

Tez Onay Sayfası

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Handan NAZ tarafından hazırlanan “Soyutlama Yoluyla Heykel Sanatında Mekan Duyumsaması ve Sosyal Plastik Oluşturma” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız



Başkan



Yrd. Doç. Nesrin KARACAN

(Danışman)



Üye



Prof. E. Berika İPEKBAYRAK



Üye



Doç. Rahmi ATALAY



Üye

Ünvan, Ad Soyad



Üye

Ünvan, Ad Soyad

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

23.10.2010



Prof. Dr. Mustafa AKSAN

Enstitü Müdürü

ÖZET

Soyutlama Yoluyla Heykel Sanatında Mekan Duyumsaması ve Sosyal Plastik Oluşturma üzerine olan bu çalışmada, soyutlanmış figüratif anlayışla mekan oluşturmak gibi bir yaklaşımı uygulamaya çalıştık. Çevre-insan-mekan ilişkilerinde natüralist eğilim ile soyutlama yöntemi kullanılmıştır. Doğanın içinde birey olarak var olan sanatçı, doğa ile empati kurduğundan dolayı soyutlama yönteminden uzaklaşamaz. Doğaya ait biçimlerden kopmadan, biçimsel anlamda değişikliklerle tekrar ele alınan insan ve ilişkileri soyutlama yöntemi kullanılarak heykel plastiğine dönüştürülmüştür.

Sanat tarihinde soyutlama ve özdeşleymiden meydana gelen iki eğilimi açıklayıp, kişisel çalışmalarda da gözlemlenen doğa ile kurulan ilişki ve önemi üzerinde durulmuştur.

Heykel sanatına özgü mekan kavramında, kişisel duyarlılığımızla yeni bir form ve mekan duygusu aranması ölçüt oluşturmuştur. İnsanın ihtiyaçlarına göre biçimlenip, günümüze gelene kadar sürekli anlam değiştiren mekan kavramı, bu çalışmada tinsel, duyumsanan ve hissi mekanlara dönüştürülmeye çalışılmıştır. Mekan kavramına, insana ait anlamlar yüklemeye çalışırken, aynı zamanda figür gibi biçimleme yoluna gidilmiştir.

İlişkilerin estetiğinde ise; insan ilişkilerini sanat nesnesine dönüştürme denemeleri yapılmıştır. Mekan ve figürün soyutlanmasındaki anlayış heykel sanatındaki tarihsel verilerle birlikte uygulama sürecinde bu çalışmada bireysel bir sürece dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Soyutlama, mekan, figür, empati,

Handan NAZ

ABSTRACT

In this study on Forming Spatial Perception and Social Plastic in Sculpture through Abstraction, we have tried to apply an approach such as abstracted, figurative spatial construction. Environment-human-space relationship with the abstraction method is used in the naturalistic tendencies. As individuals within the existing nature of the artist, empathy with nature can not move away from established methods because abstraction. Nature of the format without breaking, again dealt with changes in the formal sense of the people and relationships by using the method of abstraction has been transformed into plastic statue.

Art on abstraction and describe two trends occurring equivalence and also observed in individual work with nature and importance of established relationships are emphasized.

Specific location in the concept art of sculpture, a new form of our personal awareness and sense of place created to search criteria. Formatted according to the needs of people and present location until the concept of continuous change means that this study, spiritual, feel and sense the place has been transformed into an effort to.

To the concept of location, sense of belonging to people trying to load, but also formatting, such as the figures are going to the road In the aesthetics of relationships, human relations, attempts were made to convert the art object. Understanding of space and figure sculpture abstract application process along with the historical data in this study as long as an individual was attempting to convert.

Keywords:

Abstraction, place, object, empathy.

Handan NAZ

GİRİŞ

Bu çalışmada; soyutlamanın sanat üretimindeki yeri, önemi ve heykel plastiğindeki karşılıkları irdelenecektir. İlk bölümde soyutlamanın önemi üzerinde durulacak, ardından sanat tarihinde görülen, soyutlama ve özdeşleymiden oluşan iki iç tepiden söz edilecektir.

21. yüzyılda, farklı eğilimlerin sergilendiği, sanatta sınır olup olmadığının tartışıldığı bu dönemde sanatçı olarak asıl olan kaygının ne olduğu gözden kaçırılmaz. Aslında sanatçının tek amacı üretmektir.

Tarihte pek çok dönemde, çağ bunalımı ve buna bağlı olarak sanatın ne olduğu üzerine bir kaygı ve tartışma alanı yaratıldığı hep görülmüştür. Heykelin “ne ?” veya “nasıl ?” olacağına ilişkin tanım getirmek ve biçim belirlemek kaygıları da sıkça rastlanan bir çabadır. Üreten birey olarak sanatçı elbette hiçbir zaman bu tartışmaların dışında ya da uzağında kalmaz. Ancak çağ felsefesi yaratmak o çağın yaşama biçimini özümsemek ve üretilen ürünle yansıtmak demektir. Çağ gerçekliğini kavramakla, popülerizm ya da moda eğilimler arasındaki farkı da ayırmak gerekmektedir. Son derece çağdaş izler taşıyor gibi görünmesi yanında, yenilik taşımayan bir ürün ortaya koyabilmek mümkünken, çok geleneksel bir malzeme veya biçimleme esasıyla çağdaş olana işaret etmek de mümkün olabilir. Tartışma alanlarının yarattığı etki bazen insanları salt moda olana yönlendirebildiği gibi, bazen de akademizm ya da geleneğin kısıcısına sıkıştırır. Asli değer taşıyan bir takım üretim kaygıları ve istemlere “geleneksel” deyip sırtını dönmek ve ya çağ yakalama ve kabul görme kaygısıyla kişiselleşemeyen, sinmemiş içerikleri olduğu gibi kabullenme eğilimleri sıkça görülmektedir. Hiç kimse yaşadığı çağın adını koyma ve ona ait biçimi yaratma ayrıcalığına, bu iddiayla ve kendi yaşama diliminde sahip olamamıştır. Sanatçı ve ya bilim adamı günlük pratiğinde yaratma ve deneme sürecinin sorunsalının peşinden giden bir araştırma yapmaktan başka bir şey yapmaz esasta. Kişiliği, köklü inanışları ve yaratma istemi doğrultusunda sorular üretip bunlara cevap arar. Yukarıda sözünü ettiğimiz güncel kaygı ve hesaplarla sanata ilişkin üretim yapabilmek ve yaratma sürecini belirlemek çabası boşunadır. Samimi ve kişiye ilişkin bir aidiyetlik arayışı doyuma ulaşan bir üretimin tek yoludur. (Karacan; 13.06.2008)

Bu durumda soyutlama gibi, deyim yerindeyse çok geleneksel bir konunun üzerinde durmanın gereğinin ne olduğu üzerinde düşünülebilir. Kim neyi tartışırsa tartışsın, hangi yönelim ile hangi disiplinde üretirse üretsin, gözden kaçan esas nokta

vardır, bu da bütün sanat ürünlerinin soyutlama ve ya özdeşleyim olmak üzere en temel iki eğilimden meydana gelmiştir.

Sanatçının çevresiyle olan ilişkisinden doğan sanat ürünü bu iki eğilimden birinin yansımından başka bir şey değildir. Kavramsal sanat çağdaş bir yönelimken her ürününü tek tek incelediğimizde aynı şekilde ya özdeşleyim ya da soyutlamaya dayalı olduğunu görürüz. Sanatçı doğaya ya da çevresine empatiyle mi yaklaşıyor yoksa soyutlama eğilimi içinde midir? Biçim anlayışını belirleyen esas bu ilişki biçimidir. Bir sanat ürününün değerlendirilmeye başlanması da, bireyin kendi yönelimini sorgulaması da önce bu noktadan hareketle başlar. Doğa ya da çevreye dair bir içerik ve ya nesne sanatının içine girmiş mi? Tanımlı mı? Yoksa tamamen doğayı ve ya çevreye ilişkin içerikleri çalışmasının dışında mı bırakmıştır? Ana eğilimi bu yönseme belirler. Doğa ve ya nesnenin tanımlılığı stilize etmek, deformasyona uğratmak ve ya gerçekçi bir şekilde ele almak gibi farklı biçim dilleriyle gerçekleşebilir. Diğer taraftan minimalist, soyut ekspresif ve ya konstrüktif gibi soyut bir biçim dilinde karşımıza çıkabilir. Sonuç olarak doğayla ve ya çevreyle olan ilişki biçimimiz ya empati ya da soyutlamaya dayalıdır. Sanatçının bireysel tavrını belirleyen de, geliştirdiği bu tutum ve yönelim doğrultusunda ürettiği bilgi biçimidir. Diğer bir deyişle doğayı bilme biçimidir.(Karacan,02.10.2008)

Bu çalışmada yukarıda aktarılan yönelimlerden empati ve özdeşleyim kavramları esastır ve heykel plastiğindeki yansıma biçimi de soyutlamadır. Yani çevresel etkenler de, figüratif unsurlar da tanımlıdır.

I.BÖLÜM

I.1 Soyutlamanın Önemi

Toplumbilim terimleri sözlüğünde de açıklandığı gibi soyutlama; “bir bütünün herhangi bir niteliği ya da ilişkisi üzerinde özellikle durup, öbür öğelerini göz önünde bulundurmama” olarak belirlenmiştir. (Ozankaya, 1984:109)

İnsan, kendi gerçekliğini doğada kurar dolayısıyla birey, kendi farkındalığını yakalayamadığı sürece dünya ile ilişkisini sorgulaması, mümkün olmamaktadır. Günümüz dünyasında sanatçı, kendi iç dünyasına ve fiziksel dünyasına metazori şekilde dayatılan yabancılaşmayı reddederek ya da dünyayla ve içinde bulunduğu toplumla olumlu ilişkiler kurarak kendi gerçekliğini ortaya koyabilir. Bu çalışmadaki kişisel denemelerde de çevre ile olan ilişkinin kurulması ve aynı zamanda gerçekliğin bulunmasına yönelik deneyimler, empatik ilişkiler içinde aranmaya çalışılmıştır.

Rollo May bu konuda düşüncelerini şöyle açıklıyor: “ Yaratıcılık oluşun zorunlu bir devamıdır, kişiler bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak dünyayı kendileriyle olan ilişki içinde yakalarsa bir şeyler yapabilirler, ancak dünyadaki kendilerine karşı tavır alabilip, kendilerini reddedecekleri duruma gelirse kendi varlıklarını olumlayabilirler.”(May,2 sunuş. XV)

Sanatçı, birey olarak yapısı gereği sosyal ve psikolojik etkinlikleri olan bir varlıktır. Dolayısıyla, çevresini, yüklediği anlamlarla şekillendirir ve kendisinden izler taşır hale getirir. Sanatçı, çevresi ile duyumsamaları aracılığıyla üretim istemine karşılık gelen davranış şekilleriyle iletişim kurar.

İnsanın doğaya dair bilgi edinme sürecinde, bilincinin biçimlenmesinde, soyutlamanın önemli bir yeri vardır. Bilgi her şeyden önce bir soyutlamadır. Ancak bu

soyutlama istencinin öncesinde insanın yaşamında bu soyutlamaya uğraşacağı ‘şey’ e karşı bir ilginin yani bir yönelimin gerçekleşmesi gerekecektir. Bu yüzden bilgi öncelikle ilgiden doğar. İlgi, yaşamda bilgi edinme ihtiyacının ortaya çıkması olarak açıklanabilir. Bu bilgi edinme sürecinde, esas olan nesnelere dış görünüşüyle ilgili olan şekil değildir, genelde öze ilişkin ‘şey’lerin soyutlanmasıyla oluşur.

Soyutlamanın temeli bilgiye dayanmaktadır ve aynı zamanda insanlığın var olduğundan bu yana nesnelere ait bilgilerin öğrenilmesinde soyutlama kullanılmaktadır. İnsan doğada var olanı, duyuları sayesinde keşfeder ve duyularının olanağı çerçevesinde de kendisi tarafından yapılan nesnelere haline çevirirken yani kısacası kültürü ortaya koyarken, soyutlama yöntemini kullanmıştır. İnsan ilk aleti de soyutlama yöntemini kullanarak yapmıştır.

İhtiyaçlar, edinimlerimizi geliştirir. Edinimlerimiz ise imgelerimizi geliştirmektedir. Burada birbirini tetikleyen neden-sonuç döngüsellliği vardır. İhtiyaçlar değiştikçe imgelerimiz, dolayısıyla da dünyayı algılama biçimimiz değişir. Yani imge tekrar ihtiyaçların yapılarını değiştirir. Bilgi olmadan soyutlama olamaz. İnsan önce zihninde canlandırır, düşündüğü ‘şey’ bilginin zihinde yansımasıdır. Soyutlamanın sanattaki karşılığında da sanatçının doğanın gücüne karşı koyma isteğinden ya da doğanın bir yanına, bir parçasına karşı oluşturulan duyarlılıktan doğan ihtiyaçtır.

İnsan, doğaya karşı güçlü olabilen bir varlık olarak yaşamını sürdürmektedir, doğa üzerindeki etkin gücünün farkındalığıyla kendine ölümsüzlüğü biçer. Bunu doğadan aldığı ve kendini yaratmak adına değiştirdiği her şeyde kullanmaya başlar. Sanat bu yansıtma istemini amaç haline getirir. İnsan, bu amacı yansıtırken soyutlama yöntemine başvurur.

Sanatçı kendi varlığını yüce ve güçlü olan karşısında, ona yakın olma isteği,

yüce olanla kendini bir tutma arzusu ya da yüceye olana hayranlığını sanatta soyutlama yöntemini kullanarak ortaya koymaktadır. Çünkü soyutlama doğada var olana yeni bir yorum getirmektir aynı zamanda.

Bilgi edinme sürecinde de kullandığımız soyutlama, sanatın var olabilmesi için bir araç görevini üstlenir. Gördüğümüz, duyduğumuz, dokunduğumuz, hissettiğimiz, biriktirdiğimiz şeylerin içselleştirilmesini ve aşılmasını sağlarken, soyutlama bir tercih olarak ortaya çıkar. Sanat var olanı tekrarlamaz. “Soyutlama doğanın kopyası ve ya onun yinelenmesi değil, doğadan hareket eden, üretim sürecinin sonunda da yine doğaya gönderme yapan, ancak yepyeni bir bilgi ve biçim dilidir.”(Karacan,30.10.2009)

Sanat yapıtının gerçekliğe ne kadar benzediği günümüzde olduğu kadar kişisel anlamda da çok önemli değildir. Önemli olan gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır. Yani sanatçının kendi gerçekliğini ortaya koymasıştır.

Bireyin sanat yapıtı ortaya koyması, içinde yaşadığı çevre ve çağdan izler taşıyan bir üretim halini alır ve bu üretimin nesne halinde somutlaşması da, gerçekliğin yeniden üretilmesi veya dönüştürülmesini ifade eder ki; bu da yeni bir gerçeklik ve sanatçının varlığının ifadesi olarak karşımıza çıkar. Sanatsal form nesnel gerçeklerde değil, insanın iç dünyasında ve zihninin yaratımlarında aranır. Sanatçının kendi gerçekliğine yönelmesi sanatta biçim anlayışlarını doğurur. Sanatçı doğada var olanı kendi içinde anlamlandırıldığında ve form olarak sanat nesnesine dönüştürdüğünde, sanat nesnesi içerik de kazanmış olur. Bunun sonucunda biçim ve içerik birbirini tamamlar.

Klasik sanat kuramında her sanat yapıtının vazgeçilmez ikili bir yapısı olduğu bilinmektedir. Biçim ve içerikten oluşan bu ikili bünyede, biçim yapıtın algılanan dış gerçekliği (bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği) içerik ise; biçimin iletmeye çalıştığı “mesaj” olarak değerlendirilmektedir. (Sözen ve Tanyeli, 1992: 110)

Sözen ve Tanyeli'nin yanında Kagan da biçim ve içerik ile ilgili düşüncelerini

şu şekilde dile getirmiştir;

Yaratım sürecinde sanat yapıtını incelediğimizde biçimin ne olduğu sorusu akla gelen ilk sorudur. Yaratım sürecinde içerik ve biçim arasında yer alan karşılıklı geçişme, bu ikisi arasında hiçbir sınır olmayışıyla belli olur. Sanat yapıtında her şey biçim olduğu gibi, her şey içeriktir de aynı zamanda. Bu nedenle bir sanat yapıtında içerik ile biçim, anlam ve gösterge nasıl birbirinden ayrılıyorsa, öyle ayrılır; yani bir sanat yapıtında barınan manevi kapsam, manevi anlam, manevi bildirim, olarak ve bu bildirim, bu anlamın, bu kapsamın söz, ton, hareket, işaret, renk ve plastik kitle halinde, maddi cisimlendirilişi olarak ayrılır. (Kagan, 1993: 427)

19. yüzyıl sonlarında meydana gelen, bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel devrimlerin ardından, toplumsal yaşama düzeni ve bireyin var olma biçimi de etkilenmiş ve değişmiştir. Yüzyıl sonlarında tüm disiplinlerde olduğu gibi sanat alanı da etkilemiştir. Soyutlamanın tarihsel süreci de değişen yüzyılın gerçekleriyle birlikte belirmiştir. Sanatçı da toplum içinde yaşayan bir birey olarak bu düzenden bağımsız yaşayamayacağı bir dönemin içine girmiştir.

Toplumsal devrim niteliğindeki değişim süreçlerinde gözlemlendiği üzere dönemin sanatçısı, sanatı ve değişen düzen içindeki yerini sorgulamıştır. Teknoloji ve endüstrileşme hayatın pek çok yüzünü değiştirmek yanında felsefenin insana bakış açısını da belirlemiştir. Toplumsal düzen içinde insanın var olma biçimini de yeni bir değişim süreci içine sokmuştur. Bu durumda sanatçı, kendinden önce gelen kuşakların bakış açısını ve form dilini yineleyemezdi. Sanatın ve sanatçının varlık nedenleri ve biçimleri de değişmek zorunluluğu göstermiştir. Endüstri toplumunun öne getirdiği toplum ve felsefe alanında yeni bir kavram olan yabancılaşma kavramı bu dönem ortaya çıkmıştır. Doğaya ait olan ve o güne kadar kendini bu ortam içinde var eden insan için yabancılaşma süreci doğmuştur. Endüstri kültürünün yeni gerçekliklerine karşın, sanatın ondan önceki var olma biçimleri artık neredeyse geçerliliğini yitirmiştir. Sanatta bir değişim zorunluluğu dönem sanatçısı için kaçınılmaz bir gerçekliğe dönüşmüştür. Değişen dünyanın değişen yüzüne uyum göstermek gerekliliği yanında, kent kültürüne ve tüketim hızına karşın içe yönelme gibi iki tepki ortaya çıkmıştır. Ancak değişimin hızı dönem sanatçısının kolay kabullendiği bir şey olmamış ve tıpkı dönem insanı gibi içe dönme ve yabancılaşma tepkileri göstermiştir. (Karacan, 25.12.2009)

Öncelikli olarak tepkisel gelişen bu değişim süreci, zaman içinde sanatçının kendi iç dünyasına dönmesine neden olur. Bu belki sanatçı için sistem karşıtı bir durum,

zorunlu yaşanması gereken bir süreç, belki de bir tercih ediştir. Artık sanatın sorunsalı, sanatçının iç dünyasında aranmaya başlanmıştır. Çağın getirdiği bu kaçınılmaz zorunlulukta “sanayileşen, tecimselleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşayan insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaştı.” (Fischer, 2005: 193)

19. Yüzyılın ortalarına doğru, büyük bir hızla el sanatlarından endüstri üretimine geçiş ve köy hayatından kent hayatına varma, toplumların huzursuzluğunu doğuran sosyal krizleri doğurmuştur. Endüstrinin meydana getirdiği büyük ürünü, ticari olarak değerlendirme gereğiyle pazar arama karşısında doğan rekabet sonucu ekonomik savaşların başlaması, militarizmin kuvvetlenmesini sağlamış ve milli devletlerin kurulmasını gerektirmiştir.

Çok kısa bir süreçte gerçekleşen, bu radikal değişim Avrupa toplumunu olduğu kadar, toplumun bir parçası olan sanatçıyı da ister istemez etkilemiştir. 19. yüzyılda ortaya çıkan sanayi devrimi, makineleşme, kent kültürü 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının ve bilgi erişiminin hız kazanmasıyla da daha büyük boyutlar kazanmıştır. Dünya bütünlüğünü yitirmiştir. Üretimde makineleşme ve otomasyon sistemlerinin hızlı yayılımı üretim-insan-sanat ilişkilerinde yeni bir anlayış doğurmuştur, bu yeni anlayış ise plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimine dönüşmüştür.

Erich Fromm bu parçalama içgüdüsünü şöyle açıklıyor: "Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir." Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmamakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir. . Yüzyılımızın başında daha soyut resimler ortaya çıkmadan resmin kesin olarak soyutlamaya gideceğini açık bir dille söyleyenlerin sayısı az değildi.(Turani, 1992:554)

Burada dile getirilen soyutlama geleneği ve biçim dili 20.yüzyılın başından itibaren figüratif sanatın ana yönelimlerinden biri olmuştur. Doğadan kopmamış, insani olan içerikleri doğrudan içinde barındıran, çevresine empatiyle yaklaşan sanatçıların benimsediği yönelim olmuştur.

Biçim parçalama eğilimi 20. yüzyılda, atomun parçalardan oluştuğu gerçeğinden türemiş olup, özellikle kübistleri etkilemiştir. Parçalama eğilimi soyutlama ve deformasyona uğratma şeklindeki ilk karşılıklarıyla görülmüştür. Kübizimde 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 hakimiyeti yıkmaya ihtiyacından doğmuş dönemsel ve tepkisel bir gerçekliktir. Bilinçli bir yönelim ve araştırmaya dayalı bir süreci içerir. (Karacan,14.10.2009)

I.2. Soyutlama Ve Özdeşleyim

Worringer'e göre, soyutlama ve özdeşleyim olmak üzere, insanın iki içtepisi vardır. Bunlar birbirinin karşıtı, iki temel yaşantı ve algıya karşılık gelmektedir. Sanat tarihi, baştan sona özdeşleyim ve soyutlama içtepilerinden doğan sanatsal eğilimlerin toplamından ibarettir.

Özdeşleyim içtepisinin karşılığına denk gelen natüralizm denen sanatsal eğilim

doğa ile kurulan mutlu bir ilişkiyle bağlantılıdır. "Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir".(Worringer, 1985: 13)

Özdeşleyim içtepisinde doğa ile kurulan bir bağdan ve ilişkiden söz edildiğini anlamaktayız. Bireyin doğadaki herhangi bir unsurda kendini bulması ve kendi yaşanmışlığı ile nesne arasında kurduğu ilişki söz konusudur.

Özdeşleyim içtepisinin karşıtı olarak gösterilen soyutlama içtepsi ise soyut eğilimlidir ve bireyin bilinmez olan karşısındaki iç huzursuzluğundan kaynaklıdır. "Soyutlama içtepsi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz".(Worringer, 1985: 23)

Özdeşleyim içtepsi, natüralist eğilimli sanat anlayışlarına, soyutlama içtepsi ise anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarına karşılık gelmektedir. Özdeşleyim içtepsi, doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak ister. Özdeşleyim de insan, kendi varlığının dışında bulunan objelere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Bunun olabilmesi için özellikle insan ile doğa ve doğal nesnelere arasında bir sempati ilgisinin doğması gerek. Sadece bu ilgi, insanı doğaya ve nesnelere götürebilir. İnsan karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Estetik haz, bunun gibi, bir süreç içinde doğabilen bir ürün olabilir. Estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamamasından doğmaktadır.

Worringer özdeşleyim içtepisinin tüm sanat yaratmalarına

uygulanamayacağını, yalnız natüralist sanat yaratmalarına, uygulanabileceğini saptamak ister. Anti-natüralist sanat anlayışı soyut kavramı altında toplanmaktadır ve soyutlama içtepesi, soyut sanat üsluplarını açıklamaktadır.

Böylece sanat tarihi ve tüm sanat üsluplarının açıklanabildiği iki temel içtepeye ayrıştırılmıştır. Natüralist üslup ile özdeşleşim içtepesinin arasındaki ilgi, insan ile doğa varlığı arasında kurulan bağa dayanırken, soyutlama içtepesi ile insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğu ve tinsel bir korkuyu dile getirmektedir. İnsanın karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duyguları, iç huzursuzluk ve korkudur. Ancak bu korkuların yanında insan yaşadığı evrende güven ve huzur içinde korkusuz yaşamak ister. Birey bu huzur ve güven ihtiyacını, ancak sanat ile sanat biçimlerinde bulabilmektedir.

Her bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki rastlantısallığından kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktasına ulaştırmaktadır. İnsanı dış dünyanın korkusundan kurtaracak olan bu huzur noktası, ancak keyfi ve rastlantısal olan her şeyi sanatta “mutlak” değerlere götürmek ile mümkündür. Bu “mutlak” değerler gerçek yaşamın dışında, soyut biçimler dünyasında, soyut sanatta kavranabilirler. Yalnız soyut sanat biçimleri, mutlak değerler olarak, insana huzur ve mutluluk sağlarlar. İnsana huzur sağlayan soyut sanata, bireyin ulaşabilmesi toplumlara göre değişiklik göstermiştir. İlkel toplumlarda dış dünya olaylarının gösterdiği belirsizlik ve değişiklik, onların evren hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden dolayı, bu toplumları soyut sanata götürmüştür. İlkel toplumlar, dünya tablosundaki bu karışıklık karşısında duydukları korku nedeni ile güvenilecek sağlam bir huzur noktası ararlar. Bu arayış onları soyut sanata itmiştir. Bundan dolayıdır ki; Worringer'e göre, insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır.

Natüralist sanat, ancak insanın evren ile kuracağı bir sempatinin yansımasıdır. Soyutlama yöneliminde olan sanatçının yapıtlarında doğadan izler vardır. Doğada ki izlenimlerini ve ilişkisini içselleştiren sanatçı soyutlama üslubunu kullanarak bilgisini sanat nesnesine dönüştürmektedir.

İlkel toplumlarda da, modern sanatta da yine soyut sanat üslubuna rastlanmaktadır. Ancak ilkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler ile uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler birbirinden farklıdır. İlkel toplumlar, evren hakkında ki bilgisizliklerinden dolayı soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumların soyut sanat üslubunu kullanmalarının sebebi karşımıza bilgi olarak çıkmaktadır. Çünkü modern toplumlar bilim ve uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgi sahibidirler. Tunalı'nın da dile getirdiği gibi, ilkel toplumlarda “kendiliğinden olan şey” uygar toplumlarda bilgiye dönüşmüştür.

Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni “kendiliğinden şey” kavramında bulmaktadır. Ancak insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en son noktası olarak “kendiliğinden şey” duygusu yeniden uyanır. Fakat daha önce bir içtepi olan şey, şimdi ise karşımıza bir bilgi ürünü olarak çıkmaktadır. Worringer soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklamaktadır. Bu soyutlama içtepsi ilkel toplumlarda bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar toplumlarda da bu içtepi, bilinçli bir duyguya dönüşerek, metafizik bir nitelik elde eder. Kendiliğinden şey'i, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik biçimlerle ulaşmıştır. Böyle bir geometrik dünya, ana niteliği ile nesnelere dünyasında “kendiliğinden şey” i” bize gösteren ve daha Platon'dan, Aristoteles'ten beri felsefede, metafizik bir durumdur. (Tunalı,1999:127)

Soyut sanatın metafizik ve fizikötesi niteliğine karşın soyutlama fizikötesi değildir. Soyutlamada doğaya öykünme vardır. Soyutlama doğayı sanatın konusu kılar, figüratif bir esas çerçevesinde anlamlandırmaya çabalar. Modern toplumda soyutlama anlayışı, sanatçının iç dünyasındaki biçim bilgisini sanat nesnesine dönüştürmesidir.

Primitif dönemde de soyutlama ve özdeşleyimin yaşam koşullarına göre

şekillendiğini görebilmekteyiz. Toplayıcı kültürde; avcılık ve toplayıcılık yapan insan, doğayı gözlemleyip, doğadan hareket ettiğinden natüralist eğilim gözlemlenen resimler, heykeller üretilmiştir. Örneğin mağara sanatında, avı etkileyebilmek için dinsel ve büyüsel motifler ve figürler yapılmaktadır. Soyutlama ilk olarak tarım kültürüne geçiş yapan insan tarafından kullanılmıştır.

Antik heykel sanatına baktığımızda; teknoloji, bilim, astroloji ve matematik bilgisinin artması figür sanatını gözleme dayalı kılmakla beraber soyutlama eğilimini de öne çıkarmıştır. Klasik dönem heykel sanatında ise, doğanın birebir kopyasının yapılması söz konusu olup, soyutlamacı bir yönelim kesinlikle görülmez. 20. yüzyılın heykel sanatında ki soyutlama anlayışında da doğanın taklit edilmesinden kaçınılmasına dönüşmektedir.

“Maldiney’e göre; soyutlama sanatın, hatta olabilecek en figüratifin özüdür.” (Lenoir, 2004:190) Doğayı taklit etmeyen, yeni bir sanat anlayışı olan soyutlama 19. yüzyılın başında kübizmde görünmeye başlamıştır.

Soyutlamaya ulaşabilmek ve onu anlayabilmek için öncelikle kübizm üzerinde durmak gerekir. Kübizm soyut değil soyutlamadır. Her ne kadar geometrik biçimler kullanılıyor olsa dahi doğa ile bağına koparmamıştır. İpşiroğlu’nun da dile getirdiği gibi kübizm soyutlamadır ancak soyut sanata da yol açmıştır.

Kübizm bir kavram-ressamlığıydı. Fakat bu kavram-ressamlığı daha doğayla bağlarını büsbütün koparmamıştı. Kübistlerin bunu istedikleri de söylenemez. Tersine doğaya yaklaşma, onu daha derinden kavrayabilme çabası içinde tek bakış-noktasını kırarak kavram ressamlığına yönelmişlerdi. Bu nedenle Kahnweiler, “kübist yapıtların nesnelere bize tanıtan birtakım işaret ve şifrelerle yüklü olduğunu” söyler. Bizde masa kavramının doğabilmesi için, masaya ilişkin birçok algının, türlü denemelerle belleğimizde yer etmesi gerekir. Kahnweiler'e göre, nesnelere kavramını veren kübist resimler, belleğimizde yer alan bu algıların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşılıyor ve bu işaretleri bir bir çözerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapıtlar, Kahnweiler'in ve kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbiriyle çelişen iki

nitelik taşrlar.(İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993: 47)

Dolayısıyla doğayla bağını koparmayan, doğadaki 'şey'lerden yola çıkarak yine doğaya dönük biçimlere giden yönelimler soyutlamadır.



Resim 1: Picasso



Resim 2: Picasso



Resim 3: Picasso

Resim 1,2 ve 3’de Picasso’nun soyutlama yönelimi ile gerçekleştirdiği çalışmalar yer almaktadır. Bir bütün olarak bakıldığında sanat nesnesinin, nesne dünyasıyla olan bağına devam ettirdiği açıktır. Bu da Picasso’yu soyutlamanın başat örneklerinden biri haline getirir. Sanatçının büstlerine bakıldığında küre, silindir, üçgen gibi geometrik soyut biçimlerin kullanılmış olmasına rağmen, figüre dair gerçeklikler vardır ve izleyici baktığında figür olduğunu algılayabilmektedir.



Resim 4: Jean Arp “Keman”



Resim 5: Jean Arp “Forest”



Resim 6: Jean Arp “Birds”

Resim 4, 5 ve 6’ daki Jean Arp’in heykellerinde de üslup figüratifdir ve doğa ile bağını koparmamıştır, nesnenin gerçekliğini geometrik biçim kullanarak aramak yoluna gitmiştir.

Soyutlama Brancusi’ de bir anlatım aracıdır. Ayrıntıdan uzak yalın anlatımlı, zengin bir görsel etki yaratmaktadır. “Brancusi’ ye göre; heykelde fizikötesi düşüneyi edebiyat yapmaksızın biçimlendirmek, soyutlamayı gerektirir. Çünkü fizikötesi düşünce, aşkın düşüncesidir. Öyle olunca da fizik görüntüyü aşmak zorundadır.”(Ecevit,2006:21) Bu bakımdan Brancusi’ de soyutlama bir anlatım aracıdır. Fizik görüntüyü yansıtan plastik sanatçılar arasında da soyutlamacılar vardır. Öylelerinde soyutlama, doğada görüneni çözümlyerek fizik görüntünün özüne varma çabasıdır. Brancusi ise, doğada görüneni hem çözümlleyen hem de aşan bir soyutlamacıdır.

Brancusi’nin yaklaşımı kübizmin ussal yaklaşımından ayrılmıştır. Yontuları her türlü

fazlalıktan arındırılmıştır. Yalındır. Brancusi için form önemlidir. Salt formu eldeleyinceye değin yonttuğu gereçleri, taşı, mermeri, ahşabı, vb. gerecin doğal özelliklerine bağlı kalarak her türlü fazlalıklardan arındırır. Ortada soyut bir form kalır. Şöyle de söylenebilir: Brancusi, yonttuğu taş, ahşap, mermer ve benzeri gereçlerin doğasına bağlı kalarak biçimler yaratıyor ve bu yolla doğa düzenini yeniden yorumluyordu. Yarattığı biçimler olabildiğince yalındı.(Şenyapılı, 2003: 68)

Sözen ve Tanyeli'nin de belirtmiş olduğu gibi “soyutlama yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derecede yalınlaştırılması” olarak açıklanmaktadır.(Sözen, Tanyeli,1992: 219)

Natüralist eğilimde olan Brancusi'nin asıl üstünlüğü ve özelliği, heykelcilik kurallarına göre oluşan düşüncelerini soyutlama yoluyla biçimlendirilmesindedir. Heykelde soyutlamayı sonuna dek götüren bir sanatçıydı; fakat soyutlama yoluyla doğada görüneni aşmanın, doğadan kopmak anlamına gelmediğini ortaya koyar. Resim 7' de ki “Sessizlik Masası” ve resim 10' da ki “Sonsuzluk Sütunu” adlı soyut heykellerinde de doğaya bağlıdır, gücünü doğadan almıştır ve ölçeği insandır. Aynı zamanda toplumsal çevre ve doğaya karşı empati gözlemlenmektedir. Sonsuzluk Sütunu'nda insanı esasa alması söz konusudur ve birimlerin her biri insan ölçeği esas alınarak meydana getirilmiştir. Sessizlik Masası ise; ölüyü anmak için bir araya gelmeyi sembolize etmekle, toplumsal ve insani bir değere işaret ederek sosyal plastik oluşturulmak yolundaki bir örnektir. Brancusi'nin kuşları her ne kadar soyutmuş gibi algılansa da onlar bir kuşun alabileceği en saf en yalın halleridir.



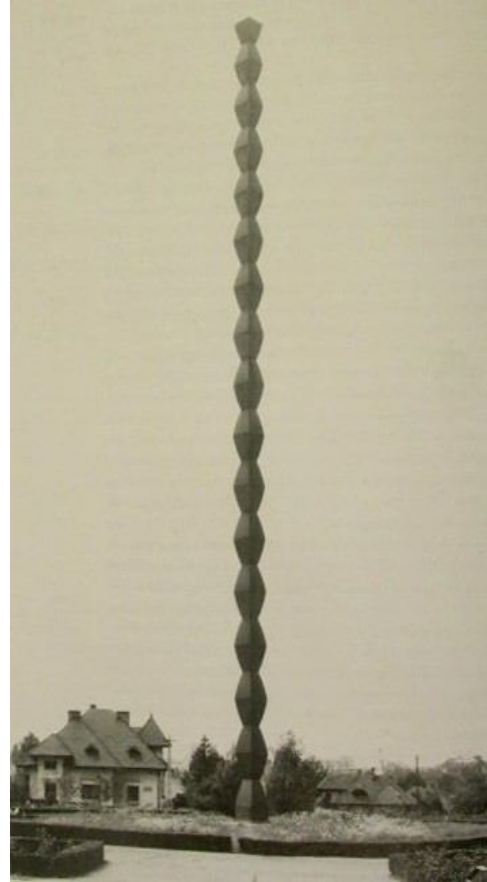
Resim 7: Brancusi "Sessizlik Masası"



Resim 8: Brancusi



Resim 9: Brancusi "Tors"



Resim 10: Brancusi "Sonsuzluk Sütunu"

Soyutlamayı etkili bir şekilde kullanan diğerk bir sanatçı da Henry Moore'dur. Resim 11 de olduğu gibi anne, baba, çocuğun oluşturduğu aile ilişkilerini ifade ederken, hayranlık uyandıracak biçimde doğayı soyutlaması ile dikkatimizi çekmektedir. Heykellerinin dokusunda ve formunda bazen bir ağacı, bazen de bir dağ parçasını hissedebiliriz. Doğaya duyduğu empati çok açıktır. Resim 12' de Henry Moore'un insan fiğüründe, doğaya ilişkin dağ, ağaç, kaya gibi dokuları organik dokuları da hissetmek mümkündür.

1898 Yorkshire doğumlu heykeltıraş Henry Moore' un heykeldeki plastik kaygılarını vitalizm (yaşamsallık) adı altında toparlayabiliriz. Basite indirildiğinde heykel maddesi içine yaşamın kaynaştırılması olarak da tanımlayabileceğimiz bu kaygıyı Moore'un kendisi de "organik"ten ziyade "vital" sözcüğüyle ifade etmiştir.

Burada, bir hareketin, fiziksel bir eylemin ya da fiziksel bir kaynağın, dans eden kıvrak bir fiğürün vitalitesi anlaşılmamalıdır. Önemli olan yapıtta onun için sarf edilen enerjinin hissedilmesidir. Bu kavram Moore' da bilimsel bir anlam taşıyor, natüralist ve duyarlı bir sanatçının ifade gücüne karşılık geliyor ve plastik enerjiyle fiziksel kütlelerin ilişkisine dayanıyordu. Moore figüratif, yarı-soyut figüratif ve soyut yapıtlar vermiştir. Taşı ya da ahşabı yontarken, bunun insan eliyle yapılmış değil de sanki doğal olarak oluşmuş izlenimi vermesini sağlamak kaygısındaydı.(şenyapılı, 2003: 77)



Resim 11: Henry Moore



Resim 12: Henry Moore

II. MEKAN

II.1. Mekan ve Mekan Duyumsaması Nedir?

Sınırlandırılmış boşluk olarak tanımlanan mekan kavramı; barınma ihtiyacı dışında an - zaman gerçekliğinin gerektirdiği ihtiyaçlara göre sürekli biçim değiştiren sosyal bir kavrama dönüşmüştür. Mekan kültürün ifadesi olan bir değerdir. İnsanın duyumsaması ve onu tüketme biçimiyle belirlenip tanımlanan ve dönüşen plastik bir değerdir. Mekan insanla var olan ve insan bilinci ile biçimlenen öğedir. Dolayısıyla insan bilinciyle biçimlenen dünyada, içinde yaşadığımız doğada, şehirler, kasabalar, sokaklar, evler mekan olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Sınırlandırılmış boşluk olarak da adlandırılan mekan mimariye ait bir terimmiş gibi algılansa da 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında sanattaki akım ve arayışlar ile heykel sanatının ve disiplinler arası yönelimlerin önde gelen kaygısı ve konusu olmuştur. 20. yüzyıl başından itibaren, insanın doğaya bakışı artık çevre kavramına dönüşmüştür. (Karacan,06.02.2009)

Buna dayalı olarak insanın yaşadığı çağa ve ihtiyaç çeşitlerine göre insan ve mekân ilişkisi de sürekli değişime uğramıştır. Mekan kavramını Nalbantoğlu da şu şekilde açıklamıştır.

Mekan sözcüğünün kapsamı artık o denli geniş ve anlamı öylesine örselenmiştir ki, zanaatımsı “üretim” ya da “seri imalat’a” dayansın mimarlık pratiklerinin oluşturduğu yapı, mekanların ya da açık kent mekanlarından tutun da, modern bireyin ruhsal iç mekanına kadar uzanan çok farklı nitelikteki görüngü ve olgulardan dem vurulduğunda, sanki açıklama, çözümleme yetersizliğinin boşluğunun üstünü örtermişçesine sözcüğün aceleyle, kolayca sarf edildiğine sıklıkla tanık oluruz. (Nalbantoğlu, 2005:III)

Nalbantoğlu’nun da dile getirdiği gibi mekan duygusu tanımını değiştirmiştir. Sınırlandırılmış boşluk olarak adlandırılan mekan başlı başına yaratmanın konusudur. “Mekan kendi başına hiçbir şey değildir. Mutlak mekan diye bir şey yok. Aristoteles’ in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur.” (Nalbantoğlu, 2005: III)

Felsefe sözlüğünün açıklamasında da olduğu gibi; “Mekan, var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutlu, eni, boyu ve derinliği olan hacim.”dir (Cevizci, 2003: 261)

Bilimsel alanda yapılmış bir çok mekan tanımı yanında Hançerlioğlu’nun felsefe sözlüğündeki tanım da aşağıdaki gibidir.

Arapça mekan sözcüğü var olma anlamındaki kevn sözcüğünden türemiştir, içinde bulunan yer demektir. İslam gizemcileri bu deyimle tanrının görünüş yeri saydıkları doğasal evreni dile getirirler, bütün varlıklarıyla birlikte doğa tanrının görünüş (Ar. Zuhür)’ dür. Bundan ötürü de gizemcilerin büyük bir bölümüne göre mekan gerçekte bulunmayan soyut bir kavramdır, ancak tanrılık düşüncede var olmuştur. Buna karşı gerçek olan, tanrının asıl mekan’ı mekan olmayan (Ar. Lamekan)’ dır. Çünkü tanrı hiçbir belli yerle sınırlanamaz. Demek ki varlık gerçek değildir, yokluk gerçektir. Bu anlayış, düşünceci akımın Descartes ve Spinoza’ ya kadar süren ters terminolojinin İslamlaşmış bir örneğidir. Felsefe terimi olarak mekan fiziksel bir anlam

taşır ve uzay değimiyle dile getirilir.(Hañerliođlu, 1993:117)

Boşlukla aynı anlama gelen özelliğinden dolayı mekan kavramı felsefe tarihinde de birçok tartışmalara neden olmuştur.

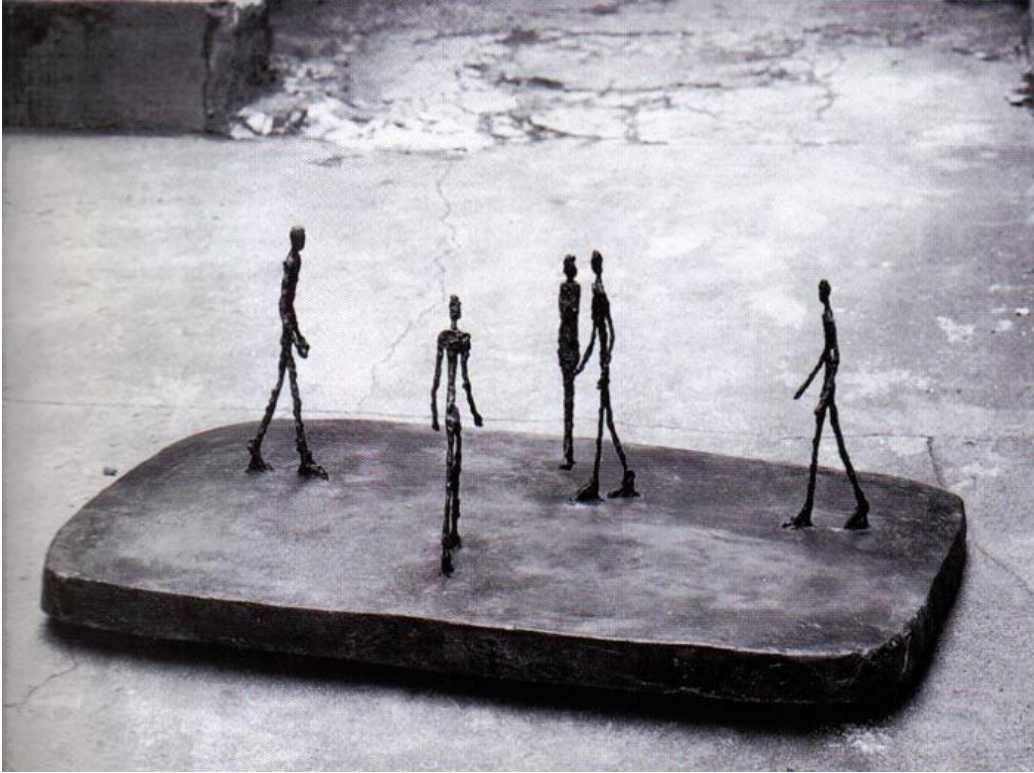
Mekân, başlangıcından bu yana, duyu verilmelerinden ayrı düşünülmesi gereken bir sorun olarak ele alınmıştır felsefede. Öyle ki, bu konuda açıkça çelişkiye düşen Grek düşüncesinden yıllar sonra, Newton bile felsefi açıdan tutarlı bir mekân kavramının, ancak duyulur nesnelere soyutlanması koşuluyla mümkün olabileceğini vurgulamıştır. Buna göre, felsefenin yöneldiği soyut mekân kavramı, tıpkı kendisi gibi, duyulur dünyanın ötesindeki önerme ve yargıların muhatabı olan geometrik mekân ile aynı paydayı bölüşmektedir. Dolayısıyla, Demokritos için var olmayan (me on) bir şeyle özdeşleşen mekân, Platon'da da açıklığa kavuşmaz: "Platon Timaios diyalogunda uzay kavramını uygun terimlerle anlatılması çok güç olan 'melez bir kavram' olarak gösterir." Ancak, biraz daha geriye, Parmenides'e gidildiğinde, bu kez çok ilginç bir başka varsayımla karşılaşırız. Nitekim varlığın her yeri doldurduğunu ileri süren Parmenides'te mekâna yer kalmamıştır. Felsefe ve fizikte boşluğu yadsıyan-var olmayana kenetlenmesi söz konusudur çünkü- bu doluluk kuramının çıkış noktasında doğanın boşluğa izin vermediği gerekçesi yatmakta olup, aynı ilke Kartezyen düşünce için de geçerlidir." Descartes'e göre boş mekân yoktur; çünkü mekân ve madde aynı şeydedirler. Bunun içindir ki, boş mekân olamaz; zira bu, bir madde olmadan mekân olması demektir ki, bu da mümkün değildir." Oysa devrim ile boşluk arasındaki zorunlu bağıntı henüz Elealılar döneminde tartışmaya açıldığı için, var olanın bulunmadığı yerde var olmayan, yani mekânın var olabileceği düşüncesi gündemdeki yerini çoktan almıştır.

Felsefi açıdan böylesine spekülatif ve bu yazının sınırlarını aşan mekân kavramı, aslında resim konusunda da yeterince açıklığa kavuşmuş değildir. Ne var ki, bu belirleme, mekâna ilişkin bulguların resmin çözümlenmesi için yaşamsal bir önem taşıdığı gerçeğini değiştirmiyor yine de; üstelik yalnızca belli bir dönemin sosyo/estetik/politik/ ekonomik vb. yapısını belirlerken değil, doğrudan doğruya resim düşüncesi'nin izini sürerken de bunun geçerli olduğunu görüyoruz. (Ergüven, 2000: 65.)

Bireysel çalışmalarda üstünde durulan mekan kavramı; gerçek mekanların barındırdığına inanılan enerji ve atmosferde hissedilen ve duyumsanan hissi bir mekandır. Daha çok iç mekan üzerinde dururken, mekanın sınırı soyutlanmış figürlerin kendileriyle verilmeye çalışılmıştır ve mekansal unsurlarla figürün bireysel temsili söz konusudur. Aynı zamanda bu temsilin içinde mekanda bireyin var olma biçimi, yaşanmışlıklarının toplamı ve ilişkileri biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Figürlerin konumlanmalarıyla ve boşluklarla

oluşturduğu mekanlar kompoze edilirken ‘duyumsanan mekan’ hissi uyandırılmaya çalışılmıştır.

Giacometti’nin resim 13’ teki ‘meydan’ adlı heykelinde hissedilen mekana bakıldığında sadece zemin mekana işaret eden unsurdur. Ancak zeminle birlikte üzerinde yer alan figürlerin konumlandırılmasından oluşan bütünün mekan hissi uyandırdığını fark ederiz. Buna karşın kişisel heykel çalışmalarında mekan hissi duvar, pencere, kapı gibi mekana ilişkin gönderme yapan plastik öğeler kullanılarak verilmeye çalışılmıştır. . Mekana ait unsurlar kullanılarak figürün birlikteliği ile mekan belirtilmeye çalışılmıştır. Soyutlama anlayışı ise figürlerde esas kaygılardan biridir. Burada soyutlama ve mekan ilişkisini sorgularken bu iki kavramın bilinçle var olması nedeniyle birbirinden ayrı düşünmeyip, aynı noktada buluşmalarını hedeflemekteyiz.



Resim 13: Giacometti “Meydan”

Çağdan çağa sanat nasıl biçim değiştiriyorsa, dünyayı algılama ve mekan kavramı da biçim değiştirmektedir. Boşluk sanatı olan heykel, hacmiyle yer kapladığından dolayı mekan kavramıyla eş anlamlıdır. Çağdan çağa sanat nasıl biçim değiştiriyorsa, mekan kavramının da biçim değiştirmesi geçerlidir.

Mekân yaratmak, hangi sanat dalından olursa olsun, sanatçının başat problemlerindedir. Burada mekân, nesnel, dış dünyanın objeleri tarafından sınırları çizilen bir hacmi tanımlamaktan çok, tinsel bir olabilirlikler alanı olarak tanımlanmalıdır. İçinde eylemin var olduğu, kendini sonsuz boşluktan ayıran, özgül bir insanlık tarihi birikimidir mekân. Çağdaş sanatçı için mekân sorunu, bir varlık sorunudur.

(Acar, 2007)

Çevresiyle uyumu ve koşullarını kendine göre düzenleyebilen aynı zamanda var olma iç güdüsü ile yaşayan insanın, ilk ve en önemli mekan yapımları mezarlar ve mağaralardan oluşturduğu barınaklardır.

İlk mekan kaygısı, zaten barınma ihtiyacından kaynaklı oluşumlardır. Anıt mezarlara dikkat çekersek, canlandırma, diriltme ve kayıt altında tutabilme isteği yatmaktadır. İnsanın mekana değer yükleme isteğinden kaynaklı olarak anıt özelliği taşıyan mezar yapıları, saraylar, camiler, kilise ve ya katedral ve benzeri mekanlar yapımları söz konusudur. İşlevleri gereği de bu mekanlar psikolojik duyumsama yaratırlar. Bir mekan yüklenen işleve ve değere göre kimlik kazanır. Bu kimlik, yapının tanımı haline geldikten sonra yapısal olarak kimi zaman karşılama bile, o kimlik, atfedilen duygu ile psikolojik olarak yüklenene tanım da kazanmış olur. Asıl bu mekanların üstlendiği işlev, kamusal, etnik ve ya dinsel rolleridir. Bir mekan yarattığı etkiyi bu gibi kimliklerinden alır ve ya onlarla yaratılır. Plastik sanatlardaki karşılığında ise planlardaki renk, çizgi, doku farklılığı, yüzeylerin farklı konumlanışları, değişik malzeme kombinelerindeki ayrıcı elemanlar gibi belirtici plastik unsurlarla ve bunların tabii ki boşluktaki yerleşim biçimleriyle mekan hissi vermek yoluna gidilmektedir. Heykel sanatında kaide özellikle figüratif yapılarla mekan sağlayan başlıca unsurdur. Figür kaide bile olmadan oturmak, yatmak... gibi doğal hareketiyle zaten mekan duygusu verir. Ancak bu oluşumların dışındaki sınırlanıp, belirlenen boşluklar ve yüzeylerle de mekan yaratımı söz konusudur. Geleneksel biçimlerinin dışında artık iç mekan içindeki düzenlemelerle de heykel sanatında yeni mekan kavrayışları yaratmak söz konusudur. Sanatçının yaratmak istediği duygunun çeşidine göre de mekan kavramına bakış açımız çoğalacaktır. (Karacan, 17.06.2009)

Bu çalışmada konu olan heykellerde de iç mekan hissi veren ve ya sınırları belli edilen, figüre göre ölçeklenebilen ev benzeri mekanlar esasa alınmıştır. Bu tür mekan yaratımına iten duygu, anı ve bellek birikimidir. Bireysel yaşama sürecinde etki eden, değerli bulunan her insan, yakınlık ya da uzaklık hissi uyandıran her duygu yansıtılmaya ve biçime dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bireysel olarak sahip olunan yapı gereği mekanın yarattığı etki ve içinde yaşananlar üretim biçimini belirlemiştir. Zaten bireysel yapının biçimlendiği süreç evde başlar. Özele ilişkin her yaşamın sığınağı “ev”dir. İçtenlik mekanı olan ev “içtenliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekan olarak alınır alınmaz, insan bağlamına hemen oturur.”(Bachelard, 1996: 73)

Harvey’ in de açıklamış olduğu gibi; bellek için her şeyden daha önemli olan mekan, evdir. “İnsanlığın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin en büyük bütünleştirme güçlerinden biri” de evdir. Çünkü düş görmeyi ve hayal etmeyi o mekanda öğrenmişizdir.” (Harvey, 2003: 112)

İnsanın bir çok şeyi yaşadığı, en samimi mekanları evleridir ve aynı zamanda tanıdığı ilk dünyasıdır. “ İçinde gerçek anlamda oturlan bu mekan, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır. Barınan varlık, barınağının sınırlarını, diyalektiklerinin en bitip tükenmezi içinde duyarlılaştırır. Evi gerçekliği içinde, düşünceleriyle ve düşleriyle de sanallığı içinde yaşar.” (Bachelard, 1996: 33)

Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar birbirinin içine girer ve geçmiş günlerin hazinelerini korur. Yeni evimizde aklımıza eski evlerimizin anıları geldiğinde, devinimsiz çocukluğumuzun ülkesine gideriz. Saklanmış anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz. Kapalı bir mekanın anıları saklaması, koruması gerekir. Dış dünyaya özgü anılar hiçbir zaman eve özgü olanlarla aynı tınıya sahip olmayacaklardır. Evle ilgili anıları anımsarken onlara düşsel değerler katarız. Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar. Düş kurmada, insanı tüm derinlikleriyle ortaya koyan değerler vardır. Hatta düş kurmanın bir ayrıcalığı da öz değerlendirmedir. Düş kurma kendi varlığından doğrudan yararlanır. Bu durumda düşün yaşandığı yerler imgelemimizde yeni kurduğumuz bir düşün içinde kendiliğinden yeniden kurulur. Geçmişte oturduğumuz evler içimizde

ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anılarını düş gibi yeniden yaşarız.(Bachelard, 1996: 34)

İnsanın barınma, bir arada bulunma ihtiyacından kentler doğmuş hatta bunun üstüne modern çağla birlikte insan kendi yarattığı bu mekanik ve beton bedeninin içinde sıkışıp kalmış, giderek yabancılaşmıştır. Kent insanı yutmuş, küçültmüştür. Bachelard 'da bu konuya değinirken; "Büyük kentlerde ki evlerde dikeylikle ilgili içtenlik değeri eksikliğine, kozmiklikten yoksunluğu da eklemek gerekir. Bu evler artık doğanın içinde değildir. Konutla mekan arasındaki oranlar yapaylaşmıştır. Bu konutlarda her şey makinedir ve içtenlikli yaşam bu konutların her yanından kaçıp gitmektedir." (Bachelard, 1996: 55)

Kent olgusu, hızıyla zamanla ilgili kavramları da öne getirmektedir. Hissedilen mekanlar, zaman duygusu da verirler aynı zamanda. Kişisel heykel çalışmalarında da zaman kavramı dondurulmuş bir unsurdur.

O halde birey mekan yaratırken ve ya içinde yaşarken zaman dilimini de yeniden kurgulayabilir, farklı anlamlar yükleyebilir, geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanla bağlantı kurmasını sağlayabilir. Bilinç, anı ya da düşler biçimlenen öğelerdir. Anı geçmişe dönük, düş ise geleceğe ilişkin mekansal değerleri ifade ederken doğal olarak zamansal ifade ortaya çıkmaktadır.

Nalbantoğlu' na göre; "İnsan bilinci ile biçimlenen öge haline gelen mekanın yaratılması kendimizi zaman baskısından kurtaracak biçimde zamanı ve sonsuzluğu birbirine bağlamaktır. Zamanı değersizleştirme dürtüsü, kendini sanatçının zamanı durduracak kadar güçlü bir yapıtın yaratılması yoluyla kurtulma isteğinde ortaya koyar." (Nalbantoğlu, 2005: III)

Sanatçının hayal gücü ile yarattığı mekan kavramı imgesel bir öge haline gelir. Sanatçının mekanı yaşaması ve duyumsamasında birikim ve istem esastır. Bunun yanında

hem heykelin içine yerleştirildiği boşluk hem de bireysel ilgileri ile yarattığı duyumsamadan dolayı mekan vazgeçilmez bir gerekliliktir.

Bunun yanında bireyin mekanı algılayabilmesi için, mekan ile tinsel etkileşim içinde olması gerekmektedir.

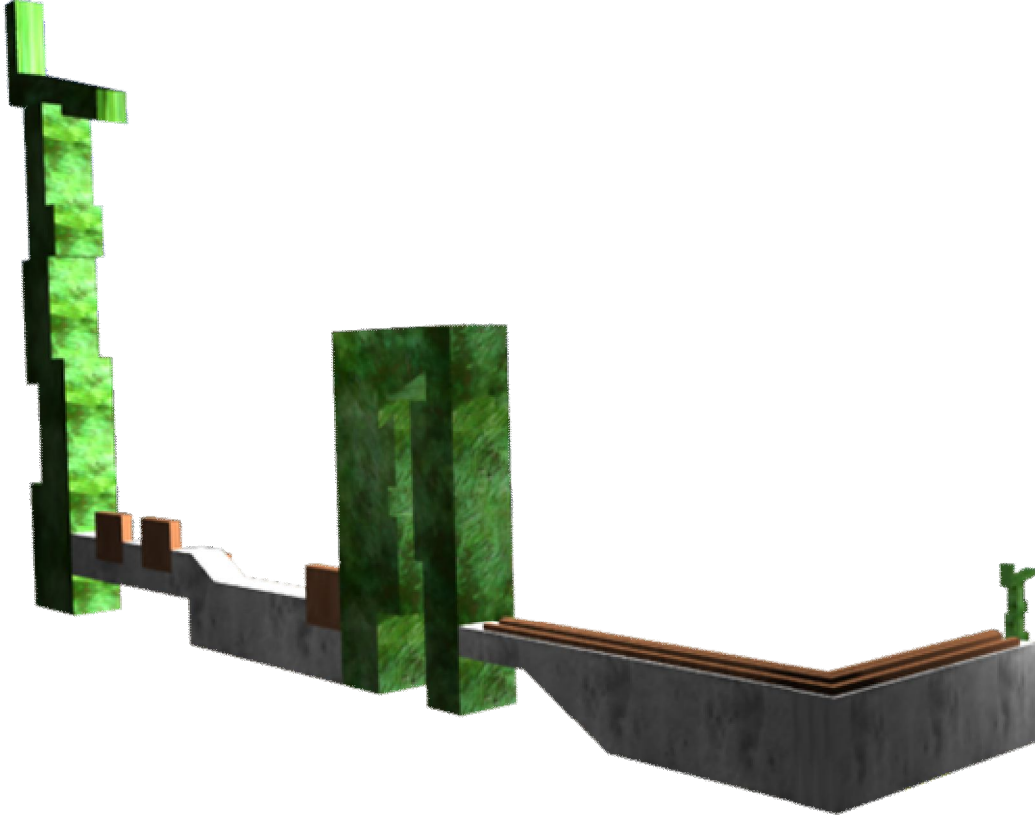
İnsanın en fazla psikolojik olarak bağlandığı mekan onun “yuva”sıdır. Modernist yaklaşımdaki sade ev fikrinde, büyük pencerelere perde konmasının ve o perdenin kullanılmasının bile mimarları mutlu etmediğini biliyoruz. Bu yaklaşım aslında insanın ruhuna hitap eden hiçbir nesnenin mekanda yer almaması gerektiği, yapının saf ve basit güzelliğinin önüne hiçbir faktörün geçmemesi – bu faktöre insan da dahil- fikrinin sonucudur. Bu düşünceye bir örnek: The Others filmindeki kurguyu düşünelim. Bir evde yaşayan aile, çoğu zaman dışarıya çıkmıyor. Evlerine çok bağlılar, öyle ki oraya ait olmamalarına rağmen psikolojik olarak bağlı olmaları, o evde bulunan ve o evin asıl sahipleri olan başka insanları görmemelerine sebep oluyor. Aile o eve ait olmadıklarını anlayınca yıkılıyorlar, kendilerini umutsuz ve güvensiz hissediyorlar. Sonuç çok basit; mimari olgu sadece fonksiyon değil, insanın ruhuna da hitap etmelidir. Bu sadece kapalı mekan için değil, tüm kent tasarımı için böyledir. Bir mekanın tasarımındaki en önemli etken insandır, çünkü mekan insan için tasarlanmaktadır. Dolayısıyla insanın ruhu, kişisel ve kültürel istekleri, psikolojik, sosyolojik ihtiyaçları bir mekanın oluşumunda en önemli yerde durmalıdır. Çünkü bir mekan insanla tinsel bir iletişim içinde yer almazsa insanın aidiyet hissi kaybolur. Bu durumda insan kendini mutlu ve güvende hissedemez. Bulunulan topluma ve kültüre yabancılaştırılmasıyla birlikte başka eksiklikler ve zararlar oluşur. Bütün bunların oluşumunda mimarının ve mekanların etkisi büyüktür. Çağdaş insan, işte böyle çözümü güç bir var olma sorunu karşısındadır. O bu durumdan nasıl kurtulabilir? Yukarıda işaret edilen yolların dışında bir başka yol daha var mıdır? Bu soruya, son on beş- yirmi yıldır böyle bir olanağın doğduğu yanıtını verebiliriz. Bu olanak, kentlerin yeni baştan düzenlenmesi yoludur. Böyle bir düzenleme, kenti tümüyle bir sanat yapıtı gibi değerlendirmek ve ona estetik bir biçim vermek anlamına gelir. Böyle estetik bir kent mekanı yaratabilmek için, yeni bir sanatçı tipine, yeni bir kent planlamasına gereksinim vardır. Bu sanatçı tipi içine mimar, ressam, heykeltıraş ve seramikçi gireceği gibi, buna sanat duyarlılığı olan kent tasarımcısı ve planlamacısı katılacak ve bu estetik bir kent yaratma etkinliğini bir estetikçi-düşünür yönlendirecektir. Böyle estetik bir kent yaratmak, kent yapılarında sanatsal elemanları bir dekorasyon aracı olarak kullanmak ya da tarihi yapıların restorasyonu demek değildir, tersine, kentin tümüyle bir sanat yapıtı gibi düşünülmesi ve bunun uygulaması demektir. Çünkü kent içinde insansal özünden uzaklaşmış olarak yaşayan insan, insansal özünü tekrar ne müze ve galerilerin loş mekanında, ne de “kaybolmuş bir cennet”te; ancak, kentin tüm mekanlarında, evinin iç mekanının duvarlarının yüzlerinde, kentin yapılarında, sokaklarında ve meydanlarında bulmak ister. İşte ancak, o zaman böyle bir kent,

kentsel bir sanat yapıtı olacaktır. Bir kentin, bir sanat yapıtı gibi kavranması, kenti insanın doğaya alternatif bir tasarım modeli olarak yaratması anlamında gelir. Böyle estetik bir yaşam mekanı olarak yaratılan kent, ışığın, rengin ve sanatsal elemanların oluşturduğu bir tasarımsal peyzaj olacaktır, ama aynı zamanda özgür duygu ve düşünmeye, yaratmaya dayalı bir kültür mekanı. (Uncanny, 23.01.2008)

20. yüzyılın başından itibaren insanın doğayla ilişkisinin kopması ve kent kültürünün öne çıkması çevre kavramını öne getirmiştir. Kent ve çevre ilişkileri mekan kavramını sanatın üzerine eğildiği çağdaş plastik bir kaygı haline getirmiştir. Bu kaygılar resim 14'te ki projenin oluşturulmasına neden olan etkenlerdir Kent bireyleri iç mekanda aradıkları estetik kaygılarını, sosyal varlıklar olduklarından dolayı, dış mekanda da güdeceklerdir. Sanat eğitimi almış diğer bireyler gibi kendi bireysel plastik kaygılarımız kente ilişkin de özlem, ihtiyaç ve ya beklentiye dönüşmektedir.

Günümüz koşullarında insan ilişkilerini kuvvetlendirmek için kültür merkezleri gibi toplumsal mekanlar yaratılmasına rağmen, insan ilişkilerinde uçurum söz konusudur. Çok katlı, site ve apartman gibi yapılar büyük nüfusları barındırmalarına rağmen insan ilişkileri kopuktur. Yakınlığına rağmen uzak olan bireyleri burada gözlemlemek mümkündür. Düz, keskin, katı, köşeli mekanlarda yaşayan insanlarda yaşadıkları mekanın özelliklerini taşır hale gelmişlerdir.

Bu bağlamda insan ilişkilerini ve aynı zamanda insanın heykelle arasındaki sınırları kaldırıp birebir ilişkiye sokarak sosyal bir mekan kurma denemesi düşünülmüştür.



Resim 14 “Dış Mekan Heykel Proje”

Günümüzde insanların birbirinden uzaklaşması ve duyarlılıklarını yitirmeleri, kentlerin kalabalıklaşmasıyla bireyin kendi oluşturduğu yerleşim yerleri ve biçiminden dolayı insan doğadan kopmuş, yabancılaşmıştır.

Sinai toplumda ya da tüketim toplumunda gözlenen bir öteki olgu, insanın yaşadığı çevreye/ yerleşime/ topluma yabancılaşmasıdır. Yani, insan üyesi olduğu toplumu etkilemede yetersizleşmekte ya da yetersiz kaldığı duygusuna kapılmaktadır. Toplumca benimsenmiş ereklerle (hedeflere) ulaşmakta yasal olmayan araçların gerektiği kanısını edinmekte, hiçbir biçimde/ hiçbir yolla gerçek doyuma ulaşamamaktadır. Tüketim sanal bir doyum sağlamaktadır. Böylece, çevresinden yalıtılmış, kalabalıklar içinde yalnızlık yaşayan insanlardan oluşan bir toplum ortaya çıkmıştır. (Şenyapılı,2003: 85)

Buna karşın insanları bir araya getirebilmeyi planlayan bir mekan ve heykel tasarlanması yoluna gidilmiştir.

Resim 14' de ki bronz, ahşap, beton gibi malzemelerin yanında keskin, katı ve sert geometrik biçim dilinin kullanılmasının sebebi; doğanın yok edilip her bir tarafın beton binalarla örülmesine yapılan göndermedir. 9 metre uzunluğu, 5 metre boyu olan bu heykelin kamu alanında sergilenmesi düşünülmüştür. İnsanlararası mesafeyle de aynı zamanda mekan oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmadaki amaç insanı ve heykeli bir noktada buluşturmak ve ilişkilerini kurgulayabilmektir Oturma grubu olarak düşünülen bölümleriyle fonksiyon kazandırılan heykel insanları ilişkiye davet etmek amacıyla tasarlanmıştır. Uzaktan bakıldığında tıpkı bu çalışmada yer alan küçük boyutlu heykellerde olduğu gibi heykelin üzerinde yerleştirilmiş figür düşüncesi esastır. Ancak bu çalışmada insanların kendisinin figürleri oluşturması düşünülmüştür. Böylece başından beri amaçlanan, tasarlanmış mekan gerçek insanlarla buluşturulacak ve gerçek insanlar bu heykel aracılığıyla bir araya geldiği heykeli tamamlayacaktır.

III. BÖLÜM

III. 1. İLİŞKİLERİN ESTETİĞİ

Sınırlarını kendimizin belirlediği psikolojide de yer alan bir çok mekan kavramı vardır. Bu göremediğimiz ancak hissedip, duyumsadığımız alanları sanat nesnesine dönüştürmeye çalışırken yaratılmış tinsel mekan kavramı üzerinde denemeler yapılmaya çalışılacaktır.

Aksungur'un bahsettiği tinsel mekan kavramı, aslında yaşamımızla iç içe olan ve onu yönlendiren bir özelliğe sahip. Bazen pek farkında olmasak da hepimizin kendi ölçülerimize

göre idealize ettiğimiz, yaşamımız içerisinde sınırlarını belirlediğimiz tinsel mekanlarımız var. Diğer bireylerle olan fiziksel yakınlığımızı da bu tinsel mekanın sınırları belirlemekte. Ancak elbette bu sınırlar sürekli olarak değişim halindedir. Örneğin anne babalarımızla olan tinsel sınırlarımız yabancılarla olan sınırlarımızdan oldukça farklıdır. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında evrendeki her şey ile bir hesaplaşma içindeyizdir. Her şeyi sorgulayıp, aramızda oluşacak olası etkileşimleri belirler ve sınırlarımızı koyarız. Bu durum heykele de yansır. Kişi, belleğindeki bilgiler, anılar yardımıyla heykeli değerlendirir ve onunla bir ilişki kurar. Olumlu ya da olumsuz yönde gelişebilecek olan bu ilişki, kişi ile heykel arasındaki fiziksel ve tinsel sınırları belirler. Eğer kişi yapıyla olumlu bir ilişki kurarsa "kendi ölçülerine göre idealize ettiği mekan"ı yaratır. Bu durumda kişi heykelle bütünleşir, kendi mekanını heykelin mekanına uyarlar, heykelin fiziksel boyutu ne olursa olsun onun içinde gezinir.(Erdine, E. 2004)

Çevre psikolojisinde de yer alan psikolojik alanlarımızdan, sosyal psikoloji sözlüğü kişisel mekan kavramını şu şekilde açıklamıştır.

İnsan-mekan ilişkileri çerçevesinde ortaya atılan kişisel mekan kavramı, her bireyin etrafında bulunan, sınırları savunan, diğerine yabancı olan ve bireyin fiziksel ve bilişsel olarak hakim olduğu kişisel alanı ifade etmektedir. Çevre psikologları kişisel mekanı, mesafeye benzer şekilde ve mahremiyet düzeyi yüksek bir alan olarak kavramlaştırmaktadır. Burada kişisel mekan, 'kişinin etrafında bulunan ve onun vücut şemasıyla bütünleşmiş çevre parçası' veya 'girişi korunan ve duygusal yükler taşıyan bölge' veya 'gerilim ya da kaygılardan kaçınmak için işgallere karşı korunan, kişilere ait olan ve vücudu çevreleyen mekan parçası' ve benzeri şekillerde tanımlanmaktadır. Çevre psikologlarına göre kişisel mekan, sosyo-kültürel niteliklidir, bireyle birlikte yer değiştirir, esnek, değişkendir; fiziksel yanları olmakla birlikte salt fiziksel referans noktalarına indirgenemez.(Bilgin, 2003: 200)

Yukarıda sözü edilen kişisel mekan kavramı bu çalışmada konu olan heykellerde esas olan bir kavramdır. Form dili bu anlamaya yöneliktir. Bu çalışmada da sanatın bir karşılaşma hali olduğunu düşünen Bourriaud'a göre, "dayatılan düşünce" form olarak verilmeye çalışılmıştır.

Form, bireyin kendi 'varlığı' olarak kabul ettiği şeyi Öteki'ne dayatmak için onunla tartıştığı iletişim alanında doğar. Dolayısıyla 'form'umuz, bakışıyla bizi şeyleştirilenlere bizi bağlayan ilişki bir iyelikten başka bir şey değildir. Form ancak insanlar arası karşılıklı-eylemleri (interaction) deştiği anda istikrarlı hale geldiği (ve gerçek bir varlığa kavuştuğudur); sanat

yapıtının formu, ortak olarak kavrayabildiklerimizle olan bir tartışmadan doğar .(Bourriaud, 2003: 33, 34)

Sanat tarihinin insanlararası ilişkilerde yoğunlaştığını söyleyen Bourriaud “İnsanlıkla tanrısalılık, ardından insanlıkla nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor.” (Bourriaud, 2003: 46)

Buradan da yola çıkarak, meeting, gösteri, sergi ve performans gibi karşılaşma ve üretim biçimlerinin günümüz sanatında önemli yer oluşturduğunu söyleyebiliriz.



Resim 15: “Heykel ve Birey Aralığındaki Mekan ve İlişki”

Fotoğraftaki birey ile bireyin yaptığı heykel arasındaki boşluk ve mesafe aslında heykelin kendisidir. Burada önemli olan bu boşluğun ve mesafenin hissedilmesi ve vazgeçilememesidir. Yaşantımızda yer alan herkesle ve her şeyle olan ilişki biçimi, mesafesi ve türü heykele konu olmakta ve biçim dilini sağlamaktadır. Yineleneceği gibi

bireyin çevre ile olan ilişkisi esastır.

İlişki kavramı toplumbilim sözlüğünde de açıklandığı gibi. “ Evrenin özdeksel birliğini niteler. Evrende herhangi bir şey, ancak ilişkileriyle varlaşır, ilişkileri dışında hiçbir şey yoktur.”(Hançerlioğlu, 1993:196)

Bu fotoğrafta da yer alan heykel ve birey arasındaki ilişki de üç boyuta dönüştürülmüştür. İlişkilerin estetiğinden söz edersek, sanatçının heykel karşısında duruşu ve dokunuşunun da sanat nesnesine dönüştürülebildiğini de söyleyebiliriz.

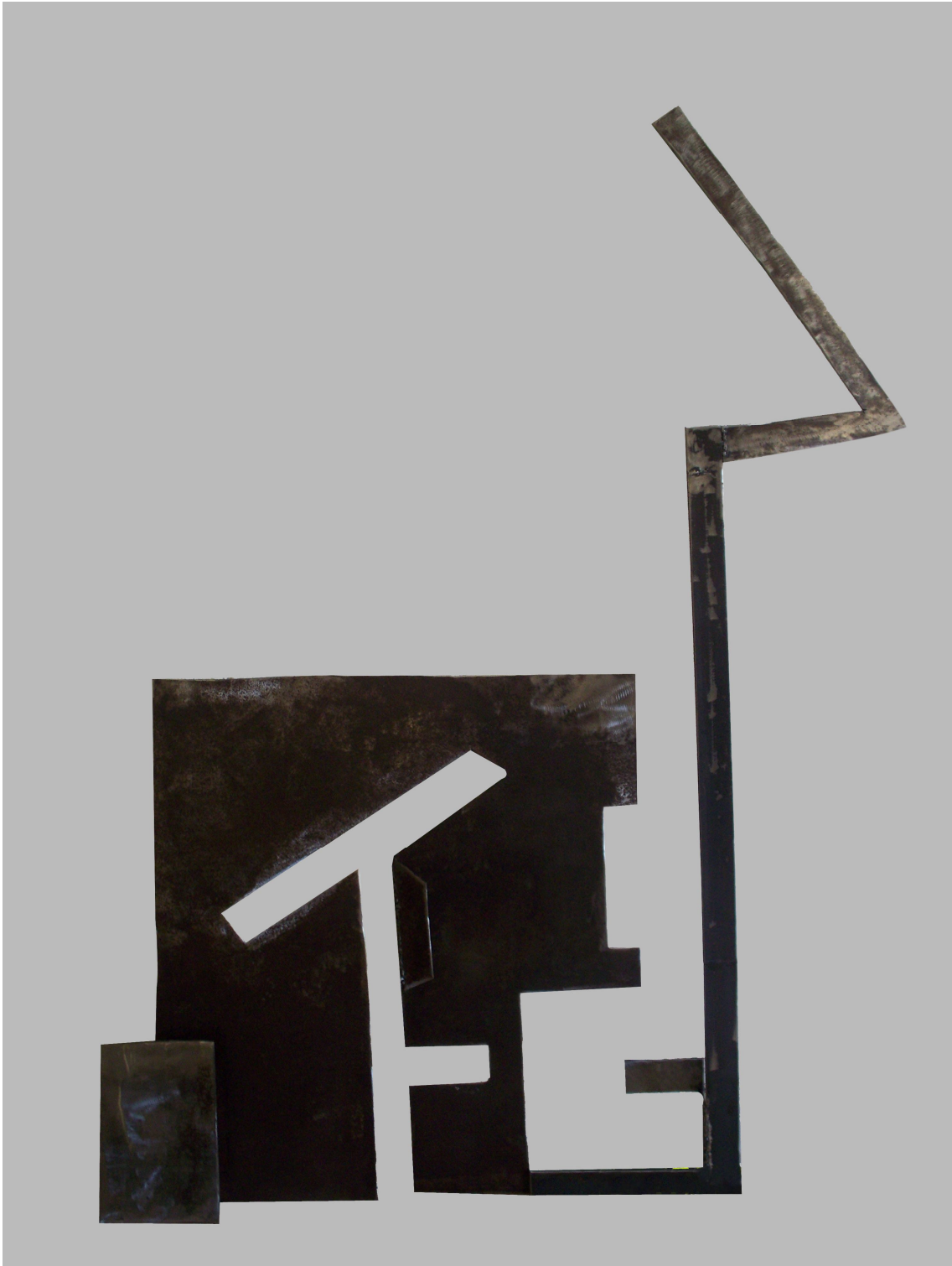
IV. BÖLÜM

KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

Bu bölümde, bireysel çalışmalar kullanarak, mekanların ruhsal çözümlenmeleri yapılmaya çalışılacaktır. Burada ev kavramı, mekan çözümlemede en önemli unsurdur. Geometrik bir forma sahip olan ev”in ilk kavranan gerçekliği somutluğudur. Bu geometrik yapı, strüktürel haliyle ele alınmış, kimi çalışmada bu yapıda yer alan bazı unsurlar çıkarılmış gerçekte var olmayan ve ya bilindiğinin dışında formlara dönüştürülmüştür. Yapısal unsurlar olan bu mekansal biçimlerle iç mekanlar oluşturma yoluna gidilmiştir.

İç mekan kavramı, “ev” olduğu gibi, sanatçının ruhsal iç dünyasına da denk düşmektedir. Sanatçı için ruhsal dünyasını yansıtmak, içte olanın görünür kılınmasıdır. Sanatçının içinde sakladığı ve yoğun bir şekilde biriktirdiği imge ve anılarını açığa vurma yine soyutlama ile oluşturulmaktadır.

Resim 16’daki metal çalışmada, insan- mekan ilişkisi üzerinde durulmakta ve iki dolu yüzey aralığında duran negatif ve boş yüzey ile mekan ifade edilmeye çalışılmıştır. Evrende var olan her şey bir biriyle konumundan dolayı bir ilişki içindedir.



Resim 16



Resim 17

Resim 17 de soyutlama yöntemi kullanılarak figürü çağrıştıran yapıların sınırları belirli kılınarak mekana dönüştürülmüştür. Mekana ilişkin unsurlar figürlerin boşlukta kendilerinin yarattıkları sınırlarla oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 18

Resim 18 ve 19' daki çalışmada ise insanın barındığı mekan olarak karşımıza çıkan “ev” kavramı ve biçimi aynı zamanda figüre dönüştürülmüştür “Yalnızca ışığıyla bile, ev insani bir varlıktır. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür.” (Bachelard, 1996: 61)



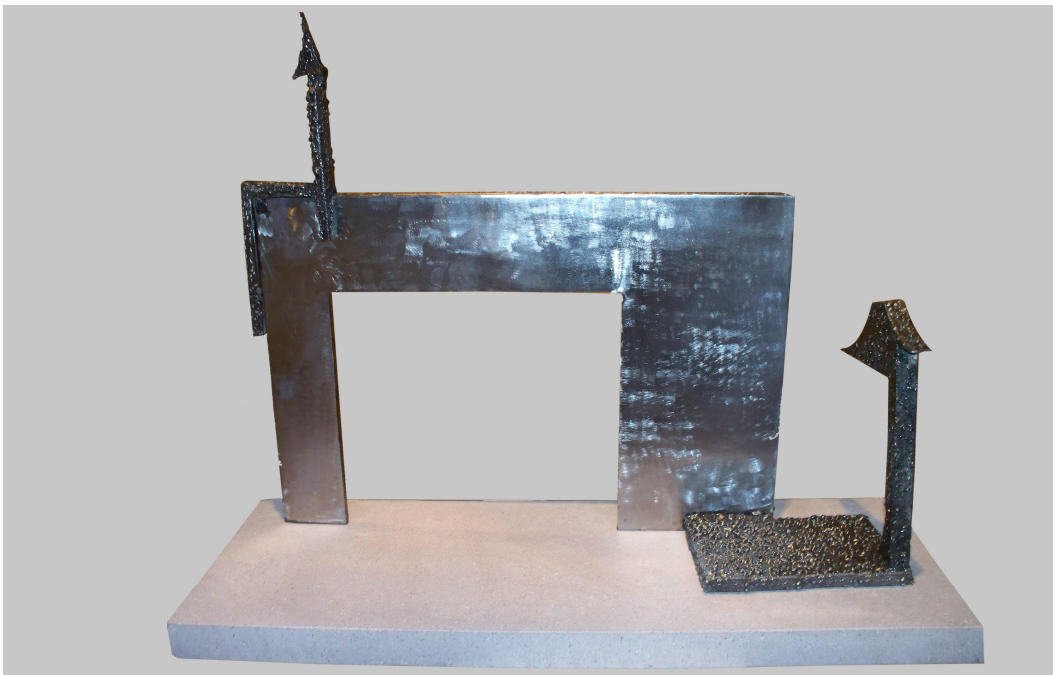
Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22

Resim 20, 21, 22 ve 23'teki sözü edilen bu çalışmalarda, bireyler arası mesafeye denk düşen, diğer bireylerle olan fiziksel yakınlığımızı belirleyen, "tinsel mekan" kavramını sanat nesnesine dönüştürmeye çalışılmıştır. Bourriaud'un sözünü ettiği "insanlar arası ilişkiler" düşüncesinden de yararlanarak, mekanı heykel plastiğine dönüştürmek denenmiştir. (Erdine, E. 2004) Anılan çalışmalarda mekanda insan, figürinlerde de mekan kavramları simgelere dönüştürülmeye çalışılmıştır. "İnsanı, insan yapan özelliklerden biri de simge oluşturma yeteneğidir; yani yeni bir durumu, o durumun verileri göz önünde değilken, görme alanımız içinde bulunmazken, simgeler yoluyla, simgeler aracılığıyla aktarmak becerisi."(Erinç, 2004: 47) olarak Erinç'in dile getirdiği simgeleştirme yöntemi üzerine denemeler yapılmıştır.



Resim 23



Resim 24

SONUÇ

İnsan, doğa ile ilişkilerinde sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Sanat aracılığıyla dünyayı biçimlediği gibi ona yüklediği anlam ve değeri yine sanat aracılığıyla yansıtmıştır. Bireyin ortaya koyduğu sanat yapıtı, içinde yaşadığı çevre ve çağdan izler taşır. Sanatın ürettiği nesnenin somutlaşması ise yaşamdaki gerçekliğin yeniden üretilmesi anlamına gelir. Üretme isteğinden dolayı da sanat insan için bir gerekliliktir.

Evrende her şey ilişkileriyle var olduğundan bir varlığın evrendeki konumu ve diğerleri ile olan mesafesi bizi mekan kavramına götürmüştür. İnsan ve çevresinde onu sarmalayan ilişkilerin toplamından oluşan ve duyumsanan mekan algısı, yaratım sürecinde önemli etkindir. Mekan heykel sanatının vazgeçilemeyen bir değeri olduğu gibi, kişisel yönelimimizde de önem taşır.

Çevre ile ilişki ve mekan algısının yönlendirdiği biçim dili de soyutlama yöntemidir. Çevre ve doğayı kapsayan natüralist eğilim, günümüzde geleneksel bir yönelim gibi görünse de insanın varlığını hissedip, yaşayacağı ve doğrudan empati kuracağı noktadır. Bundan dolayı soyutlama bu çalışmadaki heykellerde olduğu gibi heykel sanatının da terk edemeyeceği bir yönelimdir. Her şey insan için olduğundan yine varılacak nokta insani bir karşılık olacaktır. Doğa ve insan ile kurulan ilişkinin en dolaysız karşılığı sanatta natüralizmdir. Güncel ve moda olan eğilimlerin karşısında geleneksel ve eski bir dilmiş gibi yorumlanmasına karşın, hiçbir dönemde soyutlama ve figür sanatı sanatın biçim dili dışında kalmaz.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *Yirminci yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul. Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar*. İstanbul. YKY Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*.(Çev: Aykut Derman). İstanbul. Kesit Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve sorumluluk*.(Çev: Cem Soydemir). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Batur, E. (1999). *Modernizmin serüveni*. İstanbul. YKY Yayınları.
- Baudelaire, C.(2007). *Modern hayatın ressamı*.(Çev: Ali Berktay). İstanbul. İletişim Yayınları.
- Baynes, K. (2004). *Toplumda sanat*.(Çev: Yusuf Atılğan). İstanbul. YKY Yayınları.
- Berk, N. (1971). *Ustalarla konuşmalar*. Ankara. Ankara Sanat Yayınları.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal psikoloji sözlüğü kavramlar ve yaklaşımlar*. İstanbul. Bağlam Yayınları.
- Botton, A.(2007). *Mutluluğun mimarisi*.(Çev: Banu Tellioglu Altuğ). İstanbul. Sel Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın kuralları*.(Çev: Necmettin Kamil Sevil). İstanbul. YKY Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*.(Çev: Saadet Özen). İstanbul. Bağlam Yayınları.
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul. Paradigma Yayınevi.
- Cüceloğlu, D. (2002). *İletişim donanımları*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Çalıköğlü, L. (2008). *90'lı Yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat*. İstanbul. YKY Yayınları.
- Ecevit, B. (2006, Temmuz-Ağustos) *Düşüncesini heykel sanatının kurallarına göre biçimlendiren Romanyalı büyük heykeltçi: Brankuş*, Artist, 7-69 Süreli Yayın
- Ergüven, M. (2000). *Yoruma doğru*. İstanbul. YKY
- Erinç, M.S. (2004). *Sanat psikolojisine giriş*. Ankara. Ütopya Yayınevi.

- Erinç, M.S. (2004). *Kültür sanat sanat kültür*. Ankara. Ütopya Yayınevi.
- Erinç, M.S. (2004). *Resmin eleştirisi üzerine*. Ankara. Ütopya Yayınevi.
- Erinç, M.S. (2004). *Sanatın boyutları*. Ankara. Ütopya Yayınevi.
- Erkuş, A. (1994). *Psikoloji terimleri sözlüğü*. Ankara. Doruk Yayınları.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın gerekliliği*.(Çev: Cevat Çapan). İstanbul. Payet Yayınları.
- Genet, J. (2007). *Giacometti' nin atölyesi*.(Çev: hür Yumer). İstanbul. Metis Yayınları.
- Güvenç, B. (1996). *İnsan ve kültür*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin durumu*. İstanbul. Metis Yayınları.
- Hauser (1984). *Sanatın toplumsal tarihi*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe ansiklopedisi kavramlar ve akımlar*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Toplumbilim sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta devrim*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve ders notları*.(Çev: Aziz Çalışlar). Ankara. İmge Yayınevi.
- Karacan, N. (2008-2009) “*Heykel sanatında çağdaş kavramlar*” Söyleşileri.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*.(Çev: Yasemin Tezgiden). İstanbul. Metis Yayınevi.
- Lynton, N. (1979). *Modern sanatın öyküsü*.(Çev: Cevat Çapan). İstanbul Remzi Kitapevi.
- Lenoir, B. (2004). *Sanat yapıtı*. İstanbul. YKY Yayınları.
- May, R. (2000). *Yaratma cesareti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nalbantlıoğlu, H.Ü. (2005). *Nedir mekan dedikleri? III. Disiplinlerarası Mimarlık-Felsefe Toplantısı*. İstanbul.
- Ozankaya, Ö. (1995). *Temel toplumbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul. Cem Yayınevi.
- Ögel, S.(1997). *Çevresel sanat*. Gümüşsuyu. İTÜ. Mühendislik Mimarlık Fak. Yay

- Ponty, M.M. (2005). *Algılanan dünya*.(Çev: Ömer Aygün). İstanbul. Yayıncılık Matbaası.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı*.(Çev: İsmail Türkmen). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitapevi
- Thomson, G. (1998). *İnsanın özü*.(Çev: Celal Üster). İstanbul. Payel Kitapevi.
- Tolstoy, L.N. (2007). *Sanat nedir*. (Çev: Mazlum Beyhan).İstanbul. İş Bankası Yayınları.
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat ontolojisi*. İstanbul. İnkılap Kitapevi.
- Tunalı, İ. (2004). *Estetik*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2003). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2006). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Weber, J.D. (1995). *Sanat psikolojisi*.(Çev: İlhan Cem Ersever). Ankara, Ürün Yayınevi.
- Worringer, W. (1993). *Soyutlama ve özdeşleşim*.(Çev: İsmail Tunalı). İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Wölfflin, H. (1995). *Sanat tarihinin temel kavramları*.(Çev: Hayrullah Örs). İstanbul. Remzi Kitapevi.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme*. Ankara. Ütopya Yayınevi.

ÖZEL İNTERNET DÖKÜMANLARI

Erdine, E. *Rahmi Aksungur heykel sergisi*. (2004/02). Erişim Tarihi: 15 Eylül 2008

http://www.arkitera.com/v1/sanat/mercek_alti/sergi_metni.html

Erdönmez, E. M. ve Akı A. (2005). *Açık kamusal kent mekanlarının toplum ilişkilerindeki etkileri*. Mgaron Ytü Mim. Fak. e-Dergisi Cilt 1, Sayı 1

Uysal, M.A. *Mekana karşı mekanın içinde sanatçı*. (2007/08). Erişim Tarihi: 20 Kasım

2008 <http://acarbaris.blogspot.com/mehmet-ali-uysal.html>

Tasarım-yöntemleri/Psikolojik-mimari-bağlamda-modernizm-tekinsizlik-uncanny.

23.01.2008 <http://www.nuveforum.net/1149-tasarim-yontemleri/35084-psikolojik-mimari-baglamda-modernizm-tekinsizlik-uncanny/>