

# Antony Gormley'e Yakınlaşabilmek

## Being Closer to Antony Gormley

Yrd. Doç.Dr. Orhan Tekin\*

### ÖZET

Antony Gormley (A.G.), yaşadığı ülke kültürünün sahip olduğu bireyci yaşam tarzını ve bu yaşam tarzına sahip olan insanlarla iletişimin mesafesini, heykellerinin biçimiyle belirleyebilen bir sanatçıdır. Gormley'nin saf ve çoğunlukla gösterişsiz yapı biçimi, sınırlı malzeme kullanımı ve konu seçimi onun hemen hemen tüm yapıtlarında görülebilir bir özelliktir ve yapıtın kolaylıkla tanınmasını sağlar. Seyircinin kurduğu koşulsuz ve saf ilişkinin oluşturduğu güç ve bireyciliğin, bir başka birey ile kurduğu iletişimde, koruduğu mesafenin, yine bir başka bireyin özgürlük alanı olabileceğinin de önemli ipuçlarını yapıtlarıyla veren bir sanatçıdır. Yukarıda bahsi geçen özelliklerini anlamaya çalışmaktan öte, bu yazıda Antony Gormley'nin sanatında, yaratıcılığını ortaya koyan fikirleri, etkilendiği sanatçıları ve sanatçı çalışmalarını, kullanılan malzemeleri, bunların kullanım yöntemleri ve üretim şekilleri açısından da incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Antony Gormley, Kültür, Heykel, Malzeme, Seyirci.

### ABSTRACT

Antony Gormley (A.G), is an artist who can determine the individualist life style of the country culture he lives in and the distance of communication with people belonging to this life style by the shape of his statues. His pure and mostly plain structure shape, limited material and subject selection is almost always the same and understandable. He is an artist that gives the hint with his pieces of art that the power and individualism created by unconditional and pure relationship established by audience and the distance he keeps in a relationship he establishes with another individual, can be another individual's area of freedom. Apart from trying to understand its above mentioned properties, in this paper examination was performed in terms of the ideas expressing his creativity in Antony Gormley's art, the artists and studies from which he was affected, used materials, their usage methods and production types.

**Keywords:** Antony Gormley, Culture, Sculpture, Material, Audience.

\*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, otekin@mu.edu.tr

## Giriş

1950 yılında İrlanda kökenli İngiliz dindar bir babadan ve fizyoterapist Alman bir anneden, Londra'da dünyaya gelen Gormley, yedi çocuklu bir ailenin en küçük bireyidir. Babası dönemin penisilin ve diğer eczacılık hammaddeleri üretim ve satışını uluslararası düzeyde -özellikle Hindistan ve Avustralya'da- gerçekleştirmekteydi. Ailesi tarafından çok katı Katolik dinsel disiplin kuralları ile yetiştirildi. Hafta sonları kilise ziyaretleri ruhunu etkilerken, geniş bir ailede en küçük çocuk olması nedeniyle anne ve babasından alamadığı sevgi de onun karakterini derinden etkilemiş, Gormley'de ailesine ait olmadığı duygusunun gelişmesine neden olmuştu. Bu yoksunluk duygusu onda kişisel bir başkaldırının oluşmasına, bahçe ardiyesini bir sığınma yeri ve ilk stüdyo algılamasına neden olmuştur. Smith, Gormley'nin sanat merakının başlangıcını onun çeşitli zamanlarda, çeşitli yerlerde yapmış olduğu söyleşilerden derleyerek aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

“Kilise ziyaretleri dışında British Museum'un (Britanya Müzesi) eski Mısır'a ait bölümünde görmüş olduğu siyah bazalt taşından yapılmış devasa heykelin onun üzerinde bıraktığı etki Gormley'nin sanata ilgisini artırmıştır. Bu ilgi daha sonraları resim öğretmenleri olan Eric Gill ve Jacob Epstein tarafından algılanmış, onun ileride Ampleforth College ve Yorkshire'daki yatılı Benedictine Okulu'nda gördüğü kolej öncesi eğitiminde, ileride sanat eğitimi için gerekli olan tohumları ekmesinde pay sahibi olmuştur” (Smith, 2010: 9).

Gormley'nin ailesinden uzaklaşmasına neden olan yatılı okul hayatı, sanat öğretmenlerinin etkisiyle ve daha önemlisi 1971-73 yılları arasında kolej döneminde Hindistan'a yapmış olduğu seyahat sırasında heykeltıraş olmaya karar vermiştir. Bu kararı vermesindeki en önemli etkenin: “Duvarda bir çerçeve içinde sabit duran bir resmin iki boyutluluğu ile yarattığı üç boyutluluk yanılsamasının ancak heykelin kendi yaşamsal varoluşunu simgelediğini kavraması olduğunu” (Smith, 2010: 10) söylemiştir.

Kolej döneminde, Cambridge Üniversitesi ve sonrasında Trinity College'de ilk olarak Arkeoloji ve Antropoloji, daha sonraları Sanat Tarihi okuyan Gormley, bu eğitim dönemi sonunda dini inançlarını sorgulamaya başlamış ve inancını yitirme aşamasına gelmiştir. Bu dönemden itibaren de dini inançları ile hep bir içsel çatışma içerisinde olmuştur. Bu çatışmada, Budizm ile tanışmasının ve 1960'lı yıllarda içinde dünyanın bulunduğu uyuşturucu ve protesto kültürünün etkisi vardır. Bununla birlikte protesto kültürünün içindeki aklın ve alternatif bulma arayışının da yadsınamayacak kadar etkili olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle, Marcel Maus ve Claude Levi-Strauss gibi yazarlar ile Margaret Mead'in 'Coming of Age in Samoa' adlı kitabı, Tanrı inancının ve kendi kültürünün kurallarını ve ritüellerini daha geniş bir perspektiften tekrar değerlendirmesine neden olmuştur. Bu içsel çatışmanın devamı ile birlikte Türkiye, Suriye, İran, Afganistan ve Sri Lanka'ya o dönemin özgürlükçü tarzı hippy yaşam biçimi olarak tanınan bir hayat tarzını izleyerek yapmış olduğu seyahatler ve S.N. Goenka'nın Budist meditasyon öğretileri, onun

için Katolik inancından uzaklaşmasından sonra hayatını değiştiren tecrübeler içermiştir. Bu dönemde Gormley heykelden çok resme yönelmiş olsa da, ortaya çıkan eserlerinde dışavurumdan öte yaptığı seyahatlerin birebir tabloya döküldüğü bir gazetecilik yaklaşımı sergilemektedir.

Gormley, Buddhist Art Forum dergisine vermiş olduğu bir mülakatta; Hindistan'da bulunduğu iki yıl içerisinde Budist meditasyon tekniklerinden Vipassana (iç görü ve farkındalık) pratiği yaptığını, bu öğretinin metafizik spekülasyonlardan kaçınmasına neden olduğunu söyler. Ayrıca şimdiki zamanın, 'bilinçdışı' olarak algılanması, 'farkındalık' anlayışının gelişmesi için gayret göstermeye başlamasına da neden olduğunu belirtmiştir. Bu dönemde, "Shaolin rahibi Sidi Larbi Cherkaoui ile 2008 yılında Sutra (Budist metinlerinden oluşan bir derlemedir) çalıştığı için çok şanslı olduğunu" söyler. Hindistan'da bulunduğu süre içinde sabahları Çigong (Çin usulü Tai-Chi) ile ilgili fiziksel ve nefes kontrolü egzersizi yapma fırsatı da bulur. Bu egzersizler Budizm öğretisini tanımak, anlamak için önemli egzersizlerdir. Bir söyleşisinde bu egzersizlerin "Heykel çalışırken dikkatli ve tutumlu olma disiplininin temellerin oluşturduğunu" (Gormley, Buddhist Art Forum-Sculpture of Mindfulness, 2012: 8) dile getirir.

## **1- İngiliz Kültürü ve Eğitim Yaşamı**

Melike Taşar, "İngiliz Kültürü ve Özellikleri" adlı bloğunda İngiliz kültürünün, içinde İngiliz, İskoç, Galli ve Hintli ulusları bünyesinde barındıran, heterojen bir yapıya sahip olduğundan bahseder. Kültür olarak oldukça değişik dinamiklere sahiptir. Günümüzde İngiliz ailelerinin çekirdek ve zayıf bağlarla bağlı bir özellik gösterilmesinin sebebi olarak 18. ve 19. yüzyılların başarılarındaki endüstri devrimi gösterilse de MacFarlane (1978) bunu daha çok 13. yüzyıl başlarına bağlamaktadır. MacFarlane, "Bu tarihten itibaren İngilizlerin bireyci olduklarını, güç kullanan, coğrafi ve sosyal olarak hareketli, ekonomik olarak rasyonel, pazara yönelik ele geçirmeci, benmerkezci bireylerin varlığına dikkat çektiğini" söyler. Ayrıca, "Protestanlığın, kapitalist ruhu güçlendiren endüstri devriminin motor gücü olduğunu" da sözlerine ekler. İngiliz eğitim sistemi de temelde bireysel gözlem, keşif, deney, faaliyet ve deneyim üzerine kurulmuştur. Sistemin değeri ise başarı, istek, bireysellik, kaynaklık, saldırganlığın düzenlenmesi, mülkiyete saygı ve çabuk doyumun ertelenmesi olarak görülmektedir. Bu kültürel dinamiklerin yansıması sanatçının çocukluk döneminde yaşanmıştır diyebiliriz. Tıpkı ailesiyle olan bağlarını koparmak için evlerinin bahçesindeki ardiyede bağımsız bir mekân yaratarak zamanının çoğunu orada geçirmesi ve eğitimlerinin de sistemini oluşturan bireysel gözlem, keşif ve deney yapabilme fırsatlarının da başlangıcını henüz okul hayatına başlamadan kendi kendisine oluşturmuştur. Bunu yanı sıra, Gormley'nin kendi iç çelişkilerini yaşadığı ve eğitim sürecini geçirdiği 1960'lı yılların sonu ile 1970'li yılların başlarında İngiliz heykeltıraşlığının gelişimi 'sessiz devrim' olarak tanımlanmaktadır. Kuralların yıkıldığı bu dönemde Antony Caro, Phillip King ve William Tucker gibi bu dönemi etkileyen sanatçılar aynı zamanda öğretici heykeltıraşlardı. Heykel sanatının simgesel işlevleri ile yontma, döküm ve modelaj

gibi geleneksel heykel yapma süreçlerini reddetmeleriyle birlikte sanatta maddesel, kavramsal, soyut ve bağımsız bir yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşımın ifade biçimi de “şeklin kendiliğindenliği” olarak ortaya çıkmıştır. O dönemlerde sanatta tartışılan konu; nesnelere yerçekimleri ile ışığın yansımaları veya kullanımı açılarından değerlendirilmesinin geçerliliğinin kalmadığıyla ilgilidir. Bu geleneksel sanatın reddedilmesi yeni bir olgu olan “Kavramsal Sanat”ın bu dönemde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Gormley de anılan dönemde yetiştiği için sanatçı olma kavramını dönemin bu etkileri altında değerlendirerek içinde bulunduğu durumu: “Heykeltıraş olmama rağmen heykelticilik dışında her şeyi yaparım, bu benim ikilemim.” (Smith, 2010: 10) diyerek dile getirmiştir. Tanımladığı bu olgu çerçevesinde de “kendi koleji olan St. Martin School of Art’ı hastaneye benzetmiş ve sanat eğitimi için Goldsmith College’i tercih etmiştir. Bu okul değişikliğini de sanat eğitiminin yeni başlangıcı olarak nitelendirecektir” (Smith, 2010: 10).

Gormley, 1980’li yıllarda, Goldsmith Koleji’de sanat eğitimini bitirdikten sonra “Fiziksel dünyaya karşı analitik bir yaklaşım içerisinde olduğunu ve sanatının vazgeçilmez bir parçası olduğunu” söylediği desen çizme eylemini neredeyse her gün yapar (Smith, 2010: 12). Smith, Gormley’nin desen çizmediği günlerde kendisini huzursuz hissettiğini, desen çizmenin onun için sunulan bir özgürlüğün saliverilmesi, desenin ayna ya da pencere gibi bir şey değil, zihin retinamızın arkasında olanlara ya da mekâna bakan bir merceğe olduğunu ve dünyayı düzeltmeye çalışmak değil ama iç dünyasında var olan bir şey olarak tanımladığını” söyler (Smith, 2010: 21). Aslında bu söylenenler açısından bakıldığında, desen çizmek için söylemiş olduğu bu sözleri belki de bütün heykelleri için de söylemek mümkün olacaktır. Tanımlanmamış yüzler, kalemin kâğıtla ilk buluşma ânı olan sınırlar, objeyi tanımlayan çizgiler, onun için çok önemli olan “deri” imgesini de hatırlatmaktadır.

Hutchinson, “Return (The Turning Point)” isimli makalesinde Gormley’nin Jacop Epstein’in ‘Elemental’ isimli heykeli ile 1981 yılında karşılaşmasının, tıpkı William Blake, Eric Gill ve Stanley Spencer ile karşılaşması gibi, önemli dönüm noktalarından olduğunu ifade eder. Bu durum, Gormley için iki nedenden dolayı önemlidir; ilk olarak her iki sanatçının da non-konformist olması, ikincisi de -ilkel elemanlara sahip olması. 1940’lar da Barbara Hepworth ve Henry Moore’un da dâhil olduğu “Modernist Soyutlama” akımının içerisinde soyutlanmış olsa da onun söylemi daha çok insana ait değerlerin, eski haline getirilmeye çalışılıyor olmasının Britanya sanatı için özgün olmadığı yönündeydi. II. Dünya Savaşı’ndan sonraki yirmi yıl içerisinde hümanist “Figüratif Sanat” anlayışı baskınlığını 1960’lara kadar korudu. 1960’larda Antony Caro liderliğinde soyutlama anlayışı tekrar gündeme geldi ve Gormley de heykellerini bu anlayışla yapmaya başladı (Hutchinson, Gombrich & Njatin, 1995)

## **2- Heykel, Malzeme ve Seyirci**

Hutchinson’un aynı adlı makalede aşağıda Merleau-Ponty’den alıntılanarak yapılmış olduğu saptama, Gormley’nin içinde bulunduğu durumun da evet/hayır olarak cevap

verilecek, benimsenecek seçeneklerden olmadığını gösteriyordu. Her ne kadar seçenekli sorular söylemin çoğunu içinde barındırıyor olsa da daha az düşünme eyleminin de gerçekleşmesine neden oluyordu. Var oluşu belirleyen “gerçek” ile “hayal” ikilemini bir arada barındıracak unsurları da heykellerinde neredeyse eşit ağırlıklı kullanmıştır. Bu eşit ağırlık heykellerini görme, izleme mesafesi ile ayarlanmıştır. İnsan bedeninin gerçekliği de hayal etmeye çalıştığı insan vücudu ile sorunlu bir ilişki içerisinde olmadan hem gerçekliğe uzak mesafeden evet demiş hem de hayal olana yakından evet diyerek seçenekli soruların söylemini de içinde barındırdığını doğrular nitelikte bir sonuca ulaşmıştır.

Hegel’in “sentez-sinerji” söyleminden yola çıkarak “diyalektik-hayal gücü” söylemini geliştiren Maurice Merleau-Ponty 1970’li yılların sanatını derinden etkileyen bir filozoftur. Merleau-Ponty, “varoluşun gizli boyutuna ancak hayal gücü ile ulaşılabileceğini” söyler ve bunu da “görünmezlik” olarak tanımlar. Bu durum sadece “gözlenebilir” fakat görünmez. Bu “var olmayan” değil fakat görünenin daha önce var olan şeklidir. Her görünen şeyin var olma boyutu; görünmeyen ya da hayal edebilme boyutuyla ilişkilidir. Merleau-Ponty, gerçek ile hayal edilen arasındaki farklılığa rağmen ikisinin de bir arada olabileceği bir alan araştırmıştır. Sıradan varoluşlarda birbirinden ayrı fakat esas varoluşlar da birbirine benzeyen iki alandır. Bu benzerlik insan vücudu için söylenebilecek bir benzerliktir. Bu benzerlik, kullanılabilir, faydalı ya da bayağı insanı tarif eden bir benzerlik değildir. Tam tersine insan bedenini sembolik ve şiirsel yanılla keşfetmeye yöneliktir. Ponty’nin “görünen” ve “görünmeyen” arasında kurmaya çalıştığı ilişki Gormley’i etkileyen fikirlerdendi. Bu söylem Gormley için “bu dünyada bulunuyor olmanın” diyalektiğinin yaratıldığı ikilemden kaçmanın da bir yoluydu. Başka bir deyişle Gormley için “vücut” bir anlamın en temiz (berrak) söyleyişiydi (Hutchinson vd., 1995).

“Jacop Epstein’in ‘Elemental’ isimli heykelini gördükten sonra üzerinde bıraktığı pırıltılı hisler Gormley’nin hislerini de sıra dışı bir şekilde değiştirmiştir. 1980’lerde Britanya sanatının ‘kentsel’ duyarlılığa olan ilgisi baskın bir şekilde hissediliyordu. Bill Woodrow, Tony Cragg gibi sanatçılar modern yaşamın artıklarıyla uğraşmaya başlamışlardı. Çağdaşları Richard Deacon ve Alison Wilding çalışmalarını ‘biçimci’ olarak devam ettiriyorlardı. Gormley de, Anish Kapoor gibi, hayatın kendi döngüsü, çatallanmış fiziksel ve entelektüellik içerisindeki ‘yaratıcılığın gizemi’ gibi konulara odaklanmıştı” (Hutchinson vd. 1995: 44).

Diğer taraftan da Gormley hem akademik hem de yaşamsal deneylerden elde edilen öngörüler ile yaşadığı içsel çatışma nedeniyle sürekli olarak “sanat nedir”, sanatçının işi nedir, sanatçının insanlığa ve içinde bulunduğu, tecrübe edindiği dünyaya karşı duyarlılığı nedir ve bunu nasıl taşır? (Smith, 2010: 88) gibi soruların cevabını arar. “Objeye ile ilgilenen sanat, sanatın bütün potansiyelini kullanamayacağına göre farklı bir kanala ihtiyacı vardı. Objeye; bilgi, fikir ve kültür konusunda konuşabilirdi fakat deneyim hakkında konuşmaz ve ayrıca insani duyguları da taşıyamazdı.

Bu nedenle Gormley duyu ve deneyimlerin taşınabilmesi için yeni kanal arayışı içerisine girdiğinde, obje dünyasından uzaklaşıp bedene, insan bedenine, yöneldi. “Hayali bir beden değil, gerçek vücuda: kendi bedenine” (Smith, 2010: 21). Bu sorgulamayı yapmasına neden olan sorunun “Gerçek yaşamı obje olarak kullanabilir miyiz?” (Smith, 2010: 88) sorusu olduğunu söyleyen Gormley, bu sorunun cevabını da daha sonra heykellerinin hemen hemen çoğunda kendi bedenini kullanarak vermeye çalışmıştır. Sanatçının kendi bedeninden kalıp alınarak yapılan heykeller, çok hızlı ve kesin sonuç veren, hayatın şartları ile sanatın şartları arasında geçiş yapmayı olanaklı kılan bir yöntemdir. “Varoluşla ilgilenirken kendi varlığımla ilgilenmek istiyorum. Her figür yaşanmış bir andan geliyor. Bu bir yaratıcılık ya da olağanüstü bir soyutlama biçimi değil, yaşanmış bir anın ölümsüzleştirilerek başka bir boyuta taşınmasıdır” (Smith, 2010: 88).

Gormley, “figür çalışmaları teknoloji kullanılarak üretilmiş fosillere benzer. Pompeii ve Herculaneum’da bulunan figürlerle olan benzerlikleri oldukça fazladır. Fakat bu figürlerin belli bir amaçla yapılmış olduğu ve doğa felaketinin sonucu meydana gelmediğini, tam tersine insanlığı bu felaketten korumak için yapıldığını” (Benjamin, 1998: 11) söyler. Gormley’in bu açıklaması, belki de şimdiye kadar açıklamaya çalıştığımız seyirciyle olan iletişim tutkusunu özetleyen, sanatın tedavi ediciliğine olan inancını ispatlayan en önemli söylemlerindendir.

Gormley’nin heykellerinde -kendine dönebilme- arayışı içine girdiğinde vücudumuzu kuşatan “deri” onun heykelinin ilk yapı taşı oluşturmuştur. Gormley için “deri” kişinin mekân ile ilgisinin başlangıç anıdır. Deri, objenin herhangi bir mekânda varoluşunun başlangıcı, buluşma anı ve sınırır. Yani o objeyi tanımlayan kimliktir. Öğrencilik yıllarında yapmış olduğu “Sleeping Place” (Resim-1) adlı eserinde de daha sonra bütün kariyerini oluşturan anlayışın da ilk örneğini vermiştir. Bu çalışmasında da yere yanlamasına uzanmış bacaklarını karnına çekerek yatar pozisyondaki kendi bedenini alçılı bezle kaplayarak kendi derisinden ve onu tanımlayan bütün karakteristik özelliklerinden gizlenerek yeni bir “deri” ile kendisini tanımlamıştır.



*Resim-1: Sleeping Place 1973*

Birçok kurşun kaplama figür heykelinde de heykeli oluşturan kurşun levhalar deri gibidir. (Resim-2) Dışarıdan gördüğümüz ile dışarıdan görmediğimiz iç kısım arasında bir fark olmadığını, simetrik şekilde kesilerek, birbirine kaynak yapılarak tutturulan parçalar aracılığıyla hissedebiliriz. Bu figürlerdeki boşluklarda bir sessizlik hissi vardır veya söylenmesi gerekenler mühürlenmiştir. Bu nedenle bu heykellerin içerdiği enerji ulaşılmazdır. İçerdiği enerjiyi dışarı sızdırmayan heykellerinin yanında bazı heykellerinin üzerinde de tıpkı "İsimsiz (For Francis) (Resim-3)" adlı heykelinde olduğu gibi delikler kullanmıştır. Bu delikler insan bedenindeki deliklere yapılan göndermedir ve dış dünya ile kurşun kaplama figür heykelleri arasında bir etkileşim önerisidir. Bu eserinde gözler yara gibi ya da mühür gibi görünürler. Özellikle "Sovereign State" (Resim-4) adlı heykeli bahsetmiş olduğumuz bütün bu özelliklerin tümünü bir araya getirir. Gormley, bu durumu şöyle ifade eder:

"Gücün dize getirilme halinin imgesini yapmak istedim. Bir kralın yere itilmiş ve hayat destek ünitesine bağlıymış gibi görünme durumu, onu biyolojik içsel mekanizmasının yankısı gibidir. Genişletilmiş vücut görünümü onu bir astronot kıyafeti içindeymiş gibi gösterir. Yeryüzü ve stratosfer arasındaki hiyerarşiyi ya da kral ile onun astronot giysisi arasındaki hiyerarşik bağlantıyı yok eder" (Hutchinson vd. 1995: 84).

Burada Gormley'nin yapıtındaki başlıca amaç, izleyiciyi objenin yerine koymaktır ki bu da heykelin egemenlik alanını tasvir etmektedir. Simetrik şekilde kesilmiş kurşun levhalar ve birbirlerine kaynak yapılarak tutturulmuş heykeller, mimari yapılarıdaki keskin hatları, özel mülkiyet duygusunu, kişisel özgürlüğün temelini ve ortak kamusal dünyadan uzaklaşarak sığınılacak tek güvenli yerin izdüşümünü insan bedeni olarak görmektedir. Fakat durağan, yumuşak dokulu ve koruyuculuk hissiyatını taşıyan bu heykellerin diğer yüzü daha sonra yapacağı heykellerde açığa çıkacaktır. Tıpkı Resim 5, 6 ve 7'de görünen heykellerindeki durağanlıktan, yumuşaklıktan, koruyuculuk hissiyatından uzaklaşmış, sanki zembereği boşalarak sınırlarından taşmış, bazen tehditkâr bazen de zapt edilemeyen insanlık halinin ikinci yüzünü de tanımlayarak üç boyutlu bir anlatıma ulaşmıştır.



Resim-2: Learning to See III, 1993



Resim-3: Untitled (For Francis), 1986



Resim-4: Sovereign State, 1989-90

Gormley'nin 'Learning to See III' adlı heykeline bakıldığında, görme algısının dışa değil içe yönelik olduğu algısının sorgulandığı görülür. Kurşun levhalarla örülen figürün derisi onu dış ve iç etkilerden koruyabilecek bir zar gibi simetrik bölünmelerle mühürlenerek inşa edilmiştir. Sanatçı yapıtlarını oluşturan öğeler arasında kurşun, polyester (fiberglas) kadar havayı da saymaktadır. Bunun nedeni, sanatçının izleyicinin görme kurgusunu oluşturan bağlamın "iç görü" ile birlikte algılanmasını istemesinden kaynaklanmaktadır. Kurşun; sıradan, yumuşak, koyu, yoğun, çürümeyen ve kalıcı bir maddedir. Ayrıca kurşunun, cıva gibi görünme özelliği yapının bulunduğu mekândaki ışığı incelikle ve belli belirsiz bir şekilde yansıtması, delinmez ve radyoaktif direnci onun koruyucu özelliklerindedir. Fakat kurşunun oldukça ağır, zehirli ve indirgenemez kimyasal bileşimi kadar simyasal uygulama alanındaki işlevi de oldukça önemlidir. Bazı bakış açılarına göre kurşun ile kutu şeklinde kaplanmış vücutlar neşeli ve iyimser olabilir. Bununla birlikte, yalıtılmış bölmeler algısı oluştururken, rahim ya da mezar gibi kırılğan bir var olma alanı da yaratmaktadır. James Hall'un, Gormley'nin heykellerini "yaşayan bir ölüye" benzetmesi ile Freud'un kişi için en korkunç şeyin yaşarken yanlışlıkla gömülmek olduğuna dair benzetmesiyle paralellik gösterir. Bu acayip fantezi başka bir sıra dışı fanteziyi de, rahimde var olma fantezisini de, beraberinde getirmektedir (Smith, 2010: 55).

Gormley, heykel eğitiminden önce antropoloji okumuş, heykel eğitimine başladıktan sonra da antropolojiyle her zaman ilgilenmiştir. *Buddhist Art Forum* dergisindeki söyleşisinde "Eski Yunan'da heykeltıraşlar blokmermerden insan figürü çıkartabilmek için mermeri yontar ve kilden hazırlamış oldukları modelin benzerini yaparlardı. Fakat ben bu sürecin tam tersini yapıyorum" (Gormley, *Buddhist Art Forum*, 2012: 6) demiştir. Bu da, Gormley'nin yeni ve eski heykel biçimini sürekli antropolojik olarak ele aldığını gösteren birkaç örnekten sadece biridir. Burada kastettiği imalat biçiminin en iyi örneğini 'Domain' (Resim-5) isimli heykelinde görmek mümkündür. "Bu heykelde pek çok küçük metal çubuğun farklı yönlerde bir araya getirilmesiyle yaratılan figür enerji alanının vücut bölgesi olduğunu gösterir. Bu hatların her biri deriyi oluşturmuş gibi biter. Fakat biçim, rastgele izometrik dallanma yapısıyla inşa edilir" (Gormley, *Buddhist Art Forum*, 2012: 6).



Resim-5: Domain I-2003



Gormley'nin son dönem heykellerinde, mekân içerisinde yayılan, neredeyse mekânı ele geçiren farklı uzunluklardaki metal çubuklarla ya da kesintiye uğramadan sadece eğilip bükülerek meydana getirilmiş devasa insan figürünü andıran çalışmaları içerisinde, insan kendini yutulmuşluk duygusu ile karşı karşıya bulur (Resim-6). Belli bir uzaklıktan bakıldığında izleyici sonradan ve zar zor anlaşılabilir bir biçimde kendisini bu figürünün içinden dışarı bakar vaziyette bulur. İzleyicinin gördüğü şey bir karmaşadan ibarettir, onun insan figürü olduğu figürün içine girilmeden anlaşılmamıştır. Gormley sanki "mutlak bir nesne olarak heykelin mekân içerisindeki iltimasının, mekânda geçici bir enerji alanı yaratmak olduğuna dair yeniden düşünme girişimde bulunmuştur" (Smith, 2010: 99). Mimari biçimleri ve mekânı da heykelin bir parçası olarak düşündüğünü her fırsatta dile getiren Gormley'nin, mimari yapılara hem içeriden hem de dışarıdan bakılabilir özelliğinin heykellerinde oluşturabildiği en iyi örneklerden olduğunu söyleyebiliriz.



*Resim-6: Clearing IV-2005*

Gormley, Rönesans'tan günümüz Batı sanatına kadar olan süre içerisinde beden in insana ait duyguların hareket ile anlatılma merkezi olduğunu çok iyi bilen sanatçılardandı. Burada bahsedilen dışavurum taklitçidir. Soyutlamanın başlangıcı ile taklitçi gelenek son bulmuştur. Stephen Bann'ın belirttiği gibi, soyutlamanın üstünlüğü figür taklitçiliğinin "zorunlu kopyacılık" anlayışının sonunu getirmiştir. Bann'a göre, Gormley de hiçbir kalıp kırmak zorunda kalmadan bu geleneğin içinde kendisini bulmuştur. Gormley, modernizmin ütopyacılığını kaybetmek istemiyordu. Sanatın iyileştirici gücüne inanıyordu. 1960'lar ve 1970'lerde modernizmin bir parçası olarak büyüyen minimalizm, Gormley için "modernizm içerisinde bulunan bir çatlak değil, modernist heykel sanatının devam edebilmesi için gerekli bir itici güçtü" (Hutchinson vd, 1995: 44).

Gormley'nin yukarıda anlatılan, içerisinde gezebileceğiniz ya da içerisinden dışarıyı görebileceğiniz heykellerinin yanı sıra, ancak belli bir mesafeden insan figürü olduğunu anladığımız ve boyut olarak insan boyutuna yakın yapmış olduğu

heykelleri de bulunmaktadır. 2003 yılında yapmış olduğu “Feeling Material” (Resim-7) böyle bir heykeldir. Sanatçı bu çalışmasını, “mekân içerisine çizilmiş bir desen” olarak tanımlamaktadır (Smith, 2010: 101). Gormley için bu çalışmaların insan figürü olduğunun anlaşılması ve seyreden kişinin kendisini onun içinde görebilme ihtimali önemlidir. Heykel ile heykeli oluşturan malzeme arasında bir empati oluşma ihtimalinin ancak bu sayede koruyacağını düşünmektedir. Heykellerine isim vermek Gormley için önemlidir. Heykellerine isim vermek, izleyiciye sunduğu ve onlarla kurduğu empati ilişkisinde mesafeyle ayarladığı tek şeydir. “Eğer heykelin bir önerme olduğunu düşünecek olursak bu onun seyirci üzerindeki yaratıcılık önermesinin olma ihtimalini korumak istediğini apaçık gösterecektir” (Smith, 2010: 102). Bu noktada Gormley’nin heykellerinin neden olduğu güç, bedensel duygusallığımız ile empati kurmamıza neden olmasıdır. Bedenimiz bizim ilk evimizdir, binalar ise ikinci evimizdir. “Beden ile mimari yapılar arasındaki ilişkiyi mimari yapıların ‘bizim ikinci vücudumuz’ ya da ‘vücudumuzun ikinci derisi’ olarak tanımlaması, onun heykellerini belirleyen öğelerden biriyken bir anlamda da bize vazgeçilmezlerinden birisinin de mekânlar olduğunu hatırlatır” (Smith, 2010: 61).



*Resim-7: Feeling  
Material I-2003*

1990’larda Gormley’nin bilgisayar programı kullanarak gerçekleştirdiği heykelleri de vardır. Figürlerini, bilgisayarın ona sunmuş olduğu olanaklar çerçevesinde şekillendirir. Bu figürler, kübik ve farklı boyutlardaki kutucuklardan oluşan heykeller olarak karşımıza çıkar. Fakat bu durum onun özünü değiştirmez. 2014 yılında Londra’nın en işlek mekânlarından Mayfair’de bulunan Beaumont Oteli’ne Gormley’nin yaptığı bir heykel konuldu (Resim-8). Fakat bu heykel otelin ön cephesine otelin bir parçasıymış gibi inşa edilen çömelmüş ve kollarını bacak çevresinde kavuşturmuş kübik metal parçalarından yapılmış bir heykeldi. Neredeyse otelin yüksekliğinde ve otele sırtını yaslamış olan bu heykel, aslında otel odalarından da birisiydi. O odada bir gününü ailesiyle geçiren sanat eleştirmeni Simon de Pury, odanın içerisinde bir Zen huzuru bulduğunu aynı zamanda da çocuğunun o odayı bir oyun alanına nasıl çevirdiğini anlatmaktadır. Belki de Gormley, bu heykeli ile hep hayalini kurduğu ya da seyircisine hayalini kurdurtmaya çalıştığı heykelleri ile

izleyiciyi bütünleştirebilmenin en güzel örneğini vermiş oluyordu.



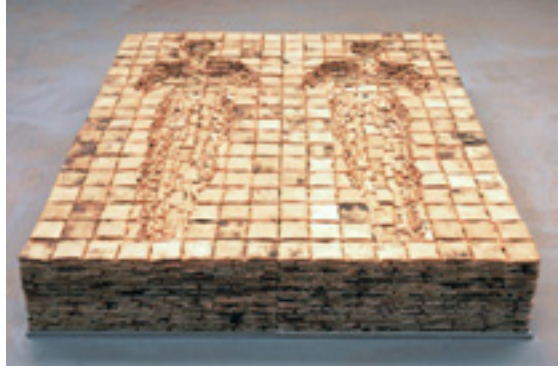
*Resim-8: Room 2014*

Şu ana kadar anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi, Gormley'i insan figürünün ifade biçimleri ile ilgili bütün olanakları denemeye çalışırken buluyoruz. Hem farklı malzemelerin (kurşun levha, demir döküm ya da metal levha ve çubukların) figür üzerinde yarattığı farklı anlatış biçimleri hem de figürlerin duruşu (sergilendiği mekânlar ile onun yeni bir öz oluşturması) ile bütün heykelleri arasında da örgüsel bir bağ olduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında her ne kadar figürlerindeki duruş ve heykellerinde kullandığı malzemeler çeşitli zaman aralıklarında farklı ve birbirlerini tamamlamayan bir yapıya sahip olsa da bütün yapıtlarında bir söylem bütünlüğü oluşturduğunu söylemek mümkündür. Figürlerini oluşturan mekânlardaki boşlukların heykellerini var ettiği olgusu üzerindeki söylemiyle daha sonra onun mekân boşluğunu doldurarak ve heykellerini boşlukla var ederek bu yaratım anlayışını ters yüz etmesi, hep bu ortak paydanın yeniden gösterilmesiyle ilgilidir.

“Sense” (1991) (Resim-9) adlı eserinde figürün boşluğu, beton blok içerisinde bir negatif alan olarak görünür. Kendi bedeninden almış olduğu kalıba, mum dökümü yapar ve bu mum dökümün etrafına blok beton döktükten sonra mumu eritme yöntemiyle, figürü blok betona gömülmüş bir boşluk haline getirir. İnsan, mekân, boşluk, yapı gibi sürekli bir biçimde dile getirdiği mimari mekânlar heykelini tamamlayan önemli unsurlardır. Gormley'nin figürleri onun mimari mekâna bağımlılığının bir göstergesidir ve bu figürlerini simyacı düşünce biçimiyle açıklamaktadır. Acı veren kapatılmışlık duygusu, karabasan gibi hem şimdiki hem de geleceği düşünen (sanat eserinin her zaman gelecek için olduğunu söyleyen) Gormley için de seyirciler için de söz konusu olmamaktadır. Gömülmüş ve gömüldüğü yerden yok olmuş bu figürler, inandırıcı olduğu ölçüde korkuları da tetikleyen bir karabasan gibidir. Blok betonlar içerisinde figürlerin esneyerek çıkabileceği hiçbir alanın bırakılmamış olması, her şeyin yitirilmiş olduğu duygusunu tetikler. Fakat aynı zamanda boşluk içerisinde var olan heykellerde kendisini boşluğa döndürerek boşluğa olan borcunu öder gibidir.



Resim-9: Sense 1991-Concrete



Resim-10: Bed 1981-Bread, wax

Yapmış olduğu neredeyse bütün figürlerde görünmeyen, yok olmuş ya da gizlenmiş detaylar, sanatçının gizlenme içgüdüsünün karşılığıdır. Önemli, değerli şeyleri saklama isteği, Gormley'de boşluğa kazınmış karanlık ve sert bir kütle olarak herkesin gözü önünde bulunmaktadır. Mimari yapıları ikinci bir beden ya da insanların ikinci bir deri katmanı gibi görmesi, heykellerinin mimari eserlerden ayırt edilemez oluşu, iletişimi figürlerin mimikleriyle değil hareketleriyle kurması, bir kabuk ile çevrelenmiş olmaları, tanımlanacak yüzün olmaması gibi özellikler, Gormley için çok önemli olan izleyici ile iletişim kurmanın gerekliliklerindendi. Fakat bu iletişim, sanatçının izleyiciye okuduğu bir hikâye değil de daha çok izleyicinin hayal gücünü kullanmasına yönelik bir iletişimdi. Auguste Rodin'in "Bir insanın ruhunu okumak için yüzüne bakmak yeterlidir" sözü Gormley'nin heykelleri için geçerli değildir. O, "akılcılığa karşı bir antioksidan bulmaya çalışır. Görünüm karşısında, hissedilenler, anlaşılabilir bir kitabı anlamaya çalışmaktan farklıdır. Bu bağlamda heykellerinin 'açık bir alan' olduğunu, bu sözün tercümesinin de seyircinin karşılaştığı heykelleri yeniden yapmak zorunda kalması" (Smith, 2010: 91) olduğunu da sözlerine ekler.

Bu anlamda sürekli kendisine bakan, kendi insan olma durumunu doğa ve mekân açısından ele alan Gormley'nin Hint heykellerinden etkilenmiş olması elbette sürpriz değildir. 6. yüzyıl Jain ve Güney Hindistan bronz heykellerine olan hayranlığı onların 'durağanlık' imgesinden kaynaklanır. 'Dinginlik' ve 'farkındalık' algısı Gormley'nin Budizm öğretisinden öğrendiği ve heykellerinde uygulamaya çalıştığı önemli öğretilerdendir. Örneğin "A Case for an Angel" (Resim-11) isimli heykelinde, "insanın yeryüzündeki varlığının 'saygı' ve sonsuz bir 'coşku' ile sakin bir şekilde kabul edilmesine dair hassas bir denge kurmaya çalışmıştır" (Hutchinson vd., 1995: 61). "A Case for an Angel" madde ve ruh arasındaki sürekliliği gösteren bir figürdür. "Gökyüzünde kendisini daha çok evindeymiş gibi hissedilen birinin yeryüzüne getirilmiş hali gibi görür Gormley. Ayrıca hiçbir kapıdan geçemeyen umutsuzca ağır bir yük taşıyan özürlü bir insana benzetir. Zamanın yansıması, içinde bulunduğu zamanın nasıl yaşandığı ile ilgili olduğunu düşündüğü heykellerinden birisidir ve bu heykelinin de seyirci ile etkin bir iletişim içerisinde olduğunu söyler" (Hutchinson vd., 1995: 61).



Resim-11: A Case for an Angel II-1990

## Sonuç

Elias Canetti'nin *İnsanın Taşrası* adlı kitabında, "İngiliz yaşamının özü, paylaşılmış otorite ve kaçınılmaz yinelenmedir. Otorite bunca önemli olduğu içindir ki her yerde varlığını gizlemek ve kendini iddiasız cümleler içerisinde saklamak zorundadır" (2011: 52) diyerek tanımladığı İngiliz yaşamının özü, Gormley'de ifadesiz, korumacı, zarar verilemez ya da zarar görebileceği duygusunu hissettirmeyen sağlam, dayanıklı ve detayları atlanarak çıkarılmış uzun bir hikâyenin özeti olarak, tıpkı Canetti'nin İngiliz yaşamını özetlediği şekilde "gizlenmiş ve iddiasız cümleler" içerisinde karşımıza çıkar. Fakat hikâyeyi tamamlamak yine seyirciye bırakılmıştır. Ancak sanat hayatı boyunca ürettiklerine bir bütün olarak bakıldığında da Gormley'nin sanatı özetlenerek anlatılması mümkün olmayan yeni bir renk, imge yaratmış olduğu da görünür. Onun heykellerinin insana ait tanımlamayı ya da karakteri anlamamıza yardımcı olabilecek ışığa, ışığın değiştirici ve detayları görmemize neden olacak gücüne dahi ihtiyacı yoktur. Bu birliktelik, uzun bir döneme yayılan yaratının birlikteliği Hüseyin Cöntürk'ün, Turgut Uyar (Türk şair-1927-1985) hakkında yazmış olduğu eleştiri yazısında Uyar'ın şiirlerini "tek şiirli şair" olarak tanımlamasını anımsatır (Cöntürk ve Bezirci, 1961: 41). Aslında Gormley'nin heykelleri için de "tek heykelli heykeltıraş" dememize neden olabilecek bir uyarılama olabilir. Cöntürk, Uyar'ı "O, bütün şiirleri bir tek şiir kuran, hem de bütünlenmemiş bir şiir kuran" (Cöntürk ve Bezirci, 1961: 41) bir şair olarak tanımlamaktadır. Gormley, heykellerinde kişilik hallerini figürlerin duruşu ile kurgulayan ve bunu farklı hallerin duruşunu sunarak "bir insanı" anlatan konular kurgular. Her türlü kişilik hallerinin yaşandığı, prova edilmesine izin verilen ilişkiler vardır. Bu ilişki, Gormley'nin "içimiz de hiçbir şey yalan söylemez" sözü ile bağdaşan bir ilişkidir. Bir insanı anlatmak da heykellerinin karşısına bir seyirci geldiği zaman seyircinin kendisi gibi olma şansını tanıyan dinginliğin ve yargılamamanın seyirciye sunduğu güvenden kaynaklanmaktadır. Ekmek kullanarak yapmış olduğu, "Bed" (Resim-10) heykelinde olduğu gibi en dokunabileceğiniz, en kırılgan heykellerinde bile bu özellik kendini gösterir. Kullanılan figürlerin sadece boşluktan oluşturulmuş izi vardır. Onu besleyen şeyin (ekmeğin) içine gömülmüş, gömülü olduğu alanı da yeme eylemi yaparak gerçekleştirmiş, fiziksel ve zihinsel varlığını inşa eden eyleme olan saygısını ya da beden var olma şartının ele geçiriciliğinin gücünü, kendi bedeninin ekmek üzerinde bıraktığı iz ile varlığını geri çekerek,

geçmişini de tanımlamayan bir iz olarak gizlemiştir. Bu heykel gizlenmediği zamanlarda da zarar verilemez olanı gösterir. Bu biraz da heykellerinin trajik bir çelişkiyi somutlaştırmasıyla ilgilidir.

McEville'e göre sanatçının, hayatın anlamı ve hayatta kalma sorusuna karşılık tutkulu ve sessiz bir cevabı vardır; Sofokles'in şiirinde olduğu gibi, insan doğasındaki ikiciliği yansıtan ve onu oluşturulan yüzeydeki huzursuzluk ile sakinlik altında karmaşık duygu girdapları vardır. Kurşunun soğuk görünüşü altında insan bedeninin sıcaklığının kurban edilme tehdidinin korkusu vardır. Bu çatışma, heykelin engin duyarlılık ve sınırlı bir biçim arasındaki duyguya aracılık eder. Gerçek boyutta kurşun ile kaplanmış insan heykelleri ile gelmekte olan ölümü gizleyen bir umut ile o okyanusta yüzerler. Bu çalışma, vücudu içinde hayatta kalırken ve değişirken, yalnızca vücut aracılığıyla karşılaşılabilen evrensel ruhun bir çeşidinin gerçekliğini varsaymaktadır. Hâlâ bir şekilde kendini gerçekleştirmek için ona bağlıdır. O, bu yüzyılda insanoğlunun kaderini içine çeken tarihsel oyunun güçlü çekim alanında tehdit edilendir ve bu Gormley'nin çalışmasının altında yatan konudur (McEville, 1993).

Doğum hakkında da öznenin ölümü hakkında da bize hiçbir hikâye anlatmaz. Bunun yerine, o yoğun durumları yakalar. Belki de birçok sanat eseri için geçerli olabilecek bu durum, Gormley için geçerli değildir. O sanat eseri üretimi için gerekli anıların ya da objelerin hatırlanmasında ya da toplanmasında dahi içgüdüsel sezgilerini kullanır. Heykellerini mekâna bırakılmış bir tohum gibi, doğanın ve kültürün ortaklaşa ürettiği bir hediye gibi görür. Sanat eseri zamanı durdurma girişiminde bulunarak onu yeniden sunar.

Heykellerinde, "olduklarından farklı görünmelerine neden olacak bir duruş sergilemelerine endişe duymamız için ne bir tecrit ne de bir vahiy söz konusudur" (Hutchinson vd., 1995: 116) diyen Gormley'nin kendi kültürünün karşılığı olabilecek yaratılarını, yine onun kültüründen kişilerin yazdıklarıyla anlamaya çalışılmıştır. Ancak onun hakkında yapılabilecek tanımlamalar, bu çalışmanın yazarını oluşturan kültürün gözüyle de ele alınmıştır. Dolayısıyla Türk edebiyatından Feyyaz Kayacan'ın 'Çocuktaki Bahçe' adlı eserinde Gormley'nin sanatını tanımladığı düşünülmektedir: "Neşet Ağabey şiirlerde olduğu kadar denizlerde de anlaşılırdı. Yüzmelere gider, kumsallarda güneşlenir ve bembeyaz olurdu derisi kuruyan tuzlardan. Heykeldi o, denizin dilinde. Fenerbahçe'den suya atlar, ta adalara dek giderdi, denizin dalga dalga yüzünü güldürerek. Tuzunu ağabeyime mi borçluydu deniz?" diyen Feyyaz Kayacan, sanki Gormley'nin de istediği gibi; yaptıklarının etle tırnak gibi ülkesinin kültürü ile eserlerinin birbirinden ayrılmaz bir birliktelikte olduğunu anımsatır bizlere. Gormley'nin bilincinin ürettikleri, beden ile deniz suyu ilişkisinden arta kalanın teklifi, katıksızlığı ve sadeliği gibidir. Her ne kadar kültürünün özellikleri ile kurulan eserler bir heykeltıraşın omuzları üzerinde olup olmayacağı tartışılır olsa da, İngiliz kültürünün varlığı, Gormley'nin taşıması gereken bir yük olmasa da, yapıtları ülkesinin kültür denizinden bilinçlenerek çıkan ve üzerine işlemiş kültürünün heykel

olarak kalan izleri gibidir. Çağının gerçekliğini tanımlamak, herhangi bir sorunu dile getirmek, sorun çözümlmek ya da ifade biçimleri arayışı içerisinde olduğunu pek hissetmesek de kendi kültür denizinin tuzuna Doğu kültürünün kara parçasında yürüyerek ulaşmış bir sanatçıdır Gormley.

## **Kaynakça**

Benjamin, George. (1998). *Critical Mass*. London: Royal Academy of Arts Publishing.

Canetti, Elias. (2011). *İnsanın Taşrası* (çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.

Cöntürk, Hüseyin, Bezirci, Asım (1961) *Turgut Uyar-Edip Cansever*. İstanbul: Eleştiri Kitapları, De Yayınevi.

De Pury, Simon. (2015). *Simon de Pury Spends Night Inside Antony Gormley Sculpture*. <https://news.artnet.com/people/simon-de-purry-spends-night-inside-antony-gormley-sculpture-228625> (Erişim Tarihi: Ocak 2015).

Gormley, Antony (2012). *Buddhist Art Forum - Sculpture Of Mindfulness*. <http://www.resources/download-text/id/126>, Transcription of Lecture given by Antony Gormley at the Buddhist Art Forum, Courtauld Institute of Art, London (erişim tarihi: Ekim 2014).

Hutchinson, John, Gombrich, Ernst Hans, Njatin, Lela B. (1995). *Antony Gormley*. London: Phaidon Press.

Kayacan, Feyyaz (1982). *Çocuktaki Bahçe*. İstanbul: Tomurcuk Matbaası.

McEvelley, Thomas (1993). *Seeds of the Future: The Art of Antony Gormley*. <http://www.resources/download-text/id/100> (Erişim Tarihi: Eylül 2014).

Newman, Michael (1987). *Antony Gormley's Drawings*. <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/98> (Erişim Tarihi: Kasım 2014).

Smith, Martin Caiger. (2010). *Antony Gormley*. London: Tate Publishing.

Taşar, Melike (2014), 'İngiliz Kültürü ve Özellikleri' <http://meliketasar.blogcu.com/ingiliz-kulturu-ve-ozellikleri/6496266> (Erişim Tarihi: Eylül 2014).