalıştım” (Barassi, Copper, 2015). Ancak 1920’lerin başlarında Londra’da nadiren kullanılan bu taşların oldukça yabancı [egzotik] olduğu düşünülüyordu.

O zamanlar nispeten orijin bölgelerinin dışında bilinmiyorlardı, çünkü ticareti yaygın değildi ve tarihsel olarak buldukları yerde sadece istisnai olarak heykel için, ağırlıklı olarak da yapı malzemesi olarak kullanılmaktaydılar. Bu taşları kullanmak, Moore’a hem orijinal ve yenilikçi görünme hem de nispeten ucuz ve bulunması kolay malzemeleri kullanma fırsatı verdi; Moore’un işaret ettiği gibi, bu malzemeleri kullanmanın genç bir heykeltraş için büyük bir çekiciliği vardı. Moore’un kayın, şimşir, kiraz, ceviz ve çınar gibi yerli ağaçları tercih etmesi büyük olasılıkla benzer kaygılardan kaynaklanmaktadır (Barassi, Copper, 2015). Bu bağlamda Moore’un taş kullanma nedenleri çoğunlukla estetik ve ideolojik olmasına rağmen, taş ya da en azından belirli türlerine yönelmesi, taşın (heykelden farklı olarak) her şeyden önce, sertliği ve dayanıklılığı nedeniyle bir anıt için en uygun malzeme olarak görmesinden ötürüdür (Barassi, Copper, 2015).

6. MALZEMELERİN SÖZ EDİMİ

Malzemelerin özünü anlamak için, onlarla hangi biçimleri yapabileceğinizi düşünerek iletişim kurmanız gerekir. “Öte yandan, heykelin maddeselliği, onun ikonik, biçimsel ya da prosedürel tanımlarının öncesinde ve ötesinde büyük ölçüde belirlenmiş sembolik bir sistem olarak nitelendirilir. Örneğin, Rodin’in 19. yüzyıl sonlarına ait yapıtlarında bronz ve mermerin “soyluluğunun”, en azından kısmen, onu [Rodin’i] destekleyen yüzyıl sonu burjuva sınıfının yeni zenginlerine bağlılığının bir sonucu olduğu konusunda kesin bir şey söyleyemeyiz, sadece bir tahmin yürütebiliriz. Ayrıca bu malzemeler seyirci kitlesinin “estetik” ihtiyaçlarını karşıladığı gibi, Rodin’in maddi dünyadaki “soylulaştırma” arzusunu da tatmin etmiştir. Bir toplumun belirli bir tarihsel dönemdeki gerçek çıkarları, örneğin emlak, ağır sanayi ve kilise ile ilgili kanunların çıkarılmasına ilişkin spekülasyonlara dayanıyorsa, bu durumda zorunlu olarak ve en iyi haliyle “ilgisiz” ve “böyle amaçsız” işleve sahip olacak estetik heykel temsili, göz alıcı beyaz mermer ve bronz olarak ortaya çıkabilir. Bu nedenle, heykelsi materyallerle ilgili sembolik belirlemeler sadece heykeltraşın profesyonel mizacından dolayı ortaya çıkmaz — bireysel psikoseksüel yapısının, (kil gibi) elle tutulabilir kitleleri modellemeye mi yoksa taş yontma veya ahşap oymaya mı daha yatkın olduğu — aynı zamanda seyirci kitlenin beklentilerinden de kaynaklanır” (Buchloch, 1983: 279). Daha açık bir ifadeyle, çoğunlukla heykeltraşın malzeme seçimi, belli bir materyalin belli bir toplumda belli bir zaman

diliminde, o toplumun önceden karar verdiği ya da kendisine dayatılan malzeme hakkındaki bilgisi ile dolaylı olarak ilişkilidir. Her durumda malzeme seçiminin sanatçının yönelimi (intention) ile doğrudan ilişkili olduğu ve sanatçının belirli bir malzemeye olan yöneliminin de sanat yapıtının anlamlandırılmasına kısmen katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda, sanatçının belli bir malzemeye olan yönelimi ile “dil ile zihnin, söz edimleri ile zihnin Yönelmişliği” (Intentionality) (Searle, 2000: 55) arasında bir analogi kurulabilir. Çünkü, genel olarak bakıldığında dilin kendisi de yönelimli bir eylem olarak sanata benzemektedir. (Hagberg, 1995, 74). Searl’e göre, “kişiler uygun iletişim ortamlarında ...sesleri ya da çizgileri üreterek onların dışında başka bir şeyi, yani dünyadaki bir nesne ya da olguyu resmederler (*represent*); onların ürettikleri sesler ya da çizgiler kendileri dışında bir şeyi, bir nesneyi ya da bir olguyu temsil ederler (*represent*)” (Searle, 2000: 56). Ancak şunu da belirtmek gerekir ki; temsil etmek, çok özel bir edim gerçekleştirmektir ve edimler ancak ve ancak bilinç sahibi insan tarafından icra edilebilir, malzemeler ya da heykeller tarafından değil (Kjørup, 1978, 56). Bununla birlikte malzemeler tek başlarına birer edim olmasalar da sembolik ve kültürel olarak (‘söylemenin’ en genel anlamında) bir söz söylerler.

Bu noktada heykelin malzemesinin ya da sanatçısının malzeme seçiminin yönelimli (intentional) bir eylem olarak (bir malzeme seçip, o malzeme dışında bir nesneyi ve olguyu temsil ederek) izleyiciye bir şey söylediği ileri sürülebilir. Nasıl ki; “bir resmi (burada heykeli) üreten kişi bir bakıma resim (burada heykel) yardımıyla bir söz ediminde bulunuyor ise, *resimsel* (burada heykelsel) söz edimi bağlamında ve betimlemenin sözel anlatıma dayalı söz edimlerine kabaca karşılık gelen (“doğru”) tasvirin resimsel söz edimlerini hem başarılı hem de tamamen karşılamak için en azından bazı kural ve ilkeleri belirlemek mümkün olmalıdır (Kjørup, 1978, 60). Bu düşünceden hareketle, Searle’ün dilsel iletişimin temel ya da en küçük birimi olan söz edimleri (speech acts) kavramından yola çıkarak heykeltıraşın malzeme seçimi, dolayısıyla da sanat yapıtında kullandığı malzeme ile *heykelsi bir söz ediminde* bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda eylemsel bir yönü olan bir sözceleme (utterance) olarak söz edimi kavramının sanat yapıtında kullanılan malzemeye nasıl açıklık getirdiğinin araştırılması gerekir. Öte yandan, heykel sanatında malzemenin, sözel bir dil eşlik etmeksizin söz edimsel bir ifadesi olamayacağı şeklinde bir itiraz gelebilir. Ancak, Austin, edimsöz edimlerinin

bazı durumlarda sözel olmayan kullanımları olduğunu iddia eder. Örneğin; “sessiz protestolar, birini gülmeyerek selamlamak ya da birinin elini havaya kaldırarak yakınlarındaki hız yapan sürücüyü kınaması” (Dixon, 2018: 4) gibi tek bir sözcük bile söylemeksizin üretilebilen durumları düşünebiliriz. Bunu başarabilmek için de dil kullanımının eylemsel yönüne odaklanmamız gerekir. Şöyle ki: Konuşurken sadece önerme içeriği (propositional content) olan cümleler sözcelemeziz, aynı zamanda birşeyler de yaparız. Bu bağlamda sözcelemenin özel bir gücü vardır: “Mesela ‘kapıyı kapat’ dediğimde, Austin’in düzsöz edimi (locutionary act) diye adlandırdığı, belli önerme içeriği olan birşey söylerim. Ama aynı zamanda belki bir emir vermek, tehdit etmek ya da tahminde bulunmak gibi Austin’in edimsöz edimi (illocutionary act) diye adlandırdığı birşey de yaparım. Sözcelediğim cümlenin gücü, ne türden bir mesaj ilettiğimi ya da anlam ifade ettiğimi etkiler” (Dixon, 2018: 4).

Heykel sanatında malzemeyi söz edimsel olarak temellendirebilmek için dilsel iletişimin en temel ya da en küçük birimi olan söz edimleri ile heykelin temel birimi olan malzeme arasındaki ilişkilerin belirlenmesi gerekir. İlk olarak heykeltıraşın malzeme seçimi ile sözcelediklerinin (utterances) bir düz söz edimi (a locutionary act) olduğunu sonrasında da bir düzsöz ediminde bulunarak aynı zamanda bir edimsöz edimi’nde bulunduğunu ileri sürmek mümkündür. J. L. Austin’in, “Düz söz edimi[nin], “seslendirme” (phonetic act), “dillendirme” (phatic act) ve “anlamlandırma” (rhetic act) edimlerinden oluşan üç katlı bir edim olduğu” görüşünden hareketle heykelde malzemenin, Heidegger’in ileri sürdüğü gibi sözcüklere değil sesleme karşılık geldiğini ve heykeltıraşın heykel dilinin temelini oluşturan malzemeyi seçerek bir düzsöz ediminde bulunduğu öne sürülebilir. Seslendirme edimi, birtakım sesler çıkarma edimidir. Örneğin, ‘Kedi paspasın üzerinde’ diyen kişi ‘k’, ‘e’, ‘d’, ‘i’, ‘p’, ‘a’, ‘s’, ‘p’, ‘a’, ‘s’, ‘i’, ‘n’, ‘ü’, ‘z’, ‘e’, ‘r’, ‘i’, ‘n’, ‘d’, ‘e’ seslerini çıkarır. Austin dillendirme ediminde seslendirilen şeye “seslem” (phone) der. Dolayısı ile heykelde biçimlendirilen şey dilde seslendirilen şeye, yani seslem’e ve heykeltıraşın malzemeyi seçişi ile de seslendirmeye karşılık gelmektedir.

Düzsöz ediminde “seslendirme”, birtakım sesler çıkarma edimi ve “birtakım sözler ya da sözcükleri, yani belli bir söz varlığında yer alan belli bir söz dağarcığında bulunduğu için ve belli bir yapıda, yani belli bir dilbilgisine uygun bir yapıda ve o

dilbilgisine uygun olduğu için, belli bir tonlamayla vb. çıkarma edimine bulunmanın da “dillendirme” edimi olduğu düşünüldüğünde, heykel dilinde de bu edimlere karşılık gelen edimler olduğu söylenebilir. Nitekim heykelde biçimlendirme ediminin, yani heykeltraşın Duchamp’ın deyişiyle, onu *yaratıcı edimle* (creative act) uyguluyor oluşu ile, heykel dilinin söz dağarcığında yer alan ya da tam da heykel dilinin söz dağarcığını oluşturan malzemenin, işlenmesi ya da kullanılması ile dillendirme edimi arasında bir analogi kurulabilir (Duchamp, 1975: 139). Ancak izleyicinin bunu kavraması da belli koşullar altında mümkün olabilir. “Searle, Wittgenstein’in II. Dönemindeki “dil oyunları” (language games) kavramından hareket ederek, söz edimlerini bireyler arasındaki uyuşum (convention) yoluyla kurallarını koydukları toplumsal ve kurumsal bir oyuna benzetmektedir” (Altınörs, 2001:63). Nasıl ki dil, tüm kurumlarıyla toplumsal yaşamdan bağımsız düşünülmecek bir fenomen ise, heykeltraşın malzeme seçimi de aynı şekilde toplumsal ve kurumsal uyuşumlardan bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda heykeltraşın malzeme seçerek gerçekleştirdiği sözceleme ile yerine getirilen edimsöz edimi, izleyici tarafından anlaşılmadıkça söz konusu edimsöz ediminin başarılı olmadığı söylenebilir. Çünkü; “bir edimsöz ediminin başarılı bir biçimde yerine getirilmesi, buna, yani düz sözün anlamının ve gücünün anlaşılmasına bağlıdır.” Austin’in de belirttiği gibi, edimsöz ediminin anlaşılması ya da başka bir deyişle, dinleyicinin (burada: izleyici), konuşucunun (burada: heykeltraş) sözceleme anlaması ve belirli bir anlamda alması onun başarı koşullarından biridir.

Elbette heykeltraşın malzemeyi tasarımına uygun olarak mı, yoksa yukarıda bahsedildiği gibi izleyicinin beğenisini karşılamak için mi seçtiğinin heykele bakılarak anlaşılması zordur. Hatta, heykeltraşın belli bir malzemeyi bazı durumlarda işverenin ya da mimarın direktifleri doğrultusunda seçtiği ya da ona seçme şansı bırakılmadığı şeklinde bir itiraz da gelebilir. Bu durumda malzeme seçimi heykeltraşın değil, doğrudan işverenin ya da mimarın yönelimidir. Ancak, her durumda malzeme seçimi belli bir yönelimi (intention) dışa vurur. Yani bir güvence ve bilgi [kalıcılık, saflık] ve bilgi [tanrısallık] verir, bir uyarıda, bir bildirimde [kırılganlık, hassaslık vb.] bulunur; bir yönelimi [malzemeye bağlılık, mimariye uygunluk] ilan eder; bir eleştiride [malzeme hiyerarşisine], bir saptamada [soyluluk] ya da bir betimlemede [canlı tene benzemesi] bulunur. Kısaca, bir düz söz ediminde bulunur. Ayrıca sanatçı, bir düzsöz

ediminde bulunurken aynı zamanda bir edimsöz ediminde de bulunmaktadır. “Austin’e göre, bir şey söylenirken yerine getirilen bu edimler, söylenen şeyin, yani belli bir iletişim ortamında üretilen tümcelerin “edimsöz güçleri”dir (illocutionary force).” Bununla birlikte, daha önce bahsedilen tenin taşa dönüştürülmesi işleminde, sanatçının, izleyicinin ya da işverenin yönelimleri dışında önemli bir konu daha vardır. O da heykelsi malzemeler arasında beyaz mermerin ve alabasterin ten ile benzerlik gösteriyor oluşudur. Beyaz mermer hem homojen yapısı hem de yüzeyinin bir ölçüde şeffaf oluşu ile tenin metaforik aktarımı için yüzyıllar boyunca en uygun malzeme olmuştur. Heykelsi materyaller hiyerarşisinde yerini uzun süre koruması hem heykel tarihinin büyük bölümünü figüratif heykellerin oluşturuyor oluşuna hem de görece dayanıklılığına bağlıdır. Bu durumda heykeltraşın malzeme seçimindeki yöneliminin betimleyici olduğunu yani heykelin malzemesinin göstermeye çalıştığı şeyi (taşın canlı teni) betimlediği ve metaforik olarak onun yerine geçtiği söylenebilir. Aleksandra Lipińska “Stone To Ensure 2. Victory And Togenerate Friendships On The Meaning Of Alabaster” adlı makalesinde, alabasterin inanç yoluyla kutsanan insan bedeni ile özdeşleştirildiğini ve beyaz veya popüler olan kremi renginin, insanın ten rengine benzemesinin bu taşın özelliklerinde bulunduğunu belirtmektedir. Lipińska ayrıca malzemenin yumuşaklık, kırılganlık ve göreceli geçiciliği gibi özelliklerinin insan bedeninin ölümlülüğü için, tanımlayıcı olarak kullanılabilirdiğini de bildirmektedir (Lipińska, 2019: 58). Beyaz rengin yukarıda sözü edilen saflığa ve tanrısallığa olan göndermeleri de düşünülerek, heykeltraşın beyaz mermer ya da alabaster seçmekle hem bir bilgi ve güvence verdiği hem de bir betimlemede bulunduğu söylenebilir. Şöyle ki, burada malzeme, kendinden başka bir şeyi temsil ederek, genellikle edimsöz edimlerine verilen bir dizi tanım altında uygulanabilen iletişim ediminin, bu türden bir iletişim edimi altında gerçekleştirilebildiği durumda, betimlediği ya da temsil ettiği şey (ya da betimlenen şeyin bir yönü) ile ilgili bir bilgiyi iletebilmek için kullanılmaktadır. Sanatçı bu yolla bir düzsöz ediminde bulunmaktadır; dolayısıyla da yapının anlamı malzeme seçimi ile doğrudan ilişkilidir. Bir başka yönelim de işverenin ya da çoğunlukla mimarın, mimari yapı içerisinde kullanılacak malzemeyi belirlediği ya da dayattığı, dolayısıyla da, heykeltraşın buna uyum sağlamanın beklendiği durumlardır. Bu türden yönelimlerin heykelin mimariye uyması gerektiğini dayattığı söylenebilir. Çünkü mimari

bütünlüğü sağlamak amacıyla heykeltıraşın tâviz vermesi yapıtının tasarımını verili malzemeye uygun olarak biçimlendirmesi beklenmektedir. Bu durumda heykeltıraşın yöneliminde bir içtensizlik olduğu da söylenebilir. Austin “edimsel sözcelem karavana (nul) olmasa bile, içtenlik taşımadan (insincere) dile getiriliyorsa başka bir biçimde “başarısız” olabilir. Bir söz verme ediminde bulunmaya en küçük bir niyet taşımadan, hatta belki onu gerçekleştirmenin olanaklı olup olmadığını düşünmeden “...meye söz veririm” dersem, verilen söz koftur. Söz, tabii ki olmuş bir şeydir: Bununla birlikte, bir ‘başarısızlık’ vardır, söz kötüye kullanılmıştır.” Dolayısı ile Austin’den yola çıkarak bazı durumlarda heykeltıraşın, yapıtını gerçekleştirmek üzere kullanacağı malzemeyi seçme konusunda en küçük bir niyet taşımadan, hatta tasarladığı formun ya da yapmayı düşündüğü heykelin o malzemeyle gerçekleştirmenin olanaklı olup olmadığını düşünmeden kullandığı durumlarda malzemenin kötüye kullanıldığı söylenebilir. Bu durum, yani heykelde malzemenin kötüye kullanılması, *Belvedere Apollonu* heykeli ile Bernini’nin *Apollo ve Daphne* heykelleri üzerine bir karşılaştırma ile örneklenebilir. Bronz orijinali M.Ö. 4. yüzyıla ait ve heykeltıraş Leochares tarafından yapılmış olan *Belvedere Apollonu* heykelinin tahminen M.S 1. yüzyıla ait mermer kopyasında, “tanrının sol ayağının altında bir blok ve sağ kolunu destekleyen bir ağaç kütüğü görürüz. Ne kütüğün ne de bloğun bronz orijinalin bir parçası olma ihtimali yoktur. Bununla birlikte, tanrının sol kolunu desteklemeye yardım eden drape aynı zamanda figüre görkem katar. Bu, orijinal heykelin bir özelliği olmalıdır. Drape ince kumaş, metal malzeme ile kolaylıkla taklit edilebilirdi; oysa bronz heykelde bir tarafının diğer tarafını karşıladığını tahmin ettiğimiz drapenin, mermer heykelde karşılamadığı görülmektedir. Nitekim, *Belvedere Apollonu*’nda olduğu gibi bir heykeldeki açık poz strüktürel çarelerin rahatsız ediciliği olmadan başarılabilir ve bitmiş yapıtın ince metal hali mermer ile kopyalanamaz. Aynı zamanda böylesi bir formu mermer bloktan çıkarmak da mantıksızdır” (Penny, 1993: 75-76). Genç Gianlorenzo Bernini tarafından Kardinal Scipione Borghese’nin Roma’daki villası için yapılan *Apollo Daphne* grubunda ise, heykelin “ölçülü hareketinin yavaşça ivmelenmesinde bütün destek ve dayanaklar ustalıklarla gizlenmiştir. Bu nedenle, *Daphne*’nin yükselen ellerinden fıskıran yontulmuş yapraklar, bir mermer dal yardımı ile birbirinde bağlanarak figürün başı ile bütünleşir ve yapraklar arasındaki saçların formunu alır. *Daphne* tarafından sağlanan destek olmadan *Apollo*’nun ayakta kalması imkansızdır.

Resim 6. Gianlorenzo Bernini, Apollo and Daphne, 1622-1625



Ona dokunarak bağlanışı, saçlarının omuzlarına akışı ve defne ağacının figürün belinin etrafında uçan drape bulutuna dokunduğu noktaların her biri sağlam bir mermer köprü oluşturur. Ama yine de form, işlev analizini engeller” (Penny, 1993: 76). “Böyle bir heykeli resimsel bir anlayışın mermerden uygulanması olarak görme eğilimindeyiz, ancak bütün kompozisyonel fikrin altında yatan strüktür düşüncesi, yontunun uygulamalı problemlerine dair derin bilginin uygun hale getirilmesini gösterir” (Penny, 1993: 76-77). Buradan da anlaşıldığı üzere farklı malzemeler kesinlikle farklı biçimlendirme yöntemleri gerektirir ve malzemenin özellikleri, sanatçıyı farklı davranma zorunda bırakabilir. Öte yandan bazı durumlarda heykeltıraşlar bilinçli olarak çevresindeki ya da önünde, avlusunda bulunduğu mimari yapıtın malzemelerini kullanmaya da yönelim gösterebilmektedir. Daha önce söz edilen *Chicago Picasso* örneğinde olduğu gibi Unesco’nun yeni Paris Genel Merkezi için görevlendirilen Henry Moore’un düşüncesi de heykeli için, önünde yer alacağı binada kullanılan malzemeyi

kullanmaktı. Böylece, *Uzanan Figür*'ü (res. 4) için Moore, binanın mimarları olan Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi ve Bernard Zehruss'un beton gibi modern malzemelerle birlikte kullandıkları geleneksel bir yapı malzemesi olan traverten kullanmaya karar verir. Taşın doğal yatay dokularına mimarının düz çizgilerini yansıtan Moore, yapıtı ile tasarlandığı ortam arasında alışılmadık bir birlik duygusu ara[mıştır] (Barassi, Copper, 2015). Bunun dışında heykeltıraşın tasarımına uygun malzemeyi seçtiği ve/veya malzemeye uygun bir tasarım ürettiği durumlara ilişkin yönelimi de söz konusudur. Ancak, Heykeltıraş Adolf von Hildebrand, ilk baskısı 1893 yılında yapılan *Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu* adlı kitabında, heykeltıraşın malzemeye göre tasarım üretmesine karşı çıkmıştır. Hildebrand'a göre "Bronz rölyeflerin ve taş rölyeflerin temellerini oluşturan ilkeler arasında görünürde var olan ve çoğu kez de gerçek olan çelişki, rölyefte her malzemenin farklı davranılmayı gerektirdiği görünüşüne yol açmıştır, ancak bu görüş doğru değildir. Bu düşüncüyü daha da ileri götüren bazı kişiler, sanatsal biçimin ilkelerinin sadece kullanılan malzemenin özellikleri tarafından belirlendiğine karar vermişlerdir; böylece doğru olanın tam karşısı görüşü benimsemişlerdir. Malzemenin özelliklerinin sanatçıyı kökeni hiç de malzemeye bağlı olmayan sanatsal gereklilikleri karşılamak için farklı davranmaya uyarlamak zorunda bırakabilmesi sebebiyle, bu kişiler sanatın ilkelerini malzemedan türetmede haklı olduklarına inanırlar. Öyleyse heykel, bunlar için farklı malzemelere çeşitli uygulama yöntemlerini uygulamaktan başka bir şey değildir. Sanatın sonucuyla araçlarını, burada olduğu gibi birbirine karıştıran bu görüş kesinkes gözden düşürülmelidir" (Hildebrand, 2016: 74). Ruskin'in daha önce söz edilen ve malzemeye bağlılık kavramını oluşturan görüşleri ile taban tabana zıt olan Hildebrand'ın bu düşüncesi 19. yüzyılın sonlarına doğru Rodin ile gözden düşmeye başlar. Rodin'in heykel yöntemi ve malzemeye karşı tutumu, kullandığı malzemeye (taş ve kil) göre değişir hatta yapım sürecinin etkileri de yapıtların yüzeylerinde görülür. Bu uygulamanın, 20. yüzyılın başlarından itibaren Vladimir Tatlin'in kurucusu olduğu Konstrüktivizm ile doruğuna ulaştığı söylenebilir. "Tatlin'in 0.10 sergisindeki rölyeflerini inceleyen dönemin en önemli eleştirmenlerinden Sergey İsakov, onun "maddenin yasalarını keşfederek ve maddeyi güzelin düzeyine aktararak, madde üzerinde, makinenin aşağılayıcı boyunduruğunu boşa çıkaran bir tür egemenlik kurduğu[ndan]" söz ederek estetikleştirilmiş nesnenin sanatta kullanılması yoluyla malzeme kültürünün tasarım kültürüne evrildiğini belirtir. Bu tutum daha

önce söz edilen malzemeye bağlılık kavramının oluşumunda etkili bir rol oynamıştır. Richard Serra da Hal Foster ile olan söyleşisinde, bu durumu şu sözlerle ifade eder. "Sanırım Yale'de Neil Welliver'den aldığım ders kadar eskiye dayanır. Bu ders Albers'ten kalma ve öncülünün maddenin formun habercisi olması olan bir tasarım dersi idi. Welliver şöyle söylerdi, "istediğiniz herhangi bir malzemeyi alın ve onunla birşeyler yapın, sonra başka bir malzeme ile tıpatıp aynısını yapın, o zaman farkını görürsünüz. Kıyma makinesine çimento dökerek cannoli'ye benzer şeyler yaptığımda bunun önemini anladım. Benim, bir malzemenin özelliklerini incelemenin ve biçimlendirmenin çeşitli yollarını anlamama yardımcı oldu. Tıpkı, Louis Kahn'ın "bir tuğla ne olmak ister?" diye sorması gibi. Günümüzde genç sanatçılar için hala yaralı mı bilemem, ama ben tamamen malzemenin özelliklerinin okunmasına inanıyorum." Ancak, Welliver'in yaklaşımı, Serra açısından bir yenilik gibi ortaya konulsa da, aslında bir yöntem olarak ilk denemeleri Constantin Brancusi tarafından 20. yüzyılın başlarında gerçekleştirilmiştir. Brancusi'nin tüm mermer heykellerini parlatılmış bronzla dönüştürme konusundaki ısrarı, yapıtların, doğal taşın yekpare (monolitik) özkütlesini yüceltecek şekilde tasarlandığı görüşünü yok etmekteydi (Krauss, 1981: 100). Bu durumu Brancusi'nin aynı temayı mermer ve parlatılmış bronzdan gerçekleştirdiği *Mlle. Pogany* büstlerinde (Res, 7-8) gözlemek mümkündür. Mermer versiyonlarında yanaklar, ışığın yumuşak ton geçişlerini vermek için yuvarlatılmışken; parlatılmış bronzda keskin kıvrımlar üretmek adına parçalara ayrılmıştır (Read, 1961, 110). Mermerde form, daha dokunsal, bronzda ise daha görsel bir etki uyandırmaktadır. Öte yandan Hal Foster *Yeni Kötü Günler* adlı kitabında avandard sanatçıları şu sözlerle eleştirmektedir: "Malzemelerin ve eylemlerin ortaya serilmesi yapıta katkı sunmak yerine, keyfi gözükmeye yol açabilir (Neden şu malzeme değil de bu malzeme seçilmiştir? Neden öyle değil de böyle kullanılmıştır? vs.)" (Foster, 2017:138).

**Resim 7. Constantin Brancusi, Mlle. Pogany, 1931.
Mermer**



**Resim 8. Constantin Brancusi, Mille. Pogany, 1913.
Bronz**



7. SONUÇ

Heykeltıraşın yapıtı için seçtiği ya da ona dayatılan malzemelerin sanatçının yaşadığı dönemin malzeme hiyerarşisinde nerede durduğu önemlidir. Aynı zamanda Adorno tarafından formüle edildiği gibi, malzemenin tümüyle tarihsel bir olgu da olduğu gözden kaçırılmamalıdır (Adorno, 1997: 148). Öyleyse, “malzemenin özellikleri sanatçının beceri ve niyetlerine veya patronlarının halihazırdaki beğenilerini ve dönemin estetik hiyerarşilerini yansıtan özel ihtiyaçlarına bağlı olarak gün ışığına çıkarılır ve anlamlandırılır (Lipińska, 2019: 70). Böylece, bir malzemenin yalnızca birikmiş kültürel miras açısından tarihsel olduğu, sanatçıların veya patronlarının [bilinçli ya da bilinçsiz] seçimlerinde görünür. Ancak aynı zamanda belirli dönemlerde ve bölgelerde kendisine atfedilen anlamlara, hatta belirli sanatsal türlere göre de çeşitlenir (Lipińska, 2019: 70). Bununla birlikte sanatçının izleyicinin beklentisini ne keredede tatmin etmeye çalıştığı da hesaba katılmalıdır. Burada özellikle sanatçının malzeme seçiminin arkasındaki bilinçdışı süreçlere girmek gerekli değildir. Böylesi bir çalışma bu metnin kapsamını aşmaktadır. Ayrıca malzeme seçimindeki bilinçdışı süreçler ne olursa olsun bu malzemenin değer hiyerarşisini değiştirmez. Dolayısıyla heykeltıraşın bilmediğimiz bilinçli ya da bilinçdışı süreçlerle seçtiği değerli malzemeye olan yönelimin de malzemenin değeri ve hiyerarşik konumu ile ilişkili olduğu söylenebilir. Örneğin; heykeltıraşın mermer, bronz gibi malzemeleri seçiyor oluşunun nedenleri temelde bu malzemelerin görece kalıcılığı ve bu malzemelere atfedilen soyluluk çağrışımları ile doğrudan bağlantılıdır. Kalıcılık mevhumu da aslında heykelin anıt mantığı ile ilişkilidir. Özellikle mermerden heykelle dair bu görüş önemli kişileri anıtlştırma işlevi taşımamasını ifade eder. Dolayısı

ile bu türden bir malzeme seçen bir sanatçının yönelimi heykelinin kalıcı olması yönündedir. Herbert Read *The Art of Sculpture*'da Mısır Uygarlığı Eski Krallık dönemine ait iki figür grubu üzerine yaptığı incelemede bu türden bir malzeme hiyerarşisine değinmektedir. Read'ın örnek verdiği heykellerden bir Mısır Kralı Men-Kau-Ra diğeri ise Mısırlı bir memura aittir. Plastik öğeleri dışında bu heykellerin yapıldıkları malzemeler arasında bir fark vardır. Hiyerarşik grup sert bir taştan (Kiltaşı) ikinci grup ise ahşaptan yontulmuştur. Diğeri bir örnek de; “Llewellyn'in devrim sonrası cenaze anıtları örneğini kullanarak gösterdiği gibi, alabaster[in] malzeme hiyerarşisinde sorgusuz sualsiz üstün bir konuma sahip [olduğudur]. Aile mezar taşlarında yer alan erkek figürünün alabasterden, kadın figürünün ise kireçtaşından yapıldığı örnekler bunun anlamlı bir kanıtıdır” (Lipińska, 2019: 56). Bunun yanı sıra heykeltıraşın örneğin sanayi ürünü bir malzemeyi seçiyor oluşu ya da hazır malzeme kullanıyor oluşu da aynı şekilde bir yönelimdir ve her ne kadar sanatçı bunun üzerine düşünmemiş olsa da bir söz edimidir. “Başka bir örnek vermek gerekirse, “Rodin'e aykırı bir şekilde, Medardo Rosso'nun heykellerindeki gerçek radikal modernlik, eserlerinin birçoğunda bronzlaşmaya direnmiş ve heykel üretim sürecini engelleyerek, bal mumu ve alçı model düzeyinde parçalanmıştır: onun heykellerinde malzemeler, kendi doğası gereği kahramansı veya yücelten çağrışımları oldukça net bir şekilde reddeder. Rosso sık sık heykellerindeki malzemelerin, yanlarından fark edilmeden geçilmesini istediğini, çünkü bunların amacının etraflarındaki dünyanın bütünlüğü ile harmanlanmak olduğunu söylemiştir. Heykel prosedürünün ayrışması- ister kasıtlı ister koşullara bağlı olsun- Rosso'nun heykel temsillerinin ayrışmasındaki plastik ve tarihsel bir gerçeğe dayanır. Rosso'nun modellemeden döküm aşamasına kadar geleneksel heykel üretim sürecinin tüm gerekliliklerini yerine getirme konusundaki isteksizliği veya yetersizliği, ciddi bir eleştirel tutum değişikliğine işaret etmektedir” (Buchloch, 1983: 279-80). O halde heykeltıraşın, bu türden ideolojik sebeplerle yaptığı malzeme seçimi ile yürürlükteki malzeme hiyerarşisine bir eleştiride bulunduğunu söylemek mümkündür. Dolayısı ile Austin ve Searle'ün söz edimleri kuramı bağlamında ele alındığında heykeltıraşın malzeme seçimi ile söze dayalı olmayan bir söz ediminde bulunduğu açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. London: Continuum.
- ALTINÖRS, A. (2001). *Anlam, Doğrulama ve Edimsellik: Austin Üzerine Bir İnceleme*. Alfa Yayınları, İstanbul
- ANDREWS, J. (1999). *The Sculpture of David Nash*. Los Angeles: University of California Press.
- AUSTIN, J. L. (2009). *Söylemek ve Yapmak Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*. Çev: R. Levent Aysever, İstanbul: Metis Yayınları
- BAKER, M. (2010). Shifting Materials, Shifting Values? Contemporary Responses To The Materials Of Eighteenth-Century Sculpture, Ed: Clerbois, Sébastien. *Revival And Invention: Sculpture Through its Material Histories / Sébastien Clerbois And Martina Droth*. Germany: Peter Lang A.G.
- BARASSI, S., & COPPER, J. (2015), Henry Moore and Stone: Methods and Materials, in Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity. Tate Research Publication
- BARRY, F. (2010). A Whiter Shade of Pale: Relative and Absolute White in Roman Sculpture and Architecture, Ed: Clerbois, Sébastien. *Revival And Invention: Sculpture Through its Material Histories / Sébastien Clerbois And Martina Droth*. Germany: Peter Lang A.G
- BUCHLOCH, B. H. D. (1983). Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture
- CHESTNOVA, E. (2018), Substantial Differences: Semper's Stoffwechsel and Truth to Materials, in: Architecture and Knowledge, Ed: Sonja Hildebrand, Daniela Mondini, Roberta Grignolo, Roma: Mendrisio Academy Press
- DIXON, D. L. (2018). *Alterpieces: Artworks as Shifting Speech Acts*, Doktora Tezi, Peterhouse, University of Cambridge
- DUCHAMP, M. (1975). *The Essential Writings of Marcel Duchamp: Marchand du Sell*, Ed: Michel Sanouillet – Elmer Peterson, London: Thames & Hudson Press
- FEIN, K. (2019). The Sense of Nearness": Harriet Hosmer's Clasped Hands and the Materials and Bodies of Nineteenth-Century Life Casting, *British Art Studies*, Issue 14
- FOSTER, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat Eleştirisi, Acil Durum*, İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- HAGBERG, G. (1995). *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- HEIDEGGER, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev: Fatih Tepebaşılı. Ankara: De Kİ Basım Yayım Ltd. Şti
- HERRMANN, D. F. (2005). *Material Matters, Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Ed. Dietmar Rubel, Monika Wagner and Vera Wolff, Berlin: Reimer Verlag
- HILDEBRAND, A. V. (2016). *Resim ve Heykelerde Biçim Sorunu*. Çev: Hakan Anay, İstanbul: Janus Yayıncılık.
- KJØRUP, S. (1978), *Pictorial Speech Acts*. Erkenntnis 12, 55 -71
- KRAUSS, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. London: MIT Press
- LEHMANN, A-S. (2012). *How Materials Make Meaning, Netherlands Yearbook For History of Art*. Volume 62, Netherlands: The Foundation for Dutch Art Historical Publications.
- LESSING, G. E. (1935). *Laocoon*. Çev: Suut Kemal Yetkin, İstanbul: Vakıf Gazete Matbaa.
- LIPİŃSKA, A. (2019). *Stone To Ensure 2 Victory And To Generate Friendships. On The Meaning Of Alabaster*. England: Boydell Press.
- MARTIN, F. D. (1979). Sculpture and 'Truth to Things'. *Journal of Aesthetic Education*, 13(2)
- MATTUSCH, C. (2010). The Privilege of Bronze: Modern Perception of Classical Materials, Ed: Clerbois, Sébastien. *Revival And Invention: Sculpture Through its Material Histories / Sébastien Clerbois And Martina Droth*. Germany: Peter Lang A.G..
- PENNY, N. (1993). *The Materials of Sculpture*. London: Yale University Press.
- READ, H. (ed.) (1934), Unit One: The Modern Movement in English Architecture London.
- READ, H. (1961). *The Art of Sculpture*. New York: Pantheon Books.
- RUSKIN, J. (2016). *Sanat Üzerine Düşünceler / Seçme Yazılar II*, Çev: Ali N. Tezel, İstanbul: Corpus Yayınları.
- SEARLE, J. R. (2000). *Söz Edimleri*. Çev: R. Levent Aysever, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- SERRA, R. (1994). *Writings and Interviews*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- SERRA, R. & FOSTER, H. (2018). *Conversations About Sculpture*, New Haven London: Yale University Press.
- SHEEDY, L. R.E. (2016). Michelangelo's Bruges Madonna in the Service of Devotion. *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*, 708.
- TAYLOR, A. J. (2019). Rusting Giant: U.S. Steel and the Promotional Material of Sculpture, Corporate Patronage of Art and Architecture in the United States. Late 19th Century to the Present, edited by Monica E. Jovanovich and Melissa Renn, USA: Bloomsbury Publishing.
- <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803105953905> (Erişim Tarihi: 1/5/2020)