

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

HEYKEL SANATINDA TEMSİLİYET ÖGELERİ

(Yüksek Lisans Tez Metni)

Hazırlayan

20106077 Günseli Damla ŞENKUL

Danışman

Prof. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2016

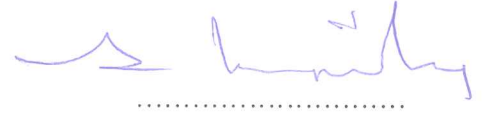
Günseli Damla ŞENKUL tarafından hazırlanan **Heykel Sanatında Temsiliyet Ögeleri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 02 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Fatma AKYÜREK (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Bülent ÇINAR



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Seda YAVUZ (İ.Ü.Öğr.Üy.)



T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

HEYKEL SANATINDA TEMSİLİYET ÖGELERİ

(Yüksek Lisans Tez Metni)

Hazırlayan

20106077 Günseli Damla ŞENKUL

Danışman

Prof. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2016

İÇİNDEKİLER**Sayfa No.**

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1. GİRİŞ.....	1
1. 1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
2. 1.2. Çalışmanın Kapsamı	1
3. 1.3. Çalışmanın Yöntemi	1
2. TEMSİLİYET KAVRAMI	2
2.1. Temsiliyet Kavramı ve İmge.....	14
2.1.2. Temsiliyet Kavramı ve Gösterge.....	17
2.1.3. Temsiliyet Kavramı ve Simge (Sembol).....	20
3. TEMSİLİYET KAVRAMI VE HEYKEL SANATI.....	38
3.1. Temsiliyet Kavramı Açısından Plastik Öğeler.....	38
3.1.1. Oran.....	38
3.1.2. Biçim.....	46
3.1.3. Mekân.....	62
4. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATI VE TEMSİLİYET	75
5. SONUÇ.....	97
6. KAYNAKLAR.....	99
7. ÖZGEÇMİŞ.....	103

ÖNSÖZ

Farklı sanat alanlarında değişen sorunları barındıran temsil kavramı çok farklı açılardan tartışılabilir bir olgudur. Tez çalışmamız bu kavramı incelerken heykel sanatında temsil niteliğine sahip olan anlam oluşturuocu öğeleri ele almıştır.

İlk bölümünde amaç ve kapsamın açıklandığı tez çalışmasının ikinci bölümünde temsiliyet sorununun siyaset, edebiyat, mimarlık ve tiyatro gibi alanlardaki değerlendiriliş biçimleri irdelenerek söz konusu kavramın imge, gösterge, simge gibi kavramlarla örtüşen ve ayrışan yanlarının incelenmesi amaçlanmıştır. Heykel sanatındaki ifade biçimleri üzerindeki etkisinin ele alındığı üçüncü bölümde, temsiliyet olgusunun oran, biçim, mekân ilişkileri gibi heykele ait temel değerlerin anlam oluşturuocu etkileri örneklerle irdelenmiştir. Tez metninin son bölümünde ise temsil kavramının günümüz sanat anlayışları içinde geçirdiğı dönüşümler kronolojik bir sıra gözetilerek belirlenen yapıtlar aracılığı ile ele alınmıştır. ,

Çalışmanın araştırma, planlama ve yazım sürecinin her aşamasında emeğı geçen danışmanım Prof. Fatma AKYÜREK' e, her zaman yanımda olan ve desteklerini hissettiğim tüm hocalarıma, aileme ve dostlarıma teşekkür ederim.

2016

Günseli Damla ŞENKUL

ÖZET

Sanatta temsiliyet kavramı imge, sembol ve gösterge kavramları ile örtüşen ve ayrışan yanları ile birlikte ele alınarak tanımlanabilir bir olgudur. Bu olgu farklı kültürel yapılarda ve zaman dilimlerinde farklı görsellikler içerse de temel değerlerini oluşturan kaynaklar modern sanata değin toplumsal bir karakter taşır.

Heykel sanatında plastik dilin en önemli araçları olan oran, biçim, mekân gibi değerler, doğrudan temsil öğeleri olarak görev üstlenebildikleri gibi diğer araçlar (simgesel motifler, nesne yorumları, malzeme seçimleri, teknik ve yöntem) üzerinde yönlendirici etkilere sahiptirler.

Belirli simgeler uzun tarihsel evreler içinde anlam çerçevesini değiştirmeden yer alabilirken, bazı simgeler anlam kaymaları yaşamaktadır. Bazı simgeler de onu oluşturan değerler sistemi çok değiştiği ya da ortadan kalktığı için belirli bir kültür çevresinin kullandığı bir temsil aracı olarak sınırlı bir üretimin temsiliyet motifine dönüşmektedir.

Günümüz sanatı anlam kurucu öğeler olarak temsiliyet öğelerinin çok büyük dönüşümler yaşadığı bir sürecin sanatıdır. Tarihte uzun yıllar boyunca özellikle “benzerlik” çerçevesinde sorgulanan temsiliyet kavramı günümüzde tamamen farklı bir yapı içine yerleşmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Temsil, Temsiliyet Öğeleri, Sanat, İmge, Sembol, Gösterge, Heykel, Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans, Modernizm, Post modernizm

SUMMARY

Concept of representation in art is a phenomenon which can be defined together with the consideration of its features overlapping with and differing from concepts of image, symbol and indication. Even if this phenomenon comprises different images in different cultural structures and time periods, the sources which makes up its basic values possess a social characteristic in terms of modern art.

In sculpture art values such as proportion, form and place as the most important devices of plastic language can serve directly as representation elements and at the same time make guiding influences on other devices too (symbolic motives, interpretations of objects, material choices, techniques and methods).

While some symbols can remain without undergoing any changes in the framework of their meanings throughout long historical periods, some symbols can be subject to meaning shifts. Some other symbols, on the other hand, turn into representation motive of a limited production as the representation device used by a specific cultural environment either because the system of values forming them up is changed immensely or no longer exists.

Today's art is the art of an era during which representation elements underwent very drastic changes as meaning-designing elements. Representation concept, examined within the framework of "similarity" for many years in history, is today situated in a completely different structure.

KEY WORDS: Represent, Representation Elements, Art, Image, Symbol, Sign, Sculpture, Ancient Greece, Middle Ages, Renaissance, Modernism, Post modernism

RESİMLER LİSTESİ

RESİM NO		SAYFA NO
2.	TEMSİLİYET KAVRAMI	
2.1	TEMSİLİYET KAVRAMI VE İMGE	
2.1.1	TEMSİLİYET KAVRAMI VE GÖSTERGE	
2.1.2	TEMSİLİYET KAVRAMI VE SİMGE	
2.1.2.1	“Lir Tutan Apollon”, Roma Dönemi	22
2.1.2.2	“Belvedere Apollonu”, Roma Dönemi	22
2.1.2.3	“Eski Ahit Kralları ve Kraliçeleri Rölyefi”, Chartres Katedrali, 1045-1055	25
2.1.2.4	“Saint Trophime Kilisesi Giriş Sundurması”, 12. yüzyıl sonları	26
2.1.2.5	“Aziz Barthomelew derisini taşıırken”, Duomo Katedrali, 1562, İtalya	26
2.1.2.6	“Aziz Barthomelew”, İppolito Bazi, 1666-1667, İtalya	27
2.1.2.7	“Apollon ve Daphne”, Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625, Roma	28
2.1.2.8	“Ganimeda ve Kartal” , Bertel Thorvaldsen,1817	30
2.1.2.9	“Balzac Anıtı”, Auguste Rodin, 1898, Fransa	32
2.1.2.10	“İmgelerin İhaneti”(Bu bir pipo değildir), René Magritte, 1928-1029	35
2.1.2.11	“Siyah Bayrak”, Kşistof Kintera, 2011	36
2.1.2.12	“Embriyo”, David Černy, 2008, Prag	37
2.1.2.13	“Embriyo” (Detay), David Černy, 2008, Prag	37

3.	TEMSİLİYET KAVRAMI VE HEYKEL SANATI	
3.1.	HEYKELDE TEMSİLİYET KAVRAMI AÇISINDAN PLASTİK ÖGELER	
3.1.1	ORAN	
3.1.1.1	“İvriz Kaya Kabartması”, Geç Hitit Çağı, Konya	38
3.1.1.2	“Davut”, Michelangelo Buonarroti,1501-1504, Floransa	40
3.1.1.3	“Büyük Elektör”(Kurfürsten) ,Andreas Schlüter, Almanya	42
3.1.1.4	“Atatürk Anıtı”, Heinrich Krippel, 1927, Ankara	43
3.1.1.5	“Yürüyen Adam”, Auguste Rodin, 1900, Fransa	43
3.1.1.6	Constantin Brancusi’nin heykelleri ve kaideleri	44
3.1.1.7	“We are so lightly here”, Hale Tenger, 2009	45
3.1.2.	BİÇİM	
3.1.2.1	Horus heykeli	46
3.1.2.2	Anubis heykeli	47
3.1.2.3	Hathor heykeli	48
3.1.2.4	Osiris Heykeli	48
3.1.2.5	Kore Heykeli	49
3.1.2.6	Kouros Heykeli	49
3.1.2.7	“Meryem’in Ölümü Rölyefi”, Strasbourg Gotik Katedrali, 13. yüzyıl	51
3.1.2.8	“Perseus ve Medusa Başı” Heykeli, 1800.	52
3.1.2.9	Honoré Daumier’nin büst çalışmaları	54
3.1.2.10	“Kadın Başı”, Picasso, 1909	55

3.1.2.11	“Mekânda Devinen Biçimlerin Birliği”, Umberto Boccioni, 1913	56
3.1.2.12	“Uzayda Yapılanma(Kristal)” Naum Gabo, 1937-1939	57
3.1.2.13	“Zümrüt-ü Anka Kuşu Kılçığı”, Ali Teoman Germaner	58
3.1.2.14	“Aloşname”, Ali Teoman Germaner	59
3.1.2.15	“Zübeyde Hanım”, Füsun Onur, 1995	60
3.1.2.16	“Güzel İstanbul”, Gürdal Duyar, 1974	61
3.1.2.17	“Nü”, Füsun Onur, 1974	62
3.1.3	MEKÂN	
3.1.3.1	Mısır Rölyefi	63
3.1.3.2	“Roma Kurban Sunumu” Rölyefi, M.S. 100-125	64
3.1.3.3	“Traianus (Trayan)Sütunu” (detay), Roma Dönemi, M.S. 114, İtalya	65
3.1.3.4	“Saint Pietro Katedrali Ortaçağ Rölyefleri”, a)Yılan öldüren dişi geyik, b)Günahkârların cezası, c)Aziz Peter ve Aziz Andrew’un yolculuğu, d)Köpek ve öküzleriyle çiftçi	66
3.1.3.5	“Cennetin Kapıları”(detay), Lorenzo Ghiberti,	68
3.1.3.6	1452, Floransa Vaftizhanesi, İtalya	
3.1.3.7	“Cennetin Kapıları”, Lorenzo Ghiberti, 1452, Floransa Katedrali, İtalya	69
3.1.3.8	“III. Enternasyonel Anıtı” modeli, Vladimir Tatlin, 1919	70
3.1.3.9	“Sabahın Dördünde Saray”, Alberto Giacometti, 1932	71
3.1.3.10	“Kafes”(1.Versiyon), Alberto Giacometti	72
3.1.3.11	“Dünyanın Kaidesi”, Piero Manzoni, 1961	73

3.1.3.12	“Clara Clara”, Richard Serra, 1983, Paris	74
3.1.3.13	“Çevreölçümler/ Kulübeler/ Tuzaklar”, Mary Miss, 1977-1978	75
4.	GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATI VE TEMSİLİYET	
4.1	“Ekmekten Yatak”, Anthony Gormley, 1980	78
4.2, 4.3	“İsimsiz”, Giovanni Anselmo, 1968	79
4.4	“Valiz içinde Kutu”, Marcel Duchamp, 1935-1941	80
4.5	“Nesne”, Meret Oppenheim, 1932	80
4.6	“Mandal”, Claes Oldenburg, 1976	81
4.7	“Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel Yalnızlığı”, Damien Hirst, 1991	82
4.8	“Dokuma Çocuk”, Louis Bourgeois, 2002	83
4.9	“Okuma Pozisyonu”, Dennis Oppenheim, 1970	83
4.10	“Gemilenmiş Gemiler”, Ayşe Erkmen, 2001	84
4.11	“Weightlessness”, Kşistof Kintera, 2012	86
4.12	“Depression Bread Line”(Ekmek Kuyruğu), George Segal, 1999	87
4.13	“Paçavraların Venüsü”, Michelangelo Pistoletto, 2007	88
4.14	“Bıyıklı Mona Lisa”, Marcel Duchamp, 1919	89
4.15	“Vietnam”, Duane Hanson, 1967	90
4.16	“Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı”, Peter Eisenman- Buro Happold, 2007, Berlin	92
4.17	“Süpermarket Müşterisi”, Duane Hanson, 1970	93
4.18	“The Brooklyn Rail”, Richard Serra, 1992-1993	94
4.19	“Anne”, Louis Bourgeois, 1999, Londra	95

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın amacı

Çalışmanın amacı, heykel sanatında temsiliyet olgusunun tarihsel ve kültürel bağları içinde incelemek ve günümüz heykel sanatının temsiliyet olgusuna yaklaşım biçimini irdelemektir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Kaynak (kitap, dergi, katalog, internet, makale) araştırmaları ile başlayacak olan çalışma, tez başlığında yer alan temsiliyet kavramının ve ona bağlı kavramların araştırılması ve tarihsel olarak geçirdiği değişimlerin incelenmesiyle desteklenecektir. Heykel örnekleriyle birlikte ele alınan bulgular günümüz sanatında temsiliyet kavramının yer alış biçimleri üzerine geliştirilecek yorumların değerlendirilmesi ile sonlandırılacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

1. Kaynak araştırmaları
2. Tezde yer alan ana kavramların açıklamaları
3. Ele alınacak örneklerin belirlenmesi
4. Elde edilen bulguların değerlendirilerek tez çalışmasının sonuçlandırılması

2. TEMSİLİYET KAVRAMI

“Temsil kavramı, günümüzde her alanda farklı anlam ve işlev aralıklarında kullanılan yanıyla tanımlanması oldukça güç bir kavramdır. Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türeyen (Örs: 2006:2)¹ temsil sözcüğü aslında toplumbilim, siyaset bilimi, hukuk, felsefe ve sanat alanlarında daha yaygın olarak tartışılmaktadır. Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen aracı konumundadır. Temsil, aracı olduğu için çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsar. Bu bakımdan, dil, sanat, kültür gibi alanlar aktarım aracılığını üstlenen temsil alanlarının bir kısmıdır.”²

“Öte yandan, temsilin, neyi, ne kadar ve nasıl temsil ettiği, temsil etme kriterleri gibi sorular, bu alanda en çok tartışılan konular arasındadır. Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütler çerçevesinde temsil ettiği de son derece değişkendir. Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algılama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda bireysel bir tavrı içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aslında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve dinamik yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dâhilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir.”³

Temsil kavramının en açık ve belirgin biçimde karşımıza çıktığı alan siyasal yaşam ve siyaset bilimidir. Günümüzün demokrasi anlayışı içinde temsil olgusu siyasal yaşamın en önemli sorgulama alanlarından biridir. Çünkü halk kendi kendini yönetme hakkını seçtiği temsilciler aracılığı ile kullanır. Seçilenlerin temsil gücü ve temsil yetkisinin meşruluğu siyaset biliminin de üzerinde durduğu temel problemlerden biridir.

“Siyasal düzende meşruluğun ana kaynağı seçimlerdir. Seçilen kişiler, kendilerini seçen seçmen kitlesi adına konuşmak ve davranmak hakkını elde ederler. Meşrulukta bir inanç arayışı görülür. Bu nedenle, aslında salt seçim dönemlerinde değil, ister iktidarda olsun isterse muhalefette siyasal partiler meşru olduklarını halka inandırmaya aralıksız çalışmak

¹ Kafiye Özlem ALP, **Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil**, 42., ² ÖRS, B., (2006). “Siyasal Temsil”, **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, NO: 35.

³ A.g.m., 43

⁴ Doç. Dr. Emine YAVAŞGEL, **Demokratik Topumlarda Seçim Ve Temsil**, 1.

durumundadırlar. Dolayısıyla, siyasal iletişimde aslında günlük bir meşruluk arayışı söz konusudur.”⁴

Siyasal yaşamda temsiliyet kavramı meşruluk, temsil edenin yetkisini dayandırdığı kurum ve kurallar (Anayasa, hukuk sistemi, seçim sistemi, siyasi partiler yasası, vb.) ile yetki kullanımında denetim mekanizmalarının işleyiş tarzı üzerinde oluşur. Söz konusu kurum ve kurallar ile tanımlanan temsiliyet olgusu siyasal yaşamda diğer alanlara nazaran tanım açısından çok karmaşık bir yapıya sahip değildir. Ancak temsilin gerçekleşmesi aşamasında olgu, sorunlar yumağına dönüşmektedir. Demokratik rejimlerin farklı uygulama biçimlerinde yasalar ve siyasi gelenekler, temsil edenin görev ve yetkilerini açıklayarak, sınırlarını belirler ve denetleme mekanizmaları aracılığı ile bu yetkinin kullanımını sınırlarlar. Buna rağmen yetki ve sorumlulukların kullanımında tartışmalar yaşanır. Temsiliyet kavramının pratiği açısından “kendiliğinden” olan ile kurallara bağlı değişimlerin arasındaki ilişkilerden kaynaklanan sorgulamalar dil probleminde de karşımıza çıkar.

Dil kültürel bir kurum olarak temsil kavramı açısından daha karmaşık bir karaktere sahiptir. Gelişiminin ve varlığının en önemli evrelerini doğal süreçlerde gerçekleştirmiş olan dil, siyasal yaşamla karşılaştırıldığında insan için çok daha hayati bir anlam taşır. Karmaşık sistemlere sahip olan dil yazının keşfiyle temsil kavramı açısından yeni bir anlam katmanı oluşturur. Seslerin göstergesi olarak harfler ve anlamın taşıyıcısı olarak sözcükler birer temsiliyet ögesidirler.

Günlük yaşamda bireyler arasında en çok kullanılan iletişim aracı konuşma dilidir. Bireyler arasında anlamlandırılabilen dilsel ve görsel göstergelerle gerçekleşen iletişimde temsil, her kültürde farklı bir yapılanmayla gündeme gelir. Dil ile temsil, dilsel göstergeler yoluyla gerçekleşir. Konuştuğumuz dil, içinde yaşadığımız toplumun kültürel yapısına bağlı olarak duyusal ve görsel nitelikteki göstergelerin bir araya gelerek oluşturduğu bir anlam dizgesi üzerinden işlevini

⁴ Doç. Dr. Emine YAVAŞGEL, **Demokratik Topumlarda Seçim Ve Temsil**, 1

yerine getirir. “Temsil, nesnelere, insanların ya da olayların ‘gerçek’ dünyasına, ya da kurgusal nesnelere, insanlar ve olayların düşsel dünyasına göndermede bulunan kavramlar ve dil arasındaki bağlantıdır.”⁵ Duyularla algılanmış bir olguyu bir sözcük ile dile getirmek, o olguyu anlatmayı ve diğer kişinin zihninde o olgunun anlamının oluşmasını sağlamaktadır. Yani sözcük, o olguyu işaret eden gösterge konumundadır. “Bu göstergeler, kavramların ve kafamızda taşıdığımız aralarındaki kavramsal ilişkilerin yerini alır ya da onları temsil eder ve hep birlikte kültürümüzün anlam-dizgelerini oluşturur.”⁶

Görsel göstergeler olan harflerin temsil etiği her bir sesin bir araya gelerek oluşturduğu kelimelerle insanlar arasında gerçekleşen iletişimde, sözcükler kavramların yerine geçerler ya da onları temsil ederler. Yazı dile görsel bir nitelik kazandırır. Her toplumda ve dilde farklı simgelerle ve seslerle oluşturulan sözcük ve dil yapıları, bir toplumun kültürel, sanatsal ve geleneksel temsil ögelerini meydana getirmektedir. Toplumun dilini bilmeyen bir yabancı için o toplumda dilsel iletişim gerçekleşmeyecek ve dil işlevini yerine getiremeyecektir.

“Anlamlama iki farklı fakat birbiriyle ilişkili temsil dizgesine bağlıdır. İlkin, aklımızda biçimlenen kavramlar, dünyayı anlamlı kategoriler biçiminde sınıflayan ve düzenleyen bir zihinsel temsil dizgesi işlevi görür. Eğer bir Şeye ilişkin bir kavrama sahipsek, o Şeyin ‘anlamını’ biliyoruz diyebiliriz. Fakat ikinci bir temsil dizgesi, dil olmadan iletemeyiz. Dil çok çeşitli ilişkiler içinde düzenlenen göstergelerden oluşur. Fakat göstergeler yalnızca kavramlarımızı dile evirmemizi sağlayan kodlara sahipsek, anlam iletebilir – ya da tersi. Bu kodlar anlam ve temsil açısından vazgeçilmezdir. Doğada var olmazlar, toplumsal uzlaşımların sonucudurlar. Öğrendiğimiz ve zamanla parçası oldukça bilinçdışı biçimde içselleştirdiğimiz kültürümüzün – ortak ‘anlam haritalarımız’ – vazgeçilmez bir parçasıdırlar. Bu yüzden, dile ilişkin kurulan anlam yaklaşımı, sözcüklerin ve Şeylerin gösterge işlevi g rd ğu ve toplumsal yaşamın kalbinde yer alan, yaşamın simgesel yönüne işaret eder.”⁷

Bir kavram, nesne veya durum, o dile özgü olarak biçimlenir ve iletişim işlevini sadece o dili konuşabilen ve anlayan bireyler arasında gerçekleştirebilir. Dilin bir güzel sanat etkinliği olarak ortaya çıkışı, edebiyat ile gerçekleşir. Konuşma dilinde

⁵ Stuart HALL, **Temsil(Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**, Londra: Sage, 1997, 15-30

⁶ A.g.m., 15-30

⁷A.g.m., 15-30

anlık olarak gelişen ve oluşan cümle yapıları ortaya çıkmaktadır. Edebi eserlerde ve bilimsel yazılarda, araştırmalarda vb. yazım türlerinde bir düzen, tasarım ve kurgu mevcuttur.

“ Günümüzde edebiyat; tarihsel, sosyal ve kültürel olandan hareketle, dille gerçekleştirilen güzel sanatlar etkinliklerine verilen genel addır. Burada asıl olan edebi metindir. Çünkü edebiyatla ilgili her türlü etkinliğin merkezinde edebi metin bulunmaktadır.”⁸ Her metinde bir iletişim ve aktarım kaygısı bulunmaktadır. Metin, dil ile ortaya çıkarılmış olan, anlamlı bir örgü olarak oluşur. Bütün metinlerde, cümlelerden oluşan ve anlamlı unsurlar sistemli bir biçimde bir araya gelerek bir yapıyı oluştururlar. Bu örgünün her bir biriminin içinde çok yönlü ilişkiler bulunabilir. Her şeyden önce bu sistemli yapının bir araya gelmesi ve anlamlı bir bütünlüğü oluşturabilmesi dilbilgisi kuralları ile gerçekleşebilir.

Bir sanat yapıtı olarak edebi eser, kendi içinde barındırdığı kurgusal ve tasarımsal özellikleri sebebiyle eser niteliğini taşır. Her yazı edebi eser olarak düşünülemez. Yazar, hayal ettiği bir olguyu, durumu ya da olayı, bir sistemli bütünlük içerisinde yeniden oluşturur ve kendi üslubu ve sanatsal yönelimleri aracılığıyla okuyucuya sunabilir. Bu yapıyla edebi dil, konuşmada kullanılan doğal dilden ayrılan bir olgudur. Edebi eser, yazılı bir metin olabileceği gibi, sözel olarak kişiden kişiye aktarım yoluyla da iletilebilen bir eser olabilir. Mitler, fıkralar, masallar, efsaneler vb. edebi türler bu yapıtlara örnek gösterilebilir. Bu yapıtların içerikleri, konuları ve anlatım tarzları her kültürde farklı temsil öğeleri ile ortaya çıkabilir.

Bir metinde yazarın dili kullanım biçimi, kelime seçimi ve anlatım tarzı ile her okuyucunun zihninde farklı anlamları oluşabilir. Metindeki olay ya da durum hakkında yazar kendi öznel fikirlerini okuyucuyla paylaşabilir, onu düşündürebilir,

⁸ Prof. Dr. Hüseyin AYAN, **Edebi Metin ve Özellikleri**, 187

bilgilendirebilir. “ Bir yapı ve ifade biçimi kazanmış sanat eseri, kendisine özgü bir iletişim aracıdır. Kullanılan malzeme ile ifade edilmek istenen husus birleşerek bir bütün oluşturur.”⁹ Olay örgüsü içindeki kişiler, konular, kavramlar ve durumlar yazarın kendisinin kurguladığı, kimi zaman gerçek olaylardan esinlenerek kimi zaman da tamamen kendisinin yarattığı bir metin olabilir. Her şekilde, edebiyatta temsil, yazarın bireysel fikirleri, bakış açıları, yarattığı karakterlerin ve olay örgüsünün biçimlenişi ve yazım üslubu ile meydana gelmektedir. Bu durumda, yazarın kullandığı dilin bütün araçları, söz konusu metnin okuyucuya aktarımında kullanılan temsil öğeleri olarak nitelendirilebilir. Dilin temsil öğelerinin çok çeşitli kullanım biçimleri mevcuttur. Bir sözcük ya da ifade, bulunduğu konuma ve metin içindeki yerine göre sözlük anlamının dışında bir anlamı işaret edebilir.

“Dil göstergeleri yalnız anlamları ile değil sesleri, söyleyişleri, çağrıştırdıkları, hissettirdikleri ve düşündürdükleriyle metin içinde yer alırlar. Bunun için de, dil göstergelerinin sözlük anlamlarından değil, kullanıldıkları yerde kazandıkları değerlerden söz etmek yerinde olur.”¹⁰

Tiyatro ve edebiyat sanatlarında sanatçının yapıtında temsil, plastik sanatlarda da olduğu gibi, sembolik ifadelere yer verilerek yapılabilir. Bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattaki bazı şeylerin yerine geçmesi ve temsil etmesi alegori olarak tanımlanır. Alegori, edebiyat sanatında mecaz (değişmece), teşhis (benzetme) veya istiare (eğretileme) olarak gündeme gelebilir. Alegorik anlatımda, ilk ve görünen anlamın dışında okuyucunun sezgisel olarak anlamlandırabildiği ya da yorumlayabildiği saklı anlamlar bulunur. Edebiyatta alegorik anlatımda örneğin bazı kişiler ya da durumlar, bazı kusurları temsil edebilir. Soyut bir kavram, genellikle başka bir varlık ya da nesneyle anlatılır, böylece somut ve maddesel öğelerden faydalanarak izleyiciye ya da okuyucuya gizli anlamı aramaya ve anlamaya yöneltici unsurlar sunulur. Heykel sanatında alegori, örneğin adalet heykelinde gözleri bağlanmış ve elinde terazi taşıyan bir kadın figüründe (Themis) karşımıza çıkmaktadır. Her sanat alanında o sanat alanının imkânları ve temsil öğeleri ile alegorik anlatım yapılabilir. Tiyatroda ise, alegori oyuncunun sahnelediği bir

⁹ Prof. Dr. Hüseyin AYAN, **Edebi Metin ve Özellikleri**, 193.

¹⁰A.g.m., 195.

karakterin davranışları, jestleri, konuşma biçimi ya da olay örgüsündeki durumu, temsil ettiği karakter özelliklerini bir nesne, kişileştirme ya da bir başka varlık ile anlatılabilmesiyle ortaya çıkabilir. Böylece teatral bir gösterge, alışılmış genel anlamının dışında farklı bir anlamın taşıyıcısı olarak görev üstlenebilir. Söz konusu anlam, görülenin arkasında yatan anlamdır. Oyundaki veya metindeki bir karakter örneğin, kötülüğün simgesi olabilir, ya da bir nesne özgürlüğün sembolü olarak yer alabilir.

Sahne sanatı olarak tiyatro, -tüm edebiyat ürünleri için geçerli olmamakla beraber-edebiyat eserlerinin görsel bir nitelik kazanmasını sağlamaktadır. Geleneksel tiyatro temsillerinde, genellikle yazılı bir metin aracılığıyla anlatılan bir olay, oyuncuların mimik, jest, dekor vb. görsel unsurlarla sahnede gerçekleştirdikleri canlı performanslarla yorumlanmaktadır. Bu performansların her biri biriciktir, yani o anda sahnelenen ve her sahnelenişinde başka bir temsil ile ortaya çıkan anlık olaylardır. Bu sebeple, sahne sanatlarında temsilin, diğer sanat alanlarından farklı olarak bir geçicilik ve o “an”a özgü olma durumu vardır.

“Teatral olan, tekrarlanamazlık hissi uyandıran, o “an”a ve o “mekân”a dair olandır. Dolayısıyla her teatral gösterim, biriciktir.”¹¹ Bu anlamda teatral temsille en fazla benzeşen sanat akımı Postmodern dönem sanatlarından beden sanatı ve performans sanatı olarak gösterilebilir. Çünkü bu sanat pratiklerinde de performans anında ortaya çıkan bir temsil mevcuttur ve bu temsilin gerçekleştiği mekân ve an, fotoğrafla veya video ile belgelenebilen, geçici ve o ana özgü bir etkinlik olarak gerçekleşir. O ana özgü olmak ve her gösterimin biricik olması vb. özellikler açısından benzerlik taşısa da performans sanatı ile geleneksel tiyatro arasında büyük farklar vardır.

“Janelle Reinelt, performansı en genel anlamıyla şöyle tanımlar: Bilindik ve kurallara uygun teatral performanslara benzemeyen, süreç içindeki özneyi, bazı materyallerin ve

¹¹ Vecihe Özge ZEREN, **Teatrallık ve Gerçek Algısı**,1.

özellikle bedenın yapımını ve şekillendirmesini ve temsil yeteneğinin sınırlarının keşfedilmesini sahnedeki gösterimle işaret eden edim. Reinelt'in performans görüşündeki bedensellik vurgusu önemlidir. İzleyicinin performansta performer bedeniyle kurduğu ilişki, benzetmeci gösterimdeki bedenle kurulan ilişkiyle aynı değildir. Bedenin "şimdi ve burada" eylemesi, her gösterimin biricik oluşundan dolayı, tüm aksamaları ve her defasında yeni olan fiziksel koşullarıyla doğrudan performer öznesinin bedenine işaret eder. Bedenin varlığıyla işaret edilen "gerçeklik" ise, alımlayıcıyı şüpheye düşüren bir gerçeklik algısıdır. Bedenin o an'da yarattığı algı, alımlayıcının kendi özne olma durumu içindeki bireysel algısıdır. Kolektif bir alımlama ortaya koymayan, hatta bu türden nesnel bir bakış açısını yıkmayı hedefleyen performans için bu öznel algılama sürecinin şüpheli, değişken varoluşu önemlidir. Performans gösterimi, tek bir nesnel gerçekliği ve bu gerçekliğe bağlı anlam oluşturma mantığıyla işlemez. İzleyici, özgürdür ve zaten nesnel doğrulanmaya açık olan bir anlam çıkarması istenmez."¹²

En eski sanat alanlarından biri olan tiyatro, klasik döneminde benzetmeci yani doğayı ve bu dünyanın gerçeklerine uyan normları kullanmıştır. Ancak 20. yüzyılda teatral temsil- izleyici- mekân ilişkilerinde ve metnin sahneye konuluşundaki biçimsel değişimlerle yeniden kurgulanmıştır. Bu durumda, oyuncunun temsil ettiği karakter yani büründüğü rol, farklı bir biçimde yorumlanmış ve sahnede yapılan temsilin benzetme kaygısı bir yana, rolün gerçeklikle aslında bir bağlantısının olmadığı özellikle vurgulanan bir durum olmuştur.

"Rol, gerçek olmayandır, sahici varoluşun öteki tarafındaki kurmaca benliktir, dolayısıyla "rol", daima rol olmayanın ne olduğu bilgisini gerektirir. Benzer akıl yürütme sahne için de geçerlidir, oyuncudan rolünü, gerçekle bozmaması talep edilir. Oyuncunun başarısının ölçüsü, kendi gerçekliğini fenomenal varlığını, rol aracılığıyla –numenal varlığıyla- unutturmasındadır. Klasik tiyatro, oyuncu rol ilişkisini böyle görür, kurmaca figürler tarafından oyuncunun sahici varlığının örtülmesi. Tiyatroda oyuncuya bakış, 20. yüzyılın başlangıç yıllarında değişmeye başlar ve bu değişim günümüze kadar sürer. Değişimin başlangıcında, rol ve oyuncu arasındaki geçişlerin görünür kılınmasına çalışılırken, oyuncunun rolle gizlenen bedeni, açığa çıkarılmaya çalışılır. Süreç radikalleşerek ilerleyecek ve tiyatrodaki rol yapmak, neredeyse rol yapmanın, gündelik yaşamdaki olumsuz anlamıyla birleşecektir. Oyuncu artık kendi sahici varlığını gizlemeyecektir, -miş gibi yapmaktan kaçınacak ve seyirciye hakiki bir deneyim sunacaktır."¹³

20. yüzyılda dönemin felsefi ve düşünsel yapısında oluşan değişimler, sanatçıların yapıtlarındaki betimlemelerde benzetmeci bir yaklaşımdan

¹² Vecihe Özge ZEREN, **Teatralite ve Gerçek Algısı**,3

¹³ Süreyya KARACABEY, **Gündelik Yaşamın Tiyatrosu**, 172

uzaklaşmasına olanak tanımıştır. Kendini niteleyen ve anlatan nesnelere uzaklaşmış, biçimiyle değil, içeriğiyle ön plana çıkan yapıtlarda nesnenin kendi anlam bağlamının dışında kullanılması daha çok tercih edilen bir yöntem olmuştur. Bu değişimin etkileri dönemin plastik sanatlarında ortaya çıkan akımlarda belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Kübizm, konstrüktivizm, fütürizm, soyut sanat vb. sanat hareketlerinde renk, form, ışık, dil, mekân, biçim gibi temsil öğelerinde doğaya öykünme ve benzetme çabası en aza indirgenmiştir. Postmodern sanatın ürünlerinde ise, artık nesne, durum ve kavramların temsillerinde bir nesnenin hem kendi anlamının hem de simgesel anlamının taşıyıcısı olarak farklı anlam bağlamları içinde kullanılabilirdiği bir ortam oluşmuştur. Plastik sanatlarda biçimsel anlamda yaşanan bu değişimin bir benzeri, tiyatrodaki tamamen metne bağlı kalmadan, oyuncunun kendi varlığını gizlemeden, yapılan temsilin gerçeklikle olan ilişkisinin sorgulandığı, izleyicide bir yanılsama yaratma kaygısından uzaklaşarak yapılan sahne performanslarının ortaya çıkmasıyla gündeme gelir.

Temsil etme görevini dolaylı bir dille ortaya koyan sanat alanı da mimarlıktır. Mimari yapılar, dinsel ve toplumsal olayların etkileriyle yüzyıllarca iktidarların güç gösterisinin araçları olarak şekillenmiştir. Antik kentlerde kentin koruyucu tanrısı adına bir tapınak inşa edilir ve hazinenin de saklandığı bölümde tanrının bir heykeli olurdu. Tapınakların alınlıklarında da tapınağın adandığı tanrıya ait bir betimleme yer alırdı. Gücünü tanrılardan alan kralların heykel ve rölyefleri kamu yapılarında veya meydanlarda bulunurdu. Antik Yunan'dan miras kalan mimari ve sanat anlayışı, Roma kültüründe de devamlılığını sürdürmüş, hem politik hem de dini inançların da etkisiyle Hristiyanlığın ortaya çıkışından sonra bile benzer bir temsil anlayışıyla devam etmiştir. Yani mimaride temsil, politik, dini, toplumsal dönemsel olgularla iç içe geçmiş, her dönemde bu konudaki bağlarını sürdürmeye devam etmiştir. Geçmişten miras alınan öğelerin biçimsel ve düşünsel temsildeki etkileri yüzyıllar boyunca sürmüştür.

Roma İmparatorluk topraklarında Hristiyanlığın resmi dinlerden biri olarak kabulü ile birlikte yeni dinin ibadet anlayışına cevap verecek bir dini yapıya gereksinim duyuldu. Pagan inançlardan tek tanrılı dinsel inançlara geçiş uzun yıllar süren bir zaman sürecine yayıldı. Bu kültürel değişimin mimariye yansması mimari öğelerin temsili nitelik taşıyan birimleri üzerinde açıkça görülebilmektedir. Roma döneminin Bazilikalrı (Roma Döneminde büyük kalabalıkların toplanmasına elverişli sivil amaçlar için yapılan büyük kamu binaları), Hristiyan inancının ibadet mekânlarına dönüştü ya da bu yapıların formu model olarak alındı. Bazilikalrı temsil ettiği sivil işlev yerini dinsel bir temsiliyet anlayışına bırakarak günümüze uzanan bir dinsel yapı tipi oluşturdu.

“Artık resmen tanınmış olan kilisenin temel işlevi pagan kitleyi Hristiyanlaştırmaktı. Bu da büyük mekânlar gerektiriyordu. Oysa pagan tapınak bir *domus dei* (Tanrı evi) idi ve içine kimse giremezdi. Büyük kalabalıklar için en uygun görülen mimari mekân modeli, Roma bazilikasıydı. Bir *domus ecclesiae* ’nin avlusu da henüz Hristiyanlığı kabul etmemiş olanlar için uygun toplanma mekânıydı. Mimarının geliştirilmesi liturjinin zenginleşmesine paralel oldu. Kentlerin katedralleri ve piskoposları vardı ve piskoposların, yöneticilerin (*magistrate*) kürsülerine benzeyen bir kaide üstünde *katedra*’sı da apsidin ortasındaydı. Katedrallerle sarayların biçimsel akrabalığı da, devletle kilisenin birliğinin bir yansıması sayılabilir.”¹⁴

Toplumların kendilerinden daha önce yaşamış uygarlıkların sanat ürünlerini yeniden yorumlayarak kullanması çok sık karşılaşılan bir durumdur. Bu ürün ve sanatsal biçimlerin temsili karakteri, uzun zamana yayılan kültürel geçmişleri biçim ve anlam kurgusunda güçlü etkiler yaratmıştır. Örneğin, Rönesans döneminde Avrupa’da inşa edilen birçok yapı ve sanat eseri Antik Yunan sanatına ait çeşitli öğeleri kullanmıştır. Bu dönemde Antik Yunan eserlerinin yeniden incelenmesi dönemin sanatsal, felsefi ve bilimsel önermelerine güçlü referanslar sağlamıştır. Ortaçağ’ın ardından insanı ölçü alan bir mimari üslup gelişmeye başlamıştır.

Antik Yunan kültürü Rönesans sanatına ve aydınlanma çağına ilham kaynağı olurken Antik Roma kültürü farklı toplumlarda büyük imparatorluk ve yayılmacı

¹⁴ Doğan KUBAN, *İstanbul- Bir Kent Tarihi*, 38

devlet anlayışlarının temsiline kaynak oluşturmuştur. Bu anlayışta bir temsil olgusunun çok açık biçimde okunabildiği mimari yapılara örnek olarak Almanya’da Faşizmin yükselmesiyle ortaya çıkan mimari üslup gösterilebilir. Çünkü bu mimari yapılar biçimsel ve işlevsel nitelikleri belirli bir amacı, politik görüşü ve ideolojiyi çok açık olarak görünür kılmak için inşa edilmişlerdir.

“Roma İmparatorluğu’na hayranlığıyla bilinen ve araştırmaları sonucunda bazı Almanların da bu antik imparatorluğun yönetiminde etkili olduğunu öğrenen Adolf Hitler, Romalıları erken bir Ari İmparatorluğu olarak düşünüyordu. Liderin, Roma mimarisini Neoklasisizm ve Art Deco akımlarından etkilenecek Nazi Partisi için gösterişli binalar yaratmak için kullanması da işte bu ideallerine dayanıyordu. Antik Akdeniz’in klasik kültürlerine olan ilgisi nedeniyle Alman kültürünü tam olarak konumlandıramayan Hitler, politik sembolleri Almanya’ya getirmek ve antik Yunan uygarlıklarının Almanların atası olduğu şeklinde sahte bir temele dayandırarak kabul ettirdi.”¹⁵

Çünkü çok büyük binaların inşa edilmesi devlet gücünün bir göstergesiydi.

“Nazi mimarlığı, Almanya’daki yeni düzenin kurulmasında üç farklı role sahipti: Teatral, sembolik ve didaktik. Naziler mimarlığı, belli bir fonksiyona sahip olmalarının yanı sıra, kullanımdan öte amaçlara da hizmet edebilecek binalar üretmek olarak algılıyorlardı. Örneğin, Münih’teki sanat binası Haus der Kunst, sanata ev sahipliği yapmasının yanı sıra Ari Stilini yansıtan tasarımıyla Alman sanatı için bir “tapınak” ve kamusal bir strüktür olma özelliği taşıyordu. Birçok Nazi binası, toplumsal hareketler için birer sahne görevi görüyor, Nazi ideolojisine temel oluşturan prensipleri somutlaştırıyordu.”¹⁶

Nazi anlayışındaki mimari örneklerin temsiliyet vurgusu sadece görüntülerinde değildi, yapılara yüklenen işlev de ideolojik bir kurgu ile (tapınak çağrışımı yapacak biçimde) destekleniyordu. Örneğin Münih’teki bu sanat binası, sadece Ari sanatın sergilendiği, Hitler Almanya’sının bir sembolü olan, onun için tasarlanmış ve tüm göstergeleri ile bu ideolojinin temellerini güçlendiren bir yapı özelliği göstermektedir.

¹⁵ Burcu KARABAŞ, **Diktatörlük ve Mimarlık**, Arkitera.com, Wikipedia, Baunetz, German-architecture.info, German-architecture.info, Tel Aviv University, Dunaujvaros 2400, Vikilu.de, Der. Burcu Karabaş, Kasım 2008.

¹⁶ A. g. m., Burcu Karabaş, 2008

“Temsiller gönderge ve görsel biçimleri başka nesnelere ilişkilendirilen uzlaşımınla sistemli olarak kurulan işaretlerdir.”¹⁷ Görsel sanatlarda özellikle de plastik sanatlarda yapıt genellikle görsel imgeler üzerinden izleyiciyle iletişime girer. Bu imgelerin içerdiği göstergeler, çağlar boyunca üzerinde uzlaşmış simgeler, göstergeler olarak karşımıza çıkar. Ancak modernleşme ile birlikte sanatın dilinin toplumsal uzlaşımın dışında özgün iletişim düzlemleri oluşturan diller geliştirdiği süreçler de gelişmiştir. Modern sanatın içinde evrilen bu olgu sanatın tarihinde bir dönüşümü de işaret eder. Soyut sanat kullandığı göstergeler açısından anonim algıları dışlar.

Modernizme kadar geleneksel sanat ürünlerinde dönemsel, politik, toplumsal ve dinsel gösterge ve simgelerin kullanımı, daha çok doğaya öykünen biçimlerin yeniden kurgulanması ve betimlenmesi ile ortaya çıkarken, modern dönemin sanat anlayışında bu durum değişmiştir. Modern sanat özellikle geometrik soyut sanat doğada var olanın ve nesnenin betimlemelerini dışlamıştır.

“Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı, giderek kendine özgü (sui generis) bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir obje’yi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir kompozitum’u olarak, bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılan sanat yapıtı, doğa obje’si ile ilgisi olmayan, *figürdışı (non-figürativ)* bir düzen olarak anlaşılacaktır. Yüzyılın yarısına kadar, çağdaş sanatın bu non-figürativ çizgide asıl oluşmasını sürdürdüğünü rahatça söyleyebiliriz. Burada, non-figürativ deyince ilkin bir kavram belirlemesi yapmak gerekir. Non-figürativ, sözcüğün de ifade ettiği gibi, figürsüz olmayı ifade eder, yoksa, obje’siz olmayı değil. Figür deyince de, doğa ya da nesnelere varlığı anlaşılmalıdır. Bu anlamda, non-figürativ sanat elbette figürsüzdür, çünkü, onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir real-empirik varlık mevcut değildir.”¹⁸

Sanat yapıtlarının biçimsel iç ilişkileri üzerinde yoğunlaşan anlam bağları, temsil olgusunu nesnelere aracılık edebileceği bir dil içinde oluşturmaz.

¹⁷ Noël CARROLL, *Sanat Felsefesi- Çağdaş Bir Giriş*, 65

¹⁸ İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 176

Postmodern sanat ise simgesel dili yeniden çok yoğun olarak kullanır. Ancak simgelerin anlam düzlemlerini dönüştürerek ve tarihsel bağlarından farklılaştırarak kurgular. Nesnelerin kendi anlam bağlamlarının dışında kullanıldığı, tarih boyunca bilinen ve tanınan sembollerin ve göstergelerin bilinen anlamlarının dışında yapıtlara katıldığı örnekler bulunur. İroni ve eleştirelliğin öne çıktığı, yeni konuların sanat yapıtlarının içine katıldığı Postmodern sanat temsil kavramını da alt üst eder. Sanat yapıtının konusu, kavramsal dayanakları veya anlam daha önemlidir. Postmodern sanat ürünleri güncel, politik, dinsel ve sosyolojik olayları eleştirel bir bakış açısıyla gündeme getiren yapıtları ortaya çıkartmıştır. Organik, atık veya hazır malzeme kullanımı, geçmişte üretilmiş sanat yapıtlarının ironik yaklaşımlarla yeniden kurgulanması, doğa formlarının oranlarının ve ölçüklerinin değiştirilerek yorumlanması, Postmodern sanatın sıkça kullandığı temsil araçlarıdır. İzleyicinin yapıta bizzat dâhil olarak yapıtla ilişki içine girebilmesi, sadece fotoğraf ya da video ile belgelenebilen performansların gerçekleştirilmesi gibi farklı ve çeşitli ifade biçimleri yine çokça kullanılır. Bütün bu yöntem ve araçların kullanımı, Postmodern sanatın temsil anlayışını İlkçağ' dan Modernizme kadar olan süreçte yapılan sanat üretiminden ayırır. Modern öncesinin geleneksel sanat üretimlerinin denetimli üretiminin aksine, Postmodern sanatın ürünlerinde sanatçının biçimsel ve fikrîsel anlamda tümüyle özgürleştiği bir anlayış mevcuttur. Artık sanatta temsil, her türlü araç ile her mekânda, her biçimsel anlayışla gerçekleştirilebilmektedir. Postmodern sanatın bu noktada en çarpıcı özelliği denetimsiz, özgür ve bireysel tercihlerin ön planda olduğu, kavram ve konuların seçiminde güncel olanın gündeme getirildiği yapıtların üretimine olanak sağlamasıdır.

Temsil, bir kavramın, duyumun, durumun ya da olayın anlatımında farklı disiplinlerde ve alanlarda çok çeşitli araçlarla gerçekleşmiştir. Mimaride, plastik sanatlarda, dilde, edebiyatta ve siyasette temsil, her dönemde, her bölgede ve kültürde değişim gösteren ve zaman içerisinde niteliğini, amacını ve araçlarını geliştirerek ve dönüştürerek ortaya çıkan bir olgudur. İnsanlık tarihi boyunca belli göstergeler ve imgeler kullanılmaya devam etmiş, kimileri ise zaman içinde değişime uğrayarak farklı anlam ve kavramların işaretleri haline gelmiştir. Sonuçta bir aktarım

aracı olarak temsil, genellikle bir şeyin ta kendisi olmadığı halde onun anlam katmanlarını ve etkisini taşıyabilen, o şeye ait durumların yansıtıcısı olan bir öge olarak açıklanabilir. Heykel sanatında temsiliyet ögeleri anlam kurucu olarak karşımıza çıkar. Temsiliyet bazen biçim, ölçek, oran, mekân bağlantıları, malzeme, renk vb. ögeler olabildiği gibi bazen de kültürel normların taşıyıcısı veya tarihsel yargıların sözcüsü niteliğindeki motif ve nesnelere olabilir. Bu ögelerin sanat yapısındaki ilişkiler mantığı da anlam oluşturucu bir etki kaynağı olarak karşımıza çıkabilir.

2.1. Temsiliyet Kavramı ve İmge

"İmge, duyuların bilinçteki izidir." Türk Dil Kurumu'na göre imge: 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey. Düş, hülya; 2. Duyu organlarının, dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, imaj; 3. Duyularla alınan ve bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne, hayal. İmaj ve olaylar olarak tanımlanır."¹⁹

Genellikle, bir yapıt görsel olarak algılandığında izleyicinin zihninde bir imge belirir. Bu imge, sanatçının kullandığı gösterge niteliğindeki ögenin ya da ögelerin yapıtta oluşturdukları anlam bağları ile izleyici tarafından algılanır. Yani yapıtta gösterge niteliği taşıyan ögelerin kullanımı, imgenin oluşumunu sağlar.

İmge, sanatçının zihninde kurgulanmış olan, izleyici tarafından algılanan görsel gerçekliğin duyumudur. İmgenin oluşum aşamasında sanatçının yaptığı kurgu veya tasarım, sanatsal düşüncenin maddeleşmesi, bu maddeleşmenin gerçekleşebilmesi için kullanılan araçların bulunması, seçilmesi ve bir araya getirilip düzenlenmesi olarak tanımlanabilir. İşte bu tasarım araçlarının hangi oranda, hangi mekânda, hangi biçim ile ne ölçekte ve hangi göstergelerle bir araya getirildiği ve sunulduğu,

¹⁹ Mustafa KÜÇÜKÖNER, **Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış**, 76

yaratılan imgenin kurgusu sanatta temsilin ve temsiliyet ögelerinin ana problemlerini oluşturur.

“ Üretilen imge, temsil kurallarına uymalıdır. Kuralları da çağın ve topluluğun koşulları belirler. Düşünür Régis Debray, Vie et Mort de L'image'da (İmgenin Yaşamı ve Ölümü) tarihte imgenin üç dönemi olduğunu belirtir. Buna göre ilk dönem matbaa çağına kadar süren idol çağıdır, bunu sanat çağı izler, renkli televizyonla da görsel çağ açılır. Bu bakış açısını benimserseniz, ilk dönem, mağaralardan tapınaklara, tarih öncesi resimlerden XV. yüzyıla kadar olan zamandır.”²⁰

İnsanlığın bilinen en eski zamanlarından beri insanın dinsel, toplumsal ve kültürel anlamdaki çeşitli yaratımları imgelerle ifade edilmiştir. İnsan doğada gördüklerini kendi zihin süzgecinden geçirerek imgeler yolu ile yeniden oluşturur: Bu sebeple imge, bir şeyin ta kendisi değildir, benzetilmek istenen şeyin yeniden oluşturulmuş halidir. Bu Modern sanat öncesi yapıtlarda özellikle karşımıza çıkan bir olgudur. Biçimsel soyutlama ne kadar kuvvetli olsa da, özellikle Antik Yunan ve Rönesans sanatlarında doğaya öykünmenin yanında kusursuzlaştırma ön plandadır. Biçim olarak doğadan alınan ögeler, oldukları gibi değil ancak olmaları gerektiği gibi betimlenirler. Bu durum dönemsel, kültürel, felsefi ve inançsal etkilerle şekillenmiş olan temsil anlayışlarını doğurmuştur. Ortaçağ'ın temsil anlayışı ise Antik Yunan ve Rönesans'ın aksine, doğadan kaçınan, öğretici, betimleyici ve izleyici tarafından anlaşılma yetecek kadar doğa formlarını kullanan, ideal ve güzellik anlayışlarının terk edildiği bir betimleme biçimini ortaya çıkarmıştır. Skolastik felsefenin dönemdeki hâkimiyeti, dine hizmet eden, sembolik, doğüstü, süslemeci bir sanatın şekillenmesinde etkili olmuştur.

“ İmge, disiplinler ötesi bir nesne olduğundan farklı biçimlerde ele alınabilir. Bir kopya ya da benzerlik değerlendirildiği çok olur, bu durumda fizik gerçekliğin yansıması olduğu düşünülür. Kimi zaman algılamanın bir uzanışı, soyut düşünmenin bir aşaması gibi değerlendirilir, kimi zaman da algılama önünde bir engel olduğu öne sürülür. Tüm düşünce sisteminin bir parçası olarak da görülebilir. (..) Tanımların en yaygınlarından biri de imgeyi suretle, temsille özdeşleştirendir. Bu geleneksel tanım kısıtlı da olsa, bizi imgenin kendisinden başka bir varlığı, kavramı, duyguyu temsil etmek özelliğini anımsatır.”²¹

²⁰ Halime YÜCEL, **İmgeden Yoruma**, 27

²¹A.g.k., 16

Bu durumda imgeyi, bir nesnenin veya yapıtın yalnızca görüntüsü olarak açıklamak yetersizdir. Sanat yapıtının imgesi, sadece izleyici tarafından algılanan görüntü olarak düşünülmemelidir. İmge, içerdiği gösterge niteliğindeki unsurların ve onların düşünsel çağrışımlarının bir arada bulunduğu bir yapıdır. İçerdiği görsel unsurların doğrudan anlamlarıyla algılanmak durumunda değildir. Sanatsal imge, her durumda bir kurgu ya da bir tasarım olarak belirir: Sanatçının kullandığı her görsel göstergenin örneğin biçimsel özellikleri ve birbirleriyle olan oransal ve mekânsal ilişkileri imgenin temsil etme özelliğini de açığa çıkarır. Oran, biçim, renk, malzeme, mekân, ölçek vb. temsiliyet öğelerinin imgede kullanılış şekilleri, imgenin temsil biçiminin ortaya çıkışını belirleyen öğelerdir.

Kendisi de bir imge olan sanat yapıtı çoğu zaman bir göstergeler sistemi olarak tanımlanır. Bir sanat yapıtında göstergelerin kurgulanış biçimi anlamın oluşmasında çok güçlü bir etkidir. Bu göstergelerin yapıtın içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkilerin toplamı imgenin genel anlamının oluşumunu belirler. Bu durumda bir göstergenin ortak anlamı, yapıtta yer alış biçimine göre farklılık taşıyabilir, hatta bu gösterge yapıt içindeki bağlamına göre bambaşka bir anlam içerebilir.

“İmgelerdeki iletiler farklı türdeki göstergelerden oluşur, özellikle ikonik, plastik ve varsa dilsel göstergelerden söz edebiliriz. Bu göstergelerin yorumu izleyicinin düşünsel çağrışım düzeneklerini de harekete geçirdiğinden, toplumsal ve kültürel durumu ve bilgisine göre farklılık gösterebilir. Görsel göstergeler yalnızca görme duyumuza değil, aynı zamanda dokunma, ısı, koku gibi duyularımıza da seslenir. Tüm bu göstergeler yer aldıkları araçlar gibi kullanım ve yorum kurallarına uyar. Bir imgenin ikonikliği temsil edilen nesnesine benzerliğine dayanır. Plastiklik de imgenin yapısındaki doğrudan benzerlik taşımayan özel biçimlerdir; çizgiler, karşıtlıklar, renkler, aydınlatma, doku gibi öğeleri içerir. Bu ayrımı bilmek, imgenin alımlanmasında oluşan anlamı incelemeye yardımcı olur.”²²

²² Halime YÜCEL, *İmgeden Yorum*, 96

2.1.1. Temsiliyet Kavramı ve Gösterge

İmge, temsil ve gösterge kavramlarının genellikle birbirleriyle bağlantılı olarak işlev yürüttüğü söylenebilir, sanatta genellikle gösterge ve gösterge dizgelerinin bir kurgu ve tasarım ile bir araya gelmesi imgeyi, imgenin içerdiği gösterge dizgelerinin ve temsiliyet öğelerinin kullanım biçimleri ve yarattığı anlam temsili ortaya çıkarır.

“Gösterge kavramının geçmişi temel olarak eski çağa kadar uzanmaktadır. Köken bilgisi çerçevesinden bakarsak Yunancada gösterge, işaret, iz, belirtke anlamına gelen “semeion” sözcüğüne dayanmaktadır.”²³ Bir konuyu, nesneyi, olguyu veya durumu iletmeye çalışırken göstergelere ve işaretlere ihtiyaç duyarız. Dolayısıyla düşünmek de, göstergeler yoluyla olabilmektedir. Ancak bir göstergenin iletişim ögesi haline gelebilmesi onun toplumsal bir karakter kazanmış olabilmesi ile de ilişkilidir: bir toplumun bireyleri arasındaki iletişim toplumun çoğunluğunun benimsediği işaretlerin, sembollerin ve göstergelerin aracılığıyla olabilmektedir.

“Tasarımdaki göstergeler, “gösteren” (tasarımın kendisi) ve “gösterilen” (mesaj) arasındaki ilişkiler zinciridir. Bu ilişkiler zincirini oluşturan göstergeleri anlamlandıran şeyler; insanların geçmiş birikimleri, edinilen tecrübeler, gelenekler, içinde yaşanılan toplumun yapısı ve kültürüdür. Tasarımı gerçekleştiren tasarımcılar da yaptıkları tasarımlarla iletmek istedikleri mesajın alıcılara ulaşıp ulaşmadığını, doğru mesajı iletmek için nasıl bir yol izleneceğini göstergebilim yardımı ile cevaplandırabilirler.”²⁴

Bir sanat yapıtında yer alan göstergeler, gerçek görüntülerinin dışında bir betimleme anlayışıyla yeniden kurgulanabilirler. Bunun aksi olarak, bir gösterge ya da nesne, olduğu gibi betimlenerek ve kullanılarak da yapıtta yer alabilir, böylece yapıtın içinde kendi anlam bağlamının dışına çıkararak da kullanılabilir. Gösterge, sadece somut bir kavramın değil, soyut bir kavramın ya da şeyin de yerine geçebilir,

²³ Utku ÖZMAKAS, **Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı**, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (2009) 2/1, 32-45, 33

²⁴ Nuray GÜMÜŞTEKİN, **Göstergelerin İletişimsel Anlamlarının Çözümlemesi Üzerine**, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2

izleyicide zihninde onun anlamını oluşturabilir. Charles Sanders Peirce'in tanımına göre; "Gösterge, nesnesine herhangi bir gerçek ya da temel karşılık gelme olmaksızın uyum sağlayan bir temsildir"²⁵ (Peirce, 1982: 323). Bu kısa ama önemli tanımda da görüldüğü gibi gösterge her şeyden önce bir temsil biçimidir. Bu nedenle nesnenin kendisi değil, nesneyle uyumlu bir benzerliktir. Burada ortaya çıkan temel sorun ise söz konusu uyumun nasıl sağlandığı ve nasıl ölçülebildiğidir."²⁶

Sanat yapıtları genellikle görsel göstergelerin yorumları ile karşımıza çıkar. Betimlemelerde benzetme kaygısı, görsel göstergenin imgede doğadaki formunun olabildiğince taklit edilmesi ile gündeme gelebilir. Ancak bütün göstergelerin benzerlik kaygısıyla yeniden üretildiği ya da kullanıldığı söylenemez. Her çağın, kültürün ve inanç sisteminin sanat ürünlerinde, nesnesine benzemeyen sadece toplumsal bir uzlaşımın sonucunda anlamını yaşatan gösterge niteliğindeki temsil öğelerinin varlığından söz edilebilir. Nesnenin fiziksel benzerliği, o nesnenin hiçbir biçimsel soyutlamaya uğramadığı anlamına gelmeyebilir. Soyut bir kavram, doğada herhangi bir görüntüye sahip olmasa da bir görsel gösterge olarak başka bir nesneyle, varlıkla ya da şeyle temsil edilebilir, onun anlamının bildirim işlevini yerine getirebilir. Sonuçta betimlenen temsil ögesi, betimlediği kavramın, şeyin ya da kişinin ta kendisi değildir, onun yeniden üretilmiş görüntüsüdür.

"Görüntüsel gösterge (icon) "nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir"²⁷ (Peirce, 1984: 291) Peirce görüntüsel göstergeden söz ederken sıklıkla "benzerlik" sözcüğünü kullanır. Buradaki benzerlik, görüntüsel anlamdaki bir benzerliktir. Görüntüsel göstergeler, gönderme yaptıkları ya da yerini tuttıkları nesneyi doğrudan temsil ederler. Bu anlamda görüntüsel gösterge kavramı büyük ölçüde fiziksel bir benzerlik olarak düşünülmelidir. Zaten çok daha sonra bu konuda şöyle

²⁵ PEIRCE,C.(1982), **Writings of Charles S. Peirce**,Cilt:1 ²⁵Utku ÖZMAKAS, **Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı**, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (2009) 2/1, 32-45, 36

²⁷ Peirce,C. (1984), **Writings of Charles S. Peirce**, Cilt:2 ²⁷Peirce,C. (1984), *Writings of Charles S. Peirce*, Cilt:2 ²⁸Utku ÖZMAKAS, **Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı**, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (2009) 2/1, 32-45, 39

yazmıştır düşünür: “İlk olarak benzerlik [Likenesses] ya da benim dile getirdiğim biçimiyle görüntüsel gösterge, kendi içinde benzeyebildiği kadar nesnesine benzer”²⁸ (Peirce, 1984: 460-461). Görüntüsel gösterge adı üstünde özellikle görüntüsel, fiziksel açıdan nesnesine benzeyen bir gösterge türüdür. Örnek vermek istersek vesikalık fotoğraftan söz edebiliriz. Vesikalık fotoğraf kişinin görüntüsel göstergesi olarak düşünülebilir, fiziksel açıdan onu temsil edebilir; ancak yerine geçemez.”²⁹

Çünkü bir kişinin fotoğrafı, ona benzer ancak o kişinin ta kendisi değildir. Bir gerçeklik tanımlamaz, o kişiyi simgelemez. Çünkü bir şeyin simge olabilmesi için, gerekli olan tek unsur benzerlik değildir. Simge genel olarak nesnesine benzeme gerekliliğini taşımaz. Sadece bir anlamın, kavramın, durumun ya da olayın taşıyıcısı olarak temsil görevini yerine getirir. Bu nedenle her simge bir gösterge niteliği taşıırken, her göstergenin bir simge olabileceğini belirtmek mümkün değildir.

Bir görüntüsel gösterge olarak sanat yapıtlarında ve günlük yaşamda sıkça karşımıza çıkan simgeler de birer göstergedir. Genellikle bir göstergede biçimsel anlamda nesnesine benzerlik durumu daha fazla önem taşıyan bir durum iken, simgelerde bu durum çok fazla öne çıkmaz. Bir simge, nesnesine ya da temsil ettiği kavrama, olaya, duruma ya da olguya benzemek zorunda olmaksızın kendi anlamının taşıyıcısı olabilir. Göstergeler ya da simgeler, zaman içerisinde biçimsel değişimlere uğrayabilirler veya yüzyıllarca hiç değişmeden sonraki dönemlere aktarılabilirler. Bu sebeple gösterge ve simge (sembol) her durumda farklı işlev ve tanımlara sahip olan kavramlardır. “Görüntüsel gösterge nesneyle benzerliğine, belirti nesneyle yorumcunun yaptığı yoruma, sembol ise yorumlayanın nesneyi zihninde nasıl tasarladığına göre ortaya çıktığından temsil ilişkilerinde yorumlayıcı etkin bir biçimde yer alır.”³⁰ Bir simgenin(sembol) anlaşılabilmesi ve yorumlayıcı tarafından anlamlandırılabilmesi için o yorumlayıcının o simgenin anlamı hakkında bir bilgiye sahip olması gerekmektedir. Aksi halde simge işlevini yerine getiremeyecektir. Yani bir temsil ögesi olarak yer alan simgenin bir heykelde ya da resimdeki işlevini

³⁰ Utku ÖZMAKAS, **Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı**, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (2009) 2/1, 40

getirebilmesi, onun yorumlayan kişiler tarafından üzerinde uzlaşmış bir gösterge olmasına bağlıdır.

2.1.2. Temsiliyet Kavramı ve Simge (Sembol)

Charles Sanders Peirce, simge (sembol) kavramını açıklarken iki farklı tanım yapmıştır:

“İlk tanım şöyledir: “Sembol, temsil niteliği tam olarak yorumlayanına bağlı olan göstergedir” (Peirce, 1984: 274).³¹ Yani sembol(simge), alımlayıcıya bağlı olarak anlamını oluşturabilen bir göstergedir. Anlamın oluşumu, izleyicinin o sembol hakkında ne kadar bilgili olduğuyla da ilişkilidir. “İkinci tanım ise şöyledir: “Sembol, genel olarak (...) genel düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan bir göstergedir” (Peirce, 1984: 292).”³²

Göstergeler sanat yapıtlarında simge karakteri taşıyarak da karşımıza çıkabilir. Simge betimlenmiş bir nesnenin genel anlamı dışında bir anlam ve anlam dizgesi oluşturur. Simgeler de göstergeler gibi toplumsal bir uzlaşımın ürünleridir. Örnek olarak, bir Ortaçağ kilise rölyefi, bir öyküyü anlatırken kendi toplumunun ve döneminin anlayışı çerçevesinde bir imge yaratır ve o imge içinde çeşitli göstergeleri barındırır. Bu göstergeler içinde Ortaçağ sanatının yarattığı simgeler öykünün anlatımında ana rolü üstlenir.

Simge ve gösterge arasındaki en belirgin fark, simgenin her durumda bir gösterge olmasıdır. Ancak göstergeler her zaman simge değeri taşımazlar.

“Simge (ing. symbol) “yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan bir göstergedir” ya da başka bir deyişle, bir simge (sembol) dinamik nesnesi tarafından yalnızca yorumlanacağı yönde, anlamda belirlenen bir göstergedir. Bu açıdan bir simge, herhangi bir şeyi, bir kural gereği iletir. İnsanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir

³¹ Peirce, C. (1984), **Writings of Charles S. Peirce**, Cilt:2,Utku ÖZMAKAS, **Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı**, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (2009) 2/1, 32-45, 39,40

³² A.g.m.,39, 40

göstergedir. Terazi figürünün “adalet” in simgesi olma örneğinde olduğu gibi doğal dillerdeki sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir.”³³

Bu durum aynı zamanda alegori olarak da tanımlanır. Bir nesne ya da canlı bir varlık, soyut bir kavramın yerine geçerek imgede yer alır, böylece yeni bir anlamın betimlenmesine olanak sağlanır.

Helenizm öncesi Antik Yunan heykellerinde, figürlerin kimi temsil ettiğine dair bilgiye figürlerin taşıdıkları semboller aracılığı ile ulaşmak mümkün olabilmektedir. Dönemin kusursuzlaştırılmış idealize figür betimlemelerinde temsiliyet portre anlayışı üzerinde oluşturulmamıştır. Giysileri, silahları, duruşları, kompozisyon içinde birlikte tasvir edildikleri hayvanlar ve eşyalar vb. gibi bütün simgeleri ve göstergeleri sayesinde bu figürler kimliklerini bulabilmektedir. Bu açıdan Yunan sanatının, figürleri, mitolojik öyküleri, kendi içinde tutarlı bir göstergeler ve simgeler sistemi üzerinden geliştirdiğini söylemek mümkündür. Yunan heykelindeki oranların ve kompozisyon çözümlerinde kullandığı idealizasyonun da, yine bir temsil ögesi olarak sembolik değer taşıdığını söyleyebiliriz.

³³ Nuray GÜMÜŞTEKİN, **Göstergelerin İletişimsel Anlamlarının Çözümlemesi Üzerine**, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 4



(Resim. 2.1.2.1) Lir Tutan Apollon, Roma Dönemi, Mermer, M.S. 2. Yüzyıl



Resim. (2.1.2.2) Belvedere Apollonu, M.Ö. 325-350, Mermer, Roma, Vatikan Müzesi

Pagan inançlarının ortadan kalktığı ve Hristiyanlığın güç kazandığı dönemlerde heykel sanatında bir kırılma olmuştur. Ortaçağ'da Pagan dönemi sanatının aksine, Hristiyanlığın yayılmaya başlamasıyla doğa betiminden şiddetle kaçınan bir sanat anlayışı egemen olmaya başlamıştır. Sanat, ilahi, kutsal olanı betimlerken bu dünyaya ait olanı değil, kutsal olanı ifade eder, bu sebeple de doğadan uzaklaşır, simgelerle konuşur. Betimlemelerde, Antik heykellerdeki idealizasyon, uyum ve denge unsurları ortadan kalkar. Artık heykellerde sadece bir hikâyeyi ya da bir kişiyi betimlemede kullanılan bir takım göstergeler ve semboller bütününe içeren ortak bir dilin şifreleri kullanılmaya başlanır. Bu dil Pagan düşünceyi anımsatmaktan özellikle kaçınır.

Ortaçağ'da serbest heykel örneklerinin azaldığı görülmektedir. Bu dönemde çok sayıda duvar resmi ve rölyef bulunmaktadır ve bunların içerdikleri simgeler, tam anlamıyla dine hizmet eden ve Ortaçağ'ın dünya algısını yansıtan simgesel öğeler, göstergeler ve imgelerle doludur.

“Hiç kuşku yok ki, Ortaçağ ikonografisinin en büyük özelliği simgeci bir anlatım olmasıdır. Ortaçağ sanatçısı doğadaki varlıkları tek tek ele alıp bütünden, yani doğadan soyutlar, bu nesnelere doğal nesnelere olarak değil, belli düşüncelerin aktarılmasında kullanılacak “simgeler olarak görür. Sonra da bu “simgeler”le konuşur. Örneğin; iç içe daireler gökyüzünü, yatay ve dalgalı paraleller suyu, surlar bir kenti, bir meleğin beklediği surlar kutsal Kudüs’ü simgeler. Tanrı ile İsa hep çıplak ayaklı, Meryem ve havariler ayakkabılı betimlenmelidir. Sanatçı, tüm bu simgeleri bilmeli, onları kullanarak “yazma”lıdır. Bu anlayış sanatçıyı doğadan iyice uzaklaştırmaktadır. Ortaçağ Hristiyan sanatının bir “doktrinin aracı olarak” didaktik niteliğinin önem taşıması, yani dinsel öğretiyi en alt tabakadaki halka anlatmayı başlıca işlev olarak benimsemiş olması, onun dinsel konuları betimlerken basit simgeler kullanmaya ve bu betimlemelerinde doğal ölçü ve oranların da öyküdeki spiritüel önemlerine göre düzenlemeye (hierarchy) yöneltmiştir. Ancak bu sanatın “genel karakteri” dir.”³⁴

“Bu nedenle de portal düzenlemelerinde doğaya uygun ve duyuşsal bir anlatım yerine figürlerin dizilimindeki mantık ve şematik anlatım ön planda tutulmuştur. Sanatçının başarısının ölçütü de, onun doğayı taklit edebilmesi değil, dinsel bir öyküyü insanlara kolayca kavratılabilecek bir simgesel anlatıma ulaşabilmesiydi.”³⁵

³⁴ Engin AKYÜREK, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, 92

³⁵A.g.k., 78

Ortaçağ'da inşa edilmiş olan Chartres ve Notre Dame Katedralleri, Ortaçağ'ın betimleme ve simgesel anlatım üslubunu en iyi yansıtan rölyef örneklerine sahip olan mimari yapılarıdır.

“Chartres Katedrali'nin batı cephesinde yer alan 12. yüzyıl ortalarına ait heykel figürleri (Resim. 2.1.2.3), sütun gibidirler; yüzlerinde doğal, canlı hiçbir ifade yoktur. Aynı cansız ve hiçbir duygusal yükü bulunmayan ifadeyi, Notre Dame Katedralinin Saint Anne portali timpanumunda yer alan “Bakire ve Çocuk İsa” kabartmasında da görürüz. Bu örneklerde sanatçının model olarak doğayı seçmediği, hiçbir duygusal mesaj iletmeyi amaçlamadığı kolayca anlaşılır. Meryem'le kucağındaki çocuk arasında hiçbir sevgi bağı görülmez. Çocuk, Meryem'in kucağında adeta “tutturulmuştur.” Çünkü “Ortaçağ kafası için her şey bir simgedir. İşe yarar anlam, dış görünüşün gerisinde yatan anlamdır.”³⁶



(Resim. 2.1.2.3) Eski Ahit Kralları ve Kraliçeleri Rölyefi, Chartres Katedrali, 1045-1055

“Roman kiliselerinin heykellerle süslenmesi Fransa’da başladı. Gerçekte “süsleme” sözcüğü burada tam yerinde bir sözcük değildir. Kiliseye ait olan her şeyin belirli bir işlevi

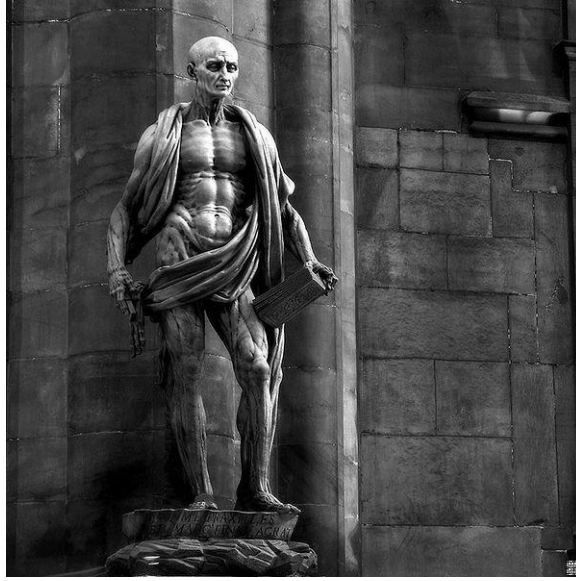
³⁶Engin AKYÜREK, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, 78

vardı ve Kilisenin öğretisiyle bağlantılı belirli bir ifadeyi açıklıyordu. XII. yüzyılın sonlarında güney Fransa’da Arles’te yapılan Saint- Trophime kilisesinin giriş sundurması (portiko’su) bu üslubun eksiksiz bir örneğidir. (Resim.2.1.2.4) Görünümü Roma zafer taklarının mimari ilkelerini hatırlatır. Lento’nun yani kapı girişlerinin üzerindeki “timpani” adıyla da tanımlanan alınlık tablasında, Tanrı’nın tahtındaki İsa’yı Kutsal Kitap’ın dört yazarının sembolleriyle çevrili görüyoruz. Bu semboller: Aziz Markos’un aslan, Aziz Matta’nın melek, Aziz Luka’nın öküz, Aziz Yahya’nın (İncil’ci Yahya) kartal olarak gösterilmesi Kutsal kitaptan kaynaklanır. Eski Ahit’te Hezekiel’in kehanetlerini okuruz. Hezekiel bu kehanetlerde Tanrının tahtının aslan, insan, öküz ve kartal başlı dört yaratık tarafından taşındığını söyler.³⁷



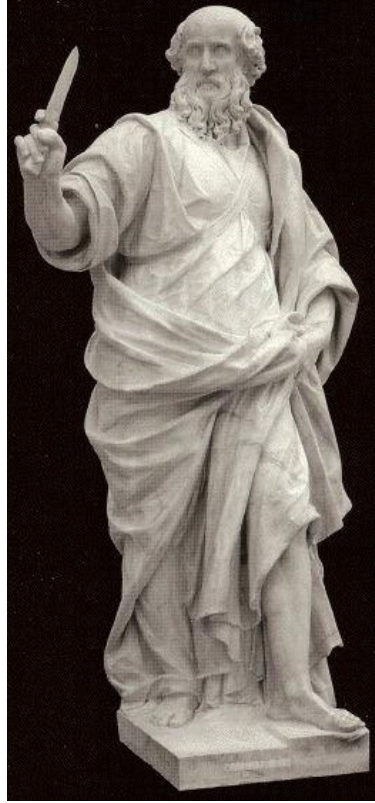
(Resim. 2.1.2.4) “Saint Trophime Kilisesi Giriş Sundurması”, 12. Yüzyıl sonları

³⁷ E.H.GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 176



(Resim. 2.1.2.5) “Aziz Barthomelew Derisini Taşırken”, Duomo Katedrali, 1562, İtalya

Hristiyan kültürü ile tanışık olanlar için elinde bıçak taşıyan figür Aziz Barthomelew anlatımı olarak görülecektir. Barthomelew’in simgesine dönüşmüş olan bıçak bu kültür için yaygın bir simgedir. Aziz Barthomelew, bazı kaynaklara göre Katolik-Protestan çatışmalarında suda boğularak, ters şekilde çarpmıha gerilerek ya da canlıyken derisi yüzülerek öldürülmüştür. Bazı betimlemelerde ve hikâyelerde kendi derisini kendisinin yüzdüğü de görülmektedir. Rönesans dönemine ait olan ilk örnekte (Resim. 2.1.2.5) Barthomelew yüzülmüş derisini üzerinde taşıırken betimlenmiştir. Diğer Neoklasik örnekte (Resim.2.1.2.6) ise sadece elinde bıçak tutan bir figür olarak yapılmıştır. Erwin Panofsky’nin “İkonoloji Araştırmaları” kitabındaki açıklamalarında belirtildiği gibi, elinde bıçak tutan figürün Barthomelew olarak tanımlanması bir gösterge olarak bıçağın, Barthomelew ’in hakkındaki efsaneden dolayı betimlemelerinde kullanılan ve onun kimliğini tanımlayan bir nesne olarak gösterilebilir. Bir sanat tarihçisinin elinde bıçak tutan bir erkek figürünü Barthomelew olma ihtimalini düşünmesi de bu hikâyenin ve tarihsel olayın en simgeselleşmiş nesnesi olan bıçağın kullanılması nedeniyle olabilir.



(Resim. 2.1.2.6) "Aziz Barthomelew", İppolito Bazi, 1666-1667, İtalya

Neoklasik dönemde drapeli kıyafetiyle betimlenmiş olan Barthomelew heykelinin Rönesans dönemi örneğiyle karşılaştırıldığında, oldukça farklı bir anlatım diline sahip olduğu görülür. Neoklasik dönem tasvirinde, giyimli ve eli bıçaklı tasvir edilen aziz, yüz ifadesi ve duruşu itibariyle daha sakin bir görüntü içinde iken, diğer figürün betimlemesinde (Resim. 2.1.2.5) yaşamsallıktan daha uzak, derisi yüzülmüş olduğu için korkutucu, ancak tüm fiziksel acısına rağmen dirençli bir hareket içinde anlatılmıştır.



(Resim. 2.1.2.7) “Apollon ve Daphne”, Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625, İtalya

Barok sanatında konu olarak mitolojik metinler çok sık görülür. Gian Lorenzo Bernini'nin 1622-25 civarı gerçekleştirmiş olduğu Apollo ve Daphne heykeli (Resim.2.1.2.7) bu metinler üzerinden yapılmış olan heykellere örnektir.

“Apollon aslında çok iyi bir okçudur ve kendiyile övünmeyi çok sever. Bir gün kendisi gibi iyi bir okçu olan Afrodit'in oğlu genç Eros ile karşılaşır ve onun okçuluk kabiliyeti ile ilgili alaycı sözler söyler. Buna karşılık, Eros öç almak ister ve iki ok hazırlar. Biri altın suyuna batırılmıştır ve saplandığı kişiye tutku ve sonsuz aşk verecektir. Diğer ok ise saplandığı kişiyi aşk ve tutkudan tamamen uzaklaştıracaktır. Altın ok Apollon'un kalbine saplanır ve Daphne'ye umutsuzca âşık olur. Fakat ne yazık ki diğer ok Daphne'nin kalbine saplanmıştır. Daphne, Apollon'dan sürekli kaçır ve aşkını reddeder.

Bir gün Daphne yine kaçarken Apollon'la karşılaşır ve kaçmaya başlar. Bu sefer yakalanacağını anlayan Daphne babası Peneus'dan yardım ister. Peneus, Daphneyi Defne ağacına dönüştürür ve Apollon ona ulaştığında kalp atışları halen duyulmaktadır. Daphne sonsuza dek defne ağacı olarak kalacaktır. Ama içinde aşk ateşi yanan Apollon, onu unutmayacağına ve unutturmayacağına söz verir ve zaferlerin simgesi başlara konan bir taç olarak unutulmamasını sağlar. Tüm Apollon heykellerinin başında gördüğümüz defne yapraklarından yapılmış tacın sebebi de budur.”³⁸

Bernini'nin Apollo ve Daphne heykelinde, Apollo'dan kaçmaya çalışır pozisyondaki Daphne ve onu tutmaya çalışan Apollon betimlenmiştir. Defne ağacına dönüşen kadın figürünün Daphne olarak adlandırılabilmesini sağlayan gösterge, kadın figürünün ellerinden uzayan ağaç dalları ile ifade edilmiştir.

Kartal mitolojide ve sanatta sık sık Zeus'un simgesi olarak kullanılır. Bertel Thorvaldsen'in “Ganimeda ve Kartal” heykeli (Resim.2.1.2.8) Zeus'un kartal simgesiyle gösterildiği tipik bir Neoklasik dönem heykelidir. Heykelde hikâyeci bir anlatım kullanılmıştır. Bu yapıt, Thorvaldsen'in en önemli heykelidir, Jüpiter'i (Zeus) kartal formunda göstermiştir. Kartal Ganimeda'nın elindeki kâseden nektar yemektedir.

³⁸ Sevil ATEŞ, **Ruhu Heykele Dönüştürmek Lorenzo Bernini**, <http://sanatkaravani.com/ruhu-heykele-donusturmek-lorenzo-bernini/>, 2015



(Resim. 2.1.2.8) “Ganimeda ve Kartal”, Bertel Thorvaldsen, 1817

Antik Yunan’da Ambrosia (ölümsüzlük yemeği, çok lezzetli yemek, tadı kokusu güzel olan şey) ve nektar “tanrıların yiyeceği” kabul edilir. Ambrosia sıklıkla bir sıvı olarak tasvir edilir. Neoklasik dönem heykeltıraşı Bertel Thorvaldsen, Ganimeda’yı Zeus’un sakisi olarak gösterir. Zeus bu heykelde Ganimeda’yı ölümsüz bir genç adam olarak ve tanrıların hizmetkârı olarak dünyadan Olympos dağına götüren kartal olarak tasvir edilmiştir.

Rönesans geleneği, konuları, biçimsel çözümlenmeleri ve mekânsal bağlarıyla yüzyıllarca etkilerini sürdürmüştür. Rönesans Döneminde heykel sanatında birçok anlamda özgürleşmenin yaşandığı ifade edilebilir ancak Modern sanata kadar kalıplaşmış bazı estetik değerler, konular ve biçimler terk edilememiştir. Modern sanatın geleneksel sanata karşı duruş sergileyen tavrı, geleneksel sanatın yüzyıllardır

süregelen temsil anlayışını tümünden değiştirmiştir. Bu nedenle asıl özgürleşmenin Modern sanatla birlikte ortaya çıktığı ifade edilebilir.

19. yüzyılda Modernizmin izlenimcilerle (empresyonistler) başlayan temsil anlayışı 1960'lı yıllara kadar birçok akım ile çeşitli arayışları ortaya çıkarmıştır. Modern heykelin, heykelde biçim ve kütle betimlemelerindeki farklı yorumlarıyla yapıtlar veren Auguste Rodin ile başladığı kabul edilir. Rodin uzun bir süreçte farklı üsluplarda eser vermiştir.

Son derece kütleli bir forma sahip olan Balzac heykeli (Resim.2.1.2.9), yazarın yaşamına ait bir nesnenin kullanılmasıyla kimliğini bulur. Yazar, sanatçı tarafından yapılan ilk maketlerde çalışırken giydiği sabahlık/ pelerin ile betimlenmiştir. Daha sonra yapılan maketlerde ise tüm hikâyeci anlatım öğelerini ortadan kaldırmış ve yazarı onun saygınlığını temsil eden dantel yaka ile betimlemeyi tercih etmiştir. “1897’de Balzac, kukuletalı, pelerinli, dantel yakalı olarak ortaya çıkar.”³⁹

³⁹ Özi HUNTÜRK, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 202



(Resim.2.1.2.9) “Balzac Anıtı”, Auguste Rodin, 1898, Fransa

19. yüzyılın sonlarında modern sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatlarından etkilenmeleriyle gelişen Primitivizm (ilkelcilik) akımı, biçimsel temsilde yaşanan önemli bir değişimi ortaya çıkarır. Dönemin sanatçıları, müzelerde gördükleri bu heykellerden etkilenirler ve yapıtlarına bu etkileri yansıtırlar. Bazı sanatçılar, (Matisse, Picasso, Braque, Derain vs.) Okyanusya ve Afrika masklarını satın almaya başlarlar.

19. Yüzyılda, Paul Gauguin ilkel sanattan etkilenen ilk sanatçılardan biridir. Modigliani ve Brancusi de yapıtlarında bu anlayışın etkilerini kullanmışlardır. Yüzyıllarca biçimsel ve içeriksel olarak çeşitli değişimler ve geri dönüşler yaşayan heykel sanatında, biçimsel anlamda yaşanan bu değişim zamanla kübizmin de önünü

açmıştır. Nesnenin ya da figürün parçalanarak saf geometrik formlarla yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan kübist temsil, yalın, geometrik ve alışlageldik perspektif anlayışının dışında yorumlama anlayışıyla doğanın temsiline yeni bir yorumlama biçimi meydana getirmiştir. “Kübistler, nesnelere göründükleri gibi değil, düşündükleri gibi kavrarlar. Bu kendine özgü düşünce biçimi ile varlık düzeni alışılmış, biçimsel düzenini yitirir, biçimi bozulmuş yeniden kurulmuş yeni bir düzen görülür.”⁴⁰ Kübizmin daha gelenekçi türü olarak nitelendirilebilecek olan analitik kübizimde heykelde doğa model alınmıştır. Ancak sentetik kübizimde doğaya öykünmeyen biçimler de bir araya getirilerek yapıtlar ortaya çıkarılmıştır.

“Turani’ye göre geometrik düzen içinde nesnelere özünü de oluşturan metafizik düzen olduğu için kübizmi salt geometri olarak görmek yanlış olur. Kübizimde matematik ve metafizik birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak uyum içindedir. Bu matematik ve metafizik kavranış, iki temel kübist ve özsel-biçim kavramlarına indirgenebilir.”⁴¹

Dönemin teknolojik gelişmeleriyle değişen günlük yaşamın hızı, dinamizmi ve hareketi, Fütürist temsil anlayışının ürünleriyle ortaya çıkarılmıştır. Bu yapıtlarda nesnenin ve figürlerin dış görünüşlerinin sanatçı tarafından ne kadar iyi ve doğru biçimde yansıtıldığından öte, hareket ve devinim, mekân ve form algısının önüne geçmiştir. Kübizm ve Fütürizm hareketleriyle, sanat hiçbir zaman doğayla tam anlamıyla bağını koparmamıştır, ancak dönemin sanat anlayışında temsil genel olarak soyutlama üzerinden gelişmiştir.

Modern sanatın, doğa taklidini ve betimlemesini öne çıkarmayan temsil anlayışı, çok çeşitli üretimlerin ve form arayışlarının önünü açmıştır. Doğanın taklidine ya da doğaya öykünmeye gerek duymayan temsil anlayışı özellikle soyut sanatta ön plandadır. Örneğin, Kandinsky’nin sezgisel renk kompozisyonları tamamen doğadan uzak, dış gerçekliğe öykünmeyen, soyut bir estetik anlayışının ürünleridir.

⁴⁰ Özi HUNTÜRK, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 232

⁴¹ A.g.k., 233

Bu nedenle modern sanatın ürünlerinin kısa bir dönemde ve arka arkaya veya eş zamanlı ortaya çıkan çeşitli akımlarla şekillendiği, böylece daha deneysel, özgür ve yenilikçi bir temsil anlayışını doğduğu ifade edilebilir.

Modernizm sonrasında imge ve anlam ilişkisini yeniden sorgulayan nesnelere betimlendiği yapıtlar gerçekleştirilmiştir. René Magritte'in "Pipo" resminde (Resim.2.1.2.10) bu türden bir sorgulama pipo resminin altında sanatçı tarafından yazılmış bir ifadeyle irdelenmiştir.

“İngenin benzeşim işlevi, temsil ve temsil edilen arasındaki karmaşayı artırır. Magritte’in pipo resminin altına “Bu bir pipo değildir” diye yazmasının da gösterdiği gibi, imge her zaman temsil ettiği ve göndergesinden farklılaşır. Gerçekte imge bir bağlantıdır, bir varlığın imgesidir ama onun kopyası değildir.”⁴²

Pipo nesnesi (resimdeki pipo imgesi), bir gösterge olarak resimde tek başında bulunur ve yalnızca kendi anlamının taşıyıcısıdır, yani algılandığı ve zihinlerde yer ettiği üzere sadece bir pipodur. ‘O nesnenin kendisi olmamakla, ancak o nesnenin yerini tutan, o şeyin düşüncesini üreten bir işaret’ şeklinde gösterge olma işlevini yerine getirir. Pipo imgesi, sanatçı tarafından “bu bir pipo değildir” yazısı ile birlikte sunulmasaydı, izleyicide bir simge olarak algılanabilme ihtimalini ortaya çıkarabilirdi.

⁴²Halime YÜCEL, **İngeden Yorumu**, 18



(Resim. 2.1.2.10) “İmgelerin İhaneti” (Bu bir pipo değildir.), René Magritte, 1928-1929

“ İmge her şeyden önce bir bağıntıdır, bir nesneye benzese de kopya değildir. Bir yeniden üretim ve yansımadan önce, onu oluşturan öğeler arasında bağıntı düzlemidir: Bir imge modeline benzeyebilir, görünüşüne öykünebilir, içselliğini dile getirebilir, onu oluşturan çizgilerin belirli bir düzenlemesini gerekli kılar. Daha geniş bir biçimde, plastik göstergeler içeren herhangi bir uzam bölümü imgedir.”⁴³

Çek sanatçı Kşistof Kintera'nın “Black Flag” (Siyah Bayrak) yapıtında (Resim.2.1.2.11) nesnelere kendi anlamları dışında başka bir anlamı temsil edebilmelerine örnek olarak verilebilir. Beyaz bir bayrağın akıllarda yer eden teslimiyet ifadesinin tersine, siyah naylondan yapılmış olan bayrak daha çok anarşiyi, ölümü veya ezici, baskıcı bir yapıyı ve inkârı temsil etmektedir. Plastik benzin bidonuna saplanmış bir ağaç dalı üzerinde kumaş yerine bayrak olarak siyah bir naylon poşet ile oluşturulmuş kompozisyon, yapay bir şekilde rüzgâr efekti sağlanarak bir vantilatör ile dalgalandırılmış ve bir bayrak özelliğine kavuşmuştur. Alışık olduğumuzun dışında bir manzara olarak beliren kompozisyon normalde açık

⁴³ Halime YÜCEL, *İmgeden Yoruma*, 19

bir alanda toprağa sabit duran bir direğin üzerinde rüzgârla dalgalanan bir bayrağı göstermez.



(Resim. 2.1.2.11) “Siyah Bayrak”, Kşristof Kintera, 2011



(Resim. 2.1.2.12)



(Resim. 2.1.2.13)

“Embriyo”, David Černý, 2008

Çek sanatçı David Černý'nin Prag şehrinde bulunan “Embriyo” isimli yapıtında (Resim. 2.1.2.12, 2.1.2.13) sanatçının embriyo biçimli yapıtını embriyonun doğada ait olduğu yerden farklı bir konumda kullanması söz konusudur. Anne karnında göbek kordonundan beslenen embriyoyu, bir binanın atık su borusundan beslenen bir canlı gibi yerleştirerek her iki elemanı da (embriyo ve su borusu) anlamsal ve yapısal olarak birbirine yabancılaştırmıştır. Burada görülen manzara şaşırtıcı olmasının ötesinde, endüstriyel ve işlevsel bir nesnenin, bir canlı formuyla birleşerek yaşadığı anlam sapmasını ve değişimini yansıtmaktadır. Çok büyük boyutlu inorganik malzemeden yapılmış bir embriyo ve atık su borusu kendi gerçekliklerinin dışında (ancak su borusunun işlevini ortadan kaldırmadan) bir mimari yapının üzerinde bulunmaktadır. Elemanlardan bir tanesi olması gerekenin dışında bir yerde iken diğeri hâlâ anlamını ve işlevini korumakta ancak bir yandan da farklı bir anlamın oluşumuna hizmet etmektedir.

3. TEMSİLİYET KAVRAMI VE HEYKEL SANATI

3.1. Heykelde Temsiliyet Kavramı Açısından Plastik Öğeler

3.1.1. Oran

Heykel sanatında yapıtı oluşturan biçimler arasındaki oran ilişkileri yapıtların anlam dünyasında önemli bir yere sahiptir. Kültüre, inanca ve topluma göre değişkenlik gösterir ve bazı dönemlerde ve kültürlerde daha da fazla kullanılan bir anlam ögesi olarak yapıtlarda karşımıza çıkar.



(Resim. 3.1.1.1) İvriz Kaya Kabartması, Geç Hitit Çağı, Konya

İlkçağ heykellerinde resimsel anlatımlarda olduğu gibi daha önemli olduğuna inanılan figür, kompozisyonda diğerlerinden daha büyük ölçekte belirtilir. İlk çağlardan başlayarak yüzyıllar boyu devam eden bu geleneğin tipik örneklerinden biri olarak Hitit heykel ve rölyeflerini gösterebiliriz. Geç Hitit Dönemine (M.Ö.

1180-700) ait İvriz Kaya Kabartmasında Fırtına ve Bitki tanrısı, karşısında tapınma pozisyonunda duran kraldan neredeyse iki kat daha büyük gösterilmiştir. (Resim.3.1.1.1). Konya Ereğlisi'nde İvriz köyü yakınlarında bir su kaynağının başında dik bir kayalığın üzerine çalışılmış olan İvriz Kaya Kabartması tanrılar ve krallar arasındaki hiyerarşinin temsilinde kullanılan dili en iyi yansıtan örnekler arasında yer alır.⁴⁴

Mısır sanatında ise figürler ve nesnelere arasındaki ilişkiler, manevi bir hiyerarşiye göre betimlenir. Germain Bazin bu durumu şu cümlelerle açıklar: “Böylece, bir adam, bir ağaçtan daima daha büyüktü ve hatta evine giremeyecek büyüklükte canlandırılmıştı. Büyü etkinliğinin icaplarına uyan bu bütünsel gerçeklik anlayışı sanatçıların, görünüşü hiçe saymasına yol açmıştır.”⁴⁵

Antik Yunan heykel sanatında, figür dilinin oluşturduğu ideal oranlar temsil biçimini etkiler. Yunan heykeli figürü betimlerken belirli bir ölçü sistemini, yani bir figürün bütün parçaları arasında oluşturduğu oranları kullanır. Örneğin heykeltıraş Polykleitos, bir figürdeki baş yüksekliğinin bütün vücudun yedide biri olması gerektiğini savunmuştur.

“ Yunan felsefesinin en erken devirlerinden beri insanlar sanatta bir geometri kanunu bulmaya çalışmışlardır, çünkü sanat güzellik, güzellik de ahenk olduğuna ve ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yatkındır. Altın Kesim diye bilinen geometrik orantı yüzyıllar boyunca sanat sırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir; yalnız sanatta değil fakat tabiattaki her şeye de o kadar çok uygulanmıştır ki zaman zaman dini bir saygı bile kazanmıştır.”⁴⁶

Ortaçağ'da da Mısır'dakine benzeyen bir yaklaşım, yine figürler arasındaki ilişkilerde görülür. Rölyeflerde veya duvar resimlerinde hiyerarşik bir büyüklük sıralaması vardır. Bu sıralama İsa, Meryem, melekler, Tevrat'ta adı geçen

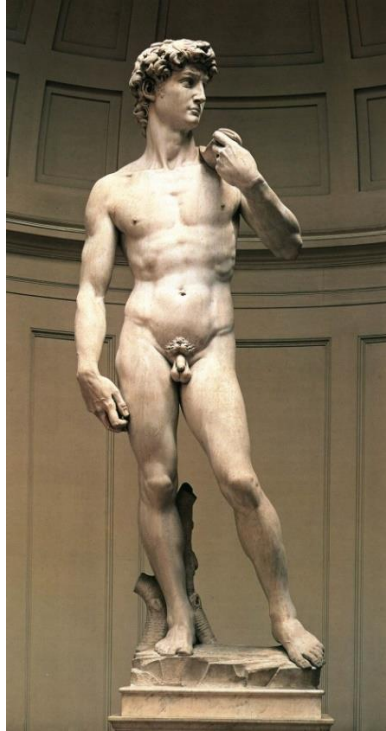
⁴⁴ Muhibbe Darga, **Hitit Sanatı**, 305

⁴⁵ Germain BAZIN, **Sanat Tarihi (A Concise History of Art)**, 30

⁴⁶ Herbert READ, **Sanatın Anlamı**, 23

peygamberler, azizler ve insanlar şeklindedir. Sadece figürler arasındaki oranlarda değil, aynı zamanda figürlerin ve nesnelerin kendi içlerinde bulunan parçaların birbirleri arasındaki oranlara da benzer bir yaklaşımı benimsemiştir. Dönemin sanatı genellikle anlatılan şeye ve anlama hizmet edebilecek öğelerin akılla kavranabilmesi amacıyla yönelik bir ilişkiler sistemini amaçlar.

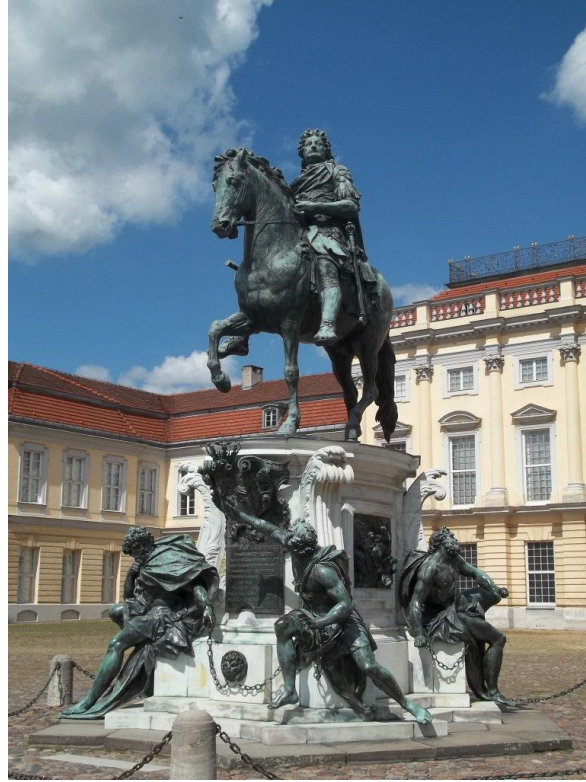
Rönesans dönemine gelindiğinde ise sanat, bilim ve felsefe Ortaçağ anlayışından çok farklı bir yapıya dönüşmüş, Antik Yunan sanatı ve kültürü toplumun ilgi odağı olmuştur. Bilim ve sanatın doğayı ele alışı tamamen değişmiş, Antik Yunan sanatı ile ilgili olarak ortaya çıkan yeni bakış açılarının da etkisiyle heykel sanatı insanın ve doğanın yüceltildiği bir karakter kazanmıştır. Bu yüceltme figürlerin kendi içlerindeki oran ilişkileri ile mükemmelliğe yönelir.



(Resim. 3.1.1.2) “Davut”, Michelangelo Buonarroti, 1501- 1504, Floransa

Michelangelo'nun "Davud" heykeli (Resim. 3.1.1.2) oran problemi açısından ilginç örneklerdendir. Rönesans döneminin heykel anlayışını en iyi anlatan örneklerinden biridir. Bilimsel perspektifin keşfedildiği Rönesans çağında ve daha sonra heykelin mekânla ilişkisi farklılaşır. Bulunduğu mekânda perspektif gözetilerek, baş doğadaki oranlara göre büyük olarak biçimlendirilmiştir. Böylece aşağıdan bakıldığında heykelin başının küçük algılanmasına neden olacak göz yanılması sorunu ortadan kaldırılmıştır. Heykel kendi içindeki oranlarının mükemmelliği açısından Antik Yunan heykellerinin etkilerini taşımaktadır. Buna rağmen Rönesans heykelinin doğa ile ilişkisi Antik Yunan sanatından farklıdır. Doğanın yorumlanması sanatçıların özgün bir dil oluşturmasına olanak sağlayan Rönesans ortamında bireysel üsluplar içinde geliştirilir. Bu nedenle oran problemini genel bir tanım içinde ele alamayız. Karşımıza çıkan tipik olgular, dini içerikli yapıtların imgelerinde bir hiyerarşinin sürdüğü şeklindedir. Dünyevi olanda bu hiyerarşi yok olmasa da giderek azalır.

Atlı kahraman heykellerinin, yüksek bir kaide üzerine yerleştirilmesi izleyici ile heykel arasında bir hiyerarşi oluşmasına neden olur. Roma döneminden başlayan bu gelenek, Rönesans döneminde de devam ederek, 20. Yüzyıl'a kadar uzanır. Donatello'nun Padua'daki del Santo meydanındaki "Gattamelata" adlı bronz atlı heykeli Rönesans döneminde yapılmış olan bir atlı kahraman anlatımıdır. Heykeli yapılan kişi nasıl halk ile aynı sosyal katmanda yer almıyorsa, aynı yer düzleminde de temsil edilmez. Andreas Schlüter'in Berlin'de Charlottenburg Sarayı'nda bulunan Büyük Elektör (Kurfürsten, 1703) (Resim. 3.1.1.3) adlı yapıtı da bu anlayışın bir ürünüdür.



(Resim. 3.1.1.3) “Büyük Elektör”(Kurfürsten), Andreas Schlüter,1703, Almanya

Atlı kahraman heykelleri geleneği günümüze değin etkisini sürdürmüştür. Ülkemizde de bu anlayışla 20. Yüzyılın başında çok sayıda heykel yapılmıştır. 1927 yılında Heinrich Krippel tarafından yapılmış olan Ankara'nın Ulus ilçesindeki Atatürk heykeli (Resim. 3.1.1.4) bu anlayışın bir ürünü olarak gösterilebilir.



(Resim 3.1.1.4) “Atatürk Anıtı”, Heinrich Krippel, 1927, Ankara



(Resim. 3.1.1.5) “Yürüyen Adam”, Auguste Rodin, 1900, Fransa

20. yüzyıl heykel sanatçısı Rodin'in kaide ve heykel arasındaki oran farkıyla betimlenmiş olan "Yürüyen Adam" yapıtı, (Resim. 3.1.1.5) kaidenin heykelin anlamını değiştiren bir öge olarak katılımına örnek olarak gösterilebilir.

"Rodin, 1879'da Vaftizci Yahya" heykeli için hazırladığı gövdeyi "Yürüyen Adam" heykelinde kullanır. Eser 1900'de iki metreden uzun bir sütun üzerinde Vaftizci Yahya'nın bir etüdü olarak yer alır. 'Yürüyen Adam' ismini 1907 Salonu'nda alır. Declaux'a göre heykeltıraşın önem verdiği şey 'yürüyen bir tapınak, devinen bir mimarlık olarak görülen insan bedeninin iç dinamiğini göstermektedir. Bu tapınak düşüncesi heykelin antik görünümlü bir sütun üzerine yerleştirilmesiyle de vurgulanmış ve ona uzamda egemen bir konum verilmiştir."⁴⁷



(Resim. 3.1.1.6) Constantin Brancusi'nin heykelleri ve kaideleri

Kaide ve heykel arasındaki oran ve plastik ilişkiyi farklı biçimde sorgulayan sanatçılardan biri de 20. yüzyıl heykel sanatçısı Constantin Brancusi'dir. Brancusi'nin kaideyi kullanım biçiminde kaide sadece heykelin taşıyıcısı olarak

⁴⁷ Özi HUNTÜRK, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 204

kalmaz, plastik bir öge olarak yapıta katılır. (Resim. 3.1.1.6) Oran, hiyerarşik bir öge olarak kullanılmaz, anlamın bir parçasıdır.

Hale Tenger'in "We are so lightly here" (Resim.3.1.1.7) isimli yapıtında figürü çok küçük ölçüde gösteren şey doğal ölçülerinde kullanılmış olan yastıktır. Figür paraşütle yastığın üzerine inmektedir. Yumuşak ve esnek bir malzeme olan yastık burada hafifliği anımsatır.



(Resim. 3.1.1.7) "We are so lightly here", Hale Tenger, 2009

Üzerinde yaşadığımız yeryüzü düzleminin alışlagelmiş oran ve fizik kurallarının çok da dışında olmayan bir kompozisyon düzeni mevcuttur. Yatay düzleme dik olarak iniş yapan bir insan figürü, o düzleme oranla küçük boyutuyla bir yabancılaşma yaratmaz iken, izleyicide nesnelerin niteliği ve geçirdikleri anlam değişimi sebebiyle bir algı yanılması oluşturmaktadır.

3.1.2. Biçim

“Sözlükte bu kelime “şekil, parçaların düzeni, dış görünüş” diye tanımlanır. Bir sanat eserinin biçimi de şekli, parçalarının düzeni ve dış görünüşünden başka bir şey değildir. Şeklin, bir düzen yaratacak iki veya daha fazla parçanın bulunduğu yerde biçim vardır. Fakat bir sanat eserinin biçiminden bahsettiğimiz zaman bize belli bir yönden etki yapan özel bir kuruluşu kastederiz.”⁴⁸

Heykel sanatında biçim ve ona bağlı kavramlar (biçimlendirme yöntemi, biçim örgüsü, biçim anlayışı vb.) bu sanata dair temel değerler arasında yer alır. Heykele dair araştırmaların çoğu heykellerdeki biçim anlayışlarını, ele aldıkları sorular ile ilişkilendirmek gereğini duyarlar. Temsiliyet problemi irdelenirken de biçim olgusu özel bir önem taşır. Çünkü biçimlendirme anlayışının bizzat kendisi temsilin içeriğini oluşturacak kadar güçlü etkilere sahiptir. Mısır heykeli, Yunan heykeli, Roma heykeli, Rönesans heykeli gibi önemli sanatsal süreçlere dâhil olan yapıtlar temsiliyet anlayışlarını biçimsel anlayışları üzerinde geliştirmişlerdir. Mısır heykelinde sonsuzluk kavramının temsili, biçimlendirme anlayışları ile açıkça okunabilen bir ortak anlatım düzlemi oluşturur. Sembolik anlatımın çok güçlü olduğu Mısır sanatında binlerce yıl semboller ve onların biçimlendirme anlayışları heykellerin ayrılmaz parçaları olmuşlardır.



(Resim. 3.1.2.1) Horus Heykeli

⁴⁸ Herbert READ, **Sanatın Anlamı**, 29,30

“Oturan heykeller ellerini dizlerine koymak zorundaydılar. Erkeklerin tenleri, kadınlarınkinden daha koyu bir renkle boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görünümü, önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Gök tanrısı Horus’u bir doğan ya da doğan başlı olarak; ölüm tanrısı Anubis’i de ya bir çakal ya da çakal başlı olarak gösterme zorunluluğu vardı.”⁴⁹ (Resim 3.1.2.2)

“Gök/ güneş tanrısı Horus, tamamen bir şahin/doğan biçiminde veya şahin/doğan başlı insan vücutlu olarak betimlenmiştir. Savaş sahnelerinde kanatlarını açarak kralı korur, ona yardım eder. Pençeleri arasında sonsuzluk sembolü halka taşır.”⁵⁰ (Resim. 3.1.2.1)



(Resim. 3.1.2.2) Anubis Heykeli

Mısır tanrılarının betimlemeleri çok sayıda sembol içermektedir. Her bir tanrı, koruyucusu olduğu ya da tanrısı olduğu kavramın, olayın temsil ettiği sembolik nesnelere ya da hayvan tasvirleriyle betimlenir. “İnek başlı tanrıça Hathor genellikle aralarında güneş diski olan inek boynuzlarından taç takar. Sonraları İsis ile özleştirilecek olan Hathor aşk ve bereket tanrıçasıdır, kadınları, müziği, aşkı, dansı korur.”⁵¹ (Resim. 3.1.2.3)

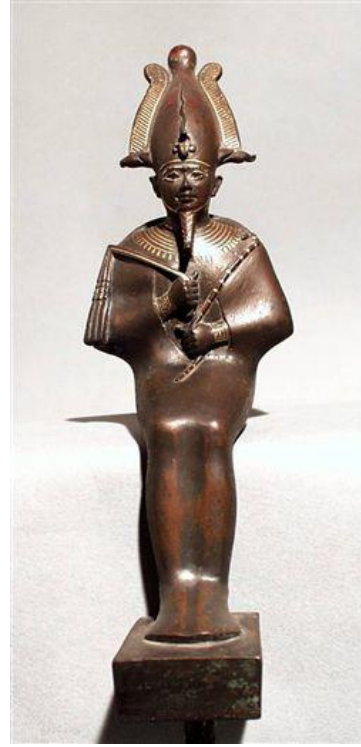
⁴⁹ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 65

⁵⁰ Özi HUNTÜRK, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 61

⁵¹A. g. k., 61



(Resim. 3.1.2.3) Hathor Heykeli



(Resim. 3.1.2.4) Osiris Heykeli

“Osiris, ölüm, yeniden doğuş, bereket ve yer altı tanrısıdır. “Osiris sıkı şekilde sarmalanmış gibi görünür, aşağı ve yukarı Mısır’ı temsil eden devekuşu tüylerinden çift tacı ve kutsallık belirtisi takma sakalı vardır. Tacının devekuşu tüylü kısmı çoğu örnekte boynuz üzerine oturtulmuştur, Yeni krallık döneminde boynuzlar üzerinde güneş disk ve sarmalanmış kobra yılanı (uaerus) betimlenmiştir. Mitlerde kobra aşağı Mısır bölgesinin koruyucu tanrıçası Wadjet ile ve Horus’un gözüyle de ilişkilendirilir.⁵² Osiris’in elindeki asa ve harman döver, doğa üzerindeki kontrolü simgeler. Hiyerogliflerle birlikte bu semboller ‘yaşam’ ve ‘yönetim’ anlamına gelirler.”⁵³ (Resim. 3.2.1.4)

Mısır heykel sanatının biçimsel anlayışı Antik Yunan heykellerini de etkilemiştir. Arkaik Yunan heykellerinde (Kore ve Kouroslar) Mısır heykellerindeki betimlemelerin etkisi net bir biçimde görülür. (Resim. 3.1.2.5, 3.1.2.6)

⁵² Osiris fotoğrafı ve bilgi <http://globalegyptianmuseum.org>, Ocak 2010. ⁵³Özi HUNTÜRK, **Heykel ve Sanat Kuramları**, 63



(Resim. 3.1.2.5) Kore Heykeli



(Resim. 3.1.2.6) Kouros Heykeli

Antik Yunan heykel sanatı doğayı yorumlayış biçimi, idealizasyonu ve portre anlayışından uzak duruşu ile Hellenistik döneme değin temsiliyet göstergelerini oluşturur. Giysi ve saçların biçimleri, hareket biçimleri, temsiliyet ögesi olarak gelenekselleşen nesnelere kompozisyonlara katılış biçimiyle uzun yıllar heykel sanatını etkilemiştir. Heykellerin kentsel yaşamın ve mimarinin ayrılmaz parçası olduğu bu kültürel sürecin önemli ve aynı zamanda son dönemi olan Helenistik evrede simgesel anlatım Doğu toplumlarının geleneklerinden de etkilenerek zenginleşmiştir.

Ortaçağ'da heykel üretimi sınırlıdır ve daha çok rölyef olarak yapılmıştır. Genellikle bunlar dinsel yapılarda kapı rölyefleri ve çeşitli dinsel hikâyelerin anlatıldığı rölyeflerden ibarettir. Hristiyan inancının yayılmaya başladığı zamanlarda hâlâ kimi yerlerde Pagan inançları hüküm sürmekteydi. Ortaçağ sanat yapıtlarında alabildiğine dünyevi olandan uzak, bu dünyanın gerçek görüntülerini kullanmayan

bir dil gelişmiştir. Dönemin biçim anlayışında, kilise himayesindeki sanatın kilisenin ve skolastik felsefenin etkisi dışında bir betimleme ve biçimlendirme anlayışı geliştirmesi mümkün değildi. Sanat yapıtlarında bir görüntünün estetik ve plastik öğelerinin ne kadar doğaya yakın ve gerçekçi olarak betimlendiği değil, bu betimlemelerin bir dinsel hikâyeyi ne kadar iyi anlatabildiği önemliydi. Bunun için de, dönemin sanatında sadece hikâyeyi anlatmaya yeterli olacak kadar doğadaki biçimsel değerlere bağlı kalınmıştır. Özellikle erken dönem Ortaçağ eserlerinde, genellikle bir figürün üzerindeki giysinin kumaş kıvrımlarının içinde figürün anatomik yapısı hissedilemez. Çünkü dönemin anlayışına göre, dünyevi olanın tasviri değil, kutsal ve ilahi olanın temsili yapılmaktadır.

Strasbourg Gotik katedralindeki 13.yüzyıla ait olan “Meryem’in Ölümü” konulu rölyefte, gotik sanatın yeni bir anlayışı görülür. (Resim. 3.1.2.7) Rölyefin kompozisyonunda Meryem’in başında on iki havari toplanmıştır, tam ortada İsa bulunmaktadır ve Meryem’in ruhunu kollarına almaktadır. Azize Magdalena yere diz çökmüştür. Havarilerin kafalarını kemerin kavisine göre ayarlayabilmek için yatağın her iki ucunda da benzer işler yapan iki havari yerleştirilmiştir. Figürlerin vücutlarını örten kumaşlar, içi boş yığınlar ya da süs kıvrımları değildir.

“Gotik sanatçılar, antik çağdan onlara miras kalmış olan, vücuda kumaş giydirme yöntemlerini anlamak istediler. Belki de bu konuda aydınlanmak için Hristiyanlık öncesi taş yapıtlarının kalıntılarını, Fransa’da pek çok örneği olan Roma mezar taşlarını ve zafer taklarını incelediler. Böylece kumaş kıvrımlarının altından vücudun yapısını gösteren, kaybolmuş klasik ustalığı yeniden öğrendiler.”⁵⁴

⁵⁴ E.H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, 193



(Resim. 3.1.2.7) “Meryemin Ölümü Rölyefi, Starsbourg Gotik Katedrali,13. yüzyıl

Gombrich’in söz ettiği üzere, Meryem’in elleri ve ayakları ile İsa’nın elinin kumaş altından belirtilme tarzı, bu Gotik dönem heykel sanatçılarının sadece neyi betimledikleriyle değil, nasıl betimledikleriyle ilgilendiklerini göstermektedir. Bu betimleme tarzında, Antik Yunan’ın doğayı kopyalamayan ancak biçim betimlemesinde doğadan çok da uzaklaşmayan bir anlayış hedeflenmiştir. Ancak Yunan sanatındaki gibi güzel bir vücudun nasıl betimlenmesi gerektiği üzerinden değil, kutsal öyküyü daha inandırıcı ve etkili bir biçimde anlatmak için kullanılan bir üslup geliştirilmiştir. Vurgulanmak ve izleyiciye aktarılmak istenen, Meryem’in ölümü ve onun ölümünü seyreden diğer figürlerin ruh halidir.

Ortaçağ’ın skolastik düşünce yapısının dağılmaya başladığı ve yeni değerlerin ortaya çıkmaya başladığı Rönesans’ta Antik kaynakların ve sanat eserlerinin incelenmesi Antik Yunan sanatının biçim anlayışına geri dönüşün önünü açmıştır.

“Rönesans’ta özgür hümanist düşünce ağır basmaya başlayınca, eski yapılara karşı duyulan ilgi artmıştı. Brunelleschi, Ghiberti, Donatello gibi erken Rönesans ustaları, çoğu

kez Yunan örneklerinden aldıkları motifleri oldukları gibi kullanmada sakınca görmüyorlardı.”⁵⁵

“Böylece Rönesans insana ve dünyaya açılırken yabancı bir dünyaya girmiyordu. XV. yüzyıl sonunda sanatçılar, başlangıçta benzetme yoluyla benimsemeye çalıştıkları Yunan örneklerinden koparak dünyayı artık kendi gözleriyle görmeye başlıyorlar.”⁵⁶



(Resim. 3.1.2.8) “Perseus ve Medusa Başı” Heykeli, 1800

Fakat konu seçimlerinde Yunan mitolojisinin bazı öyküleri Rönesans ve Rönesans sonrasında da kullanılmaya devam edilmiştir. Örneğin Neoklasik ve Barok dönemlerin heykel örneklerinde mitolojik öykülerin betimlemelerine sıklıkla rastlanır. Antonio Canova’nın “Perseus ve Medusa Başı” heykeli (1800),(Resim.3.1.2.8) mitolojinin konu edildiği Neoklasik heykellere örnek verilebilir. Bu dönemde ve sonrasında Antik Yunan’dan ve Rönesans’tan miras alınan biçim ve betimleme anlayışı yüzyıllarca sürmüştür. Modern sanatın ortaya çıkışına kadar, sanatta biçimsel anlamda devrim niteliğinde yeni bir oluşumun açığa çıktığı söylenemez.

⁵⁵ Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, **Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi**, 85

⁵⁶ A.g.k., 85

Modern Sanat ile beraber yeni bir yorum ve biçim anlayışı ortaya çıkmıştır. Modern sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlayan en önemli etkenler, endüstrinin, kent yaşamının, siyasi oluşumların ve dünya savaşlarının yaşamın her alanında toplumda yeni düşünsel etkinlikleri harekete geçirmesi olarak sayılabilir. Bilimde yaşanan yeni gelişmeler, bireyleri ve sanatçıları artık görülen gerçekliğin arkasındaki düşünceyi, biçimi ve durumları algılamaya ve yansıtmaya yöneltmiştir. Bu sebeple Modern Sanat yapıtlarında, biçimsel deformasyonlar, soyutlamalar, saf ve geometrik formlar, renk ve malzeme kullanımlarındaki çeşitlilik ve kent mekânlarının ve yaşamının betimlemeleri sıklıkla görülür. Dönemin hareketli siyasal ve toplumsal yapısı, bilimsel gelişmeleri ve kültürel değişimleri, beraberinde çok çeşitli biçim ve konuların gündeme geldiği sanat akımlarının oluşumuna olanak sağlamıştır. Resimde ve heykelde, yüzyıllardır gelenekselleşmiş dinin, mitolojinin yoğunlukla işlendiği ve genellikle doğaya öykünen biçim anlayışından uzaklaşmıştır. Modern sanat akımları, toplumun yeni düşünsel ve kültürel yapısını destekleyen, kent ve endüstri toplumunun gündelik yaşamını yansıtan, yeni bir içerik, işlev ve biçim anlayışıyla meydana gelmiş bir sanat olarak kendi temsiliyet araçlarını ve öğelerini ortaya çıkarmıştır.

“ Bu değişme, tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi. Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan obje'nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık “süje”olacaktı. Çünkü 19. Yüzyılın objektiv- materyalist gerçeklik kavrayışı, 20. Yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu.”⁵⁷

19. yüzyıl sanatçısı Honoré Daumier'in pişmemiş kilden yapılmış büst heykellerinde (Resim. 3.1.2.9) temsiliyet biçimlerin deforme edilmesi ile oluşturulmuştur. Sanatçının natüralist bir üslubun özelliklerini yansıtmayan, son derece karikatürize ve mizahi bir anlayışla üretilmiş yapıtları bulunmaktadır. Bu anlayış dönemin büst heykelciliği anlayışının biraz dışındadır. Büstlerin yansıttığı kişilerin yüz ifadeleri çok belirgindir.

⁵⁷ İsmail TUNALI, **Modern Resim-Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme**, 121.



(Resim. 3.1.2.9) Honoré Daumier'nin büst çalışmaları

Kübizm akımının ortaya çıkmasıyla beraber sanatta doğayı geometrik biçimlerden yola çıkarak yeniden kurgulama gündeme gelir. Yani nesnelere göründükleri gibi değil, düşünüldükleri gibi kavranırlar. Böylece doğaya ait olan görüntüler biçimsel olarak şekil değiştirilerek geometrik biçimler şeklinde yeniden tasarlanır ve betimlenir.

“Nesnelerin, varlığın iç dünyasını, ama yine objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görünüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik düzendir. Bunun için kübizimde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak.”⁵⁸

Özellikle sentetik kübist heykelerde buluntu nesnelerin kullanımı ile yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Geleneksel malzemelerin kullanımı yerine, metal, cam, plaka, tel, vb. malzemelerin kullanımı ile üç boyutlu kompozisyonlar oluşturulmuştur. Picasso'nun “Boğa Başı” heykeli, bulunmuş nesnelere üretilmiş bir yapıttır. Bunun dışında sanatçının “Kadın Başı” (Resim. 3.1.2.10) adlı büstü de kübizmin biçim

⁵⁸ İsmail TUNALI, *Modern Resim- Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*, 167.

anlayışını yansıtan bir yapıt olarak gösterilebilir. Kübizmin biçim ve temsil anlayışı, döneminde son derece yenilikçi bir bakış açısıyla ortaya çıkmıştır. Bir nesnenin veya figürün, doğal formundan alabildiğine uzaklaşarak ve geometrik biçimlere dönüştürülerek yeniden yapılandırılması, matematiksel bir çözümleme ile doğaya yeniden bakmayı sağlamıştır. Nesnelerin ve biçimlerin formlarının birçok farklı bakış açısından görünüşlerinin kompoze edilerek bir araya getirilmesiyle yapılan düzenlemeler, kolajlar, resimler ve heykeller aslında doğayı referans alan, ancak olduğu gibi değil, çağın gereğini yansıtan bir anlayışla yeniden kurgulayarak yeni bir temsil dilinin yaratıldığı yapıtlardır.



(Resim. 3.1.2.10) “Kadın Başı”, Pablo Picasso, 1909

Doğaya öykünen figüratif temsile karşı çıkarak sanatın devinimi, ışığı ve dinamizmi yansıtmayı gerektiğini dile getiren Fütürist sanatçıların biçim dilinde dönemin değişen yaşam tarzının etkileri belirgin bir şekilde hissedilir. Makineleşen ve hızlanan yaşamda her şey hareket halinde ve değişim içindedir, sanat bu durumda dönemin ruhu olan bu duruma uyum sağlamalıdır. Umberto Boccioni'nin “Mekânda Devinen Biçimlerin Birliği” adlı yapıtı fütüristlerin biçim anlayışını en iyi yansıtan örneklerden biridir. (Resim. 31)

“Boccioni’ye göre eski Mısır, Yunan ve Rönesans geleneğinden medet ummak, kurumuş bir kuyudan dibi delik bir kovayla su çekmekten farksızdı. Duygulara seslenmek için kadın ve erkeği anadan üryan soymak zorunda kalan sanat, ölü bir sanattı. Tıpkı gelecekçi resimde olduğu gibi, heykel de artık mekândaki devinime ve hıza odaklanmalıydı. Yeni heykelin iç dinamikleri ilk bakışta görünmeyebilirdi; ancak heykelin yeni yasası matematik olarak, ‘görünen plastik sonsuz’dan ‘iç plastik sonsuz’a bağlanmalıydı. (..)”⁵⁹



(Resim. 3.1.2.11) “Mekânda Devinen Biçimlerin Birliği”, Umberto Boccioni, 1913

Mısır, Yunan ve Rönesans’tan bu yana devam eden biçim anlayışlarıyla üretilen sanat yapıtlarını eleştiren fütüristler, konstrüktivist sanat hareketinin temsilcileri tarafından hâlâ doğanın görüntüleriyle uğraşmakla ve cesaretsizlikle suçlanmışlardır. Çünkü sanat doğayı taklit etmemeli, doğa tasvirleri yapmamalıdır, yeniden şekillendirmelidir. Bu sebeple konstrüktivistlerin yapıtları soyut ve geometrik yapıdadır. (Resim. 3.1.2.12)

⁵⁹ Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 82



(Resim. 3.1.2.12) “Uzayda Yapılanma (Kristal)”, Naum Gabo, 1937- 1939

50’li yıllardan itibaren, dünyadaki gelişmelere paralel olarak sanatta yaşanan biçimsel değişimler büyük bir çeşitlilik içerir.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra batılı modernist gelenek üzerinde gelişen Türk heykel sanatının üçüncü kuşak heykeltıraşlarından biri olan Ali Teoman Germaner’in yapıtları, mitlerden, efsanelerden yola çıkarak üretilmiş simgesel, alegorik, masalsı temsil öğelerinin yalın ve soyutlanmış figür, mekân ve nesne temsilleriyle şekillendirilmiştir. Heykellerinde ve desenlerinde benzer form ve temsiliyet öğeleri kullanılmıştır. (Bkz. O. Ataseven)

“Aloşname”(Resim. 3.1.2.13) isimli desenler serisi betimleyici ve anlatımcı bir temsil anlayışını barındırır. Sanatçının yapıtlarındaki imgeler düşsel, hikâyeci ve bu dünyaya ait formları içermektedir.



(Resim. 3.1.2.13) “Zümrüt-ü Anka Kuşu Kılıcı” Ali Teoman Germaner

“Özellikle 1970’lerden itibaren insanın tarih sürecinde ürettiği masallarla ilgilenmeye başlayan Ali Teoman Germaner, insanlık tarihinin yeniden ve yeniden anlattığı bu masalları belli ki “insanın hep insan” olduğu göstergesiyle okuyordu.

Aloşname, işte bu açıdan bakıldığında hem günceldi hem de geçmişle sıkı sıkıya bağlı; geçmişte bugünü, bugünde geçmişi yeniden üreten bir görsel masaldı. Başlıca çıkış noktası, desenler arasında bulunan bir şiiri göz önünde bulundurursak, sanatçının yer, zaman ve olaylar silsilesini resimsel olarak kurarken yararlandığı Yedi Uyurlar Efsanesi’ydi. Ama belirtmek gerek, bu efsanede anlatılan olayların bir temsili ya da günümüze uyarlanmış bir yorumu değildi “Aloşname”; ‘masal’ı bir biçim olarak kullanan, söz konusu bu masalda geçen karanlık ve uyku gibi çağrışımlardan yararlanan başka bir masaldı. Örneğin, geçmişi çağrıştırmak için simgesel olarak eski zaman kalıntılarını kullanan Germaner, resmettiği tiplerin ve olaylar silsilesinin simgelediği anlamlar konusunda o denli açık değildi. Aloşname’de izlediğimiz olaylar silsilesi, belli bir kurgu etrafında, bir düğüm/ çözüm ilişkisi içinde bir araya geliyormuş izlenimi uyandırıyor ama betimlenen olayların herhangi bir mantıksal süreklilik içinde bir araya gelmediği çok geçmeden anlaşılıyordu. Anlatılan masalı, izleyicinin kendisinin kurgulaması gerekiyordu.”⁶⁰

⁶⁰ Ahu ANTMEN, *Ali Teoman Germaner’in Yaşamı ve Sanatı: Zamanların Belleği*, 117, 118



(Resim. 3.1.2.14) “Aloşname”, Ali Teoman Germaner

Ali Teoman Germaner gibi üçüncü kuşak heykeltıraşlardan olan, Füsun Onur’un kullandığı simgesel dil ise ülkemiz çağdaş heykel sanatı içindeki farklı bir yönelimin ilk örnekleri arasında yer alır. “Müzikli Koltuk”, “Herhangi Bir İskemle” gibi yapıtlarında, sanatçı günlük kullanım objesi olan sandalyeleri sergilerken, sandalye nesnesinin işlevsel niteliklerini çeşitli nesne, mekân, kişi ve kavramlarla ilişkilendirerek kurgulamıştır.

“Zübeyde Hanım”(1995) yapıtında Atatürk’ün annesinin imgesini doğrudan onun görüntüsü üzerinden değil, simge niteliği taşıyan çeşitli nesnelerin kompozisyonundaki çağrışımlardan yola çıkarak biçimlendirir. “Sanatçının Atatürk’ün annesi Zübeyde Hanım için saten, tül ve incilerle süslediği sandalye ise bir taht izlenimi verir. Burada kadının (Zübeyde Hanım) adı görülür ama bu kez bir kuşak üzerine altınla yazılmıştır ve iki pirinç kol tarafından tutulmaktadır. Sanatçının kadın erkek eşitliği ve din ile devlet işlerinin ayrılmasına ilişkin reformlarını sürekli olarak vurguladığı Atatürk’e duyduğu hayranlık bu yapıtta kendini gösterir, ancak Onur burada Zübeyde Hanım’ın oğluna yönelik herhangi bir gönderme yapmaktan kaçınır.”⁶¹ (Resim. 3.1.2.15)

⁶¹ Margrit BREHM, Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin (For Careful Eyes), 47, 49



(Resim. 3.1.2.15) “Zübeyde Hanım”, Füsun Onur, 1995

Ülkemizde açık alanlarda yer alan anıt dışı çalışmaların ilk örneklerinden olan Gürdal Duyar’ın 1974’te Karaköy Meydanına yerleştirilen “Güzel İstanbul” heykeli (Resim. 3.1.2.16) , hükümetin müstehcen bulması üzerine gece yarısı meydandan kaldırılmış Yıldız Parkı’na yerleştirilmiştir. “Güzel İstanbul”un soyut ve çıplak bir kadın biçimiyle betimlemesi alegorik bir yaklaşımdır. Sanatçının heykeldeki bu yorumu ve tasarımı, kişisel ve toplumsal algılar sebebiyle benimsenememiş ve oldukça büyük bir tepki görmüştür.

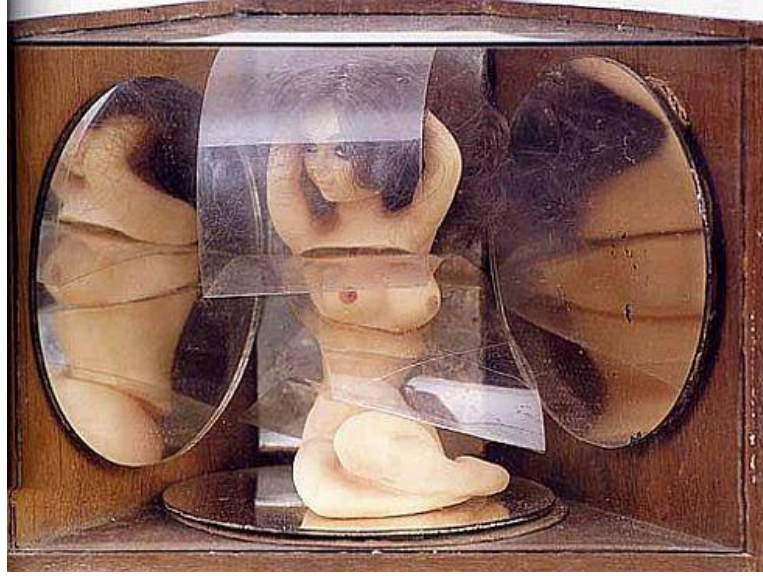


(Resim. 3.1.2.16) “Güzel İstanbul”, Gürdal Duyar, 1974

“1974 yılında bu heykelin “kutsal Türk anasının çıplak teşhir edilemeyeceği” gerekçesiyle yerinden kaldırılmasını kınamak için Türk Heykeltıraşlar Derneği tarafından “Nü” adlı bir sergi düzenlenir. Bu sergide Füsun Onur, hem heykel anlayışını hem de yerleşik kadın imgesini eleştiren çalışmasında en çok da minibüs gibi kamusal yerlerde rastlanan bir oyuncak bebeği birkaç yerinden keserek üç aynalı bir kutunun içine yerleştirir. Nereye ait olduğu tartışılan bu figür parçalanmışlığı ve optik görüntülerdeki çokluğuyla artık hiçbir yere ait değildir.”⁶²

Nü, (Resim. 3.1.2.17) muhafazakâr toplum yapısının kendi içindeki çelişkilerinin, toplumun çıplaklığı ve kadın bedenini tabulaştıran değer yargılarının eleştirildiği bir yapıttır. Füsun Onur, aslında kadın bedeniyle toplumun yaşadığı yabancılaşmanın ve çıplaklıkla barışamama durumunu, ironik bir dille günlük yaşamda toplu taşıma araçlarında asılı duran oyuncak bebeklerinin bedenleri üzerinden anlatmıştır. Kullandığı aynalar ile bebeği her açıdan incelenebilir hale getirmiş, bir kutuya koyarak onun bir kadın bedeni olarak muhafaza edilmişliğini ve kapatılmışlığını anlatmaya çalışmıştır.

⁶² Ayşe Nahide YILMAZ, *Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur*, 209,210



(Resim. 3.1.2.17) “Nü”, Füsun Onur, 1974

Bebek çıplaktır, kutunun tek tarafı camdır ve ahşap parçaların kapaticılığına rağmen, aynalar sayesinde artık kutu da hapsedmek dışında bir işlev taşımamaktadır. Sanatçı tarafından oyuncak bebeğin kadınlaştırılması ve cinsel bir objeye dönüştürülmesi ise bir oyuncak olan bebeğin anlamını değiştirmiştir. Artık oyuncak bebek, bir vitrinde aynalarla her açıdan çıplaklığın gösterildiği bir cinsel teşhir objesine dönüşmüş, kendi işlevinden arınmıştır. Muhafazakâr toplumun zihninde yaşadığı çelişkiyi, kadın bedenine yapılan ötekileştirmeyi ve ayrımcılığı kullandığı objeler ve biçim dili ile anlatan sanatçı, anlatım dili ve araçları ile bütün nesnelere kendi anlam bağlamının dışında kullanmıştır.

3.1.3. Mekân

Heykel sanatında mekân olgusu heykelin temsil biçimini etkileyen önemli bir olgudur. Dönemsel ve kültürel farklılıklara bağlı olarak yapıt-mekân ilişkileri değişik yorumlar içinde kurgulansa da anlamın oluşumunda her zaman güçlü bir etki kaynağı olmuştur. Yapıt- mekân ilişkilerinin yanı sıra, resimde olduğu gibi rölyeflerde de

mekân anlatımları değişik dönem ve değişik kültürlerde özel simgelerle dile getirilmiştir.

Heykelin mimarlık ile güçlü bir bağımlılık içinde bulunduğu modern sanat öncesi yapıtlarda mimari yapı ile heykel arasındaki bağı oluşturan en önemli olgu yapının işlevi olmuştur. Heykelin temsiliyet açısından içeriğini ve biçim anlayışını etkileyen mimari mekâna olan bağlılığı antik Mısır sanatında açıkça okunur.

Mısır piramitleri, mezar heykelleri, rölyefleri ile bir bütündür. Piramitler ruhun göğe yükselmesini simgeleyecek şekilde kare tabanlı üçgen prizmalar olarak inşa edilmişlerdir. Bu piramitler soyluların mezarlarında bulunan mumyalanmış bedenlerinin ve heykellerinin de mekânı olarak işlev görmektedir. Bu sebeple firavunların ve soyluların mezar anıtları olan piramit yapılarının koruyucusu olarak aslan vücutlu ve insan başlı çok büyük boyutlu bir heykel olarak inşa edilmiş olan Sfenks, tek başına serbest bir yapıt olarak değil; daha çok mekân ile olan ilişkisi ve mezar yapısı olan piramitlerle birlikte anlamını bulabilmektedir. Piramitlerin çöldeki devasa görüntüsü firavunların gücünü vurgularken, büyüklüğü sebebiyle manevi bir hiyerarşi de oluşturur.



(Resim. 3.1.3.1) Mısır Rölyefi

Mısır rölyefleri (Resim.3.1.3.1) biçimsel özellikleriyle son derece yalındır ve simgesel betimlemeleri barındıran yapıtlardır. Genellikle alçak kabartmalar olarak yapılan rölyeflerin mekân tasvirlerinde ayrıntılı mekân betimlemelerinden çok, iç ve dış mekânlarda kullanılan eşya, taşıt, nesne ve hayvan tasvirlerine rastlanır.



(Resim. 3.1.3.2) “Roma Kurban Sunumu” Rölyefi, M.S. 100-125

Antik Yunan ve Roma rölyeflerine genellikle tapınakların, alınlıklarında ve lahitlerde rastlanır. Dikili taşlar, taklar vb. yapıtlarda genellikle ayrıntılı mekân tasviri yapılmamıştır ancak bazı rölyeflerde mekân izlenimi veren sütun ve kapı betimlemeleri görülür. Savaş ve kahramanlık sahneleri, günlük yaşamdan görüntüler, dini ritüeller ve tanrı figürleri, mitolojik öyküler anlatılmıştır. (Resim. 3.1.3.2)

Roma döneminde Daçya’da yapılan savaşın ve kazanılan zaferin kronolojik öyküsünü göstermek amaçlı yapılmış olan Traianus Sütunu’ndaki (Resim.3.1.3.3) rölyeflerde (M.S.114) Romalı askerlerin yaptıkları seferin, kahramanlıklarının açık bir anlatımı yapılmış ve bu anlatımda arka planda figürlerin bulunduğu mekâna ait öğeler kullanılmıştır. Heykelde mekân anlatımının ve tasvirinin yer aldığı önemli bir örnektir.



(Resim. 3.1.3.3) “Trianus (Trayan) Sütunu”, Roma Dönemi, M.S. 114, İtalya

Ortaçağ sanatının minyatürlerde, resimlerde, heykellerde ve rölyeflerde mekânı tasvir etmek gibi bir derdi yoktur. Mekân simgelerle anlatılır. Heykel ve rölyef örnekleri genellikle kiliselerin iç ve dış mekânlarında görülmektedir. Mimari yapıların içinde anlamını bulan, oranları, biçimleri ve simgesel- alegorik dünya algılayışı aracılığıyla doğrudan mekânıyla bütünleşen yapıtlar üretilmiştir. Rölyef, vitray, resim vb. sanat ürünlerinde perspektif kurallarına uygun bir mekân anlatımı Ortaçağ’da bulunmamaktadır. Mekân betimlemelerinde derinlik ve nesnelere-figürler arasındaki ön-arka ilişkileri, oranlar bu dünyanın gerçeklerinden son derece farklıdır. Bunlar natüralist doğa tasvirinden kaçınan Ortaçağ sanat dili ve üslubunun tipik

mekânsal temsil öğeleridir. Hatta mekân betimlemesi olarak algılanan biçimler bile simgesel öğelerdir. (Resim. 3.1.3.4)

“Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin hiçbirisi de gerçek bir mekânda geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, bir zemin üzerinde adeta “kâğıttan kesilmiş” olup üst üste yapıştırılmışlardır. Resimdeki plan ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçası: Ya altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmıştır (örneğin, Castile’li Blanche’in Mezmurlar kitabında yer alan minyatürler gibi), ya da “duvar kâğıdı” etkisi veren, tekdüze geometrik mekânların tekrarı ile doldurulmuştur. (örneğin, Lisle baronu Robert’in Mezmurlar kitabındaki minyatürler gibi)

Gotik Ortaçağ mimarisinde heykeller ve rölyefler mimari yapıların iç ve dış cephelelerinde yer alan birimlerdir. Gotik heykel, neredeyse tamamen mimarlığa bağlı bir biçimde onun bir parçası olarak gelişmiştir. Gotik katedrallerin inşaatında mimar, yapıda kullanılan tüm diğer sanatları da denetledi. Büyük heykel ve kabartma programları, mimari çerçevenin bir parçasıydı ve mimarın sorumluluğu altındaydı.”⁶³



(Resim. 3.1.3.4)- Saint Pietro Katedrali, Ortaçağ Rölyefleri: a) Yılan öldüren dişi geyik b) Günahkârların cezası c) Aziz Peter ve Aziz Andrew’un görevi; d) Köpek ve öküzleriyle çiftçi.⁶⁴

“Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat” adlı kitabında Engin Akyürek, Rönesans’ta mimarlığın ölçü ve oranlarıyla ilgili olarak Filippo Brunelleschi’nin dönemin mimarlıkla ilgili ilk ilkeleri koyduğundan bahsetmektedir. Buna göre, Brunelleschi 1402’de Roma’ya giderek antik yapıları incelemiş bu yapıların

⁶³ Engin AKYÜREK, **Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat**, 59

⁶⁴ Görselin alındığı internet kaynağı ve açıklaması: <http://romeartlover.tripod.com/Spoletto1.html>

ölçülerini çıkartarak görünüşlerini çizmiştir. Bu çizimler sayesinde de bilimsel perspektifin ilkelerini kurmuştur. Antik mimarlar yapıları insan vücudu ile kıyaslanabilecek bir organik yapıya benzetmişlerdir: İdeal insan vücudunun belli ölçüleri ve oranları olması gerektiği gibi, bir yapının da güzel olabilmesi için belirli ölçü ve oranlara sahip olması gerekiyordu. Yani bu düşünceye göre, yapıyı dengeli ve uyumlu gösteren şeyler, yapının doğru oranlarının bulunabilmesinde yatmaktadır.

“Bu doğru oranlar ancak tam sayılar ile ifade edilen oranlardır yani tam sayıların katlarıdır. Brunelleschi bu düşünceyi ilk kez Floransa’da St. Lorenzo (1421-69) kilisesinde uygulama olanağı bulmuştur. Tüm tasarım kare birimlerden oluşmaktadır ve yan nef ile şapelleri oluşturan kare birimler, orta nefin birimlerinin 1/4’ü oranındadır.”⁶⁵

Rönesans döneminde hem resim ve heykellerde yer alan mekân temsillerinin, hem de heykellerin buldukları mekân ile kurdukları ilişkiler, dönemin kültürel ve felsefi anlayışı doğrultusunda değişikliğe uğramıştır.

“Rönesans, Batı Kültürü’nün tüm alanlarında olduğu gibi mekân yaratma sorunsalına yaklaşımı açısından bir dönüm noktası sayılır. Rönesans hareketiyle birlikte, kent kültürünün yaşam alanlarının yeniden tanımlanması sonucunda, mimari yapıların insani özellikleri de tartışılır hale gelmiştir. Retorik olarak kutsaldan uzaklaşmaya başlayan mimari yapılardaki heykel de kutsal mekânlarla olan bağımlı koparmaya başlamıştır. Mimari yapıdan giderek kopan heykel, fiziksel sınırlarının içine çekilerek kendi bağımsız anlam çerçevesini belirlemiştir. Din dışı ve mitolojik sahneler heykelle konu olurken artık kentsel bir mekânın odağı durumuna gelmiştir. O döneme kadar mimari bir yapının içinde onun organik bir parçası olarak düşünülen heykel, bu ilişkiden koparak ilk kez kendi mekânını yaratmış ve dış mekâna açılmıştır.”⁶⁶

⁶⁵ Engin AKYÜREK, **Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat**, 134

⁶⁶ Suat KARAASLAN, **Heykel ve Mekân**, 290



(Resim. 3.1.3.5- 3.1.3.6) Lorenzo Ghiberti, Cennetin kapıları, Floransa Vaftizhanesi,1452 (Detay)

Mimari yapıların önemli bir plastik elemanı olarak yüzlerce yıldır üretilen rölyefler Rönesans döneminde de mimarinin ayrılmaz bir parçası olmaya devam etmiştir. Ortaçağ'ın ardından serbest heykelde ve resimde yaşanan biçimsel ve mekânsal temsil öğelerinin değişimi, dönemin rölyeflerinde belirgindir. Lorenzo Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesinin bronz kapı rölyeflerinde çok detaylı işlenmiş rölyefleri görmek mümkündür. (Resim 3.1.3.5, 3.1.3.6, 3.1.3.7) İç ve dış mekân betimlemeleri perspektif kurallarına uygun bir biçimde son derece natüralist bir anlayışla betimlenmiştir. Kapıdaki 10 rölyefte Yeni Ahit'ten sahneler anlatılmıştır.

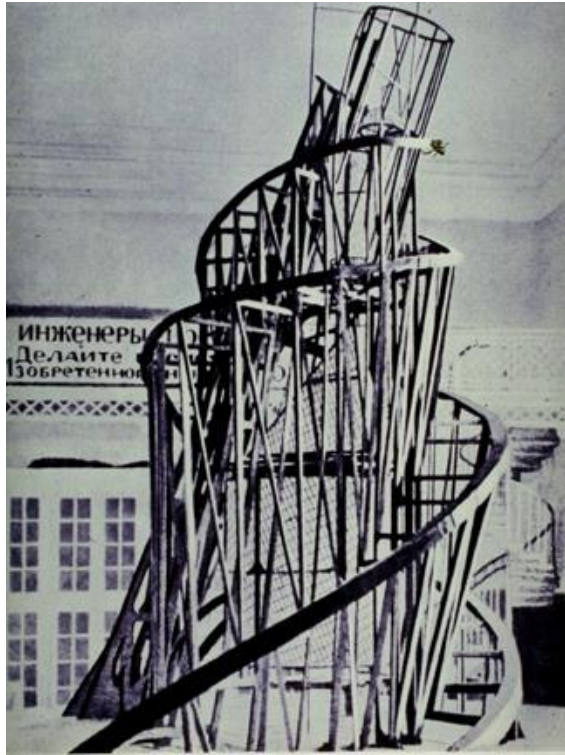


(Resim. 3.1.3.7). Lorenzo Ghiberti, Cennetin kapıları, Floransa Vaftizhanesi,1452

Neoklasik ve Barok dönemlerde de Rönesans geleneğinden uzaklaşılmamıştır. Rönesans sonrası sanattan Modern sanatın ortaya çıkışına kadar heykel ve mekân ilişkisi çok büyük bir değişim yaşamamıştır. Plastik sanatlarda temsilde en önemli biçimsel değişim Modern sanatın ortaya çıkışıyla olur. Modern sanat, gelenekselleşmiş sanat normlarına karşı duruşunu heykelin mekâna ve dolayısıyla

mimariye olan bağımlılığının azalmasında göstermiştir. Dini ve mitolojik hikâyeler heykel sanatının en önemli konuları olmaktan çıkmıştır. Endüstri devriminin yarattığı toplumsal değişimler, köylerden kentlere yerleşen insanların artması, şehirlerin kalabalıklaşması, makineleşme, teknolojinin, bilimin gelişmesi ve sanayinin hız kazanmasıyla artık yeni bir dünyanın ve yaşam tarzının sanata yansması söz konusu olmuştur. Artık doğanın duyumsanan görüntüleri doğadaki gibi değil, yeniden kurgulanan biçimlerle ve kendi mekânını oluşturma yeteneği ile gerçekleştirilir. Bu da mekân ile yapıt ilişkilerinin yeniden kurgulandığı, sanatta temsilin yeniden yapılandırıldığı bir sanatın ortaya çıkması demektir.

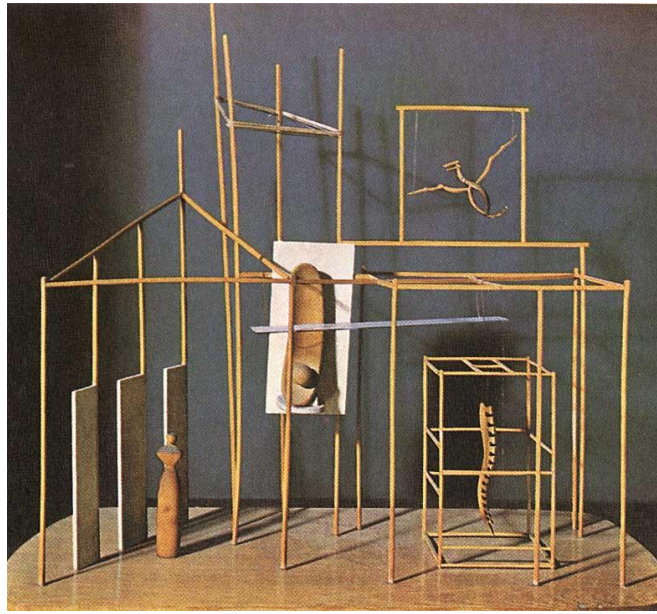
19.yy'ın sonundan itibaren heykel gibi tasarlanan anıtsal ve sembolik değerlere sahip olan yapıtlar inşa edilmiştir. Paris'teki Eyfel kulesi bu duruma örnek verilebilir. Vladimir Tatlin'in sosyalizmin birliğine adanan ve Neva nehri üzerine inşa edilmesi düşünülen III. Enternasyonal Anıtı (Resim 3.1.3.8), tasarım olarak bir heykeli andırırsa da, dev boyutlu ve işlevsel nitelikleriyle bir mimari yapı olarak da düşünülmelidir.



(Resim. 3.1.3.8) “III. Enternasyonal Anıtı” modeli, Vladimir Tatlin, 1919

“III. Enternasyonal Anıtı, sosyalizmin simgesi haline gelecekti. *Eyfel Kulesi*’nin simetrik biçiminden farklı olarak, yerden 60 derece yatay bir giriş tarafından taşınacak olan sarmal biçimli anıt, gökyüzüne doğru bir matkap ucu gibi yükselecekti. En altta toplantı salonu, orta katta sekreterlik bürosu, en üstte de danışma merkezi ve radyo istasyonu yer alacaktı. Yapıtın içindeki hücreler durağan değildi: toplantı ve tartışma salonu yılda bir kez, sekreterlik bürosu yirmi sekiz günde bir, danışma merkezi de günde bir kez dönecekti. Anıt, insanlığa yol gösteren modern bir simge olacaktı.”⁶⁷

Mekân sorununu irdeleyen ve bazı yapıtlarında heykelin içinde mekân yaratan sanatçı Giacometti’nin “Sabahın Dördünde Saray”(Resim 3.1.3.9) ve “Kafes (1.Versiyon)” (Resim 3.1.3.10) adlı çalışmaları çeşitli nesne, figür ve hayvan betimlemelerini içermektedir.



Resim. (3.1.3.9) “Sabahın Dördünde Saray”, Alberto Giacometti, 1932

⁶⁷ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 89



(Resim. 3.1.3.10) “Kafes”(1. Versiyon), Alberto Giacometti

“Mekânı, psikolojik bir yaklaşımla ele alan Giacometti’nin mekân anlayışı tamamen kendine özgü bir gerçeküstü özellik gösterir. Heykellerini incelediğimizde mekân içindeki ikinci bir mekânın yaratıldığını sezinleriz. Giacometti kendince yarattığı atmosferde inceltip uzattığı figürleri, içinde bulunduğu mekânla adeta bir çatışma içerisindedir. Bu öznel mekânda figürler birbirlerinden izole edilmişçesine kopuk, ilgisiz bir biçimde hareket eden ve birbirleriyle bağlantıları olmayan yoğun bir yalnızlık duygusunu yaşarlar. Giacometti ip gibi inceltip uzattığı figürlerinde yüzeyleri dokulandırarak adeta bütün yüzeylerde bir ışıklılık etkisi yaratmak istemiştir. Bu da heykelin volümsel özelliğini yok ederek boşlukta adeta bir gölge, bir silüet etki vermesine olanak sağlamıştır.”⁶⁸

Sanatın mekânla ilişkisi Postmodern sanatta ve günümüz sanatında son derece önemli temsiliyet alanları tanımlayan bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapıtların mekânla ilişkilerinin sorgulanmasında, yapıta göre mekân seçimi ya da tasarımı, yapıtın mekânı şekillendiren bir öge olarak bulunması, ya da kimi zaman mekânın başlı başına bir yapıt haline gelebilmesi yeni ifade biçimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Mekân, yapıtı barındıran, çevreleyen bir yapı olmanın dışında, yapıta anlam katan, yapıtın anlam bütünlüğünü tamamlayan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Mekânıyla bütünleşen ve temsiliyet öğelerini yapıldığı mekânla

⁶⁸ Suat KARAASLAN, *Heykel ve Mekân*, 292

bir araya gelerek oluşturan arazi sanatı, video sanatı ve performans gösterilerinde mekân, hem tasarımın bir parçası hem de kurgulanan yapıtın önemli bir temsil ögesi olarak ortaya çıkar. Bu yeni eğilimler artık heykelin bir kaide üzerinde sunulması düşüncesinin çok uzağındadır. Bu uzaklaşma kaide kavramının uç noktalarda ele alınması sonucunu doğurmuştur.

Piero Manzoni, kaide üzerinde sergilenen dış mekân heykellerinin alışılmış kalıplarını sorgulayan, ters çevrilmiş ve üzerinde “Dünyanın Kaidesi” (Resim.3.1.3.11) yazan bir kaideden ibaret yapıtıyla tepkisel bir tavır takınmıştır. Heykeli olmayan bir kaide, bir sanat yapıtı olarak düzenlenmiştir. Görülmeyen, fakat akıl yürütmeyle anlamını bulan, alışlageldik algıları ve görsel imgeleri alt üst eden bir yorumlama ve ifade biçimi kullanılmıştır.



(Resim. 3.1.3.11) “Dünyanın Kaidesi”, Piero Manzoni, 1961

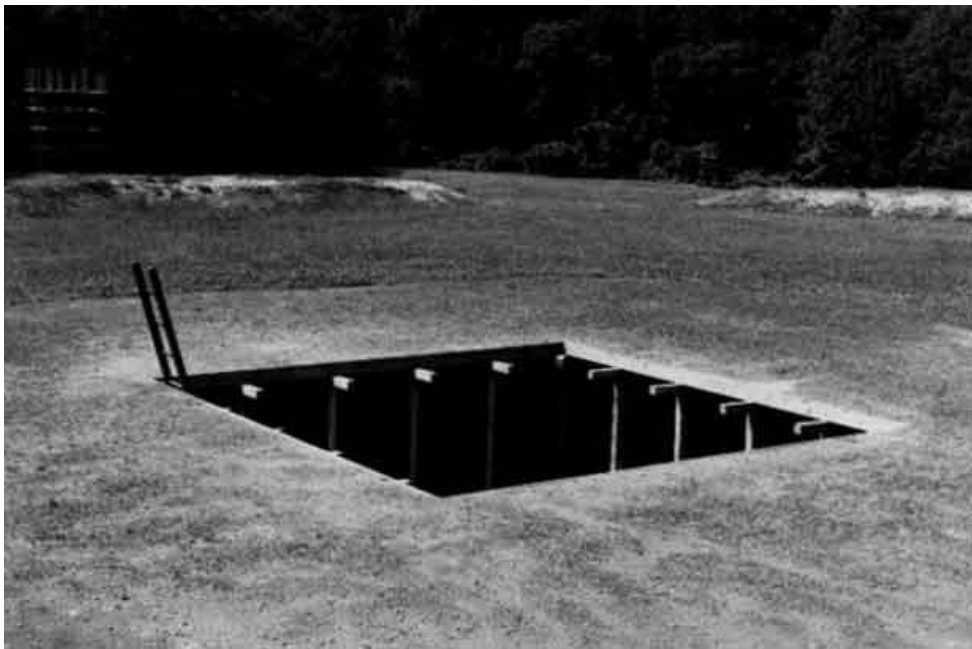
Richard Serra'nın yapıtları genellikle kent mekânlarında yer alan ve mekânı işaretleyen ya da belirli bir alanı sınırlayan, çevreleyen çalışmalardır. Doğrudan mekâna yapılan müdahale olarak adlandırılabilir olan bu yapıtlarda mimari yapıları andıran, anıtsal ve çok büyük boyutlu metal plakalar kullanılmıştır. Bu kavisli plakalar, belirli bir işlev tanımlamazlar, buldukları alanı bölerler, görüntüyü ve geçiş alanlarını kesintiye uğratırlar. "Clara Clara" adlı yapıt (Resim.3.1.3.12) , bir duvar gibi bulunduğu meydanı ikiye böler ve yayaların geçişini engeller. Bu sebeple yapıt yerleştirildikten sonra insanlar karşıya geçebilmek için yapıtın etrafından dolaşmak zorundadırlar. Bulduğu mekânın eski mimari yapılarla çevrelenmiş olması da Serra'nın yapıtının mekânda biçimsel bir karşıtlık yaratmasını sağlamaktadır.



(Resim. 3.1.3.12) "Clara Clara", Richard Serra, 1938, Paris

Mary Miss'in heykel olarak sunduğu yapıt ise dış mekânda yere açılmış bir çukurdur .(Resim. 3.1.3.13) Alışlageldik heykel yerleştirmelerinin uzayda yer

kaplayan, zeminden yükselen, üç boyutlu hacimler olmasının aksine, sanatçı yere açtığı bir çukur ile yarattığı boşlukla ve sadece inilecek bir çukurun varlığını anımsatan bir merdivenle yapıtını oluşturmuştur. Mekâna yapılan bu müdahalede, izleyicinin mekân- yapıt bağlantısını algılayabilmesi ve deneyimleyebilmesi, çukurun içine girmesi ya da yukarıdan içeri bakabilmesiyle mümkündür. Böylece kazılarak elde edilen mekânın kendisi bir yapıt haline gelmiştir.



(Resim 3.1.3.13) “Çevreölçümler/Kulübeler/Tuzaklar”, Mary Miss, 1977-1978

4. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATI VE TEMSİLİYET

Modern Sanat, yeni toplumsal hareketlerin, bilimsel ve kültürel gelişimlerin ortaya çıkardığı, sanayi ve şehir toplumuna ait, geleneksel sanat anlayışına karşı duran bir değişim sürecini ortaya çıkarmıştır.

Postmodernizm ise, sadece sanatsal olarak değil, aynı zamanda kuramsal, felsefi, eleştirel açıdan Modernizm’ den ayrılır. Özellikle 1960’lardan sonra, ideoloji ve kuram üzerine yapılan çalışmaların, entelektüel söylemlerin öne çıktığı söylenebilir. Yapıtların içeriği ve konu edindiği kavram ön plandadır. Toplumun kabullenmiş olduğu simgelerin dışında, nesne kullanımları, mekâna müdahaleler, oran farkları ve biçimsel deformasyonlarla, teknolojik gelişmelerin yarattığı malzeme ve teknik çeşitliliğinin kullanımıyla, birçok farklı sanat disiplininin bir araya gelişiyle sanatçı için özgür bir ifade ortamı oluşmuştur.

20. yüzyılın başında Marcel Duchamp’ın bir günlük kullanım objesi olan pisuarı sergilemesiyle artık “Sanat nedir?” sorusu yeniden sorulmaya başlanmıştır. Günlük kullanım objelerinin bağlam değişikliği ile doğrudan hazır nesne olarak yapıta dönüşmesi durumu ortaya çıkmıştır. Buna benzer bir yaklaşım, resimde René Magritte’in pipo resminde de mevcuttur. Bu yapıt, resimde kavram, imge, yazı, hazır nesne kullanımı ile temsilin düşünsel ve kavramsal değişimini yansıtmaktadır. Bu anlayışın ortaya çıkışıyla, artık sanatın temsil dilinde her malzemenin, her düşüncenin sanat olarak sunulabileceği ve kabul edileceği özgür bir ifade alanının oluşabileceği fikri doğmuştur.

“Aslında Postmodern olarak anılan sanat pratiklerinden daha önce, Dada hareketi, soylu sanat anlayışını yıkmaya dönük, giderek toplumsal yaşama ve hatta sanata da karşı bir manifest ile ortaya çıkmıştır. Marcel Duchamp, ilk kez hazır yapım bir nesne olan pisuarı sanat yapıtı olarak sergiliyordu. Bu aynı zamanda resmin, tuvalden ve boyadan kurtuluşu ve sanatın ne olduğunun tekrar sorgulanması anlamına geliyordu. Öte yandan, yazının ve pek çok farklı malzeme olanaklarının kullanımı, sanatın temsil biçiminde disiplinler arası bir özgürleşmeyi de getiriyordu. Magritte’in, pipo resmi ile altına yazdığı bu bir pipo değildir düzenlemesi, artık imajların yetmediği ve belki de hiçbir şeyin tam olarak hiç bir şeyi anlatamadığını vurgular nitelikteydi. Kavramsal sanat pratiklerine de kapı aralayan bu oluşumlar, imaj, kavram, yazı ve hazır nesnelerin birlikte kullanımıyla, temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni biçim arayışları eklemiştir. Bundan böyle sanatın temsilinde, her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri yerleşmiş oluyordu. Bu aynı zamanda estetik paradigmalardan ve ölçütlerin de muğlaklaşmasını beraberinde getirmiştir.”⁶⁹

⁶⁹ Kafiye Özlem ALP, **Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil**, 52, 53

Sanatın kavramsal ve düşünsel anlamda geçirdiği bu dönüşümün peşinden yeni kavramsal sanat pratikleri olarak land art (arazi sanatı), performans sanatı, video sanatı, yoksul sanat (Arte povera), body art (beden sanatı) vb. ortaya çıkmıştır. Bu yapıtlar genellikle kalıcılığı olmayan, fotoğrafla veya videoyla belgelenen, belirli bir süreçte yapıtta oluşan bir değişimin izlenmesiyle veya nesnenin kendisinin kullanımıyla temsilin oluşturulduğu çalışmalardır. Kalıcılık kavramının günümüz sanatında aldığı yeni anlam bağlamı içinde temsiliyet olgusu da değişime uğramıştır. Sergileme sırasında yok olma, nesnenin bir süreç içinde uğradığı değişimin incelenmesi gibi pratikler sıkça kullanılmaktadır.

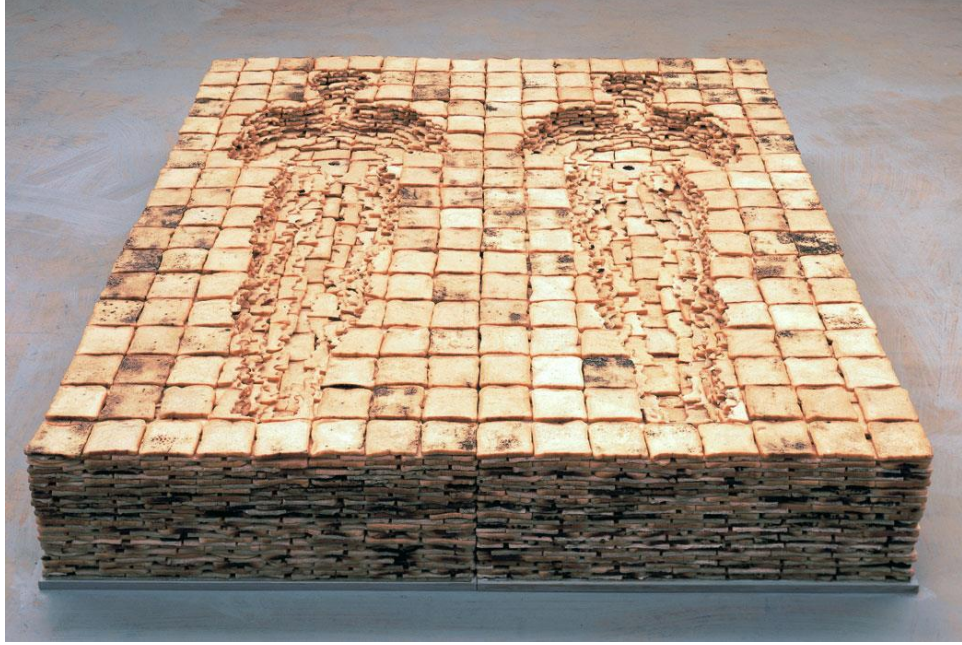
“Pek çok postmodern sanat pratiği kritik etmekten çok yaşanana eklenir. Şimdi, aynı zamanda hızla geçen bir süreci vurgular. Postmodern sanat pratiğinin özünde geçici olanın anlık ve tüketime dayalı temsili can alıcıdır. Farklı zaman ve mekânlara ait nesnelere, başka bir zaman-mekân çözümlenmesinin aracı haline gelerek gerçeklik algısını dönüştürmüşlerdir. Temsil, tuval yüzeyinin verili zaman-mekânından çıkmış, sanatçı, zaman-mekân ve nesneyi yeniden yaratılmış bir temsil alanına dönüştürmüştür. Temsilin mekânı, tuval, galeri, müze olmaktan çıkıp sokak ve yeniden yaratılmış etkileşimli mekânlara dönüşmüştür. Bu durum postmodern sanatta zaman ve mekânın birbirinden ayrılmasını da neredeyse zorunlu hale getirmiştir. Artık mekân temsilin bir aracı değil, yapıyla etkileşimli ve hatta çoğu zaman kendisi de bir yapıt olarak amaçlanmıştır. Bu bağlamda pek çok sergi, zaman-mekân, coğrafya ve kamusal alan etiketleriyle gündeme gelmektedir. Postmodern sanat pratiklerinin zaman-mekân etkileşimli temsil biçimleri ise, üstüste bindirilmiş farklı zaman ve mekânlarda geçen bir dizi olayın, kolaj, fotomontaj ve dijital tekniklerle bir araya getirilmesi mantığına dayanır. Bu aynı zamanda eş zamanlılığın ve sürekli şimdinin de vurgusudur. Böylece olaylar ne denli canlı ve yaşamsal olursa olsun, bunların gerçeklikleri kaybolur ve muğlaklaşır. Hepsi görsel bir imajda yok olur.”⁷⁰

Postmodern sanat yapıtları çok farklı malzemelerin kullanımına açıktır. Geleneksel sanatın benimsediği ve kullandığı araç ve yöntemleri kullanmayarak tepkisel bir tavır ortaya koyan Arte Povera akımının yapıtlarında devlete, endüstri toplumuna ve geleneksel olana karşı duruş vardır.

1960’larda ortaya çıkan akımın sanatçıları, kalıcı olmayan bazı yapıtlar üretmişlerdir. Yiyecekler, bozulabilir malzemeler, günlük kullanım eşyaları gibi

⁷⁰ Kafiye Özlem ALP, **Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil**, 54

malzemeleri simgesel anlamları ile kullanmışlardır. Anthony Gormley'in "Ekmekten Yatak" (Resim. 4.1) adlı çalışmasında, ekmek ve parafin kullanılmıştır.



(Resim 4.1) "Ekmekten Yatak", Anthony Gormley, 1980

Buna benzer bir yaklaşım, Giovanni Anselmo'nun bir yapıtında görülür. (Resim. 4.2, 4.3)

"Giovanni Anselmo, (1934-) granit dikdörtgen blok ve daha küçük taş parçalarının arasına sıkıştırdığı marulu tel ile bağlar. Marul değiştirilmeyip çürümesine izin verilince bağlandığı tel de gerginliğini kaybeder, taş parçası ve marul yere düşerler. Çalışma izleyiciye zaman, yer çekimi, enerji gibi evrensel kavramları sunar."⁷¹

⁷¹ Özi HUNTÜRK, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 313



(Resim 4.2)



(Resim 4.3)

“İsimsiz”, Giovanni Anselmo, 1968

Kavramsal sanatın doğrudan nesne kullanımıyla öne çıkan ilk örnekleri Marcel Duchamp’ın çalışmalarıyla görülmüştür. (Resim. 4.4) “Duchamp’ın ‘Taşınabilir Müze’ dediği “Valiz içinde Kutu” çalışması kahverengi deriden yapılmış 20 kadar valizden oluşur. “Valizin içinde sanatçının yapıtlarının küçük kopyaları, basımları ve fotoğrafları vardır.”⁷²

⁷² Özi HUNTÜRK, **Heykel ve Sanat Kuramları**, 318



(Resim 4.4) “Valiz içinde Kutu”, Marcel Duchamp, 1935-1941

Meret Oppenheim’in kürkle kaplı kaşığı ve fincanı (Resim.4.5) nesnenin anlam ve işlev değiştirmesine örnek gösterilebilir. Kavramsal sanat yapıtlarında sıkça görülen bu tip müdahalelerle günlük yaşam objeleri itici, rahatsız edici bir görüntüyle yeniden yorumlanabilmektedir. Alışlageldik obje görünümünün dışında, işlevinden arındırılmış ve bambaşka bir nesneye dönüşen fincan, yeni haliyle ne bir günlük kullanım objesi ne de dekoratif bir nesnedir.



(Resim 4. 5) “Nesne”, Meret Oppenheim, 1932

Günlük kullanım objelerini büyüterek anlam bağlamını ve niteliğini değiştirme, anıtsal bir yapıya dönüştürme yöntemi günümüz sanatında başvurulan bir ifade biçimidir. Objeye büyüdükçe bir işlev tanımlayamaz hale gelir. Modern öncesinin alışlageldik anıt eserlerinde önemli kişiliklerin figür ve olay betimlemeleri yerini sıradan ve önemsiz günlük kullanım objelerine bırakabilmesi, günümüz sanatının tüketim nesnelerini bir yapıya dönüştürmeye olanak sağlayacak kadar özgür ve denetimsiz bir temsil anlayışına açık olduğunu gösterir. Claes Oldenburg'un Philadelphia'daki büyük boyutlu "Mandal" heykeli (Resim. 4.6), bu yapıtlara örnektir. Sanatçının bu anlayışla yapılmış çok sayıda açık alan yapıtı mevcuttur.



(Resim 4. 6) "Mandal", Claes Oldenburg, 1976

Sanatçı Damien Hirst, bazı yapıtlarında organik malzemeler kullanan sanatçılardandır. (Resim. 4.7) Doğada ölü halde bulunmuş olan hayvanların formaldehit kullanarak çürümelerini engelleyen ve sergileyen Hirst, aslında

Duchamp'ın hazır nesne sergilemesine benzer bir yaklaşımı ölü hayvanları oldukları gibi sergileyerek gerçekleştirmiştir.



(Resim 4. 7) “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel Yalnızlığı”, Damien Hirst, 1991

“Görsel sanatlarda, sanat eserinin modern dönemdeki gibi seyredilecek bir nesne olması yerine, izleyicinin de katılabileceği, deneyimleyeceği bir içeriği olması istenir. Sanatçı ve sanatçı olmayan, yüksek sanat eseri ve kitsch, tüketim nesnesi arasındaki sınırların eridiği gibi, tiyatro, müzik, heykel gibi sanat dalları arasındaki sınırlar da erir.”⁷³

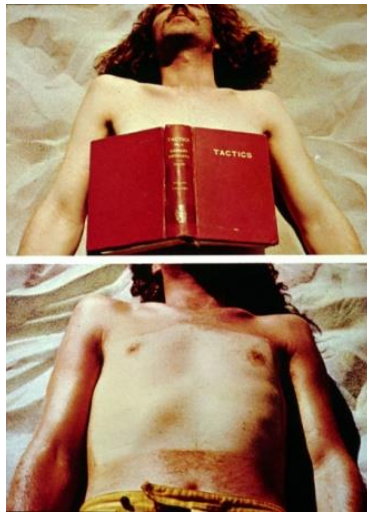
Bu sebeple, Postmodern sanatın yapıtlarının temsil anlayışı çok çeşitli malzeme, teknik ve içeriklerle ortaya çıkmıştır. Farklı kimlikler, örneğin Feminist yaklaşımın sanata yansımaları görülmeye başlanmıştır. Erkek egemen anlayışa tepki veren bazı sanatçılar, kadına dair olan nesnelere ve biçimlere kullanarak yapıtlarını ve fikirlerini ortaya koymuşlardır. Louis Bourgeois'nın kadın bedeninin simgesel bir dille yeniden kurgulanmasına olanak tanıyan yapıtları mevcuttur. (Resim. 4.8)

⁷³ Özi HUNTÜRK, *Heykel ve Sanat Kuramları*, 288.



(Resim. 4.8) “Dokuma Çocuk”, Louis Bourgeois, 2002

Kavramsal sanatta bazı sanatçılar doğrudan kendi bedenlerini kullanırlar. Beden sanatı olarak adlandırılan bu yaklaşıma örnek olarak Dennis Oppenheim’in okuduğu kitabın vücudunda bıraktığı güneş yanığı izlerini sergilemesi gösterilebilir. (Resim. 4.9) Bu tür yapıtlarda genellikle eleştirel bir anlatım söz konusudur. Kavramın ve sanatçının düşüncesinin ön planda olduğu yapıtlardır.



(Resim 4.9) “Okuma Pozisyonu”, Dennis Oppenheim, 1970

Günümüz sanatında, temsilin oluşumunda mekân kavramının farklılaşması açısından Ayşe Erkmen'in "Gemilenmiş Gemiler" adlı çalışması örnek olarak gösterilebilir.

Erkmen'in yapıtında, dünyanın çeşitli yerlerinden taşınan yolcu vapurları Frankfurt'a getirilmiş ve tarifeli seferlerini geçici bir süre için Main nehrinin iki kıyısı arasında gerçekleştirilmesini amaçlamıştır. İstanbul, Venedik ve Shingu'dan getirilen üç yolcu vapuru, 28 Nisan-27 Mayıs 2001 tarihleri arasında seferlerini yapmışlar ve daha sonra yeniden gemilere yüklenerek geldikleri ülkelere geri götürülmüşlerdir. (Resim 4.10)



(Resim 4.10) "Gemilenmiş Gemiler", Ayşe Erkmen, 2001

"Erkmen üç ayrı kentten üç ayrı yolcu vapurunu Frankfurt'ta bir araya getiriyor. Bir nesneyi kendi bağlamından kopararak yeni bir bağlama taşımak çağdaş sanatın çokça başvurduğu yollardan biridir. Nesne eski bağlamındaki işlevden, anlamdan sıyrılır, hem taşındığı yeni bağlamı dönüşüme uğratır hem de kendisi yeni bütün içinde yeni bir anlam kazanır. Genellikle bağlamından koparılan nesne geri dönüşsüz bir değişimin içine de girer. Yeni bir bütün kurmak için yerleştirilen iş geçici bile olsa nesnenin uğradığı değişim geçici değildir, artık eski işlevine, eski anlam bağlamına dönemeyecektir. Başka bir deyişle, sanatçının bütünsel yapıtının kalıcı bir ögesine dönüşmüştür. Yolcu vapurları kendi

işlevleriyle, kendi mürettebatlarıyla, esas bağlamlarını gösteren tüm anlamsal yüklerle birlikte yalnızca yer değiştirir.”⁷⁴

“Bu noktada karşımıza yapıtın kavramla belirlenmiş zorunlu geçiciliği çıkıyor. Shipped Ships projesinde geçicilik çalışmanın süresine ilişkin dışarıdan verilmiş bir karar değildir, çünkü tüm çalışma geçici bir durum üzerine inşa edilmiştir.”⁷⁵

Bu tür nesnelerin ait oldukları mekândan çıkarılıp götürüldükleri yerde başlarına gelen tasarımsal sıkıntılar ve uyumsuzluklar, o nesnelerin o şehrin standartlarının dışında özelliklere sahip olmasındandır.

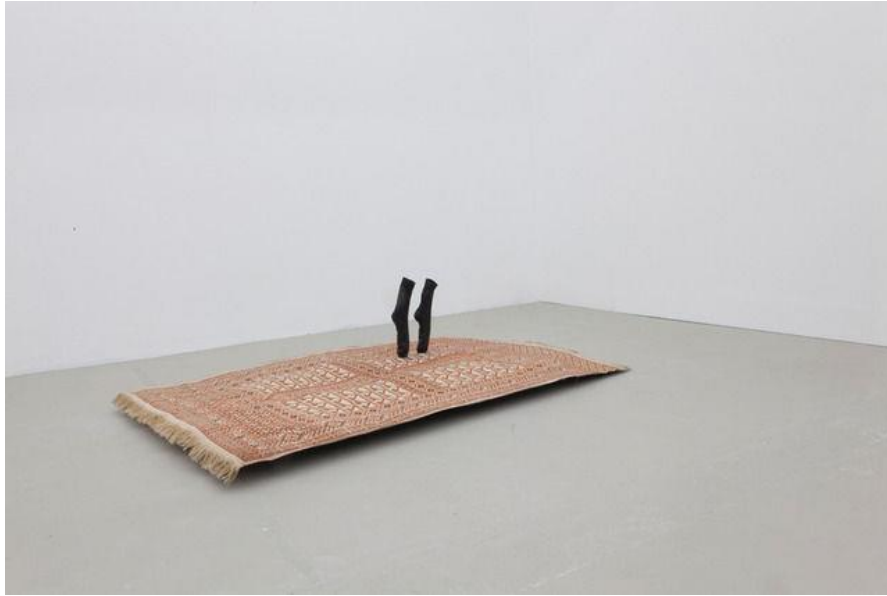
Bir Alman için İstanbul’dan ülkesine gelmiş olan bir vapur yabancı bir nesne olarak şaşkınlık yaratsa bile; belki Almanya’da yaşayan bir İstanbullunun yaşadığı kadar şaşırtıcı bir etki oluşturmayacaktır. Ayşe Erkmen’in vapuru kendi bağlamından ve mekânından kopararak sergilemesi, deniz taşıtı olan vapurun bir taşıt işlevinden öte bir simge niteliği taşımasını sağlamıştır. Türkiye’ye ait bir simge niteliğindeki bir taşıt, mürettebatıyla birlikte Frankfurt’ta herhangi bir iskeleye demirlendiğinde hem tasarımsal hem de algısal bir yabancılaşmayı da beraberinde getirir.

Çek sanatçı Kristof Kintera’nın “Weightlessness”(Resim. 4.11) yani ağırlıksızlık (sıfır yerçekimi) anlamına gelen ve yere değmeyen bir halının üzerinde parmak ucunda duran çoraplarla oluşturduğu yapıtta insan figürü kullanılmamıştır. Hafifliğin göstergesi olarak havada duran bir halı ve insan figüründen arındırılmış fakat insan varlığını anımsatan bir çift çorap bulunmaktadır. Çorapların tüm ayak tabanıyla yere basmamasına rağmen, birinin diğerinin önünde olmasıyla seyircinin hareket halinde bir figürü zihninde tamamlayabilmesi mümkün olmaktadır. Yani Kintera, insan figürü kullanmayarak hem ağırlık duygusu oluşturabilecek bir kütlenin varlığından kurtulmuş, hem de insanın izini taşıyan ve ona ait bir günlük kullanım objesine sahip

⁷⁴ Aykut KÖKSAL, **Main Nehrinde ‘Yer’in Geçici Dönüşümü**, Sanat Dünyamız, sayı 82, 215,216.

⁷⁵ A.g.m.,215,216.

olduğundan fazla bir anlamı yükleyerek onu figürleştirmiş, bir işaret niteliğiyle yapıtta kullanmıştır.



(Resim. 4.11) “Weightlessness”, Kşitof Kintera, 2012

Canlı modelden kalıp alma yöntemi ile çalıştığı figürleri halkın yaşam alanlarına yerleştiren George Segal, galeri veya müze gibi mekânlarda işlerini sergilememiş, izleyici ve heykel arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. (Resim. 4.12) Heykellerini park, sokak vb. yerlere yerleştirmiştir. Hareket halinde ya da bir durumu, olayı anlatan figür duruşlarıyla günlük yaşamın bir parçası olan, sıradan insanların tasvirlerinin yapıldığı bir çalışmalardır.



(Resim 4.12) “Depression Bread Line”(Ekmek Kuyruğu), George Segal, 1999

Sanat tarihi boyunca bir simgeye dönüşmüş olan bazı figür betimlemelerinin, yeniden kurgulanmasına post modern sanatta rastlanmaktadır. Michelangelo Pistoletto'nun bir antik dönem yapıtı ve pagan sembolü olan güzellik simgesi Venüs'ü kendi bağlamı dışında kullanması ve sergilemesiyle Venüs heykeli yine kendi anlamını korumuştur fakat seyircide yarattığı etki ve algılanma biçimi açısından değişikliğe uğramıştır. (Resim. 4.13) Farklı bir döneme ait olan bir gösterge, yüzyıllar sonra yeni bir düzenlemeyle kendi anlamının ve işlevinin dışında kullanılmıştır.

“Michelangelo Pistoletto'nun eski kıyafetlerden ve paçavralardan oluşmuş bir yığın önüne yerleştirilmiş bir “Afrodit” heykelinden oluşan “Paçavraların Venüs'ü” (Resim. 64)

yapıtı, dünya hâkimiyetinin batılı perspektiflerini ve merkez/çevre basamaklıklarını sorgulayan öncü bir yapıt olma özelliğini taşımaktadır.”⁷⁶



(Resim 4.13) “Paçavraların Venüsü”, Michelangelo Pistoletto, 2007

Müzelerde ön cepheden görmeye alışık olduğumuz güzellik sembolü Venüs, arkası dönük ve kumaşların altında kalmış bir biçimde sergilenmiştir. Burada Venüs’ün özelliklerini taşıyan simgesel anlatım öğeleri ve işaretler neredeyse görünmez hale getirilmiş, üzerine konulan kumaş yığıyla tam anlamıyla başka bir simgesel anlatıma geçiş yapmıştır. Venüs heykeli de kumaş yığınları da sahip oldukları anlamları taşımamaktadır, bir araya gelmeleri onları başka bir anlam dünyasının parçası haline getirir. Endüstriyel bir ürün olarak yığılmış kumaşlar ile Yunan Pagan dönem inancının en bilinen tanrıçalarından birinin bir araya getirilmesi beraberinde eleştirel bir anlatımı dönem, inanç, coğrafya ve kültür değişimleri açısından ortaya koymaktadır.

⁷⁶ http://www.yapi.com.tr/haberler/michelangelo-pistoletto_95687.html, Michelangelo PISTOLETTO.

Klasik bir yapıtın, üzerine eklemeler yapılarak kendi zaman– mekân bağlamından uzaklaştırılmasına bir diğer örnek de Marcel Duchamp’ın Mona Lisa’ya bir bıyık ekleyerek sergilemesidir. (Resim 4.14) Bu yapıtta Duchamp, sanat tarihinin en iyi bilinen ve en önemli yapıtları arasında olan Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa resminde kullandığı bıyık ve sakalla, toplumun beğenisini ve algısını bozan, izleyicide rahatsız edici bir etki oluşmasına yol açan bir müdahalede bulunmuştur. Mona Lisa, anlam bağlamının dışına çıkmamıştır, başka bir içerik ya da konunun içinde yerleştirilerek farklı bir anlatımın ya da konunun aracı haline getirilmemiştir. Bir kadın portresinin üzerine eklenen bir bıyık ve sakal, alışlageldik kadın imgesine yabancı, alaycı ve rahatsız edici bir görüntünün ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Çok sevilen ve beğenilen bir yapıt, böylece bir mizah malzemesi haline gelmiş, klasik ve geleneksel olanı eleştiren bir tavırla yeniden kurgulanmıştır.



(Resim 4.14) “Bıyıklı Mona Lisa”, Marcel Duchamp, 1919

Postmodern dönemin sanat anlayışında şimdiki zamana da vurgu vardır. Bu da sanatta güncel olanın temsilinin yapılmasına sebep olmuştur. “Şimdi”nin yani güncel

olayların ve olguların konu edilmesi hızla geçen bir süreci de yansıtır. Geçici olan, anlık olan ve tüketilmeye açık temsil mevcuttur. Günümüz dünyasının sorunları, eleştirel bir anlatımla sanat yapıtlarında yer alır. Bu yapıtlarda genellikle savaş, açlık, insan hakları, göç, politika vb. konularda eleştirel mesajlar iletilmektedir. Gündelik yaşamın sıradan konuları, her türlü malzeme, teknik ve sergileme yöntemiyle sunulabilmektedir. Bunların oluşturulabilmesinde çağımızın teknolojik gelişmelerinin ve malzeme çeşitliğinin, ifade özgürlüğünün katkısı büyüktür. Her sanatçı, her mekânda, her şekilde ve teknikle yapıtı gerçekleştirebilmekte ve sanat yapıtı olarak sergileyebilmektedir. Bu durum, Postmodern dönemde yeni bir estetik anlayışının oluşumuna da zemin hazırlamaktadır.

“Duchamp’ın, Mona Lisa baskısına yaptığı büyük müdahalesi (Yılmaz, 2006:134), buna iyi bir örnektir. Akay (2010:62-64) bir söyleşisinde, “tarihi bir yapıtı yeni bir konseptin içine koyarsanız, elinizde şimdiki zamana ait bir yapıt vardır. Yapıt güncelleşir... bu bağlamda gelenek çok önemli değil, önemli olan bir düzenek yaratmanızdır” diyerek aslında postmodern temsilin geleneğe başvururken, bir anlam metaforu oluşturmaktan çok bir imaj olarak tüketilmesini vurgulamaktadır. Bu da imajların öne çıktığı bir temsil anlayışını da beraberinde getirmektedir.”⁷⁷



(Resim. 4.15) “Vietnam”, Duane Hanson, 1967

⁷⁷ Kafiye Özlem ALP, *Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil*, 54

Duane Hanson'ın, "Vietnam" çalışmasında, (Resim. 4.15) gerçek insan modellerinden kalıp alınarak ve tozla kaplanarak oluşturduğu, ölüme terk edilmiş Amerikan askerlerini betimlediği yapıtında Vietnam savaşına bir gönderme yapılmıştır.

Tarih boyunca bütün milletlerin geçmişinde savaş, toplumsal ve politik bir olay olarak gündeme gelmiştir. Bu konu sanatta da sıkça işlenmiş, her dönemde farklı bir bakış açısıyla irdelenmiş olmakla birlikte çoğu zaman savaşlar yüceltilmiştir. Ancak günümüz sanatında savaş, genellikle ölümün, şiddetin ve acının yaşandığı bir olay olarak ele alınır ve savaşın konu edildiği yapıtlar genellikle eleştirel bir yaklaşımı barındırmaktadır.

Berlin'de bulunan ve İkinci Dünya Savaşı'nda yapılan Yahudi soykırımını eleştiren "Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı"(Resim. 4.16) ve Washington'da bulunan ve Vietnam Savaşı'nda ölen Amerikan askerleri için yapılmış olan "Vietnam Anıtı" bu çalışmalara örnektir.



(Resim 4.16) “Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı”, Peter Eisenmann- Buro Happold, 2007, Berlin

Heykel sanatında anıt geleneği yüzyıllardır devam eden bir olgudur. Bu anıtlarda kullanılan simgesel dil, imgeler ve göstergeler, bir toplumun ortak kültürel ve toplumsal birikimlerini, olaylarını canlı tutarlar.

Yine Duane Hanson’ın tüketim toplumuna bir eleştiri olarak yapılmış olan “Süpermarket Müşterisi” (1970) adlı çalışması (Resim 4.17), süper gerçekçi heykel akımının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Görüntüde gerçek insan figürü ile arasında neredeyse hiçbir fark yoktur. Alışveriş sepetini reklamlar aracılığıyla gereksiz şekilde doldurmuş olan kadın figürü, tüketerek mutlu olan bir toplumun eleştirisini yapmaktadır.



(Resim. 4.17) “Süpermarket Müşterisi”, Duane Hanson, 1970

Bu tür yapıtlardaki figür temsillerinde, Antik Yunan, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinin figür temsiline benzer bir biçimlendirme anlayışından, idealizmden ve soyutlamadan söz edilemez. Figür yorumlarında, gerçekçilik en üst noktadadır. Kusursuzlaştırma ya da biçimsel soyutlama bulunmamaktadır. Kullanılan göstergeler ve malzemeler tam anlamıyla günümüze aittir. Yapıtlarda betimlemesi yapılan kişiler sıradan kişilerdir. Genellikle güncel bir konuya eleştirel bir yaklaşım mevcuttur. Heykellerin yapımında kullanılan teknik ve malzeme geleneksel tekniklerden farklıdır. Canlı modelden kalıp alma, tozla kaplama gibi tekniklerle, kumaş, endüstriyel obje kullanımları vb. malzemelerin kompoze edilmesiyle yapıtlarda temsilin en gerçekçi şekliyle yapılması hedeflenmiştir.

Postmodern dönemde mekâna müdahale konusunda en sık rastlanılan bir diğer disiplin olan yerleştirmeler (enstalasyon), mekânı ile var olan ve o mekân ile anlam oluşturan, izleyici tarafından genellikle deneyimlenebilen bir alan ve ortam yaratan çalışmalardır. Richard Serra'nın büyük boyutlu geniş metal plakalardan kompoze ettiği ve iç ve dış mekânlara yerleştirdiği, içine girilebilen çalışmaları (Resim. 4.18) izleyicinin deneyimleyerek anlamlandırabildiği ve aynı zamanda mekâna kendi kimliğini katan yapıtlar olarak değerlendirilebilir. Sanatçının yapıtları, çeşitli nesne veya sembollerin yapıtta kullanılmasıyla elde edilmiş yeni bir anlamın oluşumunu içermemektedir. Herhangi bir dış gerçekliğe ya da doğa yorumuna dayanmayan, iç ve dış mekânda izleyicinin doğrudan iletişime geçebileceği büyük boyutlu düzenlemelerdir. Mekâna yerleştirilen metal plakalar, mekân içinde mekân oluşumunu yaratırlar.



(Resim. 4.18) “The Brooklyn Rail, Richard Serra, 1992-1993

1990’larda sanatçıların konu edindikleri kavramlar çevre bilinci, toplumsal sorunlar, vb. olarak ortaya çıkmışken, malzeme tercihleri hem geleneksel sanatın

kullandığı malzemeler hem de geçici özellikler taşıyan organik-inorganik malzemeler olmuştur. Genellikle sanatçıların dönemin teknolojik olanaklarını ve malzeme çeşitliliğini kullandıkları, küreselleşen dünyadaki hızlı ulaşılabilir bilgi ve kültürel değerlerin de eklendiği yapıtlar olarak belirirler. Hem dış mekânlarda hem de galeri, müze gibi kapalı sergi alanlarında izleyici ile buluşan bu yapıtlar, mekân, biçim ve oranları açısından temsile örnek oluştururken simgesel ve tematik yanıyla da ortaya çıkarlar.

Louis Bourgeois'nın “Anne” ismini verdiği örümcek yorumları sanatçının oluşturduğu bir simgesellik alanının ürünleridir. (Resim. 4.19) Sanatçıya göre, örümcek kendi annesine benzemektedir, çünkü ağ üreten örümcekler gibi annesi de dantel örmektedir. Ona göre her ikisi de kırılabilir canlılardır. Yani sanatçı, kendi çocukluk deneyimlerini ve hatıralarını annesiyle özdeşleştirdiği ve simgeleştirdiği bir örümcekle dile getirir. Dış mekândaki dev boyuttaki örümcek heykeli, özellikle büyüklüğü sebebiyle izleyicinin yanında kendisini çok küçük hissetmesine neden olmaktadır. Bir mimari yapı boyutundaki örümcek, doğadaki alışlageldik ölçülerinin ve biçiminin dışında, izleyicinin boşluklarında dolaşabildiği ve kamusal alanda doğrudan iletişime geçebildiği bir nesne olarak yorumlanmıştır.



(Resim. 4.19) “Anne”, Louis Bourgeois, 1999, Londra

1970’lerde Feminist hareket ile birlikte, kadın-erkek eşitliği, cinsiyet, beden ve siyaset konuları sanatta konu olarak ön plana çıkmıştır. Beden, bir sanat nesnesi olarak hem kendisini hem de kendi eylemini ve anlamını taşıyan bir temsil ögesi olarak kullanılmaya başlamıştır. Bazı sanatçılar kendi bedenleri üzerinde, bazıları ise başkalarının bedenleri üzerinden çoğunlukla eleştirel bir tavır benimseyen çalışmalar yapmışlardır. Cindy Sherman, Orlan ve Marina Abramović bu alanda yapıtlar üreten sanatçılardandır. Çalışmalarında çoğunlukla acı ve şiddet olgusuna vurgu yapmışlardır.

“Global ve yerel, ulusal ve evrensel, coğrafya gibi etiketler postmodern sanatın temsil niteliğini çerçevelemekte oldukça belirleyici kavramlardır. Yenedünya düzeni ile kar marjının hizmet sektörüne kayması, kültür-sanat alanlarının yeniden yapılandırılmasını gerekli kılmıştır. Bu anlamda postmodernizmin sergi kültürü de uluslararası düzeyde seyretmektedir. Örneğin “bienaller ve bu bienallerin düzenlendiği kentler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir” (Stallabrass, 2010:43). Dolayısıyla şirketlerin sanata müdahil olması ve ticarileşmesi, sanatı kendi kökenlerinden, sanatçıların yönetimindeki bağımsız proje mantığından koparmıştır. Bu durumda temsil ticari denetimli uluslararası bir algı üzerinden çalışmaktadır. Öte yandan küreselleşmeyle birlikte anılan kimlik sorunu postmodern sanatta en çok tartışılan bir başka temsil alanını oluşturmaktadır. Küreselleşme ile toplumsal ve kolektif kimlikler parçalanmış, kültürel kodlar silinerek yeni global kültürel kodlar, alt-kimlik, üst-kimlik ve melezleşme kavramları ön plana çıkmıştır. Postmodern kimlik daha çok imaj, rol ve tüketim kültürü üzerine kurulu bir kimliktir (Kellner, 2001:207). Böylece postmodern sanatta sanatın dolanımına ilişkin temsil alanı uluslararası bir arena olmuştur.”⁷⁸

⁷⁸ Kafiye Özlem ALP, **Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil**, 56

5. SONUÇ

Heykel sanatında temsiliyet ögesi olarak adlandırdığımız olgular, “temsil edilen”in özellikleri içinden sanat yapıtına taşınan değerlerde, bu değerlerin yorumlanmış biçiminde ve anlatım dilinin özelliklerinde karşımıza çıkar. Temsil ögeleri heykel sanatında anlam kurucu olarak doğrudan simgesel karakteri olan bir nesne yorumu olabildiği gibi, biçim dili, oran kurgusu, mekân bağlantıları, renk, boyut, malzeme vb. plastik dilin ana unsurları da olabilir. Her şekilde temsil, bir bildirim, aktarım işlevini yürütür.

Farklı kültürlerin arasındaki ilişkilerden doğan etkileşimler üretilen sanat yapıtlarının temsil anlayışlarında benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanat tarihinin bazı dönemlerinde farklı kültürlere ait biçimsel, kurgusal, içeriksel vb. öğelerin yeni yorumlarla kullanılması, benzer sembol ve nesne yorumlarının ifade aracı olarak seçilmesi sıklıkla rastlanan bir olgudur. Birçok sembol yüzyıllar boyunca sonraki kuşaklara aktarılarak geniş kültür alanlarında varlığını sürdürmüş ve evrensel bir boyut kazanmıştır. Kimi dönemlerde ise geçmiş dönemlerin sanat yapıtlarının temsil ögeleri yeniden ele alınarak farklı düzenlemelerde yeni içerikler oluşturarak kullanılmıştır.

20.yy Heykel sanatında hazır nesne kullanımı ile temsil anlayışında önemli bir değişim yaşanmıştır. Hazır nesne, nesnenin kendi anlam bağlamında ya da tümüyle anlam bağlamının dışında kullanılabilirdiği, hatta nesnenin kendisinin bir yapıta dönüşebildiği yeni bir ifade biçimi olarak önem kazanmıştır. Endüstriyel objeler, eşyalar, nesnelere çeşitli düzenlemelerle kurgulanarak sanat yapıtlarına dönüştürülmüştür.

Sanatın temsili gücü, iktidarların sıklıkla kullandıkları bir propaganda aracı haline gelebilmiştir. Çağımız iktidar biçimlerinde ortaya çıkan değişimler ve aynı zamanda

sanatın eleştirel yönünün güçlenmesi özellikle anıt heykel anlayışının sadece iktidar temsiliyeti açısından kurgulanması geleneğini güçsüzleştirmiştir.

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi heykel sanatında da temsil olgusu, sürekli olarak devinen, değişen ve yeniden biçimlendirilen bir anlam kurucu kavram olarak önemini sürdürmektedir.

6. KAYNAKLAR

AKYÜREK, Engin (1994),**Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ALP, Kafiye Özlem (2013), Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil, **ART-E**, 12, Kasım-Aralık: 41-61

ANTMEN, Ahu(2007), **Ali Teoman Germaner'in Yaşamı ve Sanatı: Zamanların Belleği**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ATEŞ, Sevil (2015), **Ruhu Heykele Dönüştürmek Lorenzo Bernini** (<http://sanatkaravani.com/ruhu-heykele-donusturmek-lorenzo-bernini/>)

AYAN, Hüseyin (2009), Edebi Metin ve Özellikleri, **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı 39, Erzurum.

BAZIN, Germain (1998), **Sanat Tarihi (A Concise History of Art)**, Çev: Selahattin Hilav- Üzra Nural, Sosyal Yayınları, İstanbul.

BREHM, Margrit (2007), **“Fusun Onur: Dikkatli Gözler İçin” (For Careful Eyes)**, Çev: Barış Tut, Yapı Kredi Yayınları 2512, Türkiye’de Güncel Sanat- 03, İstanbul.

CARROLL, Noel (2012), **Sanatın Felsefesi Çağdaş Bir Giriş**, Çev: Güliz Korkmaz Tirkeş, ÜtopyaYayınevi, Ankara.

DARGA, Muhibbe (1992), **Hitit Sanatı**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

GOMBRICH, E.H. (1997), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Phaidon Press, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÜMÜŞTEKİN, Nuray (2007) Göstergelerin İletişimsel Anlamlarının Çözülmesi Üzerine, **SEMIO İSTANBUL 2007, İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi VIII. Uluslararası Görsel Göstergibilim Kongresi**, Cilt 2, 1135–1140 İstanbul.

HALL, Stuart (1997), **Temsil**, Kaynak: Stuart Hall; Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Londra: Sage.

HUNTÜRK, Özi (2011),**Heykel ve Sanat Kuramları**, Kitabevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Nazan- İPŞİROĞLU, Mazhar, vd. (2012), **Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

KARAASLAN, Suat (2005), Heykel ve Mekân, **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 14, Sayı 1.
(<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/viewFile/5000001037/5000001728>)

KARABAŞ, Burcu (2008), **Diktatörlük ve Mimarlık**, Arkitera.com, Wikipedia, Baunetz, German-architecture.info, German-architecture.info, Tel Aviv University, Dunaujvaros 2400, Vikilu.de, Der. Burcu Karabaş, Kasım 2008.

KARACABEY, Süreyya (2008), Gündelik Yaşamın Tiyatrosu, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**.

KÖKSAL, Aykut (2002), Main Nehrinde Yer'in Geçici Dönüşümü, **Arkiv Süreli Yayınlar- Sanat Dünyamız**, 82, Ocak. (<http://v2.arkiv.com.tr/ko11201-main-nehrinde-yerin-gecici-donusumu.html>)

KUBAN, Doğan (2010), **İstanbul- Bir Kent Tarihi**, Çev. Zeynep Rona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

KÜÇÜKÖNER, Mustafa (2005), Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış, **Sanat- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı 7, Erzurum.

ÖZMAKAS, Utku (2009), Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, (2/1), 32-45.

READ, Herbert (1974), **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal- Nuşin Asgari, İş Bankası Kültür Yayınları:87, İstanbul.

SAĞDIÇ, Barbaros (2002), **Söyleşi**, **Arkitera Forum, Dialog 2002-II**, Aykut Köksal, (<http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksal/soylesi.htm>)

TUNALI, İsmail (2011), **Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangard Resme**, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

YAVAŞGEL, Emine, **Demokratik Toplumlarda Seçim ve Temsil**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul. (<http://www.siyasaliletisim.org/dr-bahadr-kaleas/doc-dr-emine-yavagel.html>)

YILMAZ, Ayşe Nahide (2009), **Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Fusun Onur**, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Ankara. (http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_nahide.pdf)

YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi.

YÜCEL, Halime (2013), **İmgeden Yorumu**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ZEREN, Vecihe Özge (2009), **Teatrallik ve Gerçek Algısı**, Yeni Tiyatro Aylık Sahne Sanatları Dergisi, sayı 13, Kasım:30-37.

(<http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/teatrallik-ve-gercek-algisi>)

İnternet Kaynakları

<http://sanatkaravani.com/ruhu-heykele-donusturmek-lorenzo-bernini/> (Çevrimiçi: 20.04.2014)

<http://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html> (Çevrimiçi: 03.10.2014)

<http://globalegyptianmuseum.org> (Çevrimiçi: 04.07.2015)

<http://www.siyasaliletisim.org/dr-bahadr-kaleaas/doc-dr-emine-yavagel.html>
(Çevrimiçi: 16.02.2015)

<http://romeartlover.tripod.com/Spoletto1.html> (Çevrimiçi: 10.07.2015)

http://www.yapi.com.tr/haberler/michelangelo-pistoletto_95687.html (Çevrimiçi: 05.09.2015)

<http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/teatrallik-ve-gercek-algisi> (Çevrimiçi: 15.04.2015)

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_nahide.pdf (Çevrimiçi: 11.04.2014)

<http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksal/soylesi.htm> (Çevrimiçi: 02.07.2015)

<http://v2.arkiv.com.tr/ko11201-main-nehrinde-yerin-gecici-donusumu.html>

(Çevrimiçi: 07.04.2014)

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/viewFile/5000001037/5000001728>

(Çevrimiçi: 06.07.2015)

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul’da tamamladı. Özel Saint Michel Fransız Lisesi’nden mezun oldu. 2004 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’ne girdi. 2010 yılında lisans eğitimini tamamladı ve aynı üniversitede Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalında yüksek lisans eğitimine başladı. 2011-2012 eğitim yılında Avrupa Birliği ülkeleri Erasmus öğrenci değişim programıyla “Prag Sanat, Tasarım ve Mimarlık Akademisi’nde (Vysoká Škola Uměleckoprůmyslová v Praze- Academy of Arts, Design and Architecture in Prague) eğitim gördü.

Katıldığı Sergiler ve Diğer Etkinlikler

Karma Sergiler

- | | |
|------|--|
| 2010 | Akdamar Heykel Sergisi, Van, Türkiye |
| | International Top Graduates Exhibition, Pekin, Çin Halk Cumhuriyeti |
| | “TRANSFORM” Balkan Ülkeleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Sergisi, Tophane-i Amire, İstanbul, Türkiye |
| 2009 | “Rüyalar ve Kâbuslar” Heykel Sergisi, Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye |
| | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergisi, İstanbul, Türkiye |

Sempozyumlar

- 2009 Saraylar Belediyesi, Prokonnesos Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu, Marmara Adası, Balıkesir, Türkiye
- 2008 Polonezköy Açık Alan Heykel Çalışması, Beykoz, İstanbul, Türkiye
- 2007 ÇEKÜL Vakfı, Birgi Heykel Çalıştayı, Ödemiş, İzmir, Türkiye
- 2006 ÇEKÜL Vakfı, Birgi Heykel Çalıştayı, Ödemiş, İzmir, Türkiye

Ödüller

- 2010 Sabancı Vakfı, Mimar Sinan Üniversitesi Bölüm Birincileri Ödülleri, İkincilik Ödülü
- 2008 İpek-Ahmet Merey Resim-Heykel Yarışması, Mansiyon Ödülü