

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

HEYKEL VE TAKİ PLASTİĞİ ARASINDA EKLEKTİK OLUŞUM
DENEMELERİ

Aybike KINALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2011

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

HEYKEL VE TAKI PLASTİĞİ ARASINDA EKLEKTİK OLUŞUM
DENEMELERİ

Aybike KINALI

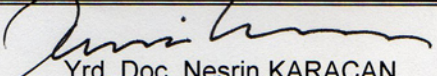
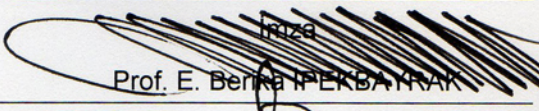
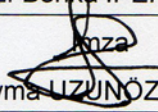
Danışman
Yrd. Doç. Nesrin KARACAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2011

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

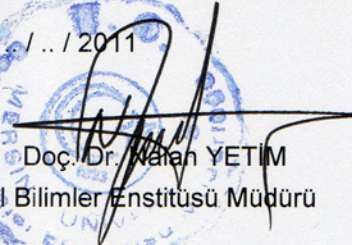
Aybike KINALI tarafından hazırlanan "Heykel ve Takı Plastiği Arasında Eklektik Oluşum Denemeleri" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Bilim / Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS / SANATTA YETERLİK / DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

		Başarılı	Başarısız		
Yüksek Lisans	Doktora	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Başkan	 Yrd. Doç. Nesrin KARACAN (Danışman)
		<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Üye	 Prof. E. Berke İPEKBAK
		<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Üye	 Doç. Şeyma LIZUNOZ ÜSTÜNER
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Üye	İmza Unvan, Ad Soyadı, İmza
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Üye	İmza Unvan, Ad Soyadı, İmza

Başkan dahil jüri üye sayısı 3

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

/ .. / 2011

Doç. Dr. Nalan YETİM
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Araştırmada benimle heykel sanatıyla ilgili bilgisini ve deneyimlerini paylaşan değerli danışmanım Yrd. Doç. Nesrin Karacan'a, heykel disiplinde eğitim almam için bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen Prof. E. Berika İpekbayrak'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca yüksek lisans eğitimim süresince sabırları ve verdikleri sonsuz destekten dolayı sevgili aileme ve dostlarıma da teşekkür ederim.

ÖZET

Eklektik oluşumlu heykel ve takı, yazılı tarihte olduğu kadar günümüz sanatında da geçerliliğini korur. Çağımızın getirisi olan çok alanlı çalışmalar sayesinde takı ve heykel sanatı arasında eklektik bir bağ kurulabilmesi olanaklıdır.

Bu çalışmanın plastik deneme ortamı, eklektizmin bütününde yer alan seçicilik ve birleştiriciliğin ışığında yönlendirilmiştir. Heykel sanatının geleneksel modelleme malzemeleri ve tekniklerinin yanında kavramaları ve tarihi göz önüne alınarak çalışılan süreçte, daha önce kuyumcu tezgahında edinilmiş bilgi ve tecrübelerle, takının yapısal özellikleri, biçim öğeleri, heykel sanatıyla buluşan ortak yönlerle birleştirilerek yeni bir form yaratma yoluna gidilmiştir.

Heykel sanatı ve takı, eklektik fikir yapısıyla ilişkilendirildiğinde her ikisinin de plastik süreçleri ve geçirdikleri evreler benzerlik gösterir. Bu benzerlikten hareket edilerek çalışmanın temeli oluşturulmuştur. Araştırmanın özünü eklektik nitelikli heykel ve takıya örnek olan dönem, akım ve sanatçılar, eklektizm, yapısal özelliklerin ortaklıkları, teknolojileri, yöntemleri ve bireysel üretim ortamındaki deneysel süreç oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

Heykel, Takı, Eklektisizm.

ABSTRACT**THE PRACTICE OF ECLECTIC CREATION BETWEEN SCULPTURE AND
JEWELLERY PLASTIC**

Eclectic jewelery and sculpture maintain its importance as it once were in written history. It is possible to create relation between jewelery and sculpture by the help of today's multi area studies.

Plastic art of this study was conducted in the view of selectivity and unification of eclectisim. In the period of studying traditional statue materials, technic and history, know how of jewelry workbrench were all mixed and used to form new perceptual statue.

When we associate statue art and jewelery in the view of eclectisim we will see that both of their plsatic art periods and stages resemble each other too much. Fundamental of this study was established over this resemblance. The core of research includes eclectic statue and jewelery, trend and artist, contitutional features of eclectism, technology and experimantal production period.

Key words: Sculpture Jewelery, Eclecticticism.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	2
I.1. Eklektiğin Tanımı	2
I.2. Eklektiğin Tarihsel Süreci	5
I.2.1. İlkel Topluluklar	5
I.2.2. Anadolu Uygarlıkları ve Mısır Sanatı	12
I.2.3. Antik Yunan, Roma ve Bizans Sanatı	28
I.2.4. Ortaçağ	36
I.2.5. Rönesans, Barok Dönem ve Fransız İhtilali'nde Avrupa Sanatı'nda Eklektisizm	40
I.2.6. 19. Yüzyıl Sanatı ve Art Nouveau Üslubu	47
I.2.7. 20. Yüzyıl, Modernizm ve Eklektisizm	52
I.2.8. Savaş Sonrası Sanat	62
I.2.9. 1950-1980 Dönemi Modern Heykeltıraşlar ve Tasarımcılar	64
I.2.10. Postmodernizm ve Eklektisizm	71
II. BÖLÜM	78
II.1. Heykel ve Takımın Yapısal Özellikleri	78
III. BÖLÜM	99
III.1. Kişisel Çalışmalar	99

SONUÇ	116
KAYNAKÇA.....	118

RESİM DİZİNİ

Resim No ve Adı:	Sayfa No:
Resim 1: Üst Paleolitik döneme ait, mamut dişi kolye.	6
Resim 2: Paleolitik dönem, köklerinden delikli hayvan dişleri.	8
Resim 3: Paleolitik dönem, kemik, geyik boynuzu ya da fildişinden yapılmış daire ya da oval biçiminde delikli boncuklar.	8
Resim 4: Paleolitik dönem, takı olarak kullanılmak üzere bir ucu delinmiş ama kalan kesimi bozulmamış fosil ya da gerçek deniz kabukları.	8
Resim 5: Paleolitik dönem, “Willendorf Venüsü”.	9
Resim 6: Üst Paleolitik dönem, dağ keçisi biçimindeki bir mızrak atacağı.	11
Resim 7: Üst Paleolitik dönem, böğrünü yalayan bir bizon betimlemeli mızrak atacağı.	11
Resim 8: Tahtında oturan Ana Tanrıça heykelciği, pişmiş toprak, İ.Ö. 6.binyıl ilk yarısı.	12
Resim 9: İnsanlar ve yaratıklarla bezenmiş Sümer taş silindir mühür baskısı, yaklaşık M.Ö. 2800.	13
Resim 10: M.Ö. 1800-1600, silindir mühür, hamatit.	14
Resim 11: Çalıya uzanmış koç heykeli (önden). Ur. İÖ. 2600-2400 dolayları.	15
Resim 12: Çalıya uzanmış koç heykeli (yandan). Ur. İÖ. 2600-2400 dolayları.	16
Resim 13: M.Ö. 8. yüzyıl, silindir mühür, açık sarı ve beyaz renklere Steatit.	16
Resim 14: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.	17
Resim 15: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.	17
Resim 16: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.	18
Resim 17- 18: Kraliçenin liri, Ur, İÖ 2600-2400 dolayları.	19
Resim 19: Sfenks, Mısır.	20
Resim 20: Gök tanrısı “Horus”, Mısır.	21

Resim 21: Ölüm tanrısı “Anubis”, Mısır.	22
Resim 22: Üçlü pandantif, 22. Sülale (İÖ 935-725); II. Osorkon. Altın, lapis lazuli.	23
Resim 23: Tutankamon’un göğüs takısı. 18. Sülale, İÖ 1347-1333, Mısır.	24
Resim 24: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.	25
Resim 25: Aslantepe kent duvarı kabartmaları, bazalt, M.Ö. 1050-850, Geç Hitit Dönemi, Malatya.	26
Resim 26: Hitit Av Tanrısı heykelciği altın, M.Ö.1400-1200.	27
Resim 27: Kucağında çocuk ile Tanrı Ana, altın takı, İÖ 14- 13. yüzyıl.	28
Resim 28: M.Ö. 480 civarı, Yunanistan, “Kritios erkeği”.	29
Resim 29: Atina Akropolü, Parthenon.	30
Resim 30: Centaur, Atina Akropolü, Parthenon.	30
Resim 31: Herakles düğümü motifli göğüs takısı, İÖ 3.yüzyılın ilk yarısı.	31
Resim 32: Ceylan başlı küpe, İÖ 2. yüzyılın ilk yarısı.	32
Resim 33: Rozet başlıklı, Nike sarkaçlı küpe, İÖ 3.yüzyıl ortaları.	32
Resim 34: Hagogo kızı Aqmat’ın büstü, M.S. 150-200.	33
Resim 35: Küpeler, altın Roma Dönemi.	35
Resim 36: Gerdanlık. 12.yüzyıl sonları.	36
Resim 37: Ejder başı M. S. 820 dolayları Norveç’te Oserberg’de bulunmuş ağaç oyma, yükseklik 51 cm.	37
Resim 38: Belinden aşağısı balık biçiminde deniz adamı biçimli pandantif.	38
Resim 39: Chartres Katedrali’nin batı portalında elbiseli dört figür (1140).	39
Resim 40: Benvenuto Celini “Tuzluk”.	41
Resim 41: Celini “Zalim”.	42
Resim 42: Gian Lorenzo Bernini “Azize Terasa’nın kendinden geçişi”, 1645- 1652.	43

Resim 43: Fiyonklu gerdanlık, 17. yüzyıl.	44
Resim 44: Jacques-Louis David. “Napoléon’un Taç Giyme Töreni”. 1805-1807.	45
Resim 45- 46: Carpeaux, “Dans”.	47
Resim 47: Rodin, “Cehennem kapısı”.	48
Resim 48-49: Rodin “Düşünen adam”.	48
Resim 50: Rodin, “Havva”.	49
Resim 51: Rodin, “Yürüyen Adam”, 1877.	50
Resim 52: R. Lalique “Tavuskuşu tarak”, boynuz, opal, 1897-98.	52
Resim 53: R. Lalique “Yarasalar”, 1899-1900.	52
Resim 54: H. Matisse , “Başlı gövde”.	54
Resim 55: H. Matisse, “La Serpentine”.	54
Resim 56: Picasso, ”Avignon’lu Kadınlar”, 1907.	55
Resim 57: Picasso, “Kadın Başı”, 1909.	57
Resim 58: Picasso, “Boğa Başı”.	57
Resim 59: Henry Moore, “Kollarını Yukarı Kaldırmış Kadın”.	59
Resim 60: Bengel “Kolye”, 1933.	60
Resim 61: Bengel “Bilezik”, 1935.	60
Resim 62: Raymond Templier, yüzük.	61
Resim 63: Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”.	62
Resim 64: Calder, Çelik balık, 1934.	63
Resim 65: Calder, Çiçek kolye, 1938.	63
Resim 66: Calder, Örümcek, 1940.	64
Resim 67: Calder, Pirinç tarak, 1940.	64
Resim 68: A. Pomodoro, Bir küre içinde küre.	65

Resim 69: A. Pomodoro, Disco, 1952.	65
Resim 70: G. Pomodoro, Broş eskizi, 1957.	65
Resim 71: G. Pomodoro, Broş, 1963.	65
Resim 72: Jean Arp, “Tristan Tzara’nın Portresi”.	66
Resim 73: Jean Arp, 1960.	66
Resim 74: Abert Paley, Double Fibula, 1968.	67
Resim 75: Abert Paley, Heykel, çelik ve cam.	67
Resim 76: Friedric Becker, “Değişken çeşme”, 1964.	68
Resim 77: Friedric Becker, “Değişken broş”, 1962.	69
Resim 78: Friedric Becker, “Dalgalı kinetik”, 1969.	70
Resim 79: Friedric Becker, “broş”, 1965.	70
Resim 80: Claes Oldenburg, “Dev Hamburger”, 1962.	73
Resim 81: J. Fred Wolell, “The Good Guys”, 1966.	73
Resim 82: Joseph Beuys, “Yağ İskemle”, 1964.	75
Resim 83: Robert W.Ebendorf, “Yaka”, 1988.	76
Resim 84: Frederic Becker.	84
Resim 85: Frederic Becker.	84
Resim 86: Barbara Hepworth.	86
Resim 87: Barbara Hepworth.	86
Resim 88: Gijs Bakker, “Bilezik”, 1967.	87
Resim 89: Toni Goessler-Snyder, “Brooch / pendant”, 1974.	89
Resim 90: Stanley Lechtzin, “Brooch”, gold, quartz, electroformed, 1967.	91
Resim 91: Alberto Giacometti, “Orman”, bronz, 1950.	92
Resim 92: Dan Flavin, “Amıt”.	93

Resim 93: Constantin Brancusi, “Sleeping muse”.	94
Resim 94: Constantin Brancusi, “Sleeping muse”.	94
Resim 95: Otto Künzli, “Broş”, gümüş, altın, 1979.	95
Resim 96: “İskender Lahdi”, mermer, M.Ö. 320 dolayları.	97
Resim 97: “İskender Lahdi”, mermer, M.Ö. 320 dolayları.	97
Resim 98: Helen Shirk, “Bilezik”, gümüş, titanyum, 1982.	98
Resim 99: Earl Pardon, “Broşlar”, gümüş, altın, ametist, mine, 1988.	98
Resim 100: “Adsızlar”, I.	102
Resim 101: “Adsızlar”, II.	102
Resim 102: “Adsızlar”, III.	103
Resim 103: “Adsızlar”, IV.	103
Resim 104: “Adsızlar”, V.	104
Resim 105: “Adsızlar”, VI.	104
Resim 106: “Adsızlar”, VII.	105
Resim 107: “Adsızlar”, VIII.	105
Resim 108: “Adsızlar”, IX.	106
Resim 109: “Adsızlar”, X.	106
Resim 110: “Adsızlar”, XI.	107
Resim 111: “Adsızlar”, XII.	107
Resim 112: “Köşeler”, I.	109
Resim 113: “Köşeler”, II.	109
Resim 114: “Köşeler”, III.	110
Resim 115: “Köşeler”, IV.	110
Resim 116: “Köşeler”, V.	111

Resim 117: “Köşeler”, VI.	111
Resim 118: İsimsiz	112
Resim 119: İsimsiz	113
Resim 120: İsimsiz	114
Resim 121: İsimsiz	114
Resim 122: “Döngü”.	115

GİRİŞ

Bugün sanat olarak değerlendirilen üretimlerin hangi koşullar altında ve ne şekilde üretildikleri insanlık tarihi tarafından ortaya konulmuştur. Bu tarih bilgisi somut bir gerçekle insanoğlunun yaratma gücünün sınırı olmadığını açıklamıştır. Sanat olgusu yazılı tarihin başlamasıyla birlikte oluşmuştur. Tarihsel süreçte sanatın değişim çizgisi içinde eklettik ilgi de doğmuştur. Bu eklettik ilgi insanın ilk üretimlerine kadar dayanmaktadır.

Heykel sanatı ve takı tarihsel süreç içerisinde hemen her dönemde karşılığını bulmuş ve ürün vermiştir. Bu çalışmanın amacı, iki disiplinin ürünlerini eklettik ilgiyle değerlendirip, elde edilen sonuçlar ışığında yeni bir form anlayışı oluşturmaktır.

Heykel ve takı disiplinlerine ilişkin alınan eğitim ve öğretimle ortaya konulan veriler değerlendirilip, eklettizmin sanat üretimindeki önemi üzerinde durulmuştur. Heykel ve takının yapısal özellikleri ile form algısını oluşturan esas değerlerin ne olduğuna dair araştırma yapılmıştır. Araştırmada amaç, her iki disiplinden taşınan unsurlarla oluşturulan yaratıcı düşüncenin, heykele dönüştürülmesidir. Çalışmada heykel sanatı ve takı arasında kurulmaya çalışılan ilişkide, her iki disiplinin ortak paydaları ve farklı tutumları, yeni obje üretiminin en önemli hareket noktasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada heykel sanatı ve takı ilişkisi disiplinlerarası bir ilişkiyle incelenecektir, ayrıca tasarım aşamalarının, yeni biçiminde sergilediği özelliklerin analizi de yapılacaktır. Yüksek lisans eğitimi esnasında üretime dönüştürülmüş olan bu konuya yönelik ürünleri, her iki alanın özgün değerleri dışında, eklettik bir yapıda meydana gelmiştir.

I. BÖLÜM

I.1. Eklektiğin Tanımı

Eklektik, sanat üretim, yöntem ve biçimlerinin içerisinde önemli bir unsurdur. Eklektik pek çok kaynağı kullanarak kendi stilini yaratma olarak tanımlanırken akım ve zaman gözetmeksizin sanat üretimine sınırsız katkıda bulunabilen bir olgudur aynı zamanda. Eklektik tanımlarıyla başlanacak olursa ilk olarak; Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi şu şekilde tanımlar;

Eklektik: (Gr.eklegein: seçmek'ten eklektikos İng.Electicism, Fr.electisme, Alm. Eklektizismus.) "Seçmecilik" de denir. Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarının yeni bir düşünce bütününe kaynaştırma, bütüne kavuşma yöntemidir...Dünyada hiçbir şeyin sıfırdan başlamadığı bir gerçek olduğuna göre, her edim, her davranış ve her yapıtın ister istemez bir öncekinden esinleneceği açıktır. Böylece, eklektik sürekliliğin neredeyse kaçınılmaz bir zorunluluk halinde ortaya çıktığı gözlemlenir. Ne varki, "eklektik" süreklilik doğal niteliğini kaybedip bilinçli bir aktarma haline dönüştüğü anda, söz konusu tutum "eklektisist", yani seçmeci bir karakter kazanır. Bu nedenle, özellikle 19.yy'da kendini açığa vuran düşünce ve sanat yapıtı üretme yöntemini eklektisizm olarak anlatmak yararlı ve yerindedir. Bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratmayacak duruma gelerek, ya da çağdaş yabancı ya da geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektisizmin özünü oluşturur. (Gülşen, 1997: 505)

Felsefe sözlüğündeki eklektisizm tanımı ise şöyledir;

Çeşitli dizgelerin uygun görünen yanlarını bir araya getirerek bir dizge ortaya koyma tutumu ya da eğilimi. Seçmecilik yeni bir şeye getirmekten çok ya da yeni bir şey getirirken var olanlardan yararlanma öngörüsüyle gerçekleşir. Birbiriyle karşılaşan dizgelerin bile birbiriyle uyuşan yanları bulunabilir. Dizgelerin birbiriyle uyuşan yanlarını alıp uyuşmayan yanlarını bırakarak yeni bir dizge oluşturmaya gidilebilir. (Bk. Birleştirmecilik) (Timuçin, 2004: 429-430)

Birleştirmecilik: (fr. Syncretisme; alm. Synkretismus; ing. Syncretism). Birbirine uymamakla birlikte iyi kavranılmadığı için bağdaşık görünen değişik görüşlerden oluşturulmuş din ya da felsefe öğretisi. Bazı ruh bilimcilere göre çocukta mantıklı bileşimlerden çok gelişigüzel yan yana koymalara dayanan karmaşık algı. Felsefe ve din bilim açısından birleştirmecilik seçmeciliğin tutarsız bir biçimidir ve eleştiri olanaklarının tam olarak kullanılmamasına dayanan bir yakıştırmacılıktır, temelinde öğretileri görüşleri, bakış açılarını iyice kavramadan bir bileşime ulaşmak istemi yatar. (Timuçin, 2004: 85)

Açıklamalardan da görülüyor ki eklektik, kavram olarak anlam-yapı ilişkisi içerisinde bir dizge sorunu haline dönüştürülmüştür. Bu noktada dizgenin ne olduğuna eğilmek gerekmektedir.

Dizge: Mantıksal ya da organik bir bütün oluşturacak biçimde bir araya gelmiş olan öğeler toplamı. Dizge her yerde açıklığın ve tutarlılığın belirtisidir. Her düşünce anlatımına dizgede kavuşur. Bir başka deyişle, gerçekte her düşünce açıklık ve tutarlılık adına bir dizge içinde ortaya konulmalıdır, buna göre onda tüm öğelerin birbirlerini açıklayacak biçimde bir bütün oluşturması gerekir. Örtülü anlamda dizge fikri felsefede oldukça eskidir, neredeyse felsefe tarihi kadar eskidir ve her şeyden önce uyumlu bütünlüğe ulaşma kaygısını ortaya koyar. (Timuçin, 2004: 152,153)

Sanat kavramları ve terimleri sözlüğünde, eklektik ilgiyi Sanat tanımında bir dizge sorunu olarak ele alıp tanımlamıştır. Aşağıda olduğu gibi;

Farklı dizgelerden taşınan öğelerin oluşturduğu yeni dizgenin niteliği. Düşünsel ve sanatsal tüm alanlar için geçerli bir kavramdır, siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan yaşanan değişimlerde sanatın üzerine düşen payı aldığı görülür. Farklı toplumların kültür yapıları arasındaki alışveriş, eklektik oluşum için temel hazırlama niteliği taşır. Sanatta tümüyle özgün nitelikte olmayan, başka üslup, akım, çağ, uygarlık ya da görüşlerden devşirilmiş biçim öğeleri ya da görüşlerden yani bir bileşim yaratmayı deneyen davranışları, bu davranışlar doğrultusunda gerçekleştirilmiş yapıtları ve bu anlayışa sahip sanatçıları niteler. Sanatsal üretimin bir dizge değiştirme işlemi olarak nitelenmesi olanaklıdır. Başka bir deyişle, sanatsal yaratma gerçekliğinin yeniden üretilmesi eyleminden başka bir şey değildir. Sanatçı, aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçeklikleri seçerek, onları gerçekte yer aldıkları dizgeden başka bir dizge içinde yeniden konumlandırmaktadır. (Sözen ve Tanyeli, 2007: 74)

Eklektik eğilimin tüm alanlarda var olduğu bir gerçektir. Heykel ve takıda da diğer tüm disiplinlerde olduğu gibi eklektik oluşum benzerlik gösterir. Bunun en güzel tanımını Karacan şöyle verir.

“Eklektik oluşum çağ ve dönem gözetmez, her dönem, her yönelim ve her kişiden, bir içerik veya herhangi biçimsel, doku, teknik, malzeme gibi unsurların aktarılmasıdır. Zaten bu nedenledir ki hiçbir sınırı yoktur” (Karacan, 2009). “Eklektik

ilgiler sadece üslupların bütününe değil bu üsluplara ve forma ait herhangi bir plastik unsuru, disiplin öğretisini de içerir ya da işaret edebilir” (Karacan, 2011).

Buraya kadar eklektik üzerine yapılan tanımlara dayanarak, seçmeciliğin ve birleştiriciliğin zorunlu halidir demek yanlış olmaz. Zamansız ve sınırsız oluşuyla eklektisizm sanatın beslendiği kaynaklardan biridir. Eklektisizm sanatta üretim yöntemlerine ve biçim zenginliğine katkıda bulunup, üretim olanağı tanır. Bu nedenle heykel sanatı ve takı tarihinin eklektik ilgiyle incelenmesi önem taşır.

Heykel sanatı ve takının tarih içindeki değişim süreçlerinde, eklektik yönelime hemen her dönemde başvurulmuştur.

Çağdan çağa dönemden döneme her ikisi de farklılıklar gösterse de, her ikisi de farklı disiplinler olarak eklektik ilgilerinden bağımsız düşünülse bile bir disiplin veya öğreti olarak hep var olmuştur. Heykelin küçük boyutlu round türleri veya anıtsal oluşumları söz konusu olduğunda, aynı şekilde takımın salt büyü nedeniyle değersiz maddelerden yapıldığı dönemleri ele alındığında ya da değerli taşlarla gücün, statünün göstergesi olduğu büyük imparatorluk ve devlet dönemlerindeki, yaygın üsluplaşmaları diye bakılsa bile varlıkları hep söz konusu olmuştur. Bu nedenle bu iki disipline de büyü ya da akılcı algılamalardan hangisiyle bakılırsa bakılsın insanın ihtiyaç duyduğu objeler olmuşlardır. Bunun yanında takımın öğreti ya da disiplin olarak her zaman üç boyutlu yapısından dolayı heykelden beslendiği açıktır. Sonuçta bu ilgi ihtiyaçtan kaynaklanmıştır. Her ikisinin de yapım ve varlık nedeni insani ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçlar çağ felsefesi ve değerleriyle beraber biçimi değişse de birbiriyle olan ilintileri ve eklektik bağları ihtiyaç olarak yapım nedenlerini oluşturmuştur. Eklektik yapılanmada bu yapıyı oluşturan farklı ilgiler, tamamıyla yeni bütün içerisinde eriyen yok olan unsurlar değildir. Eklektik bir sanat ürününde yapısına etki eden herhangi bir çağ, düşünce ya da bireysel üsluba ait plastik unsurlar gizli değildir. Yeni yapılanma içerisinde yeni bir biçimde ortaya çıkmakla beraber bu eklektik ilginin kimliği ve kaynağı açıkça okunabilen bir unsurdur aynı zamanda. Sanatın doğasında var olan her dönemde görülecek veya başvurulabilecek eklektiğe olan ilgi bu nedenle süreklilik gösterir ve sanatın beslendiği ana yönelimlerden biridir. (Karacan, 18.08.2010)

I.2. Eklektiğin Tarihsel Süreci

Bu bölümde tek başına heykel sanatı ve takı tarihi incelenmeyecek, sanat tarihi içinde eklektik oluşum sergileyen toplumların eklektik üretimleri üzerinde durulacak ve konu sadece Eklektisizm'le sınırlandırılacaktır. Bu inceleme ana sanat üslupları, akım ve sanatçılarına ait hem heykel hem de takı örneklemelerini içermektedir.

I.2.1. İlkel Topluluklar

Eklektiğin tanımı ve tarihsel sürecine ilişkin yukarıda Karacan'nın yaptığı yorumuna dayalı olarak her dönemde takı ve heykel sanatı arasında yapım nedeni, plastik kaygıları ve teknik açıdan benzerlikler görülmüştür. Yazılı tarihte görüldüğü üzere insanlığın gelişimi sihirsel, sihirsel-dinsel ve dinsel düşünce dönemlerini içerir.

Yağma kültüründe sihirsel düşünce hakimdir: İnsanın doğaya ve hayvana karşı savunmasız olduğu, insanın aklını kullanamadığı, çevresinde gelişen olayların sebeplerini yakalayamadığı ve sihirle ilişkilendirdiği dönemdir. İnsanların toplu olarak yaşadığı ve sonrasında doğayla, hayvanla mücadele ettiği dönemdir. Doğal ortamda vahşi hayata karşı savunmasız kalan insan, korunmak ve üstün olmak adına koruyucu olduklarını düşündüğü ilk heykel ve takıyı yaratmış ve kullanmıştır.

Takı ve heykelde ilk üretimlerin görüldüğü evre olan sihirsel düşünce dönemi: Toplulukların ve sosyal ilişkilerin oluştuğu ve insanın doğa içinde kendi ayrıcalığını tanımlayıp tanrı olgusuna ulaştığı bir dönemdir.

Dinsel düşünce dönemi ise: İnsanın sebep-sonuç ilişkisi kurmaya başladığı dönemdir. İnsanın kendi zekasının farkına vardığı ve kendinden daha üstün bir gücün olduğu düşüncesini kabul ettiği ve önce çok tanrılı daha sonra da tek tanrılı dinlerin ortaya çıktığı bir dönemdir.

Aklını kullanabilen ve eleştiri yapabilen insanın, dili ve gelenekleri oluşmaya başlar. Bu da toplumsal yapının ortaya çıkmasını sağlar. Sanat açısından bakıldığında ise toplumların tarihi plastik üretimleri, kültürlerinin ne olduğuna dair fikir verir. İnsanın ilk plastik üretimleri Paleolitik Dönemi işaret eder.

İnsanın yerleşik hayata geçmesiyle toplum yaşamının başladığı Paleolitik dönemde üretim başlar. Yerleşik hayata geçildiğinde sanat ürünü üretecek teknikler de gelişmiştir. Ayrıca bu dönem takının ilk üretildiği dönemdir. Takı ve heykelin hem üretim süreçleri hem de bu süreçlerdeki eklettik ilgiler dönemselsel çerçevede aşağıdaki gibi sergilenmiştir.

Paleolitik dönem insanları, kendilerini, beslenmelerini sağlayan hayvanların mevsimlik göçlerine göre uyarlıyorlardı. Buzul döneminin vahşi hayvanlarını avlayarak ve topladıkları bitkilerden, besin ihtiyaçlarının dışında birçok gereksinimlerini sağlıyorlardı. Giyecek, yiyecek, barınak gibi ihtiyaçların yanı sıra ürettikleri takılarda da hayvan tendonları ve bağırsakları ile bağladıkları; fildişi, kemik, boynuz, tırnak, deri, tüy, deniz kabuğu, çakıl taşı, volkanik ve tüflü taşlar, çamur (kil) ile lifli bitkilerin dayanıklı liflerini, kullanarak da takı yaptıkları ele geçen bulgulardan bilinmektedir. İnsan, gereksinim duyduğu alet, silah ve takıları taşla biçimlendirip üretmekle kalmamış, biyolojik evrimi içerisinde, dinsel ve estetik kültürünü de yaratmıştır. Zaten heykeli ve takıyı yaratan da bu kültürdür.

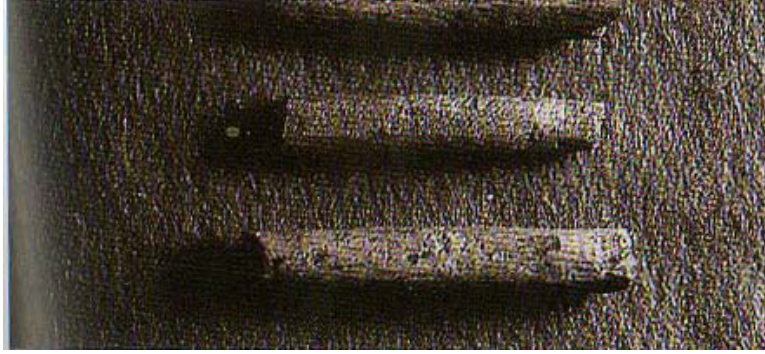


Resim 1: Üst Paleolitik döneme ait, mamut dişi kolye.

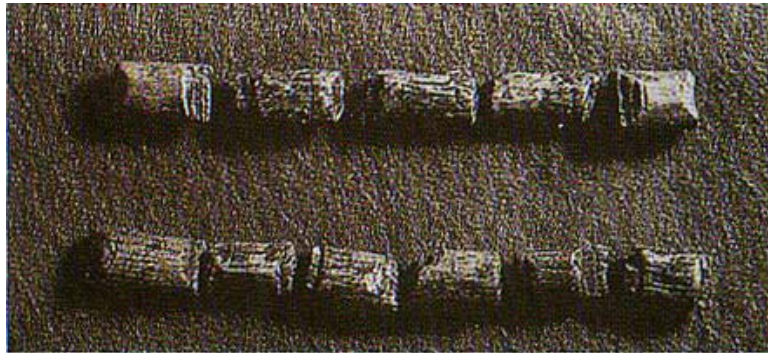
Takı ilk olarak av büyüleri ve korunma amaçlı tılsımlar şeklinde, işlevsel birer araç olarak üretildi. Takı bu dönemde insanın günlük hayatında kullandığı ihtiyaç duyduğu araç gereç gibi fonksiyonel bir nesneydi. Bu bilgilerden takı tarihinin insanlık tarihiyle eşit olduğu söylenebilir.

Avlanarak ve küçük gruplar halinde yaşayan bu insanlara ait, yaşadıkları çevrede bulunan su yataklarında yumuşak taş, kabuk ya da kavrık, diş, geyik boynuzundan yapılmış boncuklarla üretilmiş gerdanlıklar bulunmuştur. Bu boncuklar ya gerdanlık olarak takılmak ya da giysilere dikilmek üzere delinmiştir. Kemik ve benzeri malzemelerden üretilmiş bu takılar kimlik ve statü göstergesidir. Ayrıca bu dönem takısındaki süslemeler gerçekçi değildir. Paleolitik dönem insanı doğada yaptığı gözlem sonucu, bazı hayvanların güç ve egemenliklerini keşfetmiştir. Bu keşif doğadan yaptığı seçicilik olarak yorumlanabilir. Avladıkları hayvanların herhangi bir parçasını vücutlarında taşıyarak o hayvanın kimliğine bürünme isteğini, bir anlam yükleme yani tılsım olarak açıklayabiliriz. Takı da bu tılsımın nesneye dönüşmüş halidir. Doğadan yapılan seçicilik ve kendi bedeninde uyguladığı bu birleştiricilik eklektik ilginin ilk örnekleridir. Boncuklardan yapılan takıların yanında diğer üretim tekniklerini Lewin şöyle açıklar:

Paleolitik dönem takılarının üçte biri bu şekilde oluşturulurken, diğer geri kalan kısmı ise çoğunlukla, insan eliyle işlenerek üretilmiş yoğun boncuk gerdanlıklarıdır. En az beş değişik yöntemle üretilmiş dokuz on çeşit gerdanlık ve takı saptanmıştır.1-Köklerden delikli hayvan dişleri 2-Kemik, geyik boynuzu ve fildişinden yapılmış daire ya da oval biçimli boncuklar 3-Fildişinden, delikli, uzun boncuklar 4-Taş ya da fildişinden, sepet biçiminde delikli boncuklar 5-Kemik ya da fildişinden oymalı ve delikli gerdanlıklar 6-Tüp veya disk biçiminde delikli taş boncuklar 7-Takı olarak, kullanılmak üzere bozulmamış ama biçimleri deforme edilmiş, değiştirilmiş, hayvan kemikleri 8-Süs olarak takılmak üzere bir ucu dairesel kulp biçiminde yontulmuş fosiller, ya da işlenmiş kemik, geyik boynuzu ve fil dişi nesnelere 9-Takı olarak kullanılmak üzere bir ucu delinmiş ama kalan kesimi bozulmamış (fosil ya da gerçek) deniz kabukları v.b. (Lewin, 2008: 182)



Resim 2: Paleolitik dönem, köklerinden delikli hayvan dişleri.



Resim 3: Paleolitik dönem, kemik, geyik boynuzu ya da fildişinden yapılmış daire ya da oval biçiminde delikli boncuklar.



Resim 4: Paleolitik dönem, takı olarak kullanılmak üzere bir ucu delinmiş ama kalan kesimi bozulmamış fosil ya da gerçek deniz kabukları.

Üst paleolitik dönemde ölülerini çoğu kez süslemeli nesnelere ve eşyalarla birlikte gömdükleri konusunda kuşku yoktur. Mezarlarda iskeletlerde, mamut dişi ve tilki dişi boncuk dizileri yanında mamut dişi alınlıklar bulunmuştur.

Paleolitik dönemde ilk olarak ortaya çıkan üretimler içerisinde heykelle yönelik bulgular kemik, boynuz, taş, mağara zeminine ve silahlar üzerine biçimlendirilmiş hayvan figürleridir. Bunların dışında kalker, tüflü taşlar ve yumuşak taşlardan yontulardan yapılmış kadın doğurganlığının sembolik olarak kullanıldığı bereket heykelcikleri (Willendorf Venüsü) bulunmaktadır. Az da olsa erkek heykelleri de yapılmıştır. Kadın heykelleri: gözleri belirsiz elleri ayakları ya hiç yok, ya da el-ayak bileklerine kadar yapılmış, göğüs, göbek, kalça ve basenleri aşırı abartılmış ve üzerine doğadan elde edilen renklerle boyanmış bereket heykelleridir. Bu idollerin yontulabilir taşların dışında, hayvan kemiği, boynuz, diş, gibi malzeme seçimleri, görsel algıya dayalı benzetme ve ilişkilendirmeleri sonucu oluşmuştur. Bu yapılanmayı çevreden, gündelik hayattan yapılan seçicilik ve birleştiricilikle açıklayabildiğimiz gibi, doğal nesnelere bir araya getirerek anlam yükleme yani tılsım uygulamalarının seçici-birleştirici bir ilgi olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 5: Paleolitik dönem, "Willendorf Venüsü".

Neolitik dönem insanın tamamen yerleşik hayata geçtiği dönemdir. Yağma kültüründe bulduğunu yiyen, kullanan, tüketen insan bu dönemde üretmek durumunda kalmıştır. Yerleşik hayata geçen bu kültürlerin primitif ürünleri kişisel özellikler taşımaz. Tapınma duygusu, inanç büyü ve korku en etkili düşünce biçimidir. Bu düşünceleri sembolize eden takı örnekleri de Neolitik dönemde çoğalmaya başlamıştır.

Tapınılan imgelerin takıları, muska ve tılsımlar olarak günlük hayatta yerlerini almaya başlamıştır. Yaşam, kötü ruhlar, şeytan, karanlık güç ile iyilik ya da iyi-kötü gibi kavramların etrafında dönmeye başlar. Mantık yoktur, duygu daha yoğundur. Geometrik biçimler, katı formlar, simetrik ve tek düze, yalın tek renk ya da malzeme kullanımı duyularına yönelik kavramlara bağlı olarak gelişir. Ata-tanrı ilişkisi kurulur. Yerleşik hayata geçmiş insanın, hayvan, bitki ve nesnelere arasında ilişki olduğu inancı ağır basar. Bu ilişki, korunma çabasıyla oluşmuş bazı simgelerin var olduğu fikriyle, takılarda kendini etkili bir biçimde göstermiştir. Açıklanamayan, sebep-sonuç ilişkisi kurulamayan, olaylar ve sihirli, doğaüstü zannedilen güçlere karşı korku, bu takılarla giderilmeye çalışılır. Bu korunma nesnelere insan bedeni üzerinde taşınmaya başlanmıştır.

Bu döneme ait takıların çok sayıda olması, yerleşik hayata geçilmesinin yanında, iklimsel değişimlere bağlı yeni olanaklarla, üretim sürecinin gelişimine koşuttur. En önemli takı buluntuları, bakır yataklarından getirilmiş nabit (metalik) bakır dövülerek tel haline getirilmesiyle üretilmiş ilk metalik takı örnekleri ve oksitlenmiş bir bakır minerali olan malahit ile deniz kabuklarının dekore edildiği kolyeler, daha önceki takı türlerine yenilik olarak eklenmiştir. Takı yapımında kullanılan diğer yumuşak taşlar, sürtme yolu ile aşındırılarak parlatılmış ve biçimlendirilmiştir.

Bu dönem takılarına, kurşun ve bakırın metalik halde kullanılması, renkli kireç taşları, oniks, traverten, apatit gibi taş ve benzeri malzemeler de eklenmiştir. Apatitten

kazınarak veya sürtme ile üretilmiş soyut ana tanrıça figürlerinin yanı sıra yumruk büyüklüğündeki küresel asa topuzları ilginçtir. Söz konusu olan bu küresel topuzlar yaklaşık 1cm kalınlığında ucu olan ilkel matkaplarla delinmiştir (ajur). Bu dönemde hayvanlardan elde edilen parçaların yanı sıra doğadan elde edilen birbirinden farklı objelerin bir form ya da kompozisyona sistemli bir biçimde dahil edilmesi biçimsel bir süreklilik gösterir.



Resim 6: Üst Paleolitik dönem, dağ keçisi biçimindeki bir mızrak atacağı.



Resim 7: Üst Paleolitik dönem, böğrünü yalayan bir bizon betimlemeli mızrak atacağı.

Ata-Tanrı ilişkisi içerisinde primitiflerin korku, saygı, tapınma duyguları, inanç sistemlerini oluştururken, atalarının ruhunu yaşatmak adına heykeller üretmişlerdir. Bu üretimler bilinen ilk heykellerdir. Bu üretimlerde heykelin gövdesi ağaçtan yapılmış olup üzerine ölmüş atanın başı kesilerek yerleştirilmiştir. Böylece atanın ruhunun sonsuza kadar yaşayacağı inancıyla ölümsüzlük atfedilerek saygı duyulup tapınılmıştır. Katı ve tek düze formların üzeri görsel algının bir ifadesi olarak canlı renklerle boyanmıştır.

I.2.2. Anadolu Uygarlıkları ve Mısır Sanatı

Ata tanrı inanç sisteminde oluşan toplumların ardından anaerkil toplum sistemine geçilmiş olup bu dönemin simgesi olan ‘Ana Tanrıça Kibele’ heykelleri ve takıları üretilmiştir. “Anadolu’nun en eski Tanrı tasarımlarından olan Ana tanrıça yaratma eyleminin özü, insanlar için bereket ve çoğalmanın simgesi olarak karşımıza çıkar. Toprakların yüceltilmesi, bereketin ve vericiliğin simgesi haline getirilen Ana Tanrıça düşüncesinin ilk ortaya çıkışının ilksel kültürlerdeki anasoy zincirinin bulunduğu kadın egemen çağlara rastladığı savlanır” (İndirkaş, 2001: 3). Ana Tanrıça’ya yüklenen bu anlam, yapılan arkeolojik araştırmalarda bulunan kadın heykelcikleri ile somutlaşır. Çıplak olarak betimlenen kadın figürleri pişmiş topraktan üretilmiştir. Anadolu medeniyetlerinin birçoğunda karşılaşılan Ana Tanrıça Kibele’nin çeşitli betimlemelerine rastlamak mümkündür.



Resim 8: Tahtında oturan Ana Tanrıça heykelciği, pişmiş toprak, İ.Ö. 6.binyıl ilk yarısı.

Maden çağı olarak bilinen Kalkolitik dönemde Mezopotamya’da, heykel ve takı incelendiğinde;

Bu coğrafya insanı için su, yaşam kaynağıdır ve plastik üretimlerinde kullandıkları malzeme genellikle su kenarlarından elde ettikleri kildir. Bazen de ufak boyutla taş parçalarıdır. İnanç sistemlerinde tanrı, onlar için suyu veren ve koruyandır. Kral tanrının yeryüzündeki vekilidir. Dolayısıyla Tanrı, Kral, Kral tebaası ve kölelerden oluşan bir sosyal yapıya sahiptirler.

Mezopotamya’da saray etkisi altında üretilen takılar, sedef kakmalar, boyunlardaki büyük kolyeler ve halka bilezikler, silindir mühürler, tılsımlar, bronz ve toprak takılar aynı zamanda küçük işlevleri ile toplumun uygarlık düzeyini ortaya koyarken halkın inançla ilgili gereksinimlerine de yanıt vermişlerdir. Üretilen takılar, saray ve saray dışındaki toplumun yaşam biçiminin gün ışığına çıkmasını sağlarken; sert taşlar ve pişirilmiş kil üzerine işlenen mühür yapımı da önem kazanmıştır.



Resim 9: İnsanlar ve yaratıklarla bezenmiş Sümer taş silindir mühür baskısı, yaklaşık M.Ö. 2800.

Bu dönem takı örnekleri incelendiğinde heykelle takının bir arada kullanıldığı görülebilir. Asur Ticaret Kolonileri döneminin öncesi ve sonrasında da, ticaretle uğraşan insanların, boyunlarında takı olarak kullandıkları mühür kolyeler bulunmuştur. Bu mühürler silindir biçiminde olup üzerlerine çeşitli rölyef uygulamaları yapılmıştır.

Mühürlerde kullanılan desenlerin, silindirik yüzeyin tüm çevresini mükemmel bir şekilde kapladığı görülmektedir.



Resim 10: M.Ö. 1800-1600, silindir mühür, hamatit.

Kalkolitik dönemle birlikte site yaşamının ortaya çıkması, büyük medeniyetlerin doğması beraberinde kuyum mesleğinin de doğmasını sağlamıştır. Değerli Maden ve taş, insanlık tarihi boyunca kimi zaman güzellik, kimi zaman da zenginlik ve asaletin simgesi olarak kullanıldı. Takının tarihi, Paleolitik döneme kadar uzanırken, gerçek anlamıyla kuyumculuğun, Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'da M.Ö. 4. binyılın sonlarına doğru başladığı belirtilmektedir. Antik takıların karmaşık kompozisyonları, ayrıntılı ve özenli işçilikleri incelendiğinde, akla hemen bu takıların hangi aletlerle, hangi teknik bilgiyle yapıldığı sorusunu getirir. İnsanın yaratıcı gücünün bir uzantısı olan bu teknik gelişmeler aynı zamanda insanın çevresindeki malzeme ile kurduğu ilişkinin de bir göstergesidir.

Tunç çağında altını biçimlendirme teknikleri biliniyordu. Eski çağların ustaları, saf altını döverek zar gibi inceltebiliyorlardı. Varak ve varak kaplama denilen bu teknik Mezopotamya, Mısır, Hitit ve Yunanlılar tarafından kullanılmıştır. Geçmişten günümüze, santrifüj (merkezkaç) veya vakum gibi döküm tekniklerinin yanında, delikli süslemeler

yapmak için kullanılan ajur, kazıma (gravür), taneleme anlamına gelen granülasyon, tombaklama, varak ve mine teknikleri de bu dönemde kullanılmaktaydı.

Mezopotamya sanat anlayışı, kesinlikle tek düze bir tutuma girmemiş, değişik çağları etkileyecek nitelikte çabuk ve kararlı bir biçimde, birçok stil değiştirmiş ve gelişmiştir. Mezopotamya'da hızla gelişen metal işlemeciliği kısa bir zamanda boyutları bakımından küçük ama değerleri olan objelerin yapımına yol açmıştır. Sümerler döneminde, I. Ur Sülalesinin nekropol'ünden çıkan buluntularda altın ve gümüşün ahşapla birlikte kullandığı görülmektedir. Ayrıca değerli taşlar ve deniz kabukları, özellikle yeşim, tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. Bu dönem takılarında ve bütün objelerde bir diğer başarıda birden fazla materyali içermesidir. Ayrıca geyik ve boğa başları ile süslenmiş ahşap arplar, gövdesi ahşaptan yapılmış ve üzeri altın gümüş levhalarla kaplanmış keçi biçimlemeleri bulunmaktadır.



Resim 11: Çalıya uzanmış koç heykeli (önden). Ur. İÖ. 2600-2400 dolayları.



Resim 12: Çalıya uzanmış koç heykeli (yandan). Ur. İÖ. 2600-2400 dolayları.

Mezopotamya’da özellikle Ninive kentinde mükemmel bir işçilikle çalışılmış çok sayıda sedef kakmacılık örnekleri bulunmuştur. Bu dönemde Finikeli sanatçıların, Mezopotamya’ya gelip sanatlarını Mezopotamyalı ustalara öğretilmelerinden dolayı ürünler büyük benzerlik göstermektedir. Birbirinden farklı olan bu kültürlerin iç içe girişinde ve ürünlerinde eklektik ilgi görülür. Bu konuda bize en önemli kalıntıları, Asurlular bırakmıştır. Özellikle küçük obje, takı ve silindir mühürler Mezopotamya kültür ve sanatının yayılmasına büyük katkılarda bulunmuştur.



Resim 13: M.Ö. 8. yüzyıl, silindir mühür, açık sarı ve beyaz renklere Steatit.

Mezopotamya heykel sanatı ise belli özelliklerle ilk bakışta kendini gösteren çok özel üretimlerdir. Ufak boyutlarda kilden yapılmış silindirik formlu idoller bu dönemin önemli heykel örnekleridir. Heykellerin bütününde önemli olan tek yeri yüzleridir. Yüzün işlenmesine önem verilmiş ancak yüzdeki en önemli organ tanrısal ve donuk ifadeyle bakan gözlerdir. Çünkü heykelin bütünündeki anlatılması gereken tek ifade gözlerle verilir ve her tarafı kil olan heykelin tek birleştirici yapılanması, deniz kabuklarından, değerli taşlardan ya da benzeri bir objeden yapılmış gözlerdir.

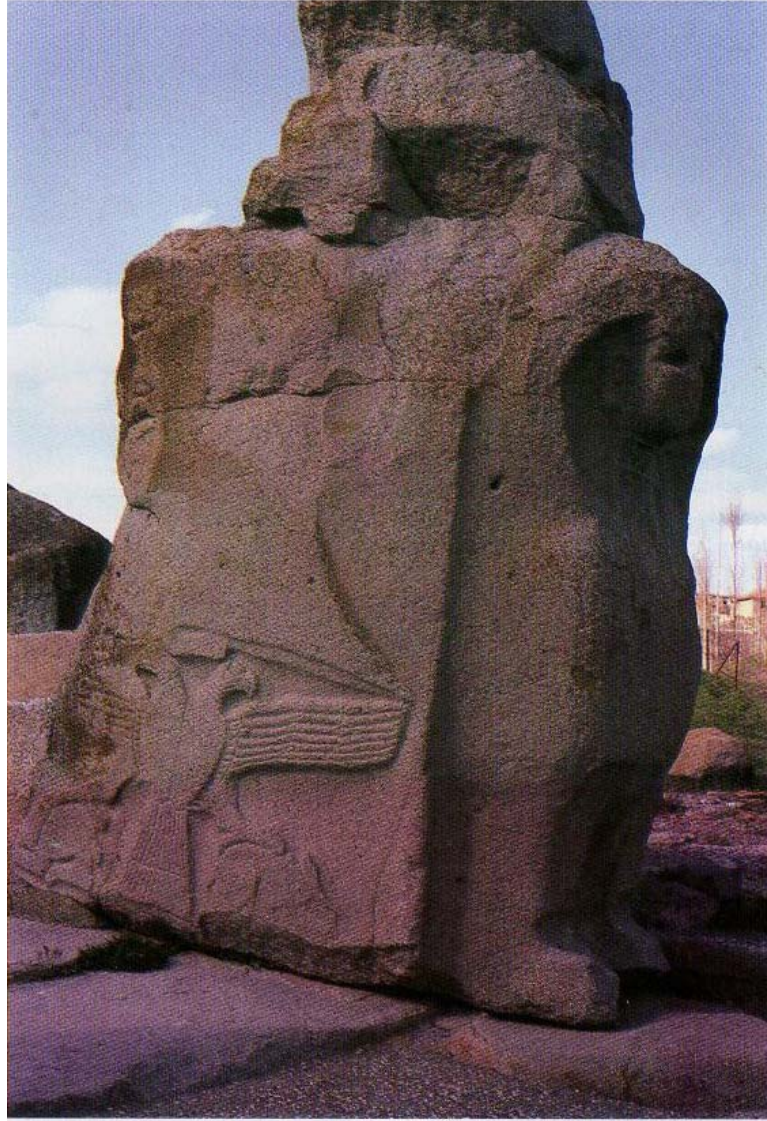


Resim 14: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.



Resim 15: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.

Ayrıca tapınakların girişleri üzerinde bulunan grifonlar¹, yani II. sınıf tanrı olan Dahiler (hayvan başlı kanatlı insan), kanatlı hayvan, insan başlı hayvan gövdesi, saçlı sakallı boğa biçimlemeleri, Mezopotamya heykel sanatındaki en belirgin örneklerdir. Aydıngün şöyle açıklar;



Resim 16: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.

¹ Grifon (ing. Griffon). Baş ve kanatları kartal, gövdesi aslan biçiminde mitolojik yaratık. Eski Asur, Pers ve Yunan sanatında bezeme örgesi olarak kullanılmıştır. Kullanımı, Avrupa'da Rönesas'tan sonra yine yaygınlaşmış ve 19. yy sonunda sanatta eklektisist dönemin bitimine kadar sürmüştür. (Sözen ve Tanyeli, 2007: 94)

Bugün üç müzeye dağılmış durumdaki (Bağdat müzesi, Biritish Museum ve Pennsylvania Müzesi) Ur Mezar buluntularından en ilginç grubu, altından boğa başları ve koç heykelleri ile birlikte yüksek işçilikte yapılmış lir, arp ve müzik kutusu gibi aletler oluşturur. Ahşap üzerine kakılmış altın plakalar, lapis lazuli, ve sedef gibi mücevherler geometrik üçgenler şeklinde eserlere zift ile yapıştırılmıştır. Eserlerden en büyüğü PG/1207 mezarında ele geçen 1.20 metre yüksekliğindeki lirdir. Lirin gövdesi bir hayvan gövdesine benzetilmiş, ön tarafına çift boynuzlu altından genç bir boğa başı son derece başarılı bir biçimde hazırlanarak monte edilmiştir. Hayvanın saçı ve sakalları lapis lazuli ile ince kıvrımları belirgin şekilde gösterilmiştir. Boğanın başının altındaki lirin gövdesinin kenarlarında iç içe geçmiş baklava dilimli bezemeler ve liturjik hayvanlar ile hayat ağacı motifi işlenmiştir. (Aydingün, 2001: 32)



Resim 17- 18: Kraliçenin liri, Ur, İÖ 2600-2400 dolayları.

Akdeniz uygarlıkları içerisinde özel bir konuma sahip medeniyetlerden bir diğeri ise Mısır Uygarlığıdır. Eski Mısır'ın birleştirici unsuru Kralın sarayı ve halkıdır. Tanrı her türlü sanatsal etkinlikte esin vericidir. Sanatın düşünsel temeli tanrıların onurlandırılmasına dayanır. Buna tanrısallaştırılmış ölü krallar da dahildir. Mısır heykel

sanatı, belirli kurallara bağlı olarak yapılmıştır. Heykel sanatı sülaleler dönemi içerisinde temel bazı özellikler göstermiştir. Dolayısıyla Eski Mısırlıların yaşam biçimleri sadece heykel sanatında değil, diğer üretimlerinde de aynı şekilde belirginleşir. Mısır sanatında yer alan üretimlerin tamamı ölümden sonra sonsuz yaşama kavuşma inancını betimler. Örneğin salt bir duvar resmi, mimari yapı, rölyef, heykel, silah ve takı tek başına bir anlam ifade etmez. Mutlaka tüm bu saydığımız yapıtlar yazı ve renklerle bir bütünlük içerisinde bir birini tamamlar, tamamlamakla kalmaz yaşama ve ölüme dair simge, sembol ve işaretleri barındırırlar. Mısır heykel sanatı için sfenks imgelemine incelemek faydalı olacaktır. Sfenks, bu dönem heykel sanatında incelenebilecek en güzel örneklerden birisidir.

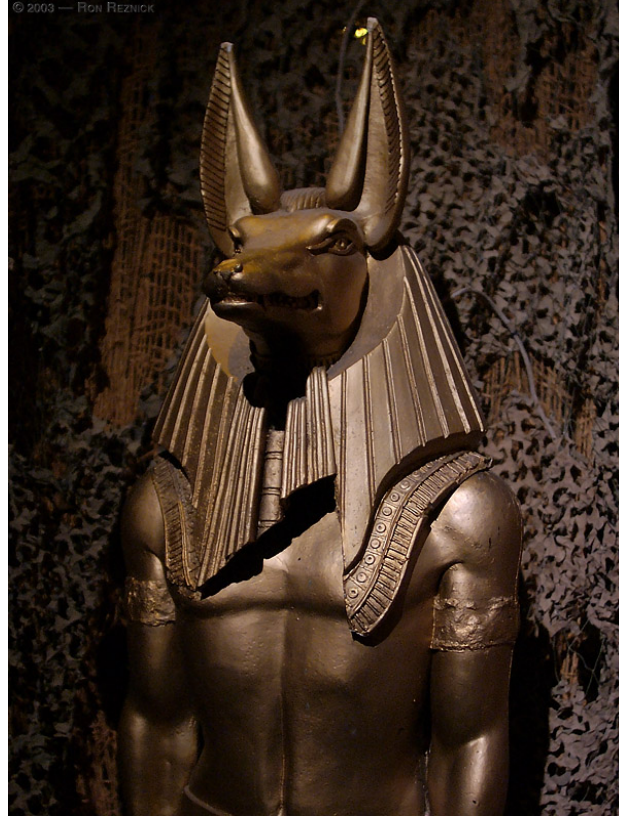


Resim 19: Sfenks, Mısır.

Mısır üslubu, her sanatçının gençlik çağında başlayarak öğrenmesi gereken, çok katlı bir yasalar topluluğundan oluşuyordu. Oturan heykeller ellerini dizlerine koymak zorundaydılar. Erkeklerin tenleri, kadınlarınkinden daha koyu renkte boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görünümü, önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Gök tanrısı Horus'u ya bir doğan ya da doğan başlı olarak; ölüm tanrısı Anubis'i de ya bir çakal ya da çakal başlı olarak gösterme zorunluluğu vardı. (Gombrich, 2002: 65)



Resim 20: Gök tanrısı “Horus”, Mısır.



Resim 21: Ölüm tanrısı “Anubis”, Mısır.

Gombrich’in de bahsettiği üzere tanrı betimlemelerinde insan ve hayvan figürlerinin birlikte kullanılması seçicilik ve birleştiricilik ilişkisine verilebilecek en güzel örneklerdir. Bu gibi birleştirmeleri ve eklemeleri Kral heykellerinin tahtlarının ayaklarında aslan ayağı şeklinde biçimlenmesinde de görmek mümkündür.

Mısır takı örneklerinde kullanılan malzeme, teknik, renk seçimleri, form anlayışı ve eklektik örneklerini incelemek, Mısır sanatının tüm alanlarıyla nasıl bir bütünlük oluşturduğunu görmek adına yararlı olacaktır.

Mısır sanatının vazgeçilmez unsuru olan renk, heykel ve resimde olduğu gibi takıda da önemli olmuştur. Takıda rengi değerli ve yarı değerli taşlarla sağlarken yaşama ve onun doğasına ilişkin gözlemle ile bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. 22.Sülale (İÖ. 935-

725); II. Osorkon dönemine ait ‘üçlü pendantif’ de (Resim 22) lapis lazuli ve altın kullanılmış olup doğan başı ile insan vücudunun birleştirilmesi söz konusudur.



Resim 22: Üçlü pendantif, 22. Sülale (İÖ 935-725); II. Osorkon. Altın, lapis lazuli.

Diğer bir takı örneği ise Tutankamon’un göğüs takısıdır (Resim 23). Bu takının formunda farklı betimlemelerin yanında, teknik ve malzeme açısından da çeşitlilik görülür. Takının alın kısmında hilal biçimin ortasında dairesel bir form ve üstünde Kralın bir yanında Gök Tanrısı Horus diğer yanında ise ölüm tanrısı Anubis kabartma olarak ele alınmıştır. Dairesel formun altında Ra’nın gözü, onunda altında ise ölümsüzlüğün sembolü

olan Skarabe (pislik böceği) ve buna takılmış kanatlarla, böceğin ayakları tavus kuşlarının başlarına bağlanmıştır. Göğüs takısının yapımında altın, lapis lazuli, akik, turkuvaz gibi malzemelerin yanında mine ve Mısırlıların “Fayans”tan, yani parlak silisli bir sır ile kaplanan kuartz hamurundan yapılmış yüzey dekorasyonlarını görmek mümkündür. Göğüs takısında kullanılan malzeme, simge ve sembollerin çeşitliği Mısır takısında eklektik özelliklerin barındığını gösterir.



Resim 23: Tutankamon'un göğüs takısı. 18. Sülale, İÖ 1347-1333, Mısır.

Anadolu Medeniyetlerinde ise heykel sanatı ve takı şöyledir; Anadolu, yapılan araştırmalar ve bulgular sonucunda ilk çağlara kadar olmasa da insanların yerleşik hayata geçtiği dönemlere kadar tarihlenmektedir. Özellikle Anadolu toprakları üzerindeki verimli toprak ve su kaynakları insanları buralara çeken önemli etkenler olmuştur. Özellikle Anadolu da kurulan Asur ticaret kolonileri dönemin en önemli kültürlerarası ilişkilerinin kurulmasını sağlamıştır. Bu kültürlerin ortak sanat ürünleri içerisinde konumuzla yakından ilintili olan kalıntılarda eklettik yapılanmalara değineceğiz.

Anadolu'da yaşayan Hattiler ve Asur Ticaret Kolonileri, Hitit uygarlığını şekillendirmişlerdir. Ticari ilişkiler Mısır, Suriye ve Mezopotamya kültürlerine ait öğelerin Hitit sanatına taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu öğelerle kendilerine has üsluplarını bağdaştırarak özgün bir form gerçekleştirmişlerdir.



Resim 24: Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri. M.Ö. 15.-14. yüzyıl.

Heykelticilik yapıtları arasında bu dönemde de tam plastik işlenmiş olanlar, küçük boyutlu heykelticiklerdir. Çoğunluğu, bir zincire geçirilebilecek biçimde kulplu olarak yapıldığında

AMİLET (muska) işlevi taşıdığı sanılan, bazı değerli metallere olan bu küçük boy yapıtlar çoğunlukla tanrı ve tanrıça betimlemeleridir... Buna karşın, anıtsal heykeltçilik örnekleri de yok değildir. Ancak bunlar da mimarlıkta kullanılan ve onunla bir bütün oluşturan plastik yapıtlarla, yazıtlı ve kabartmalı kaya anıtlardır. Boğazköy'deki kent kapılarının üçünde bu tür yapıtlar bulunmaktadır. Kentin en güney ucunda ve surların en yüksek olduğu noktada yer alan ve altında bir potern geçen Yerkapı'da, kapının iki yanında apotrepeik (kötülükleri uzaklaştırıcı) nitelikte birer SFENKS bulunmaktaydı. Sfenksler çok ayrıntılı işlenmemiştir. Buna karşın, üslup yönünden çok büyük bir mısır etkisi gösterdikleri açıktır. Gözleri kakma olarak başka bir malzemedan yapılmış bu sfenkslerdeki yüz çizgileri ve gülümseme çok dikkat çekicidir. (Dinçol, 1997: 792- 93)

Hitit Krallarının ve hatta Mezopotamyalı Kralların av sahnelerine ait olayların, Andizit taşına yontularak yapılan heykelleri; daha önce Mezopotamya heykel sanatında oluşan eklektik yapılanmayla büyük benzerlik gösterir. Hayvanlara takılan kanatlar ya da insan başları, insanlara takılan kanatlar ve buna benzer heykellerle bu heykellerin üzerinde farklı malzeme kullanımı sonucunda oluşan metaforlar eklektik sürekliliğin kaçınılmaz sonuçlarıdır.



Resim 25:Aslantepe kent duvarı kabartmaları, bazalt, M.Ö. 1050-850, Geç Hitit Dönemi, Malatya.

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 heykeltçikleri ulaşmıştır.(Hitit Av Tanrısı heykeltçigi

altın, M.Ö.1400-1200 Londra British Museum) Bu maden heykelciklerin, büyük boy tanrı heykellerinin birer kopyası oldukları düşünülür. (Koroğlu, 2004: 19)



Resim 26: Hitit Av Tanrısı heykelciğı altın, M.Ö.1400-1200.

Bu heykelciklerde büyük boy tanrı heykellerinde olduğu gibi, doğadan gelen görsel birikimler, güçlü olduğu düşünülen hayvan figürlerinin yer yer baş, kanat, ayak gibi uzuvları insan bedeniyle birleştirilerek tanrısallaştırılmış ve seçici bir oluşum sergilemiştir.

Kucağında çocuğu ile betimlenen Hititler'in Güneş Tanrıçası Arinna heykelciğinin baş kısmı güneş biçimli olarak üretilmiştir. Güneş Tanrısı'nı simgelediği başlığından anlaşılan bu obje, hem heykel hem de takı olarak işlevsel bir nitelik taşır.

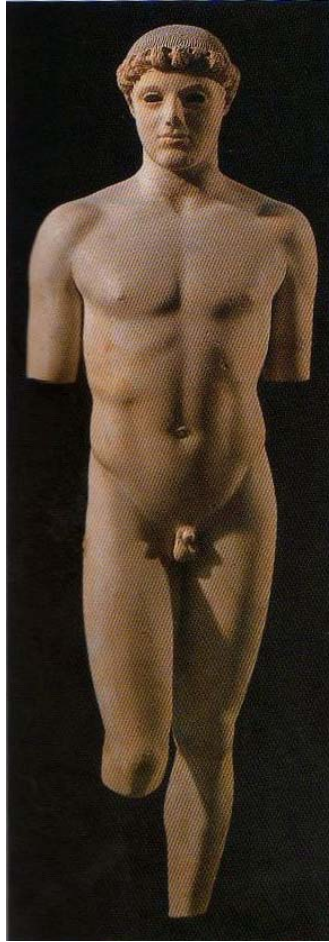


Resim 27: Kucağında çocuk ile Tanrı Ana, altın takı, İÖ 14- 13. yüzyıl.

I.2.3. Antik Yunan, Roma ve Bizans Sanatı

Antik Yunanlılar buldukları çağ itibariyle ortaya koydukları yaşam biçimi ve toplumsal yapı sistemleriyle, insanı ön plana çıkartan ve her şeyin insana indirgenip ölçüt alındığı bir anlayış geliştirmişlerdir. Antik Yunan kalıntıları üzerinde görülen ve bu düşünceden kaynaklı biçimlendirmeler aşağıdaki gibidir.

Abartıdan doğal ölçülere geçiş, insanın dünyayı ve kendini algılayışındaki temel değişimin sonucu olarak gerçekleşmiştir. Eski Yunan uygarlığı, insanı temel alan bir dünya görüşünün ürünüydü... Bu dönemin sanatı soyludur. Ölçek ve orantıda, biçimde ve anlatıda (ifadede), ülküsel (ideal), güzellik, eldelenmeye çalışılmış ve bu ereğe ulaşılmıştır... Din çok tanrılıdır insan yaşamının her özel durumu için bir tanrı vardır. Hiçbir tanrı insana düşman değildir. Her tanrı insanın özelliklerini taşır... Yunan tanrıları, insanın bütün erdemlerini ve zaafalarını gösterirler, bir anlamda insan gibidirler. Dolayısıyla Yunanlılar, tanrı yontularını insan görünüşünde yapmışlardır. (Şenyapılı, 1996: 339-341)



Resim 28: M.Ö. 480 civarı, Yunanistan, “Kritios erkeği”.

Bu dönemin heykel ve rölyeflerinde, en belirgin tasvirler Satir, Pan, Centaur ve Pegasus'tur. Satir Eski Yunan mitolojisinde yer alan kır ve orman halkından, yarı keçi yarı insan olarak tasvir edilen yaratıklardır. Çoğunlukla gövdelerinin belden aşağısı ise keçi biçiminde, kuyruklu ve sivri kulaklıdır. Satir gibi mitolojide yer alan eklektik oluşumlu tasvirler Yunan sanatında resimden, heykelle hatta takılarındaki üretimlerinde dahi görmek mümkündür. Bu ve bunlara benzer birçok imge ürünü tanrı ve tanrıçalar Antik Yunan mitolojisi içerisindeki yerini alırken, Atina Akropolü'ndeki Parthenon ve çevresindeki yapılar ve meydanlarda eklektik yapılı bu mitoloji kahramanlarının heykel ve rölyef örnekleri yer almaktadır.



Resim 29: Atina Akropolü, Parthenon.



Resim 30: Centaur, Atina Akropolü, Parthenon.

Antik Yunan Takılarında Pers etkisiyle oluşan eklektik yapıların nasıl olduğunu, Yıldız Akyay Meriçboyu'ndan alınan bilgilere dayanarak açıklayabiliriz.

Anadolu’da Pers Dönemi, Büyük İskender’in çok kısa bir sürede, Pers imparatorluğu’nun topraklarını ele geçirmesiyle İÖ 330’da son bulmuştur. Hellen Unsurlar geniş coğrafyalara yayılmış, Helenistik olarak isimlendirilen yeni bir dönem başlamıştır. Hellen sanatına Pers Ögeleri girmiş; Pers mücevherciliğindeki ayrıntılar tek tek alınarak batı anlayışına uyarlanmıştır. Doğu kültürleri etkisi ile yarı değerli taşlar kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle grene veya lal, kırmızı akik ve altın takılarda tercih edilmiştir. Doğu ve batı kültürlerinin sentezi sonucu yepyeni modeller ortaya çıkmış, eski takı biçimleri ortadan kalkmıştır. Yeni takı modelleri yanında yeni motifler görülür. Herakles düğümü, İsis-Hathor gibi, aşk ve sevgiyi simgeleyen Aphrodite takıların vazgeçilmez ögesi olmuştur. Takılarda Aphrodite doğrudan olmasa da Eros aracılığı ile tanrıçanın kuşu güvercini ile anlatılmıştır.

Helenistik Dönem’de İÖ 4.yüzyılın sonlarına doğru, uçları aslan başlı, halka şeklinde yeni küpeler ortaya çıkar. Aslan başları bilinçli olarak seçilmiştir... İÖ 3. yüzyılın ilk yarısından başlayarak bu küpelerde aslan başından başka koç, buzağı, ceylan, vaşak gibi hayvan başları kullanılmıştır. Bu hayvanların betimleriyle yapılan takıları kadınlar taktığında, erkeğe karşı sihirli bir sempati yaratma inancı vardı. Hayvan tasvirli takıları erkek kullandığında ise gücü sembolize ederdi... İzmit’te bir kadın mezarında bulunmuş göğüs süsünün ortasında gösterişli bir Herakles düğümü yer alır. Zengin süslemeli düğümün üzerine lir çalan bir Eros figürini eklenmiştir. Bu göğüs süsünde Herakles düğümüne dört zincir bağlıdır. Zincirlerde üçlü sarkaçlar, sarkaç uçlarında mersin meyveleri bulunur. Zincirlerin ikisi omuzlara, diğer ikisi de göğüsün yan alt kısımlarına tutturulur. Ana motif ise göğüsün tam ortasında yer alır. Gerek Eros, gerekse mersin Aphrodite ile bağlantılıdır. Yunan mitolojisinde bazı ağaç ve bitkiler kültürle ilintilidir. (Meriçboyu, 2000: 21-24)



Resim 31: Herakles düğümü motifli göğüs takısı, İÖ 3.yüzyılın ilk yarısı.



Resim 32: Ceylan başlı küpe, İÖ 2. yüzyılın ilk yarısı.



Resim 33: Rozet başlıklı, Nike sarkaçlı küpe, İÖ 3.yüzyıl ortaları.

Dolayısıyla, tüm bu anlatılanlardan anlaşılacağı gibi;

Tarih içinde eklektik ilgiler genellikle coğrafi keşif, ticari ilişkiler, savaş, göç gibi toplumsal yaşamı değiştiren kültür hareketleri ve ilişkilerden doğmuştur. Sanattaki bu erken ilgiler biçim değişiklikleri, sentez ve eklemeler şeklinde kendini bulmuştur. Dolayısıyla eklektik ilgi bir seçimdir, eklektisizm seçiciliği içerir çünkü seçilen unsur yeniden üretilen bütün içinde biçimlendiği için birleştiriciliği de içerir. Ancak eklektizm yapısında yer alan, seçicilik ve birleştiricilik eylemleri veya davranış modelleri, doğadan alınan herhangi bir unsurun

seçiminden veya doğadan ya da çevreden gelen bir ilginin veya etkinin birleşiminden farklıdır. Bu iki seçme ve birleştirme eğilimi bir biriyle karıştırılmamalıdır. (Karacan, 18.06.2010)

Roma, Antik Yunan sanatının bir devamı gibidir. Kuyumculuk sanatı Etrüsklerden gelme gibi görünse de aslında Giritli tüccarların Mezopotamya kültürlerinin el sanatlarına yönelik mesleklerinden öğrendiklerini Egeye taşımaları sonucu önce Antik Yunanlılara daha sonra da Roma İmparatorluğuna aktarılan bir meslek olarak gelişir.

Bu süreci Turani ve Köroğlu şöyle anlatır:

Romalılar daha imparatorluklarını kurmadan önce, gerek aşağı İtalya'da gerekse Sicilya'da, Grek kolonileri (Manga Grecia) yüzünden Grek sanatının eserlerini görmüşlerdi. Ayrıca Etrüsk sanatının Önasya unsurlarından da yararlanmışlardı. Kısa zamanda büyüyen imparatorlukları ve ticaretleri dolayısıyla, Asya ve Afrika'nın zengin kültürleri ile ilişki kurmuşlardır. Böylece çeşitli kültürler içinde yetişmiş, geniş düşünen, her şeyden yararlanmasını bilen bir halk olarak ortaya çıkmışlardır. (Turani, 2000: 183)

Romalı soylular, Helen kültür ve sanatına duydukları büyük hayranlık sonucu Yunan heykellerinden koleksiyonlar yapmışlardır. Çoğu Yunanlı olan sanatçılar yeni patronları için Yunan heykel ve gümüş kaplarının kopyalarını üretmişlerdir. Yazılı kaynaklarda, Romalı hanımları lüks yaşam ve mücevher düşkünlüğünü vurgulanmıştır. Plinius, İmparator Caligula'nın karısı Lollia Poulina'nın, zümrüt ve incilerden oluşan mücevherlerinden ve yürürken kulaklarındaki sallantılı küpelerinin ses çıkardığından söz eder. Tasvirlerden sadece Romalı soylu hanımların değil, Roma yönetiminde Kuzey Suriye'deki Palmyra (resim 34) ile Mısır Fayyum'daki soylu ve zengin hanımların da üst üste çok sayıda abartılı takılar taktıkları izlenebilmektedir. Bu dönemde en önemli kuyumculuk atölyeleri Roma'da bulunmaktadır. Buradaki atölyelerde çalışan ustaların çoğu Doğu kökenli olduğu için Roma dönemi takılarında, doğulu karakter olduğundan söz edilir. Buraya giden ustalar arasında Antakya ve İskenderiye gibi eyalet merkezlerinde yetişmiş olanlar da vardır. Bu dönem takılarında, Helenistik Dönem'de olduğu gibi genel bir üslup birliği bulunur. Dönemin modası olan örnekler yaygın olarak her yerde benzer biçimde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu birlik, M.S.1. yüzyıldan itibaren daha çok belirginleşmektedir. Roma takılarında değerli ve yarı değerli taş kullanımı artmıştır. İthal renkli taşların çok pahalıya mal olması ve yoğun talep nedeniyle bunların camdan kopyaları yapılarak takılar üzerinde kullanılmıştır. Plinius, "hiçbir sahtekarlıktan, değerli taşların taklidinden kazanılan para kadar para kazanılmayacağını" belirtir. Roma uygarlığında takının topluma yayılmasındaki en önemli etken cam, bronz ve demir gibi ucuz malzemelerin kuyumculuğun hizmetine girmiş olmasıdır. Ayrıca bronz ve gümüş üzerine altın yıldız kaplama tekniği daha ucuz metallerin altın gibi değerli metal görünümüne dönüştürdüğü için geliştirilerek takılar üzerine uygulanmıştır. İmparatorluk

darphanelerinde basılan sikke (para) ve madalyonlar da takılarda kullanılmaya başlamıştır. Doğudan ve Mısır'dan gelen opus interrasile (ajur-delik işi) niello, filigre ve emay gibi yeni süsleme tekniklerinin Roma takılarında kullanıldığı görülür. Özellikle opus interrasile ile kabartma ve kazıma tekniklerinin bir arada kullanıldığı küpe ve bilezikler M.S. 2-3. yüzyıllarda moda olmuştur. Romalı erkekler, yüzük, diadem, fibula, iğne ve kemer tokası kullanıyorlardı. Bu devirde kadın ve erkekler yüzükleri sadece süsleme amacıyla taşımayıp, aynı zamanda asalet, askeri rütbe göstergesi, mühür, tılsım-amulet, zehir taşıma, nişan-evlilik simgesi ve anahtarlık gibi amaçlarla da kullanılmışlardır. (Köroğlu, 2004: 33-36)



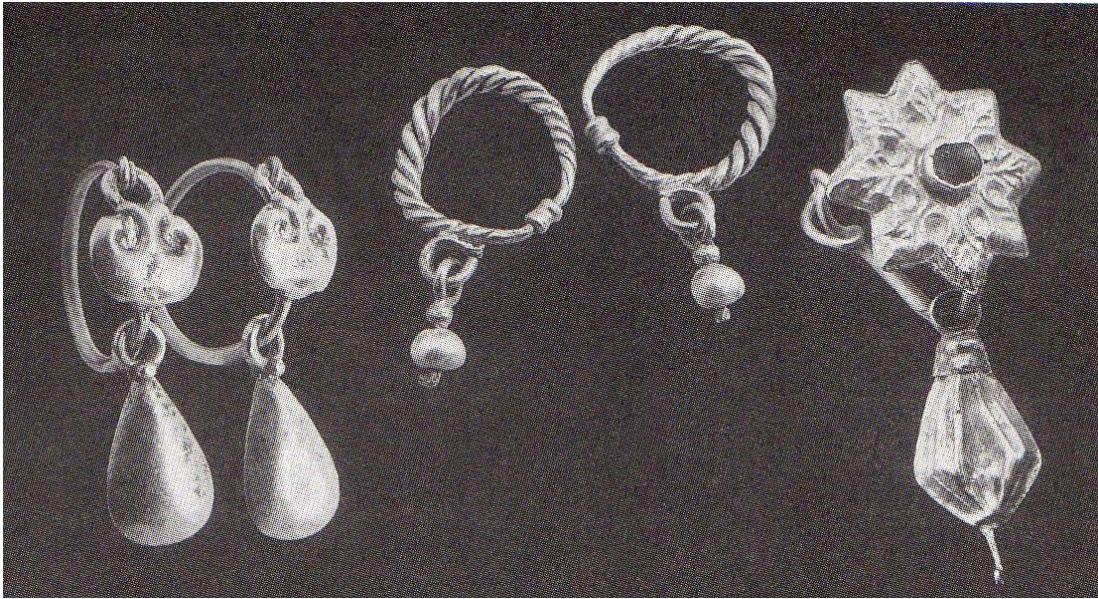
Resim 34: Hagogo kızı Aqmat'ın büstü, M.S. 150-200.

Roma sanatı Helen kültürüne duyulan öykünmeden doğan eklektik bir oluşumdur. Bizans ise kültür olarak Antik Yunan ve Roma kültürlerinin bir sentezi olarak karşımıza çıkar. Belki Roma İmparatorluğu'nun uzun süren çok tanrılı bir dinden tek tanrılı bir dine geçiş dönemi sonrasında değiştirmek zorunda olduğu inancı, toplumsal yapısı ve değer yargıları ile kendine yeni bir yapı oluşturmuştur. Köroğlu'nun aşağıda bahsettiği gibi Bizans sanatı her ne kadar bir sentez kültürse de farklı bir karaktere ve

değere sahiptir. Ancak bundan sonra bahsedeceğimiz eklektik oluşumlar Hıristiyan dünyasına ait dini imge üzerine kurulu bir süreç olacaktır.

Sanat üretimleri ikon kavramı ile yakından ilişkili dini eserler olacaktır. Çünkü Hıristiyanlığın ortaya çıkışı ile başlayan dinsel öğreti unsuru ikonlar, Hıristiyanlık resmi bir din olana kadar, ibadette olduğu gibi ikonlar da gizli olarak yapılmıştır. Sonrasında ibadet mekanlarını ve sivil yapıları kaplayan ve sanat üretimi halini almaya başlamıştır. Dolayısıyla burada eklektik yapılanmaları dini objeler üzerinde görmeye başlayacağız.

Başlangıçta Roma gelenekleri ağır basarken zamanla Hıristiyanlık, Doğu ve Balkan etkinlikleri ile Grekçenin yaygın kullanılması ve üç kıtada farklı kültürlerle iç içe olmasının yansımaları, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi kuyumculukta da kendini göstermiştir. Roma, Antakya İskenderiye ve Lapseki'nin yanı sıra Konstantinopolis'teki kuyumcu atölyeleri kendinden söz ettiren ilerlemeler yapmışlardır... Konstantinopolis'in İmparatorluğun kuyumculuk merkezine dönüşmesi, kendine özgü form, desen ve teknikleri geliştirebilmesi tam anlamıyla ancak 6. yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Özgün Bizans üslubundaki eserler diğer merkezlerden farklı bir tarzda başkentte yaratılmıştır. Bu dönemde Bizans kuyumculuğunda Antik sanatın etkilerinin azaldığı, bunun yerine daha çok Hıristiyan inançla ilgili kişiler (İsa, Meryem, Vaftizci Yahya, havariler, peygamberler, din adamları, azizler ve melekler vb.), dini konular ve sembolik anlamları olan bitki hayvan ve geometrik şekillerin işlendiği görülmektedir. (Koroğlu, 2004: 38-39)



Resim 35: Küpeler, altın Roma Dönemi.



Resim 36: Gerdanlık. 12.yüzyıl sonları.

I.2.4. Ortaçağ

Avrupa’da bir tarafta Katolik dini diğer bir tarafta Ortodoks inancı bulunurken daha sonra bu dinler ve hatta sanatlarının bir devamı olan Roman dönemi oluşmaya başlar, bu Ortaçağın aynı zamanda başlangıcıdır. Ortaçağ aslında bir dönemin ortaya koyduğu değerlerin ortak bir noktada buluştuğu çok uzun bir süreçtir.

Bu konuyla ilgili “Sanatın Öyküsü” de Gombrich şöyle söz eder.

Beş yüz yılda, özellikle manastırlarda kültürü ve sanatı seven erkekler ve kadınlar yaşamış ve bu kimseler antik dünyanın, kitaplıklarda ve hazine dairelerinde saklanarak kurtarılmış yapıtlarına büyük hayranlık duymuşlardır. Kimi zaman bu rahipler veya din adamları, bilgili ve eğitilmiş oldukları için yüksek mevkilere gelir, büyüklerin saraylarında etkili olurlar ve hayran oldukları sanatı yeniden canlandırmaya çalışırlardı. Ne var ki çoğunlukla, onların bu çabaları, yeni savaşlar ve sanat hakkında düşünceleri geçteğende çok farklı olan kuzeyden gelen silahlı işgalciler tarafından sıfıra indirilirdi. Avrupa’yı akınlar ve yağmalarla silip süpüren çeşitli Cermen kabileleri, Gotlar, Vandallar, Saksonlar, Danimarkalılar ve Vikingler, edebiyat ve sanat alanındaki Yunan ve Roma eserlerine değer verenler tarafından barbar sayılıyorlardı. Bir anlamda, bunlar gerçekten barbardılar, ama bu onların güzellik duygusundan yoksun oldukları, kendilerine özgü bir sanatları bulunmadığı anlamına gelmez. İnce maden işleminde uzmanlaşmış zanaatçıları ve Yeni Zelanda Maorileriyle karşılaştırılabilecek, son derece başarılı ağaç oymacıları vardı. Ejderhaların ya da kuşların akıl almaz bir şekilde iç içe geçmiş bükülü vücutlarını içeren karmaşık örgülerden hoşlanıyorlardı. Bu örneklerin VII. Yüzyılda ilk kez nerede yapıldıklarını ya da ne anlama geldiklerini tam olarak bilmiyoruz, ama bu Cermen kabilelerinin sanat hakkındaki düşüncelerinin dünyanın başka yerlerindeki ilkel kabilelerin

düşüncesiyle aynı olması mümkündür. Bunların da bu gibi imgeleri büyü yapma ve kötü cinleri def etme aracı olarak kullandıklarına inanmamızın nedenleri var. (Gombrich, 2002: 157-159)

Ortaçağ'da Vikingler'de eklektik etki şu şekilde görülmüştür.

Vikingler, kendi çağının olanca canlılığını sanat dünyasına da yansıtmıştır. Kuzey halkalarının geleneksel sanatlarında, çeşitli nesnelerin yüzeylerinin stilize hayvan figürleriyle bezendiği görülür. Ama Viking döneminde pençeli canavarlar ve dört ayaklı olağan dışı yaratıklar gibi yeni hayvan formları da oluşturulmuştur. Viking sanatının neredeyse tümü el sanatlarından, başka bir deyişle gündelik hayatta kullanılan çok çeşitli nesnelerin bezenmesinden oluşur. Ama uğraşlarına büyük bir devingenlik ve yaratıcılık getiren ahşap oyma ve maden sanatı ustaları ile yontucular, hayvan figür ve formlarının çok zengin bir biçimde kullanıldığı bezemeler ve takılar yaratmışlardır. Viking çağının erken dönemlerinin en güzel sanat örnekleri özellikle mezarlarda bulunan mücevher, takı ve silahlarda görülür. Daha sonraki dönemlerin Viking sanatı ise, gümüş eşyalara, çeşitli objelere ve rünik yazıtlı taşlara yansımıştır. Viking zanaatkarları daha küçük boyutlu nesnelere üzerinde de çalışmışlar; kehribar, kara kehribar, kemikler ve mors dişlerine harikulade hayvan motifleri işlemişlerdir. (Fitzhugh ve Ward, 2002: 30)

Yukarıdan anlaşılacağı gibi günlük yaşamlarının her köşesinde kendini gösteren eklektizm Vikingler'in bir yaşam tarzı halini almıştır. Özellikle deniz aşırı ülkelere düzenlemiş oldukları seferler ve savaşları gerekse ticari ilişkilerle elde ettikleri çeşitli üretimlerin, formlarını kendi üretimleriyle birleştirerek eklektik yapı sergilemişlerdir.



Resim 37: Ejder başı M. S. 820 dolayları Norveç'te Oserberg'de bulunmuş ağaç oyma, yükseklik 51 cm.

Eklektisizm bir stil değil bir davranış biçimi olarak değerlendirilebilir. Sanatta farklı çağ ve üsluplardan seçilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için bağımsız ya da bir arada ele alınmasıdır. Ancak birbirinden çok farklı eklektik oluşumlardan söz edilebilir. Bunların hepsinde davranış biçimi ortak olduğu halde, biçim ve malzemesinin devşirildiği çağ ya da üslup ve bunların yeniden bir araya getirme şekli farklıdır. Ortaçağ Avrupa'sında özellikle 15. ve 16 yüzyıl da takıda yeni egzotik biçimlerin yer almaya başlaması bu dönemin takılarını eklektik bir yapıya dönüştürmüştür. Örneğin ; “16. yüzyılda birçok mücevher gemi biçimindedir. Bazı mücevherlerin kökeninin çok uzak ülkelere dayandığı ise, Yerlileri ya da kimi egzotik hayvanları yansıtan biçimlerinden anlaşılmaktadır” (Randolph, 2000: 52). Belinden aşağısı balık biçiminde deniz adamı biçimli pandantif incelendiğinde; anonim olmakla beraber eklektik özellikler devşirme unsurlar gözlenebilir.



Resim 38: Belinden aşağısı balık biçiminde deniz adamı biçimli pandantif.

Kiliselerin yapımında, özellikle Bema'daki kutsal heykel ve rölyefler ile kutsal dini eşyalar ve takılar kuyumculuk geleneğinden yetişmiş sanatçılar tarafından üretilmiştir.

XVI. yüzyıl heykel sanatının en dikkat çeken yapıtları; zamanın kiliseleri için çok sayıda yapılmış olan taş heykellerden çok, belki de, dönemin ustalarının mükemmel bir başarıya ulaştıkları, değerli maden ve fildişinden yapılmış ince işlerdir. (Gombrich, 2002: 208)

1150 tarihinden itibaren, Chartres Kilisesi'nde portal kenarlarına ve arşivoltun iç taraflarına, arkaik üsluplu figürler sıralanır. Bu heykeller, bütün arkaik heykellerde olduğu gibi insanı sütun biçiminde almıştır. Heykellerin yüzleri, durgun ve ifadesiz olmasına rağmen, gene de bir doğa gözlemine sahiptir. Ancak bütün vücudu kaplayan elbisenin kıvrımları, bir sütunun yivleri gibi birbirlerine paraleldir. Bunlar bir kumaş kıvrımının optik ifadesi değildirler. Chartres'ın arşivoltu içindeki sütunların dikeyliğinde olan bu heykeller, İsa'nın atalarını temsil ederler. (Turani, 2000: 245)

Turani'nin detaylı bir biçimde anlattığı Gotik dönem heykelinin arkaik üslupla yapılışı ve kompozisyonun düzenlenişine ilişkin anlayışın eklektik özellikler taşıdığı görülmektedir.



Resim 39: Chartres Katedrali'nin batı portalında elbiseli dört figür (1140).

I.2.5. Rönesans, Barok Dönem ve Fransız İhtilali'nde Avrupa Sanatı'nda Eklektisizm

Rönesans bir sanat hareketi gibi görünse de aslında bir kültür hareketi olarak ortaya çıkmış ancak daha çok kendini sanat alanında göstermiştir. Birçok kaynakta “Yeniden Doğuş” olarak adlandırılmaktadır. Aslında buradaki yeniden doğuşun nitelenmesine neden olan etken M.Ö. yaşamış olan kültürlerle ait kalıntılara duyulan hayranlıkla, saygı ve o dönemin ruhunu tekrar yaşatmaya öykünme ve Rönesans döneminde tekrar bu idealara dönme istemidir. Yani eklektik oluşumun en etkileyici örneklerinden biri ya da kendisidir. Rönesans döneminin etkilendiği iki kaynak vardır. Birincisi, Antikitenin (Antik Yunan ve Roma) Rönesans Avrupa'sında bıraktığı etki ve bu dönem insanların kendilerini bunun mirasçısı olarak görmesi, ikincisi ise perspektifin bulunmasıdır.

Rönesans döneminin takılarına yüklenen anlamları ve malzemenin kullanılış biçimi ile incelendiğinde;

17. yüzyılın duygusal takılarına bir örnek de “Memento Mori” denen, ölümlle bağlantılı anıları simgeleyen takılardır. Bunlarda yüzükler ve pandantifler üzerine kuru kafa, iskelet ve tabutlar, mine ile işlenmiştir. Sevilen kişinin portresini ya da saçından bir tutamı süslü oval pandantif veya yüzükler içinde saklamak her zaman güncelliğini korumuştur. Sevilen kişinin saç lülesinin kadife ipliklerle tutturulduğu küpeler de, dönemin duygusal takılarından; Soylu kadınlar ince siyah ipliklerle kulaklarına simgesel takılar asar, haç, yürek, baş harfleri gibi. (İrepoğlu, 2000: 62)

Bu takılarda kullanılan saç lülesine manevi bir değer yükleyerek değerli madenler ve taşlar ile bir arada kullanılması eklektik oluşum adına Rönesans dönemi için önem taşımaktadır. Rönesans Floransa'da kuyumculuk geleneğinden gelip farklı sanat dallarında üretim yapan sanatçılar yetişmiştir. Bu sanatçılardan biriside Cellini'dir, sanatçının işçiliği, form anlayışı ve seçtiği konular eklektik oluşum adına incelenebilir nitelikler taşır. Floransalı mimar ve kuyumcu olan Cellini, yetiştiği disiplinden bir diğerine

taşıdığı unsurlarla çok renkli bir sanat örneği sergilemiştir. “Mitolojik konuları işlediği figüratif yapıtlarıyla heykel sanatını da etkileyen Celini, Rönesans’ın en önde gelen kuyumcusu olmuş, yalnızca İtalya’da değil, Fransa Kralı I.François’nın sarayında da çalışmış, İtalyan Rönesans kuyumculuğunu geniş bir alana yaymıştır” (Randolph, 2000: 44). İmzalı bir takısı bulunmayan sanatçının, çok az sayıda eseri günümüze ulaşmıştır. Bu az bulunan eserlerinden birisi 1453 yılında Fransa kralı için yaptığı bir tuzluktur. Abanoz altlık üzerine altın ve mine uygulamasıyla üretilmiş çalışma, kara ve deniz’i temsil eder. Deniz’i erkek, kara’yı kadın olarak biçimlendirmiştir ayrıca tuzluğun;

abanoz tabanında yer alan yarım kabartma figürleri de gece, gündüz alacakaranlık ile şafak ve bunlara ilave olarak rüzgarları temsil ediyordu (gece ve gündüz doğrudan şekilde Michelangelo’nun Medici tapınaklarına yaptığı aynı figürlere yönelik bir saygıyı yansıtıyordu). Bu harika nesne, hayretli kışkırtmayı amaçlamış ve bunu da başarmıştı. (Sennett, 2009: 93)

Sanatçının kuyumculuk geleneğinden gelen hassasiyet özelliğini, heykel çalışmalarında da görmek mümkündür. Sanatçı malzeme ve teknik bilgisini her iki sanat dalından taşımıştır. Cellini’nin günümüze kalan başlıca heykeli bugün Floransa’da bulunan, elinde Medusa’nın başını tutan tunçtan Perseus’tur.



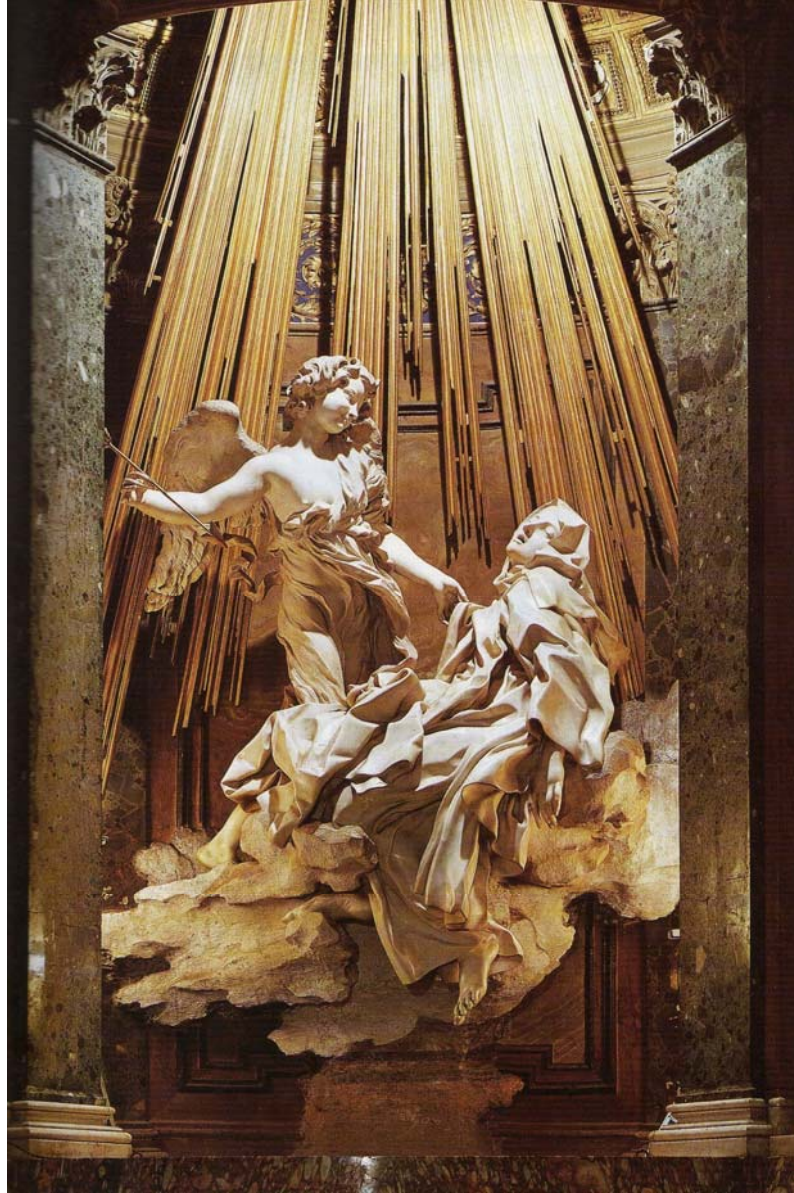
Resim 40: Benvenuto Cellini “Tuzluk”.



Resim 41: Celini “Zalim”.

Barok dönem heykel sanatında yer alan figürlerde Helenistik Dönem sanatından taşınan unsurlar ve dinsel kahramanlarda insan vücudu ile hayvan uzuvlarının (kanat gibi) birleştirilmesi eklektik bir oluşum sergilemiştir. “Barok dönemin en ünlü heykeltisi İtalyan Bernini’dir. Hareket anlatım ve vücut yorumlaması açısından Helenistik Dönem sanatından esinlenmiştir” (Germaner, 1997: 196).

Barok döneminin sanat üzerindeki en önemli özelliği, dinin toplumda hakimiyetini arttırmak amacıyla kiliselerde uygulanan heykel çalışmaları ve dinsel törenlerde kullanılan takılarda, abartılı anlatımlara, mitolojik kahramanlara ve dinsel hikayelere yer verilmiş olmasıdır.



Resim 42: Gian Lorenzo Bernini "Azize Terasa'nın kendinden geçişi", 1645- 1652.

Barok dönemin ihtişamında abartıdan kaçınılmadan üretilen takılarda değerli taşlar ön plana çıkarılarak fiyonk biçimi maden ve taşlardan üreilmeye başlanmıştır. Bu takıların en belirgin özelliği dönemin sosyal yapısı ve Avrupa saraylarının yaşayış biçimine uyarlanarak üretilmiş olmasına karşılık, eklektik özellikleri çok fazla barındırmamasıdır.



Resim 43: Fiyonklu gerdanlık, 17. yüzyıl.

Fransız İhtilali sırasında ve sonrasında Avrupa’da resimden, heykele, müziğe kadar birçok alanda sanat için seçilen konularda büyük değişimler yaşanmıştır. Toplumun yaşayış biçimi ve buna bağlı olarak giysi, aksesuar ve takının kullanım alanları ve formlarında da değişimler başlamıştır.

1789 yılındaki Fransız Devrimi’ni izleyen yıllarda Avrupa’da takı kullanımında azalma görülmüş, bu sırada pek çok mücevher Fransa dışına çıkarılmış ve dağılmış, erkek takıları da azalmıştır. 18. yüzyılın sonunda giysilerin yalınlaşması, giysiyi süsleyen düğmelerin irileşmesine yol açmıştır. Ancak bu duraklama kısa sürmüş, hemen tüm Fransız takılarına el koyan Napoléon’un 1804 yılında imparator olmasıyla mücevher sanatı yeniden gündeme gelmiştir. Antik Yunan ve Roma formlarını çağrıştıran neo klasik ampir üslup, 19.yüzyıl başında yeni Fransız hanedan kadınlarının yenilenmiş gösterişli takılarına yansımış, önceki hanedanın takılarından çıkarılan elmas, yakut, zümrütler ile bezenmiş taç, gerdanlık, küpe, bilezik ve broştan oluşan mücevher takımları, Avrupa’nın diğer hanedanlarına da örnek oluşturmuştur. David’in “Napoléon’un Taç Giymesi” tablosundaki ayrıntıda, Napoléon’un dönem damgasını vuran ruhu yansıtan altın defne tacı görülür; sanki Napoléon, kendini antik Roma’nın kahramanı yerine koymuştur. İtalyan kuyumcu Castellani, bu dönemde son derece zarif tasarımlarıyla tanınmıştır. (İrepoğlu, 2000: 64-65)

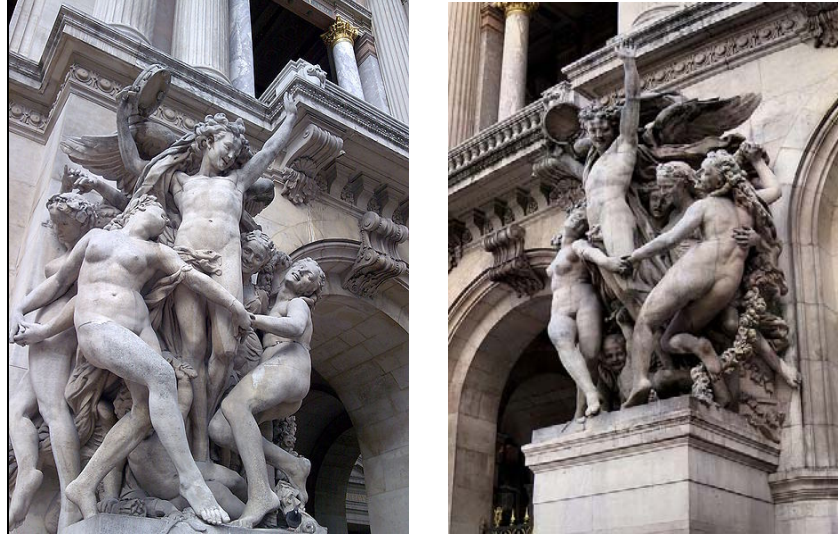


Resim 44: Jacques-Louis David. "Napoléon'un Taç Giyme Töreni". 1805-1807.

Napoléon'un İmparator olmasıyla gündeme gelen takının form anlayışındaki Antik Yunan ve Roma çizgilerinden esinlenmeler eklektik özellikler taşımaktadır. Ne var ki takıda bu dönem için gözlemlenen eklektik özellikler bilinçli bir aktarma durumunda değildir. Tamamen dönemin tarihe olan ilgisi ve toplumsal değişimin doğal bir süreci olarak kaşımıza çıkar. Yüzyılın bu döneminde heykel sanatında da Antikite'ye bağlılık ve Mitolojiden esinlenmeler sonucu seçmecî bir anlayışla üretilen heykellerde eklektik sürekliliğin yaşandığı görülebilir.

Fransa'da yüzyılın başında heykel sanatı, Yeni- Klasikçilik akımının temsilcisi Canova'nın etkisi altında kalmıştır. Ayrıca 18. yy'ın gerçekçi, içten ve yaşam duygusu taşıyan portre geleneği de sürdürülmüştür. Yeni- Klasik akım daha çok resmi anıtsal heykel için geçerli olmuş ve antik modele bağlılık yüzyıl boyunca sürmüştür. Mitoloji ve alegoriler başlıca konuları oluşturur. Ampir döneminin Yeni- Klasik üslubun başlıca temsilcileri Joseph Chinard (1756-1813) ve Pierre Cartellier (1757-1831), Antoine Denis Chaudet (1763-1810) ve Napoléon'un gözde heykeltisi François Joseph Bosio (1756-1845) gibi sanatçılardır. Fransa'da İkinci İmparatorluk Dönemi'nden başlayarak yapı cephelerinde yer alan heykellerin sayısı arttığı gözlenmektedir. Bu dönemde kent meydanları, park, bahçe ve bulvarlar anıtsal heykellerle bezenmiş, mezar heykelleri artmıştır. Güçlü bir tarih bilincinin olduğu ve siyasetin yoğun biçimde yaşandığı 19.yy, günün ya da geçmişin önemli kişilerinin ve olaylarının anısına ANIT'ların yapıldığı en önemli dönemlerden biridir. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun antik örneklerin kopya edilmesi üzerine temellendirilmiş eğitim sistemi ve resmi Salon Sergileri jürilerinin katı akademik tutumları, Fransız heykelinde Romantik akımın ortaya çıkışını geciktirmiştir. İlk Romantik heykeller 1831 ve onu izleyen 1833 Salon Sergileri'nde görülmektedir. François Rude (1784-1855), Antoine Barye (1796- 1875) ve Auguste Préault (1870-79) akımın başlıca ustalarıdır. Ortaçağ tarihinden ve edebiyattan esinlenmiş konuların yanı sıra portre ve ifadeci hayvan figürleri Romantizmi benimsemiş sanatçıların ilgi alanına girmektedir. İster büst, ister madalyon olsun romantik portrede figürün kişiliğini yakalamak büyük önem taşır. David d'Angres (1788-1856) ve CARPEAUX bu türün önemli örneklerini vermiş sanatçılardır. (Germaner, 1997: 624-625)

Dönemin en etkin sanatçıları arasında yer sayılan Carpeaux, ROMANTİZM'le GERÇEKÇİLİK'i birleştiren yapıtlar üretmiştir. 1842'de bir süre François Rude'un (1784-1855) atölyesinde çalışmış, onun etkilerini Antoine-Louis Barye'nin (1796-1875) Romantizmi'yle birleştirmiştir. Aynı zamanda Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na devam etmiş ve 1854'te Roma Ödülü'nü kazanarak Roma'ya gitmiştir. Burada yaptığı Ugolino ve Oğulları (1860, Loure Müz., Paris) adlı dramatik heykeliyle ünlenmiş, 1862'de Paris'e döndüğünde saray tarafından beğenilmiş ve birçok portre büst için siparişler almıştır. Sanatçının yapıtları arasında Tuileries Bahçeleri için yapılan Bitki Pavyonu'nun (Loure) alınlık çalışması ve Paris'teki Opera Binası için gerçekleştirdiği Dans adlı heykel yer almaktadır. 1865-69'da başladı Dans (Orsay Müz. Paris), büyük bir yankı uyandırmış ve ahlaksal açıdan bazı eleştirilere uğramıştır. Bu yapıtın ortadan kaldırılması yolundaki girişimler, 1870'te Fransız- Alman Savaşı'nın çıkması üzerine sonuçsuz kalmıştır. Carpeaux'nun yapıtlarında belli bir EKLEKTİSİZİM sezilir. Ancak heykelde ışık- gölge kullanımına verdiği önemle RODİN ve ROSSO gibi sanatçıların öncüsü olmuştur. (Tükel, 1997: 328)



Resim 45- 46: Carpeaux, "Dans".

I.2.6. 19. Yüzyıl Sanatı ve Art Nouveau Üslubu

19.yüzyılın en önemli heykel sanatçılarından olan Rodin Romantizm’inde temsilcisi olmuştur. Rodin’nin sanatını ve sanatına olan yaklaşımını eklektik yapı içinde incelediğimizde, farklı dizgelerden uygun gördüğü konuları, üslupları ve sanatçıları çağına taşıma tutumu ile bir dizge ortaya koyduğu için eklektiktir diyebiliriz. Rodin’nin Cehennem Kapısı, Düşünen Adam, Adem ile Havva ve Yürüyen Adam gibi heykelleri, Antikiteye duyduğu ilgiden beslenmişlerdir.

Van Gogh, Gauguin ve Cézanne’ın resimde yaptıklarını Rodin tek başına heykel alanında başarmıştı. Heykelin adeta zihinlerden uzak tutulduğu asırları aşarak, onu kendi dönemiyle bir köprü gibi birleştiren Rodin, 1500’lü yılların (cinquecento) geleneğini yeniden canlandırmıştır. Rönesans’tan ve en çok Michelangelo’dan aldığı ilham, onun eserlerine hayat verirken gelecek kuşaklara da güç aşılyordu. Michel Seuphour’un sözleriyle “Michelangelo’nun II. Julius mezarı için tasarladığı ‘Köleleri’ni, taştan yontulmuş deli gömleklerinden çekip çıkararak onlara tüyler ürpertici bir şehvet hissi veren Rodin’den başkası değildir.”

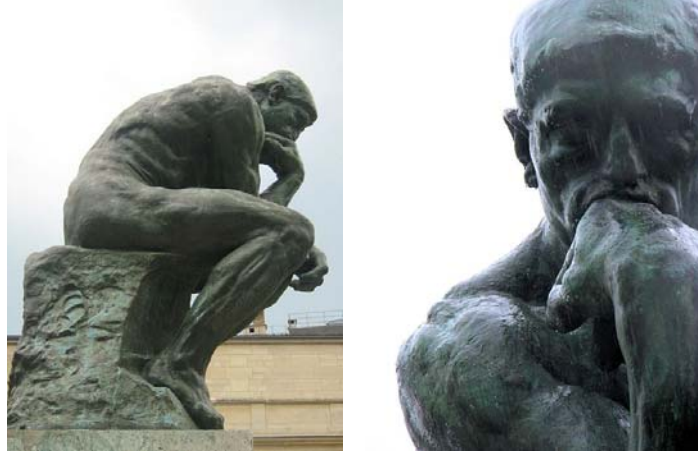
Rodin ise şunları söylüyordu: “Benim yürüdüğüm alan tarihin en eski antik devirleridir. Geçmiş bugüne bağlamak istiyorum; bellekte kalan anılara geri dönmek, onları yargılamak ve eksiklerini tamamlayabilmek. Semboller insanlığa yol gösterir, onların yalanı yoktur.”

Rodin’i ilgilendiren konular, gerçeklik ve ahlaki değerlerdir. Cehennem Kapısı’nda, Dante’nin Cehennem’inin, Ovidius’un Metamorfoz’unun ve Baudelaire’in Kötülük Çiçekleri’nin etkileri, Nietzsche için kutsal olan “irade gücü” ve yaratma yeteneğiyle bir araya getirilmiştir. Rodin, Wagner’in büyüü altındaki Michelangelo’dur. (Néret, 2007: 7)

Rodin'nin Düşünen Adam (1880) heykeli “ kendi başına bağımsız bir çalışma olmasına rağmen ilk başta Cehennem Kapısı'nın en üst noktasına yerleştirilmek üzere ve yarattığı dünya hakkında düşünceye dalmış Dante'yi temsil etmek amacıyla tasarlanmıştı. Düşünen Adam form olarak klasik sanattan özellikle de Vatikan Lorenzo de'Medici heykeli ve Michelangelo'nun Musa'sından esinlenmişti” (Néret, 2007: 35).



Resim 47: Rodin, “Cehennem kapısı”.



Resim 48-49: Rodin “Düşünen adam”.

Rodin öğrenciliğinde klasik heykelleri ve Michelangelo'yu çok iyi incelemiş olduğu için etki altında kalmaması veya esinlenmemesi olanaksızdı. Bu etkiyi eklektik bağlamı, Düşünen Adam'da gördüğümüz gibi Adem ile Havva'da da görürüz.

“Adem (1880) ile Havva (1881), ilk büyük günahın altında ezilen Cehennem Kapısı'nı çerçevelemektedir. Adem'i yaratırken Rodin, İtalya'ya yaptığı yolculuklar sırasında Sistine Şapeli'nde görmüş olduğu Michelangelo'nun Adem tasvirinden doğrudan doğruya etkilenmişti: figürün uzattığı parmak, Michelangelo'nun Floransa Duomo'daki Pieta heykelinden esinlenmiştir” (Néret, 2007: 48).



Resim 50: Rodin, “Havva”.

Sanatçı Paris Belediyesinden aldığı bir sipariş olan, Vaaz Veren Vaftizci Yahya heykeli için ön çalışma niteliği taşıyan Yürüyen Adam heykelini 1877 yılında üretmiştir. Bu heykelde figürün bir bacağı diğerinin önüne atmış ve bir elini de öne doğru uzatmış olduğu görülür. Yunan ve Roma heykellerinin formunu taşıyan heykeli, Rodin kolu olmayan Milo Venüsü'nden yola çıkarak yapmıştır. Modern heykelin kilometre taşı sayılan Rodin'le birlikte Eklektisizm sadece Rodin'nin sanatında görülen bir ilgi değil, modern sanatın da beslendiği temel kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkacaktır.



Resim 51: Rodin, “Yürüyen Adam”, 1877.

19.yüzyıl sonlarına gelindiğinde takıda Art Nouveau üslubu “Yeni Sanat” ya da kısaca “Stil 1900” olarak da bilenen akım devam etmektedir.

Uygulamalı sanatlar, ardından da mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarında yaygınlaşan akım 19. yy'ın Eklektisizm'ne (seçmecilik) ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı bir tepki olarak doğmuştur. Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan Art Nouveau, konularını doğadan almış, çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri inceleyip uzatarak stilize etmiş ve asimetrik bir düzen içinde kullanmıştır. (Rona, 1997: 141)

Art Nouveau ne kadar Eklektisizm'e bir tepki olarak ortaya çıksa da, takı adına geleneksel malzeme ile farklı materyallerin bir arada kullanılması bakımından hem yenilik hem de eklektik olma niteliği taşır.

Art Nouveau'da altın ve gümüş montürlerde değerli taşların yanı sıra yarı değerli ve değersiz taşlar, cam, boynuz ve mine teknikleri kullanılmıştır. Bu dönemde takının en belirgin örneklerinin temsilcisi René Lalique'dir. Sanatçı tasarımlarında farklı teknikler uygularken daha önce geleneksel takıda kullanılmayan malzemelerin (mine, cam, boynuz) denemelerini de yapmıştır. O güne kadar görülmemiş ve sıra dışı çizgiler taşıyan bu takıların tasarımında, sadece malzeme temelli değil ayrıca kompozisyon ve teknik bakımından da eklektik nitelikli çalışmalar görülebilir.

Lalique, 1895 yılında, Fransız Sanatçılar Derneği'nin sergisindeki dekoratif sanatlar bölümüne mücevherci olarak katıldı. Bir önceki yıl, serginin heykel bölümüne, üzerinde oyma fildişinden Valkyrie'lerin (İskandinav mitolojisinde, Tanrı Odin'e hizmet eden genç kızlar) bulunduğu bir müzik kutusu kapağıyla katılmıştı. Bir sonraki yıl, aynı sergide, aralarında boynuzdan bir bileziğin de bulunduğu bir dizi yapıt sundu. Boynuzun bir mücevherde kullanılması şaşırtıcıydı. 1897'nin boynuz ve fildişi tarakları her bakımdan yepyeni oluşlarıyla ilgi uyandırdı: Japon sanatından ve Endülüs'ün iri topuz taraklarından esinlenerek taraklarda kullanılan malzemeler de (değerli taşlarla bezeli ve mineli çiçek motifleriyle süslenmiş beyazımsı yarısaydam boynuz ve oyma fildişi) çarpıcıydı. İşte o zaman Emile Gallé, Lalique'in "mücevherciliğe bir yenilik getirdiğini ve modern mücevhere doğru bir adım attığını söyleyecekti. (Brunhammer, 2000: 124-125)



Resim 52: R. Lalique "Tavuskuşu tarak", boynuz, opal, 1897-98.

Resim 53: R. Lalique "Yarasalar", 1899-1900.

I.2.7. 20. Yüzyıl, Modernizm ve Eklektisizm

19.yüzyıl'ın sonu 20.yüzyıl'ın başında batı dünyasına yabancı kalmış halkların sanatlarının keşfi, bilim ve teknolojideki gelişimle atomun parçalanması, dönemin sanatını derinden etkilemiştir. Yapılan coğrafi keşiflerde, modernizm serüvenine en az yedi egzotik tarzın katılmasına neden olurken bir o kadar da eklektik bağ doğmuştur. Bu tarzları şöyle sıralamak mümkündür. Tarih öncesi Sanat (özellikle neolitik mağaralar), İlkel Sanat (Halk sanatı, Çocuk sanatı, Naif sanat), Afrika Kabile Sanatı, Uzak Doğu Sanatı, Keşif-öncesi Amerika Sanatı, Eski Yunan ve Etrüsk sanatı, Erken Hıristiyan (özellikle Romanesk) sanatı. Antmen bu dönem sanatını şu şekilde açıklamıştır;

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 tavır, 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, 2009: 35)

Yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Matisse'nin öncülüğünde 1905'te gelişen Fovizm akımı, 20.yüzyılın ilk Modernist akımlarından biri sayılır. Fovistler görsel algıya dayalı sanat yapıtına yani İzlenimciliğe karşı çıkarak, izleyenin görme duyusunun yanı sıra tüm duygularına hitap etmesi gerektiğini savunmuşlardır. "Renk kullanımında Van GOGH ve GAUGUIN'den etkilenen sanatçılar, ayrıca Afrika sanatına (Afrika Kültürleri) büyük ilgi duyarak özellikle Afrika heykel ve maskelerini (İlkel Sanat) incelemişler ve bu yüzlerde doğal biçimlerin aynen kopya edilmediğini görmüşlerdir. Fovistler'in biçimleri bozmadan figürün bazı özelliklerini vurgulamış olmaları bu gözlemlerinden kaynaklanmış olabilir" (Rona, 1997: 612-613).

Fovizm'in heykel sanatını eklektik oluşum açısından ele aldığımızda akımın öncüsü olan Matisse'in heykel çalışmalarını örnek olarak verilebilir. Sanatçının Afrika sanatından etkilendiği ve doğal biçimleri aynen kopya etmediği, figürün sadece genel özelliklerini belirlediği açıkça görülebilir.

1906 ile 1909 yılları arasında Matisse sık sık heykel çalışmalarına döndü ve aynı zamanda ressam olarak tam bir olgunluğa erişti. En azından yirmibeş 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 figürde vardır. Bu ikinci figürün duruşu klasikçi geleneğe uygundur; aslında Matisse bu figürü sanatçıların kullanımı için çekilen bir fotoğrafa bakarak

yapmıştır. Bu fotoğrafta açıkça tombul bir kadın görülmektedir (Matisse'e göre 'biraz şişman, fakat biçim ve hareketi oldukça uyumlu' bir kadındır bu). (Lynton, 2004: 18)



Resim 54: H. Matisse, "Başlı gövde".



Resim 55: H. Matisse, "La Serpentine".

Fovizm 1907'ye kadar etkisini devam ettirmiş ve akımın sanatçıları dağılırken Braque ve Picasso 20.yüzyılın en etkili modernist akımı olan Kübizm'i başlatmışlardır. Fovistlerde başlayan egzotik ve ilkel topluluklara duyulan ilgi Kübizm akımında da görülmüştür. 1908'de Picasso ve Braque öncülüğünde oluşan bu akımın oluşumuna etki eden başlıca unsur eklektizmdir.

Biçim parçalama eğilimi 20. yüzyılda, atomun parçalardan oluştuğu gerçeğinden türemiş olup, özellikle kübistleri etkilemiştir. Parçalama eğilimi soyutlama ve deformasyona uğratma şeklindeki ilk karşılıklarıyla görülmüştür. Kübizmde soyutlama, biçimde bazı öğelerin öne çıkması, bazılarının silinmesi şeklinde ve Cezanne etkisiyle de geometrik esaslar çerçevesinde biçim bulmuştur. Soyutlama geleneksel sanatın tüm yapısına karşı, radikal bir biçim dili olarak kendini ortaya koymuştur. İlkel sanatta da soyutlama görülmektedir. 20. yüzyıl sanatçıları çağa uygun biçim dili ararken eklektik bir yaklaşımla primitif ve arkaik kültürlerin biçim dillerinden ve soyutlama anlayışlarından zaten etkilenmişlerdir. Primitif ve arkaik dönem sanatındaki soyutlama anlayışı, biçim bilgisi ve optik çözümlemenin bir sonucu değildir. Soyutlama, antik

ve primitif dönem sanatçısının dünyayı görme ve çözümleme becerisinin bire bir yansımasıdır yalnızca. Bu toplulukların soyutlama anlayışı, dünyayı inanç sistemlerine bağlı kavramasına hizmet eden bir soyutlama anlayışıdır. 20. yüzyılda ise Picasso, Braque ya da onlardan önce gelen Gauguin gibi sanatçılarda görülen eklektik soyutlama anlayışı ise yeni bir biçim arama ihtiyacından doğmuştur. Ancak 20. yüzyıldaki soyutlama anlayışı eklektik yapıda ve yüzleri ilkel sanata dönük bir etkidir. Primitif ve arkaik toplumlarda ki doğal soyutlama sürecinin tersine, optik gerçekliğin Rönesans'la yaratmış olduğu hâkimiyeti yıkmaya ihtiyacından doğmuş dönemsel ve tepkisel bir gerçekliktir. Bilinçli bir yönelim ve araştırmaya dayalı bir süreci içerir. (Karacan, aktaran Naz, 2010: 8)

Modern Sanatın kavşağı olarak nitelendirilen Kübizm'in ilk örnekleri Cézanne'nın resimlerinde görülse de akımın tam anlamıyla isimlendirilmesi ve zengin örneklerin verilmesi Picaaso ve Braque'ın çalışmalarında gerçekleşmiştir. Bu akımın eklektik örnekleri ilk olarak Picasso'nun Avignon'lu Kızlar tablosunda olduğu gibi, Picasso'nun heykel çalışmalarında da yer alır. Tabloda yer alan kadın bedenlerinin göğüs, kol ve bacaklarının keskin geometrik biçimlere indirgenecek kadar sert biçimde ele alınışı, eklektik özellik gösteren Afrika Sanatının etkisiyle resmedilen maskemsi yüzler, tablounun sanat tarihinde bir devrim yaratmasını sağlamıştır.



Resim 56: Picasso, "Avignon'lu Kadınlar", 1907.

Bu çağ sanatının daha açık anlaşılması adına Karacan ve Antmen'den yapılan alıntılara yer vermek faydalı olacaktır: “Afrika sanatı doğayı algıladığı gibi resmetmiş ya da yontmuştur ancak Kübizm'in öncü sanatçılarından Picasso ve Braque İlkel Sanattan yeni biçim dili yaratmak adına yararlanmışlardır” (Karacan, 2011).

20. yüzyıl başında pek çok sanatçı gibi Batılı olmayan kültürlerin etnografik nesnelere ilgi duyan Picasso'nun bu konudaki merakını, o yıllarda çekilmiş atölye fotoğraflarından da gözlemek mümkündür. “Avignonlu Kızlar'ın Afrika maskelerini ve İberya heykelciklerini andıran deforme olmuş vücutlarında, primitif sanatın soyut ve ham enerjisinin etkileri vardır. Picasso, kendi kültürel ortamında ritüel nesnelere olarak bir işleve sahip olan ve simgesel anlamlar taşıyan etnografik nesnelere üretim sürecine ilgi duymuş, bu nesnelere özünde simgesel ve kavramsal birer imge oluşu ilgisini çekmiştir. Temsili olmasına karşın betimlemeci olmayan, geometrik ve stilize bir sadeliğe ulaşan bu tür nesnelere kendi aradığı çıkış yolunu bulan Picasso, zaman zaman bu tür nesnelere betimlemeye kalkışsa da özünde ‘primitif’ sanatçıya özgü olduğu varsayımına dayanan saf ve dürtüsel bir üretim sürecine öykünmüştür... Ancak Picasso'nun da Braque'ın bu dönemde etkilendikleri belki de en önemli kaynak, Picasso'nun “Avignonlu Kızlar”ı yaptığı yılın sonunda Sonbahar Salonu'nda açılan Cézanne'ı anma sergisidir... Picasso'nun “Avignonlu Kızlar”ının, Cézanne'ın geç dönem resimleri arasında yer alan “Yıkanalar” dizisiyle ilişkisi açıkça görülebilir. Cézanne'ın doğadaki nesnelere, geometrik bir öz halinde, ‘koniler, küreler ve silindirler’ gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı derinden etkilemiş, Kübizmin temellerinin atılmasında etkili olmuştur. (Antmen, 2009: 46-47)

20.yüzyıl başında endüstride, toplumda ve sanatta açığa çıkan büyük değişim ve gelişmelerden etkilenen plastik sanatlar, geleneksel tutumları bırakarak, yeni oluşumların izini sürmüştür. Bu dönemde kendi içinde büyük devrim yaşayan heykel sanatında, görme ve dokunma duyuları ile iletişim kurmak tek amaç olmaktan çıkıp, kavramsallaşmıştır. Bu yıllarda Picasso'nun heykel çalışmalarında eklektik yapılanmanın yer aldığı görülür. Picasso Eski İberik ve Afrika sanatlarından etkilenmiş ve 1909 yılında bronz plastiği ‘Kadın Başı’ ile analitik kübizmin heykel örneklerini vermiştir. Sanatçı ilerleyen yıllarda farklı malzemeleri bir araya getirerek kolaj ve assemblaj denemeleri

yapmıştır. Bu tip çalışmaları için (Resim 58)'de görülen Boğa Başı isimli heykelini inceleyebiliriz, heykel eski bir bisikletin iki ayrı parçasının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Eklektizm'in farklı malzemeleri bir araya getirip, varlığının dışında bir anlam yükleyip, yeni bir söylem yaratma yönüne verilebilecek güzel bir örnektir.



Resim 57: Picasso, "Kadın Başı", 1909.



Resim 58: Picasso, "Boğa Başı".

20.yy. da takı; plastik sanatlarla beraber modanın, mimarinin ve toplumsal gelişimlerin etkisi altında kalarak büyük değişimler göstermiştir. Tüm plastik sanatlarda olduğu gibi takıda da malzeme değişimi, teknolojiye bağlı olarak yenilenip, tasarımcıların ifade güçlerini etkilemiştir. "Modernizm'le birlikte değişik disiplinlerden birçok sanatçı plastik anlayışlarını başka el sanatlarının yanında takı bağlamında da deneyerek kuyumculuk dağarcığında sanatsal bağlam oluşturmuşlardır" (İnan, 2009: 283).

20.yüzyıla kadar takı toplumsal statünün veya siyasal erkin yüceltilmesinin göstergesi ve değerli bir dekoratif nesneydi. 1925 yılında Paris'te düzenlenen 'Des Arts

Décoratifs' sergisinde döneme adını veren Art Deco takıları yer almıştır. Art Deco, takılarda geometrik formlar zaman zaman bitkisel motiflerle harmanlandığı oluşumlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde maddi değeri yüksek alışlagelmiş malzemenin dışında, plastik, krom, çelik gibi malzemelerin takıda kullanıldığı görülebilir. Art Deco'nun en belirgin özelliğini soyutlama, yapı bozma ve sadeleştirme olarak değerlendirebiliriz. Bu özelliklerin kaynağı Kübizm dışında, Rus Konstrüktivizmi ve İtalyan Fütürizm'i olarak görülebilir. Art Deco'nun bu belirgin özellikleri ile tasarlanmış takılarında eklektik bir yapılanmanın yaşandığı söylenebilir. “ Stilize edilmiş buketler, genç kız figürleri, zikzaklar ve şimşekler gibi desenler Amerikan Yerli sanatı, Eski Yunan sanatı, Erken klasik dönem, Eski Mısır sanatı, Doğu sanatı, Afrika Kabile sanatları ve Sergey Diaghilev'in Rus Balesi topluluğu gibi çeşitli dönem ve tarzlardan etkilenecek oluşturulmuştur” (Özpınar, 2007: 54).

Bu dönemde çalışmalarında üslup arayışında bulunan heykел sanatçısı Henry Moore'un, eklektik oluşumun kendini açıkça gösterdiği çalışmaları; “1924-25'te yaptığı İki Baş adlı eseri, hiç bir uzvu olmayan yüzeyleri Kyklad sanatının etkisini ve birbirine arka arkaya kenetlenen kafalarıyla da Frank Dobson'ın çağdaş çalışmalarının, özellikle de 1921 tarihli Adam-Çocuk'unun havasını bir araya getirir” (Lewison, 2008: 13). Sanatçının 1924 yılında Paris ve Roma'ya yaptığı seyahat sonrasında eklektik eğilimleri doğar.

Hem “dünya” hem de erken Rönesans sanatına olan ilgisinin çatışmasından dolayı bir karmaşanın içine düştü. Örneğin Kollarını Yukarı Kaldırmış Kadın heykeli, bir yandan Aztek ve Mısır sanatını hatırlatırken öte yandan Masaccio'nun izlerini taşır... Moore'un British Museum'daki III. Amenofis'in Kolları adlı heykelden esinlenen Kollarını Yukarı Kaldırmış Kadın eserinin ana hatları, özellikle geriden bakıldığında, taş bloğun dikdörtgen yapısını içinde taşımaktadır. Bu genel olarak Mısır heykelinin karakteristik bir özelliğidir... Moore'un 1926'dan itibaren çizdiği uzanmış konumundaki insan figürleri, diğer kaynakların yanı sıra Michelangelo'nun Gece adlı eserinden esinlenmiş olabilir. Moore beğenilerinde genel olarak eklektikti ve çalışma tarzı da birbirinden apayrı şeyleri bir araya getirip yeni bir bütün oluşturmaktı. (Lewison, 2008: 14-17)



Resim 59: Henry Moore, “Kollarını Yukarı Kaldırılmış Kadın”.

Dönemin içerdiği hızlı değişim ve makineleşme takıdan, mimariye, heykelden, endüstriyel ürünlerin tasarımına kadar her alanı etkilemiştir. Bu dönemde takı tasarımında yeni bir oluşumun da öne çıktığı görülmektedir. Yaratıcı fikirlerle, doğal ve yapay olarak sınıflandırılan alternatif malzemelerin bir arada kullanılması, bu dönemde takı adına yapılmış en büyük yeniliktir. Öyle ki, değersiz olanın değerli kılınabildiği bir anlatım dilidir. Takı adına Art Déco’nun öncü isimlerinden olan Bengel çağdaş sanatta etkin olan diğer sanat akımlarından ve eserlerinden faydalanarak eklektik temelli çalışmalarda

bulunmuştur. Özellikle 1931-38 yılları arasında Jakob Bengel'in takıları; parlak renklerle boyalı, cilalı plastik ve kromla kaplı metallere oluşan uzun zincir, gerdanlık ve bileziklerdir.



Resim 60: Bengel "Kolye", 1933.



Resim 61: Bengel "Bilezik", 1935.

Bu dönemin takı alanındaki eklektik yapıyı anlamak için Özpınar'ın araştırmasına değinmeliyiz;

Art Déco mücevheri Fovistlerin kullandığı parlak ve canlı renklerle de uyuşan Bakst'ın tasarımları, mercan, yeşim, kehribar ve damarlı akik gibi egzotik ve renkli taşların kullanımına yol açtı. Fovizm'in yanı sıra Kübist ve Konstrüktivist hareketlerden de etkilenen mücevher tasarımlarında, üst üste bindirilmiş daireler, dikdörtgenler ve üçgenler görülmeye başladı. Yüzyılın başlarında yapılan arkeolojik kazılarla ortaya çıkan Mısır, Babil, Maya ve Aztek kalıntıları da mücevher tasarımına bu uygarlıkların motiflerini ekledi. Jean Fouquet ve Raymond Templier gibi tasarımcılar Afrika kabile maskeleri ve heykelciklerinden esinlenerek broşlar tasarladılar. Diğer önemli tasarımlar arasındaysa, 1920'de ortaya çıkan Coco Chanel'in taklit taşlardan oluşan "kostüm mücevherleri" isimli tasarımları; Van Cleef & Arpels ve Cartier'nin Çin, Japon, Pers ve Ortaçağ sanatından esinlenerek yaptıkları, renkli, değerli taşlarla süslü, mineli ve cilalı el çantaları, sigara kutuları ve cep saatleri ile Tiffany & Co.'nun bir pandantif ve iki bilezik veya bir pandantif ve boynu sımsıkı saran bir kolye oluşturacak şekilde ayrılabilen kolyesi bulunur. (Özpınar, 2007: 58-60)



Resim 62: Raymond Templier, yüzük.

I.2.8. Savaş Sonrası Sanat

I.Dünya Savaşı'nın sanatın yeni arayışlarını bir süre kesintiye uğrattığı bilinmektedir. Birçok sanatçı katıldıkları savaşta hayatlarını kaybetmiştir. Savaşla birlikte ortaya çıkan yüzyılın çelişkileriyle birlikte, ideolojik ve estetik baskılara karşı çıkarak geleneksel sanatı yadsıyan bir akım olan Dadaizm ilk bildirisini 1913'de yayınlamasına karşın 1923 ve sonrasında tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bu akımın sanatçıları resimden heykele alışagelmış malzemelerin dışına çıkarak gündelik hayatta kullanılan malzemeleri bir araya getirerek, eserlerini ortaya koymuşlardır. Kolaj, asemblaj ve fotomontaj tekniklerinin dışında hazır nesne kullanımı ile dizge değişimi yaratmışlar ve eklektik bağlamda eserler üretmişlerdir. Dadaizm içinde geleneksel sanat inkar edilmiştir. Akımın heykel sanatında eklektik açıdan ele alınabilecek başlıca sanatçısı ise Duchamp'tır. Duchamp 1913-1916 yılları arasında Ön Dada olarak isimlendirilen dönemde, iki farklı dizgede yer alan hazır nesnelere bir araya getirerek eklektik bir yapı sergileyen Bisiklet Tekerleği'ni üretmiştir. Bisiklet tekerleği günlük hayattaki işlevinden sıyrılarak bir tabure üzerine yerleştirilmiştir.



Resim 63: Duchamp, "Bisiklet Tekerleği".

“Burada, tabure de, bisiklet tekerleği kadar soyutlanmış ve kendi içinde ayrı bir tutarlılığı bulunan bir yapı oluşturmuştur. Ancak bu tutarlılık işlevsel değildir, çeşitli öğelerin bir

araya gelmesiyle oluşmuş bir yapının tutarlılığı söz konusudur” (Tükel, 1997: 482). Tükel’in burada değindiği ‘çeşitli öğelerin bir araya gelmesi’ ile eklektik yapının gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

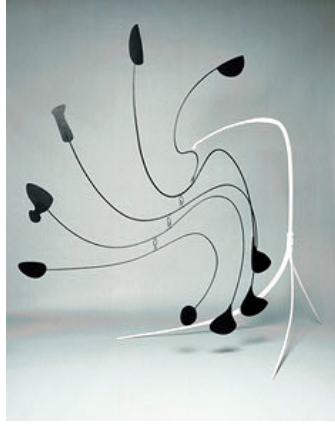
Takı ve heykel alanında eklektik ürünler veren bir diğer örnek de A. Calder’dir. Calder’in heykellerinde kullandığı malzeme seçimlerinde mühendislikle olan ilgisinin de etkisi olduğu açıktır iki alanın farklı yönlerini bir araya getirmesiyle eklektik özellikler kazanır ve sergiler. 1932’de “mobil” adını verdiği, havaya asılı, hafif hava akımıyla bile hareket kazanan birbirine eklemli heykeller tasarlamıştır. Sanatçı bu eklemleri, malzemeyi ve renk seçimini takı tasarımlarında da kullanmıştır. Ayrıca Calder’in heykellerinde yarattığı kompozisyonları takılarına da taşıdığı görülmüştür. Heykellerinin bağlayıcı öğeleri, hareket eden sallantılı parçaları, takılarında da yer alır. Calderin takılarında sıklıkla gördüğümüz spiral motifi, neolitik dönemden bu yana medeniyetlerde sıklıkla kullanıldığını görmüştük. Bu motifler mülkiyet belirlenmesinin dışında ticaret çuvallarının işaretlenmesinde, kullanılan mühürlerde de işlenmişti. Sanatçının 1937 ve 1950 yılları arasındaki takıları, heykelle takı arasındaki geçişi yansıtmaları yanında, kullandığı motiflerle de eklektik oluşumun önemli örnekleridir.



Resim 64: Calder, Çelik balık, 1934.



Resim 65: Calder, Çiçek kolye, 1938.



Resim 66: Calder, Örümcek, 1940.



Resim 67: Calder, Piriç tarak, 1940.

I.2.9. 1950-1980 Dönemi Modern Heykeltıraşlar ve Tasarımcılar

1950’li yıllara gelindiğinde, heykel sanatında ürettiklerini takılarına taşıyan Arnaldo Pomodoro’nun;

heykelleri genellikle silindirler, diskler, küreler, küpler, piramitler ve prizmalardır. Bu formların düz yüzeyleri içerisinde boşluk–doluluk, parlaklık–matlık ilişkisi dengeli, dinamik kıpırtılar sanki kütleli 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. (Heykellerden takılara yansıyanlar [ALTIN USTASI], 2009.)

Pomodoro heykellerinde kullandığı geometrik formları takılarına taşıyarak eklektik yapının örneklerinden birini oluşturmuştur. Sanatçının Etrüsk Sanatı, Hitit ve Mısır yazılarından etkilendiği ve bu etkiyi hem heykelleri hem de takılarına taşıyarak eklektik yönelimden beslendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca sanatçının kardeşi Giorgio

Pomodoro' da Arnaldo Pomodoro gibi heykel ve takı disiplinleri arasında geçiş yaşayıp form, teknik ve kompozisyon bilgisini takı alanında da kullanmıştır. Bu iki sanatçı 1970'li yılların sonlarına kadar çalışmalarını sürdürmüşlerdir.



Resim 68: A. Pomodoro, Bir küre içinde küre.



Resim 69: A. Pomodoro, Disco, 1952.



Resim 70: G. Pomodoro, Broş eskizi, 1957.



Resim 71: G. Pomodoro, Broş, 1963.

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.



Resim 72: Jean Arp, “Tristan Tzara'nın Portresi”.



Resim 73: Jean Arp, 1960.

Modernizmin uzun soluklu bu serüveninde, plastik sanatlarda olduğu gibi takıda da bir soyutlama eğilimi yaşanmıştır. Bunun en büyük destekçisi ‘sanat sanat içindir’ düşüncesi olmuştur. Sanat üretimlerindeki bu yeni arayış kaygıları, sanatçıları malzeme konusunda da özgür kılmıştır.

Öte yandan, doğrudan modern teknolojiyi çağrıştıran, yapıştırı (kolaj) ve kurgu (montaj) ürünü yapıtlar ise sanat dışı şeylerin sanata dahil edilmesine kapı aralamıştır. Bu açıdan yapıştırı ve kurgunun, saflığı önemseyen modernist sanattan ziyade, postmodernist sanatın çoğulcu yapısına daha çok uyduğunu söylemek mümkündür. (Yılmaz, 2006: 18)

Kolaj ve assemblaj günümüz sanatının da tüm alanlarında sıklıkla görülebilir. Geçmişe dair yapılan gözlemleri şimdiki zamana ekleme, bireyin kendisini bir zamana yerleştirme kaygısından ileri geldiği söylenebilir.

Popüler kültürün toplumda yaygın hale gelmeye başladığı bu dönem için takı adına verilebilecek örnek ise Albert Paley'dir. Sanatçı dekoratif iç ve dış mekan objelerinin dışında heykel ve takı çalışmaları da yapmıştır. Heykel pratiklerinde malzeme olarak demir-çelik kullanan sanatçı madene dair edindiği tecrübeyi takıya da aktarmıştır. Biçimlerindeki söylemleri heykel ve takı içinde aynı paralellikte ilerlemiştir. 1960'larda

Amerika’da heykel ve takı çalışmalarıyla birçok ödöl alan sanatçının, biçimlerindeki eklektik yönü ise farklı iki disiplin arasında bir bağ kurarak kendi söylemini gerçekeştirmiş olmasdır.



Resim 74: Abert Paley, Double Fibula, 1968.



Resim 75: Abert Paley, Heykel, çelik ve cam.

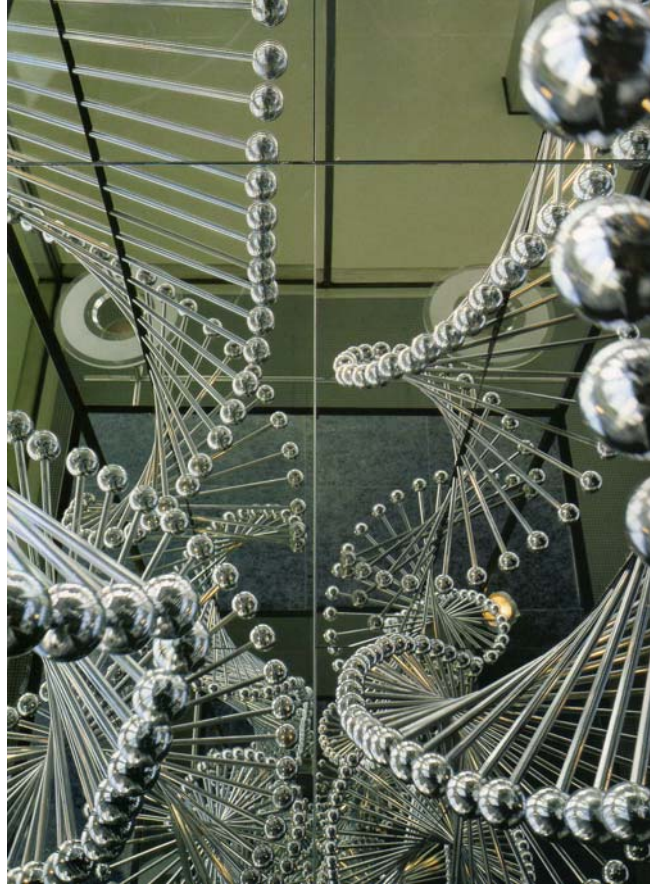
20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde heykel sanatında da görölen Kinetik sanat takı alanında da karşımıza çıkar. Dünyada tanınmış bir takı sanatçısı olan Friedric Becker kinetik takının yaratıcısı ve ayrıca heykeltıraş olarak tanınır. Sanatçı minimalist bir tarz sergilerken kinetik bir yapıyı da esas alınmıştır. Heykel pratiklerinde olduğu gibi takıya da kinetik tasarımlarını taşımış ve küçük ölçekli heykel gibi takılar çalışmıştır. Sanatçının çalışmaları ele alındığında, heykel ve takı pratiklerinin eklektik bir düzlemde birleştirildiği de görölebilir.



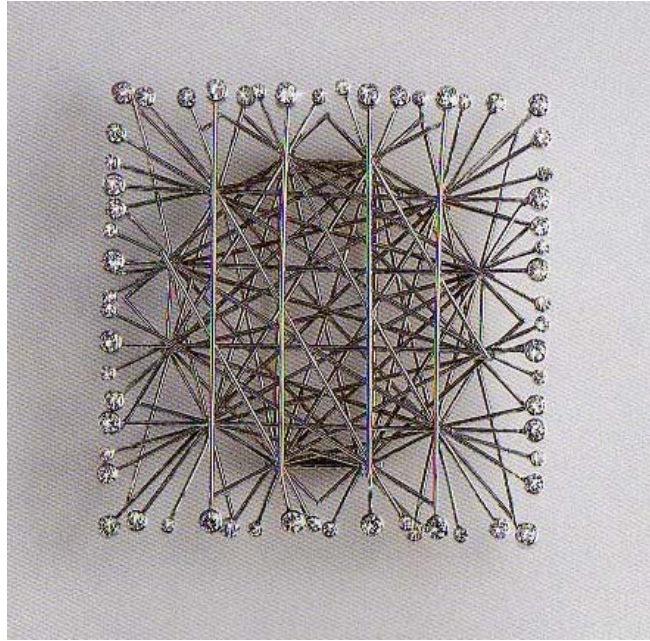
Resim 76: Friedric Becker, “Değişken çeşme”, 1964.



Resim 77: Friedric Becker, "Değişken broş", 1962.



Resim 78: Friedric Becker, "Dalgalı kinetik", 1969.



Resim 79: Friedric Becker, "broş", 1965.

I.2.10. Postmodernizm ve Eklektisizm

Modernizm sanatçıya özgürlük sunmak yanında seçkincilik de yaratmıştır. Postmodern sanatta ise sanatçıyı, bu seçkincilik halinden sıyrılarak, eleştiri kaygısı olmadan istediği teknik ve materyal ile çalışma olanağı sunmuştur. Bu durumda da sanatçı bir sınıfa dahil olmak zorunda kalmamıştır. Sanatçının üretiminin nasıl olduğu gibi hangi disiplin veya akımda gerçekleştiğinin de pek bir öneminin kalmadığı görülmektedir. Postmodernizm ile birlikte sanat ve gündelik yaşam arasındaki ayırım ortadan kalkmıştır. “Seçkinci kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayırımın çökmesi; biçimsel seçmecilik ile kodların karışması” (Sarup, 2004: 188) eklektik oluşum için temel hazırlamıştır.

Modernist sanatın ESTETİK biçimiyle simgelenen mutlak, evrensel ve metafizik doğruların II.Dünya Savaşı sonrası iflası, sanatçıyı giderek büyüyen bir bireyselliğe, o anda varlığını saptayacak anlık davranışlara sürüklemiştir. Bugünün Postmodernist sanatçısı her türlü elitizme (seçkincilik) karşı gelmekte, tümüyle demokratik bir yaratıma inanmaktadır. Modernizm’e karşın, Postmodernist anlayış, POP SANAT, kitch beğenin her düzeyi, halk anlatımı gibi her türlü anlatım biçiminden yararlanmakta, bezemesel nitelikleri rahatça kullanmaktadır. Kurgusal bir biçim hiyerarşisi Postmodernist sanatçı için dürüst sayılmakta, bundan öte, bugün artık kurgusal hiyerarşinin toplumsal düzeni ve günümüzde algılanan gerçeği yansıtmadığı düşünülmektedir. (Erzen, 1997: 1507)

1945 yıllarında başlayan 1950’lerin başında Pop Art olarak gündeme gelen sanat anlayışında Erzen’nin de bahsettiği gibi sanatçılar halkın gündelik yaşamında var olan olgular üzerine düşünerek sanatsal üretimlerde bulunmuşlardır. Pop Art’ın gündeme gelişi içinde ressam, mimar, yazar ve heykeltıraş Eduardo Paolozzi’nin de bulunduğu bir grubun, dergi, film ve reklamlarda insanlara sunulan imgeler üzerine düşünmeye başlamaları ile oluşmuştur. İlk olarak Londra’da başlayan bu hareket ilerleyen yıllarda Amerika’da benimsenerek ilerlemiştir. Böylece Amerika’da sanat eylemci bir tavır sergileyerek 1970 ve 1980’lerdeki bireyciliğe temel atmıştır. Bu noktadan sonra sanatta vurgu biçim, yerine içeriğe yönelmiştir. Daha öncede söz ettiğimiz gibi “sanat sanat

içindir” görüşünün biçimci duruşuna karşı bir tavır sergilemiştir. Halkın gündelik yaşamına inen ve bunu içinden ortaya çıkan sanat ortamında popülist anlayışın yaygınlaşması eklektik bir zemin hazırlamıştır. Bu zemini daha iyi açıklayabilmek adına Turani’nin Postmodernizm ve eklektik oluşum üzerine yazdığı notları aktarmakta yarar var;

Postmodernistlerin geçmiş kültürlerin her türlü mimarlık biçimlerine ve eşyalarına kendi yaşamlarında ve eserlerinde yer verdiklerinden, ABD ve İngiltere’de ‘Tarihi Miras Sanayii’ adı verilen bir endüstri türü doğmuştur. Böylece geçmiş kültürlerinin makineyle üretilmiş ürünleri, günümüz tüketicisinin önüne konulmaktadır. Bu ürünlerin pazarlaması yapılırken TV, sinema ve yayın yoluyla tüketicinin geçmiş kültürlerin mimarlık öğeleri, yeni yapılarda kullanılıyor ve böylece eklektik bir senteze yöneliniliyor. Buna bir çeşit nostalji duyarlılığı da denmektedir. Ayrıca, ABD ve Avrupa yanında diğer ülkelerde etnik festivaller, tüm dünyanın halk oyunları gösterileri, başka ülkelerin yemeklerini sunan lokantalar, aslında eklektik bir yaşam türünün hemen tüm dünya kentlerinde oluşmaya başladığını göstermektedir. Günümüzde bu eklektik kültürün bir çeşit nasyonal yaşam biçimi oluşturduğuna, hemen her büyük kentte tanık olunmaktadır. Bu sentezde, popülist bir zevk eğilimi olduğu da kabul edilmektedir... Postmodernizm’de geçmişin yıkılması söz konusu değildir. Tam tersine, onun çağdaş olanın yanında ya da içinde kopya olarak yaşatılması göz önünde tutulur. Postmodernist, ilerleme fikrini de kabul etmez; tarihsel sürekliliği de benimsemez. Buna rağmen tarihi yağmalamadan çekinmez ve orada bulduklarını, şimdinin bir boyutu gibi kullanır. Örneğin, postmodern mimar, geçmişin yapılarından seçtiklerini eklektik bir mantıkla kendi çalışmasına katar. Bu davranış, postmodernist anlayışın geçmiş ile şimdinin yanında birlikte kullanılması anlamına gelir. Burada, toplama bir montaj durumu olduğu açıktır ve tek bir zamana bağımlı imaj yerine, çeşitli zamanların imajlarını bir araya getirme düşünesi ön planda tutulur. Bu farklı anların birbirlerine yabancı imajlarını bir araya getirme görüşü, aynı zamanda “zamansızlığın yitirilmesi” anlamına gelir. (Turani, 2006: 188-190)

Amerika’da popüler kültür içinde eklektik ilgi günlük yaşamın heykel pratiklerine taşınmasıyla oluşmuştur. Bu pratikler hızlı tüketim malzemeleri ve reklam unsurlarından oluşmaktaydı. Claes Oldenburg’un 1962 yılının Eylül ayında sergilediği “Dev Hamburger” çalışması şaşırtıcı bir etki yaratmıştır. Hızlı tüketim kültürünün bir göstergesi olan hamburgerin, bulunduğu dizgeden koparılıp, heykelin malzemesinde ve konusundaki gelenek dışı yaklaşımı ve popülist eğilimlerin bir dışa vurumu olmak yanında postmodern kültürün eklektik yönüne işaret eder.



Resim 80: Claes Oldenburg, "Dev Hamburger", 1962.

Takıda bu dönemin gelişmelerinden üzerine düşen payı almıştır. Popüler kültürün yarattığı ortamda takı statü ifade etmenin dışında formlar kazanmış ve radikal değişimler geçirmiştir. Görsel ve yazılı medyada yer alan kahramanların fotoğrafları takılarda yerini almıştır. Bu tip takılar için J. Fred Wolell'in "The Good Guys" (1966) isimli kolyesi iyi bir örnektir. Bir çizgi roman kahramanı olan Superman'in fotoğrafının yer aldığı kolye, malzeme zenginliğinin yanı sıra popüler kültürün bir simgesi olma niteliği ile postmodern eklektisizminin örneklerindedir.



Resim 81: J. Fred Wolell, "The Good Guys", 1966.

Postmodernist kültürel yapıyı ve sanat anlayışını eklektik açıdan özetlersek; “Eklektizm, seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimidir. Lyotard’da bu duyguyu aynen yankı verir; Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan raggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde McDonald’s yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo’da Paris parfümü sürer, Hong Kong’da retro giyinir” (Harvey, 2006: 107-108).

1960’lı yıllarla beraber değişen yaşam biçimiyle sanat da yeni bir yola girmiştir. Sanat dünyasında tamamen yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanat günümüze değin sanatın tüm alanlarında etkisini göstermiştir. Kendisini ve çevresini sürekli sorgulayan sanatçı, çağın getirdiği teknolojik gelişmelere karşı çıkarak geleneksel sanat anlayışını görmezden gelerek bireyci bir tavır sergilemiştir. Kavramsal sanat;

Sanatı, bilimle özdeş konuma getirerek herhangi bir sanat dalının kapsamıyla sınırlı kalmadan, bütünlük içinde, irdelenmiştir. Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavramsal Sanat, Oluşumlar, Gösteri sanatı, Vücut sanatı, Çevresel sanat, Yeryüzü sanatı, Yoksul sanat, Süreç sanatı ve Video sanatı ile birlikte “Nesne sonrası sanat/ Nesnesiz sanat” (Post Object Art) ana başlığında verilmiştir. Tüm bu sanatların ortak özelliği, düşünceyi-kavramı iletmede araç/gösterge olarak dili, çeşitli nesnelere, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavramdır. Kavramsal Sanat, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen seyrine sunulmuş üstün bir meta ya da Fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan köktenci bir girişim olarak da tanımlanmıştır. Bu tanım sanatın düşünsel bir süreç olduğunu ve görünür kılınmak için fetişleşmiş bir nesneye gereksinimi olmadığını savunur. Bu bağlamda Kavramsal Sanat, 1960-70 arası dönemin sanatsal yaklaşımının özel adı olarak alındığında, sanat nesnesinin üretimini terk etmeyi amaçlayan bir yaklaşımdan söz edilmektedir. (Özayten, 1997: 971)

Joseph Beuys ise Kavramsal Sanat içinde dikkat çeken bir sanatçı olmuştur. Beuys, etkisini 1980’li yıllarda da güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Beuys’a göre sanat, insan düşüncesi ve eylemiydi. Beuys’un biçim, hareket, kaos gibi üç unsurla heykeli insanla bağdaştırması ve ilişki kurması, heykel teorisini açıklamaya yeterlidir. “1962’de Fluxus I’de ‘aksiyon, müzik, happening, çevresel sanat, karşı sanat, events, şiir, letterisme,

de-collage' gösterilerini, Brecht ve La Monte Young ile birlikte sekiz akşamda gerçekleştirmiştir" (Demirkol, 2008: 158).

1963'ten başlayarak düzenli olarak Fluxus olaylarına katılan sanatçı bu alanda çeşitli eylemler yaratmıştır... Sanatı ele alışı ve yorumlayışı açısından Marcel Duchamp'ın ve Dadaizm'in çizgisine oturan Fluxus hareketi; kuramsal bir gruplaşma, yayınlar, betimlemeler ve Fluxus Maciunas denilen nesnelere odaklanmaktadır. Multiples (reproduksiyonlar gibi çok sayıda çoğaltılmış ve ucuza satılan yapıtlar), filmler ve çeşitli nesnelere oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik nitelik taşımaktadır. (Şahiner, 2008: 63-66)

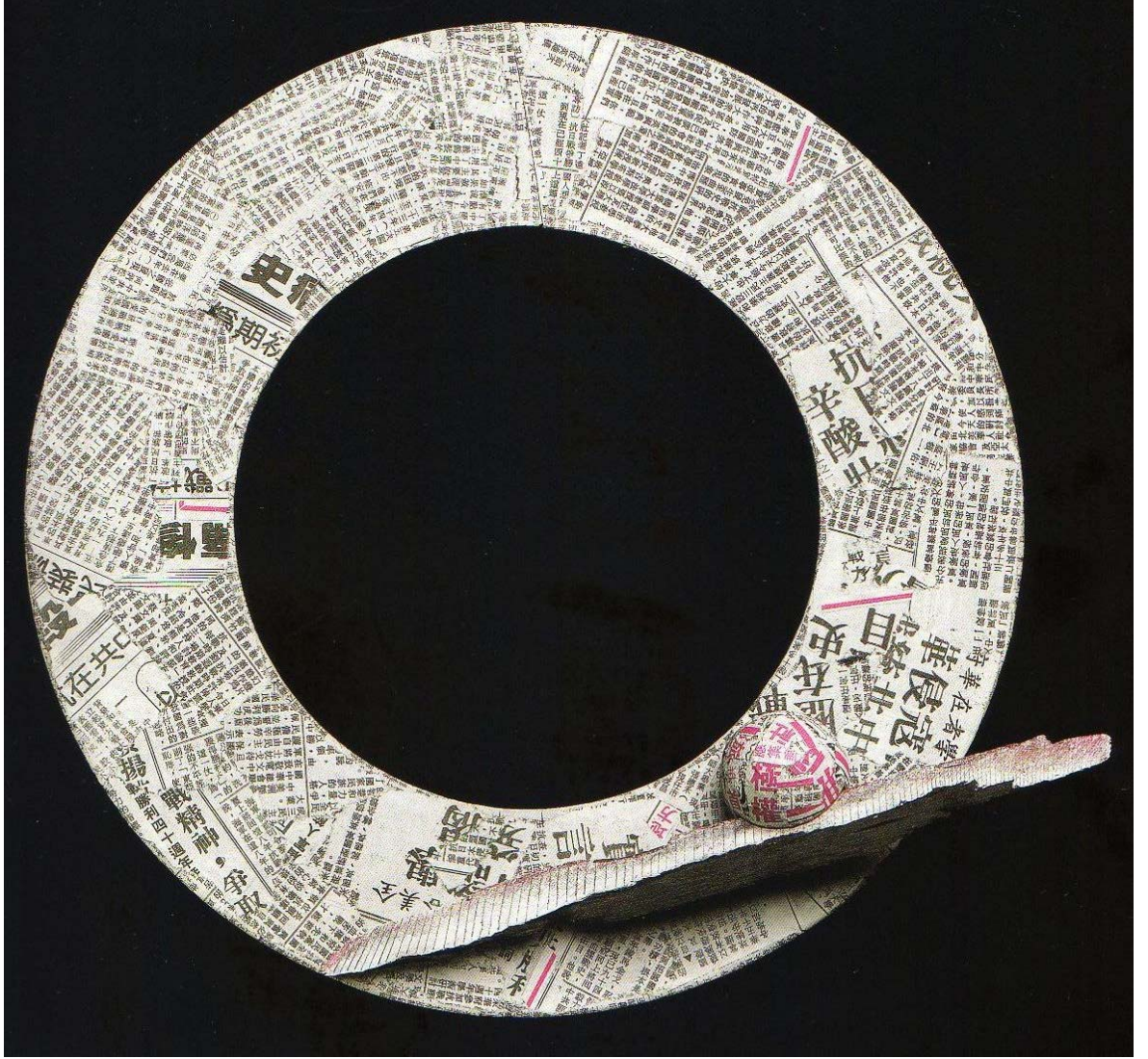
1964 yılında "Yağ, İskemle" isimli antiform heykel çalışmasını yapan Beuys, kullandığı malzemelerle bir süreç tasarlarken insana dair olmazsa olmaz gereksinimlerini ve bu gereksinimlerin açığa çıkardığı hissi hedeflemiştir. Ayrıca iskemlenin kendisi ve üzerine belirli bir açıyla yerleştirilmiş yağın dizge değiştirerek bir arada tasarlaması eklektik bir yapı sergilemiştir.



Resim 82: Joseph Beuys, "Yağ İskemle", 1964.

1980'lerde Amerikalı takı sanatçısı Robert W.Ebendorf stüdyo tipi kuyumculuk hareketinin temsilcisi olmuştur. Ayrıca sanatçı 1969 yılı Kuzey Amerika

Kuyumcular Derneği'nin kurucularındandır. Sanatçı farklı dönem ve akımlara ait formlar yanında hazır nesnelere de takılarında kullanmıştır. Ebendorf alışılmadık malzemeler kullanmasıyla tanınır. Takının geleneksel malzemelerinin dışında pleksiglas, strafor, pirinç kağıdı gibi malzemeleri de çalışmalarına dahil etmiştir.



Resim 83: Robert W.Ebendorf, "Yaka", 1988.

Kavramsal sanat Amerika'da etkin olmuş ve toplumun tüketimi benimsediği kapitalist bir yaşam sistemi içinde günümüze değin ulaşmıştır. Bilimdeki gelişmeler ve

sosyo-ekonomik değişimler toplumun sanata olan bakışını da değiştirmiştir. Popüler yaşam tamamıyla eklektik bir toplayıcılığa dönüşmüştür. Bilinçli veya bilinçsizce yapılan seçimler bir araya getirilip farklı bir olgu ve isim altında sunulmaktadır. Sanatçıların kendi söylemlerindeki deneyimlerinin sunulduğu bir ortamın hakim olduğu söylenebilir.

Deneyim pazarlaması popsanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak popsanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmış, her iki deneyimin birleştirip çarpıtmıştır. Amaç gündelik nesnelere estetik nesnelere göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır; bu sırada da estetik sıradanlaştırılmaktadır- deyim yerindeyse, estetik deneyim diye adlandırmak istediğimiz şeyler konusunda eşik düşürülmektedir. (Kuspit, 2006: 94-95)

Kuspit'in sözünü ettiği deneyim pazarlanması endüstrinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu durum, çağımız sanatı uzmanlarının, günümüz sanatıyla günlük yaşam arasındaki ilişkilerin fazlalaştırılmasının, sanatı pop-art'a, minimale, enstalasyona, konsept anlayışlarına, land art'a, body art'a ve geçmişteki sanat anlayışlarından çok farklı anlatım değişikliklerine götürdüğünü niçin yazdıklarını açıklamaktadır. Aslında bunun baş nedeni, gündelik yaşamımıza giren ses alma cihazları, radyo,TV, video, internet vb araçlardır ve bunlar aracılığıyla sanat eserlerinin görüntüleri ya da baskıları (orijinal değil) evimize, üstelik her an kulağımıza ve gözümüzün önüne kadar getirilmektedir. (Turani, 2006: 198-199)

Bugünün toplumsal gerçeklerini ve teknolojinin alımlayıcı üzerinde yarattığı etkiyi görmezden gelmek akılcı bir yaklaşım değildir. Dijital ortamın heykel sanatında yerini alması ve farklı dizgeler için kullanılan malzemelerin üretim ortamına dahil olması gibi etmenler günümüz heykeli için eklektik olarak yorumlayabileceğimiz bir ortam yaratmıştır. Bu durumu disiplinlerarası bir çalışma olarak yorumlamak doğru bir yaklaşımdır. Tıpkı heykel sanatı gibi takı da çağının getirilerinden etkilenerek üzerine düşen payı almış ve radikal değişimler geçirmiştir.

Öncelikle katı hal fiziği ve elektronik alanındaki baş döndürücü gelişmeler yaklaşık bir asır içinde dünyanın çehresini tümüyle değiştirerek yeni bir yaşam tarzına ve dünya algılayışına olanak sağlayacak gelişmeleri sağlarken gündelik yaşamımıza giren mikro-teknolojik elektromekanik mucizeler kuyumculuğun tarihsel "mucizevi küçük harikalar" yaratma

misyonunu yitirmesine neden olmuştur. Bir pendentif boyutundaki müzik çalarlar renkleri, kullanılma malzeme çeşitliliği, tasarımlarındaki aksesuarlaşma kaygıları nedeniyle rahatlıkla küpe, broş ve kolyelerin yerini almıştır. (İnan, 2009: 283 -84)

Günümüz sanatında, salt malzemeye bağlı kalınmadan yapılan yaratımlar, yaşamın içindeki duyumsanan her şeyi kendi içine dahil etmiştir. Bu durum hem heykelde hem takıda, sanat dilinin kendisi olmuştur. Öyle ki teknolojinin kendisi, heykelmiş, sanatmış gibi sunulmaktadır.

II. BÖLÜM

II.1. Heykel ve Takının Yapısal Özellikleri

Heykel sanatı ve takının plastik üretimlerini karşılıklı ilişki içinde incelemek ve bu iki disiplini tanımlayarak, yapısal özelliklerini belirtmek yararlı olacaktır.

Heykel sözlük anlamıyla tanımlandığında; “Hacim sanatı. Estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt. Sözcük, bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve tekniği kullanırsa kullansın, tüm yapıtların genel adıdır “ (Sözen ve Tanyeli, 2007: 104).

Takı ise doğa ile estetik beğenin bir araya geldiği, insanoğlunun süslenme ve statü belirleme isteğinin çok ötesinde, içsel anlamların yüklendiği nesnelere. Takı kullanıcıya bir kimlik öneren bir düşüncenin ürünüdür, bu önerinin altında beğenilme ve saygın olmak duygusuyla, psikolojik olarak bir tatmin olma isteği yatar. Takı yüzyıllardır oluşmuş geleneği, formların değerleri ve tarihiyle başlı başına bir disiplin olarak modern dünyaya taşınmıştır. “İnsanların ayak bileği, bel, bilek, burun, boyun, kulak, parmak v.b. vücudun birçok yerine çıplak ya da giyecek üzerine taktıkları değerli maden ve taşlardan yapılmış süs eşyaları” (Kuşoğlu, 2006: 216) tanımlanır.

Kuşoğlu takıyı işlev ve konumlanışıyla tanımlarken, Bayazıt ise aşağıda takının tasarım sürecine ve düşünce boyutuna dair bir açıklama getirmiştir.

Takı, zevk ve heyecan veren, hayal, gerçeküstü ve beklenmeyen elemanlarla bir büyüdür. Takı imge gücü ile gerçek olmayanın yaratımıdır. İmge gücü ile gerçek olmayan bitkiler, gerçek olmayacak bulut ve kar taneleri, gerçek dışı bir nesne üzerinde hayvan figürleri, gerçek dışı küvet, bir çaydanlık ve onu çevreleyen o klasik mekânın oluşturduğu broş gibi nesnelere olabilir. (Bayazıt, 2008: 238)

Çağdaş takı ve heykel form açısından benzerlikler içeriyor olsalar da yapılaş amaçları farklılık gösterir. Tarih boyunca, takının nesilden nesile yapım ve form geleneği ile günümüze eski kültürlerin gelişim çizgilerini aktaran bir obje olduğu görülür. Takı ve heykel geçmişten günümüze yapıldıkları malzeme ve teknik açıdan da benzerlik gösterirler. Bu çalışmanın konusunu oluşturan heykel ve takının aynı zaman dilimini paylaşırken geçirdikleri süreç sonucunda türlerinde ve yapısal özelliklerinde de değişimlerin olduğu gözlenmiştir. Her iki üretimin de temelinde artistik, işlev, psikolojik ve teknolojik açılardan buluştukları ve ayrıldıkları noktalar bulunmaktadır. İnsanın görsel ve duyumsal algısına hizmet eden heykel ve takı üç boyutludur. Her ikisi içinde geçerli olan form kaygısında, boşluk, yüzey, doku, hacim, ışık, renk gibi unsurları açıklamak, bu iki disiplinin yapısal özelliklerini açıklamak yanında eklettik ilişkilerinin kurulabilmesi için de gereklidir.

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. Bir sanat ürünü olan heykelin işlevselliğini açıklarsak;

Her sanat ürünü, çağını, toplumunu ve ortak bilincin bireyselliğini “temsil” eder. Bu açıdan, toplumsal ilgi ve toplumsal olgu işlevi kazanır. Yani, sanat eseri, çağını, toplumun felsefi, politik, bilimsel, kültürel yapısını; yaşam biçimlerini “gösterir”. Bu ise o’nun sanat nesnesi olma işlevidir. Bu anlamı, sanat nesnesinin estetik iletişim ve bildirişim işlevselliği değerlerini içermesidir. (Atalayer, 1994: 139)

Heykel ve takının ortak olarak paylaştıkları, bir alan olan ‘algı’ durumu da psikolojik bir unsur olarak değerlendirilmelidir. “Ruhsal yaşamın en temel ögesi olan algı psikolojide bir bütünün kavranması olarak tanımlanır” (Tunalı, 2009: 90). İnsan çevresindeki nesnelere duyu organları aracılığıyla bir bağ kurar. Kurulan bu bağda görsel, dokunsal ve işitsel duyu organlarına yönelik nitelikler, algılama sürecinin temelini oluşturur. Tasarlanan ürünün fiziksel ve biçimsel nitelikleri, nasıl bir algı yaratılacağını da belirler.

Heykelin algılanabilme koşulları incelendiğinde; “insan boyutuyla (insanın algılayabilme koşullarıyla) içyapısında kendi öğeleri arasında, karşıtlık ya da uyum açısından oransal ilişkilerin kurulup örgütlenmesi ve bu çok yönlü ilişkiler demetinin giderek yakın ve uzak çevreyle bağıntı oluşturmasının sağlanması, gereklidir” (Germaner, 1997: 782).

Takı ve heykel teknolojik bir süreç sonucu üretilir ve bu teknik süreç üretilen ürünün ne ve nasıl olduğu yanında niteliğini de belirleyen bir ölçüttür. Tasarım sürecinde işlevsel ve psikolojik faktörler göz önünde bulundurulmakla birlikte teknik ve malzeme bilgisinin sürecin belirleyici faktörlerinden olduğu da tartışılmaz. Takı ve heykele dair tarihsel süreç içinde geleneksel malzemenin yanında, alternatif malzemenin kullanımının da söz konusu olması sanatçıyı biçim yaratmada özgür kılmıştır. Bütün bu gerekliliklerin yanında malzeme ve teknik bilgi tek başına yaratıyı belirleyip yönlendiren unsurlar değildir. Heykel ve takının yaratımında ve formunun belirlenmesinde soyutlama, deformasyon, stilize etme gibi temel yöntem ve yönelimler geçerlidir. Hem heykel hem de takı üretiminde düşünsel boyut olmadığı koşulda üretim tek başına teknik bir ürüne dönüşebilir. Üretimde kullanılan malzemenin öne çıkıyor olması, takı da plastiğin amacına ulaşmadığının göstergesidir. Heykel plastiğinde de durumun farklı olmadığı açıktır.

Sözlük anlamı ile tasarım; “Bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vs. gibi ürünlerin tümü” (Sözen ve Tanyeli: 231). Sanat terimleri sözlüğü ‘tasarım’a böyle bir açıklama getirirken Tunalı ise;

Tasarım, öncelikle, zihinde var olan bir fikirdir; ama bu fikir bir biçim (form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir nesne (object) olarak dışlaşır, somutlaşır. Buna göre, her tasarım olgusunda bir fikir ve o fikre göre biçimlenmiş bir nesne bulunur. Başka bir deyişle, her tasarım etkinliğinde, tasarımılayan bir özne ve tasarlanan bir nesne vardır. Tasarımılayan özne duyum, algı, düşünme, duygu ve hayal gücü gibi zihinsel yetileriyle, kendisine verilmiş olan bir şeyi üçboyutlu doğal düzen içinden çıkarıp tasarımsal bir dünya içine yerleştirir. (Tunalı, 2009: 18)

Tasarım, bir sanat eserinin veya endüstriyel bir ürünün, yapı, biçim ve yöntemi yanında malzemesinin bir problem olarak görülüp çözülmesinden öte, bir yaşama, etki, duygu ya da fikrin ifadesi olup, bir değer ve anlam üretmelidir.

Takı estetik beğeniye hizmet etmek üzere tasarlanmış işlevsel bir obje olarak düşünülüp, teknik ve üretim olanaklarından dolayı endüstriyel tasarıma daha yakın gibi dursa da, stüdyo tipi kuyumculuk tıpkı heykel sanatı gibi bireysel bir duyumsamanın oluşturduğu bir yaratım objesidir. Bu kaygıyla yaratılmış takı ve heykelin varoluşları özgündür. Her ikisinin de varlıklarının yarattığı atmosfer, buldukları ortamda yaşayan ve duyumsanan birer nesne haline dönüşmelerini sağlar.

İnsan duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak maddeyi tinselleştirir, yani ona biçim verir. Biçimin kaynağı tinsel varlıktır. Biçim kazanan madde kendi kategorilerinin dışına çıkar ve sanat varlığı olur. Bu sanat varlığına sanat yapıtı denir. Sanat yapıtı, tinsellik ve biçim kazanmış bir maddi varlık olarak “yaratılmış” bir varlıktır. (Tunalı, 2009: 62)

Heykel ve takıda başlıca ortak kaygı form yaratmaktır ve sanat terimleri sözlüğü formu şöyle açıklar; “Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği” (Sözen ve Tanyeli, 2007: 41). Felsefe sözlüğü ise bu kavramı biçim tanımlaması içinde açıklamıştır;

Bir şeyin dış görünüşü. Daha dar anlamda biçim, maddeye karşıt olarak tözsel ilkedir. Biçim bir şeyin düzeniyle, kuruluşuyla, işleyişiyle de ilgili olabilir (görüşme biçimi, yönetim biçimi, iyileştirme biçimi). Biçim estetiğin temel konularındandır, buna göre yapıtta tüm gereci ya da içeriği kucaklayan, bütünlüğe kavuşturan, ona üst düzeyde anlaşılabilirlik kazandıran, onu özgül özelliklerle donatan, böylece onun sanat değerini sağlayan yapı özelliklerinin tümünü karşılar. (Timuçin, 2004: 61-62)

Buradaki forma dair inceleme, heykel sanatında ve takıdaki ortak yönleri bulgulamaya dönüktür. Her ikisinde de tüm formsal değerler inşa edilirken bir duyumsama yaratmayı amaçladıkları da açıktır.

Hiç kuşkusuz, her form, kendi gerilimleri, gereklilikleri ve nedenleri ile, içsel bir anlam içerir. Yani o bilgiye dönüştürülmüşse, kendine özgü “gerilimleri” ile, zihinsel bir yapılaşma varlığıdır. Soyut olarak, imgesel bir içerik taşır. O artık nesnel bir kalıptır. Yani, uzayı sınırlandıran kalıp... Ama daima, içsel bir “töz-cevher” taşıyan kalıp. “Ne olursa olsun, dar anlamı ile form, bir yüzeyin sınırlanarak, ötekisinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal olarak form böyle tanımlanır.” (Y. KANDİSKY) Ama, var olan algımız dışında var olan, kendi yasalarıyla var olan her şeyin bir ‘varoluş’ nedeni, içsel bir gerekliliği, içsel bir özü, içeriği daima vardır. Bu içli-dışlı varoluş olmaksızın, onun bilgiye dönüşmesi imkansızdır. O halde form, varoluş anlamının, içeriğin, dışavurumu, dışsal görüngüsüdür. (Atalayer, 1994: 156-157)

Form üretimi hem simgesel hem de maddesel olarak duyulur dünyaya hizmet eder ve bu iki disiplinin en temel ortak paydası ve amacıdır.

Form üretiminde bu iki disiplinin ortak bir başka plastik değeri ise boşluktur. Heykelde boşluğun kullanılması, tasarıma uzamsal ve plastik değer kazandırır. Boşluk tasarımın bütününe ait bir unsurdur. Heykel içindeki boş ve dolu alan (kütle) heykelin kendisini belirlerken, bir heykel aynı zamanda kendi dışındaki boşluğu da işaret eder. “Boşluk, bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. ‘Dolu’ olan bütün nesnelere gerçek bütünlüğe ulaşmayı olanaklı kılan odur gerçektende” (Cheng, 2006: 60). Felsefenin boşluğu tanımlaması, plastik sanatlardaki boşluk kavramının daha açık kavranması için yardımcı olabilir;

Uzayın madde bulunmayan yeri. İlk filozoflar devinimi olası kılacak boşluk fikrine ulaşamadılar. Örneğin Parmenides “Bir Varlık”ı belirlerken boşluğu tümüyle dışlamış gibiydi. Boşluk fikri ilk olarak atomcu filozoflarda ortaya çıktı ve devinimi olası kıldı. Demokritos başlangıçta atomların boşlukta çeşitli hızlarda devinirken çarpıştıklarını, bu çevrintide kaba ve ağır atomların ortada, ince atomların yukarıda yer aldığını bildirmiş, böylece atomların evreni nasıl oluşturduklarını açıklamıştı. Atomcu görüş oluşumu atomların birbirlerine katılmalarıyla açıklanırken devinimi de açıklamış oluyordu. “Filozofların anladığı anlamda hiçbir boşluk yoktur” diyen Descartes’a karşı Newton evrenin yıldızları barındıran bir boşluk olduğunu bildirerek fizik biliminde en büyük devrimle ilgili değişmez niteliklere indirgeyen Descartes’çı görüşü yıkarken metafiziğe dayalı evren açıklamalarının da sonunu getirecektir. (Timuçin, 2004: 87-88)

Sanatsal üretimde boşluk kavramını anlamak için insan ve boşluk ilişkisini kavramak gerekir. Hiçlik ve maddenin bir araya gelişiyle oluşan üçüncü alanda boşluk yeni bir form alır. Bu formdan da sonsuz biçimlere giden yol açılmış olur. Çin felsefesi boşluk-doluluk ikilemini Ying ve Yang ilişkisiyle ortak bağlamda açıklamıştır. İnsan yaşamında boşluk kavramı özetlenirse;

“Boşluk kavramıyla disipline ulaşabilir ya da kendinin ve dünyanın aynası olur insan kalbi. Zira Boşluk’u sahiplenerek, doğuştan getirdiği Boşluk kavramıyla özdeşleşerek, imgelerin ve biçimlerin kaynağını da bulmuş olur insan. Espasın ve Zaman’ın uyumunu ele geçirir, değişimin yarasını egemenliği altına alır” (Cheng, 2006: 67).

Heykel sanatçısı, üç boyutlu bir biçim tasarlarırken ayrıca boşluğa biçim verir ve onu yeniden tanımlar. Heykelde boşluk formun yarattığı iç boşluk ya da dış boşluk, tek başına plastik bir değer ve ya biçimlenebilir bir nesne durumlarında var olabiliyorken, takıda öncelikle işlevsel biçimleriyle karşımıza çıkar. Örneğin yüzük içindeki boşluk ya da kolyenin tasarlanacak olan boyun çevresi gibi işlevsel bir nitelik taşır. Tabi ki heykel formunda olduğu gibi iç ve dış boşluklar gibi plastik bir değer olarak forma dair bir unsurda olabilir. Ancak boşluk öncelikle kullanıma dönük işlevi ile öne çıkar takıda. Kesin bir hüküm olmamakla birlikte örneğin yüzük gövdesinin negatif alanı yuvarlaktır ve

tasarımcı yüzüğün negatif alanı olan bu boşluğu, düşünerek ve bunu dış dünya ile birleştirerek temel formu tasarlar (Resim 84-85). Yüzük tasarımında kullanılan boşluk genellikle ele takıldığı için işlevsel bir özellik taşır. Ele takılmadan önce bulunduğu alanda üç boyutlu olarak duyumsanan yüzük, elin üzerinde üç boyutlu olma özelliğini gizleyip daha çok iki boyuta dönük bir his yaratır.



Resim 84: Frederic Becker.



Resim 85: Frederic Becker.

Kütle (dolu alan) boşlukla beraber heykel ve takının sorunsallarından bir başkasıdır. Heykel sanatı ‘hacim sanatı’ adıyla anılır. Sözlük anlamı ile hacim’in ne olduğuna değinilirse;

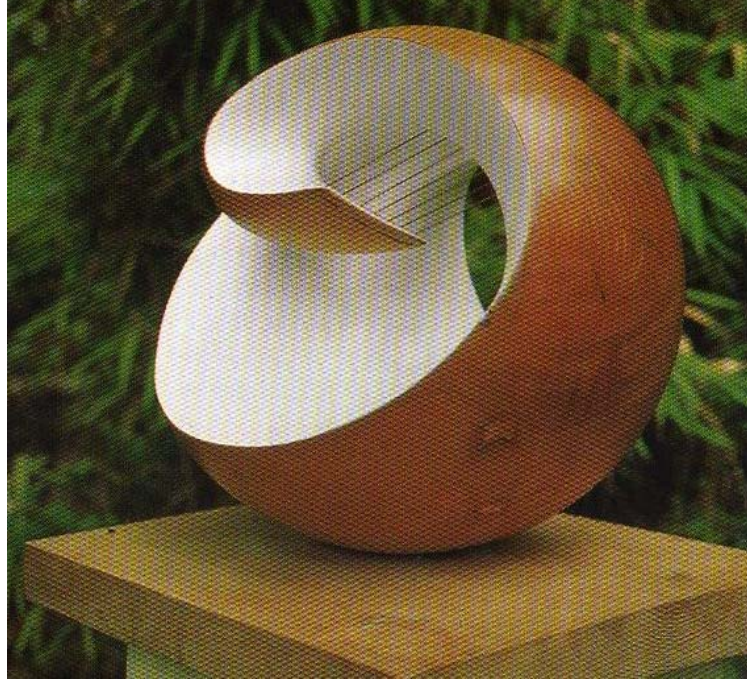
Sanatta “hacim” sözcüğü nesnelere uzayda yer kaplayan masif kitlesi anlamına gelmektedir. Başka bir anlatımla, hacim dördüncü boyuta, yani mekân boyutuna sahip olmayan üç boyutlu bir nesnenin niteliğidir. Örneğin, heykel bir “hacim sanatı” sayılabilir; çünkü ancak dıştan üç boyutuyla algılanabilmekte. Kişide bir mekân yaşantısı oluşumuna yol açmamaktadır. (Sözen ve Tanyeli, 2007: 97)

Doğada var olan üç boyutlu biçimlerin bir hacmi vardır. Heykel sanatında kütle pozitif veya dolu bir madde olarak tanımlanırken takıda, dolu alan veya takının yer aldığı alan heykelde olduğu gibi boşluğun kendisi değil, insan vücudunun herhangi bir bölgesi olarak belirlenir. Boşluk heykeli sarmalayan dışsal bir öge veya kompozisyona dair bir plastik değer olarak heykelin bir parçası olabilir. İşlevi sadece plastik bir kaygıdır. Takıda ise boşluk yine aynı şekilde kompozisyonun bir ögesi olabildiği gibi, insan bedeni üzerinde asıldığı duruma göre plastik bir eleman olabilir. Ancak yüzük, bilezik gibi nesnelere işlevi olan ve tasarımın merkezini oluşturan başat bir değerdir.

Heykel sanatında boşluğu en güzel kullanan sanatçılardan Barbara Hepworth ve takı alanından Gijs Bakker’ın çalışmaları örnek olarak verilebilir.

Hepworth, İngiliz heykeline kütle içine açılmış delik kavramını sokan ilk kişidir. Daha sonra Moore’la birlikte bu anlayışta birçok yapıt vermişlerdir. Kütlenin bir delikle biçimlenmesi, kapalı mekânın görsel kılınması onun daha 1931’deki Delinmiş Biçim’inde söz konusudur. 1940’tan sonra Hepworth’ün yapıtlarındaki delikler, daha karmaşık bir duruma gelmiş, genellikle geniş oval ve sarmal bir biçim olarak kütlenin içini anlatımcı bir anlayışla biçimlenmişlerdir. (Tükel, 1997: 777)

Barbara Hepworth, boşluğu formu temel bir unsur olarak kullanıp, boşluğun sadece kütleyle çevreleyen bir alan olmadığını vurgulamıştır.(Resim 90-91). Boşluğu kütleyle birlikte heykeli biçim veren bir unsur olarak görüp heykellerinde irdelemiştir. Çalışmalarında iç ve dış bükey yüzeyleri kullanarak kütleyle boşluk ilişkisini kurmuştur.



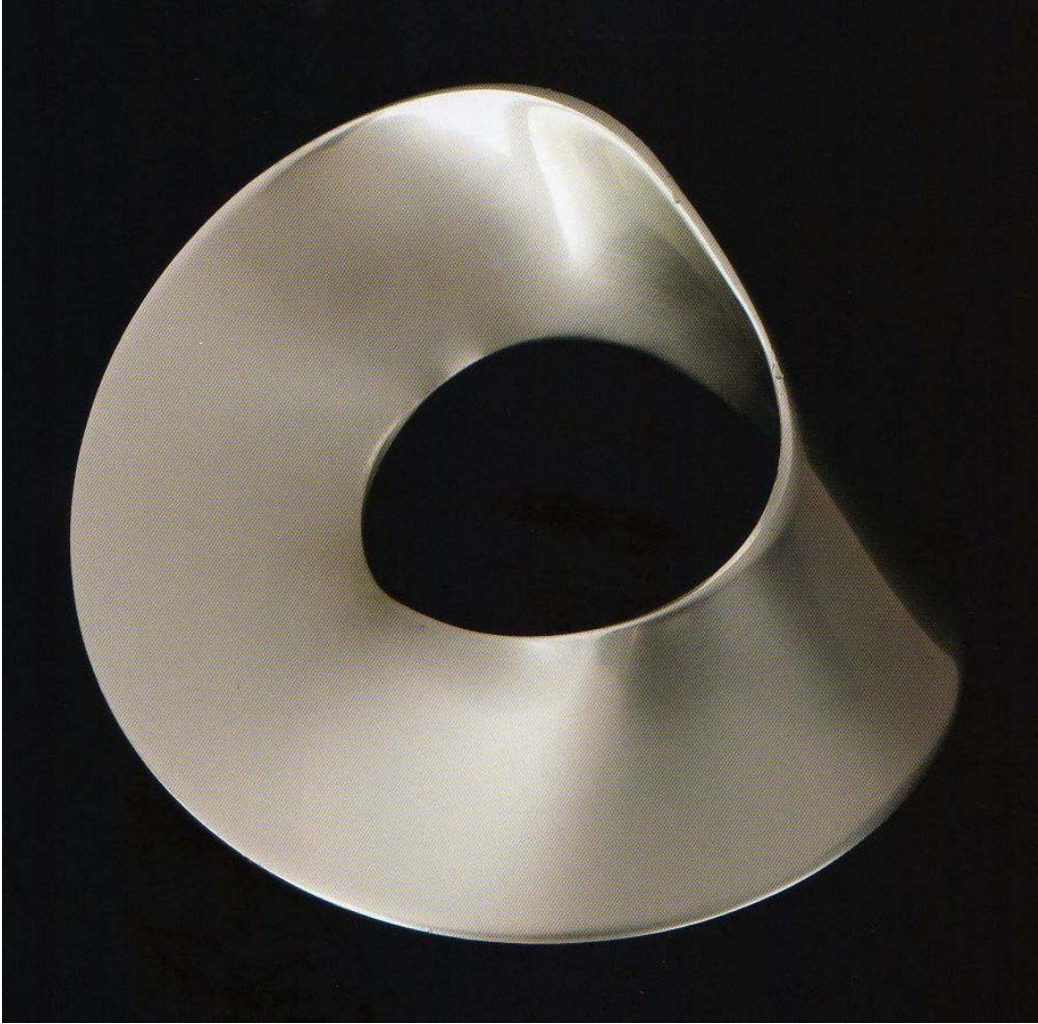
Resim 86: Barbara Hepworth.



Resim 87: Barbara Hepworth.

Boşluk unsurunu takılarında kullanan Gijs Bakker 1960'lerden sonra takı tasarımında önemli bir isim olmuştur. Sanatçı çalışmalarında, alüminyum, plastik, pvc,

fotoğraf, çiçek, altın varak gibi çeşitli malzemeleri kullanarak adından söz ettirmiştir. 1967'deki bilezik çalışmasında, tek bir şeridin farklı bir açıyla uçlarının birleştirilmesiyle elde ettiği formda işlevsel olan boşluğu tasarımda plastik bir değere dönüştürmüştür. (Resim 88)



Resim 88: Gijs Bakker, "Bilezik", 1967.

Takı ve heykel boyut farklılıklarına rağmen biçimsel değerleriyle birbirlerine yakındırlar. Bu iki disiplinin ister üç boyutlu isterse rölyefsi yüzeylerde olsun bir diğer ortak noktaları yüzey ilişkileri ve yüzeye ilişkin plastik uygulamalarıdır. Sözen ve Tanyeli yüzeyi şu şekilde tanımlar:

“Sanat terminolojisindeki anlamıyla, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her türlü alan. Düzlemsel nitelikte olabildiği gibi, eğrisel de olabilir” (Sözen ve Tanyeli, 2007: 258). Seylan ise şu şekilde bir açıklama yapmıştır;

Kendi kuruluş yasalarına göre oluşan herhangi bir formun en dışta kalan niteliği olan yüzey; insanın algılanmasında, nesnel dünya ile temasında nesnenin yapısı hakkında bilgi veren, nesne ile ilişki kurabilen en dış katmandır... Mekan kavramının bir ögesi olarak yüzey, görme ve dokunma duyularımız ile algılanabilir. (Seylan, 2005: 119-120)

Heykel ve takı plastiğinde izleyiciyle ilk bağı kuran yüzedir. Birbirine dik açı ile yerleştirilmiş düz yüzeylerden oluşan bir form, izleyene netlik ve keskinlik hissi verir. Organik bir oluşum ile amorf bir yapıya sahip formun yüzeyleri ise eğri yüzeylerdir ve izleyene hareketli bir yapı izletir. Eğri yüzeyler kendi içinde iç bükey ve dış bükey oluşlarına ve ilişkilerine göre formun diri ve gergin olduğuna dair bir duygu uyandırır. İç bükey yüzeyler, dış bükeylerle bir araya geldiklerinde formda parlak, ışıklı yüzeylerin belirginliğini sağlayan gölgelerin ortaya çıkması sağlanabilir.

Üç boyutlu tüm nesnelerin tasarımı için yüzey organizasyonu büyük bir önem taşır. Tıpkı heykel sanatında olduğu gibi takı alanında da yüzey işleme ve tasarlamının sınırları oldukça geniştir. Farklı malzeme, doku, renk alaşım gibi özellikler yüzey tasarımını etkileyen başlıca etmenlerdir. Bir deneyim ve yaşam sürecinin parçası olarak açığa çıkan form yüzey çeşitliliğiyle ve malzemenin karakteristik özellikleriyle algılanabilir bir noktaya gelir. Yüzeylerin örgütlenmesi ve formun algısındaki etkileri ise; ölçü, renk, doku, gibi plastik elemanların biçimleniş tarzından oluşmaktadır (Resim 89).



Resim 89: Toni Goessler-Snyder, "Brooch / pendant", 1974.

Yüzey üzerine düşen ışığı yansıtma özelliğiyle formun algılanmasında da önemli bir faktördür. Renkli ve renksiz yüzeylerin ışık etkisiyle oluşan görüntüsü incelendiğinde;

Bir yüzey üzerine düşen beyaz ışık, yüzeyden aynı oranda yansımaz. Yansıyan ışık tek-yalın ışık olabileceği gibi, karışım bir frekans da olabilir. İşte, göz, yüzeyden yansıyan ışık rengine göre, yüzeyi o renkte algılar. Bir yüzey mavi görünüyorsa, bu o yüzey üzerine düşen beyaz ışığın mavi dalga boyu hariç, tüm renkli dalga boylarını yutuyor veya sadece mavi frekansı yansıtıyor demektir.

Yüzeyin yansıtma kabiliyeti (yansıtma çarpanı), tüm dalga boyuna göre değişmeyen yüzeyler, renksiz yani gri yüzeylerdir. Gri yüzeyler yansıtma kabiliyetleri sıfır olduğundan tarafsız (yansız) olurlar ve üstlerine düşen beyaz ışığı, değişiklik yapmadan yansıtırlar, bundan ötürü gri yani renksiz görünürler. Gri yüzeyler beyazdan siyaha doğru farklı değerler gösterirler. (Atalayer, 1994: 176)

Heykel ve takının formunu oluşturan yüzeylerin renk değerleri algıda farklı etkiler yaratabilir. Heykelde renkli yüzey malzemenin karakteristik özelliklerinin farklı etkiler yaratacak şekilde kullanımı yanında boyayla da elde edilebilir bir unsurdur. Takıda renk elde etmek için, heykeldeki olanakların yanında mine tekniğinin kullanımı gibi takıya özgü teknikler ve renkli taş kullanımı da geçerli eğilimlerdir.

Araştırmanın temel unsuru olan heykel ve takı plastiğinin oluşmasında önemli bir etmen olan yüzey, iki farklı alanda gösterdiği benzerliklerle eklektik oluşumun ele alındığı üretim ortamı için veri özelliği taşımaktadır. Hem takı hem heykelde yüzeylerde kullanılan doku plastik etki yanında duyumsal etkiler de yaratmaya neden olan bir unsurdur. Doku, Atalayer tarafından şöyle tanımlanmıştır.

“Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri doku’yu (tekstürü) oluşturur. Başka bir deyişle, yüzeylerin “dokunsal değerleri”ne doku adı verilir. Bu doğanın, kendi yapısal özelliğidir” (Atalayer, 1994: 194). Dokunun üç boyutlu kompozisyonda, biçimsel öğelerin düzeni içerisinde, belirli bir yapıya göre düzenlenmesinde etkisi oldukça fazladır.

Farklı dokuların bir arada kullanılması, heykel ve takı plastiğinde formsal çekicilik yaratır. Bu iki plastiğin üretimde, diğer tasarım unsurlarıyla birlikte doku çalışmanın niteliğine bağlı olarak kullanılabilen bir gereksinimdir. Her iki disiplinin üretim sürecinin temelinde malzemenin karakteristik özelliklerinin yarattığı bir duyumsama vardır. Bu duyumsama, dokunma ve görme duyularını temel alır.

Biz genellikle dokunma duyumuz aracılığıyla dokuyu algılarız. Bununla beraber, dokunmayla aşına olduktan sonra, gözlerimiz aracılığıyla dokuyu “hissederiz”. Bir doku, saten gibi pürüzsüz ya da çuval gibi pürüzlü; kaya gibi sert ya da yağ gibi yumuşak olabilir. “Pürüzlü”, “pürüzsüz”, “yumuşak” ve “sert” gibi sözcükler, dokunma duyusunun objelerin doğası hakkında insanların nasıl bilgilendirildiğini gösterir. Pürüzlü yüzeyler, açık ve koyulukları üreten ışık ışınlarını keserken; parlak yüzeyler ise, daha az kırılmış görüntüsü veren, daha eşit olarak ışığı yansıtır. Doku çeşitlerinden sert, maksimum kontrastlık yaratırken; duyumsal olarak aktif, estetik olarak dinamik ve uzamsal olarak derinlik izlenimi yaratır. Yumuşak dokular ise, minimum kontrastlık yaratırken; duyumsal olarak pasif, estetik olarak dekoratif ve uzamsal olarak da durağan (statik) etki yaratırlar. (Öztuna, 2008: 88)

Takıda doku faktörü incelendiğinde; İnsanların çoğunun bir ayna gibi bitişi olan, son derece parlak takı yüzeyleri düşünmelerine karşın pek çok ilginç dokulu yüzeyler de vardır. Doku takı tasarım sürecinde göz ardı edilemez bir unsurdur. Malzeme olarak

metali ele alırsak, sert bir malzemedir. Ama bu malzeme bile uygun işlemlerle yumuşak ve davetkar bir görünüme kavuşturulabilir. Ortak bir görsel dilin sonucu oluşan, bir doku algısı, lekelenmiş bir yüzeye sahip yeşil renkle patine edilmiş nesneyi eski olarak duyumsamamıza neden olabilir. Takı tasarımında ifadeyi güçlendirmek için fiziksel ve görsel doku, yüzeyde taklit edilebilir. Örneğin gümüş bir yüzeyin altınla kaplanıp, çizgiler kazıldıktan sonra okside edilmesiyle ele geçen görüntü, görsel bir bağlantıyla kaplan kürkü gibi görünebilir. Bu görsel bağlantı, bütünün anlamını, içerik ve işlevini açıklayan, içte gizli olan ana bünyeyi işaret eden bir yapıdır.

Takının dokusunun en az biçimi kadar önem taşıdığı açıktır. Formun içyapısına, biçimsel anlatımına hizmet eden bir doku dağılımı takının sunumu için önemlidir. Doku takının en önemli ve göz alıcı öğesidir. Altın veya gümüşün parlaltısı, değerli bir taşın yansıttığı ışık, dokunun yapısına göre şekil alır ve farklı etkiler yaratma olanakları sunar.

Doku, insanın algıladığı nesneye ilişkin psikolojik etkiler yaratan bir unsurdur. Takıda, yüzeyin bağlı bulunduğu içyapının sınırlarını belirlenmesine ve görsel etki oluşturmasına ek olarak, takının karakteristik niteliğinin de belirleyicisi olabilir. Yani insan, gördüğü nesnenin yüzeyinden etkilenir ve nesneyi dokusuna göre tanımlar.



Resim 90: Stanley Lechtzin, "Brooch", gold, quartz, electroformed, 1967.

Heykel ve takı plastiğinde doğal dokular ve malzemenin önemi üzerinde durulduğunda;

Doğal dokular hep hareketsiz, durgun, statik bir yapılaşma göstermez. Temeli serbest enerji ve hareket (benzer pek çok organın kimiltılı biraradalığı) olan varoluşların örgütlediği dokular dinamik dokulardır. Hareketin “hızı-yönü-gücü ve kalitesi”, dokunun görünümünü belirler. Mekânı sınırlayan malzeme, kendi gerçek ifadesine dokusu ile kavuşur. O halde malzemenin vizüel [dış görünüm, görünüm değerleri, algıda resimsel, simgesel görüntü] karakteri, onun dokusudur. Malzeme: aynı elemanter parçacıkların örgütlediği hammaddedir. Doğal ya da tasarımsal bir bütünün dokusu, o'nun hammaddesi ve malzemesidir. Malzeme, bütüne dış görünüşüyle ya da vizüelliğiyle “doku” olarak, taşıyıcı sistem (statik) olarak ta mukavemeti (dayanma-karşı koyma-direnme-direnç) ile katılan temel parçacıklar düzenidir. Hammadde olmadan, doku olmaz. (Atalayer, 1994: 195-196)

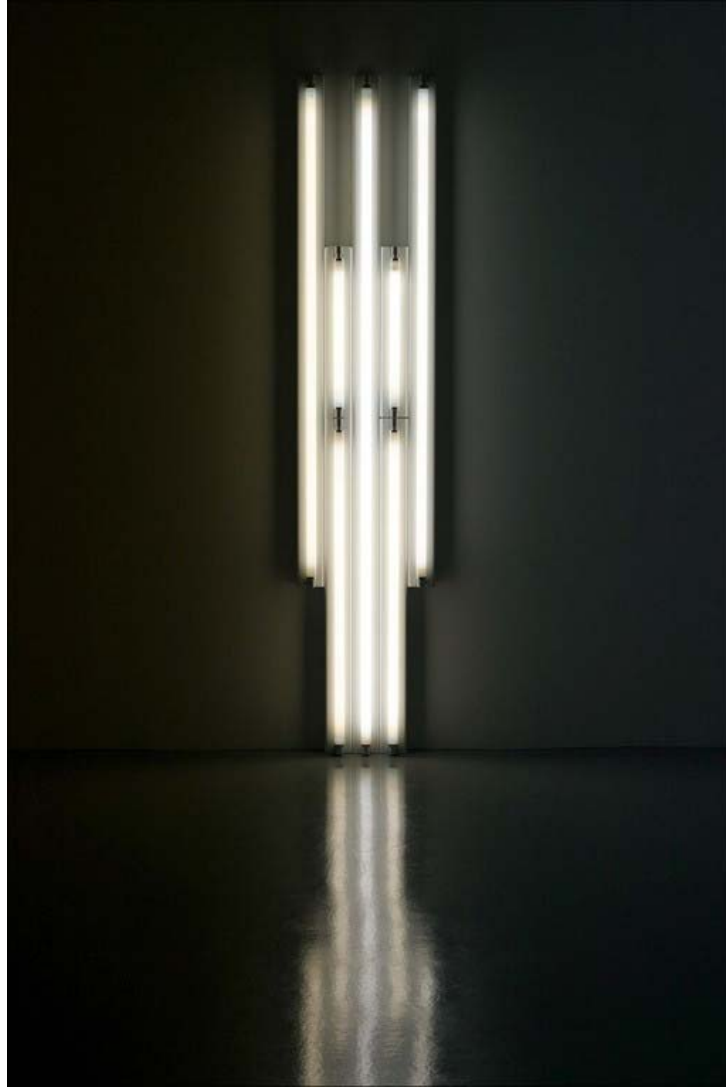
Tüm plastik sanatlar için geçerli olan doku, temel sanatın dışsal estetik görüntü öğelerinden birisi olarak, tasarım sürecinin vazgeçilmez bir öğesidir (Resim 91). Heykel ve takı plastiklerinin tasarım ve üretim aşamalarında, dokunun kullanım şekli ve etkilerinin ortak olduğu görülmüştür.



Resim 91: Alberto Giacometti, “Orman”, bronz, 1950.

Malzemenin yapısal özelliklerini, maddenin artistik dokuya yansımalarını her şeyden önemlisi de formun kendisini algılamamıza yarayan ışık, şu ana kadar üzerinde durduğumuz tüm plastik değerlerin dayandığı noktadır. Dan Flavin örneğinde olduğu gibi ışık heykelin ana malzemesi ve bu malzemeyle yaratılan etkinin kendisi olabildiği gibi yüzey ilişkileriyle yaratılan bir duyumsama da olabilir. (Resim 92)

Görsel algılamanın en önemli üç gereğinden (göz, yüzey, ışık) birisi olan ve plastik sanatlar alanını görünür kılan ışık ögesi, insanda sanat iç tepisinin oluşmaya başladığı ilk andan itibaren süregelen dönemlerin, sosyo-kültürel etkileri ve düşünce yapısıyla birlikte biçimlenmiştir. Işık, göz için olduğu gibi görsel sanatlar içinde her şeydir. (Karavit, 2006: 5)



Resim 92: Dan Flavin, "Anıt".

Işığın, yarattığı etkiler farklı bağlamlarda ele alınıp değerlendirilebilir. Bu değerlendirmede ışık-doku ilişkisi, ışık-gölge, ışık-değer, ışık-yön gibi birliktelikler önemlidir. İzleyici bir yapıtı veya takıyı incelerken ışığın ayrılmaz eşi gölgeyle kurduğu ilişkiyi görebiliyorsa, tek bir formdan türeyen farklı kompozisyon zenginliğini duyumsayabilir.

“Işık-gölge; ağırlık, derinlik (örtme-yayıma, uzaklaşma vs.) berraklık, parlıtlılık, büzülmüşlük, gizemlilik, tutuklanmışlık gerilimlilik, hareket-ritim gibi, algı psikolojisini birinci dereceden etkileyen ve daima “risk” taşıyan ifade etkinlikleri örgütleyen-yapıştıran, somut estetik bir öğedir” (Atalayer, 1994: 169).

Bununda nedeni ışığın, farklı malzemelerde farklı etkiler sunmasıdır. Bu duruma örnek olarak Brancusi'nin ‘Uyuyanlar’ı örnek olarak verilebilir. “Ahşap, taş, bronz, paslanmaz çelik gibi malzemeleri bazen en ham haliyle tüm doğallığında, bazen had safhada cilalı yüzeylerin işlenmişliğinde adeta ‘dile getiren’ Brancusi, etrafındaki nesnelerin özünü yakalamaya yönelerek saf biçimsel ifade yakalamaya çalışmıştır” (Antmen, 2009: 84).

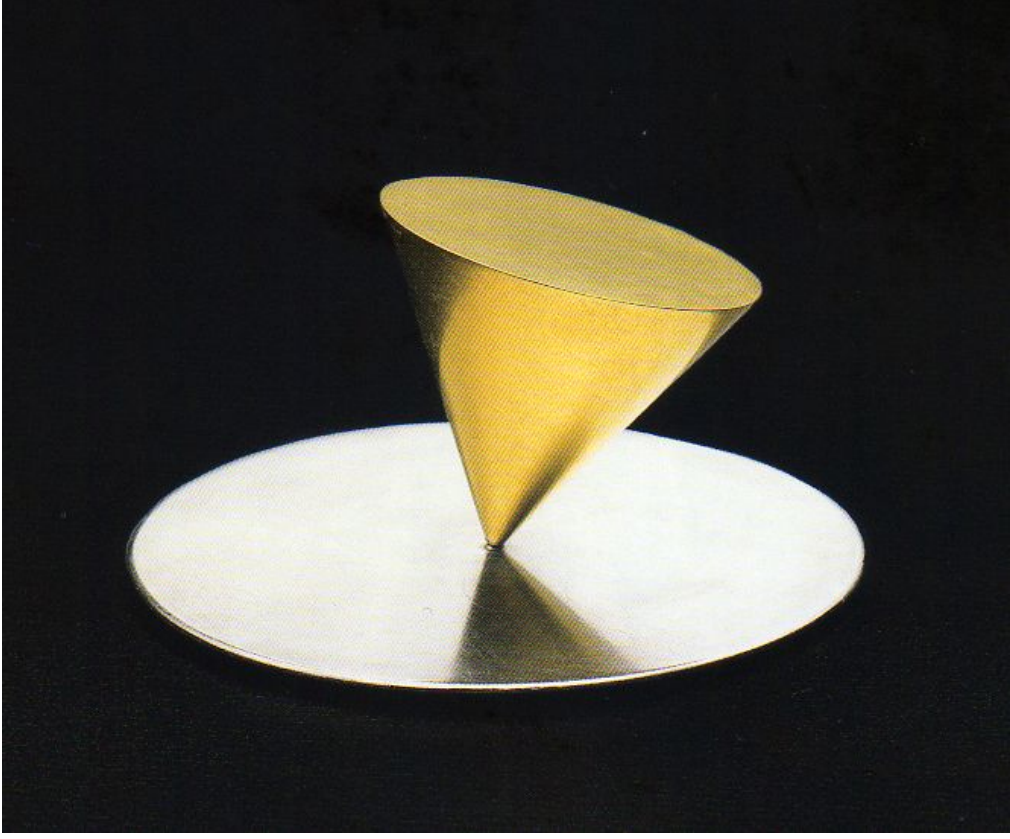
Mermer, mat ve parlatılmış bronzdan çalışılmış bu eserler farklı malzemelerin ışığı yansıtmak ya da emmek gibi özelliklerinden dolayı farklı etkiler yaratır. (Resim, 93-94)



Resim 93: Constantin Brancusi, “Sleeping muse”.



Resim 94: Constantin Brancusi, “Sleeping muse”.



Resim 95: Otto Künzli, “Broş”, gümüş, altın, 1979.

“Işık ve renk bir enerjidir. Işık ve renk, tayfın en küçük bir elektro manyetik alanıdır. Renk, gözle algılanan bir ışık olayıdır. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışıklardan, göz yoluyla duyumsanıp algılanabilen, bir “elektro manyetik” olaydır” (Atalayer, 1994: 183).

Atalayer’in bu tanımın dışında, rengin psikolojik, fizyolojik ve fiziksel olarak tanımlamaları da yapılmıştır. Ölçülerle, rakamlarla belirlenebilen titreşimlerdeki ışık dalgaları ise rengin fiziksel bir açıklamasıdır. “Bu yüzden renk sadece ışığın nesnenin niteliğine bağlı bir yüzey yansıması veya saydam-yarısaydam nesnelerin içinden geçen ışığın niteliğini değiştirmesi ile değil insanın algılamasına baz oluşturan görme fizyolojisi ile birlikte değerlendirilmelidir” (Seylan, 2005: 139).

Bilimsel açıklamaların yanında; heykel ve takıda renk tarih boyunca, simgesel, biçimsel ve işlevsel anlamlar taşımıştır. Her iki disiplin içinde renk unsuru, nesnede bir kimlik oluşturmak, ölçeği vurgulamak, yer yer de plastik unsurların fonksiyonlarını ayırt edici bir görev üstlenir. Form, mekan ve ışık gibi plastik öğelerle birlikte, heykel ve takının en önemli bileşenlerini oluşturan rengin çağdaş plastik sanatlardaki yeri de önem taşımaktadır.

Heykel ve takı plastiğinde dönemlerin ve toplumun gereksinimlerine ve teknolojik gelişmişliğine bağlı olarak bazı kavramların zaman zaman ağırlık kazanması ya da önemini yitirdiği görülmüştür. Renk unsuru da bu farklı ilişkilerden ve coğrafik etkenlerden dolayı farklılıklar göstermektedir. Afrika ve Akdeniz ülkelerindeki sanat ile Avrupa sanatı arasında renk kullanımı, hatta renklendirip renklendirmemek bir yana kullanılan renklerin tonları bile coğrafik bölgenin özelliğine göre değişiklikler sergilemiştir. Bu fark takıda heykelle göre renk kullanımının ağırlıklı görünmesine de neden olur. Heykel sanatına genel olarak bakıldığında, renk kullanımı takı kadar önem kazanmamıştır. Antik dönem örnek verilecek olunursa,

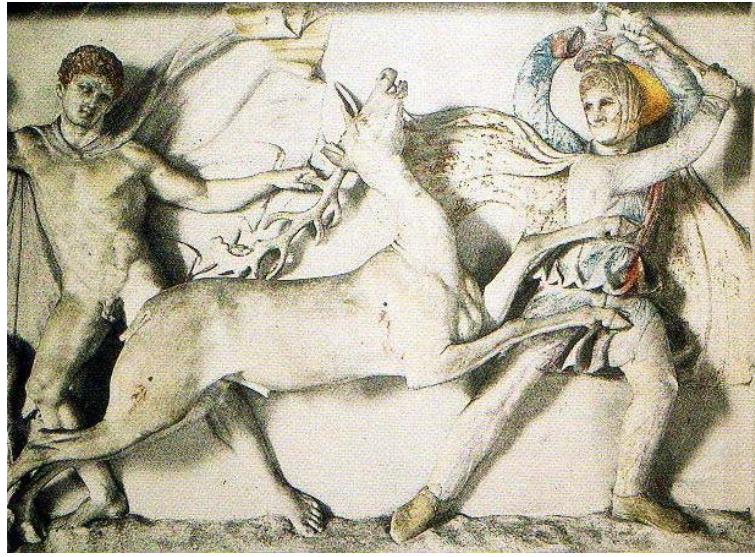
Antik dönemde Doğu Akdeniz bölgesinde, renklerin canlı bir şekilde kullanımı son derece doğal kabul edilmekteydi. Doğu Akdeniz bölgesindeki kültürlerden, özellikle Mısır'dan, heykellerin ve mimari elemanların boya ile renklendirildiğine ilişkin çok sayıda kanıt günümüze ulaşmıştır. Bu komşu kültürler, Yunan sanatında renklendirmenin gelişmesi için gerekli ortamı sağlamış, bunların temel sanat teknikleri ve anlatım araçları Yunanlılar tarafından benimsenmiştir. (Brinkmann, 2006: 23)

Sidon'daki Kral nekropolünde bulunmuş olan ve "İskender Lahdi" olarak adlandırılan, benzersiz bir eser, MÖ 320 dolaylarında bir Yunan atölyesi tarafından imal edilmiş olup, Yunan sanatının Doğu dünyasına yöneldiğinin kanıtıdır. Mermer lahit 1887'de ortaya çıktığında, renkli bezemesi son derece iyi korunmuştu. Bu durum Helenistik Dönem mermer heykel sanatının çokrenkliliği konusu için önemli bir bulgu olmuştur. (Brinkmann, 2006: 121)

Örneklere görüldüğü üzere Antik Yunan ve Helenistik Dönem heykelinde renk öğesinin forma dahil edilmesinin kanıtıdır (Resim 96-97) ve daha çok süsleme amaçlı bir yaklaşımla gerçekleşmiştir.



Resim 96: “İskender Lahdi”, mermer, M.Ö. 320 dolayları.



Resim 97: “İskender Lahdi”, mermer, M.Ö. 320 dolayları.

Renk, bu formda farklı etki yaratmak için kullanılan bir öğedir. Takı alanında renk dikkat çekmek için kullanılan en efektif yollardan birisi ve önemli bir uyarıcıdır. Renk takıyı zenginleştirici bir faktördür.

Takı geçmiş yüzyıllarda metal bazlı bir disiplin olmuştur. Pek çok kültürde de takı toplumun refah düzeyiyle ilgili olduğundan, gümüş ve altın gibi değerli metaller kullanılmıştır. Renk takıya, taş, boncuk gibi malzemelerin yanında mine tekniği ve metale yapılan kimyasal uygulamalarla da taşınmıştır (Resim 98-99). Bilimdeki ilerleme, çağdaş takı malzemeleri için çok daha geniş seçenekler sunmuştur. Takı da renk, alışılmadık malzeme ve teknikleri, sürekli keşifler yoluyla tasarım içine dahil eden, tasarımcılar tarafından araştırılmaktadır. Tasarımcı, belirli bir bağlam oluşturmak ve tasarımın niyetini belli edip daha etkili hale getirmek için her türlü yöntem ve malzemeyi bir arada kullanmaktadır.



Resim 98: Helen Shirk, “Bilezik”, gümüş, titanyum, 1982.



Resim 99: Earl Pardon, “Broşlar”, gümüş, altın, ametist, mine, 1988.

III. BÖLÜM

III.1. Kişisel Çalışmalar

Deneme esaslı bir yöntemin kullanıldığı uygulamalarda, takıdan taşınan unsurlar biçim bozma, ekleme gibi yöntemlerle çalışılmış bunun yanında, hem heykelden hem de takıdan devşirilen öğeler heykel malzemeleriyle yeniden ele alınarak çalışılmıştır. Takının biçimi, işlevsel nitelikli detayları, dokusu gibi varlığını bütünleyen unsurlar heykel ve rölyef pratiklerine taşınmıştır. Kimi durumda ise takıya ait ve heykel formuyla uyuşmayan dekoratif unsurlardan kaçınılmaya çalışılmıştır. Her iki alanın ortak noktası ya da ayrıştıkları noktalar yeni oluşan formun ihtiyacına göre seçilmiş ve düzenlenmiş olup, tıpkı eklektizmin özelliklerinde olduğu gibi seçilip birleştirilmiş ama her unsuru barındırmak gibi kaygı da güdülmemiştir. Örneğin takıya dönük her işlev ya da çeşit değil, çalışmaya hizmet eden yüzük, bilezik, boşluk, ışık, tekstür gibi unsurlarla anlatım olanakları aranmıştır.

Takı sanat bağlamından çok endüstri ürünleri tasarımıyla örtüşen; malzeme, form, doku anlayışına sahip bir disiplin olarak tanımlanır. Bu araştırmada ise sadece boyut farkı yaratılmış bire bir takı formları değil, takıdan aktarılan yapısal özelliklerin eklektik ilgiyle heykel formunda yeniden yaratılması amaç edinilmiştir.

Heykel sanatı plastik sanatların en önemli dallarından biri olup sanat olma özelliği içerirken, takının heykel sanatına göre daha sığ kaldığı düşünülebilir. Çünkü takı genel çizgisiyle dekoratif bir unsur olarak algılanır. Bu ön kabullere karşın, takı plastik bir obje olabilmesi yanında tıpkı heykel sanatı gibi öğretileri olan 20. yüzyıl başından itibaren de disiplin olarak kabul edilebilen bir üretim alanı oluşmuştur. İşlevsel olması ve bu işlevin dekoratif nitelik taşıması takının sanat olmaktan uzak değerlendirilmesine de yol açmıştır.

İşlevsellik açısından bakılırsa takı bedeninin herhangi bir yerinde taşındığı, statü veya anı objesi olarak kullanımı işlev düşünülüyorsa, heykel sanatının da anıt plastiği gibi bir takım uygulamaları, en az takı kadar, dekoratif, işlevsel veya kitsch olabilir.

Her sanat dalını heykelle kıyasladığımızda ortaya çıkacak farklılıklar belki de takıda daha azdır. Var olan ontolojik sınıflandırmalar içinde takı yer almasa da sadece 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra değil, tarihin tüm dönemleri boyunca bu iki disiplinin pek çok ortak yönü olduğu saptanabilir. Ölçeklerinin farklı olması yanında teknik ve biçimleme esasları bakımından büyük ortaklıklar taşıdıkları açıktır. Örneğin resim, heykel bir kavram çifti gibi yan yana anılsalar da, takı amacına göre heykel sanatına daha çok yaklaşır. Hangi sanat dalını karşılaştırırsak karşılaştıralım, takı heykel ikilisinde olduğu gibi, biçimsel, düşünsel ya da kavramsal, temel sanat öğelerinin ortaklığı da tartışılmaz. (Karacan, 03.11.2010)

Bu çalışmada yer alan heykel uygulamalarında kullanılan malzeme (alçı) tıpkı kuyumcu tezgahında biçimlenen mumun eksiltilerek bütüne varılması mantığı ile işlenmiştir. Temel olarak, takı eğitimi almış olmaktan dolayı, malzemeyi eksilterek ve ekleyerek bütüne varma yöntemi, deneysel pratiklerin biçimlenmesini sağlamıştır. Aynı yöntem heykelin geleneksel yapım tekniklerinde de vardır. Genel olarak takı maden temelli bir objedir ve yüzey kalitesi görünüş için büyük önem taşır. Malzemeye uygulanabilen farklı doku, işleme ve patine tekniklerinin yanında yer yer organik formlarla da, dokunulup hissedilebilen, duyarlı bir nesne haline dönüştürmek de esasa alınmıştır. Takı uygulamalarından elde edilen bu bilgiler rölyef ve heykel uygulamalarında da göz önünde bulundurulmuştur.

Günümüzde yaşamımıza giren nesnelere 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. Bu çalışmadaki rölyeflerde, çoğunlukla soyut ve

geometrik biçimlerin yanında, takıdan taşınan unsurlarla, doku, ışık, boşluk, yüksek, düşük kabartma gibi değerler ve takının geleneksel dili kişisel tecrübelerle derlenip uygulama ortamına dahil edilmiştir.

Çalışmanın tüm uygulamalarında olduğu gibi, rölyef çalışmalarında heykel sanatında yer alan yüzey, hacim ve doku unsuru üzerinde çoklukla durulmuş takıda olmayan heykele özgü yüksek kabartmalar oluşturulmuştur. Yapısal özellikler bölümünde iki disiplinde de dokunun görsel etkileri ve teknik özellikleri üzerinde durulmuş olması, dokunun rölyef çalışmalarına da eklektik bir değer olarak taşınmasını olanaklı kılmıştır. Rölyeflere bir anlam yüklenmemiş olup, tek bağlamı biçimsel bir eklektizm olmuştur. Bu nedenle de çalışmalar “Adsızlar” diye isimlendirilmiştir. “Adsızlar”ın deneysel üretim sürecinin ilk aşamasında üretildiklerini belirtmek, bireysel sürecin daha iyi incelenmesi açısından yararlı olacaktır. Bu süreçte, tamamen heykel sanatına özgü malzeme ve yöntemler çalışmanın niteliğini değiştirdiği gibi doku çeşitliliğini de arttırmıştır. “Adsızlar”ın en belirgin özelliği doku aramalarının rölyefte yüzey hareketliliğinin artırması ve kabartmaların yüksek olmasıdır. Resim 100’den 111’e kadar olan “Adsızlar” serisinde yüzey organizasyonu ve boşluk değerleri yorumlanmıştır.



Resim 100: "Adsızlar", I.



Resim 101: "Adsızlar", II.



Resim 102: "Adsızlar", III.



Resim 103: "Adsızlar", IV.



Resim 104: "Adsızlar", V.



Resim 105: "Adsızlar", VI.



Resim 106: "Adsızlar", VII.



Resim 107: "Adsızlar", VIII.



Resim 108: "Adsızlar", IX.



Resim 109: "Adsızlar", X.



Resim 110: "Adsızlar", XI.



Resim 111: "Adsızlar", XII.

Takıda kullanılan malzeme ve ergonominin getirdiği sınırlamalar beraberinde üretime yönelik kaygıları da açığa çıkardığı yadsınmaz bir gerçektir. Bu süreci yöneten ve yönlendiren kişi form, renk, doku, işlev gibi temel yaratım dili ve araçlarını bu noktada buluşturur. Heykele yönelik üretimlerde ise ergonomi ve çözüm noktaları ortadan kalkmış ve üretimler kendi başına formsal değer aramaları olarak bir süreç yaşanmıştır.

Yukarıda işaret edilen süreç, ‘Köşeler’ serisini de doğurmuştur (Resim 112...117). “Köşeler” isimli heykel serisinin en belirgin eklektik yönü ise takıdaki işlevsel olan boşluklarıdır. Yüzük içindeki boşluk, yüzük üzerindeki taş yuvaları, tırnak ve kanallar, heykelde yeniden ele alınmıştır. Serinin heykellerinde takıya ait işlevsel boşluklar plastik bir değere dönüşmüştür. Ayrıca figüratif öğelerin kullanılmış olması bireysel duyumsamanın geçirdiği değişim sürecinin bir ifadesidir. Takıdan taşınan işlevsel boşluk kavramı teknik bir özellik olmaktan çıkıp soyut bir ifade biçimi almıştır. Buradaki değişim sürecinde mekan ve biçim ilişkisi belirleyici unsurlardan bir diğerini oluşturmuştur. Takıdaki biçim ve işlevlerin değiştiği eklektik süreçte, açığa çıkan formların karakteri, heykel uygulamalarında üç boyutundan 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.



Resim 112: "Köşeler", I.



Resim 113: "Köşeler", II.



Resim 114: "Köşeler", III.



Resim 115: "Köşeler", IV.



Resim 116: "Köşeler", V.



Resim 117: "Köşeler", VI.

Takı tasarımı için üretilen parçaların biçimlerinin, heykel formuna aktarılmasında bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Örneğin resim 118’de bir evlilik sembolü olan alyansa yüklenen anlam ve alyansın biçimi buradaki heykelle fikir vermiş ve dönüştürülmüştür. Günümüzde arz ve talep ilişkisi içinde alyansın en farklısı, en güzeli, en pahalısı diye ilerleyen en’ler silsilesinin asıl anlamı ve özü geride bıraktığı düşünülebilir. Biçimi ne kadar farklı yapılmaya çalışılırsa çalışılsın, alyansın düz ve sade bir banttann oluştuğu yadsınmaz bir gerçektir. Üzerine yüklenen anlam bakımından da bağlılığın ve toplumun onayladığı bir kuruma aidiyetin kanıtı olarak tercih edilir. Buna benzer anlamları Antik Yunan döneminde, bekar kadınların sallantılı ve ses çıkaran küpeler takmalarında da görebiliriz. Tıpkı evli kadınların saçlarını topuz şeklinde toplamaları gibi. Aidiyetlik ve ayırt edilme durumuna geçişi; yani alyansın yaşama dahil olması bir değişim ve dönüşüm hikayesinin delilidir. Bu delilin anlamı ve biçimi, uygulama ortamında temel alınmıştır.



Resim 118

Takı üretimi yapan birisi olarak heykelin üretim ortamına geçmiş olmak; teknik detayların ve formsal değerlerin heykel ortamında nasıl biçimleneceği sorusunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorgulama değişim ve dönüşüm sürecini de harekete geçirmiştir. İnsan varlığını sürdürdüğü her an, bilinçli ya da bilinçsiz bir değişim yaşar. Farklı bir disiplinde yapılan denemelerde kişisel olarak yaşanan değişimin göstergeleridir.

Değişim ve dönüşüm başlığı altında uygulamalara taş tırnaklarının ve yuvalarının detayları devşirilerek aktarılmıştır. Genel olarak tüm uygulamalarda bu kişisel yaklaşım hakim olsa da resim 119, 120 ve 121’de görülen çalışmalarda değişim, keskin çizgiler ve yüzeyler arası yumuşak geçişlerle verilmeye çalışılmıştır. Bu heykel pratiklerindeki boşluk değerleri hareketli yapılar arasında biçimlenmiştir. İniş ve çıkışların görüldüğü yüzeylerde şimdiki zaman ve geçmişle arasında ortaya çıkan değişimin bağlantısı vurgulanmaya çalışılmıştır.



Resim 119



Resim 120



Resim 121

Eklektiğin tarihsel sürecinde Ana tanrıçalar, Kybele heykel ve takılarına değinmiştik. Doğurganlığın ve bereketin sembolü olan resim 27’deki “Kucağında çocuk ile tanrı Ana” takısı, yukarıda değinilen değişim ve dönüşüm başlıklı uygulama ortamında çıkış noktası niteliği kazanmıştır. Bu çıkış noktadan hareketle yapılan heykel çalışmasında; doğaya ve onun bereketine yüklenen anlamların bir döngü halinde bir biri ardına sürekli devam edişi biçimlenmeye çalışılmıştır. Resim 122’de görülebilen “Döngü” isimli çalışmanın takıdan gelen biçimsel eklektik yönü ise, Tanrı Ana takısının güneş biçimli başlığıdır. Tinsel olarak alınan tarafı da doğa ananın bereketli döngüsüdür.



Resim 122: “Döngü”.

SONUÇ

Heykel ve takının plastik bir değer olarak insanın yaşam ve çevresiyle kurduğu ilişkide çok eski bir dil olduğu kanıtlanmıştır. Her ne kadar yapılış amaçları farklı olsa da ilk çağlarda paylaştıkları ortak hedefleri, geleneğiyle günümüze ulaşmıştır. Uzun soluklu bir serüvenin nihai ürünlerini eklektik ilgiyle tek bir potada birleştiriyor olmak, paylaşımına açık, üretici ve fikir yürütücü olmuştur. Ayrıca eklektiğin bir akım olmayıp sadece bir yönelim oluşu, çağdaş akımlardan ve sanatçılardan da beslenilmesi adına yaralı olmuştur. Özellikle A. Calder, J. Arp ve A. Paley gibi sanatçıların heykel ve takı disiplinleri arasında yaşadıkları geçiş süreçleri ve sanatsal biçim dillerini aktarmalarından etkilenilmiştir. Çalışmanın tarihsel döneminde yer alan eklektik nitelikli akım ve sanatçıların incelenmesi de araştırmanın yöneticisi olmuştur.

Heykel ve takı disiplinlerine ilişkin alınan eğitim ve öğretimle ortaya konan veriler eklektisizmin sanat üretimi üzerindeki etkisiyle birleştirilmiştir. Bu birleşim yeni form üretimi için zengin bir kaynak oluşturmuştur.

Bu süreçte bir fikir sonrakini doğurmuş, ortaya çıkan yeni ürünlerin temelini oluşturmuştur. Üstelik eklektik fikriyle biçimlenen bu süreç öğretici olmasıyla beraber, ilk çalışılan konu olan takının ayrıntılarını daha iyi fark edilir kılmıştır. Farklı bir disiplinde deneysel bir ortam yaratmak ve bu ortama dahil olmak boşluk, yüzey, doku, hacim, ışık-gölge ve renk gibi yapısal özelliklerin etkilerini de daha öğrenilir ve görünür hale getirmiştir.

Kuyumculuk geleneğinden yetişmiş sanatçıların yüzyıllardır seramik, heykel gibi alanlarla ilgilendikleri ve bu farklı alanlarda eserler ürettikleri bilinmektedir. Takı tasarımcılarının en çok ilgilendiği alan bu anlamda heykel olmuştur. Temelinde kuyumculuk birikimi ve deneyimi olan tasarımcılar, kuyumcu tezgahının sunduğu titizlik,

hassasiyet gibi nitelikleri avantaja dönüştürerek, çağın gerekleri doğrultusunda her türlü plastik üretim ortamına dahil olabilirler.

KAYNAKÇA

- Alp, S. (2005). *Hitit güneşi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Akurgal, E. (2008). *Anadolu kültür tarihi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20.Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydingün, Ş. G. (2001). Alacahöyük ve Ur kral mezarlarında altın eserler. *P Dünya Sanat Dergisi*, 20, 32.
- Bayazıt, N. (2008). *Tasarımı anlamak*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (Çev. Berke Vardar ve Mehemet Rifat) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Brinkmann, V. ve Wünsche, R. (2006). *Renkli tanrılar*. (Çev. Işıl Işıklıkaya) İstanbul: Ege Yayınları.
- Brunhammer, Y. (2000). Modern mücevherin yaratıcısı René Lalique. *P Dünya Sanat Dergisi*, 17, 124-125.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve doluluk*. (Çev. Kaya Özsezgin) Ankara: İmge Kitabevi.
- Demirkol, V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basın Yayın.
- Dinçol, A. M. (1997). Hitit mimarlığı ve sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 792-793). İstanbul: YEM Yayın.
- Erzen, J. N. (1997). Sanatta post-modernizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 971). İstanbul: YEM Yayın.
- Fitzhugh, W. W. ve Ward, E. I. (2002). *Kuzey sularının usta gemicileri Vikingler*. *P Dünya Sanat Dergisi*, 26, 30.

- Germaner, S. (1997). Barok üslup. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 196). İstanbul: YEM Yayın.
- Germaner, S (1997). Heykel sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 782). İstanbul: YEM Yayın.
- Germaner, S (1997). Fransa. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 624-625). İstanbul: YEM Yayın.
- Gülşen, Ö. (1997). Eklektisizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 505). İstanbul: YEM Yayın.
- Gladıss, A.V (2007). Ortaçağ Akdeniz İslam toplumlarında altın. *P Dünya Sanat Dergisi*, 43, 26 – 35.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın öyküsü*. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayınları.
- İnan, K. (2009). *Postmodern çağ ve görsel kültürünün kuyumculuğa etkileri: “stüdyo kuyumculuğu” geleceği kurtarır mı?* (ss.280-286). I.Uluslararası katılımlı mücevher-takı tasarımı ve eğitimi sempozyumu, Aydın-Karacasu.
- İndirkaş, Z. (2001). *Ana tanrıçalar, Kybele ve çağdaş Türk resmindeki izdüşümleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İrepoğlu, G. (2000). Rönesans’tan günümüze batıda takı kültürü. *P Dünya Sanat Dergisi*, 17, 56-71.
- Karacan, N. (2009-2011). *“Heykel sanatı, kavramları ve eklektizm”* Söyleşileri.
- Karavit, C. (2006). *Işık-gölge*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Köroğlu, G. (2004). *Anadolu uygarlıklarında takı*. İstanbul: Ege Yayınları.

- Koroğlu, G. (2007). Bizans'ta gelin takıları. *P Dünya Sanat Dergisi*, 43, 36 – 45.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kuşoğlu, M. Z. (2006). *Resimli ansiklopedik kuyumculuk ve maden terimleri sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Lewin, R. (2008). *Modern insanın kökeni*. (Çev. Nazım Özüaydın) Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Lewison, J. (2008). *Moore* (Çev. Rengin Arslan) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Meriçboyu, A. Y. (2000). Anadolu eski çağında takıların dili. *P Dünya Sanat Dergisi*, 17, 21-24.
- Naz, H. (2010). *Soyutlama yoluyla heykel sanatında mekan duyumsaması ve sosyal plastik oluşturma*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Néret, G. (2007). *Rodin heykel ve çizimleri*. (Çev. Selva Suman) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Neuman, U. I. (2009). *Inspired jewelry from the museum of arts and design*. China: Antique Collectors' Club Ltd.
- Özayten, N. (1997). Kavramsal sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt2, ss. 971). İstanbul: YEM Yayın
- Özpınar, C. (2007). Art Deco mücevherinin temsilcisi: Bengel. *P Dünya Sanat Dergisi*, 43, 54-60.
- Öztuna, H. Y. (2008). *Görsel iletişimde temel tasarım*. İstanbul: Tibyan Yayıncılık.
- Randolph, A. W. B. (2000). Rönesans Floransasında mücevherin anlamı. *P Dünya Sanat Dergisi*, 17, 44-53.

- Rona, Z. (1997). Art Nouveau. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt1, ss. 141). İstanbul: YEM Yayın
- Rona, Z. (1997). Fovizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt1, ss. 612-613). İstanbul: YEM Yayın.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. Abdülbaki Güçlü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Senet, R. (2009). *Zanaatkâr* (Çev. Melih Pakdemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seylan, A. (2005). *Temel tasarım*. Samsun: Dağdelen Basın Yayın.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2007). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahiner, R. (2008). *Postmodern kırılmalar*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz bin yıl öncesinden günümüze heykel*. Ankara: ODTÜ Geliştirme vakfı yayıncılık ve iletişim.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2009). *Tasarım felsefesi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Turani, A. (2000). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2006). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1997). Carpeaux. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 328). İstanbul: YEM Yayın.
- Tükel, U. (1997). Duchamp, Marcel. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 482). İstanbul: YEM Yayın.
- Tükel, U. (1997). Hepworth, Barbara. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 777). İstanbul: YEM Yayın.

Yılmaz, M. (2006). *Heykel sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden posmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Heykellerden takılara yansıyanlar. (2009, Kasım 01). Erişim tarihi: 18 Nisan 2010,
<http://www.altinustasi.com/index>.