

**TAKI VE HEYKEL SANATINDA ORTAK BİR İLGİ OLARAK SOYUTLAMA
KAVRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EMRE TİRİK

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HEYKEL ANA SANAT DALI

**MERSİN
HAZİRAN - 2019**

**TAKI VE HEYKEL SANATINDA ORTAK BİR İLGİ OLARAK SOYUTLAMA
KAVRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EMRE TİRİK

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**




HEYKEL ANA SANAT DALI

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi NESRİN KARACAN**

**MERSİN
HAZİRAN - 2019**

ONAY

Emre TİRİK tarafından Dr. Öğr. Üyesi Nesrin KARACAN danışmanlığında hazırlanan "Takı ve Heykel Sanatında Ortak Bir İlgi Olarak Soyutlama Kavramı" başlıklı bu çalışma aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Unvan, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Dr. Öğr. Üyesi Nesrin KARACAN	
Üye	Prof. Melih APA	
Üye	Doç. Dr. Sibel KILIÇ	

Yukarıdaki jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 11/06/2019 tarih ve 2019/167 sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Doç. Dr. Savaş YILDIRIM
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü


Bu tezde kullanılan özgün bildiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred Works as the references.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

Haziran 2019 / June 2019

İmza / Signature

Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

Emre TİRİK

ÖZET

Soyutlama, 19. yüzyılda ilkel sanata yönelik ilginin artmasıyla modern sanatın ana yönelimlerinden biri haline gelmiştir. Heykelin yanı sıra takının da temel bir üretim biçimi olan soyutlama, her iki disiplinde de hem geçmiş hem de güncel ilgi ve üretim biçimlerinde ortak bir ilgi alanıdır. Primitif sanattan günümüze kadar soyutlama eğiliminin heykel ve takı plastiklerindeki üretimlere etkisi söz konusudur. Takı ve heykel arasında ilk çağlardan günümüze değin organik bir bağın sürdüğü görülmektedir. Takı ve heykel sanatının karşıtlıkları ve koşutlukları üzerine yapılan incelemede, her iki alanın da yöneldiği soyutlama eğiliminin, doğa ve çevreye olan empatiyle ilgili olarak kurulan en temel, en eski aynı zamanda halen en güncel bağ olduğu görülmektedir.

Biçim ve teknik açıdan heykelden ve sanattaki güncel değişimlerden beslenen takı plastiği, Modernizmle birlikte geleneksel kuyumcu geleneklerinin belirlediği bir süs eşyası olmaktan çıkıp bir disiplin olmuştur.

Takının yapısal dönüşümü, bu sanatın geleneksel kuyumculuk anlayışından uzaklaşarak heykelsi bir form kazanmasına da yol açmıştır. Disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışmada takının söz konusu yapısal dönüşümüne odaklanılarak, heykel ile arasındaki form ilişkisi deneysel bir süreç içerisinde incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Soyutlama, takı, heykel, primitif, güncel.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Nesrin KARACAN, Mersin Üniversitesi, Heykel Bölümü, Mersin.

ABSTRACT

Abstraction became one of the main tendencies of modern art after the increasing interest in primitive art in the 19th century. As a basic mode of production of sculpture as well as jewelry, abstraction is a common area of interest for these disciplines both for past and current modes of production. From the primitive art to the present, the tendency to abstraction has an impact on the production of sculpture and jewelry. There is an organic bond between jewelry and sculpture from the antiquity until today. Through the analysis on the contrasts and parallels of the arts of jewelry and sculpture, it is seen that the tendency to abstraction in both fields are the most basic, the oldest and the most up-to-date bond established with respect to the empathy to nature and environment.

Influenced by sculpture and current changes in the arts in terms of form and technique, jewelry has formed itself as a discipline after Modernism rather than being an ornament whose value is determined by traditional jewelry approaches.

The structural transformation of jewelry has also led this art to draw away from the traditional jewelry understanding and acquire a sculptural form. Utilizing an interdisciplinary approach, this study focuses on the structural transformation of the jewelry and examines its relationship with sculpture in terms of form in an experimental process.

Key words: Abstraction, jewelry, sculpture, primitive, contemporary.

Advisor: Asst. Prof. Nesrin KARACAN, Mersin University, Sculpture Department, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkarılmasında, yüksek lisans eğitimim boyunca kıymetli bilgilerini benimle paylaşan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Nesrin KARACAN'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreçte verdikleri destekten dolayı sevgili aileme ve arkadaşlarıma da teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇKAPAK	ii
ONAY	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	2
1.1. Soyutlamanın Tanımı	2
1.2. İlkel ve Arkaik Üsluplarda Soyutlamanın Süreci	11
1.2.1. İlkel üslupta soyutlama	11
1.2.2. Arkaik üslupta soyutlama	20
2. BÖLÜM	38
2. 1. Modernizm ve Soyutlama	38
3. BÖLÜM	63
3.1. Kişisel Çalışmalar	63
SONUÇ	84
KAYNAKLAR	85

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa
Resim 1. Oldovan yapısı ilk taş alet örnekleri Lewin, R. (2000). Modern İnsanın Kökeni. Nazım Özüaydın (Çev.). Ankara: Tübitak.	13
Resim 2. Aşöliyen yapısı ilk taş alet örnekleri Lewin, R. (2000). Modern İnsanın Kökeni. Nazım Özüaydın (Çev.). Ankara: Tübitak.	13
Resim 3. Laussel Venüsü https://isstanbul.wordpress.com/2013/07/03/ilk-heykel-venusten-saddama-heykeller-uzerinden-savas-in-tahribati/ (Erişim Tarihi:09.03.2019)	15
Resim 4: Willendorf Venüsü http://www.wikiwand.com/tr/Willendorf_Ven%C3%BCs%C3%BC (Erişim Tarihi:09.03.2019)	17
Resim 5: Fransa, Laudes'ten, Brassempouy Venüsü, 25 bin yıllık fildişi https://tr.pinterest.com/pin/335870084689746708/?lp= (Erişim Tarihi:09.03.2019)	17
Resim 6: Üst Paleolitik döneme ait mamut dişi bir kolye. Sibirya, Malta Yöresi Lewin, R. (2000). Modern İnsanın Kökeni. Nazım Özüaydın (Çev.). Ankara: Tübitak.	18
Resim 7: Böğrünü yalayan bir bizon betimlemeli bir mızrak atacağı. Fransa, La Madeleine Mağarası Lewin, R. (2000). Modern İnsanın Kökeni. Nazım Özüaydın (Çev.). Ankara: Tübitak.	19
Resim 8: Geyik boynuzundan oyulmuş, dışkılayan bir dağkeçisi oğlağı biçimindeki bir mızrak atacağı; dışkının üzerine tünemiş iki kuş. Fransa, Mas d'Azil Mağarası Lewin, R. (2000). Modern İnsanın Kökeni. Nazım Özüaydın (Çev.). Ankara: Tübitak.	19
Resim 9: Hatti sancağı Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	21
Resim 10: Hatti sancağı Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	21
Resim 11: Gümüş heykelcik Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	22
Resim 12: Elektron idol Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	22
Resim 13: Karkamışta Tanrı Tasviri Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	23
Resim 14: Alacahöyük'ten çıkarılmış altın eserler Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	25
Resim 15: Tanrı Ana'yı kucağında bir çocukla betimleyen altın takı Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi (4.Basım). Ankara: Tübitak.	25
Resim 16: Hitit fırtına tanrısı Teşup heykelciği https://www.pintaram.com/u/tarihtarihcemiyeti/1391166801899686190_1719646445 (Erişim Tarihi:09.03.2019)	26
Resim 17: Tunç Aslan heykelciği, Kayalidere http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr/TR-77786/urartu-kralligi.html (Erişim Tarihi:09.03.2019)	27
Resim 18: Kral Sargon	28

http://sargonveakad.blogspot.com/2013/06/tarihin-gordugu-ilk-imparator-lugal.html (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 19: Lagaş Kralı Gudea	29
https://folkemord.wordpress.com/minoriteter-i-s%C3%B8rvest-asia/ (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 20: Bir İnsanı Ezen Aslan heykeli	29
Moscatti, S. (1985). Mezopotamya Sanatını Tanıyalım. Ceyhun Çakır (Çev.). İstanbul: İnkılap.	
Resim 21: Altın-Lapis Kartal	30
https://tr.pinterest.com/pin/39054721741622593/?lp=true (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 22: Çalya Uzanan Koç	30
https://folkemord.wordpress.com/minoriteter-i-s%C3%B8rvest-asia/ (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 23: Firavun Zoser'in heykeli	32
http://e-wiki.org/tr/images/Zoser_djoser (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 24: Mısır Bereket Tanrısı Min	33
Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi	
Resim 25: Kayağan taşından tuvalet tablası	33
Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi	
Resim 26: Firavun Mentuhotep	34
http://www.wikiwand.com/en/Thinis (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 27: Kraliçe Ahhotep II'nin mezarından çıkarılan bileklik	35
https://tr.pinterest.com/pin/306174474650138401/?lp=true (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 28: Kraliçe Ahhotep II'in mezarından çıkarılan yüzük	35
https://gizliliklerim.tr.gg/Kutsal-M%26%23305%3Bs%26%23305%3Br-B.oe.ce%26%23287%3Bi-k1-Skarabe%2C-Skarab-Beetle-k2-.htm (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 29: Üçlü pandantif, II. Osorkon	36
https://tr.pinterest.com/pin/619596861208675516/?lp=true (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 30: Tutankamon'un göğüs takısı	37
http://www.felsefe.net/2586-post2.html (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 31: René Lalique, broş	42
http://www.thejewelleryeditor.com/images/rene-lalique-vintage-brooch-pendant-enamel-pearl-wartski-tefaf/	
Resim 32: Art Deco takısı, anodize alüminyum ve gümüş	42
https://www.custommade.com/blog/art-deco-jewelry-custom-designs-inspirations-and-restorations/	
Resim 33: M. Rosso, Yvette Guilbert'in büstü	45
https://tr.pinterest.com/pin/159314905544122450/?lp=true (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 34: H. Matisse, La Serpentine	47
https://www.moma.org/collection/works/81698 (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 35: H. Matisse, Deniz Kabuğundaki Venüs	47
https://www.antiquesandthearts.com/atisse-painter-as-sculptorat-baltimore-museum-of-art/ (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 36: H. Matisse, Başlı Gövde	47
https://docplayer.biz.tr/86874781-Resim-sanatinda-stilizasyon-ve-deformasyon.html (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 37: Picasso, büst	49

http://www.siradisiparisrehberi.com/blog/picasso-heykelleriyle-pariste-yine-essiz/	
Resim 38: Picasso, kadın başı	49
https://www.moma.org/collection/works/82049 (Erişim Tarihi:09.03.2019)	
Resim 39: Alberto Giacometti, Orman	50
https://tr.pinterest.com/pin/268245721532435577/?lp=true (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 40: H. Moore, Yatan Figür	51
http://www.asosjournal.com/Makaleler/2127141979_12944%20Canan%20S%C3%96NMEZ%20Z%C3%96NG%20%96CR.pdf (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 41: H. Moore, Dört Parçalı Kompozisyon	52
https://theartstack.com/artist/henry-moore/hill-arches-yorkshir (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 42: H. Moore, Yatan Figür	52
http://www.wikiwand.com/tr/Fitzwilliam_M%C3%BCzesi (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 43: C. Brancusi, Prodigal Son	53
http://www.sculpturesverdianu.com/figurative-sculpture-gallery/ (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 44: C. Brancusi, The Kiss	53
https://sites.google.com/site/adairarthistory/iv-later-europe-and-americas/129-the-kiss-constantin-brancusi (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 45: C. Brancusi, Mlle Pogany	54
http://armory.nyhistory.org/mlle-pogany-i/ (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 46: C. Brancusi, Sleeping Muse	54
https://curiator.com/art/constantin-brancusi/sleeping-muse (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 47: H. J. Arp, Oval tasta donmuş insan	55
http://www.famous-painters.org/Jean-Hans-Arp/Human-Concretion.shtm (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 48: H. J. Arp, kolye	55
Kınalı, A. (2011). Heykel ve Takı Plastiği Arasında Eklektik Oluşum Denemeleri, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.	
Resim 49: H. J. Arp, Tristan Tzara'nın portresi	56
Kınalı, A. (2011). Heykel ve Takı Plastiği Arasında Eklektik Oluşum Denemeleri, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.	
Resim 50: Alexander Calder	57
https://hirshhorn.si.edu/explore/in-depth-alexander-calder/ (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 51: Alexander Calder	57
https://tr.pinterest.com/pin/383017143282654825/?lp=true (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 52: Alexander Calder	57
http://www.alaintruong.com/archives/2009/05/23/13825984.html (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 53: A. Pomodoro, Disco	58
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/arnaldo-pomodoro-b-1926-disco-solare-5608666-details.aspx (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 54: A. Pomodoro, Broş	58
http://www.artnet.com/artists/arnaldo-pomodoro/broche-ZnAxkonl4KgadvT8SYOn8A2 (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 55: A. Pomodoro, Broş	59
https://tr.pinterest.com/pin/423408802439213382/?lp=true (Erişim Tarihi:10.03.2019)	
Resim 56: Bruno Martinazzi, yüzük	59
https://tr.pinterest.com/pin/415246028124088498/ (Erişim Tarihi:10.03.2019)	

Resim 57: Bruno Martinazzi, yüzük http://www.marijkestudio.com/en_jewel_25__martinazzi_anello_2_dita.html (Erişim Tarihi:10.03.2019)	59
Resim 58: Bruno Martinazzi, yüzük http://imaginalgems.blogspot.com/2012/07/bruno-martinazzi.html (Erişim Tarihi:10.03.2019)	60
Resim 59: Bruno Martinazzi, heykel http://www.brunomartinazzi.it/flatpage/view/bose/ (Erişim Tarihi:10.03.2019)	60
Resim 60-61: Otto Künzli, kolye ucu https://www.domusweb.it/en/news/2014/08/18/otto_kunzli_jewellery.html (Erişim Tarihi:10.03.2019)	60
Resim 62: Otto Künzli, kolye ucu https://mudac.ch/en/exhibitions/otto-kunzli-lexposition/ (Erişim Tarihi:10.03.2019)	61
Resim 63: Otto Künzli, bracelet 'Gold Makes You Blind' http://www.artnet.com/artists/otto-kunzli/bangle-gold-macht-blind-gold-makes-you-blind-gCikQTevh1cg-HQjZe1RRg2 (Erişim Tarihi:10.03.2019)	61
Resim 64: Parmaklar I - taş-metal, 35 cm x 35 cm x 48 cm (2014)	67
Resim 65: Parmaklar II - taş-metal, 57 cm x 47 cm x 42 cm (2014)	68
Resim 66: Parmaklar III - taş, 40 cm x 40 cm x 60 cm (2014)	69
Resim 67: Parmaklar IV - taş, 43 cm x 34 cm x 34 cm (2014)	70
Resim 68: Parmaklar V - taş-metal, 42 cm x 15 cm x 44 cm (2014)	71
Resim 69: Parmaklar VI - taş-metal, 89,5 cm x 43 cm x 28 cm (2014)	72
Resim 70: Parmaklar VII - taş-metal, 101 cm x 35,5 cm x 68 cm (2014)	73
Resim 71: Parmaklar VIII - metal, 79 cm x 33 cm x 60 cm (2014)	74
Resim 72: İsimsiz I - alçı, 37 cm x 17 cm x 33 cm (2014)	76
Resim 73: İsimsiz II - alçı, 29 cm x 23 cm x 37,5 cm (2014)	77
Resim 74: İsimsiz III - alçı, 34 cm x 20 cm x 32,5 cm (2014)	78
Resim 75: İsimsiz IV - alçı, 34 cm x 20 cm x 50 cm (2014)	79
Resim 76: İsimsiz V - alçı, 22 cm x 21 cm x 31,5 cm (2014)	80
Resim 77: İsimsiz VI - alçı, 22 cm x 21 cm x 50 cm (2014)	81
Resim 78: Dokunuş - 925 ayar gümüş. (2018)	82
Resim 79: İki Parmak - 925 ayar gümüş. (2018)	83

GİRİŞ

Takı ve heykel, primitif dönem üretimlerinde aynı inanç sistemine hizmet ettikleri için, takı ve heykelin üretim teknolojisi doğrultusunda işlevleri ilkel dönemde aynı olmuştur. Sanatın doğayı veya çevreyi çözümlemeye dönük iki temel eğilimi vardır. Soyutlama ve özdeşleşim olan bu eğilimler, tarih boyunca biçim, tasarım ve teknolojik anlamda koşutluklar gösteren takı ve heykel sanatının temel üretimlerinde görülmektedir. Bu çalışmanın konusu olan soyutlamanın takı ve heykel üretimindeki varlığı önem taşımaktadır. Aynı zamanda bu iki sanatın geçmişine dönük serüvenleriyle beraber bugünkü sanattaki karşılıkları aranacaktır.

Primitif dönem ve modern dönem sanatında soyutlamanın koşutlukları ve karşılıkları ortaya koyulacaktır. Bu çalışmanın amacı soyutlama eğiliminin ortaya çıkışıyla ilgili tarihsel verilerden yola çıkarak, günümüzde takı ve heykel sanatının ilişkisine dair çıkarımlara ulaşmaktır. Antik dönemden itibaren takı, geleneklerden beslenerek günümüzdeki işlevine, heykel de aynı şekilde klasik formlarına ulaşmıştır. Yani bu iki disiplin, teknoloji ve işlev bakımından ayrı kimliklere sahip olmuşlardır. Modernizme de kendilerine ait özellikleri taşımışlardır. Ancak disiplinlerarası ilgilerle sınırları birbirine yaklaşmış ve takı heykelden beslenmiştir.

Bu çalışmada takı ve heykel sanatı disiplinlerarası nitelikte incelenmiştir. Her iki disiplinin üretim tekniklerinden esinlenilerek yapılan ürünlerin tasarımları soyutlama anlayışıyla oluşturulmuştur. Takı ve heykel ilişkisi, bu çalışma sonunda ortaya koyulan ürünler üzerinden değerlendirilmiş, koşutluklar ve karşılıklar saptanmıştır.

1. BÖLÜM

1.1. Soyutlamanın Tanımı

Tarihsel süreci içinde, takı her zaman dönemin eğilimlerinden ve sanat akımlarından etkilenecek ürün vermiş, fakat günümüze kadar geleneksel usta-çırak ilişkisiyle eğitimi nedeniyle bir disiplin olarak kendini gösterememiştir. Takı sanatı, Modernizmle birlikte disiplin olarak da önem kazanmış, takı üretiminde soyutlama kavramı, heykel sanatında olduğu gibi bir eğilim dikkat çekmiştir.

Günümüz sanatında sanatçının yönelim ve malzeme konusundaki özgürlüğü, disiplinleri birbirine yaklaştırmıştır. Heykel ve takının plastik değer bakımından benzer malzeme ve teknikle üretilmesi aralarında bir ilişki sağlamıştır ve bu durum her zaman olduğu gibi bir bağ oluşturmuştur. Takı işlevsel, heykel ise büyük sanatlardan sayılsa da, teknolojileri ve yapım süreçlerinde olduğu gibi dönem eğilimlerinde de benzer şekilde yol almışlardır. Takı, tarih boyunca insanlığın önemli üretim alanlarından biri olmuştur. Takı, çoğunlukla işleve dönük tarafla gelenekten beslenmiş, bunun yanında teknolojileri benzediği için heykelin bir yan üretimi gibi de algılanmıştır. Bu algıyla hareket eden pek çok sanatçı hem takıda hem de heykelde üretim yapmıştır. Takı ve heykel dışında sanat akımlarında ve üsluplarında ortak biçimde görülen eğilimlerden biri de soyutlamadır. Soyutlama ise bu çalışmada takı ve heykelde ayrı ayrı değil, disiplinlerarası bir ilgi olarak irdelenecektir.

Soyutlama kavramının ele alınışı ve ürüne dönüşümü üzerinde durularak, takı ve heykel sanatının ilişkileri ve farklılıkları incelenecektir. Bunun için de öncelikle “soyut” ve “soyutlama” kavramlarını terminolojik açıdan incelemek gerekmektedir. Soyutlama ve soyut genellikle karıştırılan, fakat karşıt iki kavramdır. Sadece sanat terminolojisinin kullandığı iki kavram olmaktan daha da önemlisi tarihsel süreç boyunca sanatın en temel iki ana yönelimi de olmuşlardır. Bu durumda bu iki karşıt anlamın ne olduklarını açıklayarak giriş yapabiliriz. Soyut kavramı, Ahmet Cevizci'nin (2000) *Felsefe Sözlüğü*'nde şu şekilde tanımlanır;

Soyut; [Lat. abstractus, İng. abstract, Fr. abstrait, Al. abstrakt] Nesnelerin, olayların, fenomenlerin, onlardan, yani nesnelerin, olayların ve fenomenlerin kendilerinden ayrı olarak düşünülen ya da değerlendirilen nitelikleri için kullanılan sıfat. Örneğin vatanseverlik, vatanını seven insanlardan hareketle oluşturulmuş soyut bir niteliktir. Yine, örneğin 'sarı' kavramı, elle tutulamaz, gözle görülemez bir niteliğe işaret edilirken değil de, tek tek nesnelerin gösterilmesinde kullanılması bakımından somut olmakla birlikte, 'sarılık' nesne ya da nesnelerin bir niteliğinin, zihinsel bir soyutlama ile belirtilmesi bakımından soyut bir kavramdır.

Şu halde, varoluşunu bir başka şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne ya da nesnelere niteliği olarak düşünülen şeyin kavramına ise, soyut kavram adı verilir (Cevizci, 2000: 875).

Cevizci'nin açıklamasına göre, soyut, çıkış noktasına dair iz taşımamakla birlikte, ondan ayrı düşünülen yeni nitelikleri ifade etmektedir. Diğer bir deyişle, soyut nesne ya da içerik, oluşmasına neden olan fikir ya da nesneden bağımsızdır, biçimsel anlamda da doğadan ya da nesneden iz taşımaz, yeni bir varoluşu işaret eder.

Soyut, Selçuk Budak'ın *Psikoloji Sözlüğü*'nde ise, "Somut olmayan; maddi nesnelere, şeyleri veya belli örnekleri değil, bir niteliği, durumu veya eylemi adlandıran, soyut sayılar, soyut gerçek gibi sadece zihinde varolan." (Budak, 2000: 695) olarak açıklanır. Sonuç olarak zihinsel bir sürecin sonunda ifade bulan soyut, nesneye dönüşmesi durumunda, varlığını, doğaya ilişkin nesnel gerçekliklerden bağımsız olarak sürdürür.

Soyutla ilgili bu açıklamaları göz önünde bulundurarak, soyutlama içtepisini incelemek soyut ve soyutlama kavramları arasındaki ayrımı daha görünür kılacaktır.

Soyutlama kavramı, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde (1998); "Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihni işlem; gerçeklikte ayrılmaz olanı düşüncede ayırma." (Türk Dil Kurumu, 1998: 2018) şeklinde tanımlanır.

Ahmet Cevizci'nin (2000) *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nde ise şu şekilde yer alır;

Soyutlama; [Yun. *aphairesis*, Lat. *abstractio*, İng. *abstraction*, Fr. *abstraction*, Al. *abstraction*]. 1. Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, doğal kuruluşundan, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden ayırarak, kendinde ve kendi başına düşünme işlemi; duyu yoluyla algılanan gerçeklikte birbirinden ayrılmaz olan iki öğeden birini düşünce yoluyla ayırma, yalıtılma, diğerinden ayırarak ortaya çıkarma. 2. Birbirlerinden başka bakımlardan farklılık gösteren nesnelere ortak niteliğini düşünce yoluyla yakalayıp, genel bir fikir, bir kavram oluşturma; somut bir tarzda, tek tek gözlemlenen özelliklerinden çok, birbirine benzeyen sonsuz sayıda durum ya da ortamda gözlemlenebilen genel bir özelliği yakalama işlemi (Cevizci, 2000: 875-876).

Soyutlama eğilimiyle, nesnelere değişmez özellikleri zihinsel süreçle parçalanarak, yeni bir varlık oluşturulur. Bu yeni varoluş, çıkış noktasını temsil eder, nesneye dair görüntüleri içerir. Ahmet Cevizci tanımlamaya şöyle devam eder:

3. Genel sözcüklere ulaşma işlemi olarak tanımlanan soyutlama, araştırılan fenomenlerden, yapı ya da karakterlerini betimlemeyi istediğimiz birtakım özellikleri ve

ortak noktaları sınıflamaya temel yapmak üzere seçme işlemini olduğu kadar, bu sürecin ürünü olan şeyi de gösterir. Başka bir deyişle, soyutlama, bir yandan soyut bir fikir ya da kavramı, bir dizi özellemesinden yalıtlayıp çıkararak bilişsel bir süreci, bir yandan da bu süreci, bir yandan da bu sürecin sonucu olan şey ya da kavramı dile getirir. Buna göre, soyut bir kavramın zihinsel bir tasarımı olan soyutlama, araştırılan konuda, arızı ya da ilineksel olanı ayıklayarak, özsel olanı betimleyen zihinsel yapıyı da ifade eder.

Buna göre insan gibi genel bir sözcük belirli bir insana referans ya da yönletimde bulunan 'Ahmet'in tersine, genel olarak kullanılabilen bir sözcüktür. İşte duyu-deneyinde doğrudan ya da somut bir biçimde algılanamayan bir şeyi simgesel ya da kavramsal olarak temsil eden, gösteren bu tür sözcüklere, tek tek nesne ya da olayları bir kıyıya bırakıp, genel olana ulaşma süreci soyutlama olarak bilinir. Örneğin, ünlü Yunan filozofu Aristoteles 'yuvarlaklık' gibi matematiksel özelliklerin yuvarlak diye nitelediğimiz şeylerden ayrı olarak varolmadıklarını savunmuştur. O, genel sözcüklere gösterilen bu özelliklere soyutlamalar adını verir ve matematikçinin bu soyutlamalara, tüm duyusal nitelikleri ayırarak ve geride yalnızca niceliksel ve sürekli olanı bırakarak ulaştığını söyler.

Duyusal niteliklere ise, tümevarım yoluyla ulaşılır. Buna göre, tikellere ilişkin duyu algısından, kişi tümevarım yoluyla tümellere ilişkin sezgisel bilgiye ulaşır. 4. Soyutlama, yine, geleneksel mantıkta bir tümeli tikel şeylerden türetme, çıkarsama işlemine, bir dizi tikel şeyde ortak olanı inceleyerek tümel olana ulaşma sürecine karşılık gelir (Cevizci, 2000: 875-876).

Sanatçı, nesnelere izleyip, sanat ürününe dönüştürürken gereksiz ayrıntılardan arındırmak ister. Bu süreç herkes için geçerli bir koşul olmayıp, bazı sanatçılarda kendiliğinden gelişen bir eğilim ya da tercihtir. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli (2005) ise *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde soyutlaştırma olarak ele aldıkları soyutlama kavramını tanımlarken bireysel bir eğilim olduğunu da doğrularlar;

Yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derecede yalınlaştırılması. Üsluplaştırma işlemine benzer gibi gözükse de, ondan tümüyle farklıdır. Üsluplaştırma betiyi gerçek bir varlık olarak tanınabilirlikten uzaklaştırmaz. Ayrıca, soyutlaştırma tümüyle bireysel bir etkinlik olduğu halde, üsluplaştırmada genel toplumsal biçim kalıplarına uymak söz konusudur (Sözen ve Tanyeli, 2005: 219).

Soyutlama, sanatçının doğayı yorumlama biçimlerinden biridir. Düşüncede beliren bu yorumlama, nesnel bir gerçekliğe dönüşme noktasında, doğadan izler taşır ve her ortamda gözlenebilecek ortak nitelikleri öz olarak barındırır. Soyutlama kavramının

aşağıdaki tanımı somut gerçekliğe eş değerliliği de vurgular. Yani gerçeğin kendisi kadar, gerçeğin yorumu olan soyutlamanın önemi ve değeri belirtilir.

Soyutlamacılık: [İng. Abstractionism, Fr. Abstractionnisme]. Genel kavramların bir soyutlama süreciyle kazanıldığını öne süren öğretisi ya da soyutlamalara, somut gerçeklikler kadar değer verme tavrı. Amerikalı pragmatist düşünür William James'a göre, soyutlamalara, somut gerçekliklerin değerine eşit bir gerçek değer yükleme eğilimi (Cevizci, 2000: 875-876).

Soyut doğadan iz taşımazken, soyutlama soyutlanan nesnenin doğadaki karşılığına yeni bir yorum getirerek o nesneyi ya da her hangi bir özelliğini tanımlar ya da vurgular. Soyutlama eğilimi doğaya empatiye dayanan bir eğilimdir. Soyutlamanın tanımlarına baktığımız zaman, soyut nesnelerin var olması kendisine bağlıken; soyutlama eğiliminde nesnenin varlığı doğadaki başka bir nesneye işaret etmektedir. Soyutlama, doğada var olan bir nesneden dönüşmüş ve başkalaşmış yeni bir nesneye gönderme yapar. Soyutlama nesnenin çıkış noktasıyla bağlantı kurması yanında, ortaya konuş biçiminde çıkış noktasına işaret eder veya tanımlı kılar. Soyutlama doğaya empati duyan bir eğilim olduğu için birinci ilgi alanı figüratif sanattır. Soyutlamanın kökeni sanat tarihinde primitif sanata kadar iner. Soyutlama primitif dönemlerde bir iç tepidir. Modernizmde olduğu gibi bilinçli bir yönelim değildir. Doğaya duyulan empatiyi içerdiği için natüralist tüm sanat üsluplarında soyutlamanın izlerini bulmak mümkündür.

Soyut ve soyutlama kavramlarına dair ana referans noktası olan Worringer (1985), bu iki kavramı soyutlama ve özdeşleşim olarak tanımlar. Worringer, soyutlama terimini soyut sanatı ifade eden bir terim, özdeşleşimi ise doğaya empatiyi içeren kavramlar olarak ele almıştır. Türkçeden kaynaklanan bir özellik olup, burada ele alınan soyutlama, soyut sanatı karşılar. Çalışma konusu ve kişisel eğilim olan soyutlamayı yani özdeşleşimi, doğaya empati kuran soyutlama kelimesini ifade eder. Worringer, sanat tarihinin tüm üretimlerini bu iki eğilime dayandırır.

Özdeşleşim kavramını, Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*'nde şöyle tanımlar; "İnsanın kendi varlığı dışında bulunan objelere yönelip, onların varlığında kendi duygularını ve zihinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşaması; karşılaştığı objelere kendi duygu ve zihinsel etkinliğini yüklemesi. Estetik haz da bu özdeşleşim sonucunda oluşur." (Keser, 2005: 248).

Özdeşleşim de soyutlama da, duyuşsal bir sürecin ürünüdürler. İnsanın doğa karşısında geliştirdiği ve ürüne dönüştürdüğü nesnelere doğayı içermeye ya da doğayı nesnenin dışında bırakma eğilimlerine bağlı olarak belirirler ve her ikisi de görünümünün estetiğine bağlıdır. Worringer , "Özdeşleşim içtepisinin, estetik yaşantının şartı olarak,

tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepsi de aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, kristal çeşidinden şeylerde, ya da genel olarak dendiğinde, bütün soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur.” (Worringer, 1985: 12-13) der ve özdeşleyimin estetik yapısını belirleyen şu cümleyi ekler; “Estetik haz, bir (duyulur) obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır.” (Worringer, 1985: 13). Böylece biçimlerin güzelliğini veya çirkinliğini ortaya çıkaran süreç, insanın doğayla kurduğu özdeşleyimdir. Ancak bütün sanat yaratmalarının şartını özdeşleyime bağlayamayız. Özdeşleyim figür sanatının üretim dayanağıdır. Worringer, özdeşleyimle ilişkisini kuracağımız yaratların koşulunu belirleyen durum için şöyle söz etmektedir; “Sanat istemi, yani sanat yapıtının doğuşundan önce gelen ereği hakkında bilinci olan içtepi, bütün çağlarda, stil özellikleri denen belirli değişmeler şartı ile daima aynı kalır ve figüratif sanatlar göz önünde bulunduruluyorsa, doğal örneğe yaklaşma amacı güder.” (Worringer, 1985: 18).

Figüratif sanat alanını, yani natüralist eğilimi incelediğimizde, sanat yapıtı estetiği ve doğal güzelin estetiği birbirlerinden ayrılmaktadır. Worringer, “Doğal güzel, gelişme sürecinde, sanat yapıtının değerli bir etkeni, kısmen de, doğrudan doğruya onunla aynıymış gibi görünürse de hiçbir yolda sanat yapıtı için bir koşul olarak kabul edilemez.” (Worringer, 1985: 11) diye açıklar. Bu açıklamaya göre, nesnelerin görünen yüzü doğa iken, sanat yapıtı bağımsız olarak doğanın yanında bulunur ve aralarındaki ayrımı önemli kılar. Özdeşleyim teorisi, estetik objeye bakan özne üzerinde çalışan modern estetik kuramlarında belirginleşir. İlkel sanatta sadece bir içtepi olan soyutlama eğilimi, güzeli aramak ya da yaratmak gibi kaygı taşımadığı gibi böyle bir kavramın henüz farkında bile değildi. Güzel kavramı, daha modern toplulukların birebir arama alanı olmuştur.

İlkel topluluklarda doğayı taklit etmek eğilimi vardır. Natüralizmde ve arkaik toplumların öne çıkardığı güzellik anlayışının uzak olduğu ilkel sanatta soyutlama anlayışı doğayı taklit etme ve çözümlene çabasından kaynaklanır. Burada natüralizm ve doğa taklidi diye iki kavram ortaya çıkmıştır ve bu iki kavram bir birinden ayrı kavramlardır. Doğa taklidi salt bir içtepidir ve estetik kaygı taşımadan, bilinçsizce ortaya çıkan bir eğilimdir. İlkel insanın doğayı taklit ederek ulaştığı biçimler, aslında onun doğa karşısında yaşadığı anlaşılmazlıkların üretimidir. Natüralizm ise, özdeşleyim teorisiyle belirir ve estetik alanının içinde kalır. Worringer, ilkel taklit iç tepisinin sınırlarını şöyle belirler;

İlkel taklit içtepsi, bütün çağlarda egemen olmuştur ve bu içtepinin tarihi, estetik bir önemi olmayan bir el ustalığı tarihidir. Daha en eski çağlarda bile bu içtepi, asıl sanat içtepisinden ayrı tutulmuştu; bu ilkel taklit içtepsi, özellikle küçük el sanatlarında, küçük putlar (idol) ve semboller sanatında tatminini bulur... (Worringer, 1985:19).

Malcolm Barnard (2002), *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* kitabında, görsel kültürü tanımlarken soyutlama ve özdeşleyimi çok açık bir şekilde belirtir:

Vahşiler doğada ve onun geniş açık alanlarında yerleşik değillerdi; ve dolayısıyla doğa-karşıtı ve soyutlama taraftarı olmuşlardır. Ancak Batılılar, mutluluğu sadece doğanın temsilinde buldular ve sonuç olarak soyutlama karşıtı ve doğa-yanlısıydılar. Böylece, geniş ölçekte, bütün insanların dünya görüşünün onların görsel kültürünü anlattığı iddia edilir (Barnard, 2002: 58).

Buradan hareketle taklit içtepisinin, salt sanat istemiyle örtüşmesi beklenmemelidir. Worringer, ilkel sanat iç tepisinin yönelimi olan soyutlama eğilimine yönelten psikolojik süreçleri şöyle dile getirir:

İlkel budunların sanat istemi – onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa-, sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunlarının sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarından bulunan belli budunlara egemen olarak kalır; oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepsine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir.

Şimdi soyutlama içtepisinin psişik koşulları nelerdir? Bu koşulları, sözü geçen budunların evren duygusunda, evren karşısından aldıkları ruhsal tavırda aramalıyız. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleyim içtepisinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar (Worringer, 1985: 22-23).

İnsanoğlu doğa karşısındaki çaresizliğini aşkın bir düşünceyle, metafizik, doğada görüntüsü bulunmayan yeni biçimler üretmek giderek, soyuttan öte bir yönelim değildir. İlkel insan sürekli etkileşim halinde olduğu doğayı biçimlendirmek yerine, zihninde oluşturduğu tanrı görüntüleriyle, doğadan daha güçlü olduğunu düşündüğü sihirle huzur bulmaya çalışmıştır. Worringer soyutlamayı, Riegel'in estetiğinden yola çıkarak, insanın meydana getirdiği biçimlerin yetkinliğini şu sözlerle açıklar:

Riegel, "*Stilfragen (Stil Soruları)*" adlı kitabında şöyle der: «Simetri ve ritm gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik stil, kanunluluk yönünden bakınca, en yetkin bir stil'dir. Ama, bizim değerlendirmemize göre, en alt basamakta bulunur; ve sanatların gelişme tarihi de, bize, çoğunlukla budunların, nispeten aşağı bir kültür basamağında buldukları belli süreler bu stil'e sahip olduklarını gösterir. »

Geometrik stil'in ileri budunlarda oynadığı rolü görmeyen bu anlayışı kabul edersek, o zaman şöyle bir durumla karşı karşıya kalırız: Kanunluluk yönünden en yetkin bir stil'in, en üstün soyutlama stil'inin, hayatı en sert bir şekilde reddeden stil'in, en ilkel kültür basamağındaki budunlara özgü olması gerekir. Buna göre, ilkel kültürle en üstün ve en salt kanunluluğa dayanan sanat biçimi arasında bir nedensellik bağıllığı olması gerekir. Daha ileri giderek şöyle denebilir: Zihinsel bilgisinden ötürü, insan, dış dünyanın görüşleriyle ne denli az dost ve senli-benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur. İlkel insanda dış dünya nesnelere keyfilik ve belirsizlikten arındırma ve onlara bir zorunluluk ve kanunluluk değeri verme gereksinmesi, onun, doğa kanunluluğunu daha çok aradığından ya da doğada kanunluluğu daha güçle duyduğundan ötürü değil de, şunlardan ötürü böyle güçlüdür: İlkel insan, dış dünya nesnelere arasında yitlik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olayları bağlamında ve değişik görüşlerinden yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: "Kendiliğinden şey" içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilginin ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, "içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın maja'nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem de yanlış olduğu şeyi" (Schopenhauer, *Kritik der Kantischen Philosophie*) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitlik ve çaresiz kalır (Worringer, 1985: 25-26).

İlkel insanın evren bilgisinden yoksun olması, kendisi dışındaki dünyayı algılama çabası, anlama ve ifade edip dışa vurma sürecini etkilemiştir. Worringer'in (1985), "yitlik ve çaresiz" şeklinde betimlediği dönem insanının dışavurum biçimi olarak başvurduğu bir başka yönelim de soyut ifadedir.

Kanunluluğa karşı duyduğu özlemin insanı geometrik kanunluluğa götürdüğü söylenmek istenirse, o zaman böyle bir iddia, soyut biçimi meydana getiren psikolojik koşulları bilmemek olurdu; çünkü, böyle bir görüş, geometrik biçimin, tinsel zihinsel yönden kavranmasını şart koşar, onu, derin ve ince bir düşünmenin ürünü olarak kabul eder. Biz, daha doğru olarak şunu kabul edebiliriz: burada salt bir içtepi yaratımı söz konusudur; ve zihin işe karışmadan, soyutlama içtepiyi soyut biçimi temel bir zorunlulukla yaratır. Henüz zihin içtepiyi gölgeleyip karartmadığı için, tohum halinde içerilen kanunluluk yetisi, bunun için sonunda soyut ifadeyi bulabilir (Worringer, 1985: 26-27).

İlkel insan, üretimlerini bilgisiz ve bilinçsiz bir şekilde yapsa da, ortaya koyduğu nesnelere hareket edildiğinde, doğa nesnelere karşısında aldığı tavırda, kendi varlığında soyutlamanın tözünü barındırdığı görülür.

Yalın çizgi ve onun salt geometrik kanunluluk halinde gelişmesi, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana en büyük mutluluk imkânı sağlar. Çünkü, burada, hayat bağlamının ve hayata bağlılığın en son artığı da ortadan kaldırılır, en yüksek mutlak biçime, en salt soyutlamaya ulaşılır; başka her yerde organik olanın keyfiliği egemen olduğu halde, burada kanun, zorunluluk egemendir. Ama, böyle bir soyutlamanın örneği hiçbir doğal obje değildir. “Geometrik çizgi, doğal objeden, doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılır. Şüphesiz geometrik çizginin özünü yapan şey, doğaya ait bir şeydir. Mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama, onlar, geometrik çizgi ve geometrik biçimler halinde, doğal bağlamdan ve doğal güçlerin değişik görünüşlerinden dışarıya alınır ve kendi başına kavranılır.”(Lipps, Aesthetik, 249) (Worringer, 1985: 27-28).

Soyutlama karşısına koyacağımız özdeşleyimi irdelersek, doğal görünüşlerin bilgisini içeren natüralist yönelimdir. İnsanın duygulanımları, onun görünüşlere karşı tavrını belirler. Doğal nesnelere kurduğu ilişkiden doğan estetik haz, bunun bir sonucudur. Worringer, soyutlama ve özdeşleyimin üretimde etkilendikleri nesnelere şu şekilde sınıflar; “...soyutlama ihtiyacının sonuçları olan bütün bu elemanları, bizim araştırmamız, ‘stil’ kavramı altında toplamak ve böyle bir şey olarak da ‘stil’i özdeşleyim ihtiyacından doğan natüralizm’in karşısına koymak istiyor.” demektedir (Worringer, 1985: 50).

Worringer’in, Theodor Lipps’ten aldığı özdeşleyimde insan, kendi varlığı dışındaki nesnelere empati kurar ve duygularını dile getirir. Bu natüralist bir eğilimdir. Ancak Lipps, özdeşleyimin tüm sanat yaratmalarına uygulanamayacağını, sadece natüralist eğilimli sanat yaratmalarına uygulanabileceğini belirtir; “Anti-natüralist sanat anlayışları özdeşleyim kavramı ile açıklanamaz. Bu anti-natüralist sanat anlayışları ise ‘soyut’ kavramı altında toplanır.” (Tunalı, 1992: 125).

Özet olarak ilkel içtepiyi soyutlama ve özdeşleyim eğilimlerinden ayırmak gerektiği sonucuna varılır ve bu eğilimlerin ilkel taklit içtepisinden ayrılmasını sağlayan stil ve natüralist kavramlarını irdelenmesi gerekir. Taklit de natüralizm gibi üretime yöneltir, ancak natüralizmi taklitten ayıran özellik salt bir içtepi, natüralizmin ise sanat istemine bağlı olmasıdır. Natüralist bir sanat eserinin koşutu olarak taklit ürününü öne sürmek yanlış yorumlamalara neden olacaktır. Worringer, natüralizmi şöyle tanımlar:

Organik canlılığın gerçekliğine yaklaşmak, ama bir doğal obje’yi, varlığı içindeki canlılığına sadık kalarak tasvir etmek için değil, canlı sanısını vermek için de değil, tersine organik

gerçekliğine dayanan biçim güzelliği için gerekli duygu uyandırdığı ve mutlak sanat isteminin egemen olduğu bu duyguya bir tatmin sağlamak istediği için.” (Worringer, 1985: 34).

Kendisi dışındaki dünyayla sanat ilgisi içerisinde bulunan insanın, haz duymak için yönelmesinin bir sonucu olarak natüralizm belirir. Sanat eserlerini estetik anlamda incelemek, bağlı olduğu koşulları ve zorunlulukları ortaya çıkaracaktır. Sanat eserlerinin üretilme koşullarının bağlı olduğu psikolojik süreçler, biçimi etkileyen önemli unsurdur. Bunun sonucunda özdeşleşim sürecine bağlı olan natüralizm için ulaşılabilecek yargı, en saf biçimiyle insanın doğaya duyduğu empatiyi, içsel süreçleri sonucunda yaptığı görsel biçimlemenin, organik olana yaklaşmasının yarattığı huzur sağlayıcı etkinin belirginleşmesinin koşulu olduğudur.

Stil kavramının da natüralizm gibi estetik değer içerisinde değerlendirilmesine neden olan durum, sanat içtepisi barındırmasıdır. Geometrik yaklaşım, ilkel insanın doğa karşısındaki çaresizliğinin önüne geçmesi için bir adım olarak görülmelidir. Mutlak sanat istemi her iki eğilim için de başlıca kaygıdır. Ancak aralarındaki ayrım çok ince bir çizgidir. Bu bilgiler ışığında Ahu Antmen’in ifadesiyle, soyutlama ve özdeşleşim kavramları şöyle yerini bulur; “...soyutlama dürtüsü doğaya hükmedememekten, empati dürtüsü ise doğayla uyumlu bir etkileşimden kaynaklanmakta, doğaya hükmedecek bilgiye sahip olmayan ‘primitif insan’ doğa korkusunu soyutlamaya yönelerek gidermektedir.” (Antmen, 2013: 84). Sonuç olarak doğa karşısında çaresiz bulunan ilkel insan, zihninde oluşturduğu aşkın güçlerle doğayı yorumlamaya çalışmış ve bu duygusal tatmini ürettiği biçimlerle sağlamıştır. Doğayla uyumun insan için bir yaşama kaygısı olarak belirmesi, hem bu dürtünün niteliğinin, hem de insanın bilinç düzeyinin göstergesidir.

Her toplumun geliştirdiği bilgi birikimini yaşam pratiklerine nasıl uyguladığı değerlendirilirse, o toplumun soyut mu soyutlamacı mı olduğu konusunda önemli çıkarımlara ulaşılabilir.

Her ulus, doğal olarak yetilerine göre şu veya bu yönde yetilidir; ve sanatında soyutlama ihtiyacı mı, yoksa özdeşleşim ihtiyacı mı egemendir? Bunu belirlemek, aynı zamanda önemli bir psikolojik özellik olup, bunun o ulusun dini ve dünya görüşü ile olan uygunluğunu araştırmak, çok ilgi çekici bir ödevdir (Worringer, 1985: 51).

Worringer’in bu açıklamasından hareketle modern ve ilkel üretimleri, insanın soyutlama ihtiyacı duymalarının nedenlerini göz önünde bulundurarak karşılaştırmak yerinde olacaktır. Sanatsal üretimlerin, bağlı olduğu koşullara bakıldığında toplumun, soyutlama ihtiyacı mı, yoksa özdeşleşim ihtiyacı mı duyduğu önemlenecek ilk konudur. İlkel

ve arkaik üsluplarda, heykel ve takıda nasıl üretimde bulduklarını incelemek, soyutlamayı örnekler üzerinden biraz daha açıklamaya yardımcı olacaktır.

1.2. İkel ve Arkaik Üsluplarda Soyutlamamın Süreci

Takı ve heykel sanatları İkel ve Arkaik Üsluplarda ayrı ayrı değerlendirilecek, bu süreçlerde toplumların takı ve heykel üretimlerinde görülen soyutlama eğiliminin karşılıkları irdelenecektir.

1.2.1. İkel üslupta soyutlama

Soyutlama eğilimiyle, ilk olarak ikel toplumlarda karşılaşılmaktadır. İkel toplumlar, kendi dışındaki dünyayı anlama çabasıyla üretim yapmış olsalar da, soyutlamamın bilinçli bir şekilde ortaya çıkmadığı görülmektedir. Primitif dönem insanının, çeşitli nesnelere biçimlendirerek hayvan ya da insan figürünü soyutladığını ve bu nesnelere gerek süslenmek, gerekse sihirsel amaçlarla taşıdığı bilinmektedir.

Buzul Çağı'nda avlanarak hayatını sürdüren ikel insan için, hayvanlara karşı korunma ve güç sağlama ihtiyacı hayatın temel uğraşısıydı. Bu dönemde, insanın doğa karşısında kendisini güçsüz hissetmesinin neden olduğu huzursuzlukla, mağara duvarlarına resim yapmaya yöneldiği bilinmektedir. Ancak doğanın gücü karşısında yine de zayıf olan insan, kendi dışında gelişen olayları yorumlayarak, soyut anlamlara ulaşmıştır. Adnan Turani, bu durumu şöyle açıklar:

...Buzul Çağı insanının dünyası, soyut olmayan bir bütünle ilgilidir. Bu devrin sonundaysa, insan tamamen bir başka ortamdadır. İnsan artık bizzat kendini gözlemlemektedir. Resimlerdeki hayvanın yerini insan almıştır. Hayvan resimleri tamamen kaybolmamakla birlikte azalmıştır. Bu olayı Ortataş Çağında görüyoruz. Henüz tarım, hayvanları evcilleştirme ve çanak-çömlek gibi tasarımlara ait buluşlar yoktur. Fakat bütün bu buluşların hazırlıkları görülmektedir. Bunların hazırlanma devri olan Ortataş Çağı İ.Ö. 10000-4000 arasındadır. Verilen bu tarihler Güney Avrupa içindir. Kuzey Avrupa'da ise İ.Ö. 10000-2000 arasındadır. Tarımın Mezopotamya ve Mısır'da görüldüğü gerek kazılardan, gerekse din kitaplarından bilinmektedir. Tarımla, insanoğlu tüketicilikten üreticiliğe geçiyor. Yani kendi ihtiyacını bizzat yaratan varlık durumuna geçiyor. Bu olay, insanlığın oluşunda büyük bir değişmeyi göstermektedir. Tarımla beraber toprağa yerleşmeye başlıyor. Tarım yapılan yerlerde köyler kuruluyor. Kalabalık bir insan topluluğunun çalışması, toprağın ürün vermesi fikri, bereketin sırrı, ölüm ve doğum üzerine düşünme, tohumun verimliliği, hava, güneş, yağmur gibi etmenler üzerinde endişeler ortaya çıkıyor. Mevsimlerin izlenmesi, bunların değerlendirilmesi, çiftçiliğe ait aletlerin yapımı, hayvan kuvvetinden yararlanma gibi düşünceler gerçekleşiyor. Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgâr gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir Tanrı fikri doğuyor. Tanrı'nın insanlara hâkim olduğu, onun

yiyeceğini verdiği, bereket düşüncesi çıkıyor. Böylece insan düşüncesi bereket, can ve kâinat tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor (Turani, 2000: 32).

İnsanın doğa karşısındaki güçsüzlüğü, doğayı anlama çabasını doğurmuştur. E. H. Gombrich'in ifadesiyle, ilk üretimler olarak karşımıza çıkan mağara resimlerinde insanın, salt sanat istemiyle hareket etmeyerek doğaya karşı güç elde etmek amacıyla yaptığı nesnelere soyutlamayı görebiliyoruz.

Bazen dar ve alçak koridorlardan geçilir. Dağın karanlık içindeyken, rehberiniz, bir elfeneriyle bir boğa resmini birden aydınlatır. Böylesine güç ulaşılan bir yere, yalnızca süsleme amacıyla gidilmiş olması düşünülemez. Ayrıca Lascaux mağarasındaki resimleri saymazsak, mağaraların duvarlarındaki ve tavanlarındaki resimler düzenlice yapılmamışlar, tersine, belirli bir düzen anlayışından çok uzak olarak, bazen birbirleri üzerine boyanmış ya da çizilmişlerdir. Bu kalıntıları daha iyi şöyle açıklayabiliriz: bunlar, imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleridir. Başka bir deyişle, bu ilkel avcılar, belki de oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resimlerini yapmakla, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı (Gombrich, 1992: 21).

İnsanın, avcılık ve toplayıcılıktan, tarımsal üretime geçmesi birçok zorunluluğu beraberinde getirmiştir. Önceleri av için sadece silah yeterliyken, yerleşik yaşamda insan hayatını sürdürmek için daha çok araca ihtiyaç duymuştur. Doğa karşısında savunmasız olan ve yeterli bilgiye sahip olmayan insan, ürettiği aletlerde sadece işlevle bağlı kalmayarak, biçimini de geliştirmiştir (Resim 1, 2). Adnan Turani'ye göre;

Yenitaş Çağında baltalar, hançerler, bıçaklar ve çekiçler kaba yontmalarla değil, ince bir form verme ile birlikte fonksiyon ve estetik de düşünülerek meydana getirilmiştir. Bir kaniya göre, taşların cilalanması, madeni aletlerin pürüzsüz parlaklığının taşa verilmesi düşüncesinden doğmuştur (Kühn, Herbert, der Aufstieg der Menschheit, Fischer Bücherei. Frankfurt/M., Hamburg, 1955. s. 64).

Yenitaş Çağında mimari ve süsleme sanatlarının doğduğunu ve şematik anlatım ile sanatta soyutlamaya giden yolun açıldığını görüyoruz (Turani, 2000: 35).



Resim 1: Oldovan yapısı ilk taş alet örnekleri



Resim 2: Aşöliyen yapısı ilk taş alet örnekleri

İlkel insanın, doğaya edilgin bir yoldan uymak yerine, doğayı etkin bir biçimde değiştirmeyi amaçladığı gözlenir. İnsan, değişimin araçlarını üremiştir. Alet yapımı, aynı zamanda, ilkel insana başka nesnelere üretmenin olanağını da sağlamıştır. Düşüncenin somutlaştırılmasıyla, nesnenin nitelikleri soyutlanarak, nesnenin salt biçimi değil, özü de boyut kazanmıştır.

Ernst Fischer'a göre, ilkel insan, soyutlama yoluyla yaptığı aletler yardımıyla ürettiği nesnelere üzerinde yetkinlik kazanmıştır. İnsan, hayatını şekillendiren aletlerin üretiminin sürekli oluşu, çeşitlilik sağlamıştır. Nesnelere işlevleri değişmeden, ilk kavramının aynı kalması, niteliğin soyutlandığını öne çıkarmaktadır.

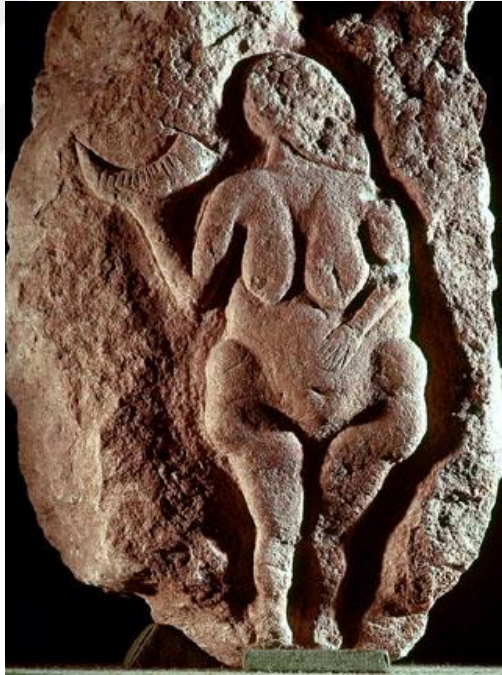
Değişik türde yüzlerce "duruma göre araç" her biri ayrı bir işaretle belirtilemiyordu, ama örneğe göre bir kaç alet çıkınca bunları belli bir işaret -bir ad- ile belirtmek hem kolaydı, hem de gerekliydi. Örneğe göre bir aracın durmamacasına benzerleri yapıldığında yepyeni bir durum çıkıyor ortaya. Birbirine benzetilerek yapılan bütün örneklerde ilk örneğin nitelikleri vardır. İlk örnek görevi, biçimi ve insana yararlılığı yüzünden sık sık yeniden yapılır. Birçok balta yapılır, ama gerçekte bir tek balta vardır. İnsan ilk balta yerine daha sonra yapılan benzerlerinden birini alabilir. Bunların hepsi aynı işe yarar, görevleri bakımından birbirlerinin benzerleridir. Söz konusu olan bir başkası değil, hep bu alettir. Elde edilen baltanın ilk örneğe göre yapılanlar içinde hangisi olduğu önemli değildir. Böylece ilk soyutlama, ilk kavramsal biçim araçların kendileriyle sağlanmıştır: tarihöncesi insan tek tek, ayrı ayrı baltalardan hepsinin ortak niteliğini -balta olma niteliğini- "soyutlamıştır"; böylece de balta "kavramı"nu bulmuştur. Bilinçli olarak yapmamıştır bunu. Gene de bir kavram yaratmıştır (Fischer, 2016: 44-45).

İlkel insanın en önemli aracı, ürettiği nesnelere olmuştur. İnsanı üretmeye iten güç, doğayı sorgulamasıyla ortaya çıkmıştır. Doğayla insanın arasındaki iletişimi dengeleyen araçların biçimi, soyutlama yoluyla geliştirilmiştir. Alet üretimindeki gelişimle birlikte biçimsel farklılıklar da ortaya çıkmıştır. Biçimsel farklılıkların işlevi değiştirmedikleri gibi, örneğin balta kavramıyla, aynı işleve işaret eden birçok balta formu bulunmuştur. İlkel insan, üretilen aletlerle birçok nesneyi biçimlendirecek bilgiye ulaşmıştır.

Bu dönemde hayvanlara karşı korunmak için büyü amacıyla, hayvan kemiklerinden ve taşlardan yapılmış takıların kullanılması söz konusudur. Bu bağlamda bakıldığında heykel ve takı benzer nitelikleri taşımaktadırlar. Aslında bu dönemde takı ve heykel sanatları arasında bir ayrım söz konusu değildir. Ruhsal huzur için gerekli sihri veya büyüyü karşılayan heykel ve takı, işlev açısından aynı görevi üstlenmiştir. Boynuz, kemik, fildişi veya çakıl taşları yontularak biçimlendirilen nesnelere, büyü amacıyla taşınmıştır. Metin Özbek (n.d.), taşınabilir sanat ürünlerinin nasıl üretildiğini ve kullanıldığını şöyle ifade etmektedir:

Üst yontma taş çağı insanı resim, gravür dışında ar mobilye adı ile bildiğimiz taşınabilir sanat ürünleri de yaptı (Alimen, 1965; Jelinek, 1975; Kottak, 1997). Boynuz, kemik, fildişi ya da çakıl taşları üzerine son derece ayrıntılı biçimde hayvan resimleri çizdi. Bunların bazılarını delerek muska ya da kolye yapıp boynuna astı. Fildişinden yaptığı kuğu, balık, ayı biçimindeki nesnelere üzerinde bulunan delikler, bu amaçla kullanılmış olabileceklerini çağrıştırmaktadır. Atalarımız belki bu hayvanların tılsımından

yararlanmayı düşünüyordu. 1971 yılında Fransa'da Carcassonne adlı şehre yakın Gazel mağarasında Fransız arkeolog Dominique Sacci'nin başkanlığında magdalanyen kültür katını kazarken, özellikle geyik kemikleri üzerine yapılmış çok sayıda mamut resimlerine rastladık. Ayrıca, hayvan kaburga kemikleri üzerinde eşit aralıklarla çizilmiş, belki takvim ya da cetvel olarak tasarlanmış nesnelere bulduk. Benzer çizgiler taşıyan kemik eşyalar Fransa'da Abri Lartet (Larte) ve Abri Blanchard (Blanşar) denilen üst yontma taş çağı yerleşim bölgelerinde de ele geçti. Bazı araştırmacılar bunların o çağda ay takvimi olarak kullanıldığını ileri sürüyorlar. Üst paleolitik çağ insanları simgelerle iletişim kuruyor, bizler gibi konuşuyorlar ve belki sayı saymasını da biliyorlardı. Hayvan kemikleri üzerine burin adlı çakmaktaşı ya da obsidiyenden yapılmış kalemlerle kazınan hayvan resimleri, doğal görünümleri içinde olduğu kadar stilize de ediliyordu. Kemik ya da çakıl taşlarına bazen insan figürleri de çiziliyordu. Magdalenyen çağa ait mamut kürek kemiği üzerine sırtüstü uzanmış halde kazınan insan figürü perspektif anlayışın güzel bir örneğini teşkil eder. Taşınabilir cinsten küçük sanat ürünleri tüm üst yontma taş çağı boyunca görülür (Özbek: 83).



Resim 3: Laussel Venüsü

Bilinçsiz üretimlerde bulunan ilkel insanın, soyut tanrı düşüncesini üretime dönüştürmesi, ileri toplumların sanatlarındaki dinsel yönlendirmenin çıkış noktası kabul edilebilir. Kagan'a (1993) göre;

...din dünyanın sanatsal olarak özümleşi süreci içinde sanatsal hayalgücünün kendine özgü bir olumsuzlanması olarak, sanatın 'mecazilikten kurtarılışı' biçiminde ortaya çıkmıştır. İlkel toplumda insanın yaşama koşullarının, üretici güçlerin aşağı düzeyde oluşu, buna bağlı olarak bilgiden yoksunluk, herşeye gücü yeten doğa karşısında duyulan korku, bütün bunlar sanatsal-imgesel bilincin dinsel bilinç içinde büyümesine neden olmuştur. Bu yüzden, bu koşullar altında insanların kendilerine özgü düşünce kuruluşlarının gerçekliğine inanmış olmalarına şaşmamak gerekir. Bu insanlarca yaratılmış sanatsal yapıtların dinsel bir anlam içeriği kazanarak, büyümenin, totemizmin ve fetişizmin araçları haline gelmiş olmasının nedeni de budur (Kagan, 1993: 228).

Doğa ve gücü karşısında duyduğu korku hissini yok etme isteği duyan insan, kendisinden yola çıkmış ve soyut tanrı düşüncesinin etkisiyle birçok form üretmiştir. Buna bağlı olarak en çok karşımıza çıkan kadın formunda, doğurganlığa önemli anlamlar yüklenmiştir. Bu yolla üretilen kadın figürleri, soyutlamanın görüldüğü örneklerin çoğalmasını sağlamıştır. Doğum ve bereketle ilgili olarak 'ana tanrıça' kültü belirginleşmiş, ilk kadın heykelcikleri yapılmıştır. Soyutlamanın bir içtepi olarak ortaya çıktığı ilk örnekler de bu kadın figürleridir. Anatomik ayrıntıların gözlemlenmediği heykelcikleri Metin Özbek (n.d.), şu şekilde anlatır:

Üst yontma taş çağı insanı sanatın her dalında harikalar yarattı. Mağara resim sanatı, belki Batı Avrupa'ya özgü idi; ama özellikle solütreyen kültür çağından itibaren karşımıza çıkan heykel sanatı evrensel bir yenilikti (Jelinek, 1975). Örneğin araştırmacıların tarihteki ilk Venüs örnekleri olarak kabul ettikleri kadın heykelciklerine İspanya'dan, Rusya'da Sibiryaya içlerine kadar çok geniş bir alanda rastlıyoruz (Hovvell, 1969). Bu da kültürel bütünlüğün varlığını kanıtlar. Çoğunlukla pişmiş kilden, topraktan, fildişinden ya da limonit, kalsit ve hematit gibi çeşitli minerallerden yontularak hazırlanan bu ilk sanat ürünlerinde dişilik ve doğurganlık ön plana çıkarılmıştı. Bu heykellerin en küçüğü 10 cm en büyüğü 23 cm dir. Kadınlar cepheden ya da çok ender de olsa, Fransa'da Sireuil yerleşim merkezinde bulunan venüste olduğu gibi, profilden algılanarak yapılyordu. Venüsler arasında Willendorf çok ünlüdür (Howell, 1969). Bu venüsün saçları spiral biçimde adeta örülmüş şekilde tasvir edilmiştir. Bu tür heykellerde göğüs, karın ve kalça abartılı olarak gösterilmiş, kol ve bacaklar gövdeye oranla çok kısa olarak öngörölmüştür. Bunlar genelde o çağ insanların cinsel fantezilerini, doğurganlığı ve bereketi yansıtmış olmalıydı. Bu heykellere bakarak o çağ kadınlarının fiziği böyle düşünölmemeli. Zira avcılık ve toplayıcılığın gerektirdiği hareketli yaşam koşulları içinde kadınların böyle şişman olmaları beklenemez. Üst yontma taş çağı heykeltraşı böyle tombul venüslerin yanısıra, zayıf ve narin heykeller de yontuyordu. Vücut düzeyinde anatomik ayrıntıya giren heykeltraş, nedense yüzde göz, burun ve ağız gibi önemli ayrıntıları yapmıyordu (Özbek: 84).

Resim 4 ve 5'te Metin Özbek'in açıkladığı ayrıntı gözlenmeyen iki örnekte de, soyutlama içeren heykel formunu görmek mümkündür.



Resim 4: Willendorf Venüsü



Resim 5: Fransa, Laudes'ten, Brassempouy Venüsü,
25 bin yıllık fildişi

İlkel insan için nesnenin ayrıntılarından arındırılmış, soyutlanmış genel formu önemliydi. Ernst Fischer (2016), Rahip Winthuis'in sözlerini alıntılayarak, biçimin her şeyin üzerinde olduğunu ifade ediyor:

İlkel insanın düşüncü, hiçbir zaman soyut ya da soyutlayıcı, ayrıntıya gereken önemi verip onu çözümleyen bir düşünüş olmadığı için, yaşayışını etkileyen temel öge nesnelerin iç değil dış niteliğidir. Onun için biçim, gözün gördüğü özelliktir önemli olan. Aynı biçimde her şey, ilkel insan için aynı anlamı taşır (Fischer, 2016: 183).

Dönemin teknolojisinin sunduğu olanaklar doğrultusunda, insan elindeki aletleri en verimli biçimde kullanmayı başarmıştır. Doğa, insanı üretim yapmaya zorunlu kılmıştır. Bu doğrultuda iç huzurunu da sağlamaya çalışan ilkel insanın yöneldiği üretim biçimi, soyutlama içeren sanat nesnelerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır (Resim 6). Roger Lewin'e göre, ilkel insanı soyutlamaya götüren etkinlikler şöyledir:

Tarihöncesi Avrupa'da, özellikle Güneybatı Fransa ile Kuzey İspanya'da 40 bin-30 bin yıl önce anlık bir geçiş süreci yaşandı. Temelde, hemen hemen 200 bin yıl süreyle değişmeden kalan taş-alet teknolojisinin yerini birdenbire, daha ileri, ve hızla gelişen bir el sanatları teknolojisi aldı. İncik boncuklar, belki de gerdanlıklar örneği takıların yanı sıra, çeşitli nesnelere üzerine, mağara duvarlarına oyarak ya da boyayarak resimler yapma gibi sanatsal etkinlikler ilk kez ortaya çıkıyordu (Lewin, 2000: 147).

Üst Paleolitik insanı, kemik, geyik boynuzu ve fildişinden* (ivory) pek çok sayıda ince aletler yapmıştır; bu daha önceki dönemlerde ender rastlanan bir olaydır. Üst Paleolitik aletlerin önemli bir özelliği, biçimsel benzerliklerine, kararlılıklarına göre sınıflandırılmaya, Orta Paleolitik aletlerden daha elverişli olmalarıdır. Üst Paleolitik insanı, üretimini tasarladığı son ürün konusunda açık seçik bir düşünceye ve onu gerçekleştirebilecek yeteneğe sahip görünüyor. Ayrıca, Orinyasiyenler, süslenme amacıyla olacak, pek çok boncuk üretmişlerdir (Lewin, 2000: 155).



Resim 6: Üst Paleolitik döneme ait mamut dişi bir kolye. Sibirya, Malta Yöresi

Üst Paleolitik dönem insanının üretimiyle takımın bireysel bir nesneye dönüştüğünü söyleyebiliriz. İnsan kendini süsleyerek doğa karşısında kendini güvende hissetmenin olanaklarını aramak için de üretilen takılarda soyutlamaya başvurmuştur. Üst Paleolitik dönem insanı, mağara resimleri dışında taşınabilir sanat ürünleri ve heykelcikler de üretmiştir (Resim 7, 8). Bu süreçte insanın soyutlama eğilimini görebilmekteyiz. Lewin, soyutlama eğiliminin görüldüğü nesnelere şöyle anlatır:

Fildişine oyulmuş mükemmel yakın minyatür at betimlemeleri, mağara duvarlarına yapılmış, görenleri ürperten, dev boyutlarda renkli bizon, at ve mamut resimleri, rengiği boynuzuna işlenmiş ilginç kompozisyonlar (bir fok, bir somon, bir yılan, bir minik çiçek, kimi yapraklar ve başka işaretler), gerdanlık olarak, pek çok etçil hayvan (aslan ve tilki) dişi, mağaralarda gizemli biçimde düzenlenmiş imgeler, yarı insan, yarı hayvan canavar figürleri. Şimdiye değin Avrupa'da 200'den fazla resimli mağara ve 10 binin üzerinde –taşınabilir sanat diye adlandırılan- süslemeli nesne ortaya çıkarılmıştır. Bu nesnelere kimileri birer sanat yapıtı (belki töresel amaçlarla kullanılan bir hayvan

yontusu ya da oyulmuş bir taş tablet gibi), kimileri de (mızrak atacağı ya da deri kazıyıcıları gibi) özenle süslenmiş aletlerdi (Lewin, 2000: 179-180).



Resim 7: Böğrünü yalayan bir bizon betimlemeli bir mızrak atacağı. Fransa, La Madeleine Mağarası



Resim 8: Geyik boynuzundan oyulmuş, dışkılayan bir dağkeçisi oğlağı biçimindeki bir mızrak atacağı; dışkının üzerine tünemiş iki kuş. Fransa, Mas d'Azil Mağarası

İlk olarak Primitif sanatta karşılaştığımız soyutlama eğilimi, ilkel insanın yaşamını belirgin bir biçimde yönlendirmiştir. İlkel insan hayatını sürdürmek için avladığı hayvanların kemiklerinden ve dişlerinden, doğada bulduğu minerallerden, yine doğaya karşı korunmak için heykel yapmış, ürettiği takıları büyü amacıyla kullanmıştır. Soyut tanrı düşüncesinin yansıması olarak ürettiği takı ve heykellerde, soyutlama içtepisiyle imgesini kurduğu tanrı kavramını betimlemiş; zihninde gelişen aşkın güçlerle doğayı yorumlamıştır. İlkel insanın, doğayla uyum sağlamak için, takı ve heykelde estetik kaygı olmadan üretimde bulunması ise, ürünlerin estetik değer taşımadığı anlamına gelmemektedir. Primitif dönem üretimlerinde estetik değer sağlayan renk ve formun uyumu gözlemlenir.

1.2.2. Arkaik üslupta soyutlama

Arkaik üslubu oluşturan önemli etken, ilkel sanatın üretimlerinin sonucunda ulaşılan aşkın güçlerdir. İkel sanatta aşkınlık sonucunda ulaşılan tanrı düşüncesi, arkaik sanatın amacı haline gelmiştir. Bu sebeple her türlü üretimde tanrılar konu edilmiştir. Öte yandan insan, tanrı biçimlerini doğayı betimleyerek oluşturmuştur. Bu bölümde Arkaik üsluptaki soyutlamanın, takı ve heykel sanatındaki karşılıkları aranacaktır.

Anadolu uygarlıklarına bakıldığında, soyut tanrı düşüncesinin takı ve heykel üretimine nasıl yansıdığı görülecektir. İkel insandan daha ileriye giderek insan görünümlü tanrıların betimlenmesi, onlarla yakınlık kurulmasını sağlamıştır. Arkaik dönemde, ölümden sonra yaşamın varlığı inancıyla, ölen kişileri bu yaşama hazırlamak amacıyla ölü gömme gelenekleri oluşturulmuştur. İnsan bedeni mumyalanarak, kişinin statüsüne göre takıyla bezenmiş, tanrı sembolleri olan heykelcikler ölüyle birlikte gömülmüştür. Ekrem Akurgal, soyutlamanın gelişiminde dinin etkisini şöyle dile getirmektedir:

Alacahöyük, Mahmatlar ve Horoztepe’de kral mezarlarında bulunan ve kutsal bir anlam taşıdıkları kesin olan hayvan heykelcikleri şeklindeki alemlere Güney Rusya’da Maikop Uygarlığı’nda rastlanması ilginçtir. Öyle anlaşılıyor ki çoğunlukla boğa ve geyiklerden oluşan bu heykelcikler, dinsel törenlerde bir sopanın tepesi üzerine yerleştirilip rahipler tarafından taşınıyordu. Hitit sanatında görüldüğü üzere boğa en büyük tanrı olan gök tanrısının simgesi idi. Güneş kurslarının ortasında duran boğa, geyik ve aslan çeşidi hayvanlar hiç şüphe yok ki theriomorf (hayvan biçimli) tanrıların sembolleri idiler. İnsanoğlu ilk önceleri gökten düşen meteorlara (Huwaşi, Baitylos) ve daha başka fetişlere, daha sonra da güçlü olan ya da kutsal olduklarını sandıkları hayvanlara tapmıştır. Demek oluyor ki Alacahöyük alemlerinde ve “güneş kursları”nda yani dinsel sancaklarda görülen hayvan heykelcikleri tanrıları tasvir etmekte idiler. Böyle olduğuna göre bu eserlerin, yani alemler ve güneş kurslarının, Hatti uygarlığına yabancı, hala hayvan şekilli tanrılara tapan ilkel bir topluluğa, yani Hind-Avrupalı Hititlere ait olması gerekir. Çünkü yukarıda gördüğümüz gibi Hattiler bu ilkel inanç dönemini aşmışlar ve anthropomorf, yani insan şekilli oldukları şüphesiz olan ve hepsinin özel bir adı bulunan erkek ve kadın tanrılara tapınmakta idiler (Akurgal, 1998: 23).

Soyutlama eğilimi, Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarında da karşılaşılan bir yönelimdir. Mezopotamya ve Anadolu uygarlıkları ticari ilişkiler nedeniyle, kültür alışverişinde de bulunmuşlardır. Mezopotamya’da dinsel öğelerde kullanılan biçimlerin, Hattiler’in soyutlama eğilimiyle ürettikleri sancak betimlemelerinden (Resim 9, 10) etkilendikleri görülmektedir. Ancak yine de bu kültürlerin kendine özgü üretim tarzları vardır ve aralarındaki fark belirgindir.



Resim 9: Hatti sancağı



Resim 10: Hatti sancağı

Hattiler'in ürettiği küçük heykelcikler, dinsel ihtiyaçları karşılamak için önemli araçlardır. Natüralist bir anlayışla yapılan bu heykelcikleri sınırlayan bazı özellikler vardır ve Hatti toplumunun dünyayı algılayışını göstermektedir. Adnan Turani, Hattiler'de görülen soyutlama eğilimini ve özelliklerini şöyle anlatır:

Hattilerde küçük heykelciklerin önemli bir yeri vardı. Alacahöyük, Hasanoğlan ve Horoztepe'de bulunan heykelcikler natüralist tarzda biçimlendirilmiş olup, vücut ve baş

idol tipindedir. Yapılan araştırmalarda heykelticilerin belli bir idol biçimine bağlı kalmak zorunluğunda olduğu anlaşılmıştır. Sanatçı, ilerleyen ve gelişen bir stili göstermek için yetkiye sahip değildi. Vücut hacimleri idol formunda olmamasına rağmen anlatım natüralist kalıyordu.

Figürlerin bu biçimleri, sonraları kurulan Kültepe ve Boğazköy'de de aynen görülecektir. Alacahöyük'teki heykellerde, idollerin şematik biçimleri görülmez. Yalnız göğüslerin küre formları aynen devam eder. Horoztepe'nin bronz heykelleri Alacahöyük'ün heykellerinden daha hareketli ve canlı ifadelidir (Turani, 2000: 111 - 112).

Resim 11 ve 12'de insan formunun nasıl soyutlandığının örnekleri görülmektedir.



Resim 11: Gümüş heykelticik



Resim 12: Elektron idol

Anadolu uygarlıklarındaki gelişim, artık dinsel bilincin üretimlerde etkili olduğunu göstermektedir. İnsan, kendisi ve doğayla kurduğu ilişkinin sonucunda, figür üretmiştir. Anadolu uygarlıkları, tanrılara ait özellikleri, figür üzerinden ifade etmiş ve tanrılarını kişileştirmişlerdir. Dinsel inanışla üretilen heykel ve takılar, soyutlama içermektedir. Adnan Turani, bu durumu şöyle açıklar;

Hitit heykellerinde kimi adamların başlarında boynuzlar görülmektedir. Bu boynuzlar tanrılık işaretleridir. Eğer bir tanrının başındaki boynuz, miğferinin üzerindeyse tanrının derecesi düşüktür. Başında miğferi, önünde kısa bir önlüğü tutan kemeri, belinin solunda

yay biçiminde bir saldırması varsa, bu savaş tanrısıdır. Böyle bir tanrı kale kapısına resmedilir, böylece kale kapısının korunacağına inanılırdı. Hattuşaş'ta böyle bir heykel dikkatle yapılmış, önlüğün süsleri titizlikle işlenmiştir. Saçları sarmalı olarak gösterilmiştir. Çehre ve vücut formları, adaleler ustaca belirtilmiştir. Sağ bacak önden, sol bacak ise yandan gösterilmiş ve yürüyen bir hareket duruk olarak ifade edilmiştir. Bu eserlerin yanında aslan ve sfenksler de aynı üslup içinde ve ustaca işlenmişlerdir. Aslan heykelinin üzerindeki tüy esprisi, ince bir kazıma ile gösterilmiştir. Eserlerde ayrıntılar için stilizasyon kullanılmıştır (Turani, 2000: 120).

Hitit heykellerinde optik doğa görüntüsünü görülmemektedir. Soyutlanmış heykellerin görsel etkisini yükseltmek amacıyla, dekoratif geometrik biçimlerle süslemişlerdir. Turani (2000), şöyle devam eder:

Manzara düşkünü olduklarını, taş ve güneşte pişirilmiş kerpiç kullandıklarını biliyoruz. Heykel anlayışlarında, doğa izlenimlerinin optik görüntüsüne dayanan anlatıma yaklaşmamışlardır. Sanatta arkaik anlayışları, bütün uygarlıkları boyunca devam etmiş, blok anlatımı yani figürlerin kitle görünüşleri önem kazanmıştır. Figürlerin cephe ve yanlarını yüzeyler halinde düzleştirerek ve yüzeylerin üzerini, kimi öğeleri stilizasyona tabi tutarak süslemişlerdir. Böylece heykel, düzenlenmiş yüzeylerle toplu hale getirilmiş ve anıtsal bir kitle etkisi kazandırılmıştır (Turani, 2000: 122).



Resim 13: Karkamışta Tanrı Tasviri

Ekrem Akurgal, Alacahöyük'te yapılan bir kazıda bulunan mezarlardan çıkarılan çeşitli madenlerden üretilmiş takı, heykel ve diğer eserleri şöyle anlatır:

Remzi Oğuz Arık ve Hamit Zübeyr Koşay Alacahöyük'te kazdıkları 13 Orta Tunç Çağı gömütünde (mezarında) arka arkaya o güne kadar görülmemiş türde özgün ve birbirinden göz alıcı eserler bulunmaya başladılar. İlk olarak içinde gümüş kakmalı tunç geyiğin yer aldığı gömütün eserleri ortaya çıktı. Altından, gümüşten, elektron ve tunçtan eserler yan yana dizili idi. Bunlar göz kamaştırıcı, o güne değin bilinmeyen, gönül okşayıcı yaratılardı. Arkeologlar heyecan ve hayret içinde idiler. Altından eserler gözlerini kamaştırıyordu. İşçiler köylerinde ortaya çıkan bu beklenmedik zengin hazineye şaşkınlık ve takdir duyguları ile bakıyorlardı. Sanki sihirli bir çubukla açılmış bir masal dünyasında gibiydiler.

Bu gömütün ardından başkaları da bulundu. Onlardan biri, içeriğinden anlaşıldığı üzere bir kadına aitti. Gerçekten bir tunç ayna, bir gümüş tarak, bir tomar iğne, iç tane altın fibula, birçok altın zincir ve çok güzel bir altın diadem, iki altın bilezik ve bir küpe, bu düşünceyi yeterince kanıtlamaktaydı. Zaten oldukça iyi korunmuş olan iskelet de mezarda yatanın bir kadın olduğuna işaret ediyordu. İskeletin solunda bir tunç geyik heykelciği; sağına ise üç "güneş kursu" konmuştu. Mezarda yatan Hatti kral sarayında rahip prenslerden birinin eşi olsa gerektir.

Bir başka gömütte de bir kadın yatıyordu; sağ yanı üzerinde hocker durumunda yatan iskeletin başı batıya, yüzü güneye dönüktü. Başını süsleyen diadem hala yerinde duruyordu. Boynunda altından ve mercandan kolyeler takılıydı. Göğsünde altın bir fibula vardı. İskeletin solunda, göğsü hizasında biri gümüşten, ötekisi tunçtan olmak üzere iki idol, ayrıca ikisi de altın kulplu olan bir gümüş kaşık ile gümüş iğ (öreke), bir altın tas, altından ve gümüşten birer bilezik ve altın kakmalı gümüş kap, küme halinde yığılı idi. Biraz ötede dört tane tunçtan güneş kursu, mezarın güney batısında ise elektron kakmalı tunçtan boğa heykelciği ve daha birçok altından, gümüşten ve ikisinin karışımı olan elektrondan sanat eserleri yerde serili idi (Akurgal, 1998: 28-29).

Buradan hareketle takı ve heykelin soylulara hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Takı ve heykel süslenme ihtiyacını karşılamaının yanında, iktidarı yansıtan bir güç nesnesi de olmuşlardır. Resim 14 ve 15'te soylu kişilere ait mezarlardan çıkarılan takı örnekleri soyutlama eğiliminin görüldüğü dekoratif nesnelere aittir.



Resim 14: Alacahöyük'ten çıkarılmış altın eserler



Resim 15: Tanrı Ana'yı kucağında bir çocukla betimleyen altın takı

Genel olarak Anadolu Uygarlıklarına bakıldığında, takı ve heykel üretimleri içi içe olmuştur. Dinsel arınmayı ve huzuru sağlayan her türlü nesne kabul görmüş, takı ve heykelin teknolojileri koşutluk göstermiştir. Hitit mezarlarında bulunan heykelciklerin üretim biçimi, işlevine dair bilgileri aktarmaktadır (Resim 16). Soyut düşüncelerin ürünü ve soyutlanmış insan figürü olan tanrı heykelleri, aynı zamanda insan bedeninde takı olarak da taşınabilmek amacıyla üretilmiştir. Gülgün Köroğlu, *Anadolu Uygarlıklarında Takı* adlı kitabında bu dönemin heykel ve takılarındaki formsal benzerliklerini şu bilgilerle aktarır:

Koloni Çağı sonrası Orta Anadolu'da güçlü bir devlet kuran Hititlerden (M.Ö. 1650-1200) günümüze, altın ve bronzdan muska (amulet) olarak kullanıldığı arka yüzlerindeki halkalara dayanılarak söylenen tanrı ve hayvan heykelcikleri ulaşmıştır. Bu maden heykelciklerin, büyük boy tanrı heykellerinin birer kopyası olduğu düşünülür (Köroğlu, 2004: 19)



Resim 16: Hitit fırtına tanrısı Teşup heykelciği

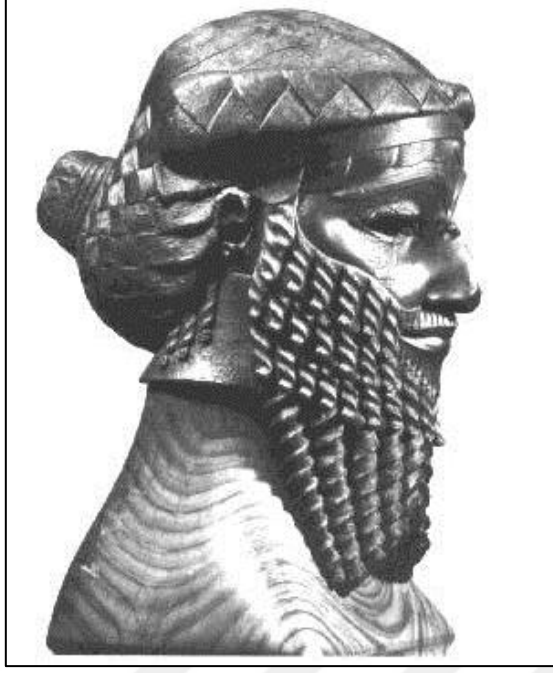
Anadolu uygarlıkları içerisinde, en yetkin sanat üslubuna sahip olan Hititlerden günümüze gelen eserler değerlendirildiğinde, çevre uygarlıklardan da esinlenerek takı ve

heykel biçimlerinde ilerleme sağladıkları görülmektedir. Hitit devletinin yok edilmesinden sonra güçlenen Urartu, Frig ve Lidya uygarlıkları, sürekli etkileşim içerisinde oldukları Hitit sanat üslubuyla benzer özellikler göstermiş, ancak daha ileriye taşınmıştır. Bu dönem eserlerinde soyutlama, geometrik stil olarak var olmuştur (Resim 17).



Resim 17: Tunç Aslan heykelciği, Kayalıdere

Mezopotamya kültürleri, çevresindeki uygarlıkları etkilemiş ve onlardan da esinlenmiştir. Mezopotamya sanatını, Anadolu uygarlıklarından ayıran en önemli özellik dekoratif birimlerin yoğun olarak bulunmasıdır. Ancak süslemeler, eserlerin tamamında geometrik stil olarak var olmak yerine, bütün içinde belirli bir parçayı gösteren dekoratif unsurlardır. Örneğin, büst betimlemesinde, kişinin sakallarını stilize etmişlerdir. İnsan ve hayvan figürleri doğa görünüşüne göre yapılmışlardır (Resim 18), ama realite yakalanamamıştır. Sabatino Moscati, Mezopotamya heykel özellikleri için şunları söyler: “Mezopotamya heykellerinin başları çok tipik özellikler taşırlar. Özellikle gözler doğaldan büyük, sakal kıvrıktır. Bu da ifadenin geometrik bir stilizasyon kazanmasına yol açar.” (Moscati,1985: 20).



Resim 18: Kral Sargon

Mezopotamya heykel sanatında görülen diğer bir özellik de, heykeli yapılan kişinin ruhunun heykeli aktarılacağına inanılıyordu. Bu sebeple, heykeli yapılan kişinin bir ayrıntısından tanınabiliyor olması yeterliydi. İdealize edilen heykel betimlemeleri, geometrik stil çerçevesinde üretilmiştir (Resim 19). Moscati, Mezopotamyalıların insan figürlerinde idealize etme çabalarını şöyle dile getirir:

Heykelde bir diğer özellikte idealize etme çabasıdır. İlk kural olan imgenin tanınabilmesinden sonra, geriye buna bir ruh ve kişilik kazandırmak kalmaktadır. Eğer kişi bir ayrıntısından, örneğin yüzünden tanınabiliyorsa ruh ve kişilik tüm heykeli yayılmaktadır. Gerçekte idealize etme işlemi, geometrik ve karşıdanlık kurallarına da sıkıca bağlıdır. Zaten bunlar Mezopotamya heykelinin vazgeçilmez özellikleridir.

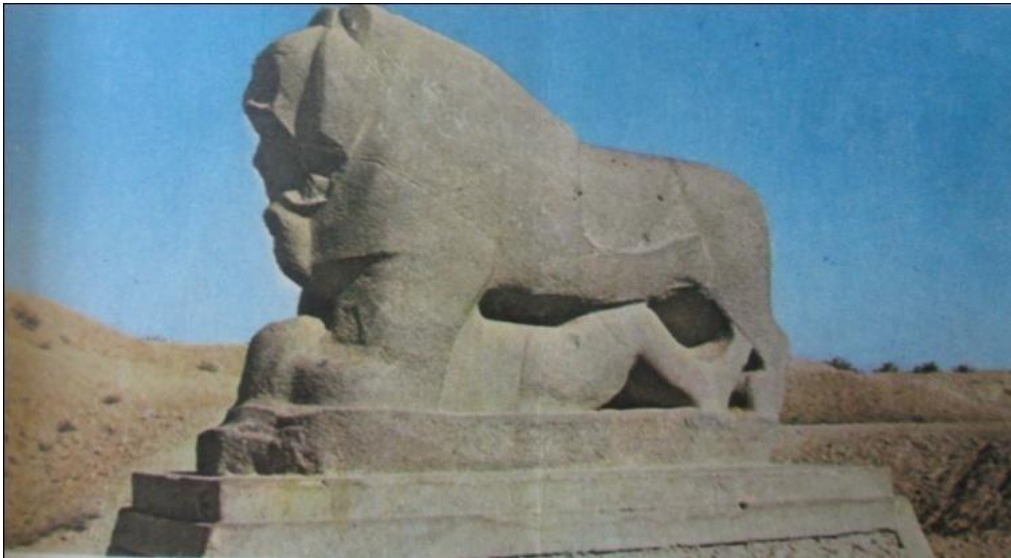
Karşıdanlık, insan figürünün karşısına geçildikçe düşey bir çizgiyle alnın ortasından başlayarak, bacaklarına kadar olan bölümü iki simetrik parçaya bölme işlemidir.

Bu, aynadaki aksin yansıması gibi bir görüntü olup, vücudun her bölümünde bir taraf, diğer tarafa eşit gelmekteydi. İkinci kural ise geometrizmdir. Yani insan figürünün geometrik bir şekil içerisinde sergilenmesidir. Gövdenin şekli ve yapılan harekete göre, şekil değişebiliyordu. Mezopotamya heykel sanatında en çok kullanılan geometrik formlar, silindir ve koni gibi yuvarlak yüzeyli hacimler idi. Heykeltıraşların yaptıkları heykellerin kollarını, gövdeye çok bitişirme nedeni, bu geometrik şekle bağlı kalma eğiliminden ortaya çıkmaktadır (Moscati,1985: 18-19).



Resim 19: Lagaş Kralı Gudea

Mezopotamya heykel özelliklerinin ve soyutlama eğiliminin belirgin olarak görüldüğü anıtsal büyüklükteki 'bir insanı ezen aslan' heykelidir (Resim 20). Moscati'nin ifadesiyle, "Aslana yenilen insan figürünü canlandıran ve Mezopotamya heykeltraşlığının anıtsal bir örneğini teşkil eden bu heykelde de mimaride çok kullanılan kesik piramit formu görülmektedir. Geometrik modellere dayanan heykelin stilizasyonunda ki mükemmellik tartışılmazdır." (Moscati, 1985: 14).



Resim 20: Bir İnsanı Ezen Aslan heykeli

Mezopotamyalılar da, Anadolu uygarlıkları gibi doğayı gözlemleyerek soyutlamaya yönelmiş, takı ve heykel üretimlerini bu eğilimle ortaya koymuşlardır. Heykel alanındaki birçok eser, küçük el sanatlarının gelişimini göstermektedir. Bu çağın eserlerinde yer alan kahraman motifleri, yarı insan-yarı hayvan figürlerinin yanında, bazı hayvanları da kutsallaştırdıkları anlaşılmaktadır. Örneğin, Resim 21’de lapis ve altın birleştirilerek soyutlama yoluyla biçimlendirilmiş; Resim 22’de çalıya uzanmış koç heykeli ise, ahşaptan soyutlanarak yapılmış gövdenin altın kaplanmasıyla üretilmişlerdir.



Resim 21: Altın-Lapis Kartal.



Resim 22: Çalıya Uzanan Koç

Soyutlama eğilimini güçlü bir şekilde gördüğümüz Mısır sanatını önemli kılan özelliği, Mezopotamya kültürleri gibi geometriye dayanmış olmasıdır. Worringer’in ifadesiyle, Mısırlılar doğayı çözümlerken, hem soyut sanat istemi, hem de soyutlama içtepisiyle hareket etmişlerdir:

Doğal örneğin taklidini salt soyutlama elemanlarıyla, yani geometrik-kristal kanunlarıyla ilgi içine koyma gereksinimini, soyutlama içtepsinin ikinci isteği olarak adlandırıyoruz; bunun amacı, doğal örneğin taklidine ölümsüzlük damgası vurmaktır ve onu zaman ve keyfilikten koparıp almaktır. Bu çözüm, akla yakın olan çözümdür ve daha önce ele alınmış olan sanat isteminde kendini gösteren sert tutarlılık ile karşılaştırıldığında, bir çare olma özelliğine sahiptir. Burada daha şimdiden peşin olarak söyleyelim ki, Mısırlılar, bütün eski uygar budunlar arasında soyut sanat istemi eğilimini en güçlü bir biçimde gerçekleştirmişlerdir. Onlar, her iki isteği de yerine getirmişlerdir. Yüzey içinde derinlik

ilgilerini yüzey ilgileri haline çevirmekle meydana getirdikleri yukarda işaret edilen maddi bireyliğin karmaşık tasviri ile yetinmediler, tersine, obje'nin kesiksiz maddi birliğini ifade eden sınırlama çizgilerinde daha özel bir değişiklik yaptılar.

'Çizgi, belirgin bir eğilimle olabildiğince kristal kanunlarına uygun bir komposition'a götürüldü; ve doğru çizgiden sapmaların kaçınılmaz olduğu yerde, bu sapmalar olabildiği kadar kanuni bir eğri haline getirildi. Bu Mısır sanat yapıtlarının güzelliği, parçaların sert orantısına ve gerekince düzenli olarak eğrilmiş, ama bölünmemiş ve kırılmamış konturların belirlediği parçalara bir birlik içinde egemen olmaya dayanır' (Riegel). Soyutlama yetisi bu kadar güçlü olmayan öbür budunlar, maddi bireyliğin bu dereceye varan tutarlı taklidinden erkenden vazgeçtiler; onların sahip olduğu soyutlama içtepisi, sübjektif görünüşe hak vermeye direnecek kadar güçlü değildi; bundan ötürü, onlar, hemen ikinci çözümlerle yetindiler, yani tasvire geometrik-kristal kanunluluk elemanlarını karıştırmakla. Bu karıştırma, çeşitli şekillerde olabilir... Bu karıştırma, yalnız dıştan olabildiği gibi, içten etki yapmak için sanat yapıtının iç organizmasına karışma da olabilir. Sonuncu durum, tüm komposition ile ilgili kanunlulukta görülen bir durumdur, bu komposition ile ilgili kanunluluk günümüze gelinceye dek sanat yapıtının bir koşulu olarak anlaşılıyordu. Öbür gösterişsiz ve arınmış durum ise, ancak, sanat duyarlığı genel olarak daha bir güç kazanan özdeşleyim içtepisi ile ilgili değişmelere uğradıktan sonra etkili olabildi (Worringer, 1985: 48-49).

Heykel ve takı söz konusu olduğunda, olağanüstü bir kültür ve bilimsel bilgi birikimiyle Mısır uygarlığının ulaştığı sanatsal nitelik özel örnek oluşturur. Ernst Fischer (2016), Mısır sanatının dekoratif öğelerle var olan soyutlama eğilimi ve süsleme sanatlarının gelişmesine katkısını şöyle açıklar:

Doğadaki kristaller neyse, sanatta da süsler aynı şeydir. Süsler yalnız vektörlerin -aynı türden aralıkların- kullanıldığı bir sanat biçimidir. Süsleme sanatını matematik alanında oldukça yaratıcı ve özgün olan Mısırlılar geliştirmişlerdir; üstelik bu ilk süsleme sanatı öylesine yetkindir ki, daha sonra ortaya çıkan süsleme türleri içinde kökü ona dayanmayan yoktur. İngilizlerin Eski Mısır bilginlerinden Sir Flinders Petrie'nin belirttiğine göre, Mısır'daki ilk süsleme örneklerinden bağımsız ya da kökü ona dayanmayan bir süsleme örneği bulmak olanaksız değilse bile çok güçtür. Böyle bir süsleme sanatı bir çeşit çizgisel matematiktir açıkça. Matematik nasıl harflerden önce ortaya çıkmışsa, bu sanat da sayılardan önce ortaya çıkmıştır. Süslemenin matematiğin sanatta cisimleşmesi olduğu da söylenebilir (Fischer, 2016: 146).

Worringer'e göre, çizgisel-geometrik süsleme biçimi Mısır toplumunun sanatında önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, ilkel dönem takı ve heykellerinde görülen ve yalnız geometrik-çizgi biçimiyle çalışan, soyut biçim gösteren bir stil ortaya koyar. Mısır sanatını önemli kılan özelliklerinden biri de süsleme sanatlarında, dekoratif olarak geometrik öğeleri

barındırmasının yanında, figüratif sanatın da geliştirilmesidir. Ancak, figüratif sanat, daha öne çıkarılarak, soyut biçimleri içeren süsleme sanatları göz ardı edilmiştir. Worringer, bu durumu şöyle açıklar:

Süsleme sanatı (Ornamentik) ürünlerinde bir ulusun sanat isteminin en salt ve en berrak bir biçimde dile gelmesi, süsleme sanatının özüne ait bir özelliktir. O, sanki mutlak sanat isteminin türsel özelliklerinin açık olarak görüldüğü bir örnektir. Bu söylediklerimizle, süsleme sanatının, sanatın gelişmesi için olan önemi yeterince belirtilmiş oluyor. Süsleme sanatının, yalından karmaşığa geçmesi gereken sanat estetik'i araştırmasının çıkış noktasını ve temelini teşkil etmesi gerekirdi. Böyle olacağına, figüratif sanat, sanki daha üstün bir sanat olarak tek yanlı olmak üzere ona üstün tutulmuştur; her biçim verilmiş yığın, kağıt üzerine yapılmış ciddi olmayan her karalama, ilk sanat olayları olarak kabul edilerek sanat tarihi araştırmasının çıkış noktası yapılmıştır, hernekadar bunlar bir halkın estetik yetisi hakkında hemen hemen süsleme sanatı kadar pek çok şey söylemezlerse de. Sanat karşısına daima doğa taklidiyle ve içerik görüş açısından tek yanlı çıkma alışkanlığımız, burada da kendini gösterir(Worringer, 1985: 57).

Mısır heykelinde ilk ortaya çıkan özellik vücudun anıtsal bir nitelik taşımasıdır. Yüzde hiçbir ifade yoktur. Giorgio Lise'e göre (1986), "Eski imparatorluk dönemine özgü en temel özellik, ifadedeki güçlük, son derece sentetik ve stilize formlar sayesinde elde edilen mükemmel temsil gücüdür." (s. 27). Resim 23'teki Firavun Zoser'in heykeli eski imparatorluk dönemi heykel özelliklerini göstermektedir.



Resim 23: Firavun Zoser'in heykeli

Eski imparatorluk döneminde heykelin yanında rölyef de öne çıkmıştır. Mısırlılar, Arkaik karakteri yansıtan rölyefler yanında, kilden de heykelcik yapmışlardır. Bu heykelcikler realiteye önem veren Mısır sanatı içerisinde oldukça katı formudur. Resim 24 ve 25'de Turani'nin, sözünü ettiği özellikler görülmektedir:

Nedage öncesi çağın kilden yapılmış kadın figürleri, Eskitaş Çağının doğurgan kadınlarıdır. Ve Willendorf Venüsü anlayışındadır. Ayrıca kilden yapılmış heykelciklerle sahneler düzenlenmiştir. Bütün bu anlatım biçimleri ile Mısır'ın bu çağı Afrika kültürüne bağlanır. Bu anlatım yolundan da realist olarak fizyonomik anlatıma önem veren Mısır sanatına; yani arkaik-inşa edici Mısır sanatına yol açılır. Bu hayattan alınmış figürler yanında, katı formulu ve arkaik karakterde taştan kaplar, taştan yontulmuş hayvan figürleri yapılmıştır (Turani, 2000: 55).



Resim 24: Mısır Bereket Tanrısı Min



Resim 25: Kayağan taşından tuvalet tablası

Mısır sanatında soyutlama yaparken, realiteye daha çok yaklaşmak isteyen bir kaygı görülmektedir. Orta İmparatorluk heykel özelliklerini barındıran Firavun Mentuhotep'in heykelinin (Resim 26) yüz ve vücut anlatımı doğaya yaklaşır. Bu dönem için, Mısır'ın klasik bir olgunluğa ulaştığı söylenebilir. Orta imparatorluğa kadar soyutlama belirgin bir biçimde görülmektedir. Mısır'da soyut sanat istemi, geometriyi beraberinde getirirken; figüratif soyutlamanın öne çıkması ve insan figüründe ulaştığı mükemmellik tartışılmazdır. Orta İmparatorluğun taşıdığı realite kaygısını Turani şöyle dile getirir, "Orta İmparatorluğun 12. Sülale'sinde ilk kez güzel insan ölküsünün ortaya çıktığını görüyoruz. Bunun nedeni, artık dışa olan etkinin hesaba katılmasıdır."(Turani, 2000: 60) ve şöyle ekler; "Orta İmparatorluğun form görünüşü, figürün blok formun hâkimiyetinden uzaklaştırırken, yüz ve vücut anlatımını, doğaya daha yaklaştırır ve titiz bir yasa içine sokar." (Turani, 2000: 61).



Resim 26: Firavun Mentuhotep

Mısırlılar, ölümden sonra yeniden dirilişe inandıkları için, hayatlarını diğer yaşamda huzur bulacakları inancına göre düzenlemişlerdir. Bu sebeple Mısır uygarlığına ilişkin bilgileri mezarlarda bulunan ve gündelik yaşama ait araçlar sayesinde edinmekteyiz. Firavun mezarlarında seramik ev eşyaları, değerli madenler ve değerli- yarı değerli taşlarla bezenmiş takılar ve heykelcikler bulunmuştur. Bulunan bütün nesnelere Mısır uygarlığının teknolojik ilerleme düzeyi ve soyutlama eğilimi hakkında bilgi aktarmaktadır. Bu nesnelere ilişkin olarak, Resim 27 ve 28 örnek verilebilir.



Resim 27: Kraliçe Ahhotep II'nin mezarından çıkarılan bileklik



Resim 28: Kraliçe Ahhotep II'in mezarından çıkarılan yüzük

Germain Bazin, *Sanat Tarihi* kitabında, Mısırlıların ürettikleri takıların biçimsel özelliklerini şu şekilde açıklar;

Mısırlılar zarafete çok düşkünlü ve erkekler, kadınlardan bile daha fazla, çoğunlukla büyüsel özellikleri olan ya da toplumsal statülerini gösteren süs eşyası kullanıyordu. Sanatçılar nadir bulunan ve büyük değer taşıyan altın ya da gümüş madenlerinden yapılmış yuvalara yerleştirdikleri sert taşları işleyerek mücevher yapımında büyük bir ustalık gösteriyorlardı. Ama Mısırlıların gerçekçi düşünüş tarzı, dekoratif bir sistem

yaratmalarını engelledi ve dolayısıyla sanatçılar, süs eşyası alanında bile hayvan ve insan figürlerini ve hatta mimarlık formlarını taklit ettiler. Örneğin tapınak kulesi şeklinde gerdanlıklar ve lotus sütunu tarzında küpeler yaptılar. Mimarlığın bütün öteki sanatlara oranla ağır basması, çok büyük ölçüde örgütlenmiş toplumların tipik bir özelliğidir ve bu toplumlarda sanatçılar, rahipler sınıfının talimatlarını yerine getirmesi gereken bir ustabaşının ya da başkanın denetimi altında ekipler halinde çalışırlar (Bazin, 2015: 46).

Mısır sanatında her türlü sanatsal faaliyet dini içeriklidir. Tanrılarını kişileştirerek, insandan üstün olan özellikler yüklemişlerdir. Bu yüzden, firavunlar, kendilerini tanrıların yeryüzündeki sureti olarak nitelendirilerek, ayrıcalıklı kılmışlardır. Mısır uygarlığının bütün sanat üretimleri de firavunları ve yakın çevresini konu etmiştir. Firavunların bir anlamda, arkaik insanın zihnindeki soyut tanrı kavramının, yeryüzündeki yansıması olduğu görülmektedir. II. Osorkon için yapılan pendantif (Resim 29), soyutlanmış insan figürlerinin sadece bir örneğidir. Figürlerde detay görülmemektedir. Bu pendantifte, Mısır heykellerinde ve takılarında genel özellik olan, optik idealize edilmiş insan tipi görülmektedir.



Resim 29: Üçlü pendantif, II. Osorkon

Tutankamon'un göğüs takısı birden çok soyutlanmış öğeyi barındırır. Takının en üstünde kral ve gücünü aldığı tanrılar bulunmaktadır. Amon Ra'nın gözü ve altında ölümsüzlüğü sembolize eden Skarabe, tavus kuşunun üzerine yerleştirilmiş, ayaklarıyla da tavus kuşunun başını tutmuştur. Üretiminde malzeme çeşitliliği de görülmektedir. Tutankamon'un göğüs takısında (Resim 30), altının yanında, lapis lazuli, akik, turkuaz gibi mineraller ve mine kullanılmıştır. İnsan ve hayvan betimlemelerinde, soyutlama belirgin bir biçimde ortadadır.



Resim 30: Tutankamon'un göğüs takısı

Anadolu, Mezopotamya ve Mısır Uygarlıklarında sanatın form dilinde, pagan kültür ve ataerkil toplum yapısı önemli rol oynamıştır. Çok tanrılı inanışın bir ihtiyacı olarak, tanrılarının koruyuculuğunu artırmak ve onlara saygılarını sunmak amacıyla inandıkları tanrıların heykellerini yapmışlar, onların sembollerini süslenmek, korunmak veya güç göstergesi olarak kullanmışlardır.

Arkaik toplumların kültürel birikimleri yaşantılarını etkilemiş, buna bağlı olarak da sanat anlayışları gelişmiş ve değişmiştir. Bu oluşum ve değişim, sanatta kimi zaman dekoratif biçimlerin, kimi zaman da realite arzularının öne çıkmasına neden olmuştur. Ancak dinsel arınma ihtiyacı değişmemiştir. Arkaik toplumlar arasında öne çıkan Mısırlıların güzel arayışları, kendilerinden sonraki toplumları etkilemiştir.

Arkaik dönem sanatını en iyi yansıtan ürünler incelendiğinde, primitif dönemdeki soyutlama anlayışı sürdürülmüş ve tanrı-tanrıça biçimlerinde estetik kaygı öne çıkarılmıştır. Ölümden sonra var olduğuna inanılan yaşamı tasarlamak adına, yapılan ürünler ölen kişiyle beraber gömülmüştür. Bu amaçla üretilen heykelcikler, göğüs takıları, pandantif, yüzük, bileklik ve günlük kullanım eşyalarında soyutlama içtepisi görülmektedir.

2. BÖLÜM

2. 1. Modernizm ve Soyutlama

Rönesans ve klasisizmden sonra, modernizme kadar geçen süreçte güzel kaygısıyla üretilen hiçbir sanat eserinde, soyutlama kaygısı görülmemektedir. Arkaizmden sonra gelişen sanatta natüralist yönelimle güzellik arayışına girilmiş ve doğanın kopya edilmesi yanında, idealize edilen bir güzellik anlayışı geçerli olmuştur. Modernizmle birlikte bugün soyutlama olarak nitelediğimiz, doğaya öykünen ama onu birebir kopyalamayan, biçimleri deforme eden, zaman zaman nesnenin bütününde değil bir bölümünde görülen ve natürel gerçekliğin görülmediği bir dönem oluşur. İlkel ve arkaik dönemde bir içtepi olarak var olan soyutlama isteği Rönesans'ta yok olmuştur. "Yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans önemli bir değişim dönemidir. Realite içeren natüralist eserler üretilmiş ve saray sanatı olarak adlandırılabilir, burjuvaya hizmet eden üretim biçimi benimsenmiştir. Rönesans'la birlikte, sanat, optik doğruluk taşıyan doğa görüntüsü ve altın orana sahip insan formunun yansıtıldığı ideal biçimlere yönelmiştir. Perspektif araştırmaları, doğayı neredeyse birebir etüt etme ve sanatın bilimsel açıdan incelenmesi Yüksek Rönesans döneminin en önemli özelliğidir. Estetik kaygıyla idealize etme, bu döneme damgasını vuran anlayış olarak klasik bir görüntüye dönüşmüştür. Bu nedenle natüralizm doğrudan güzele bağlanan bir anlayıştır.

İlkel ve Arkaik dönemde, doğaya hükmetme, uyum sağlama ve onu algılama adına soyutlamacı figüratif betimlemeler öne çıkarken; Rönesans'ta figürün geldiği nokta rasyonel gerçekliğe ulaşma çabasını ortaya koyar.

Daha önce de belirtildiği gibi ilkel ve arkaik sanattaki soyutlama, üretimlere bilinçsiz bir şekilde yansımıştır; modernizmde ise bilinçli bir eğilim olarak görülür. Bu algı farklılığını Turani şöyle açıklar; "...bugünkü modern toplumlarda, kitle hayatı mantığa bağlıdır. Görülüyor ki, bu ilkel toplumlarda hayat mantığa değil, zamanla doğup gelişen kolektif tasavvurlara göre değerlendiriliyor. Böylece ilkel toplumlarda duygu, modern toplumlarda ise irade ve mantık egemen oluyor." (Turani, 2000: 36).

Worringer'e göre, soyutlama sadece ilkel sanatta görülen bir eğilim değildir. Modernizmle birlikte bir istenç olarak belirmiştir:

...uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine her bir nesneyi, keyfliğinden ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu budunların en güçlü içtepisi, dış dünyanın obje'lerini sanki doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından, yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, *mutlak* değerlere yaklaştırmaktır. Bunu başardıkları yerde, organik-hayat dolu biçimin bize sağladığı mutluluğu ve tatmini duydular; hatta organik-hayat dolu biçim güzelliğinden başka bir güzellik de tanımadılar; bunun için onların kavradığı güzele, organik-hayat dolu biçim güzelliği deriz (Worringer, 1985: 24-25).

Bilimsel gelişim ve beraberinde getirdiği makineleşme, sanatın kendine yeni bir yol çizmesinde etkili olmuştur. Natüralist anlayışın temelini oluşturan realite kaygısı yerine, makineleşen dünyanın sanatçı üzerindeki etkisiyle soyutlama ve ardından soyut sanat ortaya çıkmıştır.

Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan toplumsal çalkantılar ve karışıklıklar, sanat üretimlerini doğrudan etkilemiştir. Fotoğraf makinesinin icadı, artık doğayı kopya etme gereğinin kalmadığını göstermiş, bir bilgi birikimi ve bulgu alanı olan sanat kendine yeni bir yol bulma arayışına girmiştir. Daha çok resim sanatının yerini alan fotoğraf, doğayı kopya eden sanatçının işlevini ortadan kaldırmıştır. Sanatçının görevinin sorgulanmasına yol açan bu icat, sanata çizilen yeni yolun yeni form anlayışını ve üretim nesnelere belirleme konusunda önemli bir başlangıçtır. Endüstriyel gelişimler insan hayatını kolaylaştırır da, emeğin yerini makinelerin alması kolay kabul edilememiştir. Bu durumun dönem sanatçıları nasıl etkilediğini Turani şöyle açıklar;

Bugün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır. Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımızın başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilim, yüzyılımızın savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli bir etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti. Esasen sanatçı, ya bu ortamı terk

edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacağı. İlk ihtimali seçen Gauguin, bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmişti. Kübistler ve empresyonistler ise, eşyanın gerçek görünüş formunu parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmaya materyalist düşünüşe, materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir (Turani,2000: 550).

Geleneksel sanat anlayışının teknolojinin ilerlemesine bağlı olarak yıkılması, sanatın ne olması gerektiğinin sorgulanmasına neden olmuştur. Makinenin doğayı taklit etmesi ve insan emeğinin yerini almasıyla üretimdeki artış, iş gücü ihtiyacını azaltmıştır. Emet Egemen Aslan, makineleşmenin sanat üzerindeki etkilerini şöyle ifade eder:

Endüstrileşme süreci içinde yapılan pek çok atılım olumlu sonuçlar verse de sanat ve el sanatları alanında bunu söylemek pek mümkün değildir. Öyle ki geleneksel üretim yöntem ve teknikleriyle üretim yapan küçük atölyelerin⁴ yerini fabrikalar almıştır. Sanayi Devrimi öncesinde geleneksel yöntem ve tekniklerle üretilen, yüksek zümre tarafından kullanılan, lüks sanat ve el sanatları ürünleri, yeniden tasarlanarak standartlaşmış her kesimin alabileceği ucuz kimliksiz fabrika ürünleri haline gelmiştir. Sanat ve el sanatları ürünlerinin fabrika varyasyonları, orijinallerinin değersizleşerek, sıradanlaşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla satış yapamadığı için kendini finanse edemeyen geleneksel el sanatları üreten atölyeler bir bir kapanarak toplumların, kültürlerinin aynası olan sanat ve el sanatları yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır⁵ (Aslan, 2014: 9).

Teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan, insanı zorlayan çağın etkileri, her alanda üretimi etkilemiştir. Sanatın klasikleşmiş üretim biçimleri yıkılmış, her şeyin sorgulandığı bir döneme girilmiştir. Ahu Antmen, modern sanatçının çabasının, koşullara göre üretim yönelimlerini ve biçimlerini değişime uğratmak olduğunu dile getirir:

19. yüzyılda modernlik deyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir (Antmen, 2013: 18).

19. yy. başlarında sanayi ve teknolojinin gelişmesiyle, sanatta geleneksel üsluplara karşı farklılaşmalar görülmekte olup, disiplinlerarası eğilimler meydana çıkmıştır. Disiplinlerarası sanatın öne çıktığı Art Nouveau'yla birlikte, takının geleneksel malzemeleri çeşitlenmiş ve üretim için kullanılan bu nesnelerin geleneksel takıda olduğunun tersine maddi değerleri değil, tasarıma katkısı esasa alınmıştır. Malzemenin çeşitlenmesiyle tasarım

değerinin ön planda olduğu takının malzemesinin ucuzlamasıyla herkesin ulaşabilmesi ya da sahip olabilmesi de sağlanmıştır. Dönem sanatında bu gelişmelerin ortaya çıkması ve çeşitli sanatçıların kuyumcu atölyelerinde üretimlerde bulunmasıyla takının formu değişmiş ve geleneksel yapısından farklılaşmasıyla yaygınlaşması da söz konusu olmuştur. Kılıç (yayın aşamasında), şöyle ifade eder:

Bu yeni tasarım konseptinin tabiatıyla materyal repertuarı hayli zengindir. Artık eskinin pahalı değerli ve yarı değerli metal ve taşları yerini ucuz değersiz materyallere, atık malzemelere, plastik takılara bırakır. Bu da Modernist akımlar olan takıda Art Nouveau ve Art Deco'nun etkisindeki takıları gündeme getirir. Bu akıma dâhil olan takılarda önemli olan takının parasal değeri değil güzelliğidir. Endüstrileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan Art Nouveau ve Art Deco'nun hakim olduğu dönemlerde, o döneme kadar seçkin insanlar için yapılan şatafatlı takıların yerini sofistike mücevherler alır.

Zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımıdır. Doğa teması hâkimiyetini korur; kadın figürleri, büyük iris çiçekleri, kelebekler ve yusufçuklar ön plandadır.

Art Nouveau eski ve yeni sanat anlayışının sentezinden oluşan bir anlayışı ifade eder. Klasik biçimler yok olur. Değerli taşlar kullanılmaktan vazgeçilir. Yerini bronz, cam inci, fildişi, mine gibi malzemeler alır. Endüstri ve teknolojinin imkânları bu dönemde Amerika'yı dışarıdan model alımını durdurarak kendi imkânları ile model oluşturmaya yöneltir. Böylece hafif, pratik ve sade takıları oluşturabilmek için plastik malzeme gündeme gelir. Böylece yeni bir takı endüstrisi doğar.19.yy.ın erken dönemlerinde boynuz, kaplumbağa kabuğu, fildişi, sedef gibi doğal malzemelerin yerini plastik alır. Bunun nedeni plastiğin ucuz olması değildir. Zira bu dönemde plastik pahalı bir malzemedir. Sınırsız form araştırmasına imkân tanınması, istendiğinde diğer malzemelerle birlikte kullanım kolaylığı, hafifliği şeffaflığı, esnekliğidir. (Kılıç, yayın aşamasında: 6).

Plastiklerin, bugün de halen çok tercih edilmesinin nedeni geçmişte olduğu gibi, renk skalasının zenginliği, sınırsız form araştırmasına imkan tanınması, istendiğinde diğer malzemelerle birlikte kullanım kolaylığı, hafifliği, şeffaflığı, esnekliği ve farklı olarak bunların yanı sıra maliyetinin düşük oluşudur (Kılıç, yayın aşamasında: 7).



Resim 31: René Lalique, broş

Art Nouveau'dan sonra ortaya çıkan üslup olan Art Deco ise geometrik formlar ile bitkisel motiflerin senteziyle üretilen takılarda soyutlama eğiliminin belirginleşmiştir. Geleneksel malzemelerin dışında alüminyum, çinko, plastik gibi yeni malzemelerle üretimler yapılmıştır, buna bağlı olarak ise takının biçimi etkilenmiştir. Kılıç (yayın aşamasında), şöyle ifade eder:

Bu dönem takıları, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki yenedünya düzenini yansıtır. Eskinin akıcı ve kıvrımlı formları daha sonra yerini güçlü çizgiler ve geometrik desenlere bırakmıştır. Art Deco dönemi pırlanta kesimlerinde kare, üçgen ve trapezoid gibi alışılmadık geometrik kesimleri de beraberinde getirdi.³ (Kılıç, yayın aşamasında: 7).



Resim 32: Art Deco takısı, anodize alüminyum ve gümüş

Soyutlama eğiliminin baskın ve bilinçli bir şekilde görülmeye başlandığı Modernizm ve endüstri üretimine geçiş, insanın ulaştığı ve ilkel dönemden farklı olan bilgi düzeyini göstermektedir. Modernizmin bu bilgi birikimi yanında getirdiği, toplumsal çatışmalar ve ekonomik savaşlar da tıpkı ilkel dönemdeki gibi bir iç huzursuzluğa neden olmuştur. Bu huzursuzluğu ve neden olduğu soyutlamaya yönelimi Adnan Turani şu şekilde açıklamaktadır:

...Endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich Fromm bu parçalama içgüdüsünü şöyle açıklıyor: "Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.". Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resimde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti (Turani, 2000: 555).

Modernizm, sanatçıya özgürlük sağlamıştır. Bazı sanatçılar, özellikle 20. yüzyılın başından beri yaşanan gelişmeler sonucu, nesnel gerçeklikten uzaklaşıp soyutlama eğilimi göstermişlerdir. Béatrice Lenoir, Henry Maldiney'in soyutlamayı figüratif sanatın özü olarak nitelendiren görüşlerini kabul eder, "Soyut resim ile figüratif resim arasında kökten bir kopukluk var mı? Henry Maldiney'in (yapıtlarının büyük bölümünü, görüngübilim açısından sanatsal ve ruhsal incelemelere ayıran çağdaş Fransız filozofu) çözümlemesi bu varsayımı reddeder: soyutlama sanatın, hatta olabilecek en figüratif sanatın özüdür." (Lenoir, 2004: 190). Endüstrileşmenin bunalımını yaşayan insanın huzur bulduğu yönelim olan soyutlama, yaşamsal bir edim olarak sanat nesnesinde ortaya çıkmasını sağlar. Lenoir, şöyle devam eder;

Soyutlama yapmak, heyecan duyabilecek ve ritimli olarak devinebilecek öğeleri, ritimden yoksun eylem dünyasından çekip çıkarmaktır.

Soyutlama modern bir buluş, bir seçim değildir. Sanat'ın yaşamsal edimidir; görüş alanının içselleştirilmesini ve aşılmasını sağlayan gücü temsil eder, ki bu olmaksızın sanat da varolamaz. Ve Jean Bazin, "soyutlama, yapıtın dış gerçekliğe az ya da çok benzer oluşuyla değil, dış gerçekliği içine alan ve varlığın saf ritimsel motiflerine kadar uzanan bir iç dünya ile bağıntılıdır"* demekte haklıdır. Çağımızın, söylediğimiz nedenlerle, günlük görünüşlerden ve evcilleştirilmiş yaşamdan uzaklaşması, dünyadan kaçmak için değil, bunları, ilksel ortak varlığımızın ve ortak özümüzün kanıtı olacak başka bir düzeyde yeniden bulabilmek içindir.

Sonuçta, soyutlama denen şey nedir? Ritmin, içinde somutlaştığı biçimler üzerindeki dönüştürücü ve aydınlatıcı etkisidir. Bu biçimler, pratik görüşe ilişkin ilk niteliklerinden

yavaş yavaş uzaklaşarak, ritmin onlara kazandırdığı daha özsel niteliklere bürünüp – ikinci kez doğarak- yeniden ortaya çıkar. Daha da iyisi; bu biçimler, ritmin arındırıcı etkisiyle, ifade etmeleri gereken aşkın dünyaya, ilk duygulanımın içinde üslup olarak varolan o dünyaya uyarlanır, ayak uydurur (Lenoir, 2004: 194).

Modernizmle birlikte doğanın optik görüntüsünün üretilmesiyle oluşturulan sanat eserlerinden çok farklı bir biçim zenginliği ortaya çıkmıştır. Soyutlama bu dönemde sorunlarından kurtulmak isteyen insanların yönelimi olarak belirmiştir. Enis Batur, Hugo van Hofmannsthal'ın çağın gelişmeleriyle ortaya çıkan modernle ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

Hofmannsthal, hem çözülemeye, ölçüp biçmeye, ayna imgelemelerine, hem de kaçışa, fanteziye, düş imgelemelerine “modern” diyordu:

“Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi, ya zihninin iç yaşantısına uygun anatomi uygular ya düş kurar. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi. Eski mobilyalar da modern olabilir, şimdiki nevrozlar da... Paul Bourget de moderndir, Buda da. Atomları parçalamak da, kozmosla top oynamak da. Modernlik, bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didikleme ve güzelliklerin açığa vuruluşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir.” (Batur, 2003: 211).

Buradan hareketle Modern sanatçıların, çağın gelişmeleri karşısındaki tavrı ve üretimlerini incelemek soyutlama yönelimini aydınlatmak için önemli bir yol gösterecektir. Bilinçli bir şekilde primitif sanat eserlerine ilgi duyan modern sanatçılardan Gauguin, Cézanne, Henri Matisse, Picasso dönemin sanat anlayışına zıt olarak yeni yönelimler aramışlar, ilkel soyutlama içtepisini bilinçli bir üretim alanına dönüştürmüş; Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm gibi sanat akımlarının doğmasını sağlamışlardır.

Antikite'den, Modernizm'e kadar devam eden süreçteki natüralist arayışın doruk noktası olarak nitelendirilebilecek olan Empresyonizm, modern sanatçı için önemli bir akımdır. Empresyonizm ve sonrasındaki Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm gibi akımların ortaya çıkışıyla, sanat artık yaşantının içerisine girmiş, sanat eserleri salt bir müze nesnesi olmaktan sıyrılmıştır. Bazı Empresyonist sanatçılar, klasik akademik resimlerin kuralcılığına bir başkaldırı niteliğinde duruş sergilemiş, doğayı gözlemleyip, kendi ruh hallerini ifade etmenin yollarını aramışlardır. Soyutlamanın heykel sanatında etkilerini İtalyan sanatçı Medardo Rosso (1858-1928) ilk ortaya koyan sanatçılardan biridir. Geleneksel heykelin natüralist yapısını değil, doğaya öykünen ama ayrıntının eridiği klasik form anlayışının kırıldığı, deforme edilerek soyutlanan biçimler ortaya koymuştur (Resim 33). Ahu Antmen, şöyle aktarır:

Genellikle küçük boyutlarda alçı üzerine şeffaf balmumuyla çalışan Rosso'nun ışık oyunlarını gözeten heykelleri, tıpkı İzlenimciler gibi gündelik yaşamı ve sıradan insanları konu alır. Rosso'nun kullandığı şeffaf balmumu, İzlenimcilerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde etmesine yol açar. Kendi döneminin geleneksel heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında özgün bir figür olarak dikkat çeken Medardo Rosso, 19. yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiştir (Antmen,2013: 27).



Resim 33: M. Rosso, Yvette Guilbert'in büstü

Modern dönemde, primitif dönemin soyutlama anlayışı ve bu doğrultudaki nesnelere esin kaynağı olmuştur. Örneğin, Gauguin'in optik doğa görüntüsüne karşı primitif sanata yönelmesi, onun üretim biçimini soyutlamacığa götüren bir adımdır. Fransız ressam Gauguin, primitif sanata duyduğu ilgiden dolayı, soyutlama yapabilmek için doğa görüntülerinden uzaklaşmak ve nesnelere zihindeki biçimlerine odaklanmak gerektiğini, Antmen, Gauguin'in şu sözleriyle aktarır:

Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratının kendisine odaklanmalısın. İlahi Ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur (Antmen,2013: 30).

Gauguin'e hayranlığıyla bilinen, Nabiler grubunun kurucusu Maurice Denis, natüralizme karşı duruşu ve soyutlamanın getirdiği sanatsal arayışı, klasik yapının yerine gelen yaratıcı sanat anlayışının nesnel bir gerçeklik olarak var olmasını şu koşullara bağlar:

Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu, ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin'in dediği gibi, 'gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız.' Böylece, tıpkı Baudelaire'in arzuladığı gibi, hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin ecesi haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest bırakırız ve sanat, doğanın bir kopyası olmaktan ziyade, onun sübjektif deformasyonu olur (Antmen, 2013: 31).

Primitif sanata duyulan ilgiyle Ekspresyonizm ve Fovizm'de, soyutlama anlayışı görülmeye başlanmıştır. Modern dönemin önemli sanatçılarından olan Henri Matisse doğalcılığın karşıtı olan eserlerinde duygusal ve ruhsal değişimler yaratarak soyutlamacı üslupla üretimde bulunmuştur. Matisse, heykellerinde primitif sanattan etkilenmiş, kendisini ilgilendiren şeyin 'düşüncelerine açıklık kazandırmak' olduğunu ve 'duygularını bir düzene sokmaya' çalıştığını söylemiştir (Lynton,2004) (Resim 34, 35, 36). Lynton'a göre, Henri Matisse, ilkel sanattan gelen form dili olan soyutlamacı üslup ve bitmemiş figür anlayışını birleştirmiştir:

1906 ile 1909 yılları arasında Matisse sık sık heykel çalışmalarına döndü ve aynı zamanda ressam olarak tam bir olgunluğa erişti. En azından yirmi beş kadar heykeli, bu dönemin tarihlerini taşır. Bunların arasında, Afrika heykellerini anımsatan, öne çıkan duruşla Rodin'in şaşırtıcı buluşu olan bitmemiş figür anlayışını birleştiren *Başlı Gövde* ile *La Serpentine* diye adlandırılan daha büyük boyutlu bir figür de vardır. Bu ikinci figürün duruşu klasikçi geleneğe uygundur; aslında Matisse bu figürü sanatçıların kullanımı için çekilen bir fotoğrafa bakarak yapmıştır. Bu fotoğrafta açıkça tumbul bir kadın görülmektedir (Matisse'e göre 'biraz şişman, fakat biçim ve hareketi oldukça uyumlu' bir kadındır bu). Matisse heykellerini yaparken gövde ve kolları aşırı derecede incelterek bütün parçaların oranlarını değiştirmiş, böylece hareketsiz olan bir biçime açıklık ve salınım kazandırmıştır. Rodin'in tersine, Matisse tek başına ayakta duran heykelin hareketi yansıtması gerektiğine inanmıyordu: burada da yapıtın son durumu yapısal bir sağlamlığı dile getirmeliydi. Bu yüzden, Matisse'in figürü hareketsiz olmakla birlikte, figürün parçaları belli bir akıcılıkla gözü her yandan bakmaya ve heykeli çevreleyen boşluğu algılamaya çağırır gibidir. Burada bir çarpıtma değil, bir güçlülük duygusu ile karşı karşıyayız (Lynton, 2004: 32-33).

1920'lerin sonuna gelindiğinde, Matisse'in yapıtları yeniden sertleşmeye başlar. Bu sertlik, önce heykellerinde göze çarpar; 1930'da bir dizi kabartma heykelin dördüncüsü olan, yaklaşık iki metre yüksekliğindeki *Sırt* ve *Deniz Kabuğundaki Venüs* küçük bir heykelle, bu yalınlığın en uç noktaya eriştiği görülür. Matisse'in bütün yapıtlarının klasik geleneğe bağlıları vardır. Ama bu hiçbir zaman bu iki örnekteki kadar açıkça ortaya çıkmaz. Kabartma heykel, mimaride rastladığımız büyük boy figür geleneğinin bir uzantısıdır, küçük bronz heykel ise evde bulundurulmuş kutsal eşya ve Hellenistik dönem

süs heykellerini anımsatır. Bunlardan biri epik, öbürü lirik geleneği temsil eder, fakat Matisse her ikisinde de insan biçiminin şaşırtıcı derecede yalın bir betimlemesini verir (Lynton, 2004: 207).



Resim 34:

H. Matisse, La Sertentine



Resim 35:

H. Matisse, Deniz Kabuğundaki Venüs



Resim 36:

H. Matisse, Başlı Gövde

Primitif sanata duyulan eklektik ilgi, modern dönem sanat akımlarında soyutlama şeklinde kendini göstermiştir. Stephen Little, "Modern sanatçılara göre 'primitif', yerden yere vurdukları Akademik sanatın anti-teziydi. 'Primitif' yapıtlar, güçlü dışavurumları nedeniyle yüceltildi. Modern sanatçılar 'primitif'i çizim odası için ehlileştirilmemiş, iğdiş edilmemiş bilinçsiz bir yaratıcı itki olarak ilan ettiler." (Little, 2006: 103) der. Antmen ise, primitif sanatın Modernizm üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

20. yüzyıl başında gözlenen gelişmeler izlendiğinde, 'dışavurumculuk' teriminin çoğu zaman 'primitif' kavramıyla yan yana geldiği, yan yana kullanıldığı görülür. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sürecinde gündeme gelen yeni bir takım estetik ve kültürel ölçütlerle ilgili olan bu durum, Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatsal verilerine ilişkin merakı ortaya koyar. 20.yüzyıl başında modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan birçok sanatçının yanı sıra hızlı kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçı olmuş, yeni bir 'Romantik' ruhu duyuran bu sanatçılar 'Primitivizm' olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır. 'Primitivizm', kısaca, 'modern' olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrın ifadesidir. Bu karşı tavr, Batılı sanatçıların 'İlkel toplumlar'ın sanatına yönelik ilgisinden beslenir; 'primitif' sözcüğü ayrıca ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar. Batı'nın modern sanatçıları, 'primitif' olarak adlandırılan bu tür esin kaynaklarında zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu

arayış, sanatçıların saf bir sanatsal dürtüyle, içsel bir esinle yarattıkları düşüncesini de beslemiştir (Antmen, 2013: 35).

Kübizmle birlikte, doğanın natüralist gerçeklikle taklidi bırakılmış, birebir kopya edilmesinden vazgeçilmiş, doğa biçimleri deforme edilerek sanat dili sorgulanmaya başlanmıştır. Çağın devinimini ve bunalımını en iyi aydınlatan, gelenekleri yıkan akım Kübizm'dir. İpşiroğlu'na göre;

XX. yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen, doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültür gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Batı kültüründe böylesine kökten bir hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. O zaman olduğu gibi, bu kez de, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar kırılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Birçok akımlar ortaya çıkıyor. Bunlardan sadece biri, Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluyor. Sanatta natüralizm dönemi kapanıyor, soyut sanat dönemi başlıyordu (İpşiroğlu, 1993: 16).

Kübizm'i önemli kılan özelliği, akla dayanıyor olmasıdır. Kübist sanatçılara göre, nesnelerin dış görünüşleri yanıltıcıdır. Bu sebeple, görünenin biçimini bir tarafa bırakmak ve öze inmek gerektiğini savunmuşlardır. Kübistlere göre öz, ancak akılla kavranabilirdi. Kübizm bu düşüncüyü Cézanne'dan almıştır; "Kübizm akımın gelişmesini etkileyen başlıca figür olarak nitelendirilen Cézanne'ı diğer İzlenimcilerden ayıran, resimdeki değişen ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, yapısal temeline verdiği önemdir." (Antmen, 2013: 25).

Kübizm'in biçim dili ise, natüralist sanat geleneğine karşı duruşla oluşmuştur. Kübizm, Rönesans'ın geleneksel biçimini bozarak, klasik görüntüyü yok eden bir biçim dili oluşturmuştur. İpşiroğlu, Sanatta Devrim kitabında Modernizmle natüralist sanat geleneğinin yerine, doğa görüntülerini olduğu gibi aktarmak yerine, biçimini bozarak, onları soyutlayarak ortaya çıktığından söz eder:

...natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim-dili yaratan sanat akımı Kübizm oluyor. Rönesans'tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtıyordu. Duyulara "güven" olmayacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir "aldatmaca" olarak görüyorlar. Onlar nesnelerin dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelerin değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi. Batı düşüncesinde Descartes'tan beri kökleşmiş olan Akılcılık, felsefe tarihinde olduğu gibi, bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu: Natüralizm

doğrultusunda gelişen beş yüz yıllık bir gelenek, Kübizmle yıkılıyor ve Apollinaire'in "Düşün Ressamlığı" ya da "Kavram Ressamlığı" (*peinture concéptuelle*) dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor (İpşiroğlu, 1993: 26).

İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi kitabında ise kübizmden şöyle söz eder:

Kübizm doğa taklitçiliğine son vermişti, fakat doğadan kopmuş değildi. Dış-dünyayı duyularla algılanan görünüşlerinden bir bir sıyrarak öze kadar gidiyor, nesne kavramından soyutlanamayacak olan hacmi (daha doğrusu hacim kavramını) vermek istiyordu. Fakat iş bir kez kavram-ressamlığına döküldükten sonra, soyutlamanın hacim kavramı önünde duraklamasının da gereği kalmıyordu. Gerçekten Kübistlerden sonra, soyutlamanın eleme gücü artık hiçbir sınır tanımıyor ve soyut hacim – Kübistlerin doğayla ilişkisini sürdüren bu son kalıntı –de ortadan kalkıyordu (İpşiroğlu,2009: 172).

Picasso'nun büstleri ve boğa başı Kübizm'i yansıtan ve döneme büyük etki eden soyutlama anlayışının en önemli eserleridir (Resim 37, 38).



Resim 37: Picasso, büst



Resim 38: Picasso, kadın başı

Soyutlama ve deformasyon deyince 20. yüzyılın başta gelen isimlerinden Alberto Giacometti, nesnelere kendine göre yorumlamıştır. Biçimlerini üretirken modele bağlı kalmadan, düşüncesindeki modeli yaratmıştır (Resim 39). Lynton'a göre, Giacometti'nin soyutlama anlayışını oluşturan düşünce primitife yakındır:

Picasso gibi, Giacometti de genellikle sanatın kökenlerine yakındır. Onun da doğaya bakarak yaptığı heykellerde, kendisi sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya da bir gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi, temel niteliklere önem verdiği görülür. Giacometti, 1935'te yeniden model kullanmaya başlayınca Sürrealistler tarafından reddedildiğini gördü. Sürrealistler, onun imgeleme yüz çevirip görünen dünyaya döndüğünü ileri sürerek, sanat anlayışlarının ne kadar sığ olduğunu ortaya koyuyorlardı. '1935'ten 1940'a kadar hergün akşama kadar modele bakarak çalıştım. Hiçbir şey düşlediğim gibi değildi' diyordu Giacometti. Kendisi 1950'den sonra hem model kullanarak, hem de ezberden figürler yaptı. Sonuca bakılırsa, bu iki yöntem arasında hiçbir önemli ayrım görülmez. David Sylvester'in belirttiği gibi, 'Doğaya bakarak çalışmak, ezberden çalışmak gibidir: sanatçı ancak baktıktan sonra aklında kalana biçim verebilir.' Arada, ne kadar kısa olursa olsun, belli bir olgunlaşma süresinin geçmesi gerekir: 'bir heyecanı kopya etmeden önce, zihnimiz o heyecanın dışına çıkmak zorundadır.' Giacometti de heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez, *Orman* gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmassa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, Giacometti'nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir (Lynton, 2004: 194-195).



Resim 39: Alberto Giacometti, Orman

Lynton, Giacometti için şöyle devam eder:

Bu figürler küçüldükçe küçüldü ve sonunda boyları dört santime kadar indi. 1945'te Paris'e dönünce, daha büyük figürler üzerinde çalışmaya başlayan Giacometti, bunların istediği gibi canlı görünmeleri için son derecede ince olmaları gerektiğini anladı. Hem

modele bakarak, hem de ezbere çalışırken elleriyle durmadan yüksek armatürlere yapıştırdığı alçıya biçim vermeye çalışıyor ve bu neredeyse cisimsiz, çizgisel biçimlere ayrıntıları belirli bir kimlik kazandırıyor. Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örneklerini bulmak istersek, Mısır heykeline dönmemiz gerekir. Belki de bu figürlerle, Mısır heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlik de bulunabilir: Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalnızlığı, nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırıldığı bir özellikse, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve inceme de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir (Lynton, 2004: 218).

Yirminci yüzyılda baş gösteren heykel sanatındaki yeni eğilim ve aramaların temsilcisi olan önemli sanatçılardan biri de Henry Moore'dur. Çalışmalarında etkilendiği primitif kaynaklar Meksika kökenlidir. 1924'te eğitimini tamamladıktan sonra, kazandığı bir bursla İtalya'ya giden Moore, sanatın her yerde aynı olduğunu kavramıştır. Meksika tanrı heykelleri ve Michelangelo'nun heykelleri arasında fark görmeyen Moore, bireşimci bir form anlayışı yaratmıştır (Resim 40, 41, 42). Lynton, Henry Moore'un soyutlama anlayışında ortaya koyduğu bireşimi şu şekilde açıklar:

...Tanrıça Xochiquetzal'ın taştan Meksika heykeli ile Michelangelo'nun mermerleri arasında hiçbir çelişki olmadığına inanan bir bireşimciliği benimsemişti. Bireşimin zamana bağlı olduğunu da biliyordu: yirmilerin sonuna doğru Leeds'deki oyma taştan *Yatan Figür* heykelinde bu bireşimi sağlamıştı. Bu yapıt klasikle ilkeli, taşla eti, soyluyla doğalı, gövdeyle manzarayı birleştiriyordu. Michelangelo, gövde-manzara eğretilmesi konusunda Moore'a ipucu vermişti; Meksika heykeli de Moore'un taşı korkmadan taş olarak kabul etmesine yardım etmişti. Bu heykele bakınca, Moore'un Picasso'dan da bir şeyler öğrendiği görülür (Lynton, 2004: 199).



Resim 40: H. Moore, Yatan Figür



Resim 41: H. Moore, Dört Parçalı Kompozisyon



Resim 42: H. Moore, Yatan Figür

Romanya asıllı Constantin Brancusi ise primitif sanatın soyutlamacı anlayışına ilgi duyan ve klasik sanatın katı estetik biçimlerine karşı çıkan, modernizmin önemli sanatçılarından. İnsan anatomisini eksiksiz biçimde akademik ölçülerde öğrenmiş olan Brancusi de klasik sanatın insan figürünü natüralist gerçeklikte biçimlendirilmesine karşı çıkmış, figürü yalınlaştırmıştır. “Brancusi, sanatçıların ‘ilkel’ buldukları biçimlerden daha çok anlatım yüklü, bütünleştirici yalın bir biçim dünyası yarattı (Resim 43, 44, 45, 46). Afrika Sanatı Brancusi’ye, figürün yalınlaştırılmasında ya da şemalaştırılmasında yeni boyutlar kazandırdı.” (Bilge, 2000: 25). Lynton, ilkel sanattan etkilenen Brancusi’nin soyutlama anlayışını ve sanat yaklaşımını şöyle dile getirir:

1910'dan sonra gelen olgunluk dönemi yapıtları, değişik üslup ve malzemeden yararlanmakla birlikte herhangi bir indirgeme yerine her şeyi içeren bir anlayışın belirdiği bir yoğunlaşma ve yalınlık gösterir. 1910'da yaptığı *Sihirli Kuş* aynı anlayıştaki bir dizi heykelin ilkidir. Mermer, mat ve parlatılmış bronzdan yapılan bu heykeller giderek incelemek başını yüksellere dikmiş, hızı gittikçe artan ve maddeden sıyrılan *Kuşlar'a* döndü. Brancusi'nin ağaç oymaları kimi zaman doğduğu yörelerdeki ahşap malzemenin kullanılışındaki işlevselciliği ve süslemeciliği, kimi zaman da Afrika heykellerini çağrıştırır. *Savurgan Oğul* bu ikinci türün bir örneğidir. Bu yapıtın hiçbir bakımdan bir Afrika figürünün bir uyarlaması olduğu söylenemez -hatta bunu herhangi bir figür olarak görmek bile güçtür- ancak Brancusi'un kütlelere ve boşluklara yaklaşımı kesik ve kenarlı düzlemleri kesin bir biçimde kullanışı, Paris'te inceleme olanağı bulduğu Afrika oyma işçiliğini çok iyi anladığını gösteriyor (Lynton, 2004: 49).

Modern heykelin doğmasında öncü isimlerden olan Brancusi için sadelik, sanatın özüdür. "Brancusi'nin yeni heykel görüşü, karmaşıklıktan kurtulmuş, yalın, kaidesiyle birlikte bütünsel bir heykel olan, soyutun sınırlarına dayanmış ama bütünüyle soyut olmayan biçimlerden oluşan bir sanattı. O, heykelde yalınlaştırma ve bütünsellik fikrinin insanı daha geniş çağrışımlara götürdüğünü fark etmişti." (Bilge, 2000: 26).



Resim 43: C. Brancusi, Prodigal Son



Resim 44: C. Brancusi, The Kiss



Resim 45: C. Brancusi, Mlle Pogany



Resim 46: C. Brancusi, Sleeping Muse

Modernizmle birlikte takı bir süs eşyası, bir statü göstergesi olarak geleneğini sürdürmesine karşın bir şov ürünü olarak da yer bulmuş, heykelde olduğu gibi takının da formu ve üretim yöntemleri gelişmiştir. Şov ürünü olarak takı, işlevinden daha öte, formuyla öne çıkan bir ürün olarak belirmiştir. Modernizme kadar bir disiplin olarak var olamamış; ancak makineleşme, endüstrinin kazanımları ve gelişimlerinden teknik anlamda etkilenmiş; takının yapısı üretim yöntemi dışında içerik olarak da etkilenmiştir. Modernizm alanların özgül yapıları ve özellikleri doğrultusunda sınırlarını çizmiş, disiplin olarak birbirlerinden ayrılmalarını sağlamıştır: Resim, resimdir; heykel, heykeldir. Takının ise işlevselliği dışında, bir tasarım ürünü olarak var olmasının olanaklarının önünün açılmasında, modernizmle ortaya çıkan ve geleneksel sanat anlayışına karşı duran, sanatın sorgulanması etkili olmuştur.

Modern heykeltıraşların önemli bir bölümü takı da üretmiştir. Bazı sanatçılar herhangi bir disipline bağlı kalmak yerine, disiplinlerarası etkileşimle üretimlerde bulunmuşlardır. Bütün disiplinlerin olanaklarından faydalanarak ortaya koyulan sanat nesnelere zengin bir niteliğe sahip olması sanatçıları ve disiplinleri birbirine yaklaştırmıştır. Disiplinlerin bütün problemlerini kendi içinde çözme eğilimi, makineleşmenin önemli olan bir etkisidir. Ancak modernizmle birlikte form algısının değişimi disiplinlerin birbirleriyle iletişim kurmalarına zemin hazırlamıştır.

Heykel sanatının 20. yüzyıldan itibaren sivilleşmesi ve serbest bir dille kendi problemleri üzerine eğilip, üretiminde artış görülmesinin nedeni de rastlantı değil, din düşüncesinin yönetim ve sosyal yaşamın düzenleyiciliğinden elini çektiği bir dönem olmasıdır. Heykel formundaki değişiminin ardındaki diğer bir neden de soyut sanatla birlikte doğa ve figürün sanatın başlıca konusu olmaktan çıkmasıyla başlayıp, sanatın tümünde görülen

bir yeniden yapılanma sürecine paralel 1960'lı yıllarla birlikte sanatın disiplinlerarası bir özellik göstermesi ve bu etkiden heykelin de beslenmesidir (Karacan, 2013: 19).

Doğayla önemli bir bağ kurarak, disiplinlerarası etkileşimle üretimlerde bulunmuş olan Hans Jean Arp, yalnızca heykel değil, takı alanında da üretim yapan önemli sanatçılardan. Soyutladığı formlarda, farklı malzemeleri birleştirerek ürettiği rölyeflerinde oluşturduğu biçim dilini takılarında da uygulamıştır.

Takı alanında Hans Jean Arp farklı tasarımları ile bu dönemde etkin olmuş bir başka heykel sanatçısı olmuştur. Hans Jean Arp'ın 1960'larda gerçekleştirdiği takı çalışmaları heykel çalışmalarından çok da farklı değildir. Arp renklendirilmiş ahşap parçalarını, birbiri üzerine monte ederek, rölyefler çalışmıştır. Bu rölyeflerde yer alan formları takılarında da uyguladığını görebiliriz (Kınalı, 2011: 65).

Arp'ın artan bir ilgiyle üç boyutlu heykeller üzerinde çalışması -başka bir deyişle, başarısızlığa karşı sürekli olarak biçime, yapıma dayanan bir teknikten yararlanması-onun kültürle tedirgin bir ilişki kurması yerine, doğayla rahat bir bağ kurmasını sağladı. 'Sanat insanda büyüyen bir meyvedir', diyerek soyut sanatın ve Dada'nın ortaya attığı sorunlara kestirme bir çözüm getirdi. Sanatı da belirli betimlemeler ve hızlı iletiler kaygısı taşımadan (memeler, bulutlar, bedenler, genellikle büyüyen biçimleri ele alarak) doğanın olumlu yanlarını yansıtan bir doluluk ve rahatlık kazandı. Genel olarak yapıtlarında, kolajlarında, Kübizmin ve *Blaue Reiter* türü Ekspresyonizmin mirası olan bir özgürlüğü kullandı ve bir yandan döküntüleri güzel yapıtlara dönüştürürken, bir yandan da bu sanatın anlatım olanaklarını sınıadı (Lynton, 2004: 142).



Resim 47: H. J. Arp, Oval tasta donmuş insan



Resim 48: H. J. Arp, kolye



Resim 49: H. J. Arp, Tristan Tzara'nın portresi

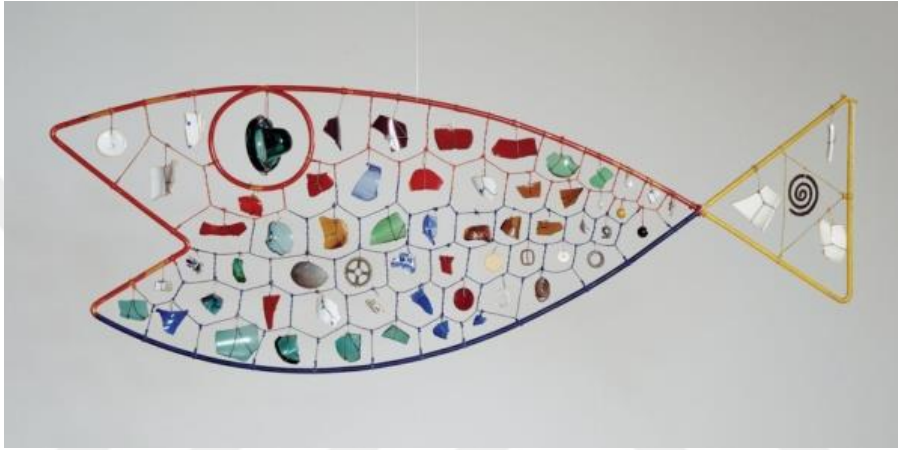
Disiplinlerarası çalışan bir diğer sanatçı Alexander Calder'dir. Calder'in çalışmalarını hareket edebilecek biçimde tasarlamıştır. Havaya asılı parçalardan oluşan heykelleri hava akımıyla hareket etmektedir. Soyutlanmış doğa biçimleriyle oluşturduğu bazı heykellerindeki biçimleri, takılarının da içerdiği görülmektedir.

Amerikalı bu heykeltıraş ve ressam, demir teller kullanarak yaptığı ilk heykel denemeleri ile daha sonra buradan 1932'den başlayarak, genellikle canlı, renkli metal levha ve çubuklardan oluşan asılı, hava elektriği ile hareketlenen soyut yapılar olan mobil üç boyutlulara yönelmiştir. 1943'den sonraki, genellikle siyah renkli saçtan yaptığı büyük boy heykellerinde bir anıtsallığa yönelir. Bu eğilimi karma yapıtları olan "stabil-mobil" heykellerinde de görülür. Basit ve popüler olan sanatına 1974'ten sonra canlı renkli saclar keserek gerçekleştirdiği insan figürleriyle yeni bir yön vermiştir (Eroğlu, 2015: 143-144).

Kınalı, Alexander Calder'in üretimleri için "1932'de 'mobil' adını verdiği, havaya asılı, hafif hava akımıyla bile hareket kazanan birbirine eklemlenmiş heykeller tasarlamıştır. Sanatçı bu eklemleri, malzemeyi ve renk seçimini takı tasarımlarında da kullanmıştır. Ayrıca Calder'in heykellerinde yarattığı kompozisyonları takılarına da taşıdığı görülmüştür." (Kınalı, 2011: 63) der. (Resim 50, 51, 52).

20. yy. da ise mücevher tasarımı fonksiyon ve malzeme açısından önemli değişimler yaşamıştır. Günümüzün avangard tasarımcıları felsefi, sosyal, politik ve mizahi temaları

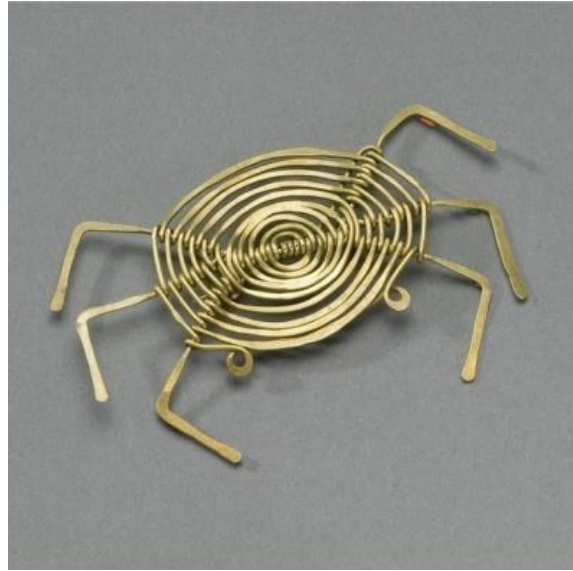
işleyerek mücevher tasarımının sınırlarını genişletmişlerdir. Yeni ve farklı malzemelerin kullanımı her zaman yeni fikirlerin gelişmesine yardımcı olmuştur. Böylece malzemeler konusunda araştırma dönemi başlamıştır. Kriterler kolay kullanım, pratiklik uzun ömürlülük vb. dir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Aleksander Calder ve Alberto Giacometti adlı heykeltıraşlar postmodern takıların öncülüğünü yapmışlardır. Bu akım sürrealist ve kişiye özel tasarımlarla kendini göstermiştir. Dalı'de bu akımın dahilinde takı tasarımları ortaya koyarak, mücevherin saf materyalist düşüncesinin önüne geçmeyi hedeflemiştir⁴ (Kılıç, yayın aşamasında: 7).



Resim 50: Alexander Calder



Resim 51: Alexander Calder

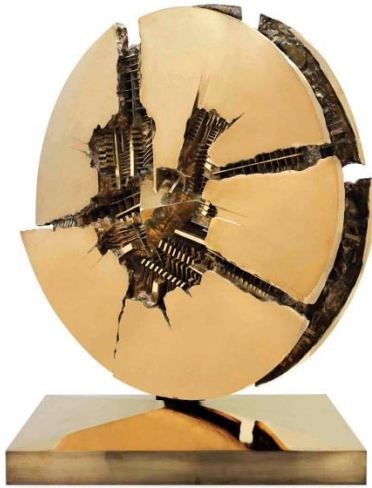


Resim 52: Alexander Calder

1900'lerin ikinci yarısına gelindiğinde disiplinlerarası çalışmalarıyla öne çıkan Arnaldo Pomodoro takı ve heykel üreten önemli sanatçılardandır. Birbirini etkileyen takı ve

heykel tasarımlarında geometrik biçimler öne çıkarken, kullandığı döküm tekniğinin oluşturduğu doku değerleri çalışmalarını farklı kılan önemli özelliğidir:

Mühendislik bölümünde mimar olarak çalışacağı günleri düşlerken heykeltıraş olacağı hiç aklına gelmemişti. Fakat çizimlerin kağıt üzerinde kalması sanatçıyı tatmin etmiyor, yaptıklarının üç boyuta geçmesi gerekiyordu. Heykelleri genellikle silindirler, diskler, küreler, küpler, piramitler ve prizmalardır. Bu formların düz yüzeyleri içerisinden boşluk-doluluk, parlaklık-matlık ilişkisi dengeli, dinamik kıpırtılar sanki kütleyi yırtarak çıkmak isterler. Bunlar kimi zaman yalın geometrik formlardan çıkan doğal çatlaklar olurken kimi zaman geometrik birimlerin, sert çizgilerin oluşturduğu dokuyla, düz yüzeylerin birlikteliğinden meydana gelmiş hiçbir hikayesi ya da temsil yanı olmayan heykellerdir. Sanatçı heykellerini yaparken mürekkep balığı kemiği dökümünde olduğu gibi; önce kil üzerinde negatif boşluklar açmakta, bunlar döküm yapıldığında heykelin pozitif kısımlarını oluşturmaktadır. Takılarında Etrüsk Sanatı, Hitit ve Mısır yazılarından etkilenmiş, Klee'nin yazılarıyla da arasında benzerlikler olmakla birlikte takı döküm yapıldığında kemiğin dokusu sayesinde farklı görünmektedir. Bronza yakın görünümü nedeniyle takılarında kırmızı altını kullanmış, pırlantaların yanı sıra doğal kesimli yarı değerli taşları tercih etmiştir. Sanatçı takılarını yaparken heykellerinden yararlandığını söylemiştir. Heykellerindeki sütunlar, diskler, küreler takılarında da küçük boyutlu olarak yer almış ve bir döngü halinde hep birbirini beslemiştir (Üstüner, n.d.).



Resim 53: A. Pomodoro, Disco



Resim 54: A. Pomodoro, Broş



Resim 55: A. Pomodoro, Broş

Yirminci yüzyılda takı ve heykelde disiplinlerarası çalışan sanatçıların katkılarıyla, heykelden alınan teknik olanaklar ve modelleme bilgisi takının form algısını değiştirmiş ve takının sanatsal bir niteliğe kavuşmasını sağlamıştır.

Farklı disiplinlerden gelen takı tasarım ve üretimiyle uğraşan sanatçıların bireysel sanat anlayışları seyirciye, ürettikleri takılar aracılığıyla yansımıştır. Böylece sanatçılar, takının hem biçimsel hem de kavramsal olarak ifade ettiği değerlere farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Dolayısıyla bu çalışmaların, takının bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmeye başlanmasına katkısı büyüktür (Ayata, 2015: 93-94).

1923 yılında Torino’da doğan Bruno Martinazzi çeşitli sanat dallarıyla ilgilenmiş, özellikle heykel ve takı arasında ilişki kurarak doğa biçimlerinden formlar üretmiştir. 1968 yılından sonra evrensel bir imgenin ayrıntıları ve kendi başına bir form olmak isteyen figür detayı olarak nitelediği dudak, göz ve parmak soyutlamaları yapmıştır.



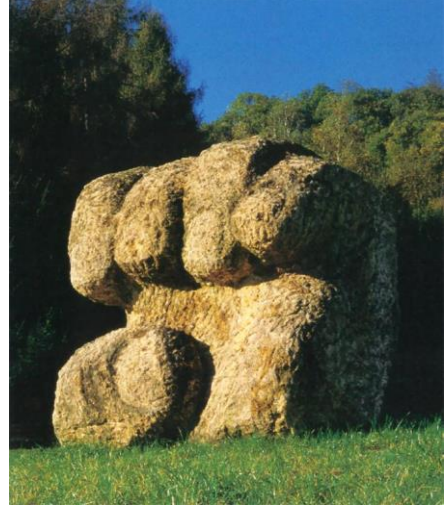
Resim 56: Bruno Martinazzi, yüzük



Resim 57: Bruno Martinazzi, yüzük



Resim 58: Bruno Martinazzi, yüzük



Resim 59: Bruno Martinazzi, heykel

Ramljak (2014), İsviçreli takı sanatçısı Otto Künzli'nin, geleneksel kuyumculuk kalıplarını ve uygulamalarını dönüştürerek devrimsel nitelikte ürünler yaptığından söz eder. Künzli, 'Gold Makes You Blind' yani 'Altın sizi kör eder' sözüyle geleneksel malzeme anlayışına da karşı çıkarak ezber bozan üretimlerde bulunmuş, takıyı form ve malzeme açısından yeni bir yola sürüklemiştir. (Ramljak, 2014: 24).



Resim 60-61: Otto Künzli, kolye ucu



Resim 62: Otto Künzli, kolye ucu



Resim 63: Otto Künzli, bracelet 'Gold Makes You Blind'

Modern heykel sanatı, figüratif soyutlamada, heykel doğanın tasvirinden kurtulunca, form denemelerine daha sonra da malzemenin kendisine yönelmiş ve bu tür çalışmalarla her türlü madde olanaklarını heykel sanatı uygulama alanına girmesine olanak sağlamıştır (Bulat, 2014: 61-62).

Modern sanatçı, doğanın verilerini özgü bir biçimde kullanmaya başlayarak form bozmalara, transpozisyonlara (formu başka bir yere koyma) yönelmekte, bu yöneliş, o kadar ileriye taşımaktadır ki, artık sanatçının ortaya koyduğu objeler tanınmaz bir hal almakta, öz ve biçim açısından yepyeni anlamlar ve duyular çıkmaktadır. Ortaya konan yapıtta, sanatçının kullandığı sanatsal dilin amacı, objeyi direk olarak göstermek değil, ancak objenin tek bir bakış açısında, sanatçının kendi bakışıyla almış olduğu anlamı ortaya çıkartmaktadır. Aynı zamanda sanatçı ele aldığı objelerin estetik özelliklerini

ortaya çıkarmakta, bu objelerin, farklı duygusal etkilerini de kendi sanatıyla izleyenlere yansıtmaya çalışır. Ortaya çıkan, bu anlam, his ve duygular dünyası, hiç te somut olmayıp daha çok soyut karakter taşımaktadır. Bu bakımdan da sanatçı, kendi yapıtlarında insana özgü, duyular, duygu durumları (heyecan, korku, sevinç, sevgi, şiddet) gibi fenomenlerin genelleştirilmiş bir şekilde ifadesini gerçekleştirmeye çaba göstermektedir. Gerçekte ortaya konulan kendiliğinden anlamlıdır. Sanatçı boş ve anlamı olmaksızın bir olguyu, bir konuyu anlamaktan vazgeçebilir. Yapıtta oluşturulan saf biçimler modern sanatçı için yeni bir gerçekliktir. Bununla birlikte bu biçimler, yerlerine kendiliklerinden rastgele konmamış olup, bu objelerin sanatçı tarafından tasarlanmış, doğru ölçüleri, doğru ağırlıkları ve kuvvetleri bulunmaktadır. Bu nedenle objelerin düzeni derin bir düşünce tarafından belirlenerek ortaya konulmuştur. Modern sanat yapıtları, izleyiciyi derin bir düşünceye davet eder ve ortaya konulan yapıtlar, objelerin imlediği derin düşünceye katılmaya hazır olan alıcıya ulaşarak izleyicinin sanatsal birikimleri, deneyimleriyle yoğrularak, anlam sınırlarını aşarlar (Bulat, 2014: 63).

Disiplinlerarası ilişkiyle takı üreten heykel sanatçıları farklı malzeme kullanım özgürlüğüyle takıyı biçimsel açıdan etkilemiş, geleneksel malzemenin sınırlarından da kurtarmıştır. Takının bir sanat olarak var olması, modern sanatın etkisiyle disiplinlerin birbirine yaklaşması ve üretim teknolojilerinin etkileşimiyle oluşmuştur. Modern sanatın kökenlerinden faydalanarak ilerleyen sanatçılar, güncel sanat içerisinde bir alan olarak güncel takının kendisine yer bulmasına olanak sağlamış ve biçimsel açıdan heykelle beslenmiştir. Biçim bozumunda farklı materyalin yararları takıya sanatsal bir değer kazandırmıştır. Modern dönem içerisinde takının heykelden nasıl etkilendiğini Altan Türe (2011) tarafından şöyle ifade edilmektedir:

Takı tasarımı, giysi tasarımından farklı olarak plastik sanatların bir dalıdır. Bu nedenle ressamlar, heykeltıraşlar, endüstri tasarımcıları, grafikerler ve mimarlar gibi farklı sanat alanlarında yetişmiş pek çok kişinin ilgi alanı olmuştur. Art Nouveau'nun yaratıcı ve araştırmacı coşkusu, kuyumcu atölyelerinde usta zanaatkarlarla farklı sanat alanlarından gelen tasarımcıların bütünleşebilmesini sağlamıştır. (Türe, 2011: 122-123).

Sanayi Devrimi'ni başlatan ve 19. yüzyılda en gelişmiş endüstri ülkesi olan İngiltere, yeni sanat hareketinin de doğduğu ülkeydi. Dönemin en önemli siyasi gücü olan bu büyük sömürge imparatorluğunun başkenti Londra politik, düşünsel ve sanatsal akımların merkeziydi. Dünyanın dört bir tarafından getirilen sanat ürünleri ve egzotik malzemeler yaratıcı dürtüleri geliştiriyordu. Daha 19. yüzyıl başlarında Sanayi Devrimi'nin sosyal sonuçları tartışılmaya başlandı. 1851 Londra Büyük Sanayi Sergisi, makine yapımı eşyaların standart ve zevksiz tasarımlarına karşı sanatsal tepki hareketlerini yoğunlaştırdı. (Türe, 2011: 125).

Sonuç olarak, endüstrileşmenin etkisiyle seri üretilen takıların birden fazla kopyası yapılmıştır. Bu durum ise takının biricik, kişiye özel tasarım ve buna özgü niteliklerinin yok olmasına yol açmıştır. Buna karşın, Modern dönemde sanatçıların kuyumcu atölyelerine girmesiyle, sanat ve zanaat buluşmuştur.

3. BÖLÜM

3.1. Kişisel Çalışmalar

Takı her zaman bireyselliği, heykel ise toplumsal bir yönü içermiştir. Takının kişisel bir nesne olması, varlığını sadece kişiyle anlamlandırmasına ve bedene bağlı olmasına neden olmuştur. Değerli metallere, değerli ya da yarı değerli taşlarla üretilmesinin kazandırdığı maddi değer dışında, birey ve doğa arasında bir araç konumunda olan takı, kişisel süslenme ihtiyacını da karşılamaktadır. Takı insanın, beğeni ya da ihtiyaçlarının, hatta toplumsal statüsünün göstergesi olmak gibi etkenlerle bireyin seçtiği ve bedeninde taşıdığı bir objedir. Bireysel veya toplumsal bir tercih göstergesidir. Ancak heykel bedende taşınamayan, bedeni yansıtan bir objedir. Heykel büyük anıtsal bir obje olup doğrudan toplumsal alana açık bir sanattır. Her ikisinin de, toplumsal gösterge olmak gibi ortak özellikleri vardır. Takının işlevi üzerine Kınalı (2011: 79), “Takıda işlevsellik incelendiğinde ilk olarak insan bedenine ilişkin ergonomi ile karşılaşılır. Takının rahat, sağlıklı ve etkili bir şekilde kullanılması, onun temel işlevine yönelik fizyolojik bir yaptırımdır. İşlevsellik takının kompozisyonu yani bütünlüğünün oluşmasında önemli bir etkidir.” der. Nesne-mekân ilişkisi bağlamında incelendiğinde, takı ve heykel kendi biçimsel özelliklerine uygunluk gösterir, ancak birbirleriyle karşılaştırılınca da farklılıklar ortaya çıkar. Takı, mekân olarak insan bedenini kullanır; heykel ise insandan bağımsız olarak mekân edinmiş, zaman zaman da konusu insan olmuştur.

Günümüzde yaşamımıza giren nesnelerin aynılaştığı ve bir standart çevresinde temellendiği düşünülürse, takı bu standardı kırmak için bir araç olarak görülmüştür denebilir. Tam olarak bu noktada kullanan ve nesne ilişkisi bizi beden-takı ikilisine götürmüştür. Takının işlev kazandığı beden ele alındığında, kolye, broş ve duvara asılan rölyef arasında da bir bağ kurulmuştur. Bu ilişkide beden-kolye, duvar-rölyef gibi bir bağ çifti yani; takı için beden neyse rölyef içinde bulunduğu zeminin (duvar) ayrılmaz bir bütün olduğu görüşü esasa alınmıştır (Kınalı, 2011: 100).

Takı ve heykel, sadece işlev göz önüne alındığında, kullanıldığı alanla ilişki içindedir. Nesnelerin dikkatimizi çeken ilk özelliği biçimleridir ve estetik kaygıyla izlenir. Estetik değer taşıması için biçimin içerikten bağımsız olmaması gerekmektedir.

...belli bir yapının düzeninin somut özelliği, doğrudan doğruya, hangi içeriğin onu koşullandırmış olduğuna bağlıdır. Hayvanların gövdelerinin, bitkilerin gövdeleri gibi bir

düzenlenmişliği olmayışı, ya da bir spor şenliğinin askeri bir eylemden düzenlenmişlik farkı bundan gelir. Kendinde ve kendisi için, ya da kendi bir iç düzenlenmişlik ilkesi olarak ele alınmış bir biçim, içerikten kopuk olarak, söz gelişi, “simetri” ya da “tektonik” olarak görüldüğü zaman, hiçbir değer taşımaz. Biçimde estetik değer, herhangi soyut biçimde anlatılmış yapısal niteliklerle değil, o biçimin kendi içeriğiyle olan ilintisiyle belirlenir (Kagan, 1993: 90).

Takı ve heykel sanatı ilişkisi kurularak soyutlanan biçimler üretilmiştir. Heykelin konusu olan ve aynı zamanda takının sergileme olan insan eli ve parmaklar soyutlanarak tasarlanmıştır. Formlar, heykel teknikleriyle oluşturulurken, Takı Tasarımı eğitiminin kazandırdıkları göz ardı edilmemiştir. Büyük ölçekli olmalarının yanında, formlar kuyumcu hassasiyetine yaklaşma düşüncesiyle üretilmiştir. İnsanın üretim aracı olan el ve parmak, bireysel heykel çalışmalarının temelini oluşturmaktadır.

Günümüzde, her türlü çanak çömlek, mücevherat, ev eşyası ya da giyim, gerçekleştirilmeden önce kâğıt üzerinde tasarlanıyor. Primitif toplumlardaysa, malzeme sanatçının ellerinde, parmakları arasında yaratılıyordu. Onlar biçim vermenin kendisinden müthiş bir haz alarak yaratıyorlardı. Mutlak bir özgünlük, ayrıca gücün ve yaşamın yoğun ve çoğu zaman da grotesk biçimlerinin sade bir şekilde ifade bulması – bizlerin bu yerli sanatçılardan hoşlanmamızın nedeni belki de bu (Antmen, 2013, s. 42).

Takı eğitimi ve plastik sanatların eğitimlerinin koşut olması nedeniyle, üretim sürecinde takı ve heykel tasarım öğeleri ortak bir düzlemde ilerlemiştir. Bu çalışma neticesinde üretilen heykellerin taslaklarının hazırlanmasının ardından, önce kille modle edilmiş, daha sonra alçı, taş, metal ya da taş ve metalin birlikte kullanıldığı ürünlere dönüştürülmüştür. İlkel insanın yaşamsal bir zorunluluk olarak ortaya çıkardığı soyutlama eğiliminin modern sanattaki yansımaları incelenmiştir. Takı ve heykel disiplinlerinin özgün nitelikleri göz önüne alınarak ilişkilendirilmiştir.

Biçimlerin soyutlanarak farklı malzemelerle ortaya koyulan form denemelerinde takı ve heykel form açısından ilişkilendirmiştir.

1970’lerde çoğu İngiliz tasarımcının da, takı yapımında alternatif sayılabilecek malzemeleri kullanmak üzere değerli metalleri terk ettikleri, kaynaklarda yer almaktadır (Scarbrick vd.,1989: 173). Bu konuda örnek oluşturabilecek İngiliz öncü takı sanatçılarından Wendy Ramshaw, değerli metallerin yanında, kağıt, cam, porselen gibi malzemelerle denemeler yapmıştır (Scarbrick vd., 1989: 177). Denemeler yapılan diğer malzemeler arasında; akrilik, plastik, alüminyum, çelik, lastik, kağıt gibi kuyumculukta o döneme kadar kullanılmamış malzemeler yer almaktadır. Malzemenin kağıttan reçineye

kadar çeşitlenmesi, takı dünyasına sayısız varyasyon getirmiştir (Scarlsbrick vd.,1989: 167). (Ayata, 2015: 96).

Heykel üretmek için tasarım, emek ve temel sanat kavramlarından beslenmek gerektiği gözlemlenmiştir. Ortaya çıkarılan biçimlerin süreçlerinde farklılık görülmemiştir. Buradan hareketle form üretirken duyulan kaygı sanat disiplinlerinin ortak problemi ve sonucudur. Disiplinlerarası çalışmalarda bir nesnenin biçimlendirilmesi disiplinlerin kurallarından bağımsız olması ve sanatsal niteliğinin önde tutulması önem taşımaktadır.

Yaratma olayı, tinsel varlıkla tinsel varlığa karşıt olan madde dünyası arasında meydana gelen özgün bir olaydır. Bu olayda, insan, maddeye tinsel varlığını, duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak maddeyi tinselleştirir. Böyle bir tinselleştirme, maddeye biçim (form) verme anlamına gelir. Çünkü formun kaynağı tinsel varlıktır. Maddenin tinselleşmesi, form kazanması, onun madde kategorilerinin dışına çıkması demek olur. Böyle tinselleşmiş, form kazanmış bir varlık, artık madde varlığı değil, tersine, en geniş anlamda, sanat varlığı olur. Böyle bir sanat varlığı da, şimdi yeni bir isim alır: Sanat yapıtı. Sanat yapıtı, o halde tinsellik ve form kazanmış maddi bir varlık olarak yaratılmış bir varlıktır (Tunalı, 2004: 51).

Takı eğitiminde, bir formun nasıl tasarlanacağı ve o formun metalle veya daha farklı malzemelerle de nasıl üretileceğine dair bilgiler edinilmiştir. Bu eğitim sürecinde farklı malzemelerle üretilen takı formlarının heykelden çok da uzak olmadığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmada tasarımı önceden yapılan formların üretilmesiyle edinilen deneyimler sonucunda takının bir disiplin olarak heykele form açısından yaklaşması denenmiştir.

Takıdaki biçim ve işlevlerin değiştiği eklektik süreçte, açığa çıkan formların karakteri, heykel uygulamalarında üç boyuttan ve mekandaki duruşundan dolayı değişmiş ve yeni bir kimliğe bürünmüştür. Her iki disiplinin amaç ve yöntemleri farklı olsa da ortak olarak kullandıkları değerler, eklektik ilgiyle deneysel bir ortamda buluşabilen, üretilebilir unsurlardır (Kınalı, 2011: 108).

Bu çalışmada yer alan heykelleri oluşturan öğeler, takıyla heykelin ilişkisini kuracak nesnelere üretilmiştir. Soyutlanmış el ve parmak figürlerinin kompozisyonları takıdaki boşlukla ilişkilendirilerek oluşturulmuştur. Kınalı'nın (2011: 108) aktardığından hareketle parmak takı için mekân olurken, parmak bu çalışmada heykelin kendisi olmuştur.

Ernst Fischer (2016: 31), Benjamin Franklin'in insanı 'araç yapan hayvan' olarak tanımlamasına atıfta bulunarak, elin insan evriminde sahip olduğu yeri anlatmıştır. Ayağa kalkmasıyla birlikte insanın ellerine yürüme işlevinden başka bir işlev yüklenmesiyle bu gelişim süreci başlamıştır. Bu bağlamda el ve özellikle parmaklar bu çalışmanın bütününde

soyutlamayı oluşturan önemli bir unsurdur. Yani üretime işaret eden bir gösterge olarak el ve parmaklar öne çıkan ilgi alanı ve plastik olmuştur.

Sonradan gelişip insan olan insan-öncesi varlık, nesnelere tutup kavrayabileceği özel bir organı, eli olduğu için böyle bir gelişme gösterebilmiştir. Kültürün başlıca organı, insanlaşmanın başlatıcısıdır el. İnsanı yalnız el yarattı demek değildir bu: Doğa, özellikle organik doğa, böyle yalın ve tek yanlı sebep-sonuç sürecine yer vermez. Değişik karşılık sonuçlardan her zaman yeni bir *nitelik*, karmaşık bir ilişkiler düzeni çıkar ortaya. Birtakım canlı varlıkların koku duyusunu körletme pahasına görme duyusunu geliştirerek ağaç dönemine geçmeleri; ağızla burunun küçülerek gözlere yer değiştirme olanağı sağlamaları; daha güçlü ve daha kesin bir görme duyusu ile donanmış yaratığın her yöne bakma itkisi ve durumun koşulladığı dik durabilme yeteneği; dik durmanın yardımı ile ön ayakların özgür kalışı ve beynin büyümesi; besinlerin değişmesi ve bir sürü başka nedenler insanın insan olabilmesi için gerekli olan koşulların yaratılmasını sağladılar. Ama buna doğrudan doğruya yön veren organ eldi (Fischer, 2016: 31).

İnsanın araç yapabilmesini geliştiren şey, temelde elini kullanmasına iten sebepler ve kavrama yeteneğidir. Ancak bu gelişim salt ele bağlı değil, diğer duyularının da gelişmesinin katkısıyla olmuştur. Diğer duyuları gelişen insan soyutlama içtepisiyle doğayı anlamaya ve anlamlandırmaya çabalamıştır. Bu çalışmayı oluşturan formlar, sanatın ilk eğilimi olan soyutlama ve el ilişkisine dikkat çekmek amacıyla ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmadaki heykeller tasarlanırken, takı ve heykelin ilişkisi el ve parmak figürleriyle kurulmuştur. Bu figürlerin biçim dili soyutlama olup, heykele özgü malzemelerle ele alınmışlardır.

Resim 64'te mermerden üretilmiş olan 'Parmaklar I' ve Resim 65'ta 'Parmaklar II' isimli çalışmalarda farklı malzemelerin bir arada kullanılması denenmiştir. El içinde oluşturulan boşlukla, yüzük boşluğuna gönderme yapılmıştır. Çalışmaların çoğunda yüzük boşluğu kullanılmıştır. Genel olarak heykelde boşluk bir mekanı işaret ederken, takıda ise bu boşluğun işlevsel bir niteliği vardır. Ancak bu çalışmada yapılan heykeller yüzük boşluğunun heykel boyutlarındaki ifadesidir.



Resim 64: Parmaklar I - taş-metal, 35 cm x 35 cm x 48 cm (2014)



Resim 65: Parmaklar II - taş-metal, 57 cm x 47 cm x 42 cm (2014)

Eserlerinde boşluğu beden içerisinde mekan olarak ifade eden Henry Moore, soyutlamayla olan ilgisinde doğa biçimlerinin etkisinden bahseder. Doğanın sonsuz biçim zenginliğinden yararlanan sanatçı bu gözlemlerinin biçim diline nasıl dönüştüğünü de açıklar;

Doğa gözlemi sanatçının yaşamında çok önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir. İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur; ama biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri, kemik, çakıl taşı, kaya, ağaç gibi doğal nesnelere öğrendim. Kemiklerin dayanıklı ve yoğun yapıları, bir biçimden diğerine geçişleri, akıllara durgunluk verecek derecede zengin kesitleri-bütün bunlar mükemmeldir. Çakıl taşları ve kayalar; bir sanatçının taşı nasıl yontması gerektiğinin doğal yolunu gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları, yavaş yavaş yok olmayı, bakımsızlığı (asimetrikliğin) kurallarını ve taşın oyulmuş halini gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlenin ritmini taşıyan kayalar, taşın rasgele biçimleri gözler önüne sererler. Ağaçlar; bir kesitten diğerine giden basit geçişlerin, bağlanmanın ve büyüüp serpilmenin temel ilkelerini gösterirler. Yukarı doğru kıvrılan yükselen bir ağaç, heykel hakkında mükemmel bir fikir verir. Tek biçimin tamlığına, kendi kendine yeterliğine harika örnekler olan kabuklar, doğanın, içi boş ama sağlam biçimlerini gösterirler. Doğadaki biçimler ve ritimler sınırsızdır; bunlar heykeltıraşların biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler. (Hano, 2015: 44-45).

Henry Moore'un bu görüşünden hareketle, Resim 66'daki 'Parmaklar III' isimli çalışma mermerden yontulmuş, işaret ve başparmağın birbirine dokunmasıyla ortaya çıkan boşluk takıdaki yüzük boşluğuna, parmaklar ise dolu heykel kütesine karşılık gelmektedir.



Resim 66: Parmaklar III – taş, 40 cm x 40 cm x 60 cm (2014)

Resim 67 ve 68’de bulunan Parmaklar serisinin IV. ve V. numaralı çalışmaları anıtsal bir nitelik taşımaktadır. Boşluğun plastik bir değer olarak kullanılmasıyla, parmaklar takıda olduğu gibi mekan olmaktan sıyrılmış ve yeni bir plastik unsur olarak ortaya çıkmıştır. Takıda bu boşluğun işlevsel bir niteliği vardır ve çalışmalarda yüzük boşluğu soyutlanarak heykeldeki boşluğa dönüştürülmüştür. Huntürk (2016), boşluğun nesne içerisinde estetik bir değer olarak varoluşunu şöyle dile getirir:

Sanatçı Eric Orr, “Neden boşluk aktif, nesne pasif?” diye sorar (1982). Orr gibi kavramlara daha çok önem veren sanatçılar için nesnenin olmayışı, nesneden daha ilgi çekicidir. Thomas McEvilley, 20. yüzyıl sonlarından başlayarak Kuşku Çağı diye tanımladığı dönemde, sanatçıların nesnelere sorguladıklarını, boşlukla nesne olmadan dolaysız yüzleşmeyi arzuladıklarını, hatta onun içine girmek istediklerini söyler. Heykel, izleyiciyi içine alan hayali bir mimari gibidir (Huntürk, 2016, s.287).



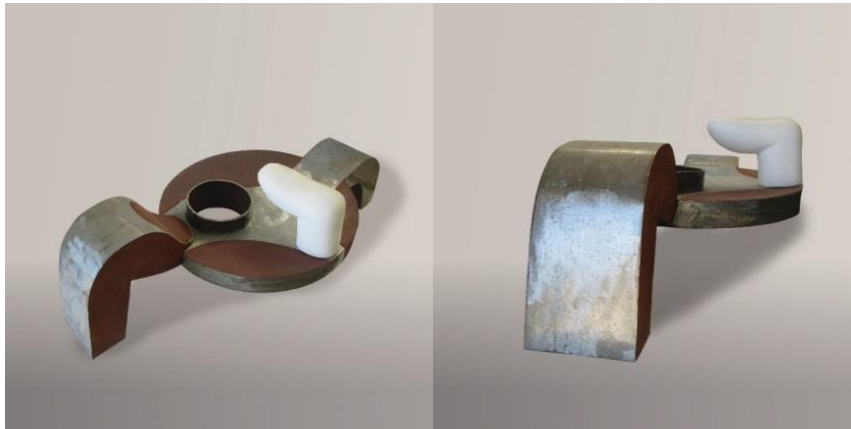
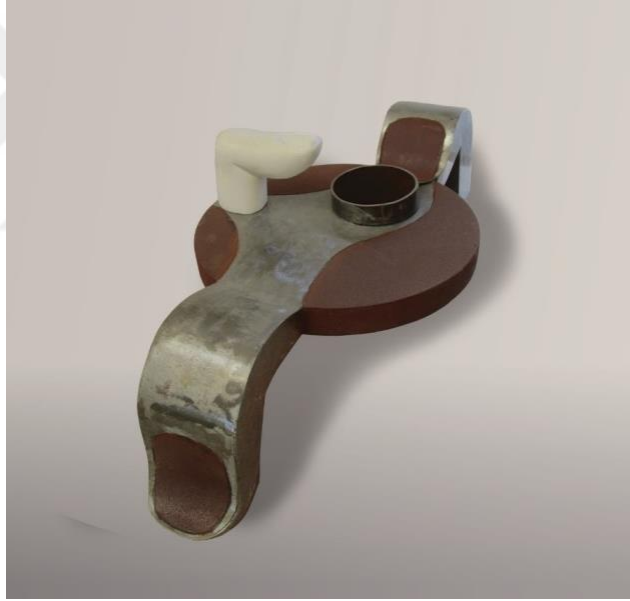
Resim 67: Parmaklar IV – taş, 43 cm x 34 cm x 34 cm (2014)



Resim 68: Parmaklar V - taş-metal, 42 cm x 15 cm x 44 cm (2014)

Konu olarak soyutlama eğiliminin belirlenmesi, takı ve heykelin tarihsel ilintisinden kaynaklanmaktadır. İlkel dönemden günümüze değin takı heykelden beslenmiştir. Modernizmin başından beri disiplinlerarası çalışan sanatçılar takıyı heykelin form ve malzeme özgürlüğüyle geliştirmişlerdir.

Resim 69'daki 'Parmaklar' serisinin 6. çalışmasında metalden oluşturulan boşluk, bu çalışmada da 'Parmaklar' serisinin diğer ürünlerinde olduğu gibi yüzükteki işlev dışında heykel içinde bir tasarım değeri olarak yer almıştır. Mermerden ve metalden yapılan parmaklar bu boşluğun etrafına yerleştirilmesiyle kompozisyon tamamlanmıştır. Parmakların boşluk etrafında yerleştirilmesiyle takıdaki boşluğun işlevine gönderme yapılmıştır. Ancak heykel boyutunda bu boşluk bir form değeri olarak ortaya çıkmaktadır. Metal yüzeyinde takıda da uygulanan bir yöntem olan oksitleme yapılarak renk karşıtlığı oluşturulmasıyla heykele renk ögesi taşınmıştır.



Resim 69: Parmaklar VI - taş-metal, 89,5 cm x 43 cm x 28 cm (2014)

Resim 70, 71'deki Parmaklar serisinin VII ve VIII. çalışmalarında parmaklar, anıtsal bir heykele dönüştürülmüştür. VII. çalışmada mermerle üretilen parmaklar, simetrik bir kompozisyon içerisinde düzenlenmiştir. Metal parça, düz plakalar elektrot kaynağı yardımıyla birleştirilerek dikdörtgen formlar üretilmiştir ve bu parça çalışmanın hem kaidesini, hem de simetrik yapının kendisini oluşturmaktadır. Metal üzerinde siyah boyayla parmak formu soyutlanarak çizilmiştir.

VIII. çalışmada metal levhaların birbirine kaynatılmasıyla oluşturulan form içerisindeki parmaklar asimetric olarak oksitlenmiştir. Bir silindir etrafında birleşen parmaklar, zıtlıkları ve koşutluklarıyla beraber takı ve heykeli sembolize etmektedirler.



Resim 70: Parmaklar VII - taş-metal, 101 cm x 35,5 cm x 68 cm (2014)



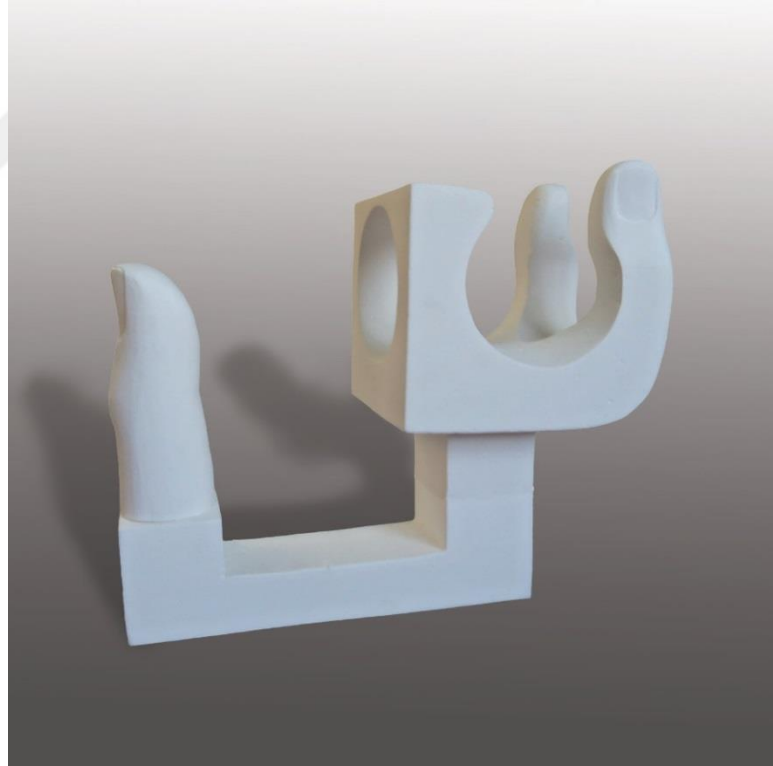
Resim71: Parmaklar VIII – metal, 79 cm x 33 cm x 60 cm (2014)

İsimsiz çalışma serisinde heykeller de soyutlanmış yüzük boşluğunu içermektedirler. Parmaklar bu boşlukların etrafında kompozisyonun önemli bir elemanı olarak kurgulanmıştır.

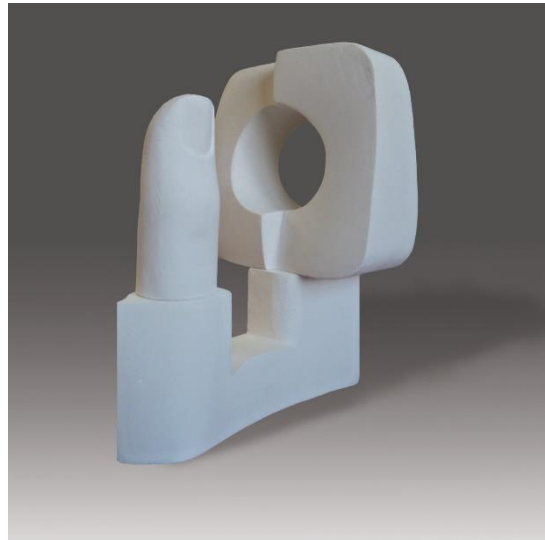
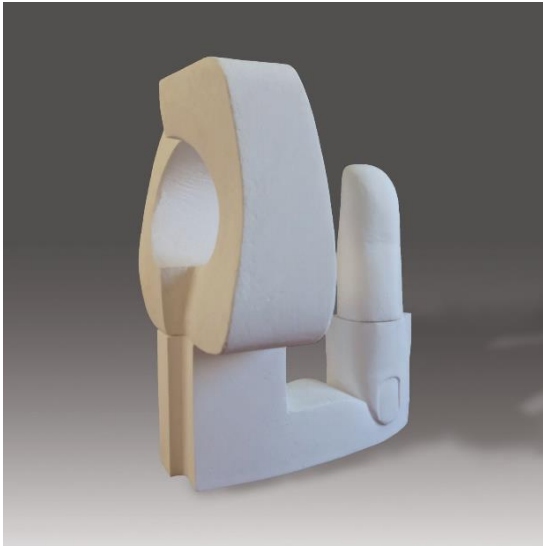
Resim 72'deki 'İsimsiz I'de, kuyumculukta uygulanan bir teknik olan taş mıhlama tekniğindeki taş yuvasını oluşturan tırnaklar, heykel formu ve boyutları içerisinde parmaklara dönüştürülmüştür.

Resim 72'den 77'e kadar olan 'İsimsiz' serisindeki heykellerde takı ve heykel arasında form ilişkisi sağlanmıştır.





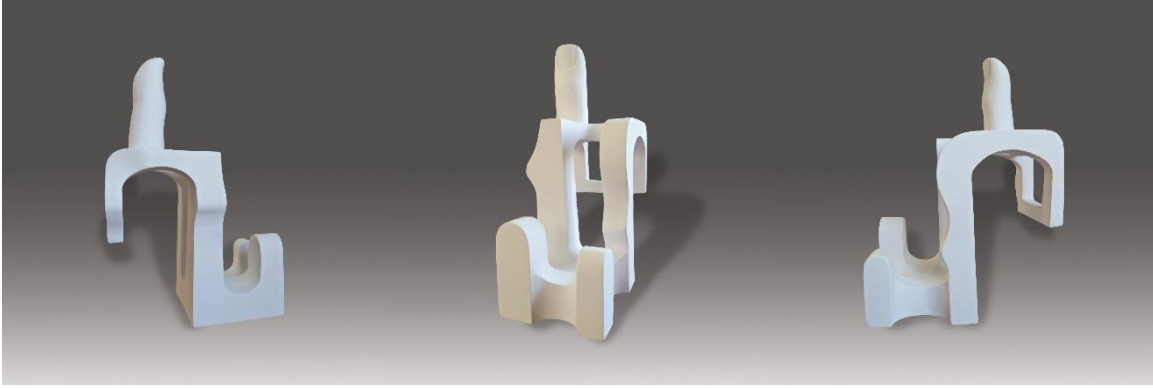
Resim 72: İsimsiz I – alçı, 37 cm x 17 cm x 33 cm (2014)



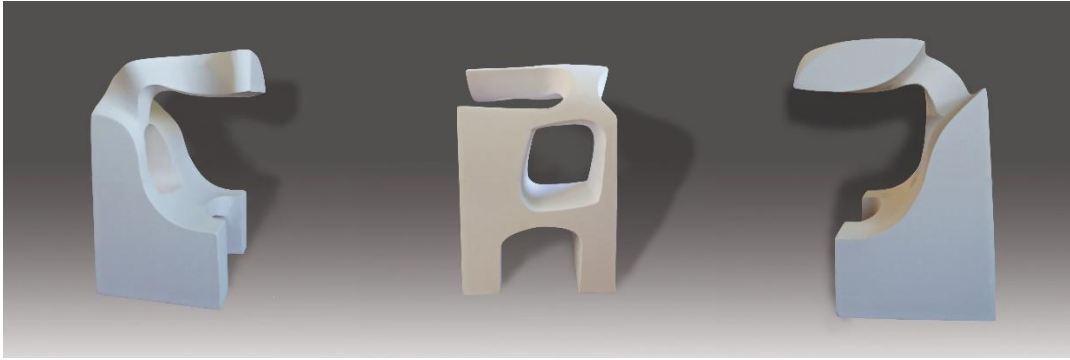
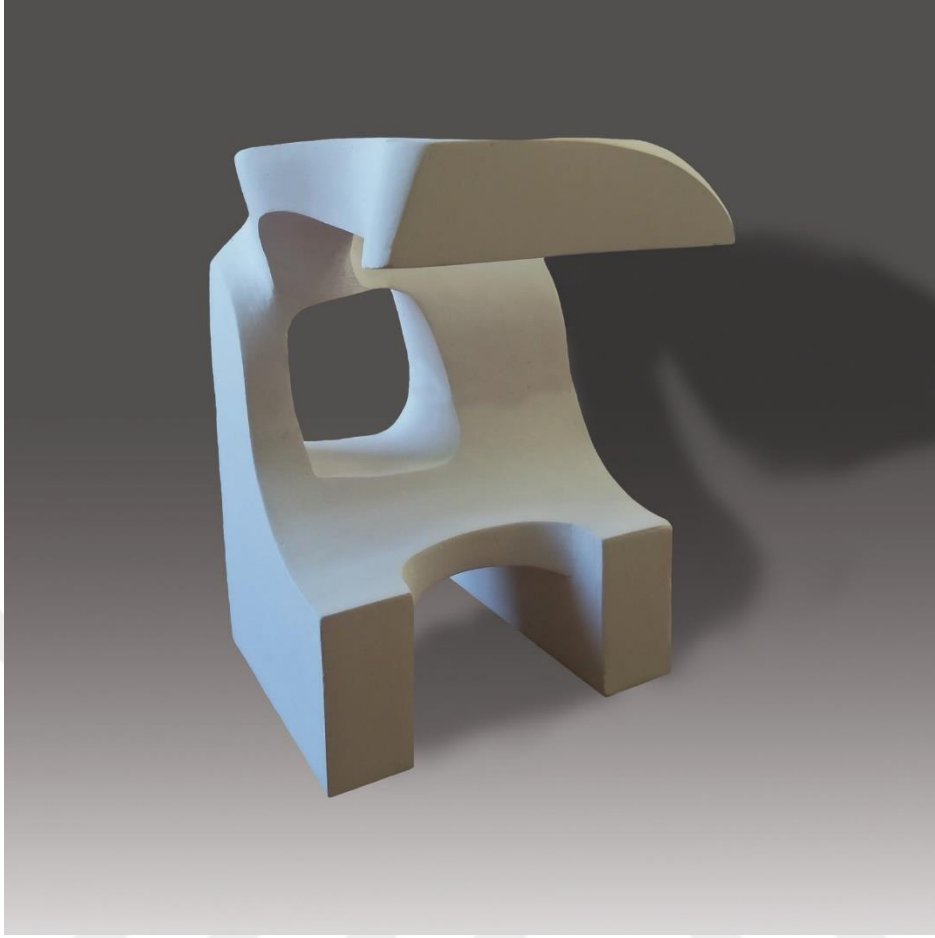
Resim 73: İsimsiz II - alçı, 29 cm x 23 cm x 37,5 cm (2014)



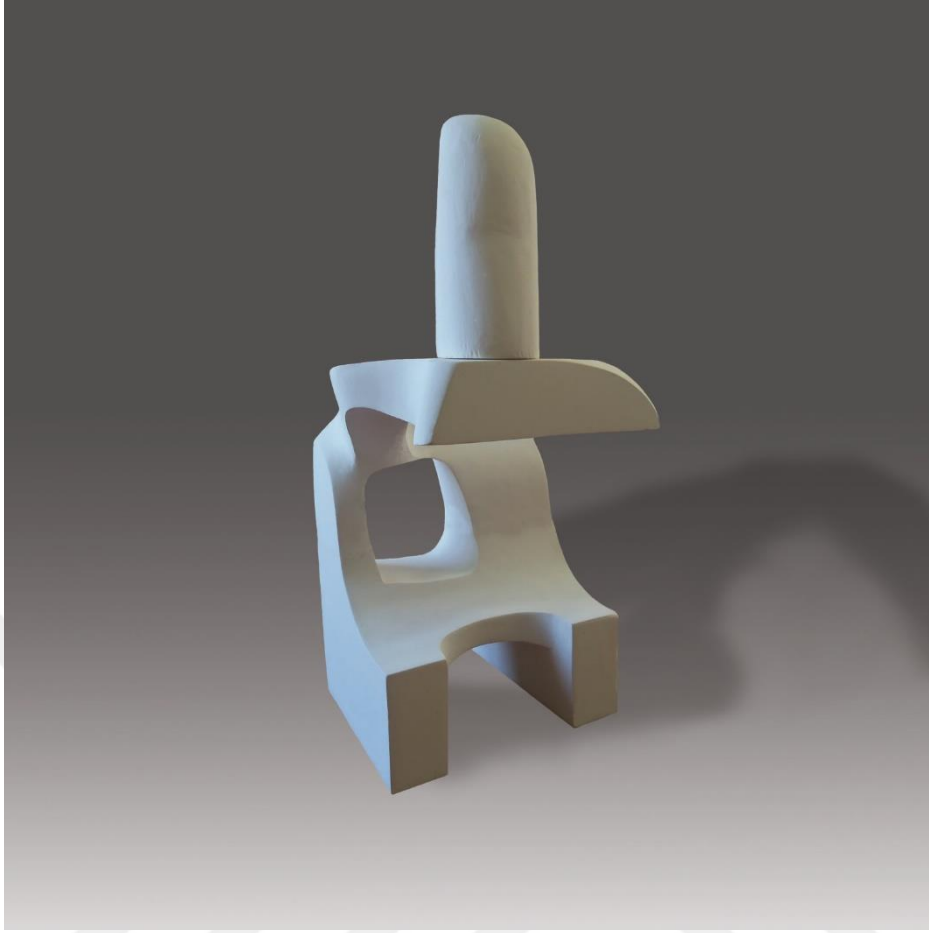
Resim 74: İsimsiz III - alçı, 34 cm x 20 cm x 32,5 cm (2014)



Resim 75: İsimsiz IV - alçı, 34 cm x 20 cm x 50 cm (2014)



Resim 76: İsimsiz V - alçı, 22 cm x 21 cm x 31,5 cm (2014)



Resim 77: İsimsiz VI - alçı, 22 cm x 21 cm x 50 cm (2014)

Resim 78 ve 79'da bütün heykel çalışmalarının takıdaki karşılığı 925 ayar gümüşle denenmiştir. Takı ve heykel arasındaki form ilişkisinin ortaya konulduğu bu ürünlerde de parmaklar heykellerdeki formların birer yansımasıdır. Boşluk ise bir işleve hizmet etmekte, geleneksel takıdaki işlevindedir. Gümüşün yüzeyinde doku araştırmaları yapılarak parmak izleri bir tasarım değerine dönüştürülmüştür.



Resim 78: Dokunuş - 925 ayar gümüş. (2018)



Resim 79: İki Parmak - 925 ayar gümüş. (2018)

SONUÇ

Takı geleneksel formunun, tersine günümüzde değerli taş ve madenler dışında farklı malzemelerle üretilen, bir tasarım nesnesidir. Takıyı plastik bir unsur olarak gören günümüz sanatçıları, geleneksel takı formunun özelliği olan seri üretimi içeren bir endüstri nesnesi olmasına karşı çıkmakta ve sanat-zanaat birlikteliğinden yana tavır almaktadırlar. Bugün takı, salt bir dönemin görüşünü ve inancını yansıtan bir nesne olmaktan çıkmış herkesin ulaşım taşıyabileceği ve sahip olabileceği bir tasarım nesnesine dönüşmüştür.

Takının günümüz plastiğine kavuşmasında heykelden beslenmesinin önemi büyüktür. Heykelden etkilenerek formunu değiştirmiş, farklı malzemelerle üretim olanağına kavuşmuştur. Malzeme ve dolayısıyla beraberinde gereken teknolojilerin çeşitlenmesiyle de yapısal değişime uğramıştır. Takının ve heykelin ölçü, işlev, değer ve oran farkları olmasına karşın, eğitim sürecinden, teknolojisine ve tasarımına kadar benzerlik gösterdikleri pek çok ortak noktaları söz konusudur.

Heykel de, takı da tarihin geçmişine dönük hemen her döneminde statü, güç, inanç ve değer sistemlerini yansıtan birer nesne olmuşlardır. Günümüzde de halen bu ortak yönlerini yansıtmaya devam etmektedirler. Ancak günümüzde bağımsız birer plastik nesne olarak varlıklarını sürdürürlerken, disiplin olarak kendi özelliklerini gözetmek yanında aynı güncel ilgilere beslenmektedirler. Sanatın soyutlama eğilimi her iki alanın da tıpkı geçmişlerinde olduğu gibi bugün de yöneldikleri temel bir sanat eğilimi olup, doğaya ve çevreye empati kuran ve bu içeriklere dair istemlerde alıcı ve ya izleyicinin de görmek istediği gerçeklik kesitini karşılayan bir yönelimdir.

KAYNAKLAR

- [1]. Akurgal, E. (1998). Anadolu Kültür Tarihi. Ankara: Tübitak
- [2]. Antmen, A. (2013). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel
- [3]. AYATA, N. E. (2015). 20. YüzyıldaSanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Sayı 14 16 Ocak 2018 Tarihinde <https://docplayer.biz.tr/17654566-20-yuzyilda-sanatsal-takinin-gelisim-surecinde-heykel-sanatinin-etkisi.html> adresinden alınmıştır
- [4]. Aslan, E. E. (2014). Arts & Crafts (Sanat & El Sanatları) Hareketi Ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Başyazarları. Erciyes Sanat, 2 (8). <http://e-dergi.erciyes.edu.tr/index.php/gse/article/download/146/pdf> adresinden alınmıştır.
- [5]. Batur, E. (2003). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi
- [6]. Barnard, M. (2002). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ankara: Ütopya
- [7]. Bazin, G. (2015). Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze. İstanbul: Kabalcı
- [8]. Bilge, N. (2000). Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- [9]. Budak, S. (2000). Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat
- [10]. Bulat, M. (2014). Modern Sanatta Soyutlama. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları
- [11]. Cevizci, A. (2000). Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma
- [12]. Demirkol, C. V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. İstanbul: Evrensel
- [13]. Eco, U. (1998). Açık Yapıt. (Çev. N. U. Dalay) İstanbul: Can
- [14]. Eroğlu, Ö. (2015). Modern Sanat. İstanbul: Tekhne
- [15]. Eroğlu, Ö. (2016). Soyutlama ve Duyumsama. İstanbul: Tekhne
- [16]. Fischer, E. (2016). Sanatın Gerekliliği. (Çev. C. Çapan) İstanbul: Sözcükler Yayınları
- [17]. Gombrich, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü. (Çev. B. Cömert) İstanbul: Remzi
- [18]. Hano, B. (2015). XX. Yüzyıl Heykel Sanatında Figüratif Soyutlama. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
- [19]. Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi (Cilt 2). Ankara: Deniz
- [20]. Huntürk, Ö. (2016). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Hayalperest
- [21]. İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2009). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalbaz
- [22]. İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (1993). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi
- [23]. Kagan, M. (1993). Estetik ve Ders Notları. (Çev. A. Çalışlar) Ankara: İmge

- [24]. Karacan, N. (2013). Tarihsel süreç içinde heykel formu. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,4 (17). <http://www.std.anadolu.edu.tr/sites/www.std.anadolu.edu.tr/files/files/sayilar/files/sayilar/SAYI4.pdf>
- [25]. Karacan, N., Alp, A. (2014). Figürün serüveni, mekân ve sürreal. Erciyes Sanat, (1). 16 Ocak 2015 Tarihinde <http://e-dergi.erciyes.edu.tr/index.php/gse/article/download/135/pdf> adresinden alınmıştır
- [26]. Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya
- [27]. Kılıç, S. (yayın aşamasında). Tarihsel Süreçte Takı ve Mücevher Sanatının Köklü Sosyal Hareketlere ve İktisadi Yapıya Bağlı Değişim ve Dönüşümü, Asos Congress
- [28]. Kınalı, A. (2011). Heykel ve Takı Plastiği Arasında Eklektik Oluşum Denemeleri, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin
- [29]. Köroğlu, G. (2004). Anadolu Uygarlıklarında Takı. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü
- [30]. Lenoir, B. (2004). Sanat Yapıtı. İstanbul: Yapı Kredi
- [31]. Lewin, R. (2000). Modern İnsanın Kökeni. (Çev. N. Özüaydın) Ankara: Tübitak
- [32]. Little, S. (2006). İzmler Sanatı Anlamak. İstanbul: Yapı
- [33]. Lise, G. (1986). Mısır Sanatını Tanıyalım. (Çev. E. Soley) İstanbul: İnkılap
- [34]. Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi
- [35]. Moscatti, S. (1985). Mezopotamya Sanatını Tanıyalım. (Çev. C. Çakır) İstanbul: İnkılap
- [36]. Özbek, M. (n.d.). Dünden Bugüne İnsan. 16 Kasım 2013 Tarihinde. <http://kozmopolitaydinlar.files.wordpress.com/2010/12/31801463-dunden-bugune-insan-metin-ozbek2.pdf>. adresinden alınmıştır
- [37]. Ramljak, S. (2014). Unique by Design, Contemporary Jewelry in the Donna Schneier Collection. New York: Metropolitan Museum of Art. 16 Ocak 2018 Tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=LG2DAwAAQBAJ&pg=PA24&lpg=PA24&dq=otto+kunzli+kimdir&source=bl&ots=niaUQ3ERU3&sig=oaxF9d6aSk5sv2ZkRFwdmm_eYQY&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwj69MxyzrYAhVH5aQKHeeqADM4ChDoAQg3MAY#v=onepage&q=otto%20kunzli%20kimdir&f=false adresinden alınmıştır
- [38]. Sevin, V. (2003). Anadolu Arkeolojisi. İstanbul: Der
- [39]. Shiner, L. (2010). Sanatın İcadı. (Çev. İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı
- [40]. Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2005). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi
- [41]. Tunalı, İ. (1992). Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi
- [42]. Tunalı, İ. (2004). Tasarım Felsefesine Giriş. İstanbul: Yapı Yayın
- [43]. Turani, A. (2000). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi
- [44]. Türe, A. (2011). Dünya Kuyumculuk Tarihi II, Orta Çağ'dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları. İstanbul: İKO

- [45]. Türk Dil Kurumu (1998). Türkçe Sözlük (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu
- [46]. Üstüner, Ş. (n.d.). Heykellerden Takılara Yansıyanlar, 15 Şubat 2015 Tarihinde, <http://www.altinustasi.com/index.php?sayfa=upload/heykellerdentakilara.htm>. adresinden alınmıştır
- [47]. Worringer, W. (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim. İstanbul: Remzi
- [48]. Wells, C. (1984). Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi

