



**HEYKEL SANATINDA
KÜLTÜREL NESNELERİN ALTERNATİF
MALZEMELER İLE BUZ YONTU
UYGULAMALARI**

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK

Yüksek Lisans Tezi

Heykel Ana Sanat Dalı

Prof. Dr. Mustafa BULAT

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI

**HEYKEL SANATINDA KÜLTÜREL NESNELERİN ALTERNATİF MALZEMELER
İLE BUZ YONTU UYGULAMALARI**

(Ice Craft Applications Of Cultural Items By Alternative Materials In Sculpture Art)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK

Danışman: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Erzurum

Haziran, 2025



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Prof.Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK tarafından hazırlanan “**Heykel Sanatında Kültürel Nesnelerin Alternatif Malzemeler ile Buz Yontu Uygulamaları**” başlıklı çalışma 30/06/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel - Anasanat Dalı Heykel Sanat Dalı’nda **Yüksek Lisans** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Doç. Halil DAŞKESEN <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	İmza
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Hanifi ZENGİN <i>KAFKAS ÜNİVERSİTESİ</i>	İmza
Jüri Üyesi (Danışman):	Prof.Dr. Mustafa BULAT <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	İmza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylanm.

28/07/2025
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
İmza

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Doğrulama Kodu: 3c798dbd-673e-413a-b095-65c609939d67 Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/ataturk-universitesi-ebys>





ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Heykel Sanatında Kültürel Nesnelerin Alternatif Malzemeler İle Buz Yontu Uygulamaları ” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

30/06/2025

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK

Aslı Islak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu lisans ve yüksek lisans tezi sürecinde desteklerini esirgemeyen, Heykel Bölüm Başkanı ve Heykel Ana Sanat Dalı Başkanı Sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT hocam olmak üzere, Heykel Anasanat Dalı Başkan Yardımcıları Prof. Dr. Önder YAĞMUR'a, Doç. Dr. Caner ŞENGÜNALP'e, Anasanat Dalı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Halil DAŞKESEN ve Doç. Dr. Muhammet Hanifi Zengin'e, Araş. Gör. Serap BULAT'a , Dr. İlhan KAYA'ya, Dr. Esra TAŞAR'a ve bölüm hocalarıma, teknik katkılarıyla, uygulamalara destek veren sayın Rahmi ÖZAKALIN'a, en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Manevi destekleriyle her daim yanımda olan sevgili annem Gönül BEYAZTAŞ'a, babam Rezzak BEYAZTAŞ'a, kıymetli eşim Alihan ÖZLÜTÜRK'e ve bana güç veren tüm aile üyelerime ve dostlarıma sonsuz şükranlarımı iletiyorum.

Bu tez çalışması, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Kapsamında, SYL-2024-14246 proje koduyla desteklenen ve *“Heykel Sanatında Alternatif Malzemelerle Kültürel Nesnelerin Buz Yontu Uygulamaları”* başlığını taşıyan yüksek lisans tez projesi doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ HEYKEL SANATINDA KÜLTÜREL NESNELERİN ALTERNATİF MALZEMELER İLE BUZ YONTU UYGULAMALARI

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK

Haziran 2025, 121 sayfa

Sanat, tarihsel süreç boyunca insanın duygu, düşünce ve kültürel birikimini ifade etmenin en güçlü araçlarından biri olmuştur. Heykel sanatı ise üç boyutlu anlatım gücüyle sanatçının yaratıcılığını ve toplumların değer dünyasını yansıtan özgün bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel olarak bronz, mermer, ahşap ve taş gibi malzemelere dayanan heykel sanatı, günümüz sanatçılarının çağdaş ifade biçimlerine yönelmesiyle birlikte alternatif malzeme arayışına evrilmiştir.

Çalışmada, heykel sanatında kültürel nesnelerin temsiline yönelik alternatif yaklaşımlara ve özellikle buz malzemesi üzerinden yeni bir ifade alanı arayışına odaklanılmıştır. Geçici ve doğal yapısıyla öne çıkan buz malzeme, kültürel niteliği olan biçimlerin veya nesnelerin sanatsal temsiline ilişkin estetik bir potansiyel sunmaktadır. Bu anlamda, buz yontu uygulamalarıyla aktarılan kültürel nesneler geçiciliğin kavramsal açıdan kalıcılığa dönüştüğü, sanatsal belleğin yeniden inşa edildiği bir ifade biçimi geliştirmektedir.

Çalışma, buzun heykel sanatında kullanımını kültürel bir bağlamda değerlendirmek, bu özgün malzemenin sanatsal anlatıya nasıl katkı sunduğunu irdelemek ve böylece disipline, alternatif bir yorum kazandırmaktır. Araştırma sürecinde, buz yontu uygulamaları üzerinden kültürel mirasın yeniden şekillendirilme biçimleri sorgulanmakta, elde edilen bulgular aracılığıyla sanat pratiği içinde geçiciliğe dayalı yeni bir anlatı önerilmektedir.

Bu çalışma, buzun estetik, kavramsal ve materyal özelliklerini çağdaş sanatta kültürel kimliği yorumlayarak heykel sanatına alternatif malzeme olarak genişletmeyi ve disiplinlerarası bir düşünsel zemin sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Heykel, kültürel nesne, buz heykel

ABSTRACT

MASTER THESIS

ICE CRAFT APPLICATIONS OF CULTURAL ITEMS BY ALTERNATIVE MATERIALS IN SCULPTURE ART

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK

2025, 121 pages

Art has been one of the most powerful means of expressing human emotions, thoughts, and cultural accumulation throughout history. Sculpture, with its three-dimensional expressive power, stands out as a unique discipline that reflects the artist's creativity and the value systems of societies. Traditionally based on materials such as bronze, marble, wood, and stone, sculpture has evolved toward alternative materials as contemporary artists seek new forms of expression.

This study focuses on alternative approaches to the representation of cultural objects in sculpture, with particular emphasis on ice as a material that opens new avenues for artistic expression. With its ephemeral and natural qualities, ice offers aesthetic potential for representing culturally significant forms and objects. In this context, sculptural practices using ice develop a form of expression in which cultural objects conveyed through ice carving transform the concept of ephemerality into permanence and reconstruct artistic memory.

The aim of the study is to evaluate the use of ice in sculpture within a cultural framework, to examine how this distinctive material contributes to artistic narrative, and thereby offer an alternative interpretation to the discipline. Throughout the research process, methods of reshaping cultural heritage through ice carving are explored, and the findings propose a new narrative within artistic practice based on transience.

This work seeks to expand sculpture by interpreting the aesthetic, conceptual, and material properties of ice in contemporary art as a means of engaging with cultural identity, and to offer an interdisciplinary intellectual foundation.

Keywords: Sculpture, cultural object, ice sculpture

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vii
KISALTMALAR	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Heykel Sanatının Kültürel Nesneler Bağlamında Tarihsel Dönüşümü	2
İKİNCİ BÖLÜM	45
Buz Yontu Sanatı.....	45
Buz Yontu Sanatının Tarihsel Gelişimi	45
Buz Yontu Sanatında Kullanılan Teknikler ve Malzemeler	47
Buz Yapıştırma ve Berraklık Artırma Teknikleri	48
Buz Yontu Sanatının Disipliner Uygulama Alanları.....	50
Buz Yontu Pratiğinde Kültürel İmgelem ve Temsili Biçimler.....	69
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	81
Kişisel Uygulamalar	81
Malzeme ve Anlatı İlişkisi Bağlamında Kişisel Uygulamalar	82
Buz Yontu Çalışmaları ve Geçicilik Üzerine Deneyimler	89
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	96
Bulgular	96
Malzeme ile Kurulan Etkileşimli Süreç	96
Kültürel Nesnelerin Kavramsal Temsili.....	96
Geçicilik ve Bellek Arasındaki Gerilim.....	96
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA	101
ÖZGEÇMİŞ.....	107

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Willendorf Venüsü, yak. MÖ 25.000'li yıllar.Oalitik kireçtaşı, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Viyana	5
Şekil 2. Nefertiti 'nin İkonik büstü, MÖ 1345, Kireçtaşı ve sıva, Berlin Mısır Müzesi Koleksiyonunun bir parçasıdır.	7
Şekil 3. İmparator Vespasianus, M.S. 70 Dolayları, mermer.	8
Şekil 4. Michalengelo di Lodovico Buonarroto Simoni, Davud (David) Heykeli,1501-1504(mermer, yüksekliği 5,17 metre) Akademi Galerisi, Floransa	9
Şekil 5. Donatello, David,1440,Bronz,158 cm, Bargello Müzesi, İtalya	10
Şekil 6. Gian Lorenzo Bernini, Apollon ve Daphne, 1622-1625,mermer, 243x96cm, Galleria Borghese, Roma.....	11
Şekil 7. Gian Lorenzo Bernini, Proserpina'nın Kaçırılışı, 1621-1622 , Galleria Borghese, Roma.....	12
Şekil 8. Jean Baptiste Lemoyne, Geneviève-Françoise Randon de Malboissière , 1768, New York City Metropolitan Müzesi Koleksiyonunda, Fransa-Paris	13
Şekil 9. Constantin Brancusi, Sonsuzluk Sütunu,1938 pirinç kaplı demir döküm.	15
Şekil 10. Henry Moore, kral ve kraliçe,1952-1953.....	17
Şekil 11. Auguste Rodin, Danaid-Afrika Kelebeği, 1988.....	17
Şekil 12. Marcel Duchamp, Çeşme(Pisuar), 1917,Hazır malzeme.	19
Şekil 13. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913,Metal Tekerlek, Tahta Tabure.	21
Şekil 14. Marcel Duchamp , Kol kırılması Olasılığına Karşı, 1915,Hazır malzeme.....	22
Şekil 15. Fang maskı, tarihi bilinmiyor. Louvre Müzesi, Paris	24
Şekil 16. Pablo Picasso, Pulcinella Maskesi,1920, ahşap, kağıt, boyanmış kumaş, Paris /Fransa	25
Şekil 17. Man Ray, The Gift /Armağan, 1920,boyalı Ütü ve Raptiyeler.	26
Şekil 18. Raoul Hausmann, Mekanik Baş(Zamanımızın Ruhu), 1920, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.	27
Şekil 19. Meret Oppenheim, Nesne,1936, Kürk kaplı fincan,23x20x10cm.Museum of Modern Art, New York	29
Şekil 20. Pablo Picasso, Boğa Başı,1942, 33.5cm.x43.5cm.x19cm., Moma, Amerika.	30
Şekil 21. Alexander Calder, Inspired Mobiles Ve mobillerin evrimi açısından çok önemli olduğu için, 1961'de yeniden yaratılan 63 ahşap askı	31
Şekil 22. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, sandalye fotoğraf, sandalye ve sözlükteki tanımı, Modern Sanat Müzesi, New York.	32

Şekil 23. <i>Gülsüm Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, metal sepet, yorgan 3. Uluslararası İstanbul Bienali.</i>	34
Şekil 24. <i>Mustafa Bulat, Denge I, 1999, ahşap, metal, polyester.</i>	35
Şekil 25. <i>Mustafa Bulat, Yüzleşme-XVI, 2008, 45x18x20cm, mermer.</i>	35
Şekil 26. <i>İlhan Kaya, Tören, 2009, karışık teknik, 30x35x100cm, Erzurum</i>	36
Şekil 27. <i>Mustafa Bulat, Halfeti 'de Değirmen Taşı ve Zaman, 2011, 300x160x100cm, traverten yontu, I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Urfa.</i>	37
Şekil 28. <i>Mustafa Bulat, Anadolu VII, 2016, ahşap ve bakır.</i>	38
Şekil 29. <i>Bora Türkkan İsimsiz, 2016, hazır malzeme enstalasyon,</i>	39
Şekil 30. <i>Hüsamettin Koçan, Ayağımdaki Diken Sergisinden, AKM, 2017, İstanbul,</i>	40
Şekil 31. <i>İlhan Kaya, Kapılar Bacalar, 2018, 30x50x50cm, karışık teknik,</i>	41
Şekil 32. <i>Muhammet Hanifi Zengin, Düş, 2019, 80x100x100cm, atık metal ve çelik.</i>	42
Şekil 33. <i>Şakir Gökçebağ, İçeri Dışarı, 2019, elek, Baksı Müzesi, Bayburt</i>	42
Şekil 34. <i>Muhammet Hanifi Zengin, Göç, 2023, 140x100x100cm, atık metal.</i>	43
Şekil 35. <i>Çinli arkeologların Çin'in kuzeybatısı Sincan Uygar Özerk Bölgesi'ndeki Gaotai Harabelerinde buldukları hayvan kemiklerinden yapılmış buz pateni</i>	45
Şekil 36. <i>Harbin Buz ve Kar Festivali</i>	51
Şekil 37. <i>Saint Paul Kış Karnavalı, Amerika Birleşik Devletleri'nin Minnesota eyaletindeki Saint Paul kentinde her yıl düzenlenen bir festivaldir.</i>	52
Şekil 38. <i>Allan Kaprow, Fluids, Kaliforniya, 1967</i>	54
Şekil 39. <i>Andy Goldsworthy, Kuzeye Dokunmak, 1989 Kuzey Kutbu.</i>	53
Şekil 40. <i>Marco Evarissti, Ice Cube Project 2004, buz ve 3000 litre kan kırmızısı boy.</i>	55
Şekil 41. <i>Robert Garlough, , Ice Sculpting The Modern Way, 2005, 505 x 455 cm.</i>	56
Şekil 42. <i>Ai Weiwei ,buz heykelleri, 2014, Stockholm.</i>	57
Şekil 43. <i>Olafur Eliasson, Ice Watch, 2014-2015, Paris.</i>	58
Şekil 44. <i>Festiwal Rzeźby Lodoiej w Poznaniu (Poznan Buz Heykel Festivali), 2019</i>	60
Şekil 45. <i>Nele Azevedo's, Minimum Monument, 2020, Roma.</i>	61
Şekil 46. <i>Halil Daşkesen-Caner Şengüenalp, İlhan Kaya 2021, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesi, Erzurum</i>	62
Şekil 47. <i>Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesi , Erzurum</i>	63
Şekil 48. <i>Halil Daşkesen, Caner Şengüenalp, Muhammet İşçi, Cumhuriyet ve Çocuk, 2021 Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesi Karma Sergisi , Erzurum</i>	63
Şekil 49. <i>Esra Taşar, "Dayanışma", 190x90x50cm, 2020, AtaBuz Müzesi, Erzurum</i>	64
Şekil 50. <i>Esra Taşar & İbrahim Arslan, "Nenehatun", 2 mx70x70cm, Ata Buz Müzesi. 2022, Erzurum</i>	65

Şekil 51. Turgay Alkan, “Melek kanadı” , 200x100x25 cm, 2022.....	65
Şekil 52. Turgay Alkan, “Minotor”, 200x100x50 cm,2023	66
Şekil 53. İlhan Kaya, Atatürk Üniversitesi, Ata Buz Müzesi,Erzurum.....	66
Şekil 54. Caner Şengüenalp, Aşık,2021, Buz+Polyester,50x50x72cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesinde “Katı olan her şey buharlaşıyor” sergisi.	67
Şekil 55. Caner Şengüenalp, Değerlerin Başkalaşımı, 2021 ,Buz + Polyester , 50 x 57 x 100 cm , Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesinde “Katı olan her şey buharlaşıyor” sergisi.	67
Şekil 56. Caner Şengüenalp, Sokaktaki Yeraltı İnsanı, 2021, Buz+ Polyester ,50 x 50 x 75 cm , Atatürk Üniversitesi Ata buz müzesinde “Katı olan her şey buharlaşıyor” sergisi.	68
Şekil 57. Yıldız Özer, Sarı Civanperçemi /Achillea Filipendulina ve Mızrak Devedikeni / Cirsium Vulgare, 2023, Atatürk üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.	69
Şekil 58. Gökhan Taş, Kardan Kaz Heykeli,2008, Kar, 5x6x5m.	70
Şekil 59. EYOF 2017 Kardan Erzurum Kültür Sokağı ,2017, Erzurum	72
Şekil 60. EYOF 2017 Kardan Erzurum Kültür Sokağı	72
Şekil 61. EYOF 2017, Kardan Erzurum Kültür Sokağı, Erzurum	73
Şekil 62. Harbin International Ice and Snow Sculpture Festival ,Harbin, Çin.....	73
Şekil 63. EYOF 2017, Kardan Erzurum Kültür Sokağı, Erzurum	74
Şekil 64. Turgay Alkan, Gaz Lambası, 2017, 220x50x50cm.	76
Şekil 65. Caner Yedikardeş, Vitrinden Dökülenler1, 2021,Ata Buz Eserler Müzesi, buz ve seramik,	77
Şekil 66. Caner Yedikardeş, Ayten’den Kalanlar II,2021, Ata Buz Eserler Müzesi,Erzurum .	77
Şekil 67. Muhammet İşçi,2022, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi,Erzurum.	78
Şekil 68. Muhammet Hanifi Zengin, Şahmaran, 2023,	79
Şekil 69. Muhammet Zeki Zengin, Çift başlı Kartal ve Selçuklu yıldızı,2024,.....	80
Şekil 70. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yünle Gelen Zaman,2025, ahşap, metal.	82
Şekil 71. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Dönüşün Belleği, 2025,ahşap.	83
Şekil 72. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yün Çoraplar, 2025,hazır malzeme ve alçı.	84
Şekil 73. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yayı, 2025, ahşap.	85
Şekil 74. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, El Değirmeni, 2025 ahşap, metal,alçı,çimento.	86
Şekil 75. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Teşi Üçlemesi, 2025, ahşap, metal, 200cm, 130cm, 75cm.	87
Şekil 76. Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Öğütme Taşı, 2025, yutong ve metal,75x70x50cm....	88
Şekil 77. Gülümser Beyaztaş Özlütürk , Sessiz Döngü, 2025, alçı, 60x40x40cm.	88

Şekil 78. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Havan, 2025, alçı, 60x25x25cm.</i>	89
Şekil 79. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Donmuş Bellek&El Değirmeni, 2025, buz yontu, 160x55x55cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.</i>	90
Şekil 80. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Dibek Taşı, 2025, Buz Yontu, 110x65x70 cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.</i>	91
Şekil 81. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yayık, 2025, buz yontu , 150x60x60 cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.</i>	92
Şekil 82. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Zamana Hapsedilen Hafıza, 2025, buz yontu, 120x60x60 cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi</i>	92
Şekil 83. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Buzun Hafızası, 2025, lastik ayakkabılar ve buz, 100x40x40cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.</i>	93
Şekil 84. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Teşiler, 2025, ahşap teşiler ve buz, 100x60x60cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.</i>	94
Şekil 85. <i>Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Dibek taşı, 2025, buz, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi.</i>	95

KISALTMALAR

AKM : Atatürk Kültür Merkezi

BAP : Bilimsel Araştırma Merkezi

bkz. : Bakınız

cm : Santimetre

EYOF :Avrupa Gençlik Oyunları

m : Metre

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğeri

vs. : vesaire

yy. : Yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Heykel sanatı, tarihsel süreç içerisinde farklı dönemlerin estetik anlayışlarını, düşünsel yapılarını ve kültürel kimlikleri çeşitli biçim ve malzemeler aracılığıyla yansıtmaktadır. Sanatsal çerçevede heykel sanatı hem klasik hem de çağdaş sanat uygulamaları içerisinde sanatçının yaratıcı misyonunu, estetik duyarlılığını ve yenilikçi yaklaşımını ifade eden temel disiplinlerden biri olarak öne çıkmaktadır (Bulat & Beyaztaş-Özlütürk, 2024). Geleneksel heykel üretiminde taş, mermer, bronz ve ahşap gibi dayanıklı malzemelerin ön planda olduğu görülse de günümüz sanat ortamında ifade biçimlerinin çeşitlenmesiyle birlikte alternatif malzemelere yönelimde bu doğrultuda artmıştır. Bu artış içerisinde buz malzemesi de kendine yeni kullanım alanları bulmaya başlamıştır.

Çağdaş heykel sanatında, sanatçılar malzeme ile anlatım arasındaki ilişkiye özgün bir ifade alanı kazandırmakta ve bu ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda buz, mekân ve zamanla doğrudan ilişkili yapısı sayesinde yalnızca plastik bir unsur olarak değil, aynı zamanda kavramsal bir araç olarak da değerlendirilmektedir.

Bu çalışma, kültürel nesnelerin buz yontu tekniğiyle yorumlanarak çağdaş heykel sanatında alternatif bir malzeme olarak kullanımının estetik, kavramsal ve çevresel boyutlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel hedefi, geçmiş kültürlerle ait nesnelerin buz gibi alternatif ve şeffaf bir malzeme aracılığıyla çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlanmasının; kültürel süreklilik ve sanatsal dönüşüm üzerindeki etkilerini incelemektedir.

Bu kapsamda araştırma, aşağıdaki temel sorulara odaklanmaktadır:

1. Buz, çağdaş heykel sanatında nasıl etkin bir malzeme olarak kullanılabilir?
2. Buzun yontu teknikleri sanatsal üretim süreçlerine nasıl entegre edilebilir?
3. Kültürel miras unsurları, buz yontu uygulamaları aracılığıyla günümüz sanatı içinde nasıl temsil edilebilir?

Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; çağdaş sanat pratiklerinde buz kullanımının sanatsal ve kültürel temsiliyet bağlamındaki olanakları, seçilen örnek malzemeler üzerinden analiz edilmiştir. Ayrıca, buzun geçici doğasının sanat ve çevre ilişkisine sunduğu eleştirel katkılar da incelenmiştir.

Buz yontu tekniklerinin estetik açıdan sunduğu yeniliklerin yanı sıra, bu sanat formu iklim değişikliği gibi güncel çevresel meseleler üzerine düşünmeye yönelik eleştirel bir zemin olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın bir diğer temel katkısı, alternatif malzemelerin çağdaş sanatta teknik çeşitliliği artırmasının yanı sıra, kültürel mirasın yeniden inşasında nasıl işlevsel hale gelebildiğini ortaya koymaktır.

Buzun biçimsel kırılganlığına rağmen kavramsal olarak taşıdığı güç, geçicilik ile kalıcılık arasında sanatsal bir denge kurmakta ve geçmişin izlerini günümüz anlatılarına taşımaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma çağdaş heykel sanatında buz gibi alternatif bir malzemenin kullanımına odaklanarak; sanatsal üretim süreçlerinde malzemenin taşıdığı anlamı, estetik olanaklarını ve kültürel yorum gücünü bütüncül bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır.

Heykel Sanatının Tarihsel Dönüşümü

Heykel sanatı, tarih boyunca farklı dönemlerinde geleneksel ve kültürel nesneler çeşitli malzemelerle yeniden yorumlanması yoluyla çağın estetik anlayışına uyarlanmıştır. Günümüzde ise alternatif malzemelerin sanatsal yaratım ve üretim süreçlerine dahil edilmesi, geleneksel sanat biçimlerine yenilikçi bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Bu bölümde, geleneksel kültürel nesnelerin farklı sanat disiplinlerinde nasıl yeniden ele alındığı ve alternatif malzemelerle nasıl dönüştürüldüğü üzerine kapsamlı bir değerlendirme sunulacaktır. Ayrıca, sanatçılar tarafından tercih edilen alternatif malzemelerin teknik, estetik ve kavramsal yönleri incelenerek çağdaş sanat pratiklerindeki yeri ve önemi ortaya konulmaktadır.

Sanat, ister heykel ister resim isterse diğer disiplinler aracılığıyla olsun, sanatçının içinde bulunduğu dönemin düşünsel veya felsefi atmosferini yansıtmaya gücüne sahiptir. Sanatsal üretim sürecinde sanatçının iç dünyası, gözlem yetisi, teknik becerisi, felsefi yaklaşımı, algılama biçimi ve kullandığı materyaller belirleyici unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Ancak en önemli faktörlerden biri sanatçının hayal gücüdür; çünkü yaratıcı süreç yalnızca bireysel estetik algıyla değil, aynı zamanda dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarıyla şekillenmektedir.

Bu bağlamda sanat, yalnızca bireysel ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumların estetik anlayışını yönlendiren ve dönemin sanat pratiklerine yön veren dinamik bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Demiralp (2009), sanatçının bakış açısının içinde bulunduğu çevre,

deneyimler, gözlemleri, sezgisel eğilimler ve yorumlama biçimi doğrultusunda sanatsal bir dönüşüm geçirdiğini ileri sürmektedir.

Dolayısıyla sanat, bireyin öznel dünyası ile toplumsal yapıyı bir araya getirerek, geleneksel ve çağdaş unsurların etkileşimini mümkün kılan bir dönüşüm süreci içinde varlığını sürdürmektedir. Sanat, sanatçının hayal gücü ve yaratıcılığının estetik bir bağlamda kullanıldığı, duygu ve düşüncelerin özgün biçimlerde ifade edildiği dinamik bir iletişim alanıdır. Tarih öncesi çağlardan günümüze kadar varlığını sürdüren sanat, yalnızca bireysel yaratıcılığın bir yansıması değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dönüşüm süreçleriyle iç içe geçmiş bir olgudur.

Sanatın dönüşümü, yaşamın ve toplumun değişen koşullarının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda sanat üretimi, hem bireysel hem de kolektif deneyimlerin şekillendirdiği öznel bir ifade alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Dinçeli (2020), sanatın insanın var olduğu her yerde ve dönemde kaçınılmaz bir gerçeklik olduğunu vurgulayarak, sanatın temel gereksinimlerden bağımsız biçimde bireyin kendini anlama sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğunu ileri sürmektedir. Bu doğrultuda sanat, ruhsal ve zihinsel ifadeyi estetik bir yapı içerisinde şekillendiren ve bireyin kültürel kimliğiyle etkileşime giren bir unsur olarak değerlendirilmektedir (Dinçeli, 2020).

Dolayısıyla sanat, yalnızca bireysel yaratıcılığı yansıtan bir pratik olmanın ötesine geçerek, toplumların estetik ve düşünsel gelişim süreçlerine yön veren kültürel bir fenomen olarak konumlanmaktadır. Bu bağlamda sanat, tarihsel süreklilik içerisinde biçim değiştirerek hem geçmişin mirasını koruma hem de çağdaş perspektifler doğrultusunda yeni anlamlar üretme işlevini üstlenmektedir.

Immanuel Kant’a göre sanat söz konusu olduğunda öncelikle “güzel sanatlar” kavramı düşünülmelidir. Kant, güzel sanatları sanatçının yaratıcı dehasının ürünü olan olağanüstü, özgün ve eşsiz eserler olarak tanımlar. Bu eserlerin aynı zamanda taklik edilmeye değer, belirli bir estetik standart veya norm oluşturmaları gerektiğini öne sürer. Kant’ın yüksek sanat anlayışı “deha” olarak adlandırılan üretken bir yetinin kullanımıyla ortaya çıkan sanatsal yaratım süreciyle ilişkilendirilir (Kargın, 2024).

Sanat kavramı tarihsel süreç içerisinde sürekli olarak anlam değişikliklerine uğramış ve sanatın kesin sınırları olan net bir tanımının yapılamayacağını göstermiştir. Sanat hem görünen hem de görünmeyen olgulara atıfta bulunabilen, sözcüklerle kesin bir biçimde ifade edilmesi güç bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. İnsanın varoluşsal ve ifade edici bir pratiği olarak sanat, ilk mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara kadar uzanan kapsamlı bir tarihsel süreci temsil etmektedir. İlkel toplumlar, mağara duvarlarına çizdikleri av sahneleri aracılığıyla

sanatsal algılarını ve yaşama biçimlerini kayıt altına almışlardır. Bu pratikler, yalnızca sanatın temellerini oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal ve ritüelistik anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak da işlev görmüştür.

Kargın'a (2024) göre, Kant'ın sanat tanımında sanat eserinin gerçekleştirdiği özel anlamın yanı sıra, eserin bir estetik fikir taşıması da gereklidir. Bu bağlamda, Kant'ın sanat anlayışı hem yaratıcı dehanın üretkenliği hem de sanat eserinin estetik yönü üzerinden ele alınmalıdır.

İnsanlığın dış dünyayla olduğu gibi sanatla da köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Sanat, tarihsel süreç içerisinde yalnızca estetik bir pratik olarak değil, aynı zamanda insanın bilinmeyen dünyaya hükmetme çabası bağlamında da ele alınmıştır. Arığ (2019), Sanatın başlangıçta bilinmeyen gerçeklikleri anlamaya yönelik mistik bir araç olarak görüldüğünü, ancak değişen toplumsal ve kültürel koşullar doğrultusunda bireyin çevresiyle olan ilişkilerini yönlendiren, dünyayı daha derinlemesine kavramaya ve keşfetmeye yönelik algısal süreçleri harekete geçiren güçlü bir ifade biçimine dönüştüğünü ifade etmektedir.

Sanatın her dönem farklı biçimlerde ortaya çıkması, onun dinamik yapısını ve sürekli dönüşüm geçiren bir anlatım aracı olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede sanat, yalnızca bireysel yaratıcılığın bir ürünü değil, aynı zamanda içinde bulunduğu sosyal ve kültürel bağlamı şekillendiren ve dönüştüren önemli bir etkileşim alanı olarak değerlendirilebilir.

İlk insanlar yarı yerleşik hayata geçişi, toplumsal örgütlenmelerin ve köy benzeri yapılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu döneme ait topluluklar, ilkel insanlar olarak nitelendirilmekte olup Güney Afrika'daki Bushman Kabilesi ve Avustralya yerlileri gibi örneklerle temsil edilmektedir. İlkel toplumların temel özelliklerinden biri, sosyal yaşamın toplumsal betimlemeler aracılığıyla şekillenmesidir; bu betimlemeler, tüm ilkel toplumlar için ortak bir kültürel unsur oluşturmuştur (Karacan, 2013).

Bu topluluklarda saygı, korku ve tapınma duyguları güçlü bir şekilde korunmuş ve bu duygular zamanla sembolleşerek ritüelistik bir anlam kazanmıştır. Özellikle tapınma nesneleri olarak şekillenen bu semboller, bireylerin yaşamına dahil olmuş ve hem kişisel hem de toplumsal düzeyde gelişimini sürdürmüştür. Sanatsal tasvirler ve semboller, ilkel toplumların kültürel mirasında merkezi bir rol oynamış, aynı zamanda sosyal ve dini pratikleriyle iç içe geçmiş bir anlatım biçimi olarak varlığını korumuştur.

Bu yaklaşımla ilkel sanat, sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumun bütünlüğünü sağlayan ve kültürel sürekliliği destekleyen temel bir öge olarak değerlendirilmektedir. Sanatın bu işlevsel yönü, bireylerin dünyayı anlamlandırma süreçlerinde

etkin bir rol oynayarak, onların kolektif kimliklerini ve ortak değerlerini şekillendiren önemli bir araç olmuştur.

İnsanlık tarihi boyunca sanat, toplumsal kimliklerin ve kültürel pratiklerin bir yansıması olarak işlev görmüştür. İlk dönemlerden itibaren sanatsal üretimler, estetik kaygıların yanı sıra ritüelistik ve simgesel değerler de taşımuştur. Özellikle tarihöncesi dönemlerde üretilen eserler, bireylerin toplumsal yapılarını, inanç sistemlerini ve varoluş biçimlerini şekillendiren önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, *Willendorf Venüsü* (şekil 1), yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda tarihöncesi toplumlarda kadın figürünün temsili ve bu figüre atfedilen anlamları içeren önemli bir eser niteliğindedir (Bozoğlu, 2023).

şekil 1

Willendorf Venüsü, yak. MÖ 25.000’li yıllar.Oalitik kireçtaşı, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Viyana



(Wikiwand. N.d.)

Prehistorik dönemde ilk sanat eseri, insanların var oluşlarıyla birlikte elindeki malzemeyi kendini o malzemeyle ifade etmeyi düşünerek başlamıştır. Bunu da ilk olarak resim ve heykel yapmaya, doğadaki varlıkları betimlemeye çalışarak başlamışlardır. Bu dönemde genellikle hayvan tasvirleri yer almıştır çünkü o dönemin insanları çizmiş oldukları resimlerinde baş ve vücudu ayrı ayrı ele almamış bütün olarak resmetmişlerdir (Bars, 2024). Sanat tarihinin ilk örnekler, kemik ve kaba taş aletlerle mağara duvarlarına yapılan resimler ve küçük ölçekli heykellerdir. Bu bağlamda *Willendorf Venüsü* (şekil 1), yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda tarih öncesi toplumlarda kadın figürünün temsili ve bu figüre atfedilen anlamları içeren önemli bir eser niteliğindedir (Bozoğlu, 2023).

Willendorf Venüsü, Güney Avusturya’daki Willendorf kasabasında yapılan arkeolojik kazılarda bulunmuş ve ismini bu bölgeden almıştır. Malzeme olarak kireç taşı kullanılmıştır ve

doğurganlığın simgesi olarak yorumlanmıştır. Huntürk'e (2016) göre Willendorf Venüsü, paleolitik dönemde doğurganlık ve ritüel temsil açısından önemli bir figürdür. Antik çağlardan günümüze kadar kadın figürünün soyutlamalarında doğurganlık temasının ön planda olması dikkat çekicidir. Doğum, hayatın başlangıcı ve sonu üzerine düşünmeye başlayan insanlar, bu düşüncelerini bazı nesnelerle aracılığıyla aktararak ilk sanatsal yaratımlarını ortaya koymuşlardır. Willendorf heykeli, Mağara Çağı'ndan günümüze ulaşan önemli bir figüratif eseridir (Erman,2019).

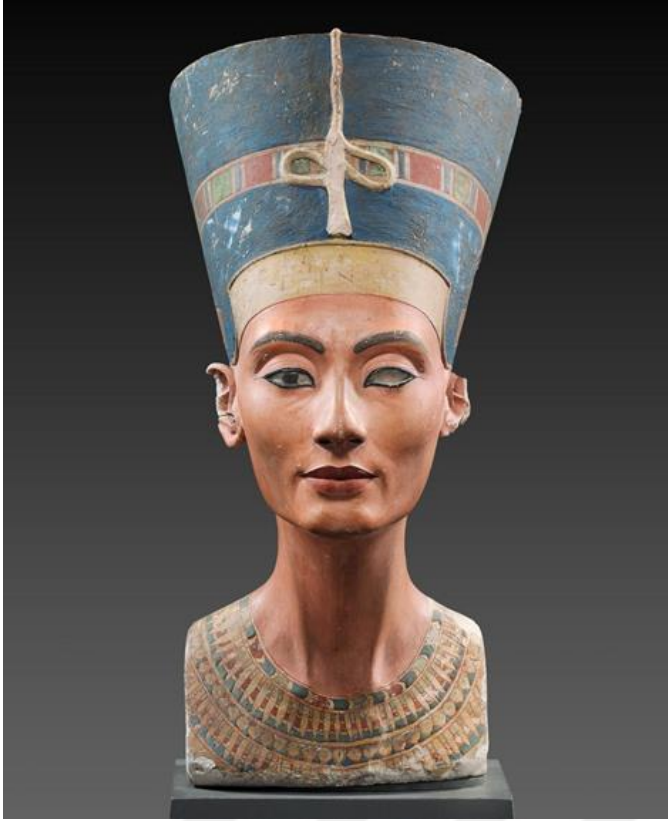
Tarihsel süreç içerisinde sanatın insan hayatına dahil edilmesi her çağda ve her coğrafyada toplumsal yapıya, inançlara ve siyasi nedenlere bağlı olarak bir yolculuktan geçerek günümüze geldiğini söyleyebiliriz. Örneğin Mısır, Yunan ve Roma medeniyetlerinde sanat kimliğini büyük tapınaklarda, heykellerde ve fresklerde bulmuştur. Yunan heykelleri insan vücudunun güzelliğini idealize ederken, Mısır Sanatı, Orta Taş çağ kültürünü ve Yeni Taş Çağı'nın başlangıcını yansıtmış, belirli kuralları ve simetriyi vurgulamıştır. Orta Çağ Dönemi'nde dini temalar ve gotik mimari ön plandadır. Sanat manastırlarda ve kiliselerde yoğunlaşmıştır. Rönesans Dönemi'ne geldiğimizde, sanatın altın çağı diyebileceğimiz bir dönem başlamış, Barok ve Rokoko dönemlerinde ise, süsleme ve ihtişam sanatın temel özellikleri olmakla birlikte Romantik dönem duygusal derinliğe ve bireysel ifadeye odaklanmıştır. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm Sanat Akımları dönemlerinde sanat, ışık ve renk oyunlarına dayanan yeni ifade biçimleriyle yerini almıştır.

Antik çağlarda sanat, genellikle kültürel kimliklerin ve dini inançların temsili için kullanılmıştır. Tapınak süslemelerinde, heykellerde ve mozaiklerde kültürel nesnelerle birlikte mitolojik ve dini figürler yer almıştır. Bu dönemde sanat, toplumsal hafızayı ve dini ritüelleri destekleyen bir araç olarak görülmüştür.

Antik Dönem tanımlandığında ise Mısır heykeli din inancına, mezara ve mimarlığa bağlı olarak gelişmiş ve iklimin getirdiği yaşam tarzı nedeniyle yarı çıplak yaşamalarından dolayı Mısırlılar çıplak insan vücudunun güzelliğini ilk keşfeden toplum olmuştur. Mısır heykellerindeki giysilerin kumaşı tamamen stilize edilmiş, kumaş gerçekliğinden sıyrılmıştır. Kumaş, sanki vücuda yapıştırılmış gibi, kıvrımlardan yoksun olarak tasvir edilmiştir. Böylece, vücut kumaş üzerinde baskın hale gelmiş ve çıplak vücudu örten kumaş neredeyse ortadan kaldırılmıştır (Kaya, 2011) .

Şekil 2

Nefertiti 'nin İkonik büstü, MÖ 1345, Kireçtaşı ve sıva, Berlin Mısır Müzesi Koleksiyonunun bir parçasıdır.



(Staatliche Museen zu Berlin, n.d.)

Mısır heykellerinin en önemli özelliği figürlerin hareketsiz ve durgun olarak tasvir edilmesidir. Bu yalınlığın ve durağanlığın sebebi, Mısır sanatçılarının granit ve bazalt gibi çok sert malzemeler kullanması ve dini inançlarıdır. Kolay işlenemeyen sert malzemeler sanatçıyı sadeleştirmeye yöneltmiştir. Örneğin *Nefertiti Heykeli* (Şekil 2), Mısır'ın Amarna döneminde yaratılan önemli bir kireçtaşı eserdir. Bu dönem, Firavun Akhenaton'un din ve sanat reformlarıyla tanınır. Nefertiti, Akhenaton'un eşi olarak kraliyet döneminin en güçlü bir figürü olarak betimleyen dökme taş bir yapı olup, Mısır sanatının idealizm ile realizm arasında özgün bir denge kurduğu örneklerden biridir (Kaya, 2011).

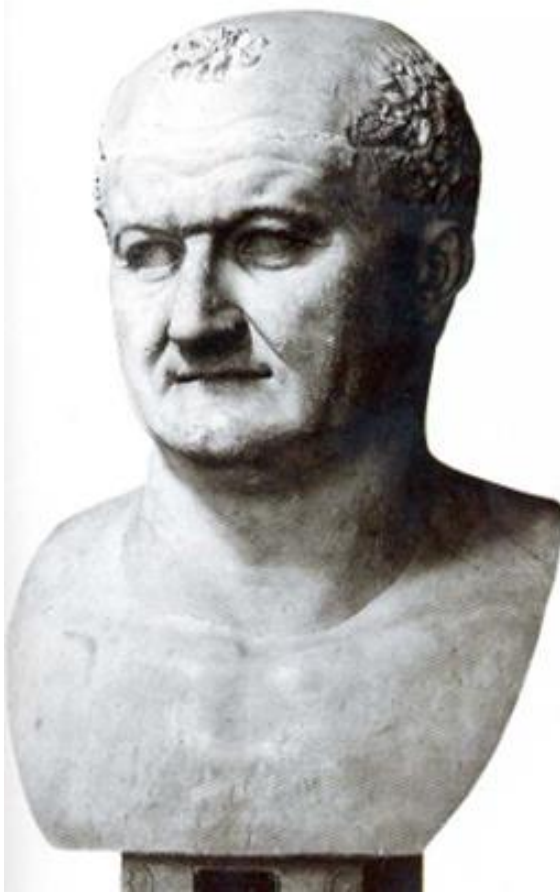
Yunan ve Roma medeniyetlerinde heykel sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. Mısır heykelleri genellikle tanrıları, firavunları ve önemli figürleri betimlerken, Yunan heykeltıraşlar örüntünün altında hissedilen bedenin formunu ortaya çıkarmanın cazibesini fark etmiştir. Bu nedenle, gizlerken göstermek Yunan heykelinde bir motif haline gelmiştir. Yunan heykelleri insan formunun estetiği ve ideal oranları üzerine yoğunlaşmıştır. Yunan heykelinde, güzellik ideali, erkek ve kadın figürlerinin tasvirini belirleyen altın orana ve vücut parçalarının uzunluklarının birbirine oranına dayanan bir orantı kuralına dayanıyor olmasıyla, kişisel

özellikler değil, ortak ideal tip önemlidir. İdeal yüzler, ideal oranlı insan vücutları Yunan heykelinin temel özellikleri olmuştur (Binzet, 2014).

Roma dönemi heykelleri sanatı, Yunan sanatından önemli ölçüde etkilenmiş olmakla birlikte, daha gerçekçi portre Roma heykelinde anlayışıyla özgün bir yön kazanmıştır. Roma heykelinde iki temel gelişme alanı öne çıkar: Bunlardan ilki, alçak kabartmaların lahitlerde ve mimari yapılarda kullanımıdır. İkincisi ise, sanat tarihinde ilk kez Roma’da görülen portre büstleridir. Bu büstler, bireyin karakteristik özelliklerini yansıtan gerçekçi betimlemeleriyle dikkat çeker. Örnek olarak *İmparator Vespasianus’un büstü* (Şekil 3), Roma İmparatorluğu döneminin önemli figürlerinden birini temsil eden bir çalışmadır (Kaya, 2011).

Şekil 3

İmparator Vespasianus, M.S. 70 Dolayları, mermer.



(Kaya, 2011)

Orta çağ dönemine gelindiğinde , kilise ve dini ikonografi heykel sanatında baskın hale gelmiştir. Gotik katedrallerin süslemelerinde ve mezar taşlarında görülür. Bu heykeller, dini hikayeleri anlatmak ve ibadet etmek amacıyla kullanılmıştır. Rönesans heykel sanatı ise hiç kuşkusuz en mükemmel ifadesini Michelangelo ve Donatello’un eserlerinde bulmuştur. Bu dönemde heykel sanatı büyük bir yeniden doğuş yaşamış, insan formunun anatomik doğruluğu

ve estetik güzelliği ön plana çıkarmıştır. Michelangelo'nun en bilinen eserlerinden biri olan örneklerinden olan *Davud* heykeli (Şekil 4), Rönesans'ın başyapıtı olarak kabul edilir. Bu devasa mermer heykel, gerçek insan figürü oranlarında tasarlanmış olup, Floransa'nın sembolü haline gelmiş ve 16. Yüzyıl sonrası için klasik bir emsal oluşturmuştur (Bars, 2024).

Şekil 4

Michalengelo di Lodovico Buonarroti Simoni, Davud (David) Heykeli, 1501-1504 (mermer, yüksekliği 5,17 metre) Akademi Galerisi, Floransa



(Galleria dell'Accademia, n.d.)

Michelangelo, çalışmalarındaki kullandığı ölçü yöntemlerinin her zaman en doğru sonucu vermeyeceğini düşünmüş; bu nedenle ölçünün insan gözü tarafından ayarlanması gerektiğini ifade etmiştir (Hartt, 2003). Rönesans, 14. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın başlarına kadar süren ve Avrupa'nın kültürel, sanatsal, politik ve bilimsel “Yeniden Doğuşu” olarak kabul edilen bir dönemdir. Bu süreçte klasik antik Yunan ve Roma kültürlerine duyulan ilgi yeniden canlanmış, sanatçılar ve düşünürler insanlık, doğa ve bilim üzerine yeni perspektifler geliştirmiştir. Floransa, İtalya, bu hareketin odak merkezi olmuştur. Bu dönemde sanatçının aynı zamanda bir bilim insanı olması gerektiği düşüncesi yaygınlaşmış; insanı

tanımak için bir eğitim ve anatomi bilgisinin estetik yaklaşımla desteklenmesi gerektiği vurgulanmıştır (Ünlü, 2018).

Rönesans döneminin önde gelen heykeltıraşlarından biri olan Donatello, Floransa’da doğmuş ve sanat kariyerine burada başlamıştır. Sanatçının *David* adlı eseri (Şekil 5), en ünlü ve etkileyici çalışmalarından biridir. Bu heykel, İncil’deki Davut ve Golyat hikayesinden esinlenilmiştir ve genç Davud’un zaferini betimlemektedir. Donatello’nun bronzdan yaptığı bu figür, yalnızca dini bir anlatıyı değil, aynı zamanda Floransa Cumhuriyeti’nin bağımsızlığını ve zayıf olanın güçlüye karşı zaferini simgeleyen politik bir sembol olarak değerlendirilmiştir (smarthistory, n.d.).

Şekil 5

Donatello, David, 1440, Bronz, 158 cm, Bargello Müzesi, İtalya



(Wikipedia contributors, n.d.)

Donatello’nun “*David*” isimli eseri, Rönesans döneminde yapılan destek olmadan ayakta duran ilk bronz döküm heykel olarak bilinmektedir. David’in çıplak, zarif ve doğal bir şekilde tasvir edilmesi, Golyat’ın kesik başının üzerinde durduğu anı göstermektedir. Sanatçının bu eseri, perspektif, kompozisyon ve anatomi konusundaki ustalığını gözler önüne

sermiştir. Ayrıca, Davud'un zarif ve ince yapısı, klasik ideal güzellik anlayışını da yansıtmaktadır (Bars, 2024).

Avrupa sanatında büyük öneme sahip olan Barok sanatı, sanat için yeni bir ifade dili olmuştur. Rönesans'tan farklı yeni bir dünya görüşüne dayanan bu stil Rönesans ilkelerine bağlı kalmakta ısrar edenleri küçümsemek ve hor görmek için kullanılmış ve isminide Portekizce "Barucca" yani "Eğri-B ğr  İnciler" anlamına gelen kelimeden almıştır. Barok, Orta  ağ'ın skolastik düşüncesine karşı, Avrupa'da doğup geliŗen Antik Yunan kültürünü en üstün kültür olarak kabul eden, bilimi, sanatı, felsefeyi ve insan sevgisini en üstün düşünce ve erdem olarak gören bir görüşe dayanmıştır. Barok Dönemi, 17. ve 18. yüzyılın ortalarına kadar süren ve dramatik, duygusal ve hareketli sanat eserleri ile bilinen bir dönemdir. Sanat tarihinde Barok ve rokoko olarak devam etmiştir. Barok heykelleri, dinamik ve hareketli kompozisyonlarıyla dikkat çekerken, Rokoko dönemi heykelleri asimetrik, kıvrımlı çizgiler, altın süslemeler ve pastel renkler gibi daha dekoratif olmuştur (Akpınar, 2015).

Şekil 6

Gian Lorenzo Bernini, Apollon ve Daphne, 1622-1625,mermer, 243x96cm, Galleria Borghese, Roma



(Wikipedia contributors, n.d.)

Bernini'nin en ünlü eserlerinden biri olan *Apollon ve Daphne* (Şekil 6) heykeli, Barok sanatının önemli örneklerinden biridir. Heykel, Yunan mitolojisinden Apollon' un aşık olduğu Darphane'yi güzellik tanrısı Eros' un takip etmesi ve Daphne' nin nehir tanrısı babası Peneios tarafından bir defne ağacına dönüştürülmesi sahnesini tasvir betimler. Berrini, bu anı olağanüstü teknik ve ustalıkla işleyerek heykelin plastik niteliğini ve dramatik ifadesini derinleştirmiş; doğal dünya ile insan duygularının birleşimini en etkileyici biçimde yansıtmıştır.

Rönesans'ın simetri ve denge anlayışının aksine, Barok sanatında asimetrik ve dramatik kompozisyonlar benimsenmiştir(sanat okur, 2024). Mimari heykeller başlangıçta dini yayma aracı olarak kullanılsa da Barok heykel, zamanla seküler propaganda amaçlarına da hizmet etmiştir. Aristokrasi ise Barok üslubu bir güç ve gösteriş aracı olarak benimsemiştir.

Sabahat (2023), Barok üslubun Avrupa genelindeki etkisini değerlendirirken şu ifadeleri kullanır: “Barok her ülkede aynı güçlü etkiye sahip olmamasına rağmen yine de Avrupa kıtasının tümünde kendine özgü üslubu, farklı biçimsel yaklaşımı, geometri anlayışı, rasyonalizm ve aklın değişmez kurallarına karşı duruşu ile alışlagelmiş anlayışa karşı olarak algılanan barok sanatın etkisini görmek mümkün olmuştur. Antik dönemin Helenistik anlayışı orta çağda barokta yeniden vücut bulmuştur ” (s.162).

Şekil 7

Gian Lorenzo Bernini, Proserpina'nın Kaçırılışı, 1621-1622 , Galleria Borghese, Roma.



(Wikipedia contributors, n.d.)

Barok heykelin temel özelliği, hareket ve ifade gücüdür. Rönesans'ın durağan ve dengeli kompozisyonlarının aksine, Barok döneminde figürlerde canlılık ve dinamizm ön plandadır. S ve C Kıvrımları, figürlerde hareket etkisi yaratırken, yoğun duygusal anlatılar teatral bir kompozisyon içinde mermerde ustalıkla işlenmiştir. Yüzlerdeki detaylı realist yaklaşım, modele benzerlik, kusursuz anatomi ve tenin doğallığı Barok heykelini ayrıcalıklı kılan unsurlar arasındadır. Işıkla birlikte heykel, hareketli ve dinamik bir nesneye dönüşür.

Gian Lorenzo Bernini'nin, *Proserpina'nın Kaçırılışı* adlı eserinde Sabahat (2023), mermerin doğal sertliğine rağmen yumuşak ve esnek bir görünüm kazandığını vurgular. Yazar, şu ifadeleri kullanır: “Mermer doğal sertliğine rağmen yumuşak ve esnek görünür ve figürlere insan bedeni, tenin doğal görüntüsü ve hareket hissi verir. Persephone'nin teni olabildiğince yumuşak ve esnek görünmekte, Plutonun elleri ile kavradığı yüzeylerde tenin yumuşak ve gerçekçi görünümü insanın dokunma duyusunu harekete geçirecek kadar etkili görünmektedir. Bu canlılık etkisi heykelin tümünde beş duyu organını harekete geçirecek kadar güçlü betimlenmiştir. Proserpina'nın elbisesinin karmaşık perdeliği gibi dokular, genel gerçekçiliği güçlendirecek şekilde titizlikle işlendiği görülmektedir” (s.167).

Bu eser, Barok döneminin stil, biçim, teknik ve konuya yönelik politik, dini ve duygusal yaklaşımlarını somutlaştıran bir başyapıt olarak değerlendirilebilir. Şiddet ve kaçırılma anının güçlü ve dramatik tasviri, idealize edilmiş oranlarla insan duygusunun ham gücünü yansıtırken, insan bedeninin bir kutsanması olarak da yorumlanabilir.

Rokoko dönemi, Barok döneminin ardından gelen ve 18. yüzyılın başlarından ortalarına kadar süren bir sanat hareketidir. Genellikle Barok stilinin bir devamı olarak değerlendirilir. Barok ve Rokoko sanatları, son derece süslü ve dekoratif özellikleriyle öne çıkan sanat akımlarıdır.

Şekil 8

Jean Baptiste Lemoyne, Geneviève-Françoise Randon de Malboissière , 1768, New York City Metroliten Müzesi Koleksiyonunda, Fransa-Paris



(The Metropolitan Museum of Art, n.d.)

19. yüzyıl, sanat tarihinde büyük değişimlerin ve yeniliklerin yaşandığı bir dönemdir. Bu yüzyılda çeşitli sanat akımları ortaya çıkmış, birçok önemli sanatçı özgün eserler üretmiştir. 19. yüzyıl heykel sanatı, hem geleneksel formların korunması hem de yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkması açısından dikkat çekicidir. Bu dönemde, tarihi öneme sahip kişilerin anısına anıtlar yapılmaya başlanmıştır; özellikle Fransa’da devrimle birlikte özgürlük, kardeşlik ve eşitlik gibi kavramlar kamusal alan heykellerin konusu haline gelmiştir. Binzet’e (2014) göre, tarihsel gelişimi, düşünsel gelişmeleri, dünya savaşları ve hareketlerindeki değişimlerle hem sanatı hem de sanatçıyı etkilemiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda heykel, geleneksel formlardan uzaklaşarak daha soyut ve deneysel bir yönelim kazanmıştır.

20. yüzyıl başlarında hiç görülmemiş hızlı değişimler ve ardından gelen II. Dünya Savaşı, modern insan üzerinde olumsuz etkilere yol açmış, bu olumsuz durum heykel sanatında büyük dönüşümlere sahne olmuş, geleneksel formlardan ve malzemelerden uzaklaşarak, sanatçılar modern ve yenilikçi yaklaşımları benimsemişlerdir. 20. yüzyıl başlangıç döneminin Romanya kökenli sanatçısı olan Constantin Brancusi, sadeleştirilmiş ve soyut formlarıyla modern heykel sanatının öncüleri arasında yer almıştır.

Binzet’e (2014) göre, Soyutlama dürtüsü 20. yüzyıldan önceki sanat formlarında da baskın bir eğilim olarak görülmektedir. Alman sanat tarihçisi ve estetikçi Wilhelm Worringer’in yazılarıyla modern sanatçılara kaynak oluşturduğunu belirten Binzet, Worringer’in soyutlama dürtüsünü “dış dünyanın bilinmezliklerinin insanlarda uyandırdığı büyük bir içsel huzursuzluktan kaynaklanmaktadır” şeklinde açıkladığını aktarmaktadır.

Soyutlamanın heykel sanatındaki en önemli temsilcilerinden biri olan Brancusi, bir dönem asistanlığını yaptığı büyük heykeltıraş Auguste Rodin’in gerçekliğini aşarak bir kırılma noktası yaratmıştır. Aynı zamanda Rodin’in heykelin henüz tamamlanmamış keşfinden esinlenerek “Heykel ne olmadan var olabilir” sorusunu ortaya koymuştur. Brancusi, formun yalnızca doğal görünümünü değil, onun çağrıştırdığı özsel anlamları da araştırmış; varlıkların kökenlerini reddetmeden, aksine onların özüne ulaşmaya çalışmıştır. Eserlerinde karmaşıklıktan uzak bir sadelik yaratmış; belirli temalar çerçevesinde malzemenin sanatsal dönüşümünü ve formun saf algısını ortaya koyarak etkili çalışmalar üretmiştir.

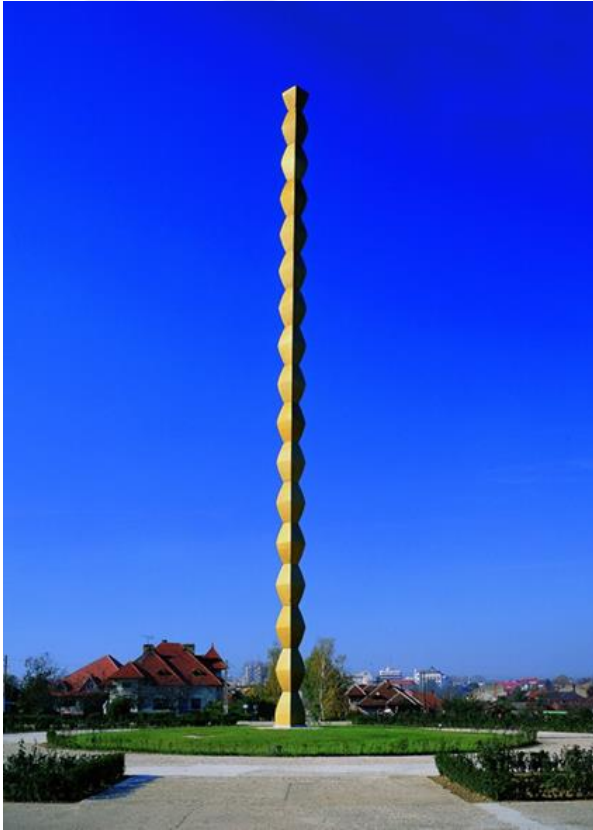
Constantine Brancusi’nin soyut heykel çalışmaları, her türlü aşırılıktan uzak, sade ve yalın form denemeleriyle dikkat çekmektedir. Brancusi, taş, ahşap, mermer gibi malzemeleri yontarken materyalin doğasına bağlı kalarak biçimler üretmiş; bu yaklaşımıyla doğanın düzenini yeniden yorumlamıştır. Modern heykelciliğin önde gelen figürlerinden biri olarak Paris’te çalışmalarına başlayan sanatçı, sanat dünyasında derin izler bırakmış ve soyut heykel sanatını şekillendiren önemli eserler ortaya koymuştur.

Brancusi'nin çalışmaları, yalınlık ve saf form arayışıyla öne çıkarken aynı zamanda doğanın özünü ve ruhunu yakalama çabası taşır. Geleneksel heykel yontu anlayışlarını reddederek, yeni bir estetik ve düşünsel sanat anlayışını sanat alanına kazandırmıştır.

Sanatçının en bilinen eserlerinden biri olan *Sonsuzluk Sütunu* (Şekil 9), modern heykel sanatının özünü ve ruhunu yansıtan simgesel bir yapı olarak kabul edilmektedir. 1938 yılında tamamlanan bu eser, Romanya'nın Târgu Jiu şehrinde kamusal bir alanda yer almaktadır. Birbirine eklenmiş modüler elemanlardan oluşan yapı, gökyüzüne doğru yükselerek sonsuzluk ve zamansızlık kavramlarını yansıtmaya arayışının bir ifadesi olarak sunulmuştur. Brancusi, bu yapıtıyla insanlık tarihinin ve kültürünün sürekliliğini vurgulamış; bireysel varoluşun sınırsız potansiyelini yaratıcılık gücüyle harmanlamıştır.

Şekil 9

Constantin Brancusi, Sonsuzluk Sütunu, 1938 pirinç kaplı demir döküm.



(MoMA, n.d.)

Modernizm, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanan; sanattan edebiyata, mimariden felsefeye kadar çok çeşitli alanları etkileyen kültürel bir harekettir. Modern sanat anlayışında sanatçıları, geleneksel normları sorgulayarak ve yerleşik kalıpları kırarak yeni teknikler, yeni ifade biçimleri, malzemeler ve formlar kullanmış; nesnelerin doğrudan temsilleri yerine soyut anlatımları tercih etmişlerdir.

Soyutlamaya dayalı heykeller üreten önemli sanatçılardan biri de İngiliz heykeltıraş Henry Moore 'dur. Moore, ilkel sanat ve Rönesans sanatı üzerine yaptığı çalışmalarla geliştirdiği heykel anlayışı sayesinde formu daha derinlemesine araştırmaya yönelmiştir.

Brancusi'nin Primitivizme yakınlığı ve yontmaya olan eğilimi nedeniyle heykellerinde giderek artan bir soyutlama anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Modern heykel sanatçılarının birincil kaygısı, form duygusu olmuştur. Doğuştan üç boyutlu form dünyasıyla yakından ilgilenen bireyler, onun yapısal ve ifade edici özellikleri hakkında bilgi edinir ve özelliklere karşı duygusal tepkiler geliştirir. Genellikle “form duygusu” olarak adlandırılan bu anlayış ve hassas tepki kombinasyonu geliştirilebilir bir nitelik taşır.

20. yüzyılda Henry Moore, radikal değişimler çerçevesinde birçok eser üretmiş; figüratif soyutlama kavramına hem biçim hem de içerik açısından yeni bir anlam kazandıran Moore, heykel geleneğini bozarak yeni bir biçim dili yaratmış ve heykel sanatına önemli katkılar sağlamıştır.

Konuyla ilgili olarak Atalay (2014), Moore'un göre formu biçimlendirme sürecinde kullanılan maddenin yapısına göre hareket ettiğini belirtir. Taş sert bir maddeyse onu yumuşakmış gibi göstermenin anlamı olmadığını düşünen sanatçı, birden çok parçanın oluşturduğu yatan figürlerde doğadaki karşıt ilişkileri, natüralizm ile soyutlamayı, gerçek ile gerçeküstünü, ölüm ile ölümsüzlüğü bir arada barındırır. Moore, heykellerini kendi söylemiyle “deliklerle”, yani boşluklarla meydana getirmiş; böylece heykele nefes aldırılmıştır. Moore ile birlikte heykel sanatında geleneksel “kapalı Kompozisyonlu form ”anlayışı sona ermiş, “açık Kompozisyonlu form ”kavramı gelişmiştir (Atalay, 2014, s. 109).

Sanatta soyutlama, eski çağlardan beri nesnel gerçekliğin ötesinde, doğadaki varlıkların dışavurumcu bir ifadesi olarak görülmüştür. 20.yüzyılın başlarında soyutlama, özellikle heykel sanatında önemli bir rol oynamıştır. Ağırbaş'a (2020) göre, Freud'un psikanalitik yaklaşımı doğrultusunda soyut sanat, insanın iç dünyasına nüfuz etmeye ve onu içeriden kavramaya yönelik bir dışavurum biçimi olarak ortaya çıkmıştır (s. 211).

Sanatçı, bir sanat eseri yaratma sürecinde doğayı form arayışına yanıt verme ve uygun formları elde etme konusunda bir rehber olarak kullanmıştır. Moore, heykelde modernizm ve soyutlama öğelerini bir arada kullanarak insan figürünün kutsal ve sembolik yönlerine dikkat çekmiş; aynı zamanda kraliyet figürlerinin gücünü zarif ve organik formlarla ifade etmiştir. Moore' un heykellerinde, durağan bir bloğun tüm formu kapsayan bir varlığa dönüştüğü; boşluklarla çevrili ve çelişkili ilişkiler içinde olan farklı büyüklükteki kütlelerin kompozisyonlara dönüştüğü görülmektedir.

Şekil 10

Henry Moore, kral ve kraliçe, 1952-1953



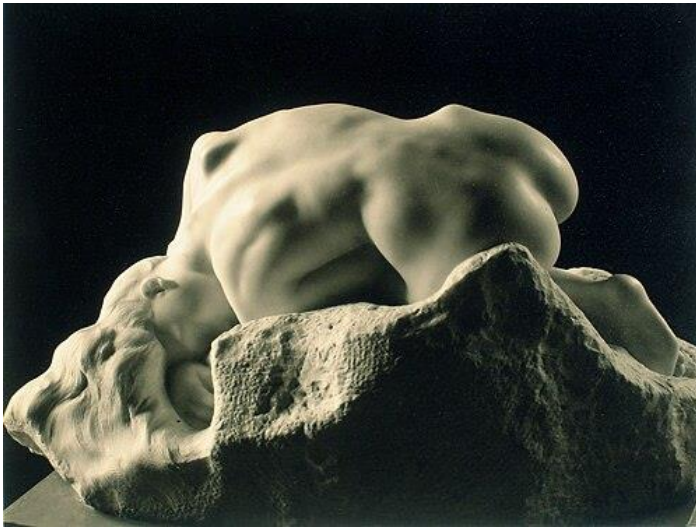
(Moore , 2017)

Modern sanat, sanat eserinin ardındaki düşünceyi ön plana çıkararak toplumsal normları ve gelenekleri sorgulamış; bireysel ifade ve yaratıcılık özgürlüğünü vurgulamıştır. Sanat, yalnızca estetik bir devrim değil, aynı zamanda entelektüel, toplumsal ve kültürel dönüşümün de bir göstergesi olmuştur.

Auguste Rodin, çalışmalarında insan figürünün doğal hareketini ve duygusal derinliklerini yansıtmayı amaçlamıştır. Geleneksel mitolojik temalar yerine, modern ve kişisel konulara odaklanan eserler üretmiştir. Rodin'in bu yaklaşımı, heykel sanatında yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmiş; figüratif anlatımın sınırlarını genişleterek modern heykelin öncülerinden biri olmuştur.

Şekil 11

Ağustos Rodin, Danaid, 1840-1917, Mermer, heykel



(Musée Rodin, n.d.)

Sanatçılar, heykel sanatını yenilikçi bir platforma taşıyarak farklı malzemeler ve teknikler aracılığıyla sürekli bir değişim ve dönüşüm süreci başlatmış; kendi benzersiz ifade dillerini kullanarak evrensel sanat mirasına katkıda bulunmuşlardır. Özellikle 20. Yüzyıl heykeltıraşlarının eserleri incelendiğinde, tek bir sanat akımının anlayışıyla sınırlı kalmadıkları görülmektedir. Sanat akımları birbirlerine yeni açılımlar sağlarken aynı zamanda iç içe geçerek çok katmanlı bir ifade alanı oluşturmuşlardır. Bu bağlamda soyutlama anlayışı, diğer tüm sanat akımlarında tamamlayıcı bir unsur olarak öne çıkmıştır (Binzet, 2024).

Heykel sanatı, tarih boyunca sürekli evrim geçiren, yenilenen ve toplumsal dönüşümlerle şekillenen bir ifade biçimi olmuştur. Sanatçıların günlük kullanım nesnelerini sanat eserlerine dönüştürmesi, bu evrimin dikkat çekici bir yönünü oluşturur. Bu yaklaşım, hem sanata yeni bir bakış açısı kazandırmakta hem de izleyiciyi sorgulamaya ve düşünmeye teşvik etmektedir.

İnsanlığın en eski ve evrensel ifade biçimlerinden biri olan heykel, tarih boyunca estetik nesneler değil; aynı zamanda sosyal ve kültürel değerleri, inançları ve kimlikleri yansıtan bir araç olmuştur. Bu bağlamda hazır nesneler, heykel sanatında önemli bir yere sahip olmuştur. Günlük yaşamın sıradan nesneleri, sanatçının vizyonu ve yaratıcı dokunuşuyla birer sanat eserine dönüşmüştür.

Marcel Duchamp'ın ünlü “Çeşme” adlı yapıtı (Şekil 12), bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biridir. Duchamp, sıradan bir pisuarı sanat galerisine yerleştirerek izleyicilere hazır nesne (ready made) kavramını tanıtmış; sanatın geleneksel sınırlarını zorlamış ve sanat eserini fiziksel bir nesne olmaktan çıkarıp kavramsal bir fikir haline getirmiştir. Duchamp, eser üzerindeki imzası ve tarihiyle, bir nesnenin sanat olarak adlandırılmasına neden olan şeyin sanat ortamı olduğunu vurgulamıştır. Bu ifade, sanatın piyasa değerleri üzerinden anlam kazanmasına yönelik eleştirel bir boyut taşımaktadır.

Şekil 12

Marcel Duchamp, Çeşme(Pisuar), 1917,Hazır malzeme.



Tate (n.d.).

Sanatçılar, anlatılarını dönüştürmek veya genişletmek amacıyla kültürel nesneleri çalışmalarına entegre etmişlerdir. Marcel Duchamp'ın hazır nesne (ready-made) yaklaşımı, bu duruma çarpıcı bir örnek teşkil eder. Duchamp, radikal bir düşünme eyleminin somut bir ifadesi olan Çeşme (Pisuar) adlı yapıtında olduğu gibi, Dadaizm akımı içerisinde sanatın bir düşünsel eylemi olarak görülmesi için mücadele etmiş ve bu yaklaşımı kabul ettirmiştir. Dada'nın tüm dayatmalara karşı durduğu ve bu mücadelesinin ön saflarında Duchamp'ın yer aldığı; geleneksel üretim biçimlerinden bağımsız sanat üretimlerinin, sanatçının yarattığı ideolojinin nesnesi haline geldiği ileri sürülebilir (Selçuk, 2021 s. 251).

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında yaşanan sanayi devrimi ve reform hareketlerinin teknolojik, sosyo-kültürel ve ekonomik boyutları; modernleşme süreciyle birlikte sanatın tanımı, amacı ve içeriği üzerinde köklü değişimlere yol açmıştır. Bu dönüşüm, Duchamp'ın sanata getirdiği evrimsel bakış açısıyla birlikte “hazır nesne” kavramı üzerinden yeniden tanımlanabilmiştir. Duchamp'ın hazır nesneleri sanat nesnesi olarak seçmesinin temel nedeni, o döneme kadar sanatın bir el becerisi, yani bir Zanaat olarak görülmesidir. Duchamp bunu durumu itici bulmuş ve sanatın düşünceyle, fikirle gerçekleştirilmesi gerektiğine inanmıştır (Özer, 2023).

“Ready-Made” terimi ilk kez 20. yüzyılda Marcel Duchamp tarafından sanat kavramı içinde kullanılmıştır. Bu söylemle, özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra savaşın yarattığı yıkım

ve bunalım nedeniyle sanatın özünde yatan temel kuralları ve estetik kaygıları protesto etmek amacıyla dile getirilmiştir. Duchamp için ready-made, sanattaki katı kuralların yıkılmasına karşı bir başkaldırı anlamına gelir. Bu anlayışta sanat artık geleneksel malzemelerle sınırlı değildir ; sanatçının sanat olarak gördüğü her şey bir sanat eseri olarak kabul edilebilir. Duchamp'ın öncülük ettiği bu yaklaşım, sanatın tanımına kökten meydan okumuş; sanat eserinin doğası ve estetik normlar hakkında yeni sorgulamalara yol açmış ve sanat alanlarını yapılmış ve sonucunda ise sanat alanları zenginleşmiştir.

Ümer (2017), Duchamp'ın estetiği reddetmesini “ göze hitap eden sanatsal tasarımlarının ve yanılısamanın reddi” olarak tanımlar. Bu bağlamda eser, doğanın bir benzeri veya taklidi olmaktan çıkmıştır (s.41). Türel (2023) ise konuyu şu sözlerle ifade eder: “Sanatın endüstriye ve endüstrinin sanata dönüştüğü günümüzde kültürel nesnenin ortaya koyacağı ayrımcılığın koşulları da mutlaka farklı olacaktır.[...] Buradaki temel sorun bir nesnenin çoğaltılmasıyla ‘biriciklik’ istencinin bozulmasıdır”(s. 78).

Modern sanatta, sanayi ürünü nesnelerin heykele dönüşümü “ready-made” sanat akımıyla ilişkilendirilmiş ve özellikle Duchamp tarafından popüler hale getirilmiştir. Bu yaklaşım, sanatın ne anlama geldiğini sorgulayan ve geleneksel sanatın kural ve beceri temelli yapısına meydan okuyan bir düşünsel çerçeve sunar. Duchamp, sanata karşı tavrını ifade etmek için “anti-sanat” terimini kullanmış; hazır nesneleri sanatında kullanarak sanata yeni bir boyut kazandırmıştır.

Duchamp'ın hazır nesnelerle yaptığı ilk yapıt, 1913 yılında New York'ta ortaya koyduğu *Bisiklet Tekerleği* adlı çalışmasıdır. Bu eser bir bisiklet tekerleğinin bir sandalyenin üzerine monte edilmesiyle oluşturulmuştur (Şekil 13). *Bisiklet Tekerleği*, sanatın ne anlama geldiğini ve nesnelerin sanat eseri haline nasıl geldiğini sorgulayan en etkili örneklerinden birisidir. Duchamp'ın ready-made eserleri, modern sanatın temel taşları arasında yer almakta ve sanatın tanımını sorgulayan birçok sanatçıya ilham kaynağı olmaktadır (Bulat & Beyaztaş-Özlütürk, 2024).

Selçuk (2021), Duchamp'ın sanatta birçok sınırı ortadan kaldırdığı, geleneksel kalıplara meydan okuduğunu, üretim biçimlerinin potansiyelini artırdığını ve “teklik” ve “kutsallık” gibi kültürleri yıktığını; ayrıca malzeme ve tekniğe yeni bir bakış açısı getirdiğini belirtmektedir (s.1).

Şekil 13

Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1951, Metal Tekerlek, Tahta Tabure.



MoMA. (n.d.)

Marcel Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* adlı eseri, modern sanatın en ikonik ve tartışmalı eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının “ready-made” (hazır nesne) kavramını tanıttığı ilk çalışma bilinen bu eser, Duchamp'ın, günlük yaşamın sıradan bir nesnesi olan bisiklet tekerleğini bir tabureye monte etmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu müdahale, iki farklı nesnenin bağlamını ve işlevini değiştirerek sanat dünyasına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Bisiklet Tekerleği, geleneksel sanatın kurallarını sorgulayan bir yaklaşım sunmuş; nesnelerin sanat eseri olarak kabul edilip edilemeyeceği sorusunu gündeme getirmiştir. Duchamp'ın amacı, estetikten ziyade fikirlerin ve kavramların sanatın merkezine yerleştirilmesi gerektiğini savunmaktır. Bu çalışmayla sanat dünyasında büyük bir devrim yaratmış ve birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Duchamp, bu yaklaşımıyla mevcut objelerin kullanımıyla da oluşturulabileceğini; sanatın yalnızca tasarıma dayalı bir üretim biçimi olmadığını ifade etmiştir. Sanatın tanımını ve değerini sorgulatan bu yaklaşım, modern sanatın temel taşlarından biri olarak kabul edilmiştir (Bulat & Beyaztaş-Özlütürk, 2024).

Şekil 14

Marcel Duchamp , *Kırık Kolun Önünde*, 1915,Hazır malzeme.



MoMA. (n.d.)

Marcel Duchamp' ın *Kırık Kolun Önünde* (Şekil 14) adlı çalışması, onun sanat dünyasına getirdiği yenilikçi ve provokatif yaklaşımın çarpıcı bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Bu eser, Duchamp'ın “Reddetme Sanatı” olarak bilinen felsefesini yansıttığı gibi, sıradan nesneleri sanat bağlamına taşıyan Dada hareketinin öncülüğünü de pekiştirmiştir. Duchamp'ın *Kırık Kolun Önünde* adlı çalışması da bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli bir örnektir. Sanatçı, bu yapıtlarıyla bilime ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulamış; iki alanın nasıl iç içe geçebileceğini göstermiştir.

Dada hareketi, 20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı'nın yarattığı dehşet ve mantıksızlığa tepki olarak doğmuş bir sanat ve edebiyat akımıdır. Dada sanatçıları, geleneksel sanat anlayışlarını yıkmayı ve sanatın ne olduğuna dair radikal, yenilikçi fikirler sunmayı amaçlamışlardır. Mizah, alay ve absürdizmi gibi araçlarla sanat ve toplumda sorgulama yaratmayı hedeflemişlerdir. Bu yaklaşımlar doğrultusunda modern ve post modern heykel sanatında kültürel nesnelerin önemi vurgulanmaya devam etmiş; sanatçılar geçmişten ilham alarak kültürel ve tarihsel referansları yeniden yorumlamışlardır. Bu süreç, sanatın evrimsel doğasını ve kültürel mirasın sürekliliğini ortaya koymuştur.

20. yüzyılın başlarında Dadaizm, Kübizm ve Soyutlama gibi akımlar, heykel sanatında radikal dönüşümlere yol açmıştır. Sanatçılar, malzeme ve form açısından geleneksel sınırlamaları aşarak yenilikçi üretim biçimleri geliştirmişlerdir. Toplumların kültürel belleğini canlı tutmak, yaşanan coğrafyaların kültürel nesnelere eleştirel ve yaratıcı biçimde yaklaşmakla mümkün olmuştur. Modern sanat, geleneksel estetik anlayışa karşı bir tepki olarak doğmuş; Sanayi Devrimi ve kentleşme gibi toplumsal dönüşümlerle birlikte sanatçılara yeni ifade biçimleri aramaya başlamışlardır. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda düşünsel ve eleştirel bir araç olarak konumlanmıştır.

Modernizmin getirdiği estetik anlayışı çerçevesinde “hazır nesne” (*ready-made*), sanatçının klasik malzeme anlayışından uzaklaşarak gündelik yaşamda karşılaşılan, seri üretime dayalı nesneleri sanat bağlamına dahil etmesiyle tanımlanabilir. Bu yaklaşım, nesnenin özgün kullanım değerinden soyutlanarak yeni bir anlamsal bağlam değerlendirilmesini mümkün kılar. Duchamp, sanat nesnesinin estetik işlevini en aza indirerek kavramsal düşüncenin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Joseph Beuys ise nesnelere yalnızca fiziksel varlıklar olarak değil, “taşıdıkları tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle zaman ve mekan arasındaki geçişken süreçleri yansıtan düşünsel araçlar” olarak yaklaşır. Beuys’a göre bu nitelikler, nesneleri gündelik yaşamdaki sıradan işlevlerinin ötesine taşıyarak yaşamsal olana dair izler barındıran düşünsel önermelere dönüştürür (Hacıoğlu,2024, s. 24).

Algısal farklılıklar ile kullanılan malzeme ve teknikler çeşitliliği, sanatçılara imgeleri biçimlendirme sürecinde özgünlük kazandırmıştır. Bu bağlamda Pablo Picasso ve Georges Braque, Afrika maskelerinden esinlenerek Kübizmi akımının temellerini atmışlardır. Avrupa sanatında uzun süre egzotik ve “ilkel” nesneler olarak konumlandırılan Afrika maskeleri, modern sanatçılar tarafından estetik ve kavramsal yeniliklere ilham veren kültürel kaynaklar olarak değerlendirilmiştir (Güzel, 2024; Turan,2023).

Georges Braque, I. Dünya Savaşı döneminde modern sanatın biçimlenmesinde etkili olmuş öncü sanatçılardandır. Afrika’nın geleneksel mask kültürüyle kurduğu ilişki, sanatın kavramsal yönünü derinleştirmiştir. Braque ve Picasso’nun ortak sanatsal yaklaşımlarıyla şekillenen Kübizm, Afrika sanatının biçimsel estetiğinden etkilenmiş; çoklu perspektif ve sadeleştirilmiş figüratif dil, bu akımının doğasını dönüştürmüştür (Antmen, 2008). Braque ’ın maskelerin sembolik anlamlarına ve stilize edilmiş formlarına duyduğu ilgi, onun sanatını daha soyut ve geometrik bir boyuta taşımıştır. Benzer biçimde, Picasso’nun eserlerinde de bu maskelerin biçimsel ve düşünsel etkisi yoğun biçimde izlenebilmektedir .

Şekil 15

Fang maskı, tarihi bilinmiyor. Louvre Müzesi, Paris



Louvre Museum. (n.d.)

Braque ve Picasso ve Pablo Picasso'nun Afrika sanatından esinlenerek geliştirdikleri estetik anlayış, modern sanatın kurucu unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu kültürel etkileşim, sanatın geleneksel sınırlarının ötesine geçerek daha geniş, disiplinlerarası bir perspektiften değerlendirilmesine olanak tanımıştır.

20. Yüzyılın en etkili ve devrimci sanatçılarından biri olarak kabul edilen Pablo Picasso, sanat kariyeri boyunca, birçok yenilikçi üslup ve akımın hem de keşfine hem de biçimlenmesine öncülük etmiştir. Georges Braque ile birlikte geliştirdiği Kübizm akımı, nesnelerin parçalanarak geometrik formlar aracılığıyla yeniden yapılandırılması esasına dayanmaktadır. Bu yaklaşım, öznenin tekil bakış açısından uzaklaşarak çoklu perspektif ve soyutlama süreçlerini ön plana çıkarmıştır.

Picasso, heykel sanatında da geleneksel malzemelerin dışına çıkarak hazır ve buluntu nesneleri yaratıcı bir ifade biçimi olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda, “Pulcinella Maskesi”

adlı çalışması, hem maskenin tarihsel-simgesel bağlamını çağrıştırması hem de sanatçının nesneleri yeniden anlamlandırma yaklaşımını yansıtmaya açısından dikkate değerdir.

Şekil 16

Pablo Picasso, Pulcinella Maskesi, 1920, ahşap, kağıt, boyanmış kumaş, Paris /Fransa .



(Artchive, n.d.)

Pablo Picasso'nun *Pulcinella Maskesi* adlı çalışması, sanatçının farklı dönemlerinde üretmiş olduğu maskeler serisinin önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, İtalyan *Commedia dell'Arte* geleneğinin hem komik hem de trajik nitelikler taşıyan karakterlerinden biri olan Pulcinella'ya atıfta bulunmakta; böylece Picasso'nun yaratıcı yorum gücünü gözler önüne sermektedir. Söz konusu maske, yalnızca sanatçının stilistik çeşitliliğini değil, aynı zamanda yaşamı boyunca insan doğasına dair geliştirdiği gözlemleri de yansıtarak, onun sanatsal mirası içinde özgün bir yer edinmektedir (Bulat& Beyaztaş-Özlütürk, 2024).

Modern sanatın döneminde sanatçıları, dünyayı yalnızca gördükleri gibi ifade etmekten vazgeçmiş; geleneksel olandan uzaklaşarak yeni bakış açılarıyla soyut kavramlara daha fazla yer açmışlardır. Sanatın özünü, disiplinin kendisini ve yöntemlerin eleştirel bir yaklaşımla yönelmiş; didaktik görevlerden uzak, sanatın kendine odaklanarak üretim gerçekleştirmişlerdir.

“Hazır Nesne” (*ready-made*) kavramı, modernizmle birlikte başlayan avangart sanat hareketlerinin geleneksel sanatın katı kurallarını reddeden keskin dili açısından sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Kullanımı Duchamp ile yaygınlaşmaya başlasa da hazır nesne fikri, Yeni-Dada ve Pop-Art sanat anlayışları içinde tüketim kültürü ve gündelik yaşamın sanatın konusu olarak ele alınmasıyla evrilmiştir. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin yerleşik üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerini sorgulamış; estetik beğeni kriterlerinin nasıl

şekillendiğini tartışmaya açmıştır. Sanatta salt retinal hazzı reddetmiş; sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden çok düşünsel bir eyleme dönüştürmüştür (Antmen,2021).

Bu nedenle 20. Yüzyılda sanat anlayışını şekillendiren hazır nesne yaklaşımı, birçok sanat anlayışının ortaya çıkmasında etkili olmuş; Özellikle Duchamp'ın çalışmaları kavramsal sanatın doğuşuna temel oluşturmuştur. 1950-60'lı yıllarda hazır nesne kavramı, sanatın merkezi haline gelen New York'ta Neo-Dada ve Pop Art ile yeni bir boyut kazanarak gelişimini sürdürmüştür.

Modernizmle birlikte sanat kavramı kendini aramaya başlamış; bir araç olmaktan çıkıp amaç haline gelmiştir. Teknolojini ilerleme, sanayi devrimi, reform hareketleri ve makineleşme ile birlikte sanat, doğanın taklidinden ve dinsel ifadelerden uzaklaşma yönünde evrilmiştir. Kuşkusuz Dadaizm ve diğer sanat akımları, toplumsal krizlerden, teknolojik gelişmelerden, savaşlardan ve dinsel inançlardan olumlu ya da olumsuz biçimde etkilenmiş; bu unsurlardan beslenmiş ya da kendilerine özgü tepkiler geliştirmişlerdir.

Ancak Dadaizm kadar radikal olmasa da birçok sanat akımı öncelikli olarak sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilenmiştir. Aslında Dada'nın hazır nesneler gibi başka amaçlarla üretilmiş malzemeleri sanatsal bağlamda ilk kullananlar olmadığı bilinmektedir. Örneğin Picasso ve Braque, ilk kolaj denemelerine gazete ve hazır linolyum gibi seri üretim nesneleri kullanmış; bu nesneleri kendi bağlamlarından çıkararak sanat bağlamına dönüştürmüşlerdir.

Şekil 17

Man Ray, The Gift (Hediye), 1920, boyalı Ütü ve Raptiyeler.



(MoMA, n.d.)

Man Ray, Marcel Duchamp'ın yarattığı nesnelerin yeniden yorumlanması fikrini benimseyen ve çalışmalarını bu anlayış doğrultusunda sürdüren kavramsal sanatçılardan birisidir. Sanatçı, endüstriyel bir ürün olan ütüye ele almış; onun anlamını ve işlevini değiştirerek ona sanatsal bir değer kazandırmıştır. Man Ray'ın 1921 yılında yaratmış olduğu *The Gift* (Hediye) (Şekil 17) isimli yapıtı, gündelik bir nesnenin nasıl sanata dönüştürülebileceğinin çarpıcı bir örneğidir.

Sanatçı bir ütüye raptiyeler yapıştırarak hem işlevsel hem de tehditkar bir nesne yaratmıştır. Bu eser, Man Ray'ın çalışmalarında sıklıkla görülen Sürrealizm ve Dadaizm etkilerini taşımaktadır. *The Gift*, alımlayıcıya gündelik nesnelerin farklı bir perspektiften nasıl değerlendirilebileceğini göstermiş; kültürel nesneler aracılığıyla çağdaş toplumun bilinçaltına dokunmuş ve izleyicileri geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki sürekli etkileşime odaklamaya teşvik etmiştir.

Sanatçının bu çalışması, sanatın tarihsel bağlamını vurgulayarak toplumların kimliklerini anlamalarına katkı sunan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Sanat bir amaç olmaktan çıkarak bir araç haline gelmiş ve kendi için var olmaya başlamıştır.

Konuya ilişkin olarak Bulat (2024), “ 20. yüzyılın heykel sanatçıları, kendilerini her zaman denenmemiş malzemelerin yapısal etkinliği ve mekanın doğası üzerine araştırmaların ortasında bulmuşlardır” ifadelerine yer vermektedir (s. 9).

Şekil 18

Raoul Hausmann, Mekanik Baş(Zamanımızın Ruhu), 1920, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.



(Khan Academy Türkçe (n.d.)

Raoul Hausmann'ın *Mekanik Baş* (Mechanical Head) adlı çalışması, Dadaizm Sanat hareketinin önemli bir parçasıdır. 1919-1920 yılları arasında yaratılmış olan bu eser, Washington'daki Ulusal Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. Hausmann, bu yapıtında ahşap, saat, mezura, kamera parçalar, plaka ve baskı makinesi çerçevesi gibi çeşitli atık malzemeleri bir araya getirerek, Dadaizm'in mantıksızlık ve rasyonalite karşıtı ilkelerini yansıtmıştır. Sanatçı, aklın tükenmişliğini ve savaşın yarattığı saldırganlık ruhunu simgesel bir biçimde ifade etmeyi amaçlamıştır.

Hausmann'ın *Spirit of the Age* adlı yapıtı da benzer biçimde geleneksel sanat kurallarını reddeder ve Dadaist düşünceyi yansıtır. Fotoğrafik montaj ve kolaj tekniklerini kullandığı bu ve benzeri çalışmaları, modern sanatın gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Mekanik Baş, berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta bir kafa üzerine yerleştirilen nesnelerle oluşturulmuştur. Mezura, rasyonel akla göndermede bulunurken; tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağırıştırır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında kamera vidaları yer alırken ; ensesinde bir cüzdan bulunmaktadır. Hausmann, tüm bu buluntu nesneleri bir araya getirerek, “önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini” gözler önüne sermeyi amaçlamıştır (Antmen, 2021).

Sanat nesnesi, sanatçılar tarafından yaratılan ve estetik ya da anlamsal değeri olan her şeyi kapsar. Genellikle sanatsal ifade, duygusal aktarımın veya entelektüel içerikle ilişkilendirilen yaratıcı bir sürecinin ürünüdür. Hazır nesne ve sanat nesneleri, kültürel, toplumsal ve bireysel bağlamlarda benzersiz ifade biçimleri sunar. Hazır nesneler, işlevselliği ve maddi değeri vurgulayan yapılarıyla öne çıkar; seri üretim süreçleri ve endüstriyel tasarım ilkeleri doğrultusunda üretilmiş olmalarına rağmen, sanatsal bağlamda yeniden yorumlanarak anlam kazanırlar.

Sanat nesnesi terimi, geleneksel sanat malzemeleriyle üretilen eserleri de kapsar. Bu tür nesneler, sanatçının kişisel ifadesi, estetik deneyimi ve sembolizmi aracılığıyla duygusal veya düşünsel içerik aktarmayı amaçlar. Dolayısıyla sanat nesneleri, bireysel yaratıcılığın ve özgün ifadenin birer ürünü olarak değerlendirilir.

Şekil 19

Meret Oppenheim, *Nesne*, 1936, Kürk kaplı fincan, 23x20x10cm. Museum of Modern Art, New York



(Huntürk, 2016)

Meret Oppenheim, sıradan bir çay takımını kürkle kaplayarak oluşturduğu *Nesne* (*Object*, 1936) adlı çalışmasında, gündelik bir nesneyi işlevinden arındırarak dokunma ve tat alma duyularına hitap eden bir deneyim sunmuştur. Bu çalışma, izleyiciyi hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde rahatsız eden bir mizah anlayışıyla kadın ve erkek cinselliğini sorgulamaya yönlendirir (Şekil 19). İlk olarak Paris'te sergilenen eser, daha sonra New York'taki Modern Sanat Müzesi'ne (MoMa) kabul edilmiş ve Sürrealist sanatın ikonik örneklerinden biri haline gelmiştir.

Oppenheim, sıradan nesneleri gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem ve anlam katmayı amaçlamıştır. Nesne gerçeküstü nesne kavramının başlıca örneklerinden biri olarak yeniden tanımlanmış ve Sürrealist sanat akımı içinde özel bir yere sahip olmuştur (Antmen, 2021). Sanatçı, erkek bakış açısının tarih boyunca toplumsal yaşamı şekillendirdiğini ve bu yapının kadın yaşamıymış gibi sunulduğunu eleştirel bir biçimde görünür kılmayı hedeflemiştir. Kadınlara dair toplumsal fantezileri ve tabuları, sanatında mizahi ve eleştirel bir üslupta işlemiştir.

Sürrealizm, tıpkı Dadaizm gibi politik bir sanat akımıdır. Her iki akımda da burjuva değerlerine ve geleneksel sanat biçimlerine karşı çıkarken, bireysel bilinçdışı, arzular ve bastırılmış imgeler üzerinden yeni bir ifade alanı yaratmayı amaçlamıştır. Oppenheim'ın çalışmaları, bu bağlamda yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve cinsel normlara karşı bir direniş biçimi olarak değerlendirilebilir.

Şekil 20

Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942, 33.5cm.x43.5cm.x19cm., Moma, Amerika.



(Museum of Modern Art [MoMA], n.d.)

Hazır nesne, sanatçının var olan nesneleri sanat eseri olarak kullanma eğilimini ve yaratıcı süreci geleneksel malzemelerden uzaklaştırma yaklaşımını ifade eder. Hazır nesne ve sanat objeleri, sanatın yalnızca estetik bir deneyim olmadığını; aynı zamanda düşündürücü ve kışkırtıcı bir deneyim olduğunu vurgular.

Daşkesen'e (2015) göre, Pablo Picasso'nun hazır malzeme kullanımı yaratıcı örneklerinden biridir. Sanatçının Boğa Başı adlı heykeli, bisiklet selesi ve gidonu birleştirerek boğa güreşinden esinlenmiş bir form yaratır. Bu eser hem kültürel bir göndermeyi hem de resim ile heykelin sentezini içerir (s.48).

Hazır nesnenin önemli özelliklerinden biri, sıradan nesneleri sanat eseri olarak seçip sergilemenin; geleneksel işlevselliklerini değiştirerek onlara yeni anlamlar kazandırmanın mümkün olmasıdır. Bu yaklaşım, sanatın sınırlarını genişletir ve izleyiciyi günlük yaşamda göz ardı edilen nesneleri farklı bir perspektiften değerlendirmeye teşvik eder. Kuzu'ya (2019) göre, sanat nesnesi yalnızca güzellik arayışı değil; aynı zamanda izleyiciyle entelektüel bir diyalog kuran toplumsal, siyasal ve kültürel bir yorumlama aracıdır.

Picasso'nun geleneksel malzemelerden uzaklaşarak hazır nesneleri bir araya getirme tercihi, onu modern heykelin öncülerinden biri haline getirmiştir. Sanat nesneleri genellikle estetik değere sahip olsa da estetik açıdan çekici olmayan, sıradan nesneler bile sanatçının

müdahalesiyle sanat objesine dönüşebilir. Alexander Calder ve Marcel Duchamp gibi öncü sanatçılar gündelik nesneler sanatçının düşünsel müdahaleleriyle bir araya getirilmiş; kinetik heykellerde hareket ve denge kavramlarıyla heykel sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Calder'in *Inspired Mobiles* (Şekil 21) adlı çalışması, gündelik hayatta sıkça karşılaşılan sıradan nesnelerin sanatsal bağlamada yeniden yorumlanmasıyla oluşturulmuştur. Bu eser, Calder'in sanata kazandırdığı yenilikçi perspektifin önemli bir örneği olarak modern sanatın evrimine katkı sağlamıştır (Kuzu, 2019).

Modern toplumların şekillenmesinde heykeller önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte heykeller, artık sadece bireysel birer sanat eserleri olarak değil, aynı zamanda yer aldıkları mekanın ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Böylece heykel, fiziksel çevresiyle etkileşime giren bir sanat formu olarak ele alınmış ve mekanın anlamını dönüştüren bir unsur haline gelmiştir. Bu sürecin, Alexander Calder'in hazır malzeme çalışmaları, geleneksel sanat yaklaşımlarını sorgulayan ve bu sınırların ötesine geçme çabasıyla dikkat çeken örnekler sunmuştur (Kuzu, 2019).

Şekil 21

Alexander Calder, Inspired Mobiles Ve mobillerin evrimi açısından çok önemli olduğu için, 1961'de yeniden yaratılan 63 ahşap askı



(Wikimedia Commons, n.d.)

Şekil 22

Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965, sandalye fotoğrafı, sandalye ve sözlükteki tanımı, Modern Sanat Müzesi, New York.



(Museum of Modern Art [MoMA], n.d.)

Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* (*One and Three Chairs*) (Şekil 22) adlı enstalasyon Çalışması, bir sandalye, o sandalyenin bir fotoğrafı ve sandalyeye dair sözlük tanımını içeren üç bileşeni bir arada sunar. Bu çalışma, sanatın nesnelerle değil, anlamlarla ilgili olduğunu vurgular. Kosuth, sanatçı olmanın sanatın doğasını sorgulamak anlamına geldiğini savunmuş; sanatın işlevini bir soru olarak ele alarak kavramsal temellerini ortaya koymaya çalışmıştır.

Bir ve Üç Sandalye (Şekil 22), izleyiciye entelektüel bir deneyim sunar. Gerçek nesne, onun temsili olan fotoğraf ve kavramsal tanımı bir araya getirilerek, anlamın çoklu doğası üzerine düşünmeye davet eder. Atakan'a (2015) göre, Kosuth bu çalışmasında "kelimenin birden fazla anlamı olabileceğini ve belirli bir anlamın kelimenin kullanılma biçiminden kaynaklandığını" göstermiştir.

Kosuth'un yaklaşımı, kavramsal sanatın temel amaçlarından biri olan "kavramlarla sanat yapma" düşüncesini somutlaştırır. Sanat nesnesinin fiziksel varlığından çok, onun temsili biçimleri ve dilsel karşılıklar üzerine odaklanan bu çalışma, sanatın tanımını ve algılanma biçimini sorgulayan önemli bir örnek olarak değerlendirilir.

Kosuth, çalışması hakkında şunları söylemiştir: *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışmam, 1965-1966 yılları arasında yaptığım çalışmaların bir özetidir. Bu çalışma, fotoğrafı, açıklaması ve sandalyenin kendisi ile hiçbir duyguyu ifade etmez.

Çalışmanın konsepti bir sunum biçimidir ve aynı malzemelerle yeniden yaratılabilir. Bunun nedeni, geleneksel sanatı ortadan kaldırmak ve sanata bir kavram olarak yaklaşmak niyetimin önemli bir parçasıdır. Sanat ve çalışmanın kendisi yalnızca bir fikirden oluşur. Bu çalışma aynı zamanda benim için modernizmi özetlemektedir” (İncirkuş, 2020, s. 616).

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, kültürel nesneleri eserlerine dahil ederek geçmişin değerlerini güncel bağlamına taşımış ve böylece kültürel mirasın korunmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu yaklaşım, sanatın salt estetik ifadenin ötesine geçerek kolektif toplumsal belleğin inşasında işlevsel bir araç haline geldiğini göstermektedir. Özellikle modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte, kültürel nesnelerin sanatsal üretimdeki temsili hem biçimsel hem de anlamsal olarak çeşitlenmiş ve farklı yorumlara olanak tanımıştır.

Geçmiş ait kültürel nesneler, bir toplumun tarihsel gelişimini, toplumsal yapısını ve kültürel kimliğini yansıtan hem maddi hem de manevi öğeler olarak değerlidir. Bu nesneler, yalnızca estetik veya arkeolojik nitelikleriyle değil; aynı zamanda çok katmanlı anlamlar içeren simgesel formlarıyla da önem taşır. Kültürel nesneler, bir toplumu diğerlerinden ayıran kimlik unsurları, yaşam biçimini, inanç sistemlerini, değerlerini ve estetik anlayışlarını ortaya koyar. Bu bağlamda, kültürel nesneler hem sanat tarihinde hem de sosyo-kültürel yaşamda dinamik birer belge niteliği taşır ve kolektif hafızanın oluşumunda temel rol üstlenir.

Heykel sanatı, tarihsel süreç içerisinde kültürel nesneler aracılığıyla insanlığın estetik, dinsel ve toplumsal dünyasına ayna tutan bir ifade biçimi olarak ön plana çıkmıştır. Bu nesneler, yalnızca görsel bir temsil aracı değil; aynı zamanda kültürel kimliğin inşasında belirleyici rol oynayan anlam yüklü göstergelerdir. Toplumlar, yaşadıkları coğrafyanın dinamiklerini, çağın düşünsel iklimini, teknolojik düzeyini ve bireylerin fiziksel ve ruhsal özelliklerini heykel sanatı aracılığıyla çevrelerine yansıtmışlardır. Bu süreçte, dönüştürdükleri çevreden karşılıklı olarak etkilenmeleri, sanatın dinamik yapısını daha da pekiştirmiştir.

Her uygarlık dönemi, kendi özgün koşulları doğrultusunda yeni bir sanat anlayışı üretmiş; bu üretim hiçbir zaman değişmeksizin ya da aynen tekrar edilerek yeniden vücut bulmamıştır (Bulat & Beyaztaş-Özlütürk, 2024).

Şekil 23

Gülsüm Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992, metal sepet, yorgan 3. Uluslararası İstanbul Bienali.



(Salt Research, n.d.)

Gülsüm Karamustafa'nın 1992 tarihli *Mistik Nakliye* adlı yerleştirme çalışması, göç olgusunu yerel kültürel nesneler aracılığıyla evrensel bir bağlamda ele alan çarpıcı bir örnektir. Sanatçının bu çalışmasında kullandığı yorganlar, yalnızca fiziksel bir taşıma aracı değil; aynı zamanda Anadolu insanının mistik yapısını, aidiyet duygusunu ve kuşaklar arası kültürel aktarımı temsil eden sembol nesnelerdir.

Anadolu'da yorgan, ev olmanın ve yerleşikliğin simgesidir. Anneden kıza aktarılan, gelin çeyizlerinde yer alan ve düğün ritüellerinde görülen bu nesneler, toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak işlev görür.

Karamustafa, bu kültürel nesneyi yerleştirme çalışması içinde metal market arabalarıyla birleştirerek, göçün fiziksel ve duygusal yükünü görünür kılar. Yorganlar hem koruyucu hem de gizleyici işlevleriyle geçmişin izlerini taşıırken; tekerlekli sepetler içinde sergilenerek hareket, yer değiştirme ve belirsizlik gibi göçle ilişkili kavramları somutlaştırır (Demirci & Kurt, 2022, s. 150).

Sanatçının bu yaklaşımı, göç yalnızca sosyolojik bir olgu olarak değil, aynı zamanda kültürel bir travma ve kimlik arayışı olarak ele alır. *Mistik Nakliye*, izleyiciyi hem bireysel hem de kolektif hafızayla yüzleştirirken; yerel bir nesneyi evrensel bir meseleye dönüştürme gücünü ortaya koyar.

Bu bağlamda Karamustafa'nın çalışması, kültürel sürdürülebilirlik ve yerel kimliğin çağdaş sanat aracılığıyla yeniden üretimi açısından önemli bir örnek teşkil eder.

Şekil 24

Mustafa Bulat, Denge I, 1999 ,ahşap, metal, polyester.



(Bulat, 2024)

Mustafa Bulat hem akademisyen hem de sanatçı kimliğiyle Türkiye’deki plastik sanatlar alanına önemli katkılarda bulunmuş, kültürel belleğimizde iz bırakmış bir sanatçıdır. 1999 tarihli “*Denge I*” başlıklı yapıtında ahşap, metal ve polyester gibi farklı malzemeleri bir araya getirerek, Türkiye’nin geleneksel değerlerini, tarihsel katmanlarını ve toplumsal dinamiklerini çağdaş sanat diliyle yorumlamaktadır.

Bu eser, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasında bir aracı işlevi görerek hem estetik hem de kavramsal düzeyde anlam yüklü bir örnek teşkil etmektedir (Bulat, 2023).

Şekil 25

Mustafa Bulat, Yüzleşme-XVI, 2008, 45x18x20cm, mermer.



(Bulat, 2024)

Yüzyıllardır sanat, insanların toplumsal değerlerini, olaylarını, yalın yaşantılarını konu olarak, insan anlayışını ilgilendiren olgulardan yola çıkarak, sanat eserleri aracılığıyla geçmişin akışını günümüze aktarmayı amaçlamışlardır.

Sanat eserleri kültürün devamlılığı açısından büyük önem taşımakta ve kültür, sanat eserleriyle yeniden yorumlanarak, yapıtlarda hayat bulmaktadır. Buna örnek olarak Bulat'ın çalışmasında olduğu gibi, geleneksel formları modern anlayışla harmanlayarak, kültürel nesneleri çağdaş heykel anlayışının bir bakış açısıyla yeniden yorumlayarak ele alınmıştır .

Şekil 26

İlhan Kaya, Tören, 2009, karışık teknik, 30x35x100cm, Erzurum



(Kaya, 2011)

Kaya'nın *Tören* adlı çalışması, hazır nesnelerin(ready-made) yaratıcı biçimde dönüştürülmesiyle oluşmuştur ve Anadolu kültürünün ritüel temelli pratiklerinden ilham almaktadır. Sanatçı bu çalışmada, gündelik yaşam yemek pişirme amacıyla kullanılan tencereleri birer sanat objesi olarak konumlandırmakta; bu dönüşüm ise ahşap malzemenin hem biçimsel hem de kavramsal olarak işlev görmesiyle desteklenmektedir. Ahşabın yerel estetikle kurduğu bağ, tencerenin işlevsel kimliğiyle kültürel bellekteki yansımaları arasında simbiyotik bir ilişki kurmaktadır.

Bu çalışma, Anadolu'da günümüzde hala sürdürülen geleneksel düğün ve cenaze törenleri bağlamında okunabilecek türden bir kavramsal yerleştirme sunar. Kullanım nesneleri, tören mekânında sergilendiğinde yalnızca birer araç değil, aynı zamanda içinde bulunulan durumun sembolik temsilcileri haline gelmektedir. Nesnelerin formu ve yerleşim, izleyicide mekana özgü gerçeklikleri çağrıştıran bir yorumlama sürecini tetikler. Özellikle bu nesneler, sanat objesi olarak sergilendiğinde, çevresel bağlamın dönüşümünü, yani ritüel sırasında gerçekleşen duygusal ve sosyal değişimi simgesel düzeyde temsil eder.

Kaya'nın yaklaşımı, iyi ile kötü, yaşam ile ölüm gibi zıtlıkları temsil eden tören pratiklerinin dönüşümünü, kullanım eşyalarının estetik bir dil aracılığıyla yeniden yorumlanmasına olanak tanır. Bu yönüyle sanatçı, nesnenin sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikososyal bir anlam taşıdığını vurgular. Törene özgü bu nesneler, mekanda yaşanan dönüşümün göstergesi olarak karşımıza çıkar; iyilik ile kötülük arasında simgesel geçişleri görünür kılar.

Günümüz sanatında biçim ve şekle odaklanan sanatçı, zaman ve mekân kavramlarını sorgulamış ve bu kavramları çalışmalarında göstermiştir. Bulat'ın çalışmaları, boyut farkını ortadan kaldırarak mekana anlam yüklemiştir. Mekan içinde mekânsal bir durumu anlatır ve zamanda durağan ama yaşayan formlara dönüşür. Formları, imkansızlıklara başkaldıran bir tavır sergiler, zamanın filtresinden geçerek günümüze gelir ve ortaya çıkan yapıtlar, tarihi kalıntıların yorumları gibidirler. Bulat'ın eserleri bazen geçmiş bir medeniyetten gelirler, Bazen modern Çağ'ın temsilcileri olarak karşımıza çıkarlar.

Anadolu kültürel mirasına odaklanan yapıtlarında, sanatçı yorum çeşitliliği üzerinden estetik bir çoğulluk oluşturur. Anadolu'yu kimi zaman bir figür aracılığıyla görünür kılar, kimi zaman da gündelik nesneler üzerinden anlamlandırır. Özellikle *Anadolu-VI* başlıklı çalışması, bu kültürel coğrafyanın tarihsel sembollerini ve değerlerini yeniden düşünme ve çağdaş bir estetik düzlemde temsil etme arayışının bir göstergesidir.

Şekil 27

Mustafa Bulat, *Halfeti'de Değirmen Taşı ve Zaman*, 2011, 300x160x100cm, traverten yontu, I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Urfa.



(Bulat, 2011)

Mustafa Bulat'ın, 2011 yılında I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu kapsamında sunduğu "*Halfeti'de Değirmen Taşı ve Zaman*" adlı traverten heykel çalışması, sanatçının

doğa, kültür ve bireysel anlatı arasında kurduğu özgün ilişkileri ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Bu eserin sanatsal önemi, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda taşıdığı düşünsel derinlikle de incelenmelidir.

İlhan Kaya'nın yüksek lisans tezinde ifade edildiği üzere (Kaya, 2011), Bulat'ın sanatsal üretimi, Anadolu'nun tarihsel ve kültürel birikimini yeniden yorumlayan bir yaklaşımla şekillenmektedir.

Sanatçı, bu kültürel mirası yalnızca form üzerinden işlememekte; aynı zamanda bireysel yaşam deneyimlerini ve hayal gücünü sanatına entegre ederek insan varoluşunu sürekli biçimde yeniden inşa eden bir anlatı mekanı yaratmaktadır. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir uğraş olmanın ötesine geçerek toplumsal ve düşünsel bir müdahale aracına dönüşmesine olanak sağlamaktadır. Çağdaş heykel pratiği içerisinde Anadolu'nun tarihsel zenginliğini günümüz estetik anlayışıyla buluşturan bir sentez niteliği taşımaktadır.

Modern heykel bağlamında değerlendirildiğinde, Anadolu'ya özgü kültürel objelerin sanatsal yeniden üretimi, geçmişin maddi mirasının yeni anlam katmanlarıyla çağdaşlaştırılmasını mümkün kılmaktadır. Bu süreç hem kültürel temsiliyetin yeniden kurgulanmasına hem de sanatsal dönüşümün görsel ve düşünsel araçlarla ifade edilmesine zemin hazırlamaktadır.

Şekil 28

Mustafa Bulat, Anadolu VII, 2016, ahşap ve bakır.



(Bulat, 2016)

Günümüzde çağdaş sanat, yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil; aynı zamanda düşünsel, bilimsel ve ekolojik sorumlulukların ifade alanı olarak konumlanmaktadır. Sanatın, sanat-Bilim ve Doğa-İnsan eksenlerinde yeniden biçimlenen ilişkiler bağlamında ele alınması, disiplinlerarası bir anlayışı ön plana çıkarmaktadır. Bu süreçte sanat, çok katmanlı kavramsal çerçeveler aracılığıyla yeni anlam evrenleri üretmekte; bireysel ve toplumsal deneyimlere dair yeni anlatı stratejileri geliştirmektedir.

Çağdaş sanat pratiği, yalnızca mevcut gerçekliğin temsiline odaklanmayıp, aynı zamanda geleceğe yönelik etik ve estetik bir vizyon geliştirmeyi amaçlar. Bu vizyon, çağdaş düşüncenin rehberliğinde sürekli dönüşüm içinde olan sanatsal üretimin temelini oluşturur. Heykel sanatı, bu yönüyle yaşamın sürdürülebilirliği üzerinde düşünsel farkındalık yaratma ve izleyiciyi aktif bir katılım sürecine dahil etme kapasitesine sahiptir.

Sanatın bu biçimi hem bireysel hem de kolektif düzeyde çevresel ve kültürel duyarlılıkları artırmakta estetik deneyim aracılığıyla yaşanabilir bir gelecek idealini somutlaştırmaya yönelik yaratıcı bir eylem biçimi sunmaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanat, salt bir görsel temsil pratiği olmaktan öte, toplumsal dönüşümün estetik temsili olarak ta değerlendirilebilir.

Şekil 29

Bora Türkkan İsimsiz, 2016, hazır malzeme enstalasyon,



(Türkkan, 2016)

Şekil 30

Hüsamettin Koçan, Ayağımdaki Diken Sergisinden, AKM, 2017, İstanbul,



(Koçan, 2017)

Hüsamettin Koçan'ın sanatsal üretimi, aidiyet, yalnızlık, bellek ve gurbet gibi temalar etrafında şekillenmektedir. Bu temalar, özellikle çocukluk dönemine ait nesnelerin büyük ölçekli heykel formunda yeniden yapılandırılmasıyla görünür hale gelir.

Sanatçı, bireysel hafızasını kolektif belleğe dönüştürme yönündeki yaratıcı stratejisini; kişisel anıların fiziksel objelere aktarımı üzerinden gerçekleştirir. Bu yaklaşım, sanatını yalnızca öznel bir ifade aracı olmaktan çıkararak toplumsal bir bellek aktarım pratiği haline getirir. Koçan'ın çalışmalarında halılar, kilimler ve geçmişe ait dokumalarda yer alan motiflerin çağdaş yorumları dikkat çeker.

Bu unsurlar, estetik değerlerinin ötesinde, kültürel kimliğin ve tarihsel sürekliliğin taşıyıcısı işlevi görür. Sanatçının bu bağlamda seçtiği materyaller; dokusal özellikleriyle kültürel coğrafyayı kodlarken, mekânsal yerleştirme biçimleri ile izleyiciyle etkileşim kurar.

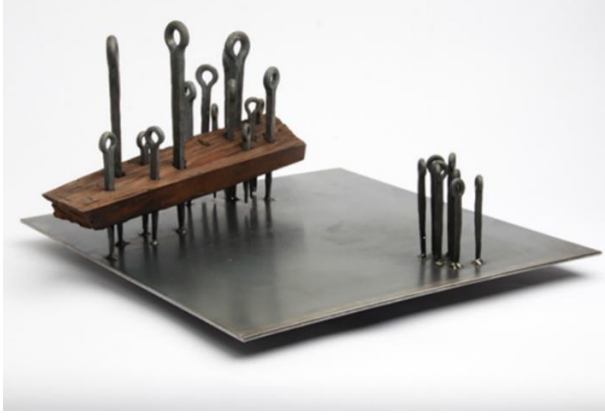
Ev içi gündelik kullanım nesnelerinin sanat eserine dahil edilmesi ise, yerel yaşam pratiklerinin görselleştirilmesine olanak tanır. Bu nesneler, sıradanlıkları içinde barındırdıkları kültürel ve duygusal katmanlarla, yerel kültürün yeniden üretimi ve yorumlanmasında önemli bir araç haline gelir.

Koçan'ın yerel kültüre duyduğu ilgiyi yalnızca tematik içerikte değil; seçtiği nesneler, uyguladığı teknikler ve mekânsal kompozisyonlarda da izlemek mümkündür.

Sonuç olarak, Koçan'ın sanatsal çalışmaları; bireysel ve toplumsal olanın kesişiminde konumlanmakta, kültürel nesneler aracılığıyla çok katmanlı bir anlatı inşa etmektedir. Bu bağlamda sanatçı, yerel kültürü çağdaş sanat diliyle harmanlayarak kültürel sürdürülebilirliğe katkı sunmakta, bireysel hafıza üzerinden kolektif bir kültürel bilinç üretmektedir.

Şekil 31

İlhan Kaya, *Kapılar Bacalar*, 2018, 30x50x50cm, *karişık teknik*.



(Kaya,2018)

Kaya'nın "*Kapılar ve Bacalar*" adlı çalışması, sanatın oluşum ilkesine dayanarak, toplumun kültürel değerlerinden beslenen insani özü aracılığıyla içsel amacını yeniden anlamlandırmaktadır. Sanat nesnesi olarak konumlanan bu çalışma, bilgi amacı doğrultusunda, mekanda bir araya gelme, iletişim kurma, tartışma ve selamlaşma gibi toplumsal eylemleri hem biçimsel hem içeriksel düzeyde birleştirmeyi hedeflemektedir.

Sanatçı, çalışmasıyla ilgili yaptığı sözlü görüşmede şu ifadelerle yer vermektedir. *"Zamana karşı varlıklarını sürdüren nesneler, adeta geçmişin ihlalcileridirler. Günlük yaşıntıdan gelen bu nesneler, geçmişten günümüze uzanan farklı davranış biçimlerinin deneyimlenmesini de mümkün kılarlar. Kültürel bir nesne, sanat nesnesine dönüştüğünde yeni bir kavramla biçimlenirken, sanat nesnesi dışında sahip olduğu diğer nitelikleri de kaybolmaz; aksine yeniden eser olarak ortaya çıkışıyla birlikte bu ilişkili olma durumu sürer. Bu ilişki biçimi, nesnenin geçmişe dair bilgileri güncellemeye ve hatırlatmaya devam eden bir yapı kazanmasını sağlar"* (Sözlü Görüşme 2025).

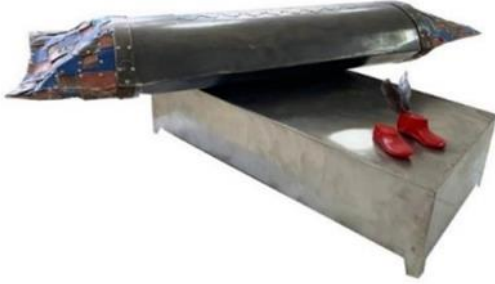
Bu bağlamda çalışma, kültürel nesnelerin zamansal süreklilikle nasıl dönüşüm geçirdiğini ve aynı zamanda geçmişle kurulan çok katmanlı ilişkiyi sanat formu üzerinden nasıl güncellediğini örneklemektedir.

Bireylerin kültürel, düşünsel ve duygusal geçmişi sanat eserinin algılanmasını ve değerlendirilmesini belirler. Ancak endüstriyel bir üründe durum farklıdır, belirli standartlara göre seri üretime tabi tutulur. Bu tür ürünlerin zevki bireyin zevkini aşar ve ortak bir hafıza durumu oluşur. Farklı bireylerin zevkleri ortak bir estetik değer yaratır ki buna estetik norm denir. Estetik normlar bir toplumdaki çoğunluğun beğendiği değerlerdir. Bu estetik değerler kullanıcı özne tarafından yeni değerlerle değiştirilebilir. Burada oluşan estetik değer

toplumdaki birçok birey tarafından kabul gördüğü için nesnel olarak da kabul edilmektedir(Kaya, 2023, s. 375).

Şekil 32

Muhammet Hanifi Zengin, Düş, 2019, 80x100x100cm, atık metal ve çelik.



(Zengin, 2019)

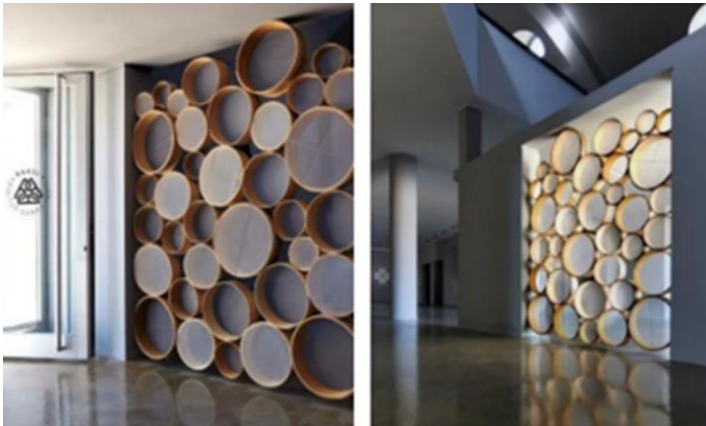
Sanatsal üretim, yalnızca bireyin içsel dünyasını değil, aynı zamanda onun geçmiş yaşantılarla ve kültürel bellekle kurduğu ilişkiyi de görünür kılar. Bu bağlamda, bireysel ifade çoğu zaman deneyimlerin tortusuyla şekillenir; özellikle çocukluk anıları, duygu yüklü imgeler aracılığıyla sanat eserlerine yansır.

Geleneksel pratikler ve toplumsal ritüeller, belleğin kolektif düzeyde yeniden üretimini mümkün kılar. Bayramlar, bu tür ritüellerin başlıca örnekleri arasında yer almaktadır; kuşaktan kuşağa aktarılan ortak duygular aracılığıyla kültürel belleği diri tutmaktadır.

“Düş” adlı çalışma, bayram sabahını bekleyen bir çocuğun iç dünyasındaki coşkuyu ve umutla yüklü bekleyişi simgesel düzlemde ele alır. Anımsama, düş ve ritüel kavramları arasında kurulan bu ilişki, sadece kişisel bir deneyimi değil, aynı zamanda toplumun ortak kültürel hafızasına işaret eden bir estetik anlatıdır (Zengin, 2022).

Şekil 33

Şakir Gökçebağ, İçeri Dışarı, 2019 ,elek, Baksı Müzesi, Bayburt



(Gökçebağ, 2019)

Şakir Gökçebağ 'ın sanatsal çalışmaları, gündelik yaşamda sıkça karşılaşılan nesnelerin estetik ve kavramsal bir dönüşüm sürecine tabi tutulmasıyla şekillenmektedir. Halı, süpürge, tabak, tepsi, alüminyum leğen, sepet at nalı ve elek gibi nesneler; yalnızca işlevsel araçlar olarak değil, aynı zamanda belirli bir bölgenin kültürel izlerini taşıyan sembolik öğeler olarak sanatçının malzeme repertuarında yer almaktadır. Bu nesneler, Gökçebağ 'ın yerleştirme ve heykel çalışmalarında biçimsel müdahalelerle yeniden yapılandırılarak sanat nesnesine dönüştürülmektedir.

1960 sonrası sanat ortamında yaşanan kavramsal ve biçimsel dönüşümler, sanatın malzeme ve konu sınırlarını genişletmiş; böylece her türlü gündelik nesne, çağdaş sanatın ifade araçları arasında yer bulmuştur. Bu süreçte sanat disiplinleri deneysel yaklaşımlar doğrultusunda evrilmiş ve bireysel ifade biçimleri ön plana çıkmıştır (Demir & Çağdaş, 2019). Gökçebağ 'ın çalışmaları, bu dönüşümün güncel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatçının sıradan nesneler yüklediği yeni anlamlar, hem izleyiciyle kurduğu görsel iletişimi güçlendirmekte hem de yerel kültürün çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Şekil 34

Muhammet Hanifi Zengin, Göç, 2023, 140x100x100cm, atık metal.



(Zengin, 2023)

Muhammet Hanifi Zengin'in *Göç* (2023) adlı çalışması, atık metal malzeme kullanılarak üretilmiştir. Çalışma, bir bavul ve ona yaslanmış bir şemsiyeden oluşmaktadır; bu iki nesne, göç temasının hem fiziksel hem de duygusal yükünü simgelemektedir.

Bavul üzerindeki etiket ve tutacak, bireysel kimlik ve aidiyetin taşınabilirliğini vurgularken; şemsiye, korunma ve geçicilik arasında bir metafor görevi görmektedir.

Bu çalışma, kültürel hafıza bağlamında değerlendirildiğinde hem malzeme seçimi hem de biçimsel diliyle çağdaş göç anlatılarına eleştirel bir bakış sunmaktadır.

Atık metalin kullanımı, sürdürülebilirlik ve yeniden işlevlendirme kavramlarını gündeme getirirken, göçün bireysel ve kolektif izlerini somutlaştırmaktadır (Zengin, 2023).



İKİNCİ BÖLÜM

Buz Yontu Sanatı

Buz Yontu Sanatının Tarihsel Gelişimi

Buz yontu sanatı, insanlık tarihinin kültürel ve estetik bir ifadesi olarak tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu sanatının kökenleri M. Ö. 3000 yılına dayanmakta olup, ilk örnekler arasında buz üzerinde kaymak amacıyla hayvan kemiklerinden yapılan patenler yer almaktadır. Başlangıçta temel ihtiyaçları karşılamak üzere gerçekleştirilen bu uygulama, zamanla bir sanat biçimine dönüşmüştür. Arkeolojik bulgular ve tarihsel analizler, buz yontu sanatının kültürel ve estetik önemini ortaya koymaktadır.

Buz yontu sanatı, insanlığın doğal kaynaklarla kurduğu ilişkiyi yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin estetik anlayışını ve teknik becerilerini de gözler önüne sermektedir (Arkeonews, 2025).

Şekil 35

Çinli arkeologların Çin'in kuzeybatısı Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ndeki Gaotai Harabelerinde buldukları hayvan kemiklerinden yapılmış buz pateni



(Arkeonews, 2025)

Buz yontu sanatının kökenleri aynı zamanda eski uygarlıkların seramik ve heykel yapımına dayanan estetik anlayışlardan etkilenmiştir. Teknolojik ilerlemelerin de katkısıyla daha sofistike bir forma ulaşan bu sanat, estetik ifadelerin çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Özellikle İsveç ve Norveç gibi İskandinav ülkeleri, buz yontu sanatının gelişim sürecinde hem teknik hem de sanatsal yaklaşımlarla önemli katkılarda bulunmuş ve bu geleneğin modern formlarına öncülük etmiştir. Bu bağlamda, buz yontu sanatı, yalnızca bir estetik ifade aracı olmanın ötesinde, kültürel mirasın ve teknolojik ilerlemelerin kesişimini temsil eden bir alan olarak değerlendirilmektedir (Yağmur, 2018, s.145).

Buz yontu sanatı, zaman içerisinde kullanılan tekniklerin gelişimiyle önemli ilerlemeler kaydetmiştir. İlk dönemlerde basit ve geometrik formlarla sınırlı kalan bu sanat, teknolojik yeniliklerle birlikte daha karmaşık ve detaylı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kuzey Avrupa, Amerika ve Çin gibi pek çok kültürde önemli bir yere sahip olan buz yontu sanatı, özellikle İsveç'te Noel dönemi ve diğer kutlamalar sırasında yaygın bir şekilde uygulanmaktadır. Kuzey ülkelerinde, geleneksel buz yontu sanatı, çağdaş heykel diliyle ve buz sanatı aracılığıyla kültürel değerlerin ele alınarak yorumlanmasına olanak tanımakta, bu süreç toplumsal bağların güçlenmesine katkı sağlamaktadır.

Buz yontu sanatı, yaratıcı düşüncenin ve estetik anlayışın bir araya geldiği özel bir sanat dalı olup, özellikle görsel sanatlar bağlamında dikkat çekici bir yer tutmaktadır. Bu alanda faaliyet gösteren sanatçılar, çeşitli geometrik ve organik formları yapay ve doğal ışık kaynakları ile harmanlayarak, görsel açıdan büyüleyici ve estetik değeri yüksek eserler üretmektedirler. Buzun şeffaflığı, geçici yapısı ve benzersiz optik özellikleri, bu materyali geleneksel heykel malzemelerine alternatif olarak ön plana çıkarmaktadır.

Aynı zamanda buz yontu sanatı hem zihinsel hem de fiziksel yetkinliklerin eş zamanlı olarak kullanılmasını gerektiren bir yaratım süreci olarak değerlendirilmektedir. Teknik becerinin yanı sıra, sanatçının esere yönelik kavramsal tasarımını etkili bir şekilde ortaya koyabilmesi, bu sanat dalının belirgin özelliklerinden biridir. Buz yontu, genellikle eğitim ve kültürel etkileşim amacı taşıyan festivallerde önemli bir uygulama alanı bulmaktadır. Bu etkinlikler, sanatın geçici doğasını sergilemesini sağlamanın yanı sıra, toplumsal ve kültürel bağlamda geniş kitlelerin estetik deneyimle buluşmasını mümkün kılmaktadır.

Buz yontma sanatı, tarih boyunca hem estetik bir ifade biçimi hem de bir beceri gerektiren disiplin olarak öne çıkmıştır. Genellikle özel etkinliklerde, festivallerde ve sanatsal gösterimlerde kullanılan buz heykeller hem geçici güzellikleri hem de yaratıcı süreçleriyle dikkat çeker. Bu bağlamda, buz yontma süreci, bir dizi özel malzeme ve teknik gerektirmektedir.

Buz yontma için temel malzeme, genellikle saf ve berrak buz bloklarıdır. Bu buz bloklarının saflığı, yontulacak heykelin görsel kalitesini doğrudan etkiler. Buz suyun sıcaklığının düşmesiyle su moleküllerinin yavaşlayarak sert ve kristal bir yapıya dönüşmesiyle oluşan katı halidir. Öztürk'e göre, buz fiziksel ve çevresel süreçlerde kritik bir rol oynamaktadır. Fiziksel açıdan bakıldığında, buzun sudan daha düşük yoğunluğa sahip olması, onun suyun yüzeyinde kalmasını sağlamakta ve su ekosistemlerindeki canlıların yaşam koşullarını doğrudan etkilemektedir (Öztürk, 2023).

Termodinamik özellikleri açısından değerlendirildiğinde, buzun yüksek özgül ısı kapasitesi sayesinde ısı enerjisini etkin bir biçimde absorbe edebildiği ve depolayabildiği belirtilmektedir (Öztürk, 2023, s. 20). Bu özellik, suyun donma ve erime süreçleri arasındaki enerji alışverişinin temel mekanizmalarından biri olarak görülmekte ve iklim sistemleri üzerinde önemli bir etki yaratmaktadır. Ayrıca, buzun atmosfer ve hidrolojik döngü içindeki rolü meteoroloji ve klimatoloji bağlamında da ele alınmaktadır. Öztürk'e (2023) göre, buz yağış süreçlerini düzenleyici bir etmen olarak işlev görmek ve uzun vadeli iklim değişiklikleri üzerinde belirleyici bir role sahip olmaktadır. Donma olgusunun suyun katı fazına geçişini temsil ettiği ve bu dönüşümün doğal süreçleri etkileyen temel faktörlerden biri olduğu vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak, buz; yoğunluk, termal özellikleri ve ekosistem süreçleri açısından benzersiz fiziksel niteliklere sahip olup, fizik ve çevre bilimleri bağlamında ele alınması gereken temel bir bileşen olarak çıkmaktadır (Öztürk, 2023, s. 20).

Buz Yontu Sanatında Kullanılan Teknikler ve Malzemeler

Buz yontu sanatı, özel teknik bilgi, profesyonel ekipman ve yüksek hassasiyet gerektiren bir sanat formudur. Bu sanat dalında kullanılan araçlar ve yöntemler, buzun fiziksel özelliklerine uyum sağlayarak, heykelin estetik ve yapısal bütünlüğünü koruyacak şekilde tasarlanmıştır.

1. Kullanılan Araçlar ve Malzemeler

Buz yontu sürecinde kullanılan temel araçlar aşağıda sıralanmaktadır:

- **Zincir Testereler ve Yontu Bıçaklar:** Farklı büyüklükteki manuel ve elektrikli testereler, buz bloklarının kesilmesi ve şekillendirilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Keskin yontu bıçakları ise daha detaylı işçilik gerektiren aşamalarda tercih edilmektedir.
- **Törpüler ve Raspalar:** Heykelin yüzey dokusunu pürüzsüz hale getirmek ve ince detayları şekillendirmek amacıyla kullanılan bu araçlar, formun daha rafine bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır.
- **Matkaplar ve Oyma Aletleri:** Hassas oyma işlemlerinin gerçekleştirilmesi için çeşitli uçlara sahip fonksiyonel matkaplar kullanılmaktadır. Bu elektrikli aletler, buz yontu sürecinde ayrıntılı detayların işlenmesi açısından kritik bir rol oynamaktadır.
- **Koruyucu Giysiler:** Çalışma ortamının genellikle -15°C ila -20°C sıcaklıklarında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanatçıların soğuktan korunması için özel

giysiler, eldivenler ve gözlükler gereklidir. Bu koruyucu ekipmanlar hem güvenlik hem de iş verimliliği açısından önem taşımaktadır.

2. Temel Yontu Teknikleri

Buz heykel sanatında kullanılan temel teknikler aşağıda özetlenmektedir:

- **Kesme ve Şekillendirme:** Büyük buz blokları, önce daha küçük parçalara ayrılarak temel form oluşturulur. Bu aşamada büyük testereler kullanılarak ana hatlar belirlenmektedir.
- **Oyma ve Detaylandırma:** Daha küçük el aletleri, bıçaklar ve özel yontu araçları ile heykelin ince detayları işlenerek sanat eseri son haline getirilmektedir.
- **Pürüzsüzleştirme:** Son aşamada, törpü ve raspalar kullanılarak heykelin yüzey dokusu pürüzsüz hale getirilir ve görsel olarak tamamlanmış bir kompozisyon elde edilmektedir.

Buz yontu sanatının hem teknik hem de estetik yönleri, bilimsel ve sanatsal perspektiflerin birleşimi ile şekillenmektedir. Kullanılan malzemeler ve uygulanan yöntemler, bu sanat dalının özgün yapısını koruyarak, sanatçının yaratıcı sürecine katkı sağlamaktadır.

Buz Yapıştırma ve Berraklık Artırma Teknikleri

Buz yontu sanatında, büyük ölçekli heykellerin oluşturulması sırasında birden fazla parçanın birleştirilmesi gerekmektedir. Bu birleştirme süreci, belirli fiziksel prensiplere dayanmakta olup, düşük sıcaklıklarda gerçekleştirilen termal işlemlerle desteklenmektedir.

1. Buzun yapıştırılması ve Montaj Süreci:

Büyük ebatlı buz yontu projelerinde, farklı boyutlardaki buz bloklarının birleştirilmesi için özel teknikler kullanılmaktadır. Öncelikle, parçalar elektrikli ütü yardımıyla kontrollü bir şekilde ısıtılarak yüzeyleri sulandırılır. Eksi sıcaklık derecelerinde yürütülen bu işlem sırasında suyun hızlı bir şekilde donması, blokların bir arada tutulmasını sağlar. Böylece, yapısal bütünlük korunarak daha büyük ölçekli buz yontuların oluşturulması mümkün hale gelmektedir (Wikipedia, 2024) .

2. Buz Heykellerinde Berraklık ve Optik Şeffaflık

Buzun doğal yapısı gereği, yontu işlemi sırasında yüzeyde opak bir görünüm oluşabilir. Bu etkinin giderilmesi için Propan veya Mapp Gaz silindirleri kullanılarak buz yüzeyine kontrollü bir ısı uygulaması yapılmaktadır. Isı etkisiyle buzun mikro yapıdaki düzensizlikleri giderilir ve yüzey daha şeffaf hale gelmektedir.

Buzun optik berraklığını daha da artırmak amacıyla yontu sürecinde damıtılmış (arıtılmış) suyun tercih edilmesi önemlidir. Arıtılmış su, içerisinde yabancı partiküllerin bulunmaması nedeniyle donma sürecinde daha saydam bir buz oluşumu sağlar. Ancak bu uygulama sırasında buzun çok hızlı eriyebileceği ve kenar konturlarında yumuşamaya neden olabileceği göz önünde bulundurulmalı; işlemler dikkatli ve kontrollü bir şekilde gerçekleştirilmelidir (Wikipedia, 2024).

- **Buz Yontu Sanatında Işıklandırma:** Buz yontu heykelleri hem kapalı hem de açık mekânlarda sergilenirken, ışıklandırma teknikleri eserin görsel etkisini artıran temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Işıklandırma yalnızca heykelin görünürlüğünü artırmakla kalmaz; aynı zamanda boyut algısını şekillendirir, estetik detayları vurgular ve sergilendiği ortamın ambiyansına katkı sağlar.
- **Stratejik Yerleşim:** Işık kaynakları, heykelin farklı yüzey özelliklerini vurgulamak amacıyla belirli açılardan konumlandırılmaktadır. Yaygın olarak kullanılan teknikler arasında aşağıdan yukarıya doğru aydınlatma ile buz içerisindeki ışık difüzyonunu destekleyen içten ışıklandırma yöntemleri yer almaktadır.
- **Renk ve Işık Yoğunluğu:** Buzun doğal dokusunu koruyarak derinlik etkisi yaratmak amacıyla farklı renk sıcaklıklarının kullanımı önemlidir. Soğuk tonlar (örneğin mavi ve beyaz), buzun doğal atmosferini güçlendirirken; sıcak tonlar (örneğin sarı ve kırmızı), heykelin çarpıcı görsel etkisini veya duygusal yoğunluğunu artırabilir.
- **Transparan ve Opak Yüzeylerin Kullanımı:** Buzun ışığı absorbe etme ve yansıtma özellikleri göz önünde bulundurularak, farklı yüzey dokularının ışıklandırma ile etkileşimi analiz edilmelidir. Opak alanlar kontrast yaratırken, şeffaf bölümler ışığın kırılmasını sağlayarak derinlik algısını güçlendirebilir.

3. Işıklandırmanın Estetik ve Çevresel Boyutlar

Işıklandırma, buz yontu sanatının yalnızca teknik bir bileşeni değil; aynı zamanda sanatçının eserine biçim ve anlam kazandıran önemli bir ifade aracı olarak değerlendirilmektedir.

- **Eserin Boyutsal Derinliği:** Uygun ışıklandırma, buz heykellerin mekânsal algısını değiştirebilir. Doğru konumlandırılan ışık, derinlik hissini artırarak heykelin üç boyutlu yapısını daha belirgin hale getirir.

Sanatsal Atmosfer ve Ambiyans: Işık, eserin bulunduğu mekâna bağlı olarak farklı atmosferler yaratmada önemli bir rol oynar. Kapalı mekânlardaki buz yontularında kontrollü

ışık kullanımı, yontuların vurgulanmasını sağlarken; açık hava sergilerinde doğal ve yapay ışık kombinasyonlarıyla daha çarpıcı bir görsellik elde edilebilir.

- **Çevresel Etkiler ve Işık Kullanımının Sürdürülebilirliği:** Buz yontu sergilerinde kullanılan ışıklandırma sistemleri, enerji tüketimi açısından değerlendirilmelidir. LED gibi düşük enerji tüketimli ışık kaynaklarının tercih edilmesi, hem çevresel sürdürülebilirliği desteklemekte hem de buzun fiziksel yapısını koruyarak erime sürecini yavaşlatmaktadır.

Sonuç olarak, buz yontu sanatında ışıklandırma yalnızca teknik bir araç değil; aynı zamanda sanatsal bütünlüğü ve çevresel duyarlılığı destekleyen önemli bir unsurdur. Işık, buzun optik özelliklerini güçlendirerek izleyiciye daha derin ve etkileyici bir deneyim sunarken; sürdürülebilir kullanımı sayesinde buz yontularının daha uzun süre sergilenmesine katkı sağlar.

Buz Yontu Sanatının Disipliner Uygulama Alanları

Buz yontu sanatı, tarih süreç içerisinde hem estetik hem de işlevsel amaçlarla kullanılan ve geçici niteliğiyle öne çıkan bir heykel sanatı olarak değerlendirilmektedir. Bu sanat formu, özellikle soğuk iklimlerde yaşayan toplulukların kültürel mirasının bir parçası olup, geleneksel kutlamalar ve festivaller kapsamında önemli bir yere sahiptir.

Soğuk iklimlere özgü olan buz yontu sanatı, pek çok toplumlarda kültürel ifadelerin bir aracı olarak kullanılmıştır. Özellikle kış festivalleri, buz heykellerin sergilenmesine olanak sağlayan en önemli etkinliklerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Çin'in Harbin kentinde her yıl düzenlenen *Harbin Buz ve Kar Festivali*, buz yontu sanatının geniş ölçekli uygulamalarına örnek teşkil etmektedir. Bu festivalde sanatçılar, kentin yakınındaki nehirlerden çıkarılan donmuş buz bloklarını kullanarak görkemli mimari yapılar ve detaylı buz heykeller inşa etmektedirler.

Eserler, çeşitli ışıklandırma teknikleriyle desteklenerek izleyicilere görsel bir şölen sunmakta ve buzun sanatsal ve mekânsal potansiyelini gözler önüne sermektedir.

Buz, sadece heykel yapımında değil, aynı zamanda geçici mimari yapılar oluşturulmasında da kullanılmaktadır. Harbin Buz ve Kar Festivali'nde inşa edilen büyük ölçekli buz yapılar, ışık şeffaflık gibi faktörlerin sanatsal mekan tasarımına nasıl entegre edildiğini göstermektedir.

Buzun optik özellikleri, ışıklandırma teknikleriyle birleştiğinde, mekânsal algının dönüşmesine ve sanatın farklı görsel katmanlar kazanmasına olanak sağlamaktadır.

Sonuç olarak, buz yontu sanatı hem kültürel mirasın korunmasına hizmet eden hem de çevresel bilinç yaratmaya yönelik sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Festivallerde sergilenen buz yontular, geçici sanatın doğasını yansıtarak hem görsel hem de kavramsal bir deneyim sunmaktadır (Yalın, 2024).

Şekil 36

Harbin Buz ve Kar Festivali



(Wikipedia, 2024)

Buz yontu sanatı, doğası gereği geçici bir sanat formu olup, eserlerin zaman içinde erimesi sanatçılar tarafından bilinçli olarak kullanılan bir süreçtir. Bu geçicilik, sanatçının iklim ve doğa ile etkileşimini yansıtan önemli bir metafor olarak değerlendirilmekte ve sıklıkla ekolojik farkındalık yaratma amacıyla kullanılmaktadır.

Özellikle küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi konuların sanatsal bir temsil aracına dönüştüğü buz heykel uygulamaları, algılayıcısını doğal süreçler hakkında düşünmeye teşvik etmektedir.

Buz yontu sanatı, özellikle Japonya, Çin, Rusya ve İskandinav lkelerindeki köklü bir geçmişe sahip olup, her yıl geleneksel olarak düzenlenen etkinliklerle yaŐatılmaktadır.

Bu ülkelerde gerçekleştirilen buz yontu festivalleri, sanatçıların teknik yeteneklerini ve yaratıcı becerilerini sergileyebilecekleri bir sahne olmasının yanı sıra, kültürel etkileşim ve kaynaŐmaya olanak tanıyan bu festivaller, toplumlar arasında tarihsel bağların güçlendirilmesine ve sanatsal değerlerin evrensel bir platformda paylaŐılmasına katkı sağlamaktadır (Wikipedia contributors, 2024).

Şekil 37

Saint Paul Kış Karnavalı, Amerika Birleşik Devletleri'nin Minnesota eyaletindeki Saint Paul kentinde her yıl düzenlenen bir festivaldir.



(Wikipedia, 2024)

Buz malzemesinin çağdaş heykel sanatındaki kullanımı, sanatçıların mekâna özgü ve geçici enstalasyon çalışmalarına yönelmesiyle 1970'li yılların başında önem kazanmaya başlamıştır.

Bu dönemde sanatçılar, buz materyalini yalnızca fiziksel bir heykel malzemesi olarak değil, aynı zamanda kavramsal ve tematik bir ifade aracı olarak değerlendirmişlerdir. Geçicilik, dönüşüm, iklim değişikliği ve su kıtlığı gibi ekolojik meseleleri sanatsal pratiğe entegre eden sanatçılar, buzun özündeki geçici ve dönüşebilir yapıyı kullanarak bu konuları hem görsel hem de düşünsel bir düzlemde sorgulamışlardır. Bu yaklaşım, buz malzemesinin sanatta çok yönlü ve yenilikçi bir ifade biçimi olarak benimsenmesini sağlamıştır.

1970'lerden itibaren buz materyalini çağdaş heykel sanatında kavramsal ve ekolojik bir araç olarak benimseyen sanatçılar arasında Andy Goldsworthy önemli bir yere sahiptir. Goldsworthy 'nin 1989 yılında gerçekleştirdiği “Kuzeye Dokunmak” adlı çalışması, Kuzey Kutbu'nun zorlu ve geçici çevresel koşulları içinde yaratılmış bir enstalasyon olarak dikkat çekmektedir.

Şekil 38

Andy Goldsworthy, Kuzeye Dokunmak, 1989 Kuzey Kutbu.



(Goldsworthy, 1989)

Bu eser, sanatçının doğal çevreyle uyum içinde çalışarak oluşturduğu buz heykellerin, mekanın doğasına ve atmosferine yaptığı vurgu açısından çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.

Goldsworthy, eserinde buzun dönüşebilir yapısını ve mekana özgü doğasını vurgulayarak, geçicilik ve dönüşüm kavramlarını sanatsal bir ifade biçimi haline getirmiştir. Böylece, buz heykel pratiği, sadece görsel bir deneyimden öte, derin bir kavramsal sorgulama alanı sunmaktadır (Öztürk, 2023).

Andy Goldsworthy, buz malzemesini geçici doğası nedeniyle kavramsal sanat pratiğinde önemli bir araç olarak ele almıştır. Sanatçı, “Buz, malzemelerimin en geçicisidir. Bu yüzden buzu kullanırken onun yok olacağını biliyordum ve sanırım beni ona çeken nedenlerden biri de buydu. Bulduğum şeyle fiziksel olarak çalışıyordum ve eylemlerim malzemenin anında değerlendirilmesiyle ilgiliydi” ifadeleriyle buzun dönüşebilir yapısının sanatsal pratiği için nasıl bir ilham kaynağı teşkil ettiğini açıkça ortaya koymaktadır (Öztürk, 2023, s. 35). Goldsworthy, buz ile çalışmanın sanatçı eylemleriyle malzemenin anlık etkileşimlerini bir araya getirdiğini vurgulayarak, buzun geçiciliğinin sanatın zamanla olan bağını ve mekana özgüllüğünü nasıl zenginleştirdiğini göstermiştir. Bu bağlamda, buzun doğasında var olan geçicilik, dönüşüm ve fiziksel çalışma unsurları sanatçının kavramsal yaklaşımında merkezi bir yer tutmaktadır.

Goldsworthy, 1989 yılında Kuzey Kutbu’nda dört büyük kar halkası inşa ederek eşsiz bir sanat projesi gerçekleştirmiştir. Bu halkalar, Kuzey Kutbu’nun coğrafi konumunu işaretlemek amacıyla tasarlanmış ve çevresine yerleştirilmiştir. Sanatçı, bu halkaların yapımında yön kavramını göstermeyi amaçlamıştır. Goldsworthy, Kuzey Kutbu’na yapacağı ziyaretten önce bu proje ile ilgili şu düşüncelerini dile getirmiştir: ”Hiç kimseye ait değil,

Dünya'nın ortak malı, yaptığım her şeyin kısa sürede yok olacağı, sürekli değişen bir manzara” (Parsons, 2024). Bu ifade, sanatçının geçicilik, doğa ve evrensel aidiyet anlayışına olan yaklaşımını özetlemektedir.

Şekil 39

Allan Kaprow, *Fluids*, 1967, Kaliforniya.



(Kaprow, 1967)

Allan Kaprow'un *Fluids* adlı eseri, modern sanatın deneysel ve geçici yapısını öne çıkaran bir örnek olarak değerlendirilebilir. 1967 yılında Kaliforniya'da gerçekleştirilen bu enstalasyon, yalnızca sanatın değil, aynı zamanda bireylerin çevreyle olan etkileşimlerinin sorgulanmasına da olanak sağlamıştır. Kaprow, yerel halkın katılımıyla büyük buz yapılarının inşa edilmesini teşvik ederek, sanatı geleneksel sınırların ötesine taşımış ve yaratıcı süreçlerin doğal çevre içerisinde, daha açık ve işbirlikçi bir şekilde gerçekleşmesini hedeflemiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, laboratuvar ya da stüdyo gibi kontrollü alanların dışında, doğanın kendisinin bir sanat alanı olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunan bir görüş ortaya koymaktadır. Bu bağlamda *Fluids*, sanat ile doğanın dinamik ilişkisini yeniden tanımlayan yenilikçi bir giriş olarak kabul edilmektedir (Öztürk, 2023, s. 37).

Kaprow'un buz malzeme kullanarak gerçekleştirdiği bu çalışma, doğanın geçici yapısının ve insan-doğa ilişkilerinin vurgulanması açısından önemli bir örnektir. Sanatçı, eserini şu ifadelerle tanımlamıştır: “ Geçiciliği ve maddeselliği ile bu çalışma, kamusal alandaki geleneksel sanat anlayışına bir meydan okumayı temsil etmektedir. İzleyiciler buzla etkileşime girmeye, ona dokunmaya, üzerinde kaymaya ve vücut ısılarıyla onu eritmeye davet edildi. Buz kasıtlı olarak eriyip toprak ve çimenle karışacak ve mekanda doğal bir dönüşüm yaratacak şekilde konumlandırılmıştı” (Öztürk, 2023, s.37).

Modern sanatçılar, buz malzemesini sanatsal bir anlatım aracı olarak kullanarak, doğanın tahrip edilmiş ekosistemlerindeki çevresel iyileşme ve restorasyon süreçlerini

desteklemek amacıyla yenilikçi projelere imza atmışlardır. Bu bağlamda, kamusal alanlarda sergilenen devasa buz kütleleri, yalnızca estetik bir ifade olmaktan öte, insanları doğayla yeniden anlamlı bir ilişki kurmaya davet eden güçlü bir metafor niteliği taşımaktadır. Bu sanat pratikleri, ekolojik farkındalık yaratmayı hedefleyen birer diyalog platformu olarak da değerlendirilebilir.

Şekil 40

Marco Evarissti, Ice Cube Project 2004, buz ve 3000 litre kan kırmızısı boy.



(Evarissti Studios, 2004)

Marco Evarissti'nin *Ice Cube Project* (2004) adlı çalışması, çevresel değişimlere ve iklim krizine yönelik eleştirel bir sanat müdahalesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, Grönland'ın Ilusissat Buz Fiyordundan yer alan bir buz bir buzdağını yaklaşık 4000 litre kırmızısı gıda boyasıyla renklendirerek, doğanın saflığını simgeleyen beyaz buz yüzeyini insan müdahalesinin çarpıcı bir temsiline dönüştürmüştür(Evarissti Studios, 2004). Bu eylem, Evarissti'nin "Pink State"(Pembe Devlet) adını verdiği kavramsal yapının bir parçası olarak, geçici bir egemenlik alanı kurma girişimi şeklinde kurgulanmıştır.

Söz konusu proje, yalnızca estetik bir müdahale değil, aynı zamanda insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki etkilerine dair alegorik bir anlatı sunar.

Özellikle Ilulissat Fiyordu 'nun UNESCO Dünya Doğal Mirası Listesi'ne dahil edilmesi ve bölgenin iklim değişikliği bağlamında küresel tartışmalara konu olması, çalışmanın çevresel farkındalık yaratma yönünü daha da güçlendirmiştir (Evarissti Studios,2004).

Evarissti'nin buzla ve kırmızı renkle gerçekleştirdiği bu enstalasyon, geçici doğa unsurlarının sanatsal üretim sürecine dahil edilmesinin hem estetik hem de kavramsal düzlemde nasıl etkili olabileceğini gösterir.

Buzun geçici yapısı, kırmızı rengin yoğun ve çarpıcı etkisiyle birleşerek güçlü ve duygusal tepkiler uyandırmayı amaçlamıştır. Kan kırmızısı boya hem doğal dünyanın kırılganlığına dikkat çeken bir metafor hem de çevresel zararların görselleştirilmesi için kullanılan bir sembol olarak işlev görmektedir.

Çalışma, buz gibi geçici ve kırılgan bir malzemenin kullanımıyla, doğanın insan müdahalesi karşısındaki savunmasızlığını vurgularken, aynı zamanda kültürel egemenlik, sınır ve aidiyet gibi kavramları da sorgular.

Bu yönüyle Evaristti'nin çalışması, kültürel bellek, geçicilik estetiği ve çevresel duyarlılık temalarını bir araya getiren sanatsal çalışmalarımıla güçlü bir paralellik taşımaktadır.

Şekil 41

Robert Garlough, , *Ice Sculpting The Modern Way*, 2005, 505 x 455 cm.



(Garlough , 2005)

Robert Garlough' un *Ice Sculpting the Modern Way* (2005) adlı çalışması, kültürel nesnelerin yeniden yorumlanması ve çevresel farkındalık temalarıyla örtüşmektedir. Balık figürü, kültürel çağrışım açısından hem doğayla olan ilişkimizi hem de suyun yaşam kaynağı olarak sembolik değerini temsil eder. Çalışma, kültürel nesnelerin geçici malzemelerle yeniden üretimi ve doğa temsili üzerinden anlam kazanmasıyla örtüşmektedir.

Şekil 42

Ai Weiwei ,buz heykelleri, 2014,Stockholm.



(Ai Weiwei, 2022)

Ai Weiwei 'nin 2014 yılında Stockholm Uluslararası Film Festivali'nin 25. Yılı kapsamında tasarladığı buz heykel, geçici malzeme kullanımıyla kültürel ve politik çağrışımlar yaratan bir sanat müdahalesidir. Çin hükümeti tarafından yurtdışına çıkışı engellenen sanatçı, fiziksel olarak katılamadığı etkinliğe özel olarak tasarladığı bir buz heykeli göndererek hem varlık hem yokluk temalarını bir araya getirmiştir (Stockholm International Film Festivali, 2014).

Çalışma, festivalin “Spotlight: HOPE” temasıyla örtüşecek biçimde, umut kavramını simgeleyen bir figür olarak kurgulanmıştır. Buzun geçici doğası, hem zamanla eriyen bir form olarak insan müdahalesinin doğa üzerindeki etkilerine gönderme yaparken aynı zamanda sanatçının fiziksel yokluğuna rağmen fikirselle varlığını temsil etmiştir.

Weiwei' nin çalışması aynı zamanda kültürel temsil meselesini de gündeme getirmiştir. Çin' deki politik baskılara karşı bir duruş olarak şekillenen bu heykel, sanatçının fiziksel sınırlarını aşarak fikirselle özgürlüğünü buz gibi geçici ama etkileyici bir formda ifade etmesini sağlamıştır.

Bu çerçevede çalışma, kültürel belleğin ve bireysel direnişin geçici malzemelerle nasıl somutlaştırılabileceğine dair güçlü bir örnek teşkil etmektedir.

Şekil 43

Olafur Eliasson, Ice Watch, 2014-2015, Paris.



(Studio Olafur Eliasson, n.d.)

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson, *Ice Watch* projesi, Grönland'dan getirilen buz kütlelerini kullanarak, küresel iklim değişikliği ve çevresel bozulmalar konusunda farkındalık yaratmayı hedefleyen çarpıcı bir sanat girişimi olarak dikkat çekmektedir. Bu proje, iklim krizinin somut bir temsilini sunmak amacıyla Londra ve Kopenhag gibi küresel ölçekte önemli şehirlerde sergilenmiş ve geniş çapta ilgi görmüştür. Eliasson 'un buz yontuları, salt estetik bir değer taşımaktan öte, insanları çevresel sorumluluk ve iklim bilinci üzerine düşünmeye davet eden güçlü bir araç olarak işlev görmektedir.

Bağlam içerisinde, sanatçının eserleri, bireysel ve toplumsal düzeyde çevre bilincinin gelişimine katkıda bulunmayı amaçlanmakta ve aynı zamanda doğal kaynakların tükenme bilirliliği ile ekolojik dengenin kırılganlığı üzerine derin bir eleştirel bakış sunmaktadır. “Ice Watch” projesi hem görsel hem de kavramsal boyutlarıyla modern sanatın toplumsal sorunları gündeme getirme konusundaki etkili rolünü ortaya koymaktadır.

Buz, doğal kaynaklardan elde edilen ve çevre dostu özellikleriyle dikkat çeken bir malzeme olarak, sanatsal üretimde özgün bir yer edinmiştir. Buzun erimeye yetkin ve geçici yapısı, sanatçılara doğanın döngüsel süreçlerini ve iklim koşullarındaki değişimleri vurgulamak için güçlü bir araç sunmaktadır. Özellikle iklim değişikliği ve küresel ısınma gibi ekolojik krizlerin simgesi haline gelen buz kütleleri, bu kapsamda hem estetik hem de mesaj odaklı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir.

Kamusal alanlarda gerçekleştirilen buz enstalasyonları, bu malzemenin görsel ve kavramsal etkisini kullanarak ekolojik dengenin bozulması gibi küresel sorunlara dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu tür sanat eserleri, bireylerin doğayla ilişkisini sorgulamalarına ve sürdürülebilirlik üzerine düşüncelerine olanak tanımaktadır.

Bu sanat yaklaşımları, izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci olarak konumlandırmak yerine, sanatsal sürecin bir parçası haline getirmeyi hedeflemektedir. Sanatçılar, etkileşim ve katılım olanakları sunarak, izleyicinin eserle doğrudan bağlantı kurmasını ve sanatsal temaların daha derin bir şekilde deneyimlenmesini sağlamaya çalışırlar. Bu bağlamda, sanat, algısal bir iletişim aracından ziyade, bireysel ve toplumsal farkındalık oluşturan dinamik bir platform olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Buz sanatının geçici doğası, eserin yalnızca sınırlı bir süre için var olmasıyla, izleyiciyi içinde bulunan anı değerlendirmeye ve bu deneyim üzerine düşünmeye teşvik eder. Sanat eleştirmeni Donald Kuspit'in perspektifinden hareketle, Öztürk (2023) şu şekilde ifade eder: *“Buz sanatının özgü geçiciliği, Zamanı geleneksel anlamda anların doğrusal akışı olarak değil, bir buz heykelinin belirlediği ve ardından gizemli bir şekilde kaybolmaya başladığı mekanların kristal akışı olarak somutlaştırır. Heykel, görünme ve kaybolma eylemlerini kristal bir metafora dönüştürerek, buzun fiziksel doğasıyla zamanın ve mekanın ilişkisinde yeni bir anlam katmanı sunar”* (s:36).

Kuspit'in (2010) yorumunda, buz sanatının geçiciliği, yalnızca fiziksel varlığını değil, kayboluşunu da eser anlamının ayrılmaz bir parçası haline getiren bir boyut olarak ele alır. Sanat, varlığın yanında geçici bir mevcudiyet olarak tanımlanırken, algılayıcısını hem fiziksel dünyasında hem de zihinsel algısında hafif ama ısrarcı bir şekilde varlığını sürdürür. Bu bağlamda, buz heykeller, geçici sanatın estetik ve kavramsal doğasını zaman ve mekan ekseninde yeniden düşünmeye davet eden güçlü bir ifade biçimi olarak dikkat çekmektedir.

Sanatın kamusal alanlarda sergilenmesi, geniş kitlelere ulaşma ve toplumsal bilinç oluşturma açısından etkili bir iletişim biçimi olarak değerlendirilir. Buz kütlelerinden oluşturulan geçici sanat enstalasyonları, kullanılan malzemenin özelliklerinden yaratılan anlamlara kadar zamansallık ile ekolojik farkındalık arasındaki güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu eserler, bireylere iklim değişikliğinin ciddiyetini somut bir şekilde deneyimleme fırsatı sunarken, eriyen ve kendi varlığını yok eden bir malzeme olan buz, sanat bağlamında doğanın dönüşen ve döngüsel yapısını temsil etmektedir.

Olafur Eliasson' un 2018 yılında Londra'da sergilediği “Ice Watch/Buz Nöbeti” adlı enstalasyonu, iklim değişikliği üzerine farkındalık yaratmayı amaçlayan çarpıcı bir sanatsal müdahale olarak öne çıkmaktadır. Grönland'dan getirilen ve kamusal alana yerleştirilen toplam 30 buz bloğundan oluşan bu çalışma, 24 blokun Tate Modern'in önüne, 6 blokun ise Bloomberg binasının önüne yerleştirilmesiyle farklı mekanlarda algılayıcısıyla buluşmuştur. Bu eser, yalnızca bir sanat objesi olarak değil, aynı zamanda kitlenin doğayla doğrudan yüzleşmesini sağlamak için güçlü bir araç olarak tasarlanmıştır.

Eliasson ‘un bu çalışması,, sanatın kamusal alandaki rolüne dair yeni bir bakış açısı sunmakta ve sanatın salt estetik bir nesne olmanın ötesinde toplumsal bir aktör olarak işlev görebileceğini kanıtlamaktadır. Kamusal alanın bilinçli bir şekilde tercih edilmesi, sanatın erişilebilirliği artırmış ve böylelikle geniş kitlelerin, iklim değişikliği gibi kritik bir çevresel soruna dair farkındalık kazanmalarına katkıda bulunmuştur. Buz bloklarının erime süreci, alımlayıcıyı doğanın kırılganlığı ve insan faaliyetlerinin çevresel etkileri üzerinde düşünmeye, ekolojik mesajın somut bir biçimde deneyimlenmesini sağlamıştır.

Ice Watch/Buz Nöbeti, çağdaş sanatın sosyal ve ekolojik bilinç arasındaki kesişim noktasını irdeleyen etkili bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Sanatın, çevresel sorunlara dikkat çekerken aynı zamanda bireylerin ve toplumların bu sorunlara karşı duyarlılığını artırma potansiyelini gözler önüne seren bu çalışma, estetik, etik ve çevresel değerlerin bütünleştiği Disiplinlerarası bir yaklaşımı temsil etmektedir. Projenin yaratıcı sürecinde kurulan yerleştirme yöntemleri ve alımlayıcıyla kurulan doğrudan bağlantı, sanatın dönüştürücü gücüne dair önemli bir tartışma başlatmıştır.

Şekil 44

Festiwal Rzeźby Lodoiwej w Poznaniu (Poznań Buz Heykel Festivali), 2019



(Czas na Poznań, 2019)

Poznan Buz Heykel Festivali, geçici sanat pratiklerinin kamusal mekanda görünürlük kazandığı ve toplumsal etkileşimi teşvik ettiği örneklerinden biridir. 2019 yılında, kentin tarihi dokusunu taşıyan Stary Rynek Meydanı’nda düzenlenen bu etkinlik, farklı coğrafyalarda gelen sanatçıların buz aracılığıyla ortaya koyduğu estetik ifadeleri, mekanın kültürel belleğiyle bütünleştirerek izleyiciyle buluşturmuştur. Sanat eserinin geçiciliği, hem materyal olarak buza içkin olan eriyebilirlik niteliğiyle hem de festival bağlamında sürekliliği olmayan bir sergi yapısıyla tanımlanırken, mekânsal hafızada iz bırakma potansiyelini de korumaktadır. Bu yönüyle buz heykeller, yalnızca görsel bir etki yaratmakla kalmaz; aynı zamanda geçicilik üzerinden doğa, zaman ve sanat arasındaki kırılgan ilişkiyi de görünür kılmaktadır.

Buzdan sumo güreşçisi heykeli, Japon kültürüne ait bir figürün geçici bir malzeme olan buzla temsil edilmesi açısından dikkat çekicidir. Heykelin detaylı biçimlendirilmesi, kas yapısı ve geleneksel giysisiyle kültürel bir ikonun estetik olarak yeniden üretimini sunmaktadır. Festivalin açık alanda ve halkın katılımıyla gerçekleşmesi, sanatın demokratikleşmesi ve kültürel etkileşimin yaygınlaştırılması ve sürdürülebilirlik açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Buzun doğası gereği geçici olması, kültürel figürlerin zamanla eriyen bir formda sunulmasıyla hem doğanın kırılğanlığına hem de kültürel temsillerin geçiciliğine dair alegorik bir anlatı oluşturmaktadır (Poznan.pl, 2019).

şekil 45

Nele Azevedo's, Minimum Monument, 2020, Roma.



(Azevedo, 2020)

Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo'nun Minimum Monument adlı çalışması, kamusal alanlara yerleştirilen yüzlerce küçük buz figüründen oluşan geçici bir yerleştirme sanatıdır. Eser, zamanla eriyerek yok olan figürleriyle geçicilik, ölümlülük ve iklim değişikliği gibi küresel meseleleri görselleştirmektedir (Azevedo, n.d.).

Azevedo, geleneksel anıt kavramına karşı bir eleştiri olarak geliştirdiği bu projede, kahramanlık anlatılarının yerine sıradan bireyleri ve unutulmuş yaşamları merkezine almıştır. Bu yönüyle çalışma, kent yaşamının hızla değişen doğasına ve toplumun bireyleri unutma eğilimine dikkat çekmektedir.

Buz yontu sanatı, özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern heykel sanatının sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi olarak öne çıkmıştır. Geçicilik ve doğaya bağlı bir malzeme olan buz, sanatçılara zamanın akışını, doğanın kırılğanlığını ve çevresel farkındalığı temsil etme olanağı sunmaktadır. Buzun eriyebilirlik durumu hem fiziksel hem de kavramsal olarak kalıcılığın ötesine geçerek, izleyiciye doğa- insan ilişkisini sorgulama imkanı tanımaktadır (Bulat, 2021).

Buz yontu uygulamaları, yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda doğanın döngüselliğini ve insanın geçici varoluşunu temsil eden güçlü bir metafor olarak öne çıkmaktadır.

Buzun şeffaf yapısı, ışığı yansıtma biçimi ve kısa ömürlü doğası, sanatçılara hem bireysel hem de kolektif bilinç düzeyinde etkileyici anlatılar sunma imkanı vermektedir. Azevedo' nun eriyen figürleri, yalnızca birer heykel değil, aynı zamanda küresel ısınma ve toplumsal unutulmuşluk gibi çağdaş sorunlara birer görsel uyarıdır (Colossal, 2022).

Çalışma, kentsel yaşamın hızla değişen doğasına ve toplumun bireyleri unutma eğilimine vurgu yapmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla toplumun geçici ve unutulmuş bireylerine dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Şekil 46

Halil Daşkesen, Caner Şengüenalp & İlhan Kaya, Buz heykel çalışması, 2021, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Daşkesen, Şengüenalp, & Kaya, 2021)

Şekil 47

Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi , Erzurum



(Erkhaber, 2024)

Şekil 48

Halil Daşkesen, Caner Şengüenalp & Muhammet İşçi, Cumhuriyet ve Çocuk, 2021 Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi Karma Sergisi , Erzurum



(Erkhaber, 2024)

Heykel sanatı, tarih boyunca insanlık kültürel ifadelerini ve medeniyetlerin estetik anlayışını şekillendiren önemli bir sanat dalı olmuştur.

Geleneksel heykel yapımında sıklıkla taş, metal, ahşap ve kil gibi doğal malzemeler tercih edilirken, modern sanat anlayışı, sanatçıları malzeme kullanımında yenilikçi ve deneysel yaklaşımlara yönlendirmiştir. Bu bağlamda, buz gibi geçici ve dönüşüme açık bir materyal, sanatsal ifadenin hem estetik hem de kavramsal boyutlarını zenginleştiren bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Şekil 49

Esra Taşar, “Dayanışma”, 2020, 190x90x50cm, Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Taşar, 2020)

Taşar (2020) ,“*Toplumsal olaylar sanatın şekil almasında her dönem etkili olmuştur. Sanatçı kendi üslubu ve bakış açısıyla topluma ayna tutmaya çalışmıştır. Yaşanılan ve insanları derinden etkileyen olaylardan biri olan darbe girişimi toplumumuzda birlik ve beraberliğin en çok görüldüğü an olmuştur.*

Yapılan çalışmada birlik ve beraberliğe ihtiyaç duyduğumuz, birbirimizden destek alarak üstesinden geldiğimiz 15 Temmuz darbe girişimi bizlere geçmiş neslimizin öğrettiği dayanışma davranışının bir örneğidir. Üçlü figür şeklinde kompoze edilen çalışmada geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zamanda yaşayacak olan milletimize birlikten doğan kuvvet aktarılmak istenmiştir.” ifadeleriyle konuya açıklık getirmektedir (Taşar, 2020).

Taşar’ın (2022) *Dayanışma* adlı çalışması buz bloklarından yapılmış ve birbirine kenetlenmiş figürlerden oluşturulmuştur. Heykel, farklı yönlere bakan ancak birlikte durmayı başaran figürler, toplumun farklı kesimlerinin nasıl bir arada olabileceğini gösteren, renkli ışıklar, dayanışmanın enerjisini ve sıcaklığını temsil etmiştir.

Çalışma, sadece bir sanat eseri olmanın ötesinde, izleyicilere güçlü bir mesaj iletmiş ve düşünmeye sevk etmiştir.

Şekil 50

Esra Taşar & İbrahim Arslan, Nenehatun, 2022, 2 mx70x70cm, Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Taşar, 2022)

Taşar'ın *Nene Hatun* isimli çalışması Türk tarihinin en önemli kahramanlarından biridir ve onun hikayesini buz heykelde tasvir etmek hem yaratıcı hem de anlamlı bir yaklaşım olmuştur. Çalışmada buzun doğal şeffaflığı, heykelin içinde ışık oyunları yaratılmasına imkan sağlamıştır.

Şekil 51

Turgay Alkan, Melek kanadı , 2022, 200x100x25 cm.



(Alkan, 2022)

Turgay Alkan'ın *Melek Kanadı* adlı eseri, 2022 yılında oluşturulmuş. Eser melek kanadı temalı buz yontu çalışması, modernist ve minimalist bir estetik anlayışla tasarlanmıştır. Melek kanadı biçimleri, burada kutsal ve sembolik fonksiyonel bir figür olarak ele alınıp kullanılmıştır.

Şekil 52

Turgay Alkan, Minotor, 2023, 200x100x50 cm.



(Alkan, 2023)

Buz heykeller doğal olarak geçici sanat eserleridir ve sıcaklık koşullarına bağlı olarak ömürleri değişmektedir ve bu durumlar da eserlere özgün bir anlam ve güzellik vermektedir.

Şekil 53

İlhan Kaya, 2021, Atatürk Üniversitesi, Ata Buz Eserler Müzesi,Erzurum



(Atatürk Üniversitesi, 2021)

Şekil 54

Caner Şengüenalp, *Aşık*, 2021, Buz+Polyester, 50x50x72cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesinde “Katı olan her şey buharlaşıyor” sergisi.



(Şengüenalp, 2021)

Caner Şengüenalp 'ın, 2021 yılında Ata Buz Eserleri Müzesi'nde düzenlenen kişisel buz heykel sergisi *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* 'da üç özgün çalışmanın üretimini gerçekleştirmiştir. Sergi, Marshall Berman'ın aynı adlı eserinden esinlenerek kavramsal temellerini oluşturmuştur. Bu yaklaşımla, sanatçı “ Aşık” , “ Değerlerin Başkalaşımı” ve “ Sokaktaki Yeraltı İnsanı” adlı işlerini sergilemiştir. Şengüenalp 'ın üretim süreci, Berman'ın modernlik, dönüşüm ve kimlik üzerine düşüncelerini, eriyebilir malzeme olan buz aracılığıyla görselleştirme yönünde şekillenmiştir.

Şekil 55

Caner Şengüenalp, *Değerlerin Başkalaşımı*, 2021 ,Buz + Polyester , 50 x 57 x 100 cm , Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesinde “Katı olan her şey buharlaşıyor” sergisi.



(Şengüenalp, 2021)

Şekil 56

Caner Şengüenalp, *Sokaktaki Yeraltı İnsanı*, 2021, Buz+ Polyester ,50 x 50 x 75 cm , Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesinde “Katı olan her şey buharlaşıyor” sergisi.



(Şengüenalp, 2021)

Şengüenalp ’ın kişisel buz heykel sergisinde yer alan eserlerin ana malzemesi olan alternatif malzemesi olan buz, dış basınca ve sıcaklığa bağlı olarak belirli koşullarda doğrudan gaz fazına geçiş yapacak şekilde, ısıtma yöntemiyle biçimlendirilmiştir. İklimlendirilmiş özel bir ortamda gerçekleştirilen bu süreç, katı buzun buharlaştırılması yoluyla insanın kendini ve çevresini dönüştürme arzusunu, aynı zamanda yaşamın paralanması, çürümesi, dağılması ve yok olması gibi kavramların yarattığı ontolojik dehşeti görsel bir ifade aracılığıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır (Şengüenalp, 2021).

Sergideki bu çalışmalar hem başlığıyla hem de kullanılan malzemenin doğası ve geçirdiği değişimler üzerinden kurduğu anlamsal bağlamla sergiye içerik sağlayan Marshall Berman’ın kitabı, insanın geçirdiği başkalaşımı üç boyutlu ifade olanaklarıyla sunmanın temelini oluşturmuştur.

Şengüenalp, Marshall Berman’ın “*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*” kitabından yola çıkarak “*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*” sergisinde çalışmalarını tanımlarken, “Modern olma halini, modern olmak, kişisel ve toplumsal hayatı bir girdap deneyimi olarak yaşamak, kendini ve dünyasını sürekli bir çözülme, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki hali içinde bulmaktır şeklinde tanımlamıştır.

Sanatçı kısacası, modern olmak, modern hayatın temel karakteristiği olan her türlü katı şeyin eriyip havayla karıştığı bir kozmosun parçası olması ya da girdabın ritimlerini özümsemeye çalışan, girdabın akıntılarına rağmen akıntılar arasında özgürlüğü, gerçekliği ve adaleti arayan modernistleri sorgulamıştır (Şengüenalp, 2021).

Şekil 57

Yıldız Özer, *Sarı Civanperçemi /Achillea Filipendulina* ve *Mızrak Devedikeni / Cirsium Vulgare*, 2023, Atatürk üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Özer, 2023)

Yıldız Özer, 2023 yılında Atatürk Üniversitesi bünyesindeki Ata Buz Eserleri Müzesi'nde kişisel buz heykel sergisi gerçekleştirmiştir. Sergide, “*Sarı Civanperçemi (Achillea Filipendulina)* ve “*Mızrak Devedikeni (Cirsium Vulgare)*”adlı buz yontu çalışmalarına yer vermiştir. Bu çalışmalar, Doğu Anadolu Bölgesi'ne özgü endemik bitkilerin buz içinde dondurulmuş sunumuyla ekolojik denge, küresel ısınma ve bitkisel hafıza temalarını vurgulamıştır (Özer, 2023; Atatürk Üniversitesi, 2023; Internet Haber, 2023).

Buz Yontu Pratiğinde Kültürel İmgelem ve Tamsili çalışmalar

Buz yontu sanatı, geçici malzemenin doğası gereği hem ephemeral (geçici) sanatın bir örneği hem de kültürel çağrışım açısından zengin bir ifade alanıdır. Buzun şeffaflığı, kırılabilirliği ve erime süreci; zaman, hafıza, kimlik ve geçicilik gibi temaları işlerken, aynı zamanda yerel kültürel nesnelerle birleştiğinde güçlü bir anlatı oluşturur.

Kültürel nesnelerin buzdan heykeller olarak ifade edilmesi, üretilen eserlerin kırılabilirliğini ve geçiciliğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Ayrıca buzun erime süreci, eserlerin canlı bir organizma gibi sürekli dönüştüğünü göstermektedir, bu da izleyicilerin eserlerle etkileşimini ve algısını özelleştirmektedir. Alternatif bir malzeme olarak buz heykeller, kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilirlik açısından buzun doğal güzelliğini vurgulayarak izleyiciye zamansal ve mekânsal bir deneyim yaşatmaktadır.

Buz heykeller sadece görsel bir şölen sunmakla kalmıyor, aynı zamanda kültürel miras ve gelenekleri vurgulayarak ekolojik ve çevresel konulara dikkat çekmektedir. Bu araştırma,

sanatın sürdürülebilirliği ve çevre üzerindeki etkisi konusunda farkındalık yaratmayı amaçlarken, kültürel nesnelerin alternatif malzemelerle yorumlanması yoluyla kültürel diyalog ve anlayışın gelişmesine de katkıda bulunmaktadır. Buz kullanımı, sanatın doğa ile ilişkisini yeniden değerlendirmemizi ve sanatsal ifade ile kültürel ifadenin sınırlarını zorlamamızı gerekli kılmaktadır.

Çalışma, heykel sanatında kültürel nesnelerin buz yontu uygulamaları ile nasıl yeniden yorumlanabileceğini incelemeyi amaçlamaktadır. Öncelikle, buz heykelticiliğinin tarihî gelişimi ve bu sanat dalının önemli temsilcileri ele alınacak, ardından buzun heykel malzemesi olarak kullanımı detaylandırılacaktır. Buz heykellerinin kültürel nesnelerle olan ilişkisi ve bu nesnelerin alternatif malzemelerle nasıl yeniden şekillendirildiği analiz edilecektir. Son olarak, bu sanatın estetik ve teknik yönleri, günümüzdeki uygulamalar ve gelecekteki potansiyelleri değerlendirilecektir.

Heykel sanatında buzun kullanımı, sadece estetik ve teknik bir yenilik değil, aynı zamanda kültürel değerlerin ve tarihî anlatıların yeniden keşfedilmesi için de bir araçtır. Bu çalışma, sanatçılar ve sanatseverler için yeni perspektifler sunmayı ve heykel sanatının sınırlarını zorlamayı hedeflemektedir.

Heykelde, sanatçılar genellikle formları görsel olarak dönüştürmek için yarı saydam bir malzeme olarak buz kullanmışlardır. Buz heykellerinin kullanımı, ışık ve gölgenin etkileşimine izin vererek buzun geçici doğasıyla birlikte bir etki yaratmışlardır.

Şekil 58

Gökhan Taş, Kardan Kaz Heykeli, 2008, Kar, 5x6x5m.



(Taş, 2011)

Gökhan Taş' ın *Kardan Kaz Heykeli* adlı çalışması, geçici malzeme olan kar kullanılarak üretilmiş bir kamusal alan heykeldir. 2008 yılında Erzurum'da gerçekleştirilen bu çalışma, hem mekânsal bağlamda kültürel çağrışımlı bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Çalışma, estetik bir objeden ibaret olmayıp, bireylerin içsel birikimlerini simgesel düzlemde yansıtabilecekleri bir etkileşim alanı sunar. Bu bakış açısıyla, kamusal alanda yer alan heykellerin sosyal ilişkileri şekillendiren ve kültürel belleği inşa eden buluşma noktalarına dönüşmesi, çalışmanın işlevsel yönünü güçlendirmektedir (Taş, 2011,s. 120).

Kar ve buz gibi geçici ve doğal bir malzemenin kullanımı, doğanın döngüselliliğiyle sanatın geçiciliğini bir araya getirerek, zamanla eriyen bir form üzerinden kültürel hafızanın kırılganlığını temsil eder. Kaz figürü ise Anadolu'nun kırsal kültüründe yer alan bir hayvan olarak, yerel sembolizmle evrensel çevre mesajlarını birleştiren bir metafor işlevi görür. Bu yönüyle çalışma, kültürel sembollerin geçici malzemelerle yeniden yorumlanması temasına doğrudan katkı sunar.

Buz yontu sanatı, malzemenin geçiciliği ve çevresel faktörlere duyarlılığı üzerinden modern heykel sanatında özgün bir yer edinmiştir. Erzurum Kültür Sokağı'nda gerçekleştirilen Eyof 2017 etkinliği, bu sanatın hem estetik hem de kültürel boyutlarını gözler önüne sermiştir. Geçici nitelik taşıyan bu tür çalışmalar, alımlayıcıyı zamanın ve doğanın etkisi üzerine düşünmeye sevk ederken, aynı zamanda çağdaş heykelin sınırlarını zorlayan yenilikçi üretim tekniklerini de sergiler. Buz yontu sanatı, modern heykel anlayışında yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, çevresel farkındalık ve doğal unsurlarla etkileşim kuran bir sanat formu olarak ele alınmaktadır.

Geçici sanat projeleri, yalnızca sanatsal ifade biçimlerini genişletmekle kalmayıp, aynı zamanda gerçekleştirildikleri şehirlerin kültürel dokusuna ve sosyal yaşamına anlamlı katkılar sunar.

Örneğin, EYOF 2017 kapsamında Erzurum Kültür Sokağı'nda yapılan buz yontu projeleri, kentsel mekanı yeniden tanımlayarak sanatı günlük yaşamın bir parçası haline getirmiştir. Bu tür projeler, sanata yenilikçi bir perspektif kazandırırken, algılayıcılar ve sanatçılar arasında etkileşim yaratan bir platform işlevi görmektedir.

Erzurum örneğinde, geleneksel ve çağdaş unsurların bir araya geldiği bu etkinlik, şehrin uluslararası bir sanat merkezi olarak tanınmasını sağlamış ve kültürel çeşitliliğin vurgulanmasına yardımcı olmuştur.

Sanat etkinlikleri, yerel halkın sosyal bağlarını güçlendirirken, genç nesillere ilham vererek kültürel üretkenliği teşvik etmektedir.

EYOF 2017 Kardan Erzurum Kültür Sokağı; Geçici Mimariyle Kültürel Belleğin Buzdan İnşası

şekil 59

EYOF 2017 Kardan Erzurum Kültür Sokağı ,2017, Erzurum



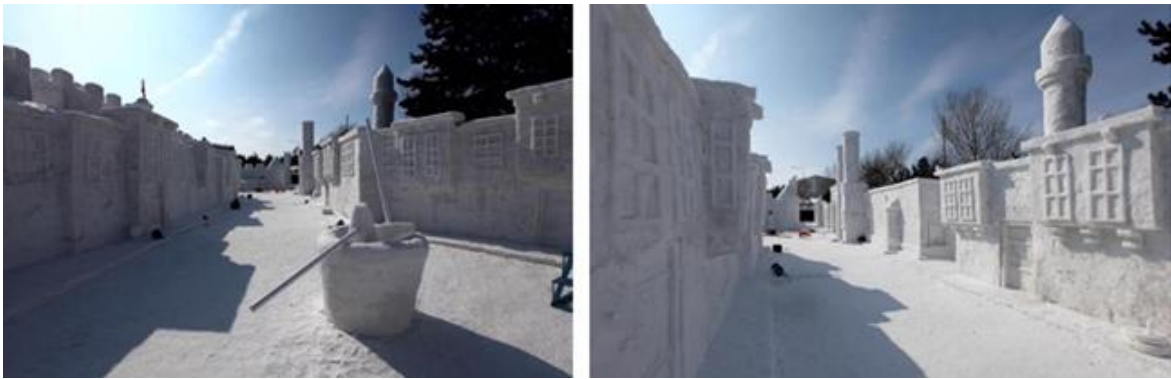
(Yağmur, 2018)

Kültürel temsillerin geçici malzemelerle yeniden üretimi, toplumsal belleğin hem dönüştürülebilir hem de katılımcı doğasına işaret eder.

EYOF 2017 kapsamında Erzurum’da inşa edilen *Kar ve Buzdan Kültür sokağı*, bir mimari deneyim için değil, aynı zamanda geçici sanat, yerel kimlik ve kamusal katılım ekseninde değerlendirilebilecek bir kültürel manifestodur.

şekil 60

EYOF 2017 Kardan Erzurum Kültür Sokağı



(Zengin, 2022)

Kar ve Buz, geçici doğasıyla kültürel mimarinin süreksizliğini ve yeniden retilirliğini temsil eder. Bu sokak, Erzurum’un geleneksel mimari ögelerini kar ve buzla biçimlendirerek, belleğin fiziksel olarak görünür kılınmıştır.

Şekil 61

EYOF 2017, Kardan Erzurum Kültür Sokağı, Erzurum



(Bulat, 2018)

Minare, taş duvarlar, pencere kemerleri gibi öğeler; Erzurum'un Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait mimari mirasını çağrıştırmaktadır. Yerel halkın ve gençlerin etkin biçimde katıldığı bu yapı süreci, kültürel belleğin yalnızca sanatçılar tarafından değil, toplumsal tarafından da üretildiğini göstermektedir.

Sanat, içinde bulunduğu coğrafyanın kültürel zenginliklerini tanıyarak ve yenilikçi yaklaşımları reddetmeksizin kültür odakları oluşturarak toplumsal belleğin inşasında önemli bir misyon üstlenir. Sosyal yaşamın dinamik yapısı, sürekli dönüşen algılar ve bireyler arasındaki karşılaşmalar, kamusal alanda kesintisiz bir diyalektik süreci tetikler. Bu bağlamda, sanat hem geçmiş ait değerleri koruma hem de geleceğe dönük yaratıcı perspektifler sunma işlevini eş zamanlı olarak yerine getirmektedir (Yağmur, 2018).

Şekil 62

Harbin International Ice and Snow Sculpture Festival ,Harbin, Çin.



(Wikipedia, 2024)

Şekil 63

EYOF 2017, Kardan Erzurum Kültür Sokağı, Erzurum



(Bulat, 2018)

EYOF 2017 projesinin ardından Erzurum’da buz sanatını sürdürülebilir bir kültürel giriş haline getirme yönündeki hedefler dikkat çekicidir. Bu bağlamda, Erzurum’a buz müzesi kazandırılması vizyonu hem şehrin sanatsal kimliğinin güçlendirilmesi hem de eğitim ve üretim süreçlerini destekleyecek bir altyapının oluşturulması açısından önem taşımaktadır. Bulat (2018), bu projenin 20-25 yıllık bir hayal ’in ürünü olduğunu belirtirken, müzenin yalnızca sergi mekanları sunmakla kalmayıp, tarihi mekanlar ve kültürel dokuyla etkileşim kuran bir tasarım da barındırdığını ifade etmiştir. Bulat ayrıca, öğrencilerinin bu mekanlarda akademik ve sanatsal çalışmalar yapabilecekleri bir platforma dönüştürmeyi de hedeflenmektedir.

Bu girişim, Türkiye’de çağdaş sanatın öncü temsilcilerinden biri olarak benzersiz bir kimlik kazanan “*Ata Buz Eserleri Müzesi*”, sanatın ifade olanaklarını genişletme hedefi doğrultusunda çağdaş sanatın öngördüğü malzeme çeşitliliğine yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Müze Sanatın farklı biçimlerde tezahür edebileceğini gözler önüne seren Türkiye’de bu alanda tek olma özelliği taşıyan bir kültürel merkez olarak dikkat çekmektedir.

Şeffaf buz bloklarının buz yontuculuğu sanatıyla estetik sanat eserlerine dönüştürüldüğü bu mekan, çağdaş sanatın malzeme ve form anlayışına dair özgün bir perspektif sunmaktadır. Aynı zamanda, kültürel ve sanatsal yaratıcılığın sıradışı bir örneğini temsil eden müze, sanatçılar ve izleyiciler için yenilikçi bir deneyim alanı sağlamaktadır.

Sanatın geçici nitelikleriyle doğrudan ilişki kurarak hem estetik hem de çevresel farkındalık yaratma amacı da taşımaktadır.

Ata Buz Eserleri Müzesi, sanatın malzeme kullanımındaki çeşitliliğini genişletmekle kalmayıp, sanat ve çevre arasındaki etkileşim üzerine derinlemesine bir düşünsel katkı sunmaktadır.

Müze, Erzurum'un sanat ve kültür alanındaki ulusal ve uluslararası konumunu güçlendirme potansiyelini barındırmaktadır.

Buz yontu sanatının geçici doğasına vurgu yapan *Ata Buz Eserleri Müzesi*, doğanın döngüsellliğini hatırlatan bir anlatı sunarak, malzemenin kendi doğası ile sanat arasındaki bir köprü işlevi görmektedir.

Yaklaşımında hem estetik hem de çevresel farkındalık yaratmayı hedefleyen çağdaş bir sanat anlayışını temsil etmektedir.

Ata Buz Eserleri Müze'sinde, şeffaf buz bloklarının estetik birer sanat eserine dönüştürüldüğü çalışmalar, çağdaş sanatın malzeme kullanımına yenilikçi bir perspektif sunmaktadır.

Bu eserler, malzemenin kendi doğasının sınırlarını aşarak sanatsal bir ifade biçimine dönüşümünü gözler önüne sererken, buz yontu sanatının teknik ve kavramsal olanaklarını keşfetmek için eşsiz bir örnek oluşturmaktadır.

Sanatın geçici malzemelerle kültürel belleği yeniden üretme gücü hem yerel hem küresel düzeyde toplumsal hafızayı dönüştürme potansiyeli taşımaktadır. Örneğin, EYOF 2017 Erzurum Kültür Sokağı ile Harbin Buz ve Kar Heykel Festivali, farklı coğrafyalarda ama benzer kavramsal düzeyde, geçici mimari ve heykel çalışmaları üzerinden kültürel çağrışım yaratmaktadırlar.

EYOF Erzurum Kültür Sokağı (Şekil 63) ile Harbin Buz ve Kar Heykel Festivali (Şekil 62, buzun geçici doğasını kültürel belleğin yeniden üretimi için bir araç olarak kullanılmıştır. Erzurum'da yerel mimari ve gündelik yaşam objeleriyle belleğin izleri karla şekillenirken, Harbin 'de küresel kültürel temalar devasa buz yapılarla şekillenmiştir.

Her iki örnek, ephemeral (geçici) sanatın yalnızca geçici değil, aynı zamanda dönüştürücü ve sürdürülebilir bir kültürel çağrışım alanı sunduğunu göstermektedir.

Şekil 64

Turgay Alkan, Gaz Lambası, 2017, 220x50x50cm.



(Alkan, 2017)

Turgay Alkan'ın *Gaz Lambası* (2017) adlı çalışması, buz yontu uygulamaları kapsamında kültürel nesne temsiline dair güçlü bir örnek sunmaktadır.

Çalışma, Anadolu'nun gündelik yaşamında yer etmiş bir objeyi, gaz lambasını, geçici bir malzeme olan buzla yeniden üretilmiştir. Bu tercih, belleğin hem maddesel hem de kavramsal düzeyde yeniden biçimlenmesine olanak tanımıştır.

Gaz lambası, Türkiye'nin kırsal ve yarı-kentsel bölgelerinde uzun yıllar boyunca hem ışık kaynağı hem de toplumsal hafızanın bir parçası olarak varlık göstermiştir.

Bu kültürel nesne, elektrik öncesi dönemin gündelik yaşamını, aile içi ritüelleri ve mekânsal ilişkileri temsil eder.

Alkan'ın bu objeyi buzla biçimlendirmesi, belleğin geçiciliğine ve zamansal çözülmesine dair metaforik bir önerme sunmaktadır.

Şekil 65

Caner Yedikardeş, Vitrinden Dökülenler I, 2021, Ata Buz Eserler Müzesi, buz ve seramik,



(Atatürk Üniversitesi, 2025)

Seramik parçalarının buz blokları içine yerleştirilmesiyle Anadolu'nun zanaat mirası ve geçici zaman algısı bir araya getirilmiştir.

Şekil 66

Caner Yedikardeş, Ayten'den Kalanlar II, 2021, Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Atatürk Üniversitesi, 2025)

Caner Yedikardeş'in 2021 yılında Ata Buz Eserleri Müzesinde, bir ilk olarak gerçekleştirmiş olduğu, “Ayten'den Kalanlar 2” ve “Vitrinden Dökülenler 1”adlı kişisel buz heykel sergisinde yer alan eserleri, sanatçının özgün anlatım tarzını ve derinlikli bakış açısını yansıtan önemli çalışmalardır.

Bu Bağlamda, sanatçının şu sözleri eserin ruhunu anlamak için yol gösterici olabilir: *“Tuz Buz, “Döngünün kaderi sarmaldır.” mottosuyla, pişmiş toprak parçalarıyla donan suyun izini sürerken insanın yaşa(ma)mış olduklarını döngüsel bir seyirle ilişkilendirmektedir. Olan, biten ve süregelen olarak tanımlanan ne varsa, tuz buz olma anının donmasıyla kendini bir sarmalda bulur/kaybeder. Kendini bulma/kaybetme halinin amorf olanda hep saklı olmasından dolayı insan, her defasında başka bir kimliğe adaydır. Kırılmalar, bölünmeler, parçalanmalar eşliğinde an(ıy)la buluşmayı ve sudaki devinimle sarmalda dona kalmayı fısıldıyor her bir parça. Kalan kırıklar bir porselen sofraya takımından belki ama içinde bir trafik kazası var, vitrinden dökülenler ise yaşanan bir depremde belki de...”*(esergi.atauni.edu.tr, 2025).

Şekil 67

Muhammet İşçi,2022, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi,Erzurum.



(İşçi,2022)

Kültürel nesnelerin geçici malzemelerle biçimlendirilmesi, toplumsal belleğin hem dönüştürülebilir hem de sorgulanabilir doğasına işaret eder.

Erzurum yöresinde çay yapma ve içme ritüelinin merkezinde yer alan semaver misafirlik, aidiyet, sıcaklık ve toplumsal bağ gibi kavramların taşıyıcısıdır. Semaverin buzdan bir heykel formunda temsil edilmesi ise, kültürel belleğin geçici bir yüzeyde yeniden üretimini ve sorgulanmasını mümkün kılmaktadır. Semaver, Erzurum'da özellikle kış aylarında iç mekanlarda sosyal etkileşimin merkezidir. Buzdan yapılması, bu sıcaklık metaforunu ters yüz eder. Buzun eriyen doğası, çay ritüelini zamanla çözülmesini ve yeniden üretimini simgelerken

bu temsil, geleneksel bir nesnenin çağdaş malzeme ile yorumlanması yoluyla, kültürel aidiyetin hem kırılğan hem de sürdürülebilir olduğunu göstermektedir.

Şekil 68

Muhammet Hanifi Zengin, Şahmaran, 2023, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Zengin, 2023)

Mitolojik figürlerin çağdaş sanat pratiklerinde yeniden yorumlanması, kültürel belleğin hem dönüştürülebilir hem de sürdürülebilir doğasına işaret eder.

Anadolu mitolojisinin kadim ve güçlü figürlerinden biri olan Şahmaran, geçici bir malzeme olan buz ile yeniden biçimlendirildiğinde, yalnızca görsel bir temsil olarak değil, aynı zamanda kültürel bir çağrışım alanı yaratır.

Buzun eriyen, dönüşen ve yok olan yapısı, Şahmaran'ın bilgeliği, gizemi ve korunması gereken doğasıyla örtüşür.

Bu geçicilik, ‘ölümlülük’ kültürel anlatıların zamanla çözülmesini ve yeniden inşa edilmesini simgeler. Şahmaran'ın bedeninin yarısı yılan, yarısı kadın olması; doğa, bilgi ve beden politikalarıyla ilişkilendirilirken, buzun kırılğanlığı bu figürün geçicilik ve ontolojik katmanlarını görünür kılmaktadır.

Muhammet Hanifi Zengin'in buzdan Şahmaran çalışması hem malzeme metaforu hem de kültürel sürdürülebilirlik açısından bir manifesto niteliği taşımaktadır. Kültürel hafızanın geçici yüzeyi, toplumsal anlatının eriyen formu ve yeniden doğuşun zemini olarak konumlanır.

Mitolojik figürlerin çağdaş sanat pratiklerinde yeniden yorumlanması, kültürel belleğin hem dönüştürülebilir hem de sürdürülebilir doğasına işaret eder.

Bu bakış açısıyla, Anadolu mitolojisinin kadim figürü Şahmaran, iki farklı sanatçının ellerinde iki farklı malzemeye yeniden biçimlendirilmiştir.

Şekil 69

Muhammet Zeki Zengin, Çift başlı Kartal ve Selçuklu yıldızı,2024, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi,Erzurum



(Zengin, 2024)

Türk-İslam sanatında köklü bir sembol olan çift başlı kartal, özellikle Selçuklu kültüründe güç, egemenlik ve koruyuculuk gibi kavramların görsel temsili olarak öne çıkar. İki başlı yapısıyla hem doğu hem batı yönünü gözeten bu figür, yalnızca coğrafi hakimiyeti değil, aynı zamanda maddi ve manevi dünyalar arasındaki dengeyi simgeler (Zengin,2014).

Muhammet Zeki Zengin'in "Çift Başlı Kartal ve Selçuklu yıldızı" adlı buz çalışması, tarihsel ve kültürel mirası geçici malzeme olan buz aracılığıyla yeniden yorumlamaktadır. Çalışma Hem Selçuklu yıldızının geometrik düzeni hem de çift başlı kartalın simgesel gücü üzerinden kültürel süreklilik ve geçicilik arasındaki ilişkiyi görünür kılar.

Çalışma görsel bir temsil olarak değil, aynı zamanda kültürel bellek ve kimlik politikaları üzerine bir yorum olarak değerlendirilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kişisel Uygulamalar

Heykel sanatı, kültürel hafızanın oluşumunda ve aktarımında merkezi bir rol oynayan dinamik bir ifade biçimidir. Toplumların tarihsel süreç içinde geliştirdiği değerler, inançlar ve kolektif deneyimler , sanat aracılığıyla biçimlenir, korunur ve yeniden yorumlanmaktadır.

Heykel çalışmaları, toplumların tarihsel anlatılarını şekillendirerek kolektif kimliğin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Bu anlamda sanat, *hafızanın maddeselleşmiş biçimi* olarak değerlendirilebilir; çünkü kültürel mirasın fiziksel ve kavramsal olarak korunmasını sağlamaktadır.

Sanat eserleri, belirli bir dönemin sosyo-politik ve kültürel normları ve toplumsal değerleri yansıtan görsel, işitsel ve performatif kayıtlar olarak şekillenen çok katmanlı anlamlar barındırır. Bu eserler, yalnızca estetik bir obje olmanın ötesinde, izleyicinin algısal ve düşünsel süreçleriyle etkileşime girerek anlamlarını sürekli yeniden üretir. Sanatın ontolojik boyutu hem içeriği hem de bireyin eserle kurduğu ilişki bağlamında değerlendirildiğinde, estetik deneyimin sınırlarını ve sanatsal üretimin tarihsel dönüşümünü anlamak açısından önemli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır.

Özellikle heykel sanatı bağlamında, form, malzeme, mekânsal konumlandırma ve kavramsal çerçeve, bireyin eserle kurduğu ilişkinin fenomenolojik ve epistemolojik boyutlarını belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Heykelin fiziksel varlığı, maddesel sınırlarının ötesine geçerek, kültürel hafızda, yalnızca geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda geleceğe yönelik anlam üretme süreçlerini şekillendiren bir yapı olarak sanatın ontolojik ve epistemolojik boyutlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda , heykel sanatının algısal süreçleri harekete geçirme kapasitesi, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyimle sınırlandırmamakta, aynı zamanda düşünsel derinliği ve duygusal teması aracılığıyla çok yönlü bir estetik deneyim sunmaktadır.

Çalışmada, kişisel uygulamalar kapsamında geliştirilen kültürel nesneleri, estetik ve kavramsal perspektifler doğrultusunda ele alarak, heykelin kültürel hafızadaki yerini çağdaş sanat pratikleri ile ilişkilendirerek yeni yorumlama stratejileri geliştirmektedir.

Malzeme ve Anlatı İlişkisi Bağlamında Kişisel Uygulamalar

Şekil 70

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yünle Gelen Zaman, 2025, ahşap, metal.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

“Yünle Gelen Zaman” adlı heykel çalışması, malzeme, form ve kavramsal açısından zamansallık ve kültürel bellek üzerine düşündürmeyi amaçlayan bir yapı sunmaktadır. Ahşap ve metal gibi geleneksel ve endüstriyel malzemelerin bir araya getirilişi, geçmişle geleceği bir araya getiren dokusal bir sentez yaratırken, kavramsal çerçeve, toplumsal hafıza ve malzeme ilişkisine dair kritik bir sorgulama alanı açmaktadır.

Çalışmada, Erzurum’un da içinde bulunduğu geniş coğrafyada, geleneksel yün tarama zanaatını plastik sanatlar bağlamında yeniden yorumlanmasını ele almaktadır. Heykelin formu, Yün tarama sürecinin sosyal bir etkinlik olarak iş birliği ve dayanışmayı temsil etmesi, heykelin tasarımında kullanılan organik ve akışkan hatlarla görsel bir anlatıma dönüştürülmüştür.

Anadolu kültürü içerisinde derin köklere sahip olan yün tarama zanaatı, geleneksel el sanatlarının önemli bir bileşeni olarak kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında kilit bir rol oynamaktadır. Özellikle Erzurum ve çevresindeki bölgelerde, yüzyıllardır süregelen halı dokumacılığı ve kadınların giydiği geleneksel kıyafet olan efram ve yün çorap üretimi, bu zanaat ile doğrudan ilişkilidir. Yün tarama süreci, yalnızca üretim aşaması olmaktan öte, toplumsal bir paylaşım platformu ve sosyal etkileşim alanı olarak da kültürel bir önem taşımaktadır. Geçmişte, bu tür faaliyetler, bireyler arasında iş birliği ve dayanışma bağlarının güçlenmesine olanak sağlamış interaktif sosyalleşme ve kolektif üretim süreçlerini destekleyerek kültürel bağların miras sürekliliğine katkıda bulunmuştur.

Bu bağlamda *Yünle Gelen Zaman* adlı çalışma, kültürel mirasın sanatsal ifade-üretim aracılığıyla nasıl aktarılabilirliğini; üretim pratiklerinin ise fiziksel ve kavramsal izler üzerinden nasıl yeniden değerlendirilebileceğini tartışmaya açmaktadır. Geleneksel nesneye yüklenen işlevin dönüşümü, malzemenin tarihsel bağlam içerisindeki anlatısal gücüyle birleşerek, sanat aracılığıyla süreklilik ve dönüşüm kavramlarını bir arada ele almaktadır.

Çalışma, malzemenin ve formun çağdaş bağlamda yeniden yorumlanması sürecinde, üretim araçlarının sanatsal hafızaya eklenme biçimlerini ele alan disiplinlerarası bir araştırma nesnesi olarak değerlendirilebilir. Böylece, geleneksel üretim süreçlerinin zaman içerisindeki değişimi ve sanatın bu dönüşümü nasıl belgeleyebileceği üzerine kuramsal bir çerçeve sunmaktadır.

Şekil 71

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Dönüşün Belleği, 2025, ahşap.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Bu çalışmada, Anadolu'nun gündelik yaşamında yer etmiş kültürel nesnenin biçimsel özelliklerinden yola çıkarak, zamanın döngüsellik ve belleğin katmanlı yapısını kavramsal anlamda ele almaktadır.

Çalışmada kullanılan ahşap malzemenin yüzeyindeki doğal çatlaklar ve dokusal farklılıklar, maddesel sürecin zaman içinde geçirdiği dönüşümü görünür kılarken, merkezde yer alan boşluk, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki kavramsal bir geçirgenlik yaratmaktadır.

Form ile hareket arasındaki ilişki bağlamında değerlendirildiğinde, çalışmanın üst bölümünde konumlanan sap, dönüş hareketini çağrıştırmakta; böylece geleneksel yaşantının ritmik yapısını beden hafızası aracılığıyla çağdaş sanatsal bir yorumla yeniden üretmektedir. Bu yaklaşım, nesnenin işlevsel boyutu ile kavramsal dönüşümü arasındaki ilişkiyi görünür kılarken, kültürel kodların soyutlanarak yeniden inşa edilmesine olanak tanır.

Endüstriyel homojenliğe karşı doğal malzemenin sıcaklığını ve yerelliğin direncini öne çıkaran bu çalışma, geleneksel nesnelerin çağdaş sanat pratikleri içinde nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair örnek teşkil etmektedir.

Malzemenin yüzey özellikleri ve kompozisyon içindeki konumu, hem tarihsel bağlamın sürekliliğini hem de çağdaş sanatsal yorumun çok katmanlı yapısını görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda çalışma, kültürel hafızanın mekânsal ve biçimsel temsiller aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini tartışmaya açmakta; geleneksel ile çağdaş arasındaki geçişkenliği somutlaştıran bir sanatsal araştırma olarak değerlendirilebilir.

Şekil 72

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yün Çoraplar, 2025, hazır malzeme ve alçı.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Heykel sanatında, kültürel materyalinin kullanımı, kültürel ve sanatsal unsurların soyut ya da somut yaklaşımlarla yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Özellikle *yün Çoraplar* adlı çalışma, toplumsal bağlamdaki sembolik anlamlarıyla öne çıkmaktadır; heykelsi kompozisyonlarda geçmiş ve geleceği birleştiren bir ifade aracı olarak dikkat çekmektedir. Bu anlatımda, *yün çoraplar* çalışması işlevsel olma bağlamının ötesine geçerek estetik ve kültürel bir mirasın taşıyıcısı olarak ele alınmıştır.

Geleneksel motiflerle süslenmiş olan çalışma, belirli bir coğrafyada yaşayan toplumların tarihsel hikayelerini, estetik normlarını yansıtan bir iletişim aracı olma niteliği taşımaktadır. Çalışma, bireylerin ve kolektif aidiyetlerin görsel biçimde dışavurumudur.

Şekil 73

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, *Yayık*, 2025, ahşap.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Yayık adlı heykel formundaki çalışma, bölgenin kültürel mirasını küresel sanatla bütünleştirerek, farklı yerel yaşam biçimleriyle ilişkilendirilen bir tasarıma sahiptir.

Çalışma, yalnızca estetik bir görsellik sunmakla kalmayıp aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir anlatıyı da ifade etmektedir. Geleneksel ile modern unsurların buluştuğu bir köprü işlevi görerek hem sanatsal hem de kültürel bir diyalog sunmaktadır.

Erzurum ve çevresi, tarih boyunca kültürel mirasa ev sahipliği yapmıştır. Bu mirasın dikkate değer unsurlarından biri, geleneksel kırsal yaşamın önemli araçlarından biri olan *ahşap yayık* tır. Yayık, özellikle tereyağı ve ayran gibi süt ürünlerini işlemek amacıyla kullanılan bir araç olarak işlev görmüş, ancak bunun ötesinde, yerel toplulukların geleneklerini, yaşam biçimlerini ve tarihsel süreçlerini yansıtan bir kültürel simge niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla yayık, yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda Erzurum'un kırsal yaşamına dair sosyo-kültürel bir zaman kapsülü olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 74

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, El Değirmeni, 2025 ahşap, metal, alçı, çimento.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Bu çalışmada, Anadolu'nun kültürel zenginliklerini ve geleneksel el sanatlarının sürdürülebilirliğini sanatsal ifade biçimleri aracılığıyla yeniden yorumlamaktadır. Geleneksel üretim yöntemlerini çağdaş sanatla harmanlayan bu tür yaklaşımlar, kültürel mirasın korunmasına ve geçmiş ile günümüz arasındaki bağın canlı tutulmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Aynı zamanda, bu çalışmalar toplumsal hafızayı güçlendirmek ve yerel değerlerin uluslararası düzeyde tanınmasını sağlamak amacıyla sanatsal bir köprü işlevi görmektedir.

İnsanlık tarihinin bir ürünü olan sanat, bireyin toplumsal gerçeklik ile etkileşimi sonucu ortaya çıkan yaratıcı bir ifade biçimidir. Ancak sanat eseri, yalnızca doğrudan bir toplumsal gerçekliğin yansıması veya aynası olarak değerlendirilemez. Sanat, toplumun normları ve değerleri doğrultusunda şekillenen bir olgu olmanın ötesinde, sanatçının bireysel deneyimleri, duygusal dünyası ve özgün bakış açılarıyla birleşerek ortaya çıkar (Demiralp, 2006, s. 9). Sanat eserinin toplumsallığı, sanatçının belirli bir toplumun bireyi olarak, o toplumun sosyal, kültürel ve tarihsel dinamikleriyle yoğrulmuş olmasıyla ilişkilidir. Bununla birlikte, sanatçının toplumsal koşullar altında var oluşu, eserin topluma ait olmasını da kaçınılmaz kılar.

Bu bağlamda çalışma, hem bireysel hem de toplumsal unsurların bir arada bulunduğu; soyut ile somutun iç içe geçtiği, çok katmanlı ve karmaşık bir üretim sürecini temsil etmektedir.

Şekil 75

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Teşi Üçlemesi, 2025, ahşap, metal, 200cm, 130cm, 75cm.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Bu çalışma, geleneksel bir üretim nesnesi olan teşi formunun çağdaş sanat bağlamında yeniden ele alınışını, üç ayrı yapı üzerinden disiplinlerarası bir yaklaşımla incelemektedir. Yerleştirme, hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde, işlevini yitirmiş bir nesnenin kültürel ve estetik potansiyelini sorgulayan bir yeniden üretim çalışması olarak konumlanmaktadır.

Ahşap ve metalin birlikte kullanımı, zanaat temelli üretim biçimlerini endüstriyel biçimlerini endüstriyel temsillerle ilişkilendirerek kültürel belleğin maddi izlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda teşi formu, yalnızca işlevsel bir araç olmaktan çıkarak; kültürel miras, toplumsal üretim belleği ve estetik temsil arasında kavramsal bir bağ kurmaktadır. Nesnenin taşıdığı sessiz anlatı, hem bireysel hem de kolektif hafızaya dair bir çağrışım alanı yaratmaktadır.

Şekil 76

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, *Öğütme Taşı*, 2025, yutong ve metal, 75x70x50cm.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Öğütme Taşı adlı çalışma, geleneksel bir nesne üzerinden zamana direnen fakat aynı zamansallık içinde yok olan hafızanın metaforik bir temsilidir. Bu nesne, yalnızca geçmişin taşıyıcısı olarak değil, aynı zamanda günümüzün kavramsal sorgulamaları için etkileyici bir unsur olarak konumlandırılmaktadır.

Şekil 77

Gülümser Beyaztaş Özlütürk , *Sessiz Döngü*, 2025, alçı, 60x40x40cm.



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Sessiz Döngü adlı çalışma, geleneksel el değirmeninin biçimsel özelliklerini soyutlayarak, geçmişin üretim kültürünü çağdaş bir plastik dil aracılığıyla yeniden kurgulamayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, minimalist heykel sanatının ifade olanaklarıyla bütünleşmektedir. Çalışmada kullanılan alçı malzemenin beyaz ve pürüzsüz yüzeyi, taş ve ahşap gibi geleneksel malzemelere karşıt olarak zamansızlık ve mekandan bağımsızlık hissi uyandırma düşüncesini yansıtmaktadır.

Şekil 78

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, *Havan*, 2025, alçı, 60x25x25cm.



(Beyaztaş -Özlütürk, 2025)

Havan adlı bu kompozisyon çalışması, nesne ontolojisine dair çağdaş tartışmalarla örtüşen bir yerleştirme mantığı çerçevesinde ele alınmaktadır. Yatak pozisyona alınan havan, işlevselliğinden arındırılarak simgesel bir forma dönüştürülürken; içinden dökülen üç adet küresel form, hem doluluk / boşluk ikiliğini ve tekrar eden zaman algısı çağrıştırmayı amaçlamaktadır.

Bu yerleştirmenin biçimsel sadeliği, izleyiciye yerel kültürün gündelik araçlarının birer taşıyıcı forma dönüşerek çağdaş bir biçimde nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair görsel bir düşünce pratiği sunar.

Çağdaş heykel sanatının üretim süreci, biçimsel ve kavramsal unsurların çok katmanlı bir bütünleşmesini gerektirir. Bu unsurlar, heykelin plastik değerleri aracılığıyla görsel bir yapı oluştururken; anlam üretimi, sanatçının ifade biçimi, kültürel referansları ve malzeme seçimleriyle şekillenir. Özellikle alternatif malzemelerin kullanımı, bu süreci daha da derinleştirerek hem estetik hem de entelektüel bir sorgulama alanı yaratır (Daşkesen,2021).

Buz Yontu Çalışmaları ve Geçicilik Üzerine Deneyimler

Buz gibi geçici ve dönüştürücü bir malzemenin heykelde kullanımı, geleneksel kalıcılık anlayışına meydan okurken; kültürel nesnelerin yeniden yorumlanmasına da olanak tanır. Bu bağlamda buz yontu uygulamaları, yalnızca biçimsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel kimlik, aidiyat gibi ipuçlarını somutlaştıran plastik öğeler aracılığıyla izleyiciyle anlamlı bir ilişki kurar.

Kültürel bellek, bir toplumun tarihsel deneyimlerini, değerlerini ve kimlik öğelerini taşıyan dinamik bir yapıdır. Sanat, bu belleğin hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olarak işlev görür. Özellikle heykel sanatı bağlamında kültürel nesneler, geçmişin izlerini biçimsel ve

kavramsal düzeyde yeniden üretirken; buz yontu uygulamalarıyla aracılığıyla geçicilik, kırılabilirlik ve dönüşüm gibi anlam katmanlarını da içeren bir ifade alanı oluşturur. Bu yaklaşım, kültürel belleğin sabit değil, akışkan bir yapı olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır.

Çalışmada seçilen nesneler, buzun fiziksel özellikleriyle birleştiğinde hem bireysel hem de kolektif hafızaya dair yeni bir alan açmaktadır. Bu yaklaşım, kültürel süreklilik ve dönüşüm üzerine düşünsel bir önerme sunarken; buzun eriyen yapısı, belleğin zamanla silinen, yeniden hatırlanan yönlerini görünür kılmaktadır.

Şekil 79

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Donmuş Bellek&El Değirmeni, 2025,buz yontu,160x55x55cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

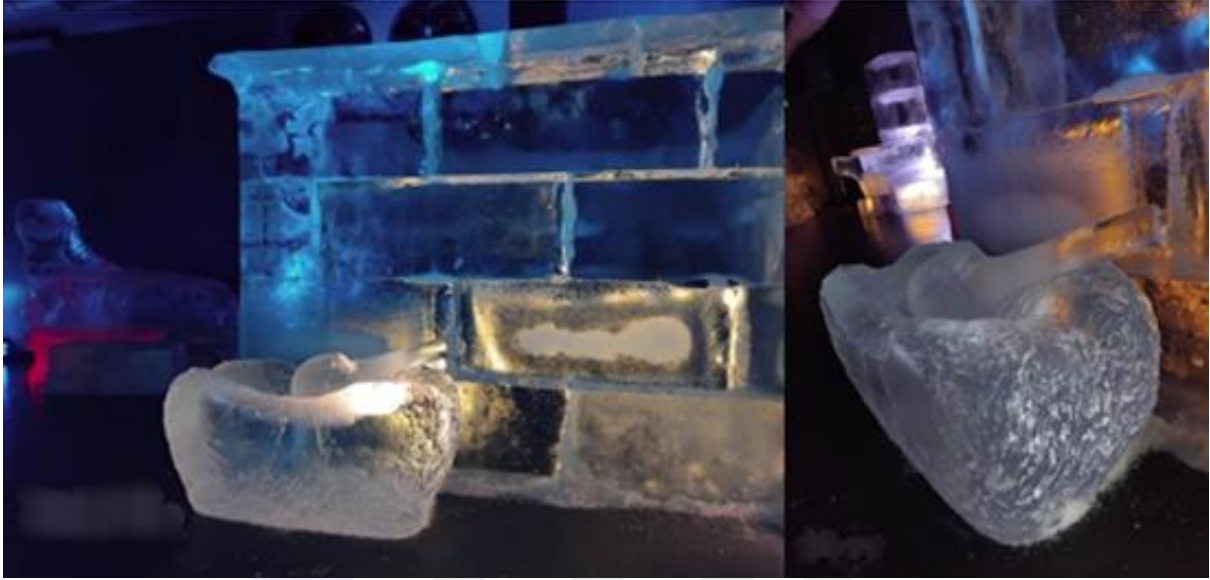
Buz yontu uygulamasında kullanılan *el değirmeni*, insan emeğinin ve doğayla uyum içinde üretimin simgesi olarak seçilmiştir. Geleneksel üretim biçimlerinin yerini alan endüstriyel süreçler ve teknolojik dönüşüm, bu kültürel simgelerin yalnızca nostaljik birer görüntüye indirgenmesine yol açmaktadır. Buz yontu uygulaması, bu dönüşümü metaforik bir biçimde algılayıcısına sunar. El değirmeni bir zamanlar yaşamın merkezi bir parçasıyken, artık donmuş ve pasif bir biçimde yalnızca gözlemci konumundadır.

Çalışma, toplumsal hafızanın ve geleneklerin modern çağda nasıl görünmezleştiğini ve yavaşça silindiğini metaforik biçimde temsil eder. El değirmeni burada yalnızca bir araç değil, insan emeği, doğa ile uyum ve sürdürülebilir yaşam biçimlerinin sembolü olarak konumlandırılmıştır.

Buzun erimesi ile, kültürel değerlerin zamana ve modernleşmenin hızına yenik düşmesine vurgu yapılmak istenmiştir.

Şekil 80

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Dibek Taşı, 2025, Buz Yontu, 110x65x70 cm, Atatürk Üniversitesi Atat Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Çalışma, Anadolu’ nun yerel kültürel mirasında önemli bir yere sahip olan “dibek taşı” formunun çağdaş heykel anlatım diliyle, transparan-geçirgen buz yontu malzemesiyle yeniden ele alınıp inşa edilmiştir. Geleneksel olarak tahıl, kahve veya çeşitli malzemelerin dövülmesi amacıyla kullanılan dibek taşı, toplumsal dayanışmayı ve ortak emeği simgeler. Buz malzemenin geçici doğası, eserin kavramsal bağlamında kültürel hafızanın kırılganlığını ve zaman karşısındaki çözülüşüne vurgu yapar. Heykelde uygulanmak istenen, ışığı kırma ve yansıtma özellikleriyle birlikte, izleyicide hem görsel hem duygusal bir derinlik hissi yaratılmak istenmiştir. Plastik açıdan buzun saydamlığı ve yüzey dokusu buz malzemeye uygulanan kontrast biçimlerle, zenginleştirilerek hacim ve boşluk kavramlarını güçlü bir biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Alımlayıcılarına, ışık-gölge oyunları ile biçim, sergilendiği mekanın atmosferine katılım sağlamasına, düşünce yapılarında kalıcı olarak, etkileyici estetik bir deneyimler yaşaması amaçlanmıştır.

Anadolu coğrafyasında tarih boyunca aktarılan dönüş anlatıları, Kültürel belleğin bedenleştiği anlatı biçimleri olarak sanat eserlerinde somutlaşır. Ancak buzun doğası gereği bu beden zamanla erir ve kaybolur. Bu durum, belleğin sabit imgelerden ziyade akışkan, kırılgan ve yeniden üretilebilir bir yapı olduğunu ortaya koyar. Buzun erimesi hem fiziksel hem de

kavramsal düzeyde bir çözölme süreci olarak okunabilir, bu süreçte geçmiş, yeniden yorumlanarak bugüne taşınır.

Şekil 81

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Yayık, 2025, buz yontu , 150x60x60 cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Buz yontu uygulamalarında kullanılan kültürel nesneler, biçimsel olarak hem geleneksel estetik hem de çağdaş yorumları bir araya getirerek belleğin geçiciliğine dair düşünsel bir alan yaratılmak istenmiştir.

Şekil 82

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Zamana Hapsedilen Hafıza, 2025, buz yontu, 120x60x60 cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Buz yontu yerleştirmesi, kültürel bir çanta ve üç adet ters çevrilmiş ve zamanın akışı dışında bırakılmış haliyle, bireysel ve toplumsal belleğın donmuş halini temsil etmektedir. Buzun doğası itibariyle geçici oluşu, aynı zamanda anıların da zamana karşı kırılganlığını ve kaybolabilirliğine de göndermelerde bulunmak istenmiştir. *Zamana Hapsedilen Hafıza* adlı çalışma, ters çevrilmiş çanta formu ile de normalliğın ters yüz edilmesini, yani kültürel olanın artık işlevsiz ama temsili bir nesneye dönüşmesini ifade etmektedir.

İplikler, kırmızı ve siyah renklerden oluşmakta hem geleneksel üretim araçlarına göndermede bulunurken hem de kadın emeğinin ve kültürel srekliliğın izlerini de taşıtmaktadır. “*Zamana Hapsedilen Hafıza*” isimli çantada kullanılan siyah renk, bastırılmıştık ve unutuluruşu, kırmızı renk ise direnç ve hafızanın sıcak noktasını ağrıştır aktadır.

şekil 83

Gülümser Beyaztaş zltrk, Buzun Hafızası, 2025, lastik ayakkabılar ve buz, 100x40x40cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-zltrk, 2025)

Buzun hafızası adlı çalışma, buz içerisine hazır nesne plastik döküm kız ocuk ayakkabılarını yerleştirme çalışmasında, geçici bir malzeme olan buz ile gündelik yaşamın kalıcılığını simgeleyen plastik ayakkabıları bir araya getirerek zaman, bellek ve geçicilik gibi temalar etrafında eleştirel bir düşünme alanı aımlanmak istenmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan buz bloğu, içine yerleştirilen ayakkabıları hem fiziksel hem de anlam katmanında muhafaza ederken, çözülmeye yazgılı yapısıyla zamansal dönüşümün kaçınılmazlığına da dikkat çekilmek istenmiştir.

Lastik ayakkabılar, bu içerikte yalnızca nesne değil; aynı zamanda hem hareketin izlerini taşıyan bir arşiv hem de buz içerisinde sıkışmış halleriyle yok oluşun eşiğinde bekleyen metaforik varlıklardır. Böylece kompozisyon, gündelik nesneler aracılığıyla bireysel ve toplumsal hafızaya dair çok katmanlı bir söylemi ortaya koymaya çalışmaktadır.

Şekil 84

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Teşiler, 2025, ahşap teşiler ve buz, 100x60x60cm, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Teşiler adlı yerleştirme, Anadolu'nun gündelik yaşam kültürüne ait *ahşap teşi* nesnesini bir buz bloğu içerisine yerleştirerek hem maddesel hem de simgesel düzeyde çok katmanlı bir anlatı sunulmak istenmiştir.

Sıcaklığı ve doğallığıyla geçmişin izlerini taşıyan ahşap, soğuk ve geçici doğasıyla zamana direnemeyen buzla karşı karşıya getirilmek istenmiştir. Bu ikili yapı; unutulmaya yüz tutmuş kültürel bir belleğin, doğanın döngüsellliği içinde nasıl sıkışıp kaldığını da vurgu yapılmak istenmiştir.

Buzun çözülme süreci hem fiziksel bir erimeye hem de kültürel belleğin zamanla silinmesine işaret etmektedir. Bu çözülüş, geçmişin kalıntılarını bugünün geçici yapıları içinde eriterek, kalıcılık ile geçicilik arasındaki sınırları ne kadar geçirgen olduğunu ortaya koymaktadır. Oluşturulan kompozisyon, izleyiciyi hem bir arşivin içine hem de onun çözülüşüne tanıklık etmeye davet etmektedir.

Çalışma, geçmişin izlerinin günümüzle nasıl kesiştiği ve kültürel sürekliliğin nasıl tehdit altında olduğu üzerine bir sorgulama alanı açar.

Ahşap ve buz gibi zıt materyallerin birlikteliği, zamanın maddesel karşılığını yeniden düşünmeye davet ederken, yok oluşa karşı direncin estetik bir biçimi izleyicine sunmak istemiştir.

Şekil 85

Gülümser Beyaztaş Özlütürk, Dibek taşı, 2025, buz, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum



(Beyaztaş-Özlütürk, 2025)

Buz, yalnızca doğaya ait geçici bir madde olarak değil, aynı zamanda kültürel belleğin, toplumsal rollerin ve ekolojik kırılganlığın taşıyıcısı olarak çağdaş heykel pratiğinde anlam kazanmaktadır.

Çalışma, belleğin malzeme aracılığıyla yeniden yorumlanabileceğini gösteren bir ifade biçimi sunmaktadır. Buzun fiziksel çözülmeye açık yapısı, belleğin geçiciliğine dair metaforik bir alan yaratırken, aynı zamanda kültürel nesnelerin zamanla değişen ve yeniden biçimlenen anlamlarını görünür kılmaktadır.

Buzla veya diğer alternatif malzemelerle temsil edilen kültürel nesneler, belleğin zamanla evrilen doğasına işaret etmektedir.

Bu temsiller, geçmişin durağan imgelerden uzaklaşarak, belleğin yeniden yazıla bilirliliğini ve yorumlana bilirliliğini vurgulamaktadır. Bu şekilde, buz yontu uygulamaları, kültürel süreklilik ile geçicilik arasındaki dinamik ilişkiyi görünür kılarak, belleğin maddesel temsiline dair çağdaş bir düşünsel teklif /önerme sunmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular

Bu tez çalışması kapsamında, teorik çerçevede ele alınan kültürel nesnelerin buz yontu ile yeniden biçimlendirilmesi süreci, paralel olarak geliştirilen bir proje uygulaması ile somutlaştırılmıştır.

Bu proje, belirli kültürel objelerin buz yontu ve buz içinde yeniden yorumlanmasına yönelik hem kavramsal hem de deneysel bulgular sunmuştur. Bulgular, sanatçı-alternatif malzeme ilişkisi, kültürel temsiliyet, izleyici etkileşimi ve belgeleme stratejileri temelinde aşağıda özetlenmiştir.

Malzeme ile Kurulan Etkileşimli Süreç

Buz, beklentilerin ötesinde şekillendirilebilir bir yapıda olup, uygulama sırasında sanatçıyla sürekli bir geri bildirim ilişkisi kurmuştur. Teorik olarak geçici ve dirençsiz olarak kabul edilen buz, proje sürecinde form verilebilirliği ve ışık geçirgenliği sayesinde yüksek düzeyde ifade alanı sunmuştur.

Bu durum, sanatçının yaratıcı pratiğinde malzeme merkezli dönüşümler meydana getirmiştir.

Kültürel Nesnelerin Kavramsal Temsili

Anadolu kültürüne ait gündelik nesnelerin buz malzeme içerisinde sembolik anlatımına imkan tanımıştır. Her bir nesne, yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda toplumsal bellek, üretim kültürü, ritüel ve emeğin temsili açısından da yeniden okunmuştur.

Geçicilik ve Bellek Arasındaki Gerilim

Buzun doğası gereği zamana karşı dirençsiz olması, kültürel hafızanın kırılganlığı ile güçlü bir metaforik ilişki kurmuştur. Çalışmaların erime süreci, toplumsal belleğin çözülme ihtimalini görselleştirmiş, bu bağlamda geçici olanın kalıcı düşünsel kurduğu ilişki, kavramsal derinliği artırmıştır.

Proje kapsamında izleyici, eserlerin sadece son haline değil, erime sürecine de tanıklık etmiştir. Bu zamansal katılım, izleme deneyimini mekana bağlı olmaktan çıkarıp sürece yayılan bir algıya dönüştürmüştür.

Böylece buz yontular, klasik heykel formlarının ötesinde zamana açık, değişen bir anlatı biçimi kazandırmıştır. Her bir çalışmanın geçiciliği karşısında geliştirilen belgeleme stratejileri

(yüksek çözünürlüklü fotoğraf, video kayıtlar vb.), hem araştırmanın dokümantasyonunu hem de sanatsal çalışmaların dijital bellekteki izlerini güçlendirmiştir.

Bu yöntem, geçici olanı kalıcı kılma yönünde sanatçının bilinçli tercihini yansıtmaktadır.



SONUÇ

“Heykel Sanatında Kültürel Nesnelerin Alternatif Malzemeler ile Buz Yontu Uygulamaları” başlıklı bu çalışma, heykel sanatında kültürel nesnelerin alternatif bir malzeme ile nasıl yeniden yorumlanabileceğini araştırmış ve buz malzemesinin bu süreçte üstlendiği kavramsal ve estetik rolleri kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Bu bağlamda buz hem biçimsel hem de düşünsel bir araç olarak değerlendirilmiş; geçiciliği, saydamlığı ve erime süreciyle sanat eserine yalnızca görsel değil, zamansal ve deneyimsel bir boyuta taşımıştır.

Araştırma süresince gerçekleştirilen uygulamalı çalışmalar, buzun yalnızca fiziksel bir yapı malzemesi değil, aynı zamanda sembolik bir temsil aracı olduğunu ortaya koymuştur. Heykelin kalıcılık anlayışına meydan okuyan bu geçici malzeme, kültürel nesnelerin zamana bağlı değişen anlamlarına paralel bir biçimde, süreksizlik ve dönüşüm temalarını izleyiciye güçlü bir biçimde aktarmıştır. Bu anlamda buzun geçici doğası, eserlerin yaşam döngüsüne doğrudan müdahale ederek, estetik deneyimin yalnızca nesneyle değil, zamanla da ilişkili olduğunu gözler önüne sermiştir.

Buz yontu uygulamaları kapsamında seçilen kültürel nesne temsilleri, geçmişin izlerini bugüne taşıyan simgeler olarak ele alınmıştır. Bu simgelerin geçici bir formda yeniden üretilmesi, izleyiciyle olan ilişkiyi dönüştürmüş, gözlemciyi pasif bir konumdan çıkararak sürece dâhil etmiştir. Sanatçı, malzeme olarak buzu tercih ederek, belleğin hem bireysel hem de kolektif düzeyde nasıl işlediğine dair eleştirel bir bakış geliştirmiştir. Buzun erime süreci, zamanın etkisini doğrudan gözlemlenebilir fırsatı sunarken, kültürel nesnenin anlamı da bu süreçte yeniden şekillenmektedir.

Bununla birlikte buzun soğukluğu, saydamlığı ve ışığı kırma özellikleri, estetik bir potansiyel olarak değerlendirilmiş; özellikle ışık ile kurduğu ilişki sayesinde eserlerin görsel algısı farklı katmanlarda deneyimlenmiştir. Bu özellikler, kültürel nesnenin görünürlüğü ile ilgili yeni tartışma alanları da yaratmıştır. Şeffaflık, kimi zaman gizlilikle, kimi zaman ise açıklıkla ilişkilendirilmiş; bu bağlamda buz, yalnızca madde değil, anlamın da taşıyıcısı olmuştur.

Sanatçının malzeme seçimiyle ortaya koyduğu niyet, kavramsal çerçevenin en belirleyici unsurlarından biri olmuştur. Geleneksel malzemelere kıyasla işlenmesi daha zor, korunması neredeyse imkânsız olan buz, bu yönüyle sanat eserinin ticarileşmesine ve nesneleştirilmesine de karşı bir duruş olarak okunabilir. Dolayısıyla bu çalışma, buzun alternatif bir heykel malzemesi olarak kullanımını yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik ve etik bir tavır olarak da değerlendirmiştir.

Sonuç olarak, bu tezde elde edilen bulgular ve ortaya konulan kuramsal yaklaşımlar, heykel sanatında malzeme kullanımının yalnızca teknik bir tercih olmadığını, aynı zamanda sanatsal ifadenin taşıyıcısı ve düşünsel zeminin belirleyicisi olduğunu göstermektedir. Buz yontu uygulamaları, kültürel nesnelerin temsiline dair yeni sorular sormamıza, bu soruların çağdaş sanat pratikleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini düşünmemize ve bu düşünceler üzerinden yeni üretim biçimleri geliştirmemize imkân sağlamıştır.

Bu yönüyle araştırma, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan, malzeme-politika ilişkisini sorgulayan ve kültürel hafızanın biçimlendirilmesine dair alternatif yollar öneren çağdaş bir sanat yaklaşımına katkı sunmaktadır. Heykelin yalnızca biçimsel değil, zamansal, duysal ve kavramsal boyutlarıyla da ele alınması gerektiğini savunan bu çalışma, buz malzemesinin tüm geçiciliğine rağmen hafızada kalıcı izler bırakabileceğini göstermiştir.

Bu araştırmanın temel amacı, heykel sanatında kültürel nesnelerin alternatif malzemelerle, özellikle buz kullanılarak temsil edilmesinin anlam ve işlevini tartışmaya açmaktır. Buz, geçici ve kırılğan doğasıyla, geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan çağdaş yaklaşımların bir temsilcisi olarak konumlandırılmıştır. Heykel sanatında süreklilik ve kalıcılık genellikle mermer, bronz veya taş gibi dayanıklı malzemeler üzerinden değerlendirilirken, bu çalışma, bu yaklaşımı sorgulayarak buz gibi kısa ömürlü bir malzemenin sanatsal ifade aracı olarak potansiyelini vurgulamayı hedeflemiştir.

Buzun şeffaflığı, izleyici ile yapıt arasındaki görsel ilişkiyi kuvvetlendirirken, erime süreci ile zaman kavramını sanatın doğrudan bir parçası haline getirmiştir. Özellikle kültürel nesnelerin buzdan üretilmesi, onların zamanla silinip yok oluşunu izleyiciye deneyimlenmiş; böylece geçicilik olgusu, estetik bir deneyime dönüşmüştür. Bu süreç, kültürel hafızanın süreksizliğine ve değişkenliğine de işaret etmektedir.

Uygulama sürecinde buzun şekillendirilme teknikleri, donma süresi, ortam sıcaklığı gibi birçok değişken göz önünde bulundurulmuştur. Bu teknik değişkenlerin her biri, yapıtın hem fiziksel formunu hem de anlam dünyasını doğrudan etkilemiştir. Deneysel uygulamalar kapsamında, Anadolu kültüründen seçilmiş simgesel nesneler (örneğin el değirmeni, yayık, geleneksel yün çanta gibi) buzla yeniden üretilmiş, bu nesnelerin yeniden yorumlanması sağlanmıştır. İzleyici, eriyen buzun ardından geride kalan boşluğu gözlemleyerek, fiziksel yoklukla karşılaşmış ve bu durum kültürel kimlik ve bellek üzerine düşündürücü bir bağlam yaratmıştır.

Ayrıca çalışmada, buzun erime hızının izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerindeki etkisi de analiz edilmiştir. Gözlem süreçlerinde buzdan yapılan nesnelerin yaklaşık 30 ila 90 gün (ortam sıcaklığına göre değişebilir) arasında tamamen eridiği; bu sürecin izleyiciler üzerinde

dikkat çekici bir izlenim bıraktığı saptanmıştır. İzleyiciler, erime sürecini canlı olarak izlerken kültürel nesneye dair çağrışımları ve kişisel deneyimleri ile bu süreci anlamlandırmıştır. Bu da sanat yapıtının yalnızca fiziksel bir nesne değil, aynı zamanda bir zaman deneyimi olduğunu ortaya koymuştur.

Bu araştırma, buz yontu uygulamalarının kültürel temsil aracı olarak heykel sanatına kazandırdığı yeni bakış açılarını ortaya koymuştur. Malzemenin geçici doğası, kültürel değerlerin sürekliliğini sorgulayan bir yaklaşımı desteklemiş; aynı zamanda izleyicinin duysal ve düşünsel katılımını artırarak sanat yapıtı ile kurulan ilişkiyi dönüştürmüştür. Heykel sanatında alternatif malzeme kullanımı, özellikle buz gibi geçici bir malzeme ile yürütülen uygulamalar aracılığıyla, geleneksel sanat anlayışının ötesinde düşünsel ve kavramsal açılımlar sunmuştur. Bu bağlamda, buz yontu uygulamaları yalnızca teknik bir deney olarak değil; aynı zamanda kültürel bir yorumlama aracı olarak değerlendirilmiştir. Araştırma bulguları, çağdaş sanatın malzeme politikalarına katkı sunarken, sanatın zamansal, duysal ve kavramsal boyutlarının birlikte ele alınması gerektiğini bir kez daha ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1998). *Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Ağırbaş, S. (2020). *Worringer'in "Soyutlama Ve Özdeşleyim" Kuramı Işığında Bedri Karayağmurlar'ın soyut-figüratif resimlerinin incelenmesi*. Uluslararası Disiplinlerarası Ve Kültürlerarası Sanat, 5(10), 209-225.
- Akpınar, A. (2015). Rönesans ve Barok dönemi sanatçılarına ait eskizlerin temel sanat eğitimi açısından önemi(Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı Ve Eleştiri Anabilim Dalı). Erzurum.
- Aksan, D. (1995). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Ankara: Engin Yayınları.
- Aksoy, H. (2022). Olafur Eliasson' un sanatında doğanın yeniden üretimi. İnsanat: *Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*,2(1),41–61.
- Andy Goldsworthy: "Touching North" 1989. <https://www.jessparsons.com/studies/andy-goldsworthy-touching-north>
- Antmen, A. (2013). *20.yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2017). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. (8.Baskı). Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2021). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (11. Baskı).İstanbul: sel Yayınları.
- Ariğ, T. (2019). Sanatsal düşüncenin aktarımında günlük kullanım nesnelerinin değişen rolü, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı.(42).
- Arkeonews. (2025, Mart 15). Buz yontu sanatı: Tarih öncesinden günümüze estetik bir ifade biçimi. [https:// Arkeonews.com](https://Arkeonews.com)
- Assmann, J. (2011). *Kültürel bellek ve eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* [Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination].
- Atatürk Üniversitesi. (2025). Dijital Sergi. from <https://esergi.atauni.edu.tr>
- Bars, G. (2024). *Rönesans dönemine ait ünlü kişiliklerin portreleri üzerine plastik çözümlemeler* (Yüksek lisans tezi, T.C. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı). Malatya.
- Benek, S. A. (2023). Alexander Calder'in sanat hayatı. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (33), 755–762.
- Bernini, G.L.(1621-1622). *Proserpina'nın Kaçırılışı* [Heykel]. Galleria Borghese, Roma. (<https://www.alternatifbiritalya.com/alternatif-bir-roma-sehir-turu-barok-sanatci-bernininin-izini-surmek>
- Bernini,G.L.(1622-1625). *Apollon ve Daphne* [Heykel]. Galleria Borghese, Roma. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Apollon_ve_Dafni_\(Bernini\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Apollon_ve_Dafni_(Bernini))

- Bozoğlu, B. (2023, Ekim 4). 30.000 yıllık sanat ikonu: Willendorf Venüsü. Arkeofili. <https://arkeofili.com/30-000-yılik-sant-ikonu-willendorf-venusu/>
- Brancusi, C. (1938). *Sonsuzluk Sütunu* [Heykel]. <https://www.kitaptansanattan.com/>
- Bulat, M., & Özlütürk -Beyaztaş, G. (2024, Aralık 13-14). *Modern Heykelde Hazır Nesnelerin Kullanımı*. ICSULA 2024: 3. Uluslararası Sürdürülebilir Kentler Ve Kentsel Peyzajlar Kongresi, Girne, KKTC.
- Bulat, M., Daşkesen, H., Şengüenalp, C., & İşçi, M. (2021). *Cumhuriyet ve Çocuk* [Karma buz heykel sergisi]. Ata Buz Eserler Müzesi, Erzurum.
- Bulat, M., Özlütürk -Beyaztaş, G., & Bulat, S. (2024). Kültürel Nesnelerin Çağdaş Heykel Sanatında Kullanımı. *Disiplinlerarası sanat pratikleri II* (ss. 188-206). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Calas, N. (1975). Meret Oppenheim: Confrontations. *Artforum*.
- Çalışkan, S.(2019), Adrian Paci'nin Eserlerinde Göç ve Kimlik Olgusu. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (17), 13-21. <https://doi.org/10.31834/kilissbd.550837>
- Daşkesen, H. (2021). Çağdaş Heykel Sanatında Kültürel Kimliği Konumlandırmak: Wolfgang Laib'in yapıtları üzerinden bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*,11 (4).
- Demir, R., & Çağdaş, M. (2019). Sanat ve mekân ilişkisi bağlamında Baksı Müzesi yerleştirme sanatına bir örnek. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 45–60.
- Demir, R.,& Ceranoğlu, M.(2020). Modadan Sanata Aksesuar: Şakir Gökçebağ Sanatında Sıradan Nesneler Ve Sıradışı Formlar. *İdil sanat ve Dil Dergisi*.
- Demiralp, D. (2009). *Sanatın dönüşen yüzü: Estetik ve toplumsal etkileşim*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Demiralp, D. (2006). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*(Doktora Tezi, T.C. Ankara Üniversitesi).
- Demirci, M. H., & Kurt, C. (2022). Göçün sanatta temsili: Güncel sanat pratiklerinde yerinden edilme olgusu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Araştırmaları Dergisi, 29(2), 145–160. <https://doi.org/10.29120/dstd.1229561>
- Diñçeli, D. (2020). Yaratıcılık Ve Sanat, *SED Sanat Eğitimi Dergisi*.
- Donatello. (1440). David[Heykel, bronz]. Bargello Müzesi, Floransa, İtalya. [https://en.wikipedia.org/wiki/David_\(Donatello,_bronze\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_(Donatello,_bronze))
- Duchamp, M. (1917). Çeşme, Hazır https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_Archive
- Duchamp, M.(1951). Bisiklet Tekerleği [Heykel]. Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/marcel-duchamp%E2%80%99in-bisiklet-tekerlegi/1459>
- Duchamp,M. (1915).Kırık kolun önünde[Heykel].Yale Üniversitesi Sanat Galerisi. <https://www.moma.org/collection/works/105050>.

- Ebert, G. (2022, May 23). Hundreds of melting ice figures echo the intensifying threat of the climate crisis in Néle Azevedo's public works. This Is Colossal. Retrieved June 13, 2025, from <http://www.thiscolossal.com/2022/05/minimum-monument-nele-azevedo/>
- Eliasson, O., & Rosing, M.(2015). *Ice Watch* [Buz heykel yerleştirmesi, Place du Panthéon, Paris]. Studio Olafur Eliasson.<https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/>
- Engin, F. (2024). Görsel Sanatlarda Kapsayıcı Bir Kategori Olarak Üslup. *Erkin: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 1-21.
- Erden, E. O. (2016).*Modern Sanatın kısa tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erkhaber. (2024). Erzurum'un haber kaynağı. Retrieved June 13, 2025, from <https://www.erkhaber.com>
- Erol,S.(2011) Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: *Modernizm ve Sonrası*(Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı).
- Ersoy, A.(2016).*Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Evaristti Studios. (2004). Ice Cube Project [Sanat projesi].
- Farago, F. (2011). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Göçer, A.(2012). *Dil-Kültür İlişkisi ve Etkileşimi Üzerine*. Türk Dil Kurumu. <https://tdk.gov.tr>
- Göğebakan, Y. (2015). İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya/Türkiye
- Gökalp, Z. (1975). *Türkçülüğün esasları*, İstanbul: Sebil Matbaacılık.
- Gökçebağ, ř. (2019). İçeri Dışarı [Yerleştirme çalışması, Baksı Müzesi, Bayburt]. Alındığı kaynak: Demir, R., & Çağdaş, M. (2019). Sanat ve mekân ilişkisi bağlamında Baksı Müzesi yerleştirme sanatına bir örnek. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 45–60.<https://doi.org/10.29120/std.652387>
- Günaydın,F.G.(1998). *Geçmişten Barok'a Taş Heykel Sanatı*(Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi) İstanbul, Türkiye
- Güvenç, B. (1994). *İnsan ve kültür* (6. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güzel,E.(2024).Afrika Maskeleri: Ritüel, sanat ve anlam.
- Harbin International Ice and Snow Sculpture Festival. (2010). Ice sculpture [Buz heykel, Harbin,Çin].Wikipedia.https://en.wikipedia.org/wiki/Harbin_International_and_Snow_Sculpture_Festival
- Hartt, F. (2003). History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture (6th ed.). Prentice Hall.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2391166>

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Danaid_\(Rodin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Danaid_(Rodin))
- <https://www.fokusplus.com/kultur/afrika-maskeleri-rituel-sanat-ve-anlam>
- [https://www.kitaptansanattan .com/](https://www.kitaptansanattan.com/)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/200567>
- Huntürk ,Ö.(2016). *Heykel ve sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İncirkuş, B.(2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Gösterge bilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth ‘un *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 615-623. Jess Parsons. (2024).
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (2011). Türk tarihinde Moğollar ve Cengiz Meselesi. *Tarih Dergisi*, 5(8), 105-136.
- Kaplan, M.(2010). *Kültür ve dil* (26. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaağaçlıoğlu,Ç.(2023). *Türkiye’deki kültür ve sanat alanındaki gelişmelerin Milliyet Sanat Dergisi Üzerinden İncelenmesi*(Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Karacan, N. (2013). Tarihsel süreç içinde heykel formu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 17-32
- Karamustafa .G.(1992). *Mistik Nakliye* [yerleştirme çalışması,3. Uluslararası İstanbul Bienali]. Salt Araştırma Arşivi. <https://archives.saltresearch.org/>
- Kargın, H. H (2024), Kant’ın sanat anlayışında dehanın önemi. *Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*
- Kaya, İ. (2011). *Modern Heykel Sanatında Biçimsel Denemeler*(Yüksek Lisans Tezi,T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı).
- Kaya, İ. (2023). Corten çeliğin heykeldeki avantajları ve pas estetiği. *Journal of Design Art and Communication*, 13 (2), 368-378.
- Koçan, H. (2017). Ayağımdaki Diken [Heykel, AKM sergisi, İstanbul]. ArtDog İstanbul. <https://artdogistanbul.com/ayagimdaki-diken-akm-galeride>
- Kosuth, J. (1965). *Bir ve Üç Sandalye* [Heykel]. Modern Sanat Müzesi, New York.
- Kosuth, J. (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. London: The Mit Press.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuzu, C.A.(2019). Sanatta hazır nesne / malzeme kullanımı ve sanat politikasına etkileri, *SSAD Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*
- Lemoyne, J. B. (1768). Geneviève-Françoise Randon de Malboissiere [Heykel]. Metropolitan Museum of Art, New York City
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Nefertiti ‘nin ikonik büstü (MÖ1345) .[Heykel].Berlin Mısır Müzesi
- Ngil Maskesi,[Heykel]. (n.d). https://en.wikipedia.org/wiki/Ngil_mask
- Odaklı anlatılar*. (n.d.). İstanbul Üniversitesi Yayınevi, *Art-Sanat*.
- Oğuz, Y. (2013). *1980’den günümüze çağdaş sanat çalışmalarında değişen mekân algısı* (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). İzmir.
- Özer,Y. (2023). *Ekolojik Dengenin Korunmasında Sanatın Rolü*(Sanatta Yeterlilik Tezi, Atatürk Üniversitesi).Erzurum.
- Öztürk, B. (2023). Andy Goldsworthy ile doğaya dokunmak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*,16(87),215–228.<https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/andy-goldsworthy-le-doaya-dokunmak.pdf>
- Parsa, S., & Parsa, A. F. (2004). *Göstergebilim çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Picasso, P. (1920). *Pulcinella Maskesi*[Heykel]. <https://arkasnews.com>
- Rifat, M. (2007). *Homo semioticus ve genel göstergebilim sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rodin, A. (1840-1917). Danaid,[Heykel, mermer]. Rodin Müzesi, Paris.
- Sabahat, N. S. (2023). Barok heykelde hareket ve figürlerdeki ifadenin “Persapone’nin kaçırılışı” örneği üzerinden değerlendirilmesi. *The Journal of Academic Social Science*.
- Selçuk, E. (2021). Marcel Duchamp bir günahkar mı?. *Erciyes Akademi*, 35(1), 245-260.
- Smarthistory. (n.d.). Donatello, [David]. <https://smarthistory.org/donatello-david/>
- Soysüren, U., & Zöngür, C. (2021). Meret Oppenheim Ve Heykelleri. *Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 6(11), 141-160. <https://doi.org/10.55004/tykhe.946160>
- Ai Weiwei. (2022). Arch [Buz heykel]. Brilliant Minds &Nationalmuseum, Stockholm.<https://www.archdaiy.com/985289/ai-weiweis-arch-installation-opens-in-central-stockholm>
- Şahiner, R. (2008). Post-Duchamp Krizi ya da Sanatın Sonu. *Sanat Dünyamız* , (109), 97-109.
- Şengül, E. (2007). *Çağdan çağa değişen sanatın tanımları ve Selçuklu çehresindeki anlamı* (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi).
- Şengüenalp, C., Yağmur, Ö., & Daşkesen, H. (2022). Edebi metinlerin heykel sanatında çağrışım aracı olarak kullanımı: Litearture sergisi örneği. *The Journal of Academic Social Science*.
- Şimşek, V. (2014). *Modern heykelin doğuşu ve gelişimi* (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı).
- Taş, G. (2011). *Tarihsel gelişim sürecinde çevrenin heykelle, heykelin de çevreyle ilişkilendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi).

- Taşar, E. (2022). *Tüketim Atıklarının Dönüşüm Sürecinde Sanatsal Metamorfozu* (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı). Erzurum.
- Taşar, E., & Bulat, M. (2024). Tüketim nesnesinin sanat eserine evrilmesi. *The Journal of Academic Social Science*, 123(123), 488-500.
- Tavşan, M. (2023). *Harbin Buz ve Kar Heykel Festivali hakkında bilmeniz gerekenler*. Gezimanya.<https://gezimanya.com/harbin-buz-ve-kar-heykel-festivali-hakkında-bilmeniz-gerekenler>
- Turan, İ. C.(2023). *Afrikanlı Maskeler Avrupa Sanatını Nasıl Etkiledi?* Onedio. <https://onedio.com/haber/afrika-dan-getirilen-maskelerdeki-derin-sembollerin-anlamı-ve-Avrupa-sanatına-etkileri-nelerdir-1143119>
- Turan, O .(1980). Tarihî akış içinde din ve medeniyet. İstanbul: Nakışlar Yayınevi.
- Ünal, Ş. (2005). Dil ve kültür (3. baskı). Ankara: Nobel Yayınevi.
- Ünlü, M. M. (2018). *Orta Çağ Ve Rönesans Dönemi'nde ortaya çıkan estetik düşüncelerin sanat eğitime yansımaları*(Yüksek Lisans Tezi,T.C: Necmettin Erbakan Üniversitesi). Konya
- Yağmur, Ö. (2018). Toplumsal bellek oluşturmada heykel sanatı: Kar ve buzdan Erzurum Kültür Sokağı örneği. *Kalemişi Türk Sanatları Dergisi*, 6(12), 139–152.
- Yalın, İ. (2024, Aralık 9). Harbin Buz ve Kar Festivali hakkında bilmeniz gerekenler. ListeList.<https://listelist.com/harbin-buz-ve-kar-festivali>
- Yavuz,Ö.E.(2021).Heykel sanatında malzemelerin birer söze dönüşümü olarak kuramsallaştırılmasına doğru. *JournalofArts*.
- Yedikardeş, C. (2022). Karışık Malzeme Kullanımında Özgün Bir Uygulama: Buz ve Seramik. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(27), 1–20.
- Zengin, M.H (2022). *Kültürel Nesnelerin Heykel Sanatı İle Etkileşimi*(Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı).Erzurum.
- Zengin, M.Z. (2024). *Geleneksel Türk Desenlerinin Ve Hayvansal Mitolojik Figürlerin Heykel Sanatı Üzerindeki Etkileri*(Yüksek Lisans Tezi ,Heykel Ana Sanat Dalı). Erzurum.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Gülümser Beyaztaş Özlütürk

Öğrenim Durumu: Yüksek Lisans Devam Ediyor

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Heykel Ana Sanat Dalı	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2022
Yüksek Lisans	Heykel Ana Sanat Dalı	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	20..
Doktora/Yeterlik/Tıpta Uzmanlık			
Doç. / Prof.			

Yüksek Lisans Tez Başlığı Ve Tez Danışmanı:

Heykel Sanatında Kültürel Nesnelerin Alternatif Malzemeler İle Buz Yontu Uygulamaları:
Prof. Dr. Mustafa Bulat

Katıldığı Karma Sergiler:

2025- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi “Nur’ul Ayn 3” davetli ulusal karma sergi, Doğubeyazıt/ Ağrı

2025- 8. Erdemir Çelik ve Yaşam Heykel Yarışması “Çeliği Sanatla Buluşturan Eserler”

2025- Atatürk Üniversitesi “Erzurum Temalı” “Gazze: Bir Soykırımın Anatomisi ”Karma Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum

2025- Gelişim Üniversitesi “15 Nisan Dünya Sanat Günü” Uluslararası Çevrim İçi Karma Sergisi,

2025- Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi “Hatay İçin” Uluslararası Davetli Ve Jüri Çevrimiçi Karma Görsel Sergisi, Hatay

2024- Atatürk Üniversitesi, Dünya Kadınlar Günü Kapsamında, “Ve Kadının Eli Değdi” Karma Sergisi, Atatürk Üniversitesi Ata Buz Müzesi, Erzurum

2024- Atatürk Üniversitesi, “Dünya Çevre Günü Atıktan Sanata Habitat II” Karma Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi Rektörlük Fuaye Alanı, Erzurum

2023-Atatürk Üniversitesi, “Dünya Çevre Farkındalık Günü Etkinlik “Habitat” Karma Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi Rektörlük Fuaye Alanı, Erzurum

2022-7.Erdemir Çelik ve Yaşam Yarışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Tophane-i Amire Kültür Sanat Merkezi Tek Kubbe Salonu, İstanbul

2022-Atatürk Üniversitesi, “Atıktan Sanata ” Karma Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi 15 Temmuz Milli İrade Salonu Fuaye Alanı, Erzurum

2021-Bursa Uludağ Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarı Bölümü, “Uluslararası Uludağ Sanat ve Tasarım Bienali”

2021-6. Erdemir Çelik ve Yaşam Yarışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

2019- İstanbul Airport, Atıktan Sanata (Artwist) ve ÇODEM proje- sergi

Katıldığı Workshoplar:

2025- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi “Nur’ul Ayn 3” davetli ulusal karma sergi ve Workshop, Doğubeyazıt/Ağrı

2022- Dakaf’22 Doğu Anadolu Kariyer Fuarı, Dakaf 2022 Kar Ve Buz Workshop Heykel Çalışması Ata Buz Müzesi Kordinatörlüğü Ve Heykel Bölümü, Recep Tayyip Erdoğan Fuar Merkezi / ERZURUM

Sempozyum/Kongre

1. ICSULA 2024 3.ULUSLARARASI sürdürülebilir kentler ve kentsel peyzajlar KONGRESİ 13-14 Aralık 2024 /GİRNE;KKTC
2. INTERNATIONAL URBAN LANDSCAPE AND ART CONGRESS-V (ULA-2024)
3. INTERNATIONAL URBAN LANDSCAPE AND ART CONGRESS-V (ULA-2024)
4. 7. ISPEC ULUSLARARASI MODERN BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR KONGRESİ 30 Mart-6 Nisan 2025/Roma-İtalya

Kitap Bölümü

1. Disiplinlerarası Sanat Pratikleri II
KÜLTÜREL NESNELERİN ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA KULLANIMI-Detay Yayıncılık-2024
2. Disiplinlerarası Sanat Pratikleri II
MODERN HEYKEL SANATINDA HAZIR MALZEME-Detay Yayıncılık-2024
3. MODERN HEYKEL SANATINDA HAZIR VE KÜLTÜREL NESNELERİN KULLANIMI-İKSAD Yayınları-2024 (Bulat&Beyaztaş-Özlütürk, 2024).
4. Akademik Perspektiften Plastik Sanatlar
KÜBİZM’DE FORM VE ANLAM-Yaz yayınları- 2025
5. Akademik Perspektiften Plastik Sanatlar
FOVİZM AKIMININ SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI-Yaz yayınları- 2025