

Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley'in Eserleri Üzerinden Bir Açıklama

Doç. Dr. Birnur ERALDEMİR  
Çukurova Üniversitesi  
Eğitim Fakültesi  
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
birdem@cu.edu.tr

Estetik deneyimin yoğun anlarında insan, bu anları sanki bilmenin yörüngesindeymiş gibi hissederek; sanki çok hafif bir sesle bir şey fisıldanmış, yine de bu ses bir şekilde duyulmuş gibidir.

.....Bu deneyimler çoğu kez, çoktan beri bildiğimi ama yine de kendime bilgi olarak göstermem gereken şeyi tanımlamamda yardımcı olur. Bildiğimin sınırlarına dikkat çekerler. Böylece bilinmeyen ya da bilinmez olan bilgiyi nesneye yansıtırm: sanat yapıtının ortaya çıkarması ya da kendime mal etmeye çalıştığım bir şey içerdiğini sezerim. Bu türdeki deneyimler bunu bilmemi sağlar. (Bolla.2006:23)

**ÖZET**

Fransız felsefeci Maurice Merleau –Ponty algıyı dünyaya açılma ve onunla etkileşim içine girme aracı gibi görür. Dünyayı doğrudan deneyimle öğrenme önermesi ve deneyimi gerçekleştiren bedenin sanat yapıtında görünür kılındığını düşünmesi İngiliz sanatçı Antony Gormley'in eserlerini incelemeyi amaçlayan bu çalışma için önemli bulunmaktadır. Çünkü her iki isim de bedeni dünyaya yönelik algılamamızın merkezine yerleştirir. Ponty'nin bedeni, dünyaya yönlendirilmiş bir duyuşsal bilinç alanıdır, Gormley ise bu bedene yeniden anlam ve biçim verir. Gormley'in, sanat anlayışının en önemli göstergesi olan bu bedenleri anlamlandırırken, nasıl bir felsefi düşünce ve estetik yöneliminden hareket ettiğini kavramak oldukça zordur. Gormley'in ürünlerini kavrayabilmemiz açısından onun söylemleri ile Ponty'nin bedene ilişkin görüşleri arasında kurulacak ilişkinin yararlı olacağı düşünülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Gormley, heykel, figür, sanatsal bakış, beden

**ABSTRACT**

French philosopher Maurice Merleau –Ponty regards perception as a means of opening to and interacting with the world. His proposition of learning about the world by hands-on experience and his notion that the body that lives the experience is rendered visible in the work of art is considered to be important for this paper, which aims to study Gormley's works. Both Ponty and Gormley place the body in the center of our senses of the world. According to Ponty, the body is a world-oriented perceptive

domain of consciousness, whereas Gormley presents the body with a new form and expression. It is difficult to grasp what philosophical and aesthetic approach Gormley employs in the semioticization of bodies, the most significant indication of his art. In order to understand Gormley's works thoroughly, it is thought to be useful to make a connection between his discourse and Ponty's perspective of the body.

**Key Words:** Gormley, sculpture, figure, artistic look, body

### **Giriş**

Sanatın dışından sanata baktığımızda hep aynı soruyu sorarız. İnsanların sanat eseri üretmelerinin itici gücünün ne olduğunu ve bu gücün sanat biçimlerini ve bizim algılarımızı nasıl değiştirdiğini bilmek isteriz. Çünkü karşımızda gördüğümüz nesnelere, ne doğanın genel yasalarına bağlı ne de yalnızca rastlantı kavramıyla açıklayabileceğimiz şeylerdir. Biraz daha bilinçli bir bakış açısıyla; sanatın gerçekliğin koşullarından doğduğunu, bu eserlerin birbirleri arasındaki ilişkilerin zamansal ve mekansal boyutunu, ya da sanatı oluşturduğunu düşündüğümüz öğelerin tarih içindeki ağırlığını ve sayısız, karmaşık sanat olgularının hiyerarşisini kavrayacak bile bu soruya kalıcı ve ikna edici bir yanıt verebilmek zor görünür. Çünkü sanat ürünü, hoşlanmak, etkilenmek, heyecanlanmak, sevinmek, üzülme gibi duygulanımları harekete geçirirken, algılamak, anlamak, anlamlandırmak gibi öze ilişkin bir bilinci gerekli kılar ve bir tasarım varlığı olarak nesnel düşünceyi çoğu zaman zora sokar. Bu nedenle sanat ürünü ayrıcalıklı özünün karmaşasını felsefi alana taşıyarak aşmaya çalışır. Özne ve nesneden oluşan ikili yapısını felsefenin varlıklara ilişkin zengin düşünce dünyasında yeniden, yeniden değerlendirmeye sunar.

Felsefe ve sanat ürünü arasındaki devinim süreklilik gösterse de felsefe genel olarak sanat ürününü, gerçekliği öznenin kendi varlığı üzerinden algılama çabası olarak açıklamaya, öznel duygu, düşünce ve duyuları öne çıkarmaya çalışır.

Bu çalışmanın kurgusal boyutunda önemli bir yeri olan Merleau Ponty, sanata yönelik düşünüşünü algının bedende var oluşu üzerinden temellendirmiştir. Algının Fenomenolojisi'nde dünya ile kurulan ilksel teması felsefi bir bakış açısıyla değerlendiren Ponty' e göre "... uzamlı bir töz olan beden ile düşünen bir töz olan ben algıda bütünleşir..... algılayan bedendir ve algı bütün edimlerin üzerinde yükseldiği temeldir. Bilgi ise algının açtığı ufuklar üzerinde yükselecektir. Beden, özneyi uzam ile karşı karşıya getiren, algıların doğal ortamı ve alanıdır. Algı bedenin doğrudan bir edimidir." Ponty bu edimi felsefesinin başlangıcına ve merkezine yerleştirir.(Aydın, 2009: 40)

Ponty, önemli eserlerinden biri olan Göz ve Tin'de, algının açılım alanları olarak tanımlayabileceğimiz beden-ten, görüş-gören-görünür olan, uzam-uzamsallık, boyut-boyutsallık kavramlarını resim sanatını temel alarak derinlemesine inceler. Merleau Ponty bu metni, yeni bir ten ve görüş ontolojisi geliştirmeye yönelik felsefe düşünceleriyle resim konusunun çakıştığı noktada kaleme almıştır.( Ponty, 1996) Ahmet Soysal'ın önsöz yorumuyla söylesek, bu kitapta Ponty'nin yaklaşımı özellikle estetik (güzellik) bağlamında değil sanat ürününün hakikati ile ilgilidir. Ona göre sanat çok

özel bir bilme yoludur ve bu anlamda varlığın hakikatidir. Gören ile görünür kesişmesinin, görünür ile görünmez iç içeliğinin hakikati.

Göz ve Tin’de, “Doğa içimizdedir” diyen Cezanne’ın yapıtlarını bedeninin görmesi veya görünmesi olarak açıklayan Ponty’nin, bedeni, bir deneyim nesnesi olarak tanımladığını, görme ve gösterme olgusunu, algılarımızın ve deneyimlerimizin somutlanış biçimi olarak tarif etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Beden tekil olduğu ölçüde çoğuldur Ponty’ye göre. Öyleyse, sanatçının deneyimlerinin görünür hale geldiği ürünlere bakan izleyici, orada aynı zamanda kendi bedenine ait olanı da aramaktadır. Bu yüzden, hem sanatçının görme ve gösterme eylemi hem de izleyicinin ürün ile kişisel deneyimleri arasında gidip gelen algılama uğraşı, birbirini yeni bir zihinsel duruma doğru zorladığı ölçüde anlamlıdır.

Sanat Hayata Nasıl Bakar? başlıklı bu çalışmanın irdelemeye çalıştığı sanatçı; Antony Gormley, tam da bu noktada önemli bulunmaktadır. Ürünlerinde ana eleman olarak yer alan bedenler, salt anatomik ya da estetik kavrayışının sonucu olarak var olmazlar, duyumla, deneyimle, algıyla bağlantılı bir kavram olarak, A.Gormley’in sanatsal üretiminin felsefi problemini oluştururlar. A.Gormley, bedene olan yaklaşımını Ponty’nin görüşleriyle anlamlandırır. *Beden, anlamın dışı vurulmasıdır; beden, içinde duyumsamaların/ algılamaların olduğu, ama aynı zamanda algılamaların kendisinden çıkan şeydir.* ( Gormley, 2004)

Bir sanatçının son derece özgün, kişisel üretiminin yoğun biçimde bir düşünürün görüşleriyle ilişkilendirilmesi, çok alışılacağı bir yaklaşım değildir. Çünkü yönetsel olarak heykel aslında sanata özgü ilkelerle yapılandırılır. Ancak *düşünce bir nesnenin yalnızca formunda değil onun oluşturulma biçiminde bedenleşir, benim heykellerim bir beden felsefesidir* diyen Gormley’in çalışmalarını anlamlandırırken heykellerinin nasıl bir felsefi düşünce ve estetik yönelimle ilişkili olduğunu kavramak oldukça zordur. Bu nedenle Ponty’nin görüşleriyle Gormley’in söylemleri arasında kurulmaya çalışılan ilişkinin onun ürünlerini kavrayabilmemiz için yararlı olacağı düşünülmüştür.

### 1. Bölüm: Merleau Ponty ve Antony Gormley’in görüşlerinin karşılaştırılması

Gormley’in ürünlerine ve üretim sürecine baktığımızda Onun özünde, sanatın temel sorunsalı olan özne-nesne ilişkisini çözümlemeye çalıştığını görürüz. Nesneyi, en genel anlamda öznenin dış dünya ile kurduğu ilişkilerinde algıladığı, deneyimlediği şeyler olarak kabul eden Gormley, onu *tek tek şeylerin dolayumsuz verilmişliği yerine özlerin algılanmasına aracılık eden bedenler* olarak tarif eder. Her özün tikel ve ayrıcalıklı bir bedene sahip olduğunu ancak bununla birlikte bir anlam dünyasında yaşandığına göre nesneyi ayrıcalıklı kılan şeyin bedenden daha çok öze ilişkin algılarımız olduğunu öne sürer.

Gormley, sanat ürününün var oluş sorunsalına bir bilmece çözer gibi yaklaşır. *Bir heykelin gerçek meydan okuyuşu, var olma çabasıdır. Bir nesnenin diğer nesnelere ve sizden bağımsız olarak var olma duygusunu taşıması, izleyici ile anlamlı*

*bir ilişki kurması gerekir. Bunun nasıl yapılabileceği esas sorundur. Tam olarak dile getirilemeyen, söylem içinde var olmayan ve ancak maddesel biçimde anlatılabilen ama tanımlamak için de belirgin bir kavramın bulunmadığı şeyler. ( Gormley, 2004)*

Ponty 'Beden' e içkin kıldığı anlama bu bilmeceye yanıt verir. Ona göre sanat bedenini bilmecesini çözümlenmektedir, beden gerçek olanın imgelemsel dokusunu göze sunar, hem özne hem de nesnedir. Bedenin(var edilenin) gerçeklikle bir değiş tokuş içine girdiğini ve bu değiş tokuşun sanatın bütün sorunlarını da içerdiğini düşünür. " bilmece şudur: Vucudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi özümleyerek, kurarak, düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil - ama karıştırmayla, narsizimle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir- öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi...."( Ponty, 1996: 33-34)

Antony Gormley, " *Sanatta görsel tepkinin tek iletişim kanalı ve objelerin tek tek öğeler olarak algılanmasını sorguluyorum. Ben sanat ürününün etrafındaki uzamı harekete geçirmek ve psiko-fiziksel bir tepki yaratmak istiyorum.*" derken, ürünün etki alanındaki kendine bedenleri ile yüzleşmelerini önerir. "*Bugünlerde sanatın, hayatın sürekliliği ve düzenlenmesindeki yaşamsal işlevine tutunmak gerekmektedir. Sanat/hayat ve roller sunar ki hakikatin insaniliğini bunlarla tanımlarız.*"(Gormley, 2000) Gormley'in "farkındalık" olarak kavramsallaştırdığı; insanın psiko-fiziksel varlığının "hakikate" ilişkin bir kavrayışla bedene dönüşmesi, bir ölçüde Ponty'nin söylemine yeni bir açılım getirmektedir. Ponty'ye göre "insan bir vücut ve bir ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz.", "dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor." (Ponty,2008:26)

Antony Gormley, sanatsal üretim sürecinde görünür hale gelen ve anlam üreten her eylemi beden olarak adlandırmaktadır. O, dilin bittiği yerden başlamak istediğini söyler. "*Aynı zamanda sizin de hissettiklerinizin farkına varmanızı istiyorum. Yani yapıtların kendine dönmesini istiyorum. Dolayısıyla bu, hissettiğim duyguların anlatımının ötesinde bir şey. Aslında sanırım bu bir iletişim, ama iki bedenin, yaşamın buluşması. Benim yani bir sanatçının dışavurumu ile izleyenin dışavurumunun karşılaşması. Ve bana göre değişikliğin kökeni de burada. Nesnenin durağanlığı ile izleyenin deviniminin karşılaşması veya yüzleşmesi. Bu da bir anlamda uzlaşmaz bir farklılıktır. Bu bir öz dışavurumu değildir.*"(Gormley: 2004)

Bedenin, algılanan nesnenin çok boyutluluğu ve açısalılığı nedeniyle devinim halinde olması gerektiğini düşünen Ponty' ye göre bu devinim öznenin dışsal olanla, uzamla, dünyayla anlamlı bir iletişim kurması için gereklidir. "algılayan özne yargı veren, kestirim yapan ve sonuç çıkaran bir bilimci gibidir az çok; algılanan şey de aslında hakkında yargı verilen bir şeydir." (Ponty, 2008:25)

Bedenler, irdelemesi çokta kolay olmayan ve kendi içinde bir tür bilgi sayılabilecek bir duygu taşırlar. Bu karmaşık ilişkiyi Ponty "Görme, dokunma gibi işlevlere sahip olarak, ben'in dünya ile olan ilksel temasını ve algının oluşumunu sağlayan beden, öznenin kendisi için görülemezdir!...Dış nesnelere beden ile görülüp gözlemlenir. Ama beden kendisini gözlemleyemez.....Beden, öznenin dünyaya baktığı, açıldığı noktadır ve öznenin bütün algılarının sınırındadır"( Aydın: 2009:41) diyerek vurgular. Gormley bu ilişkiye açıklık getirir. Ona göre, olguları ve oluşları bütünlük içinde algılayabilmek için öncelikle insanın kendi bedeninin farkına varması gerekir. Çünkü "oluş" olarak bedenin algılanması aslında öznel ve nesnel bütünlüğün anlaşılır hale gelmesidir. Yani insanın kendi nitelikleriyle ve başka niteliklerle kurduğu bağlantıyı çözümlenebilmesidir. Kendi vücudunu streç filmle sararak üzerinden alçı kalıpları alan Gormley bu kalıplardan çıkardığı beden parçalarını kesip düzelterek yeniden kurgular. Gormley'in, "oluş"u kendi bedenine yabancılaşarak algılama çabası, şeyleri kendi bedeni üzerinden algılatma çabasıdır aynı zamanda. Hiç kimsenin vücudunun içine giremeyeceğime göre tabii ki kendi vücudumu kullanacağım diyen Gormley'in beden parçaları, bu nedenle zaman içinde şekillenmiş, özgün bir olaydan çıkıp gelmiş gibi görünürler. Belli bir kavrayışın oluşturduğu bir bütünlük olarak algılanırlar.

Ponty insanın bedenli varoluşunu, "kavrayışın ve aklın doldurduğu bir bedensel organizasyon olarak tanımlamanın ötesine geçmek ister. Akıl, kavrayış ve bilincin taşıyıcısı olan 'ölümlü beden' kavramını iptal ederek 'yaşayan beden' kavramını ortaya çıkarır. Bedenin yetisi olan dokunmanın yolunu açar."( Direk, 2003:142) Görünürlüğü ten olarak tanımlayan Ponty, algılayan bedenle şeyler arasındaki iletişimi ten üzerinden ifade eder. "ten, ne maddedir, ne tin, ne de tözdür. Görünür olanın gören bedene, dokunulur olanın dokunan bedene sarmalanmasıdır.... Gören ile görülen şeyi birbirine bağlayan ten, hem şeyin görünürlüğünü hem de görenin bedenselliğini kurandır."(Aydın, 2009:45)

Gormley, kendi vücudundan aldığı kalıplarla kişisel kavrayışının biçimleşmesini "ölümlü beden" algısından uzaklaştırmak için "yaşayan beden" canlılığını kalıp yüzeylerine aktarmak ister. Gombrich'le yaptığı söyleşide, yaşayan beden duyumsamasının teni algılamamızla ilişkili olduğunu ifade ederken tam da Ponty' de olduğu gibi algıdan ten kavramına geçişi sağlar. "Çocukluğumda müzede gördüğüm iki eser beni çok etkilemişti. Richard Burton'un portresiyle, William Blake'in büstü. Burton'ın büstü çok koyu renklerle boyanmıştı. William Blake'inki ise yaşamdan alınmış gibiydi. Bir çocuk olarak sanki tenine dokunuyormuşum gibi hissettim. Bu izlenim hem fiziksel hem de psikolojik algıyı değiştirdi. Bu deneyim canlı bir şey dokunmaktan daha öte bir şeydi. Kafa derisinin altından ve gözlerinin arkasından heykele enerji veren bir basınç algıladım. William Blake'in varlığı dökümle oluşan yüzeyin altından varoluşunu sürdürmeyi başarmaktaydı. Ben de eserlerimde bunu sağlamaya çalışıyorum. Kendi bedenimin kalıbını alırken, onun nasıl görüldüğünün farkında olamam. Kalıptan çıkarım, parçaları birleştiririm, olduğum şeyi yeniden değerlendiririm. Onun ne kadar enerjisi olduğuna bakarım. Bazen hiç olmaz, bu durumda onu bırakır yeniden başlarım." (Gormley, 2004)

“Şeyler ile bedenim aynı kumaştan dokunduğuna göre, bedenimin görüşünün şu ya da bu biçimde oluşması gerekir ya da onların varolan görünürlüklerinin benim bedenimde gizli bir görünürlük olarak katlanıp çoğalması gerekir. (Ponty:2005) Gormley'in figürleriyle yakaladığı enerjinin Ponty'nin işaret ettiği bu çoğalmaya bağlı olduğu söylenebilir. Onun figürleri her ne kadar belli bir bedenin yüzeyinden alınan parçaların kurgusuna dayansa da gizli birçok görünüşün gerek uzamsal gerekse tensel duyumsamalarla açığa çıkarılması gibi algılanırlar. Kendi bedenini bir başka bedeni açığa çıkarmak için kullanan Gormley, izleyicinin bu başka bedene kendi bedenini algılamak için bakmasını sağlar. Gormley'in heykellerinin en önemli özelliklerinden biri budur.

## **2. Bölüm: Antony Gormley'in çalışmalarının incelenmesi**

1950 yılında İngiltere'de doğan A. Gormley, arkeoloji, antropoloji ve sanat tarihi okumuş ve heykel yüksek lisansı yapmıştır. İnsanın ve insanlığın, yapıp ettiklerinin incelenmesini konu alan bilim dallarının, Gormley'in sanatsal süreçlerinin düşünsel alt yapısına önemli katkılar sağladığı kolayca öngörülebilir. Çünkü çalışmalarında ve söylemlerinde, kültürel görecelik, bağlamın derinlemesine incelenmesi ve kültürler-arası karşılaştırmalara verdiği önem hemen göze çarpar. Gormley' in ilgisi tüm zamanlarda yaşamış olan veya yaşayan tüm insanlara yöneliktir ve insanlığın tüm boyutlarını kapsar. İnsanoğlunun bir kültürler bütünü ve sanatın bu bütünlüğü sağlamakta önemli bir unsur olduğuna inanır.

*“Sanırım insan bedenine yönelmemin nedeni sanatı insanoğlunun devamlılığı ile yeniden ilişkilendirmek. Sanat kavramları açısından bakarsak, bundan önce olduğu gibi bundan sonra da bu ilişkilendirmede bir farklılık olmayacağını düşünüyorum. Biz Batı Tarihinin çok sayıda tarihler arasında yalnızca bir tanesi olduğunu, şimdi değer dediğimiz şeyin nerede ve nasıl biçimleneceğinin yeniden tartışılması gerektiğini biliyoruz. Özel bir deneyim daha geniş bir referans çerçevesinde varlığını sürdürür. Sanatın bundan sonra ne yapacağı sorusuna cevap vermek için küresel uygarlığın bundan sonra nasıl gelişeceği sorusuna da cevap vermek gerekir. ( Gormley: 2009)*

Gormley' in Doğu ve Batı' nın düşünsel zenginliğine, ruhani duyarlılıklarına ve plastik dilde anlatım süreçlerine ilişkin deneyimlerinin, onun ürünlerini özel ve ayrıcalıklı kılan bir özellik olduğunu söyleyebiliriz. Lynne Cooke'a göre Gormley'in heykelleri “modernist bağlama pek de uymayan ve daha çok Hint kültürü ve İkonik Batı Sanatı ile ilişkilendirilmesi gereken çalışmalardır. Onun imgeleri yorumlamak yerine üzerinde uzun uzun düşünülmesi gereken göstergeler taşır.” (Hutchinson, 2004:32)

John Hutchinson da, Gormley'in bedenlerinin birçoğunun Doğu ve Batı'nın düşünsel ve ruhani zenginliklerini anlamak ve kavramak çabasına dayandığını düşünür. "Klasik Hint çalışmaları gibi Gormley' in heykellerinin izleyicinin kendini özdeşleştireceği bir özü ve de sonsuz bir zamanlar üstülük izlenimi vardır. Ve Gormley'in bedenleri aynı Hint heykelleri gibi taşıdıkları metafizik anlamlara karşın diğer dünyalı olmaktan uzaktır." (Hutchinson, 2004:32)

Hint heykellerinin idealleri ile Gormley'in heykelleri arasında oluşturulan bu yakınlık şaşırtıcı değildir. Gormley 1971-1974 yılları arasında Hindistan ve Sri Lanka'da yaşar ve birçok söyleşisinde ve belgesellerinde Güney Hindistan bronz heykellerine duyduğu hayranlıktan, budist öğretilerin, özellikle farkındalık konusunda bireyi eğitmeyi amaçlayan Vipassana'nın ona kazandırdığı ve tüm yaşamını biçimleyen irade ve yoğunlaşma gücünden söz eder. İçerik bakımından Budist meditasyonun önemli kavramlarından birisidir ve Gormley'in dingin, ağır ve kütleli etki yaratan heykelleri de güçlü bir öz-beden algısının saptamaları gibi görünürler. Yüzeysel ayrıntılarından arınarak anonim üretime dönüşen bu bedenler daha genel bir kimlik kavrayışına yönelirler.

Stephan Bann, Epstein'in (1880-1959, İngiliz heykeltıraş) heykelleri ile Gormley'in heykelleri arasında benzerlik kurar ve her ikisinde de Grek heykeli etkileri olabileceğini söyler. Bann'a göre Gormley'in heykeli Tıpkı Epstein'inkiler gibi modernizmin reddettiği figür geleneğinin tekrar canlandırılmasıdır. (Hutchinson,2004:44)

Gormley, Epstein'in Elemental isimli ürünle ilk karşılaştığında çok etkilendiğini kabul eder ve onun 1940'lara damgasını vuran soyut çalışmaları reddederek heykel sanatına daha fazla insani değerler kazandırma arzusu ve kararlılığının II. dünya savaşından sonraki yıllarda soyut ifadelerle de olsa birçok sanatçı tarafından paylaşılan bir düşünce olduğunu öne sürer. 1960'lardan sonra Anthony Caro ve çağdaşları soyut, konstrüktif heykeli yeniden öne çıkarsalar da bu heykellerin bile artık ağırlıklı ölçüde kentsel duyarlılık, çağdaş yaşamın kirlilikleri, entelektüel sorunlar gibi içeriklerle donanmış ve biçimci kaygılar yerine daha insani algılarla biçimlenmiş olduğuna dikkat çeker. (Gormley:2004)



Elemental/ Jacop Epstein



Critical Void/ Antony Gormley

Antony Gormley, yukarıda belirtilen açıklamalardan anlaşılacağı gibi özünü kaybetmeden modernist geleneğe uzaklaşmayı gerekli görürken bu uzaklaşmanın modernizmin ütopyasında var olduğunu düşünür. Sanatın bir şeyleri iyi yönde değiştirebilme gücü olduğuna inanan Gormley, minimalizm ile büyüyen kuşağın bir parçası olarak bütün değişimleri modernist heykel geleneğinden bir sapma olarak değil,

sürekliğin pekiştirilmesi olarak kavradığını dile getirir. Bir sanatçı olarak öyle bir imge üretme geleneğini sürdürmektedir ki bu durum aslında bedenin varlık/varoluş olarak konumlanmasına hizmet etmektedir. Antony Gormley, gelenekle olan bağlarını açıklarken, sanatçıların kısıtlayıcı üslup düşüncesi yerine tarihsel önceliğinin farkında olarak zamana ait olan ve bireyi kendi yaşamıyla yüzleştiren yeni bir dile karşı sorumlu olduklarını söyler. “Özellikle heykelde bu çoklu imgeler ortamında nasıl arınıp öze ulaşabilirsiniz. Nasıl hareketsiz, sessiz ama oldukça bütünlüklü bir şey yaratabilirsiniz. Ekranlardaki imgelere benzemeyen bir şey. Ki bu şey, hayatla farklı ilişki kuran bir şey olmalı. Bana göre heykelin iddiası bu olmalıdır ve bu heykelin temel sorunudur. Çünkü içinde beş bin yıllık geçmişin bedenini taşır. Ama aynı zamanda bütün görsel deneyimi günümüzün yeni imgeleriyle oluşmuş birine de yaklaşabilen bir şey olmalıdır.” (Gormley:2007)

Bir sanatçı olarak sorumluluklarının farkına varmanın tek başına yetmeyeceğini söyleyen Gormley, izleyicinin de yüzeysel bir eylemsellikte soylu bir şey arasındaki farkı hissetmesini ister. Ona göre bu karşılaştırma öncelikle ürünü kabullenmek ve onunla yüzleşmeye cesaret etmekle başlamalıdır. Çünkü izleyiciler bunu yaparak kendilerini de tanımaya ve anlamaya başlayacaklardır. “izleyicinin öznel tepkisiyle nesne arasındaki farklılık kesinlikle sorunun özüdür. Söylemin izleyiciye ulaşıp ulaşmayacağı elbette önemli bir sorundur. Ama bana göre nesnenin doldurduğu mekanın hem benim hem de herkesin olduğu düşüncesi çok önemlidir. Bu mekan bana( bu formu oluşturan bedenin sahibine) olduğu gibi ona bakan insanın öznel deneyimine de açıktır. Bugün kendisine adanmış bir anlama ve nasıl değerlendireceğimizi bildiğimiz işaretlere sahip olan ikonagraflardan ayrılıp liberalleşmiş işaretler nosyonuna geldik. Bu elbette biraz kızdırıcı bir durum. Ama daha önceleri pek de mümkün olmayan bir katılım için belirgin bir çekiciliği de taşımaktadır.” (Gormley:2004)

Gormley’in ürünlerinin çekiciliğini sağlayan en önemli özellik onların gizemli varoluşlarıdır. Ana tema olarak ele alınan ve ürünün özelliğine göre ten- deri- kabuk- kılıf-kalıp olarak adlandırabileceğimiz yüzeyler onun ürünlerindeki gizemin fiziksel göstergeleridir. **Sleeping Places**, “iç”i dışıyla tarif etme çabasını gösteren en iyi örneklerden biridir. Tren istasyonlarında uyuyan insanlardan etkilenecek yapılmış olan bu çalışmalar, kıvrılmış vücutları kaplayan alçı yüzeylerden oluşur. Çok güçlü bir iç mekan etkisi vardır. Ten olarak kavramsallaştırabileceğimiz alçı yüzeyler içlerinde var olduğunu duyumsadığımız yapıları açığa çıkarmalarına karşın varlıkla yokluk arasında bir duruşu yansıtırlar.





### Sleeping Places

John Hutchinson' a göre “ eğer Gormley'in önde gelen beden görünüşleri bir beden için mekan algısıyla bedendeki mekan algısı arasında bir denge ve etkileşim yarattığı söylenebilirse **Learning to See**, söz edilen ikinci özelliğe denk düşer.” Gözleri sınıksız kapalı olarak duran bu figür, görünürlüğü sağlayan içindeki özü törensel bir sessizlikle dinler. Bütünlüklü bir beden olarak algılanan figür “şey” olarak beden, “mekan” olarak beden arasındaki ilişkiyi sessizce vurgular. İçe veya bedene bakmayı ima eden bu figür, sanatçının birçok çalışmasında olduğu gibi kalıptan çıkarılmış döküm parçalarının sıvı kurşunla birleştirilmesinden oluşmuştur. Kurşun, koruma gücüne vurgu yapan anlamıyla, içsel olanla dışsal olanın etkileşimine izin vermez. Sanatçı heykelin “ kurşun ve fiberglastan yapıldığı gibi havadan da oluştuğunu, heykelde var olan ama gözlerimizle algılayamadığımız bu şeyin heykelin inşasında en temel özellik” olduğunu söyler.(Making Space) Beden kendisinin sembolik ve şiirsel enerjisini keşfettiği ölçüde insanidir.

**Learning to Think**, iki katlı eski bir kent hapishanesine yerleştirilen figürlerden oluşmuştur. Sanatçı için bina, kurtuluş ve özgürlük üzerine düşünmek için önemli olanaklar sağlamıştır. Binanın üst katında tavandan sarkan beş başsız insan figürü bir yandan linç edilen insanları çağrıştırırken, diğer yandan kutsanıp arınarak göğe yükselen azizleri anımsatır.



Learning to See



Learning to Think

Ölü ya da canlı vücutlardan alınan kalıpların çeşitli amaçlarla kullanılması uygarlığımızın farklı zaman ve kültürlerinde karşımıza çıkar. Anı büstleri diyebileceğimiz posthumousların (modifiye edilmiş ölü maskaları ), bir tür kalıplama olan mumyalamaların, doğunun ve batının ruhani geleneklerinde önemli bir yeri vardır. Bazı kültürlerde azizlerin bedenlerinden çoğaltıldığı düşünülen “kaplar” içinde taşıdıkları kutsallık nedeniyle dinsel ritüellerin en önemli araçlarıdır. Rönesans'ın öncü sanatçılarından Donatello'nun Judith'i, Rodin'in fragmanları, modern çağın önemli sanatçılarından Segal'in alçı figürleri de tüm vücut ya da organlardan alınmış kalıplara döküm yapılarak oluşturulmuş çalışmalardır. Stephan Bann öze ilişkin bir sorgulamayla Gormley'i benzer yöntemi kullanan heykeltıraşlardan ayıran ana unsuru belirler. O,

kalıpların Gormley'in bedeninden alınmış olmasını önemser ve onlarla posthumous ve kutsal kapların arasında anlambilimsel bir ilişki kurar. Örneğin isimleriyle de bilinçli bir duygusal iletişim çağrısı olan iki heykel, **Lost Subject** ve **Close** anlambilimsel bir çözümlemeyle, kaybolanın ya da görünemeyenin göstergeleridir. (Hutchinson:2004)



Lost Subject

Gormley'e göre ölüm hayatın gizemini doğrulayan yeni bir kapıya yönelmedir. Bu nedenle ölüm bir şekilde de uzamsal bir boyut olarak doğamızla ilişkilidir. Ben uzamsal varoluşu aydınlıkta da karanlıkta da görüyorum, biri düşüncemde diğeri hayal gücümde diyen Gormley bu iki eserle ölümü gönüllü olarak kucaklar. Bu kahramanca bir harekettir. Dünya ile en gerçek ilişkiyi tarif eder. Kendi anlatımıyla, çok karmaşık bir dünyada çok yalın bir bağlamdan konuşmak ister. Sanatçının bu bedenleri yeryüzündeki bütün çelişkileri anlamsız hale getirmek için konumlandırılmıştır.



CloseI



CloseII

Gormley yeryüzünde var olan canlı cansız her varlığı, her duyguyu, her duyumu, yerkürenin kendisi olarak görür. **Land-Sea-Air 2** isimli eserde kullandığı üç ayrı figürle, yerkürenin öz elementleri ile insan bedenlerini buluşturur. İnsanın maddesel varlığının sadece bir tek boyutu olmadığını hatırlatır. Ayakta duran ve açılmış gözleriyle ufka bakan deniz, dizleri üstüne çöküp açık burun delikleriyle soluyan hava, büzülerek çömelip yeri dinleyen toprak.



Land, Sea and Air 1982

**A Case for an Angel'** da insanoğlunun sonsuz tutkularına duyduğu hayranlıkla, yetersizliğini sakince kabul edişinin dengesini vurgular. Ölümcül bir biçimde engelli olan, her hangi bir boşluktan geçemeyen, omuzlarında çaresizliği taşıyan bu beden ama aynı zamanda umudun da habercisidir.



A case of Angel

İnsanoğlunun gerçeklik karşısındaki çaresizliğini, iki çalışma farklı biçimde anlatır. **Room for the Great**, dizlerini karnına çekerek oturmuş bir adamın içinde barınabileceği oranlarda oluşturulmuş bir çimento kutunun hem bir beden hem de dış dünyayla etkileşimini temsil eden dört organ parçasına (ağız, kulaklar ve penis) denk gelen yerleri açık bırakılmış, çölün ortasına yerleştirilmiştir. Üstüne ağır bir beton kapak kapatılan figür, çölün boşluğunun tehditkâr boyutsallığı ile insanoğlunun işgal edeceği minimum alanı çarpıcı bir biçimde ortaya koyar.



Room for the Great Desert

**Field** bir çok insanın bir araya gelerek bir avucun içine sığabilecek kadar bir kil parçasıyla oluşturdukları binlerce küçük figürden oluşur. Bu figürler hep birlikte gözlerini yerleştirdikleri mekânın girişine doğru çevirerek izleyiciyle ürpertici bir ilişki kurarlar. Hemen hepsi ayrı bir elden ayrı bir karakter olarak üretilmiştir. Buna karşın birbirine benzeyen binlerce figürün bir araya gelmesiyle oluşmuş devasa bir kalabalık gibi algılanırlar. Figürlere yukarıdan bakmak zorunda bırakılan izleyicilerin bu binlerce göz karşısında kendilerini son derece özel hissetmeleri ile kocaman bir bütünün çok sıradan bir parçası olduklarını anımsamaları gerilimli bir iletişime neden olur. Benzersiz bir yaratıcı birey ve tekil bir sanat nesnesine odaklanmak yerine Gormley, hiç tamamlanmayacak bir görevi üstlenmiştir.



Field

Gormley'in gözler kapalı bakmak olarak adlandırdığı ve bedenini içinden duyumsamalarla tarif etmeye yöneldiği ürünler gerçeklik algısının görünümüleri olarak biçimlenen ürünlerinden daha kurgusaldır. Dişlerin arasına giren bir tanecik dilin gözünde bir kayaya, toz zerresi göz kapağında volkana dönüşüyorsa "İçimizde olup biten hayatı somutlaştırmak için bilindik sınırlar içinde kalınmaz" diyen sanatçı bunu kanıtlarcasına biçimleri uzatıp yayarak, birbirine ekleyerek, sıra dışı ya da gerçeküstü

heykeller üretmiştir. Gerçek olanla duyumsanan arasında güçlü ironik bağlar kuran bu ürünler bedenini bir araç olarak kullanmak isteyen sanatçıya koşullanmış olanla koşullanmamış olan arasında karşıtlıklar kurma olanağı sağlar.



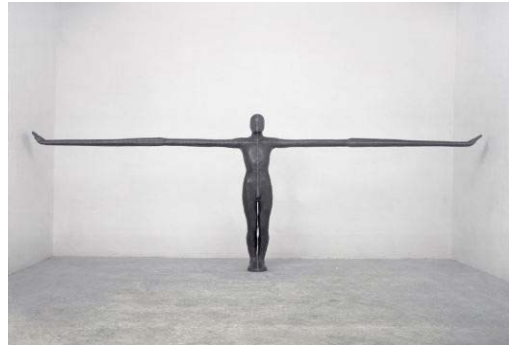
Home



Home and the World



Tree I



Tree II



**Present Time**, iki başsız, birbirlerine boyunlarıyla birleşen figür çalışmasıdır. Gerçeklik içinde kaybolmuşluğun gerçeküstü etkisini taşır. **Mind**, **Present Time**'da yaratılan etkinin uzamsal algısının bir kapsüle yerleştirilmesidir.



Present Time



Bearing II



Mind



Kapsülleme

Gormley'in heykellerinin heyecan verici bir diğer özelliği onların her an bir yerde karşımıza çıkabilme olasılığıdır. Bir denizin ortasında, bir çölün sonsuzluğunda, bir dini yapının kubbesinde, bir gökdelenin tepesinde, bir sokağın hemen girişinde onlarla karşılaşabiliriz. Onun bazı ürünleri bize ne kadar kırılğan olduğumuzu anımsatıp ana rahmine geri çekilmemizi fısıldayabilirler. Ya da içlerindeki ağırlıklı hümanizmi apaçık sergileyerek yaşama irademizi inatçı bir biçimde nesnelleştirebilirler.



**Sonuç:**

Birinci bölümde incelemeye çalıştığımız Merleau Ponty ve Antony Gormley'in, görme, bakış, algı, deneyim, duyumsama arasındaki ilişkiye ve bunların sanatta nasıl görünür hale geldiğine yönelik değerlendirmelerini yorumlarsak, "Gören göz, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören özneye aitken, bakış, nesneyle yönelimsel bir ilişkiye giren şey"dir." (Ponty,1996) Bir diğer deyişle, "bakış, nesneye yönelik bir görme biçimi" dir. Beden ise "ne öznedir ne de nesne; ama buna

karşın bütün bilme etkinliklerimizi derinden etkileyen bir varoluş kipidir”.(Pony,1996)  
Bu bağlamda bir görüş oluşturursak, Gormley’in bedenleri göz ile nesne arasındaki boşluğu doldurur, bakış bu bedenlerde biçimlenir.

Gormley izleyicinin bakışına sunduğu kendi bedenini, hem iç hem de dış mekân olarak sorunsallaştırmıştır. Özellikle kalıp yüzeyleri, tensel görünümüyle iç mekânın duyumsanmasına önemli katkı sağlar.

Gormley’in ürünleri, onun verili bilgiden çok deneyime olan ilgisini yansıtır. Onun estetik duyarlılığı, bedeni içerden algılayarak, varoluş hallerini ortaya çıkaran yeni bedenler yaratmaya yöneliktir. Kendi bedenini açığa çıkararak yeniden kurma stratejisi, onu figür çalışan diğer sanatçılardan ayrı kılan en önemli özelliktir. Gormley’in kendi bedeninden kalıp olarak ürün oluşturmasının, ilk çağlardan başlayarak günümüze kadar başka bedenleri kalıplayarak çalışan sanatçıların ürünlerinden hem biçimleme hem de anlam içeriği olarak farklı düşünülmesi gerektiğine daha önce değinilmişti. Teknik bir tarafa bırakılıp, modern heykel tarihinde figür üzerine çalışan kimi sanatçıların biçimleri incelenirse bu farklılık daha belirgin olarak ortaya çıkar. Gormley’in figürleri, Rodin’in, kendini; duygularını ve yeteneklerini kutsadığı anlatımcılığına, modern giysileriyle popüler hayatın kuşattığı edilgen tiplemelere vurgu yapan Segal heykellerine, çağdaşları olan Stephan Balkenhol’un otantik ve sıradan insanlarına, Juan Munoz’un insanın önemli özelliklerinden yoksun bırakılmış figürlerine, insan bedeninin işlevlerine dönük imalarıyla Robert Gober’in heykellerine benzemez. Onun figürleri bir cinsiyete, bir sürece, belli bir kimliğe ya da statüye ait olarak tanımlayabileceğimiz ya da tek başına insan dediğimiz bir varlığa karşılık gelen özneler değildir. Kısaca ifade etmek gerekirse, Gormley’in heykellerinin stratejisi bedenin kendisinden çok orada var olma halidir. Bu varoluş hem bir plastik nesne olarak estetik algıya seslenir, hem de hayata dair bütün eylemlerimizin geçişkenliğini ve iç içeliğini fark ettirir.

Gormley heykellerinde öz, madde ve biçimin bütünselliğine gereksinim duyar. Neden kendi bedeninin fotoğrafını ya da hologramını kullanmadığı sorusuna “ben klasik bir heykeltıraşım, madde ve kütleyle ilgileniyorum” diyerek yanıt verir. Aynı zamanda birçok çağdaşı gibi, sadece geleneği onaylayan ya da geçerli kılan düşünceyi terk eden bir yaratıcı özgürlüğü de savunur. Bir şekilde sanatın, ahlaki öğütler ve emirlerin kısıtlamalarından arınabilecek bir odak olma potansiyeline sahip olmasının insanları kendi eylemleri üzerinde düşünmeye yöneltebileceğine inanır. Ona göre bugün sanatın görevi, bizi yanılsamalardan arındırmak, biçimsizliğe dönüşmeyi durdurabilmek, sanatçının çabasına değecek bir coşkuyu yaratabilmektir. Sanatı dünyaya açık kılmaktır. Yeni yüzyılda bir sanat ürünü tüm dünyadan sorumludur ve oraya seslenmelidir.

Gormley için diğer tüm insani çabaların ve becerilerin uygulanışı gibi sanat da geleceğe yönelik bir irade kullanımındır. Özellikle, dönüşüm, değişim dönemlerinde insanlığın temel inançlarını vurgulayarak yaşamın odağı haline gelebilir. Çünkü sanat kabile kültürlerinden en gelişmiş uygarlıklara, en geleneksel üretim biçimlerinden en sofistike yaklaşımlara kadar insanların bedenini yeniden öne çıkaran kolektif bir harekettir. Ve sanatçı gücünü buradan alır. Gormley, kolektif yaratıcılık olarak da ifade



edilebileceğimiz bu iletişim biçimini, içine geleceği alan ve yaşam için gerekli inancı da kollayan sanatsal yaklaşımıyla ortaya koyar. Ona göre sanatın içeriği sadece tek bir kültüre, belli bir coğrafyaya, ya da bir tarihe karşı sorumluluk duyanların değil, bütün dünyaya karşı sorumluluğu olan insanların ellerinde biçimlenecektir. Bu bağlamda Michael Newman'ın görüşleri anlamlı hale gelir. "nasıl dünya bedeninin taşıyıcısıysa Gormley'in bedenleri de dünyayı taşıyan bir taşıyıcıdır." (Newman, 2004: III. sec., s.51)

#### **KAYNAKÇA**

- Aydın, Serdar., 2009, Fatma Tülin Resmi,: Algı, Form ve Pornografi, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Bolla, Peter de., 2006, Sanat ve Estetik, çev. Kubilay Koş, Ayrıntı Yay., 1. basım, İstanbul
- Direk, Zeynep., 2003, Dünyanın Teni, Merleau Ponty Feksefesi Üzerine İncelemeler, Metis Yayınları, İstanbul
- Gormley, Antony., 2004, Revised&Expanded Catalogue, Phaidon, London
- Gormley, Antony., "Making Space" a film by Beeban Kidron, Hayward Galery, London
- Gormley, Antony., "The Eye" a film by the İllumination Company, U.K.
- Gormley, Antony., [www. antonygormley.com](http://www.antonygormley.com)
- Gormley, Antony, [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com)
- Gormley, Antony., [www.tate.org.uk/stives/](http://www.tate.org.uk/stives/)
- Gormley, Antony., [www.gateshead.gov.uk/angel/](http://www.gateshead.gov.uk/angel/), Malmo Konstall, Sweden
- Hutchinson, John., 2004, "Return ( The Turning Point)" s.30-94, Revised&Expanded Catalogue, Phaidon, London
- Murray, Chris., 2009, Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, Çev. Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Newman, Michael 2004,. Revised & Expanded Catalogue, Phaidon, London
- Ponty, Maurice Merleau., 1996, Göz ve Tin, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul
- Ponty, Maurice Merleau., 2008, Algılanan Dünya, Sohbetler, çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul