

T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

HEYKEL VE İŞLEV
GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKEL SANATI ÜRÜNLERİ İÇİNDE YER ALAN VE
İŞLEVSEL NİTELİĞİ OLAN HEYKELLER

Tuğba SÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin – 2006

T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

HEYKEL VE İŞLEV
GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKEL SANATI ÜRÜNLERİ İÇİNDE YER ALAN VE
İŞLEVSEL NİTELİĞİ OLAN HEYKELLER

Hazırlayan : Tuğba SÖNMEZ

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Mustafa YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin – 2006

Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu çalışma jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan :.....

Unvan, Ad Soyad

(Danışman)

Üye :.....

Unvan, Ad Soyad

(Danışman)

Üye :.....

Unvan, Ad Soyad

Üye :.....

Unvan, Ad Soyad

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../200....

Unvan, Ad Soyad

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Tarihsel süreç boyunca heykel sanatı içinde değerlendirilen yapıtlar, farklı dönem ve bölgelerde, farklı amaç, işlev ve biçimlerle üretilmiştir. Heykel sanatının tipik örnekleri olarak kabul edilen yapıtların yanı sıra heykelsi öğeleri güçlü olan pek çok günlük kullanım objesi de söz konusudur. Bu yapıtlar, estetik açıdan soylu ve düzenli olmaları, ayrıca sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriye içermeleri nedeniyle heykel sanatı bağlamında algılanır.

Heykel sanatı, bezeme öğesi olarak da kullanılması nedeniyle, eskiden beri mimarlık başta olmak üzere pek çok sanat ve zanaat dalıyla yakın ilişki içinde olmuştur. Örneğin, heykel ile metal işleri ve çanak çömlek arasında çoğu zaman bir sınır çizmek zordur; birçok metal işinde ya da çanak çömlekte heykelsi öğeler bulmak mümkündür. Ayrıca, günümüzde, endüstri tasarımcılarıyla heykelticilerin yaptıkları işler de gittikçe birbirine yaklaşmaktadır.

"İşlev" olgusu, günlük yaşamdan sanat üretimine kadar her alanda önemli bir değer oluşturur. Heykel ve işlev ilişkisinin araştırılmasının temel nedeni budur. Bu araştırmada, işlevi amaç olarak görmeyip ona yapıtın içinde temayla bağlantılı olarak yer veren ürünler ile işlevin plastik bir görüntü altında yer verildiği ürünler incelenmiştir.

Tuğba SÖNMEZ

Mersin – 2006

ÖZET**HEYKEL VE İŞLEV - GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKEL SANATI ÜRÜNLERİ İÇİNDE
YER ALAN VE İŞLEVSEL NİTELİĞİ OLAN HEYKELLER****Tuğba SÖNMEZ****Yüksek Lisans Tezi, Heykel Anasanat Dalı****Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mustafa YÜKSEL****Mayıs 2006, 186 sayfa**

"Heykel ve İşlev – Günümüz Türk Heykel Sanatı Ürünleri İçinde Yer Alan ve İşlevsel Niteliği Olan Heykeller" konulu araştırma, "işlev" kavramını tarihsel bir dizge içinde inceleyen ve bu kavramın sanat ürününe yansımalarını ele alan bir çalışmadır.

Araştırmanın ikinci bölümü, "işlev" ile "heykel" kavramlarının incelenmesinden oluşmaktadır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, ilkel topluluklarda; Anadolu, Mısır, Yunan ve Roma uygarlıklarında; 12. yüzyıldan 20. yüzyıla gelinceye kadar görülen sanat akım ve anlayışları çerçevesinde işlev-heykel ilişkisi irdelenmiş; örnek olarak seçilen yapıtlar üzerinde kısa bir değerlendirme yapılmıştır.

Aynı bölümde, 20. yüzyıl sanat akımları içinde "işlev" olgusuna ilişkin öneriler ve tartışmalar sunulmuştur. Burada Konstrüktivizm, Bauhaus Okulu, Groupe Espace, Public Art ve Public Sculpture incelenmiş; 20. yüzyıl heykel sanatı ürünleri içinde işleve yer veren ve "işlev" olgusunu bir öge olarak kullanan yapıtlara değinilmiştir.

Araştırmanın dördüncü bölümünde, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi, Türk heykel sanatında Avrupa etkileri, 20. yüzyılın önde gelen Türk heykeltçileri ve çağdaş Türk heykel sanatının gelişimi incelenmiştir.

İlkçağlardan bu yana, Anadolu'da ve dünyada heykel-işlev ilişkisine genel bir bakış sunulduktan sonra, beşinci bölümde, araştırmanın ana konusunu oluşturan "çağdaş Türk heykel sanatında işlevsel nitelik taşıyan heykeller" incelenmiştir. Günümüz çağdaş Türk heykel sanatındaki gelişim içinde "işlev" olgusunun yer alış biçimiyle ilgili verilerin bir araya getirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırma, günümüz sanatçılarının kendi heykel çalışmalarında "işlev" olgusuna nasıl ve hangi amaçlarla yer verdiklerine ilişkin açıklamalarla sona ermektedir.

Anahtar Sözcükler: işlev, işlevselcilik, heykel, sanat, uygarlık, akım, hareket, estetik, fayda.

ABSTRACT**SCULPTURE AND FUNCTION – STATUES IN CONTEMPORARY TURKISH
SCULPTURE AND WITH FUNCTIONAL FEATURES****Tuğba SÖNMEZ****Master in Fine Art, Sculpture Department****Supervisor: Asst. Prof. Mustafa YÜKSEL****May 2006, 186 page**

This study titled “Sculpture and Function – Statues in Contemporary Turkish Sculpture and With Functional Features” presents the “function” concept from a historical point of view and points out the effect of this concept on the artistic work.

The second part of this study present a detailed explanation of the concepts of “function” and “sculpture”.

In the third part of this study, the relationship between function and sculpture in primitive communities; in the Anatolian, Egyptian, Greek and Roman civilizations; within the artistic movements that occurred between 12th and 20th centuries, with brief evaluations through some selected pieces of art, is revealed.

In the same part, several opinions and discussions about the “function” phenomenon in the 20th century art movements are presented. This part includes Constructivism, Bauhaus School, Groupe Espace, Public Art and Public Sculpture and mentions about the artworks that carry functional features and utilizes the “function” phenomenon as an element in the 20th century sculpture.

The fourth part of this study uncovers subjects such as İstanbul School of Fine Arts, European effects on Turkish sculpture, leading Turkish sculptors of the 20th century, and the development of contemporary Turkish sculpture.

Following a general viewpoint about the relationship between function and sculpture in Anatolia and across the world from the primeval times until today the main subject of this study, statues with functional features in contemporary Turkish sculpture, is discussed in the fifth part. Here the goal is to compile all data relating to the participation of the “function” phenomenon in the development of contemporary Turkish sculpture.

The study ends with the personal explanations of today’s sculptors about how and why they have made use of the “function” phenomenon in their own works.

Key Words: function, functionalism, statue, art, civilization, group, movement, aesthetics, benefit.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
1. TANIMLAR	3
1.1. İşlev Nedir?	3
1.2. İşlevselcilik Nedir?	5
1.3. Heykel-İşlev İlişkisi	7
II. BÖLÜM	
2. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL-İŞLEV İLİŞKİSİ	8
2.1. İlkel Topumlarda Heykel-İşlev İlişkisi	8
2.2. Anadolu Uygarlıkları	15
2.2.1. Hitit Uygarlığı	15
2.2.2. Frig Uygarlığı	21
2.2.3. Urartu Uygarlığı	24
2.2.4. Artuk Uygarlığı	27
2.3. Mısır Uygarlığı	28
2.4. Yunan Uygarlığı	34
2.5. Roma Uygarlığı	37
2.6. Romanesk Dönem	40
2.7. Gotik Dönem	43
2.8. Rönesans	46
2.9. Barok Dönem	49
2.10. Rokoko Dönemi	51
2.11. On Dokuzuncu Yüzyıl	53
2.12. Yirminci Yüzyılda İşlev-Heykel İlişkisi	59

2.12.1. Konstrüktivizm (Yapımcılık) ve İşlev	59
2.12.2. Bauhaus Okulu ve İşlev	68
2.12.3. Groupe Espace ve İşlev	75
2.12.4. Public Art ve İşlev	76
III. BÖLÜM	
3. ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKEL SANATINDA İŞLEVSEL HEYKELLER	94
3.1. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi	94
3.2. Türk Heykel Sanatında Avrupa Etkileri	96
3.3. Yirminci Yüzyılın Önde Gelen Türk Heykeltçileri	98
3.4. Çağdaş Türk Heykel Sanatında Sorunlar ve Reformlar	109
3.5. Türk Heykel Sanatı İçinde İşlevsel Heykeller	112
IV. BÖLÜM	
4. İŞLEVSEL HEYKEL ÜZERİNE ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER	114
V. BÖLÜM	
5. KİŞİSEL DENEMELER	152
SONUÇ	166
KAYNAKÇA	168
ÖZGEÇMİŞ	171

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa No
Resim – 1. Müzik Aleti. Y:61 cm. Zarde (Kongo-Kinshasa), Afrika.	12
Resim – 2. Yemek Kabı. Massim Halkı. 37x19,8x9 cm. Queensland Müzesi.	12
Resim – 3. Dans Başlığı. Ahşap, kamış, bez ve boya. 38x43x19,5 cm. Blackwater Nehri. Middle Sepik.	13
Resim – 4. Tören baltası. Özel Koleksiyon.	17
Resim – 5. Kutsal Sunu Kabı. Y: 18 cm. M.Ö. 14 yy. Metropolitan Sanat Müzesi.	20
Resim – 6. Koku şişesi. Gordion. Y: 44 cm. G:10 cm. M.Ö. 7. yy. sonu. İstanbul Arkeoloji Müzesi.	22
Resim – 7. İçki Kabı. M.Ö. 8. yy. sonu. G: 30 cm Y: 37 cm. Gordion. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	23
Resim – 8. At başı. Y: 7 cm. M.Ö 8. yy. sonu Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	25
Resim – 9. Urartu kazanı. Gordion. M.Ö 720-700. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	26
Resim – 10. Kapı tokmağı parçası. Y. 9 cm. G: 6 cm. 13. yy. başı Türk İslam eserleri müzesi.	27
Resim – 11. Kapı Tokmağı, 13. yy başı, y.27cm, g.24cm, Türk İslâm Eserleri Müzesi.	28
Resim – 12. Taht. G:53 cm. Y:104 cm.	31
Resim – 13. Lamba. Y: 50 cm. G: 30 cm.	32
Resim – 14. Baş dinlendiricisi. Y: 17,5 cm. G: 29 cm.	33
Resim – 15. Karyatid, Erechtheion, Atina (M.Ö. 421-426)	36
Resim – 16. Girlandlı Ostotek. Mermer. Kapak ile yük. 49cm. en 76 cm. Der. 44cm	39
Resim – 17. Hildesheim’de bulunmuş bronz şamdan (Louvre, Paris)	41
Resim – 18. Reiner van Huy. Vaftiz kurnası. 1107 – 1118. bronz, yük. 87cm. St- Barthelemy Kilisesi, Liege.	42
Resim – 19. Andrea Pisano, bronz kapıdan detay, 1330. Floransa Kilisesi	44

Resim – 20. Claus Sluter, Moses Çeşmesi. 1395-1403. yük. 1.83m. Chartreuse de Champmol, Dijon, Fransa.	45
Resim – 21. Donatello. Herodes'in ziyafeti, 1423-1427. altın kaplama bronz, 60x60cm. Siena Katedrali Vaftizhanesi.	47
Resim – 22. Benvenuto Cellini. Tuzluk, 1543. Abonoz altlık üzerine dövme altın ve emaye, uzunluk 33.5cm. Kunsthistorisches Museum, Viyana.	48
Resim – 23. Via Gregoriana. Casa dei Zuccari, 1590, Roma.	50
Resim – 24. Malzemesi ağaç olan Çin tarzında ayna. 1740. Victoria and Albert Museum, Londra.	52
Resim – 25. Josiah Wedgwood. Vazo. 1786, yük. 46cm. British Museum, Londra.	55
Resim – 26. Georges Minne. "Diz Çökenlerin Çeşmesi" 1898 – 1906	56
Resim – 27. Auguste Rodin. "Cehennem Kapıları". 1880-1900, bronz, yük. 248 in. Musee Rodin, Paris.	57
Resim – 28. Üçüncü enternasyonale ait anıtın modeli, Vladimir Tatlin, 1919. Modern Müze, Stockholm'un izniyle fotoğraflanmıştır.	63
Resim – 29. "Işık-Uzay Modülatörü". Lazslo Moholy-Nagy, 1923-30.	67
Resim – 30. "Öpücük Geçidi". Cnstantin Brancusi. 1937. Targu Jiu".	76
Resim – 31. "Sessizlik Masası". Constantin Brancusi. 1937. Targu Jiu.	78
Resim – 32. "İskemle". 1966. Richard Artschwager. Londra.	82
Resim – 33. "Oturuş / Bakış Açısı". Richard Artschwager. 1989. Battery Park City. New York.	83
Resim – 34. "Baltimore Federal". George Sugarman. 1975-77. Federal Binası. Baltimore.	84
Resim – 35. "Grand River". Joseph Kinnebrew. 1975.	85
Resim – 36. "Sesli Bahçe". Douglas Hollis. 1982-83. NOAA Batı Bölgesi Merkezi. Seattle.	86
Resim – 37. "MacArthur Parkı Kapısı". R.M. Fischer.1985. California.	87
Resim – 38. "Şarkı Söyleyen Sahil İskemleleri". Douglas Hollis. 1987. Santa Monica Sahili. California.	88
Resim – 39. "Üst Oda". Ned Smyth. 1987. Battery Park City. New York.	89

Resim – 40. “Uzak Yerleri Düşlemek: Gemiler Washington Pazarına Geliyor”.	
Donna Dennis. 1988. New York.	90
Resim – 41. “Gizem Masası”. Albert Paley. 1993. 59, 5x104x18.5cm. Houston.	91
Resim – 42. AngryDogShark, Bruce Gray	92
Resim – 43. Chair, Bruce Gray	92
Resim – 44. Sanat ve Açık Alan, O. H. Hajek, Stuttgart, 1976.	93
Resim – 45. Rudolf Belling. Malzemesi: Demir çubuklar, çimento. Yük. 300cm.	
1926, Düsseldorf.	97
Resim – 46. İlk adımlardan: İlhan Koman. Sadi Özer grubundan Moderno için	
koltuk ve masa, 1953.	101
Resim – 47. Metal Şömine – Telefonluk. 1950. DuvarÇ 300x270.	
Şömine : 102x103x50. Telefonluk : 30x30x23.	107
Resim – 48. Masklar. Metal hazır malzeme. Kaynak tekniğiyle birleştirme ve	
işleme. (Mehmet Ulusoy Koleksiyonu)	107
Resim – 49. Günce. Meriç Hızal. 1995. Yeşil Diabaz, bronz. 30x30x32cm.	116
Resim – 50. “Güneş Saatinde Buluşalım”. Meriç Hızal. 1993. Granit. 2x2, 5x0.5m.	
Avşa.	117
Resim – 51. “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik”. Meriç Hızal. 1995. Marmara mermeri.	
1.40x1.50x1.60m. İzmit.	118
Resim – 52. “Sevgi Zamanı”. Meriç Hızal. 1997. Granit. 20x20x25cm.	119
Resim – 53. “Dağda Tükenen Zamanlara Adanmış Anı Taşı”. Meriç Hızal. 1999.	
Mermer. 0.9x1.80x1.90m. Balıkesir.	120
Resim – 54. “Barış Zamanı – I”. Meriç Hızal. Marmara mermeri, alüminyum.	
27x60x56cm.	121
Resim – 55. “Sevgi - Dostluk Zamanı”. Meriç Hızal. Çam ağacı, altın varak,	
Nero Zimbabwe. 15x39x35cm.	122
Resim – 56. “Barış Masası”. Meriç Hızal. Köfeki taşı, sarı pirinç plaka, pleksi	
plaka. 160x160x68cm.	123
Resim – 57. “Anadolu Sofrası”. Meriç Hızal. Limra taşı, paslanmaz	
çelik plaka. 100x230x30cm.	124
Resim – 58. “Süreç”. Meriç Hızal. Afyon mermeri, Verde Savana, sarı pirinç	
plaka. 25x67x51cm.	125

- Resim – 59. “Her Şey Akar”. Meriç Hızal. Sarı pirinç plaka, Limra taşı.
60x75x50cm. 126
- Resim – 60. “Güneş Herkesi Isıtır”. Meriç Hızal. Limra taşı, pleksi, sarı pirinç
plaka. 50x50x9cm. 127
- Resim – 61. “Barış Zamanı - II”. Meriç Hızal. Nero Zimbabwe, gümüş plaka.
10x15x5cm. 128
- Resim – 62. “Uğur Mumcu Anıt Mezarı”. Ferit Özşen. 1993. Unye taşı.
1.50x2.20x1.70m. Ankara Cebeci Asri Mezarlığı 130
- Resim – 63. “Kibele Çeşme”. Ferit Özşen. 1995. Mermer. 1.30x1.70x1.80m.
Saraybahçe, İzmit. 131
- Resim – 64. “Duş Yapan Kadın”. Ferit Özşen. 1993. Bronz. 2.20x0.80x0.90m.
Büyük Efes Oteli, İzmir. 132
- Resim – 65. “Baca İşlevli Heykel”. Ferit Özşen. 160x135x420cm.
Cumhurbaşkanlığı Tarabya Yazı Konutu Bahçesi, İstanbul. 133
- Resim – 66. “Korunak”. Yücel Kale. 1999. Y: 180cm. Ahşap, boynuz. 135
- Resim – 67. “Gıygıy”. Yücel Kale, 2000. Y: 60cm. Ahşap, deri, tel. koleksiyon. 135
- Resim – 68. “Melez Davul”. Yücel Kale, 2000. Y: 160cm. Ahşap, deri. 136
- Resim – 69. “Maske Saz”. Yücel Kale, 2000. Y: 70cm. Ahşap, deri, tel. 136
- Resim – 70. “Düşlük”. Yücel Kale, 2000. U: 200cm. Ahşap, çan. 137
- Resim – 71. “Düş Kurma İskemlesi”. Yücel Kale, 1998. 150x150x40cm.
Ahşap, boynuz. 137
- Resim – 72. “Kalkan Kuş”. Yücel Kale, 2000. 150x150x20cm. Ahşap, deri. 138
- Resim – 73. “Maske Ayna”. Yücel Kale, 1999. 35x27x17cm. Ahşap, deri, ayna. 138
- Resim – 74. “Aydınlatma Elemanı”. Seçkin Pirim. 1998. 200x50x50cm. Ahşap. 140
- Resim – 75. “Sandal Sefası-I” Seçkin Pirim 2001 Çimsa , Msü Endüstri Tasarımı
Bölümü Kent Mobilyaları Tasarımı Yarışması Birincilik Ödülü. 141
- Resim – 76. “Sandal Sefası-II” Seçkin Pirim 2001 Çimsa, Msü Endüstri Tasarımı
Bölümü Kent Mobilyaları Tasarımı Yarışması Birincilik Ödülü. 142
- Resim – 77. “Kaykay”. Yıldız Güner, 1999. Y: 200cm. Ahşap. 143
- Resim – 78. “Köpek”. Yıldız Güner, 2001. Y: 80cm. Ahşap, Birgi. 144
- Resim – 79. “Canavar”. Yıldız Güner, 2001. Y: 6cm. Ahşap. 145
- Resim – 80. “De-Pi”. Gülşen Kaban. Ahşap. 4x3.5x5m. Proje, maket halindedir. 146

Resim – 81. Projenin Gerçekleştiği Alan, Gülşen Kaban.	147
Resim – 82. “Oyun Parkı”. Hakan Ersiz. Ahşap. Y: 4m. Proje halindedir.	148
Resim – 83. “Kutu”. ;Nilüfer Ovalıoğlu, 2001. Y: 180cm. Metal, deri, Tunceli.	149
Resim – 84. “İsimsiz”. Nilüfer Ovalıoğlu, 2001. Y: 175cm. Ahşap, deri. Birgi.	150
Resim – 85. “Denge 1”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.	154
Resim – 86. “Denge 2”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.	155
Resim – 87. “Denge 3”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.	156
Resim – 88. “Denge 4”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.	157
Resim – 89. “Denge 5”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.	158
Resim – 90. “Denge 6”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.	159
Resim – 91. “Denge 7”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.	160
Resim – 92. “Denge 8”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.	161
Resim – 93. “Denge 9”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.	162
Resim – 94. “Denge 10”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.	163
Resim – 95. “Denge 11”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.	164
Resim – 96. “Denge 12”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.	165

GİRİŞ

A. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, günümüz Türk heykel sanatı ürünleri içinde işlevsel niteliği olan heykelleri incelemektir.

Bu araştırma, çeşitli örnek eserlerden, akımlardan ve hareketlerden yola çıkarak heykel-işlev ilişkisini inceledikten sonra, bu heykellerin çağdaş Türk heykel sanatı içindeki yerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

B. Çalışmanın Kapsamı

Bu araştırmanın kapsamı, işlev ve heykel-işlev ilişkisi tanımları; tarihsel süreç içinde heykel-işlev ilişkileri; çağdaş Türk heykel sanatında işlevsel niteliği olan heykeller üzerine çeşitli söyleşiler başlıklarından oluşmaktadır. Geçmişten günümüze heykel-işlev ilişkileri kapsamında Anadolu, Mısır, Yunan, Roma uygarlıklarında ve 12. yüzyıldan 20. yüzyıla gelinceye kadar görülen sanat akım ve anlayışları çerçevesinde heykel-işlev ilişkileri örneklerle ele alınmıştır. Anadolu uygarlıkları içinde Hitit, Urartu, Frig ve Artuk uygarlıklarından örnekler verilmiştir. 12. ve 20. yüzyıllar arasındaki dönemde Romanesk, Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko, Neoklasizm ve Romantizm akımlarına ait konumuzla ilgili örneklere, 20. yüzyıl akım ve hareketleri kapsamında da Konstrüktivizm, Bauhaus Okulu, Groupe Espace ve Public Art içinde heykel-işlev ilişkisi açısından örnek niteliği taşıyan heykellere yer verilmiştir.

Çağdaş Türk heykel sanatında işlevsel niteliği olan heykeller incelenirken, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi, Türk heykel sanatında Avrupa etkileri, 20. yüzyılın önde gelen Türk

heykeltçileri ve çağdaş Türk heykel sanatının gelişimi ele alınmıştır. Araştırmanın konusunu daha somut bir biçimde ortaya koymak üzere bazı sanatçılarla kendi yapıtlarıyla ilgili görüşmeler yapılarak sanatçıların açıklamaları araştırma metnine doğrudan dahil edilmiştir.

C. Çalışmanın Yöntemi

Genel tanımlamaların yer aldığı giriş niteliğindeki bölümün ardından ilkçağ toplumlarına ilişkin bazı saptamalar yapılmıştır. Daha sonra, Anadolu uygarlıkları dönemine geçilmiş ve konu, örnek eserlerin incelenmesi yöntemiyle özet olarak anlatılmıştır. Mısır, Yunan ve Roma uygarlıkları için de aynı yöntem uygulanmıştır. 12. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzanan zaman dilimine ait akım ve hareketler incelenirken de kronolojik anlatım uygun görülmüş; söz konusu akım ve hareketlerin özellikleri genel hatlarıyla ele alınmıştır. Çağdaş Türk heykel sanatında işlevsel niteliği olan heykellerin incelendiği bölümde ise, heykel sanatının ülkemizdeki gelişimini etkileyen okul ve kişilere, Batı'dan gelen etkilere, yüzyılın önde gelen Türk heykeltçilerine, sanatta yaşanan sorun ve reformlara değinilmiştir. Araştırmanın sonunda yer alan söyleşiler bölümü ise sanatçıların yaptıkları açıklamalardan oluşmaktadır.

Çalışmalarında benden yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa YÜKSEL'e ve sevgili arkadaşım Selami BAKIR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

I. BÖLÜM

1.TANIMLAR

1.1. İşlev Nedir?

İşlev, "fonksiyon" olarak da ifade edilir. Latince de fungi, de functus, de fungor (functio) köklerinden gelen fonksiyon, "görev" in yanı sıra "üfule, vazife, yerine getirme, gerçekleştirme" nin karşılığıdır. İşlev sözcüğü bir nesnenin gördüğü iş, iş görme yetisi olarak tanımlanmaktadır¹.

Mimarlıkta işlev, gereksinme ve amaçları binayla ilişkileri içinde yerine getirme ve gerçekleştirme anlamında kullanılmaktadır. Bu tür bir görüş tüm yapı öğelerinin olduğu kadar, mekanların ve biçimin de gereksinmelere ve amaçlara uygunluğuyla ilişkilerini kapsar. İşlevin çeşitli tanımları bulunabilmektedir:

1. İşlev, "süreç" tir denen görüşte, birbiri arkasından oluşan bir dizi olayın işlevi oluşturduğu kabul edilir. Buna göre; insanların bina içinde yaptıkları belirli eylemlerle ilişkili olarak bina öğelerinin kararlaştırılmış görevleri vardır. Örneğin, bina doğal ve yapma çevreyle ilişki içindedir, insanlar binayla algısal ilişkiler içindedir.
2. İşlevi bir "amaç" la özdeşleştiren görüşte işlev, bir şeye bakmak, onun neye yöneldiğini anlamak olarak tanımlanmaktadır. İşlev aynı zamanda bir süreç de olduğuna göre, süreçteki eylemlerin amaçları da bu kavram içinde kabul edilir. Böylece binanın işlevi onun ne için inşa edilmiş olduğuyula ilgilidir.

¹ N. BAYAZIT, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.886.

3. İşlev bir “bütünlük” olarak tanımlandığında, bütünlük sürecin kendisi, bir varlığın eylemde bulunuşu olarak kabul edilmektedir. Binanın içindeki insanların eylemde bulunuşu gibi, bir varlığın kendisi ve eylemde bulunuşuna işlev denmektedir.
4. İşlevi “davranış” kabul eden görüşte, işlev bir nesnenin gösterdiği davranış, bir binanın nasıl çalıştığı, nasıl bir görev üstlendiğiyle ilgili olarak tanımlanmaktadır.
5. “İlişkileri” işlev olarak tanımlayan görüşteyse ilişkilerin bütünü karmaşıklığını belirlediği açıklanmakta ve bu karmaşıklığın bir takım elemanların ortak görev ilişkileri, özellik ilişkileri, insan eylemi ve çevre ilişkilerinden oluştuğu ve bunun işlev olduğu ortaya konmaktadır. Bu ilişkilerin her zaman somut olması gerekmez, soyut da olabilirler.
6. İşlevi “ihtiyaçlar” olarak kabul eden görüşte, belirli ilişkiler içinde, özellik ve niteliği olan bir şeyin işleyişi bu kavramla anlatılmaktadır. İlişkilerdeki herhangi bir değişme işlevi değiştirmektedir. Bu nedenle işlev bir binanın işleme için gereken özellikler ve ilişkiler olarak tanımlanmaktadır. Bir binanın tasarlanmasına neden olan bütün amaçlar eylemlere dönüştüğünde işlevleri ortaya koymakta ve işlev bütün yardımcı işlevlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu nedenle işlev, bütün gerekli ilişki ve parçaların birleşimidir².

² A.g.e., s.886.

1.2. İşlevselcilik Nedir?

Sezer Tansuğ, işlevselciliği şu şekilde açıklamıştır:

"... Biçimin belirtmek amacıyla olduğu iç anlam ve değerlerle ortaya çıkışı, ancak kendi fonksiyonunu yapar. Fonksiyon kavramı, basit bir faydalılık kavramı değildir. Bunu aşan bir anlamı vardır. Çünkü bize gündelik hayatta yararlı olan eşyalar bile biçimsel fonksiyonlarını ve hayatımızın bütün derinliğine yansımak imkânını, estetik ölçülerinde bulurlar. En basit araçlardan en komplike olanlarına kadar bütün biçimler estetik değerden yoksun oldukları zaman kullanışsız da olurlar. Dolayısıyla, faydalılıkları da güçleşir. Üretici emeğe heybet ve azim veren, bazen kullanılan aracın biçimsel değerine duyulan sevgidir. Bu yüzden, sanat ve araç biçimlerini, yarar sorununun ötesinde fonksiyon (işlev) sorunu altında toplamak gereği de vardır. Bu yüzden, biçim yolunda bilinçlenmiş bir çevrede duvardaki resim, masanın üstündeki su bardağı gibi bir ihtiyaç olur.³"

İşlevselcilik (Fonksiyonalizm), yalnızca işlevi göz önüne alan bir tasarım anlayışını ifade eder. Bir binanın ya da eşyanın, her şeyden önce işlevlere çok iyi yanıt vermesi kaygısından yola çıkılarak tasarlanıp geliştirilmesini savunur. 19. ve 20. yüzyıllarda farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. 1843 yılında, heykeltıraş Horatio Greenough, "Biçim, işlevi izler" savını ortaya atmıştır. Bu sav, çağdaş işlevselciliği belirleyen bir düşünce olmuştur. 1880'li yıllarda ise bu sav, Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından benimsenmiştir. İkisinin de düşüncesi, soyut ve zaman ötesi güzellik anlayışı yerine, işleve dayalı bir mükemmellik yaratmaktır.

³ S. TANSUĞ, Sanatın Görsel Dili, s.54-55.

1917 Ekim Devrimi'nin ardından burjuva sınıfa ve sanatına son verilmesine paralel olarak, geleneğe ve geçmişi simgeleyen her şeye karşı çıkmıştır. Rusya'da gelişen Konstrüktivizm, asıl sanatın, ayakkabı kadar faydalı, gerçek ve pratik olduğunu savunmuş; burjuvazinin süslemeci tavrını reddetmiştir. Vladimir Tatlin, Konstrüktivist akımın sistematik felsefi altyapısını hazırlamış; malzeme önemli olduğundan, bir teknisyenin de sanatçı kadar önemli olduğunu ileri sürmüştür.

Tatlin'in yaptığı birçok şey arasında, ucuz bir soba ile kışlık giysilerin ilk tasarım örnekleri de vardır. Tatlin'in derslerinde de, örneğin bir bebeğin porselen şişesi, eğri arkalıklı bir sandalye, bir traktörünkine benzeyen bir oturma yeri gibi günlük hayatta kullanılan nesnelerin yapımına önem verdiğini biliyoruz. Bu tasarımların göze çarpan özelliği, aynı yıllarda -yani 1920'li yılların sonuna doğru- Batı dünyasındaki yeni tasarımlar gibi geometrik biçimler kullanarak, modern bir etki sağlamayı amaçlamamalarıydı. Bunun yerine tasarım, nesnenin amacı ve kullanılan malzemenin olanaklarıyla belirleniyordu. Şişe, küçük bir meme gibiydi; çocuk, meme başına benzeyen bir delikten süt emiyordu, şişe de kolayca tutulabiliyor ya da düz bir yere bırakılabiliyordu. Eğri tahtalı sandalye de kıvrımlı parçalarının yaylılığını kullanıyordu. 1929-1931 yılları arasında Tatlin, insan gücüyle çalışan ve bir gün insanların bisiklet gibi sahip olabileceklerini umduğu bir uçan makine geliştirmeye çalışıyordu. Bir operatörle pilotun danışmanlığında, eğri tahta, balina kemiği, ipek ve başka malzemeler kullanarak bir araç yaptı. Bu araç, içine yatan insanın dirseklerini ve kollarını kaldırıp indirmesiyle kanat çırparak hareket edecekti. Tatlin, modernizmin üslup kaygısından burada da kurtulmuş; aracını insan vücudunun organik yapısına, kemiklere ve adalelere bakarak tasarlamıştı. Tümüyle işlevselliğe dayanan bu program, aynı zamanda insanın eskiden beri düşlediği

uçma olasılığını, hareket, özgürlük ve ruhsal özlemlerini de yansıtıyordu. Tatlin'e göre, makine gücüyle sağlanacak bir uçuş, böyle bir düşü gerçekleştirmekten çok, yok edecekti⁴.

1.3. Heykel-İşlev İlişkisi

Heykel sanatı, farklı dönem ve bölgelerde, farklı amaç, işlev ve biçimlerde kullanılmıştır. Çeşitli aletlerle yapılan bu eserler, ister küçük bir mezar kalıntısından bir öge ya da fetiş; ister büyük bir yapının bezeği, parçası ya da tümü; ister bir silah parçası ya da bir koşum takımı ayrıntısı; ister soyut ya da somut bir üslupta gerçek ya da düş ürünü bir varlığın üç boyutlu görsel betisi olsun, estetik açıdan soylu ve düzenli olması ve sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriye içermesi koşuluyla çağımızda heykel sanatı bağlamı içinde algılanır⁵.

Belli insan topluluklarının, özellikle de ilkel halkların yaşam biçimini, maddi ve manevi kültür öğelerini inceleyen etnografya bilimi, ilkçağ sanatından günümüz sanatına kadar heykel-işlev ilişkisinin önemini ortaya koymaktadır. Toplumlara halk yapısı sanatı, ev eşyaları, giyim kuşam, el sanatları, meslek ve halk müziği aletleri, dinsel inanç ve ibadetlerle ilgili aletler gibi çeşitli yönlerden inceleyen etnografya, günlük yaşamda kullanılan pek çok malzemede heykel sanatından da yararlandığını göstermektedir.

⁴ N. LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.106.

⁵ A. T. GERMANER, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.782

II. BÖLÜM

2. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL-İŞLEV İLİŞKİSİ

2.1. İlkel Toplumlarda Heykel-İşlev İlişkisi

İlkel kabile insanı, imgelere, bakılacak güzel şeyler olarak bakmamıştır. Onun düşünce tarzı, imgeleri güç dolu nesnelere olarak görmek olmuştur. Birçok sanat yapıtının amacı, törenlerin bir parçası olmaktır ve bu durumda önemli olan şey, söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil, "yarattığı etki", başka bir deyişle büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığıdır. Sanatçılar, bu yapıtları, her biçimin, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar.

Çevresindeki dünya ile ilişki içinde olan ilkel insan, amacına ulaşmak için (avlanmak, savaşmak gibi...) taş, kemik gibi çevresinde bulunduğu nesnelere müdahalelerde bulunarak bunları basit aletlere dönüştürmüştür. Malzemesini doğadan edindiği bu basit araçları deneyler yapıp geliştirip amacına ulaşmaya başlamıştır. Bu, onun doğa üzerinde sınırsız bir güç kazanmasının başlangıç noktası olmuştur.

İlkel insanın bu buluşu sanatın köklerinden biri olan büyüün de başlangıç noktasını oluşturmuştur.

İnsan ilk kavrama ve soyutlamaya, dili kullanmaya başladıktan sonra ulaşmıştır. Doğada bulunduğu savaşmaya ve avlanmaya yarayan balta biçimli nesnelere benzerlerini yapmış ve hepsinin ortak niteliğini soyutlayarak baltayı araç haline getirmiştir.

Bundan sonra nesnelerin bir adı olmuş ve nesnelere ilkel toplumun üyeleri tarafından kavranıp anlaşılmaya başlanmıştır.

İnsanın ilk aleti yapması birer anlatım aracı olmuştur. Bütün bunlar ilkel insanın doğa ile savaşıma, doğaya hâkim olma isteğinde yatmaktadır. İnsanın doğaüstü güce sahip olması ise sanatın kökü olan büyüdür. İlk aleti yapan ve ona ad koyan da sanatçıdır.

İlkel insan yarı yerleşik düzene geçtikten sonra köy niteliği taşıyan topluluklar oluşturmuştur. Bu dönemin özelliklerini taşıyan ve primitif halk adını alan topluluklara da günümüzde de rastlamaktayız(Güney Afrika'daki Buşman Kabilesi, Avustralya yerlileri gibi).

Bu halkların sanatı Ortataş Çağı ile Yenitaş Çağının başındaki kültürü yansıtmaktadır.

Primitif halklarda ortak toplumsal tasvirler, kişilerin hayatı üzerinde hükmedici bir özelliğe sahiptir ve bu da kişilerin bireysel görüşünü yok etmiştir.

Toplumsal tasvirler bütün primitif halkların ortak noktasıdır. Bu toplumlarda saygı, korku ve tapınma duyguları her zaman bu yüzden hep canlı tutulmuştur. Bu tasvirler sembolleştirilerek tapınma nesnelere dönüşmüştür. Duygunun hakim olduğu primitif toplumlarda bu tasvirler bireylerin hayatına girerek onlarla birlikte yaşayıp gelişimini sürdürür. Birey bu sınırları aşamaz. Bu yüzden primitif sanat katı bir bütünlük arz eder.

Doğaüstü güçlere bağlı yaşayan bu toplumlarda iki unsur her şeyden önce gelmektedir; "Büyü" ve "Din". Primitif toplumlarda sanat, bu iki önemli unsurun hizmetine sunulmuştur.

Primitif toplumların dini inanışı buldukları bölgeye göre değişse de ortak noktaları büyü olmuştur. İnsanın var oluşundan beri yapılan mağara resimleri ya da yontular da bu noktada kesişmektedir. Bunun yanında bir insana ait resim ya da heykelcik, o insana büyü yapma aracı olarak kullanılabilirdi.

Bir yandan da sanat, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yardımcı olmaktadır. Örneğin ilkel insan savaşa çıkmadan önce yüzünü boyayıp kendinden geçerek savaş dansı yapmaktaydı. Bu ona kararlılık ve güven duygusu vermekteydi. Aynı duyguları ava çıkmadan önce mağara duvarına yaptığı hayvan resimleriyle de hissediyordu.

Bu toplumlarda toplumsal bilincin artması için yapılan dini ayinler maske sanatının doğmasını ve gelişmesini sağlamıştır. Doğaya karşı güç kazanmak için yapılan bu ayinlerde kullanılan maskeler doğüstü güçlerin tasvirleriydi. Yer, gök gibi birçok tanrıya inanan bu halklar tanrılarının maskelerini yapıyorlardı.

Bazı ilkel toplumlarda ise önemli olan başka bir unsur, soy ve ata ruhudur. Zamanla tanrı niteliği kazanan atalara özel bir saygı duyulmuş, onların ölümlerinden sonra heykelleri yapılmıştır. Ölü ataların ruhlarını barındırdığına inanılan bu heykellerin vücudu ataların tasviridir. Heykelin başı ise atanın öldükten sonraki vücudundan ayrılan başıdır. Bu bazı toplumların geleneği olmuştur. Fakat sanatlı bir anlatıma sahip olmadığından heykel sanatı pek gelişmemiştir. Bu gelenek terk edildikten sonra heykel sanatı gelişme göstermiştir. Artık ata ruhları kutsallaşmaya başlamış ve Manizm Dini doğmuştur. Böylece büyük heykeller yapılmaya başlanmıştır.

İnsanın bazı hayvanlara, bitkilere ve eşyalara akraba olduğu inancı, Totemizm'de sanatsal yaratımlara sebep olmuştur.

Büyüye dayalı dünya görüşünü benimseyen halklar insan ve hayvan tasvirli heykeller yapmışlardır. Ölümlere tapan Manistler, doğasına benzeme amacı gütmeyen heykeller yapmışlardır. Ataların tasviri olan maskeler ise bu toplumlarda önem kazanmıştır.

Ataerkil yaşayan halklarda ise üç boyutlu anlatım kullanım eşyalarına girmiştir. Bu fonksiyonel eşyalarda hayvan tasvirlerine sıkça rastlanmaktadır.

Primitif halklar verimliliği anlatan geniş kalçalı, iri göğüslü ve göbekli kadın heykellerini çok sık yapmıştır. Bu toplumların sanatında heykeller genellikle çıplaktır (bazen giyinik ve süs ögesi bulundurabilir). Genellikle baş, vücuda göre büyük ve iri gözlere sahiptir. El ve ayak parmakları normalden uzundur. Bazen vücut uzuvları rölyef şeklinde veya çizilerek gösterilir. Kollar, bacaklar dikey ve birbirine paraleldir. Heykel statik harekete sahiptir.

Heykel yüzeyine çizilerek yapılan süs önemlidir. Bu süsler bazen figüratif bazen de soyut olabilir.

Katı formlara sahip olan primitif heykeller, stilize edilmiş soyut anlatımlara sahiptirler.



Resim – 1. Müzik Aleti. Y:61 cm. Zarde (Kongo-Kinshasa), Afrika.

Resim - 1’de, dinsel ayinlerde kullanılan bir müzik aleti görülmektedir. Bu müzik aleti, epey büyük ellere ve ayaklara sahip olan ve ellerini havaya açmış bir insan figürüdür. Müzik aletinin tuşları, figürün gövdesinde bulunmaktadır; bambudan yapılmıştır ve heykel öğeleri taşımaktadır. Heykel olarak orantısız vücut ölçülerine sahiptir. Ata tanrı ilişkisi içinde stilize edilmiş bir idoldür.



Resim – 2. Yemek Kabı. Massim Halkı. 37x19,8x9 cm. Queensland Müzesi.

Resim - 2'de, malzemesi ahşaptan olan insan figürlü bir yiyecek kabı görülmektedir. Primitif halkların üretim araçlarında tam bir daire tam simetrik kompozisyonlar göremeyiz; bunun sebebi nesneyi malzemeye göre şekillenmelerinden kaynaklanır. Yemek koyulan karın kısmı doğurganlığı, bereketi simgeler. Heykel olarak bakıldığında orta kısımda kabın derinliğinden gelen geniş bir boşluk vardır; kabın tutma yerlerine de büyük bir baş ve ayak izlenimi veren şekiller yerleştirilmiş ve bir insan figürü oluşturulmuştur. Kollar ve bacaklar soyutlanmış, vücuttan çıkan (kol ve bacak izlenimi veren) uzantılar şeklindedir. Bütüne bakıldığında çömelmiş bir insan figürü görülür. Bu yemek kabı heykel formatı içinde analiz edilirse küçük, orta ve büyük parçalardan oluştuğu görülür.

Ayaklar küçük parçayı, baş ve omuzlar orta, yemek koyulan karın kısmı ise büyük parçayı oluşturur.



Resim – 3. Dans Başlığı. Ahşap, kamış, bez ve boya. 38x43x19,5 cm. Blackwater Nehri. Middle Sepik.

Resim - 3'te, ahşap, kumaş ve kamıştan yapılmış bir dans başlığı vardır. Primitif halklarda nesne ve biçimlerin hangi malzemeden yapıldığı önemlidir. Dans başlığı o çevreye ait malzemelerden yapılmıştır. Lider bunu taktığında onu kötülüklerden

koruyacaktır. Aslında mask olan üzerindeki surat, kötü ruhları o kabileden uzak tutacaktır. Primitif toplumlarda sık sık karşımıza çıkan heykel türüdür ve bir bakıma büsttür.

İlkel insan, büyü, sihir ve dinsel yakarışlar yapmış; bu olaylara şiirsel ve ezgisel dans biçimlerinin yanı sıra eylemsel anlatım biçimleri de eşlik etmiştir. Sihrin dıştan görünüşü, masklar, takılar, boyalar ve giysiler ile oluşturulmuştur. Dinsel törenlerde ve danslarda kullanılan maskenin, takan insanın kişiliğini değişikliğe uğrattığına inanılmıştır. Totemler ve putlar, resim ve heykel biçiminde ortaya koyulmuştur.

İlkel toplumlarda insanın doğa korkusu ve yaşam koşullarının zorluğu, sanatsal ve imgesel düşüncenin dinsel bilinç içinde gelişmesine neden olmuştur. İlkel toplumlardaki sanatsal yaratımlar, dinsel bir anlam kazanarak büyüün, totemizmin ve fetişizmin araçları haline gelmiştir. Bu noktada, sanatsal yaratımların korkutucu gücü kullanılmıştır. Böylece sanat, açıkça bir güç aracı olmuştur.

Sonuç olarak, sanatın ve buna paralel olarak heykel sanatına ait ürünlerin ilkel çağlardan bu yana çoğu zaman işlevle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Moisej Kagan, insanoğlunun var oluşundan itibaren sanatın toplumsal işlevini şu şekilde açıklamıştır:

"... Sanat, dünyanın bilinişinin ve bunun insanlar arasında yaygınlık kazanmasının temel aracı olarak yer almış; ilkin, ideolojik diye tanımlanabilecek sorunları çözmüş; yani toplumda oluşan değer-yönlendirme sistemlerini bildirerek, ilkel ortak topluluğa bağlı üyelerin bilincinde yeşermesine yol açmış; ortak toplum insanının ahlaksal, dinsel duygularını, tasarımlarını, yönlendirimlerini, konumlarını biçimlendirmiş; çalışma süreci içinde yer alacak bu sürecin hazırlanmasına, düzene konmasına ve manen özümlemesine

eşlik etmiş; insanoğlunun estetik duygusuna yön vermiş; insanın kendisini olumlama gereksinimine karşılık vererek, bu gereksinimi etkin bir biçimde uyarılmış; insanoğlunu yalnızca manevi olarak değil, fiziki olarak da geliştirmiş; üretimce belirlenmiş etik, kültürel, askeri ve daha başka çeşitli bildirimlerin iletileceği bir iletişim kanalı olarak, insanların birbirleriyle anlaşabilmelerinin temel ve evrensel aracı olarak yer almıştır.⁶

2.2. Anadolu Uygarlıkları

Anadolu'da birçok önemli uygarlık ortaya çıkmıştır. Bu uygarlıklardan günümüze kalan sanat ürünleri içinde heykel-işlev ilişkisini barındıran çok sayıda yapıyla karşılaşmaktayız.

2.2.1. Hitit Uygarlığı

M.Ö. 1660-1190 yılları arasında Anadolu'da büyük bir uygarlık kuran Hititler, M.Ö. 1340'ta Yakındoğu'nun büyük bölümüne egemen olan Antik Hint-Avrupa halkıdır⁷. Bu uygarlık, Mezopotamya'nın kuzeyindeki dağlık bölge ile bütün Orta Anadolu'ya yayılmıştır.

Hitit uygarlığının biçimlenmesinde Anadolu halkı olan Hattilerin Asur ticaret kolonilerin ve Suriye'den gelen Mısır öğelerinin etkileri oldukça büyüktür. Hititler bu kültürlerin etkilerini kendilerine has öğelerle birleştirerek özgün bir kültür yaratmışlardır⁸.

Krallık dönemi öncesinden günümüze kadar kalmış Hitit Kültürünü yansıtan görsel sanat yapıtları son derece azdır. Buna karşılık, krallık döneminden kalma çok sayıda taş kabartma örneği bulunmuştur. Hurri etkisinin izlerini de taşıyan bu kabartmalarda sağlam

⁶ M. KAGAN, Estetik ve Sanat Dersleri, Çev: A. ÇALIŞLAR, s.235-236.

⁷ Ana Britannica, C.15, s.350.

⁸ E. AKURGAL, Anadolu Kültür Tarihi, s.145.

ama incelikten uzak bir üslup görülür. Belirgin bir farklılık gösteren geç Hitit sanatında ise Hitit, Suriye ve Asur öğelerinin karışımına dayanan bir üslup öne çıkar⁹.

Hitit sanatında heykelin çok büyük anlamı ve önemi vardır; çünkü Tanrı heykelleri yurtlarının kutsal simgeleri olarak görülmüştür¹⁰.

Anadolu'da anıtsal heykel Hititlerle başlar. Yazılı kaynaklarda büyük boy heykellerden sıkça söz edilir. Alaca'da ve Boğazköy'deki sfenks heykelleri günümüze değin gelmiş örneklerdir¹¹.

Hitit sanatı, politik gücün önemli bir propaganda aracı olmuştur. Sanat, Hititlerin günlük yaşamlarında ve törensel ayinlerinde kullandıkları işlevsel nesnelere de yansımıştır.

Eski Hitit dönem sanatçıları çok canlı betimlemelerin sahne aldığı kabartmaları birçok yerde kullanmışlardır. Özellikle seramik kullanım eşyalarının üzerinde bu kabartmalara rastlarız. Bu ürünler tapınaklarda kullanılan birer kült eşyasıdır ve kabartmaların konusu kutsal eşyalardır.

Eski uygarlıklarda çeşitli mühürlere rastlanmaktadır. Hititlere özgü "çekiç başlı" mühürlerin üzerinde kabartma sanatını görmek mümkündür.

Bu döneme ait heykel veya heykelciklere tam olarak rastlanmamış veya bunlar bulunamamıştır. Fakat plastik anlamda heykel diyebileceğimiz üç boyutlu çalışmaları, pişmiş toprak çömlerde görebiliriz. Bunlara çömlekten çok heykelcik olarak bakmamız mümkündür. İşlevselliği olan bu ürünler hayvan (boğa geyik gibi) figürlerinin plastiğini

⁹ Ana Britannica, C.15, s.352.

¹⁰ E. AKURGAL, a.g.e., s.127.

¹¹ A.g.e., s.128.

içinde barındırır ve kullanıma uygundur. Dönemin en gelişkin plastik anlayışını bu çalışmalarda görebiliriz.

Büyük imparatorluk döneminde plastik anlamda heykel sayılabilecek çalışmalar “Amulet” denilen genellikle tanrı ve tanrıça betimlemeleri olan muskalardır. Bu çalışmalar muska işlevi görmesi yanında kulpu yapıldığında bir zincire geçirilip üstte taşınabilececek takılardır.

Bu dönemin anıt heykeltçiliği de mimari ile bütünlük oluşturur. Şehir kapılarının iki yanında bulunan sfenkslerin, kötülükleri uzaklaştırıcı bir işlevi vardır. Büyük İmparatorluk döneminde pişmiş toprak yapıtlar ve mühürcülük, plastik anlamda daha çok gelişme göstermiş, figürler anatomik anlamda daha iyi yansıtılmıştır. Bunun yanında sanatçılar fantastik betimlemeler yapmaya başlamışlardır.



Resim – 4. Tören baltası. Özel Koleksiyon.

Resim - 4'te, "Ön Asya, İran ve Kafkasya bölgelerinde yaygın olarak kullanıldığı bilinen bir balta tipi görülmektedir. Namlusu teber ağızlı, sapı delikli olup ense kısmında dikenli dişler vardır. Tören baltasının ağız kısmı dahil her yanı, dinsel betimlemelerle, rölyef ve heykel figürleriyle donatılmıştır. Bir tapınak hazinesinde bulunan ve Tanrı adına korunmak için yapılmış olan bu tören baltasının, Tanrı'ya adanmış bir kült eşyası olduğu gibi, büyük boy bir Tanrı heykelinin elinde tuttuğu bir silah ya da simge olduğu da düşünülebilir¹²".

Site yaşamı süren Anadolu medeniyetleri bir sentez olarak karşımıza çıkar. Bu kültürde üç önemli olgu vardır; tanrı (din), kral (devlet) ve halk. Bunlar bir silsile içerisinde birbirini takip eder. Kral tanrıya halk da krala bağlıdır. Kral tanrıyı yeryüzünde temsil eden tanrının vekilidir. Kralın tebaası (halk) da krala bağlıdır.

Kral tanrıların isteklerini yerine getirirken, tanrı da yaşam kaynağını krala ve tebaasına temin eder.

Bu tören baltası da dini bir envanterdir. Tapınaklarda kullanılan bu baltanın üzerindeki rölyeflerde tanrıya hitaben kompozisyonlar yer alır.

Figür ve motiflere baktığımızda ilk etapta tanrıyı, onun elini ve gücünü simgeleyen figürlerin yanı sıra önemli kişi (kral, rahip) ve görevlileri görürüz. Tanrı simgeleri bu tür yerlerde karşımıza çıkar. Bu simgeler; kanatlı aslan, boğa ve ejderha olabilir. Bu baltada fırtına tanrısı İştar'ın simgesi, kanatlı aslan görülür. Burada tanrının gücünün baltada simgeleştirildiğini görmekteyiz. Tanrıya ait olan bu baltayı tapınak rahipleri kullanır. Baltanın gövdesinden aşağıya doğru indiğimizde, aslan üzerine basan tanrıyı, ayakta durur

¹² A. M. DARGA, Hitit Sanatı, s.107-109.

vaziyette görürüz. Figürün Tanrı olduğunu onu simgeleyen huni biçimli başlığından anlıyoruz. Bu fırtına tanrısı İştar'dır. En altta kralı görürüz. Başlığı ve sakalı onu simgeler.

Bu dönemlerde kral ve tanrıdan başka kimsenin heykeli yapılmazdı. Yine bu dönemde hayvanlar realist çalışılırken insanlar stilize edilirdi. İnsan figürlerinin gerçeğe benzemesi kaygısı yoktu.

Bu balta tapınak baltası olmakla birlikte o dönemde tanrı için kurban edilen hayvanların öldürülmesinde de kullanıldığı tahmin edilmektedir.

Heykel formu içinde rölyef olarak gözümüze Őunlar çarpmaktadır; perspektiften yoksun olması ve heykelde anlatamadıkları olayları rölyefte ortaya koymaları.

Perspektif olmadığından figürler boşlukta uçuşuyormuş gibi dursalar da birbirileri ile olan ilişkileri sayesinde anlatılmak istenen olay yansıtılmaktadır. Figürlerde belli bir simetriye bağımlılık vardır. Gözler olması gerektiğinden çok büyük, buna karşın ağız sıkı sıkıya kapatılmıştır. Ortadan bir çizgi ile ikiye ayrıldığında çizginin her iki yanında kalan öğeler birbirinin aynıdır. Modele bire bir bağımlılık yoktur. Boyutlar olması gerekenden küçüktür. Mezopotamya kültürünün etkisiyle gövdeler silindirik bir biçime sahiptir. Bu kompozisyonlarda tanrı en büyük ve tepede, kral ona göre daha küçük, tebaası kraldan daha küçük, var ise düşman hepsinden küçük yapılarak aralarındaki önem derecesi oluşturulur.



Resim – 5. Kutsal Sunu Kabı. Y: 18 cm. M.Ö. 14 yy. Metropolitan Sanat Müzesi.

Resim - 5'te görülen geyik biçimli gümüş rhytonlar (kutsal sunu kapları), genellikle gümüşten ve geyik ya da boğa şeklinde yapılır. Bu sunu kapları, baş, boyun ve gövdenin altına kıvrılmış iki bacadan oluşur. Resimdeki rhytonun frizinde bulunan kabartmalarda, figürlerin incelikle işlendiği; saçların, gözlerin ve ellerin, natüralist yöntemle biçimlendirildiği görülmektedir.

Hitit dönemine ait bu kutsal sunu kabı için heykel ya da rölyef özellikleri açısından söyleyeceklerimiz Resim – 4'teki balta ile aynıdır. Burada yarım bir geyik gövdesi ve başı üç boyutlu olarak kutsal sunu kabı işlevselliğinde yapılmıştır. Birebir diyebileceğimiz nitelikte realist bir geyik görünmekle birlikte diğer hayvan figürlerinde olduğu gibi ayaklar gövdeye gravür ya da alçak rölyef tekniği ile birleştirilmiştir. Kabın ağız kısmında ise içerisinde bir çeşit dini ayin olduğunu gösteren alçak rölyef tekniği ile yapılmış bir kompozisyon görülür. Kompozisyondaki figür, motif ve nesnelere baktığımızda figürlerin küçüklük ve büyüklük ilişkisine göre statülerini ve kimlere ait olduğunu anlatan betimlemeler vardır. Figürlerin dönemsel tipik özellikleri ise tüm rölyeflerde olduğu gibi

başlar yandan, gözler karşıdan, gövde kalçanın dörtte üçü gözükecek şekilde karşıdan, kollar ve bacaklar yandan betimlenmiştir.

2.2.2. Frig Uygarlığı

Frigler, M.Ö. 1190 sıralarında Anadolu'ya gelen Balkan kökenli boylardan biridir. Ancak, siyasi bir topluluk olarak ilk defa M.Ö. 750'den sonra ortaya çıkmışlardır. Midas döneminde ise bütün Orta ve Güneydoğu Anadolu'ya egemen güçlü bir krallık düzeyine ulaşmışlardır. Hint-Avrupa kökenli oldukları halde, kısa bir süre içinde Anadolulaşmışlar ve bir yandan Helen, öbür yandan Geç Hitit etkileri altında kalmış olmakla birlikte özgün ve Anadolu bir kültür oluşturmuşlardır¹³.

Frigler, maden kapların yapımında da ustalaşmışlardır. Üçayaklı kaideler üzerinde duran kenarları kuş vücutlu, kız başlı (siren) ya da boğa başı biçiminde halkalı tutamaklarla süslü tunç kazanlar pek çok Yunan tapınağında bulunmuştur. Eskiden Urartu eseri olduğu kabul edilen bu tür kazanların Tabal ya da Batı Frig kökenli olmaları çok daha olasıdır¹⁴.

Frig sanatı özgün bir sanat anlayışına sahipken Erken Frig, Geç Hitit ve Urartu etkileri taşımaktadır. Frig sanatının önemli özelliği sanat ürünlerinin geometrik desen ihtiva etmesidir.

Milattan önce birinci binin ilk yarısından itibaren bütün Anadolu'yu etkisi altına alan Frig kültürü çanak çömlek yapımına önem vermiştir. Frigler ahşap işçiliğinde de çok başarılı olmuşlardır. Kakma tekniği ile yaptıkları geometrik desenli mobilyalar başlı başına bir sanat ürünüdür. Frigler geometrik desenleri kaya anıtlarında da kullanmışlardır.

¹³ E. AKURGAL, a.g.e., s.265.

¹⁴ Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, C.2, s.242.

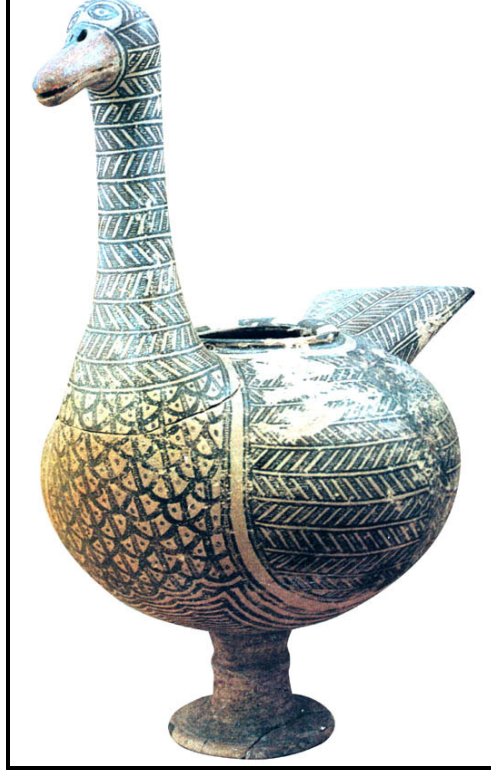
Ölümden sonraki hayata da inandıkları için ölülerini ahşap bir odaya yerleştirirler. Ölü, bir yatağa yatırılır ve yanına daha sonraki hayatında işine yarayacak aletler koyulur. Odanın üzeri taş toprak ile örtülüp girişi olmayan dört beş metre yüksekliğinde bir mezar oluşturulur. Ölü'nün yanında konulan aletler (çanak, çömlek, takı, oyuncak ve buna benzer)'in plastik anlamda değeri yüksektir.



Resim – 6. Koku şişesi. Gordion. Y: 44 cm. G:10 cm. M.Ö. 7. yy. sonu. İstanbul Arkeoloji Müzesi.

Resim - 6'ya form olarak baktığımızda resimdeki koku şişesinin arkaik dönemin özelliğini taşıyan bir kadın figürü olarak karşımıza çıktığını görürüz. Kadın figürünün gövdesi koku şişesi görevi görmesinden dolayı silindiriktir. Gövdenin bel kısmının aşağısında kadın vücuduna yönelik hiçbir biçim (kalça, bel, bacak gibi) taşımamasına rağmen kadın figürünün vücudunu tamamlayan bir formata sahiptir. Bel ile baş kısmı arasında kalan kısım ise Mezopotamya heykel özelliklerine çok yakın özellikler gösterir. Örneğin gözler çok iri ve kama biçiminde sabit bir şekilde karşıya bakar ağız sıkı sıkıya

kapalı, saçlar başın her iki yanında omuz üzerinde birleştirilmiş, her iki kol göğüs üzerinde simetrik olarak buluşmuştur ve karşılıklı kuralına sıkı sıkıya bağlıdır. Genel bir tanımlama yaparsak geometrik formlar üzerine oturmuş stilize bir kadın figürüdür.



Resim – 7. İçki Kabı. M.Ö. 8. yy. sonu. G: 30 cm Y: 37 cm. Gordion. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

Resim - 7’de, kaz biçimli törensel bir içki kabı görülmektedir. Pişmiş topraktan yapılmıştır. Tapınaklarda kullanılan bu törensel içki kabının, gövde kısmı bir hayvanın gövdesine benzemesinden yola çıkılarak, eklemelerle kaz biçimine dönüştürülmüştür. Hem biçimsel olarak hem de biçim üzerindeki çizgisel anlatımlar, salt geometrik şekiller olmak suretiyle stilize edilmiştir. Üslup olarak o dönemin seramiklerinde olduğu gibi siyah ve kırmızı üslup teknikleriyle oluşturulmuştur. İşlevsel olarak kullanılan kaplarda bu kaptaki olduğu gibi hayvansal biçimlere sık rastlanır (boğa, koç, geyik gibi).

2.2.3. Urartu Uygarlığı

Van Gölünün güneyinde MÖ 860-580 yılları arasında medeniyet kuran Urartular MÖ 9. yy.'dan itibaren Yakın Doğu'yu etkisi altına almıştır.

Urartular, Tanrıları için güzel tapınaklar yapmaya çok önem vermişler ve bu tapınakların içine Tanrıların heykellerini koymuşlardır.

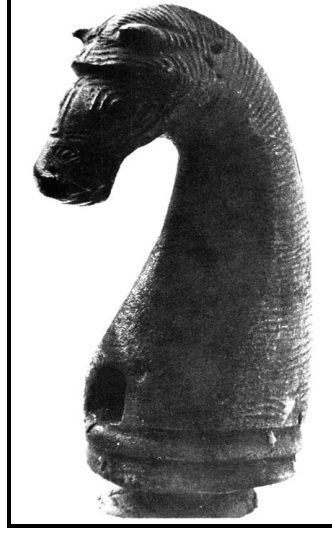
Urartu sanatının en karakteristik ürünleri çanak çömlekçilikte ortaya çıkmaktadır. Bu çanak çömlekler “kırmızı açkılı çanak çömlek” adını almıştır. Bazıları tapınaklar için bir kült eşyası, bazıları ise gündelik işlevsel kullanım eşyasıdır. Yönetici sınıfın ve halkın kullandığı çanak çömlekler kalite ve plastik anlamında farklılık göstermektedir.

Urartulara özgü “kule tipi” tapınakların içinde duvara bitişik heykel kaidelerine rastlanmıştır fakat günümüze kadar bu heykeller bulunamamıştır. Buradan Urartu heykel sanatının mimari içinde kullanıldığı varsayılmaktadır.

Urartu medeniyeti zengin maden yataklarına sahip olduğundan metal işçiliği gelişip önem kazanmıştır. Urartu kutsal ayinlerinde tapınaklara şarap ve su taşımak için tunç ya da bakır dev kazanlar kullanılmaktaydı. Bunların ağız kenarlarında kulp görevi gören heykel plastiğine sahip hayvan ve insan figürleri bulunmaktadır.

Bu dönem savaşlarında kullanılan tunçtan yapılmış savaş aletlerinin (kalkan, miğfer gibi) üzeri kabartmalarla süslenmiştir. Kabartmalar savaş, av sahneleri ve kutsal objeleri betimlemekteydi. Yine bu dönemde bele takılan kemerler de bu kabartmalara sahipti. Kabartmalara sahip kullanım eşyalarının bazıları adak eşyası yerine geçmekteydi. Halkın

tanrıya adak olarak sunduğu eşyalarda bu kabartmalara rastlanır. Fakat diğerlerine göre daha acemice yapılmışlardır.



Resim – 8. At başı. Y: 7 cm. M.Ö 8. yy. sonu Ankara Anadolu Medeniyetleri Múzesi.

At başı hemen hemen her kúltürde görúlmekte olan biçimlenmelerdir. At başı bir silahın sapı, bir koşum takımının süslemesi olarak karşımıza çıkabilir. Değerli taşlardan ve metalden yapılırlardı. O kúltürde at; kutsal, yararlanılan, vazgeçilmez, sahibinin yaşantısıyla simgeleşmiş bir canlıdır. Bu yüzden bu tür kúltürlerde yaşam içerisinde çeşitli işlevlere sahip nesnelere üzerinde betimlemiştir. Form olarak baktığımızda stilize olarak yapılmış simgesel bir biçime sahiptir.



Resim – 9. Urartu kazanı. Gordion. M.Ö 720-700. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

Genellikle bu bölgedeki kültürlerin (Hitit, Urartu, Mezopotamya) kullandıkları eşyaların üzerine işledikleri kabartmalardaki ya da üç boyutlu figürlerdeki özellikler hemen hemen birbirinin aynıdır. Kazanın ağız kısmında belden yukarısı işlenmiş, dört adet insan figürü görülür. Figürlerin gövdesine tamamlanan kabartma şeklindeki kanat betimlemeleri birbirinin aynıdır. Kanatlı insan figürleri, ikinci sınıf tanrı olabileceği gibi aynı işlevsellikteki diğer kazanlarda karşımıza kanatlı hayvan figürü olarak çıkabilir. Bu kazanları iki veya dört kişi taşıyabilir.

2.2.4. Artuk Uygarlığı

Artuklular, 11. ve 15. yüzyıllarda Anadolu'nun güneydoğusuna yerleşen Türkmen hanedanlarından biridir. Hanedanın bir kolu Hasankeyf ve Diyarbakır'da, bir kolu Mardin ve Silvan'da hâkim olmuştur¹⁵.

Anadolu sanatında önemli bir rol üstlenen Artuklular bu rollerini uzun süre farklı biçimde sürdürmüşlerdir.

Artuk mimarisi farklı bir tasarım anlayışı içerir. Mimari yapının taş süslemeleri kendine has özellik taşır. Artuk mimarisi üç boyutlu sayılabilecek figürleri bezeme olarak kullanmıştır. Artuk sanatı günlük işlevsel nesnelerin (tas, güğüm, ayna, kapı tokmağı ve sikke gibi) üzerinde hayvan ve insan figürünü sıkça kullanmıştır. Heykel ve kabartma plastiğine sahip bu çalışmalar Musul ve Selçuklu üslubu ile benzerlik gösterir.



Resim – 10. Kapı tokmağı parçası. Y. 9 cm. G: 6 cm. 13. yy. başı Türk İslam eserleri müzesi.

Resim - 10'da, Artuklulara ait bir tunç kapı tokmağı görülmektedir. Döküm tekniğiyle yapılmıştır. Yelesi, kazıma tekniğiyle işlenmiştir. Stilize bir üslup gösteren aslan

¹⁵ Ana Britannica, C.3, s.128.

başı, Selçuklu mimari süslemesinde rastlanan aslan heykelleri ve kabartmaları ile yakın benzerlik göstermektedir¹⁶.



Resim – 11. Kapı Tokmağı, 13. yy başı, y.27cm, g.24cm, Türk İslâm Eserleri Müzesi.

Resim - 11’de, Artuklulara ait bir başka tunç kapı tokmağı görülmektedir. İki ejder ve bir aslan başından oluşan tokmak, döküm tekniğiyle yapılmış ve üzeri kazıma tekniğiyle işlenmiştir. Karşılıklı duran badem gözlü, sivri kulaklı, kanatlarını ısırır pozda tasvir edilmiş ejderlerin yılan pulu deseniyle kaplı gövdeleri, birer helezon oluşturmaktadır. Ejderlerin birbirine dolanan kuyrukları, kartal başlarıyla sonuçlanmaktadır. Ejderlerin ortasında bir aslan başı tasviri vardır. Bu resimdeki tokmak, 13. yüzyılın başında yapılan Cizre Ulu Camii’nin çift kanatlı ana kapısının üzerindeki ikiz tokmalardan biridir. Birlikte tasvir edilen aslan ve ejder figürlerinin 13. yüzyıl Anadolu sanatında sık rastlanan ve tılsımlı, uğurlu, koruyucu anlamlar taşıdıkları anlaşılan güneş-ay ikilisini simgelediği tahmin edilmektedir¹⁷.

¹⁶ Anadolu Medeniyetleri III, s.61.

¹⁷ A.g.e., s.60.

Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra da hayvan, insan ve çiçek motifleri kullanmaya devam etmişlerdir. Bunu yaparken de İslam sanatının etkisi söz konusudur. Kendilerinde var olan biçimleri İslam sanatı ile sentezlemişlerdir. Bu kapı tokmağında (Resim - 10) devletin gücünü gösteren aslan başı, Resim – 11'de ise yine devletin gücünü gösteren ejderha figürü görülmektedir. Bu tür biçimlemeler realist olmamakla birlikte stilize edilmiştir ve genellikle mimaride kullanılmaktadır.

2.3. Mısır Uygarlığı

M.Ö. 4. binyıldan sonra ortaya çıkan üç büyük kültür merkezi vardır: Nil Vadisi, Mezopotamya (Dicle ve Fırat Havzaları) ve Ege. Bu coğrafyada kurulan uygarlıklar, dünya hakkındaki görüşlerini ve en soyut kavramları, sanatsal yaratımlarıyla somutlaştırmayı başarmışlardır.

Mısırlı sanatçılara göre önemli olan güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi en açık ve kalıcı bir biçimde korumaktır¹⁸.

Mısır sanatı, sanatçının belirli bir anda görebileceği şeye değil, belirli bir kişiye ve yere ait olduğunu bildiği şeye dayanmaktadır. Mısırlı sanatçılar, figürlerini, onlara öğretilmiş ve bildiği örneklerden çıkarmışlardır. Ama sanatçı, yaptığı resimde, yalnızca biçim bilgisini kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğine de dikkat etmiştir¹⁹.

Mısır dinsel inanışları güçlü olan, doğa güçlerine inanan, tanrı ve tanrıçaların bol olduğu bir medeniyet olarak karşımıza çıkar.

¹⁸ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s.60.

¹⁹ A.g.e., s.62.

Mısır sanatında tarihsel olaylar, sosyal ve günlük ilişkiler, mezar duvarları ve lahitler üzerinde betimlenir.

Mısırlılar geleneklerine bağlı kalarak tapınak ve mezarlarda kabartma sanatını kullanmışlardır. Tapınak duvarlarında tarihsel olaylar, lahitler üzerinde ise günlük sosyal olaylar kabartma şeklinde yontulmuştur. Bu kabartmaların konusu bazen dinsel içerikli olmaktadır.

Mısır mimarisinde taşıyıcı işlevi gören sütunlar sade nitelikli, başlıklar ise bitkisel motiflidir. Bazen sütun başları tanrıça Hator'un başı olarak plastize edilmiştir. Bu sütun başları figür ve bitki plastiğine sahipken bölgeden bölgeye farklılık gösterir.

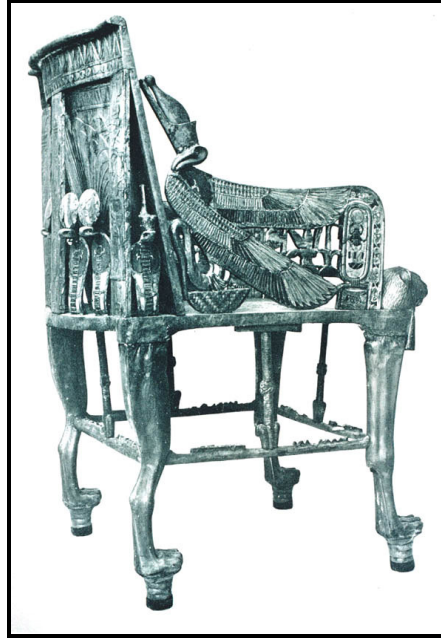
Mısır sanatında M.Ö 5. ve M.Ö 4. binlerde ana tanrıça heykelcikleri göze çarpar. Bereketi simgeleyen bu heykelciklerin üreme organları abartılı biçimdedir ve alt kısımları toprağa gömülecek şekilde sivriltilmiştir. Bu heykelciklerin çoğu adak işlevi görmektedir.

Mısır'da bölgenin sağladığı imkân olarak taş kutsallık kazanmıştır. Mimari yapılarda ve heykelerde büyük taş bloklar kullanılmıştır. Heykeller malzemedan dolayı kütleli ve köşelidir. M.Ö 2280-2065 yıllarında Mısır ahşap malzemeyi heykel için kullanmaya başlamıştır. Ahşaptan yapılmış boyalı figürler (Şavabti) ölünün öteki dünyada hizmetkârıdır. Büyüsel bir işleve sahip olan bu figürlere heykel gözüyle bakılabilir.

M.Ö 1580-1085 yıllarında Mısır sanatının konusu din dışına da kaymış işlevsel nesnelere havyan ve kadın figürleri eklenerek heykel plastiği kazandırılmıştır. Figürler gelenekten uzak tutulmuş ve hareket kazanmıştır.

Bu dönemden sonra tabut işlevi gören lahitler ortaya çıkmıştır. Bu lahitler insan biçimli plastiğe sahiptir. M.S.2. yy.'dan itibaren ahşap üzerine boyama olarak yapılan mumya portreler dikkat çeker. “Feyyum portreleri” denilen bu masklar ölünün üzerine yerleştirilirdi.

Mısırlı sanatçılar kendi sanatlarına yabancı kültürlerin sanatını eklemeye çalışmışlardır. Mısır da tüm dünya gibi Helenistik kültürden etkilenmiştir. Mısır mezarlarındaki kabartmalarda kompozisyon olarak Mısır geleneğinin korunduğu ama üslup olarak Helenistik özellik gösterdiği görülür.



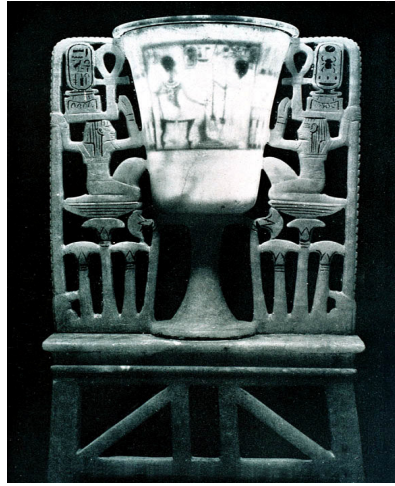
Resim – 12. Taht. G:53 cm. Y:104 cm.

Resim - 12’de, bir taht görülmektedir. Ahşaptan yapılmıştır ve altın plakalarla kaplanmıştır. Ayaklar, aslan ayağı şeklindedir. Kol koyma yerinde pelikanlar, üst kısımlarında ise lotus yaprağı motifleri vardır. Tahtın üzerinde fazla sayıda heykele rastlanmaktadır.

Bu ve bunun gibi tahtlar değerli taş ve madenlerden yapılmıştır. Bu tahtın bacak kısmı aslan şeklinde yapılmak üzere hem süsleme hem de simgesel olarak kralın gücünü simgelemektedir. Aslanın bacakları arasında kalan kısımlarda Mısır'ın o günkü durumu anlatılmaktadır. Yukarı ve Aşağı Mısır'a hükmedip hükmetmediğini buradaki semboller gösterir.

Tahtın iki yanında kanatlar vardır. Şahin başlı insan figürü yeraltı ölümler dünyasının tanrısı olan Osiris'tir. Tek ve baş tanrı olan, yaşayan dünyanın tanrısı Horus, şahin biçimindedir ve firavunun arkasında gücünün olduğunu gösterir.

Kolların koyulduğu yerlerde piktografik denilen resim yazısı kabartma şeklinde yer alır tahtın arkasındaki kobra firavunu simgeler. Tahtın üzerinde incelikle yapılmış üç boyutlu işlemler bulunur.



Resim – 13. Lamba. Y: 50 cm. G: 30 cm.

Resim - 13'te, birliği ve sonsuzluğu sembolize eden, şarap bardağı formunda, kalsit bir lamba görülmektedir. Üzerinde kral ve kraliçe tasvirleri vardır. Işık yandığında içteki kabın resmi dıştakine yansımaktadır. Resim, sadece ışık yandığında görülebilir.

Lambanın üzerinde bir betimleme bulunmaktadır. Betimlemede firavun ve karısı, ayrıca esiri görülmektedir. Resim yazısı ile çevrelenmiştir. İki yanında sonsuzluk işareti olan tanrı anahtarları bulunmaktadır. Yandaki figürler hizmetkârlardır. Aşağı kısımda ise papirüs başlıklı bitki motifleri görülür.



Resim – 14. Baş dinlendiricisi. Y: 17,5 cm. G: 29 cm.

Resim - 4'te fildişinden yapılmış bir baş dinlendiricisi görülmektedir. Ortadaki figür, güveni sembolize eder. Bu figürün iki yanında birer aslan tasviri bulunmaktadır.

Üstündeki kıyafet ve saçından anlaşılacağı üzere Mısırlı bir figür bu aletin ayak kısmını oluşturmaktadır. Sağ ve solda iki aslan Aşağı ve Yukarı Mısırı simgeleyen bir nitelik taşıyor olabilir.

Bu hayvanların hareketi önemlidir. İkisi de sakin biçimde oturmaktadır. Sanki Aşağı ve Yukarı Mısır'ın barış içinde olduğunu simgelemektedir ve saraya ait bir parçadır.

2.4. Yunan Uygarlığı

Yunan Uygarlığı, günümüz Avrupa kültürünün temelini oluşturduğu kabul edilen büyük ve özgün ilkçağ uygarlığıdır. Başlangıçları, Neolitik Çağ'a dayanırsa da asıl tarihi Ege'de Tunç Çağı Uygarlıklarının çözüldüğü M.Ö. 1200'den başlatılır. Yörede M.Ö. 3000-1000 yy. arasında doğup gelişen bu Tunç Çağı Uygarlıkları, genellikle Ege Uygarlıkları olarak bilinir. M.Ö. 9. yüzyılda özgün çizgileri beliren Eski Yunan Uygarlığı, M.Ö. 5. yüzyılın son yarısında klasik görünümüyle doruğa ulaşmış; Büyük İskender'in fetihleri sonucu Ön Asya kültürleriyle de iç içe geçerek M.Ö. 3-1. yüzyıllarda Helenistik dönem yaratmıştır. Bu dönemin ortalarında eklenildiği Roma uygarlığının da başlıca öncülü ve esin kaynağıdır. Yunan-Roma uygarlığının Ortaçağ boyunca zayıflayan etkisi, 14. yüzyılda Rönesans aracılığıyla yeniden öne çıkmıştır²⁰.

Klasik nitelemesi, herhangi bir uygarlığın en yetkin düzeyine ulaştığı dönem için kullanılır. Yunan Uygarlığının klasik dönemi, İskender'in ölümüyle (M.Ö. 323) başlayan Helenistik dönemle sona erer. Helenistik dönemde Yunan kültürü, Hindistan'a kadar yayılırken Asya ve Afrika halklarının kültürlerinden de büyük ölçüde etkilenmiştir²¹.

Yunanlılar, atalarının sanatını mümkün olduğunca sadakatle taklit etmeye ve öğrenmiş oldukları kutsal kurallara sınıksız bağlı kalmaya çalışmışlardır. Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller oymaya başladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyulmuşlardır. Ama asıl önemli olan şey, eski reçeteleri izleyecek yerde, kendi gözleriyle bakmaya karar vermeleridir. Bundan böyle, insan vücudunu imgeleştirmek, önceden hazırlanmış bir formülü öğrenme sorunu olmaktan

²⁰ Ana Britannica, C.32, s.282.

²¹ A.g.e., s.284.

çıkıştır. Her Yunanlı heykeltçi, belirli bir vücudu nasıl imgeleştireceğini kendisi bilmek istemiştir. Mısırlılar sanatlarını bilgiye dayandırmışlar; Yunanlılar ise gözlerini kullanmaya başlamışlardır²².

Yunan sanatı Mezopotamya, Anadolu, Girit, Mısır gibi doğu uygarlıklarının etkileriyle bütünselleşip evrenselleşmiştir.

Yunan sanatında tanrı ve tanrıçalar heykel olarak biçim kazanmışlardır. Tanrıların simgeleri olan bu heykellerin korunması için tapınaklar yapılmıştır.

Yunan mimarisinde heykel önemli bir öge halini almış mimari ile bütünleşmiştir. Taşıyıcı kolon işlevi gören sütunlar başlık olarak çeşitlilik gösterir. Dor ve İon düzenine sahip sütun ve başlıkları geometrik biçimdedir. Daha sonra ortaya çıkan korint sütun çeşidi başlık olarak Akant yapraklarının formuna sahiptir.

Yunan sanatında toprak kadın idollerine, seramiklere ve pişmiş toprak veya tunç hayvan ve insan heykeltçilerine rastlarız.

İşlev gören kullanım eşyaları (iğne başı, kazan gibi) kabartma veya heykel plastiğine sahiptir. Figürler katı, durgun ve cansız bir ifadededir. Bu çalışmalar Yunan heykel sanatında Geometrik döneme aittir.

Yunan heykel sanatı 5. yy.'ın ikinci yarısında ulaşabileceği en üst noktaya ulaşmıştır. Sert üslup ve katılık yerini rahatlığa bırakmış, dev boyutta heykeller yapılmıştır. Fakat günümüze kadar ulaşamayan bu heykellerle ilgili bilgilere kabartma ve sikkeler üzerinde rastlanır.

²² E. H. GOMBRICH, a.g.e., s.77-78.



Resim – 15. Karyatid, Erechtheion, Atina (M.Ö. 421-426)

Resim - 15'te bir karyatid görülmektedir. Yunan uygarlığında çatıyı taşıyan uzun giysili kadın heykeli biçimindeki sütunlara "karyatid" denirdi. Bunun erkek heykeli halinde olanına ise "atlant" adı verilirdi. Karyatid, Yunan klasik mimarisinin bir buluşudur. Atina'da Akropolis'teki Erechtheion Tapınağı'nda karyatidler vardır. Karyatid, Rönesans mimarisinde çok kullanılmıştır²³.

Bu heykeller işlevsel olarak bir tapınağın sundurmasında sütun görevi gören kadın heykelleridir. Yunanlı heykeltıraşlar tarafından Kayralı kadınlar anısına yapılmıştır.

²³ A. TURANI, Sanat Terimleri Sözlüğü, s.66.

Yunan mimarisinde Dor ve İon sütun başlıklarından sonra Helenistik dönemde alternatif olarak Korint sütun başlığı ve Karyatid sütun çeşidi yapılmıştır. Sütun işlevi gören bu kadın heykelleri klasik dönem özellikleri taşır.

2.5. Roma Uygarlığı

Roma uygarlığı, odağını Roma kentinin oluşturduğu antik devletin damgasını taşıyan ve M.Ö. 8. yüzyıl ile M.S. 5. yüzyıl arasındaki zaman dilimine yayılan bir uygarlıktır. En geniş sınırlarına ulaştığı dönemde bütün Akdeniz Havzası'nı, Avrupa'nın büyük bölümünü, Kuzey Afrika'nın geniş bir kesimini ve Fırat Irmağı'nın batısındaki Ortadoğu topraklarını içine alan Roma dünyası, tarihsel bakımdan Erken Roma, Roma Cumhuriyeti ve Roma İmparatorluğu biçiminde üç evreye ayrılır. İmparatorluğun Batı Roma ve Doğu Roma olarak ikiye bölünmesini (395) izleyen farklılaşma sürecinde gerilemeye yüz tutan Batı Roma'nın yıkılışı (476), tarihçilerce Roma uygarlığının sonu kabul edilir²⁴.

Roma, eski İtalya Etrüsk ve Yunan kültürlerinin kaynaştığı bir bölgede gelişmiş Yunan Helenizminden etkilenmiştir.

Roma uygarlığında en çok ihtiyaç duyulan şeylerden biri de iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktır. Bu portrelerin, ilkel Roma dininde görevleri olmuştur. Cenaze alaylarında, ataların mumdan imgelerini taşımak bir töredir. Kuşkusuz, böyle bir töre, eski Mısır'da olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşamasının, gerçeğe benzer bir imgenin korunmasıyla sağlanabileceği türünden eski bir inanca bağlıdır. Daha sonraları,

²⁴ Ana Britannica, C.26, s.316.

Roma bir imparatorluk haline gelince, imparatorun büstü halen dinsel bir ürküntüyle saygı görmüştür²⁵.

Roma sanatı farklı kültürlerin Roma kültürüyle birleşmesinden doğan özgün bir sanat anlayışından doğmuştur.

Yunan'da olduğu gibi heykel sanatı Roma'da da tapınaklar içinde yerini almıştır. Roma'da taşıyıcı kolon işlevi gören sütunlar genellikle Korint düzene sahiptir. Korint sütun başlıkları bitki formuna sahiptir.

Roma mimarlığında tiyatro yapıları gelişim göstermiş, taş tiyatro sahneleri plastik benzemelerle süslenmiştir.

Roma mimarlığında anıt kapı işlevi gören Zafer Takları önem teşkil eder. Zafer Takları, imparatorluğu onurlandırmak ya da zaferi simgelemek amacıyla dikilirdi. Bu kapılar önemli olayların betimlendiği kabartmalara sahipken bazılarında heykel grupları görülür.

M.S 2.yy.'ın ilk yarısında Romalılar ölülerini yakmak yerine gömmeyi tercih etmişlerdir. Buna bağlı olarak tabut işlevi gören lahitler ortaya çıkmıştır.

Roma sanatının başarısını lahitler üzerindeki kabartmalarda görebiliriz. Kabartmaların konusu mitoloji, savaş, av sahneleri olurken tanrı ve tanrıçalar, çiçek, yaprak, meyve motifli Girlandlar bu kabartmalarla plastize edilmiştir. Daha sonra çıkan lahit türlerinde ise lahit sahibinin lahit kapağında uzanır haldeki figürü bulunur. Lahit üzerinde yüksek kabartma tekniği görülür.

²⁵ E. H. GOMBRICH, a.g.e., s.121.

Romalılar maden işçiliğinde çok gelişmişlerdir. Madenden kullanım araçları yapmalarının yanı sıra pişmiş topraktan yaptıkları işlevsel araçlarını da madene benzetmek için “Barbutin” tekniğini uygulamışlardır. Bu araç gereçler kabartma figürlerle bezenmiştir. Bu tür üretimlerde malzeme olarak gümüşün de yeri önemlidir. Bezeme olarak bitki ve figür plastiği önem kazanmıştır.

Roma heykel sanatı, portre alanında büyük başarıya ulaşmıştır. Portre sanatının en iyi uygulandığı alanlardan bazıları sikke ve madalyon sanatıdır. Bunlar üzerinde imparator portreleri görülür. Madalyonların ise arka yüzleri figürlü sahnelere sahiptir. Daha sonra madalyonların arka yüzleri Yunan mitolojisi ve Roma mitlerini konu edinmiştir.



Resim – 16. Girlandlı Ostotek. Mermer. Kapak ile yük. 49cm. en 76 cm. Der. 44cm

Resim - 16’da görülen “Girlandlı Ostotek’te, dört yanı çeviren süslü bir kaide silmesinin üstüne basan köşe Nike’leri ve Eros’lar, kalın meşe girlandları taşımaktadır. Girlandların üzerinde ön yüzde kadın ve erkek büstü, arka yüzde tiyatro maskeleri, kısa

yanlarda birer Medusa başı bulunmaktadır. Semerdam biçiminde ve üç akroterli kapağın üzerinde antefiksleri süslü kiremitler belirtilmiştir²⁶.

Bu tür lahitlerde Yunan döneminden beri ölen kişinin hayatı boyunca yaşadığı iyi kötü anılarının anlatıldığı kompozisyonları ve süslemeleri görürüz. Roma'da kullanılan bir tür mezar olan lahit, mermer ya da taştan kapaklıdır. Üzeri alçak ve yüksek rölyeflerle bezelidir.

2.6. Romanesk Dönem

12. yüzyılda İngiltere'nin yeni derebeyleri olan piskoposlar ve soylular, kendi güçlerini göstermek amacıyla manastırlar ve büyük kiliseler yaptırmaya başlamışlardır. Bu binaların yapımında kullanılan üslup, Norman fethinden sonra bir yüzyıldan uzun bir süre gelişmeye devam etmiş ve İngiltere'de Norman üslubu, Avrupa kıtasında ise Roman (Romanesk) üslubu adını almıştır²⁷.

Romanesk üslup çeşitli üslupları içinde barındırır. En üretken çağını 12.yy.'da yaşamıştır. 13.yy. ise Gotik üslup içinde eriyip gitmiştir.

Ortaçağ sanatında mimarlık dinin egemenliği altındaydı. Resim, heykel ve el sanatları da bunun paralelinde geliyordu. Ortaçağ sanatı mimarlığın içinde gelişme imkânı bulmuştur.

Plastik değere sahip çalışmalar bitki, hayvan ve insan figürlüydü. Sanat Hıristiyan dini ile ilgili konuları işlerken bunu öğretici olması da şarttı. Romanesk dönem heykel

²⁶ Anadolu Medeniyetleri II, s.131.

²⁷ E. H. GOMBRICH, a.g.e., s.171.

sanatı, mimarlığa bağılı olarak gelişmiştir. Heykel ve kabartmalar iç mekânlarda kullanılmıştır.

Mimari yapılarda kapı kanatları sıkça kullanılmıştır. Bu kapılarda kabartmalara sıkça rastlanır. Konular Hristiyan dini ile ilgili düşsel anlatımlardır. Bu dönem sanatında kuyumculuk sanatı önemli yer tutar. Kilise için kült eşyalar üreten kuyumculuk sanatı, Kakma Mine tekniği ile plastik değeri yüksek olan değerli kullanım eşyaları yapmıştır.



Resim – 17. Hildesheim’de bulunmuş bronz şamdan (Louvre, Paris)

Roman kiliselerinin heykellerle süslenmesi Fransa’da başlamıştır. Kiliseye ait olan her şeyin belli bir işlevi vardır ve kilisenin öğretisiyle bağlantılı belirli bir ifadeyi açıklamaktadır²⁸.

Yaşamın nihai amacı hakkındaki kilise öğretileri, kiliselerin taç kapılarındaki heykellerle somutlaştırılmıştır. Bu simgeler, halkın zihninde, vaizin dinsel öğütlerinden

²⁸ A.g.e., s.176.

çok daha canlı bir şekilde kalmıştır. Bu heykeller, ağırbaşlı görünüşleriyle son derece etkileyicidir ve ne anlatmak istedikleri, bir bakışta kolayca anlaşılır ve tüm binanın ihtişamına uygun düşer. Kilisenin içindeki her detay, amacına ve vermek istediği mesaja uygun bir şekilde tasarlanmıştır²⁹.

Heykel ve resim, mimari ile bağlantılı olarak karşımıza çıkar; heykel ve rölyeflere de sütunlar, kapılar, dini eşyalar üzerinde rastlarız. Bu şamdan büyük ihtimalle kilisede kullanılan bir eşyadır. Tüm bu resim ve heykeller kilisedeki dini öğretiyi aktarmak için kullanılır. Dini kompozisyon içindeki konunun anlatımı önemlidir. Figürlerin gerçeğe uygunluğu önemli değildir ve karikatürize edilmişlerdir.



Resim – 18. Reiner van Huy. Vaftiz kurnası. 1107 – 1118. bronz, yük. 87cm. St-Barthelemy Kilisesi, Liege.

Dönem özelliği olarak perspektifin daha bulunmamış olmasından dolayı, gerek Roman gerekse Gotik dönemde figürlerde bir deformasyon söz konusudur; ama Roman dönemine göre bu dönemde figürler katı formlardan çıkarak yumuşamış, yüzlerdeki tebessüme biraz daha manevi bir anlam yüklenmiş ve ifadeler acıya dönüşmüştür.

²⁹ A.g.e., s.177.

Kıyafetler üzerindeki çizgiler yumuşamış ve figürlerde kullanıldığı yere göre inceliş uzamıştır.

2.7. Gotik Dönem

12. yy'ın ilk yarısında Fransa'da ortaya çıkan ve İtalyan hümanistlerince aşağılanarak "barbar" yakıştırması alan Gotik üslup, Ortaçağ Skolastik düşüncesi içinde ilerici görüşleri ve buluşları değerlendirerek sanatsal gelişimin en üst noktasına çıkmıştır

13. yüzyılda Kuzey Fransa'da doğan Gotik sanat akımının etkisi altında yapılan heykeller, hafif, ağırlıksız ve hareket ediyor gibidir. Gotik dönem heykelleri, özellikle insan figürlerine odaklanır ve kilisenin öğretisinin bir bütünü oluşturur. Ama yine de Gotik heykeltcinin, işine yeni bir ruhla yaklaştığı hissedilir. Onun için bu heykeller, sadece kutsal simgeler ve manevi gerçeğin yüce hatırlatıcıları değildir; kendi kişiliğine sahip, davranış ve güzellik anlayışı açısından komşu figürlerden farklı olan ve her biri başlı başına bir değer taşıyan yapıtlardır³⁰.

Gotik heykeltçiler, sadece neyi betimledikleriyle değil, nasıl betimledikleriyle de ilgilenmişlerdir. Gotik sanatçıya göre, yöntemler ve hüneler, kutsal öyküyü daha etkili ve inandırıcı anlatmaya faydalıysa; işe yarar. O, bir öyküyü, öykü olduğu için değil, taşıdığı bildiri için ve inananlara bundan edinebilecekleri ahlaki öğreti ve avuntu için anlatır³¹.

Gotik üslubun, Romanesk üsluba göre kendi içinde daha bir birlik tutturması göze çarpar. Gotik heykel sanatı, dinsel konuları içerir. Simgesel ve öğreticidir. Dini konuları

³⁰ A.g.e., s.190.

³¹ A.g.e., s.193.

betimleyen Gotik sanat, okuma yazma bilmeyenlere dini benimsetmeye çalışır. Gotik heykel ve kabartmaları hiyerarşik bir düzen içerisindedir. Sanatçının üretirken kilisenin kurallarına uyma zorunluluğu vardır.

Romanesk üslup, kabartma dalında gelişme göstermişken Gotik üslupta yüksek kabartma ve heykel daha çok gelişim göstermiştir. Gotik dönemde mimari yapının parçası olan sütunlar figüre dönüşür. Bu sütun heykeller katı bir duruşa sahiptir ve kabartma olarak fazla bir yüksekliğe sahip değildir.

Gotik heykel ve kabartmaları doğal hareket ve ifadeye sahiptir. Gotik dönemde mezarlar heykellerle kompoze edilmiştir. Taş lahitler üzerinde, portreye önem verilmiş heykeller yatar. Lahitlerde taş yerine ahşap veya altın kaplama tunç malzeme de kullanılmıştır.

Bu dönemde kiliseye bağlı olarak iç mekânda ve kilise eşyalarında ahşap heykel plastiği görülmektedir. Kiliselerdeki vaaz kürsüleri bile heykel plastiğine sahiptir. Çoğu kabartmalarla süslüdür. Bu dönem kentlerin önemli noktalarındaki çeşmelerde kabartmalarla süslenmiştir.



Resim – 19. Andrea Pisano, bronz kapıdan detay, 1330. Floransa Kilisesi

Resim - 19'da 1330 sonlarında Floransa Kilisesi'nin vaftiz bölümü için yapılmış bir kapı görülmektedir. Kapı üzerindeki rölyefler, bir azizin hapse götürülüşünü temsil etmektedir.

Genel olarak kiliselerin panolarında yüksek rölyefler olarak görülen kompozisyonlar, bu kapı üzerinde de uygulanmıştır. Dönemin klasik özelliği olarak panolar film şeridi gibi İncil'den ve Tevrat'tan alınmış olayları kare kare anlatır.



Resim – 20. Claus Sluter, Moses Çeşmesi. 1395-1403. yük. 1.83m. Chartreuse de Champmol, Dijon, Fransa.

Heykeli mimarının öğeleri üzerinde görmek mümkündür. Burada bir çeşmenin üzerine yapılan bir kompozisyon görülür. Çeşmenin korniş kısmının altında ve dört köşesinde melek figürleri vardır.

O döneme ait giysiler Drape'dir. Drapelerin altında figürlerin hareketine göre kasların verilmeye çalışıldığı her ne kadar realist olmasa da buna yakın anatomik çalışma içerisine girilmiştir. Heykelleri bir araya getiren çeşmenin gövdesidir.

2.8. Rönesans

Rönesans 15. yy da İtalya'da başlamış ve 16. yy da olgunluğa ulaşmıştır. Rönesans döneminde İtalya'da sanatçılar antik sanattan etkilenmişlerdir.

15. yüzyılın Floransalı ustaları, Ortaçağ sanatçılarının kendilerine devrettiği eski kalıpları kullanmak istememişlerdir. Hayran oldukları Yunanlılar ve Romalılar gibi, atölyelerinde modellerden ya da arkadaşları olan sanatçılardan, gereken duruşlarda poz vermelerini isteyerek insan vücudunu çalışmaya başlamışlardır³².

Sanattaki bu büyük devrimin hemen ortaya çıkan ilk sonucu, her yerdeki sanatçıların denemelere girişmeye ve yeni, şaşırtıcı etkiler aramaya başlamaları olmuştur³³. Ama sanatın, yaşamın güzelliklerini ve hazlarını çoğaltmaya yönelik işlevi, hiçbir zaman tümünden unutulmamıştır. İtalyan Rönesansı dediğimiz dönemde, bu işlev, gittikçe daha öne çıkmıştır³⁴.

Bu dönemde de mimari yapılarda heykel plastiğine rastlarız. Sütun başlıkları bitki formuna sahip Korint stilidir.

Antik çağda olduğu gibi Rönesans ta da heykel en önemli sanat dalıydı. Önceleri mimari yapının parçası olan heykel daha sonra mimariden kopmuş ve bağımsızlık kazanmıştır.

Antik heykellerin koleksiyoncular tarafından toplanması bu dönemde heykel ve kabartmalara isteği artırmıştır.

³² A.g.e., s.230.

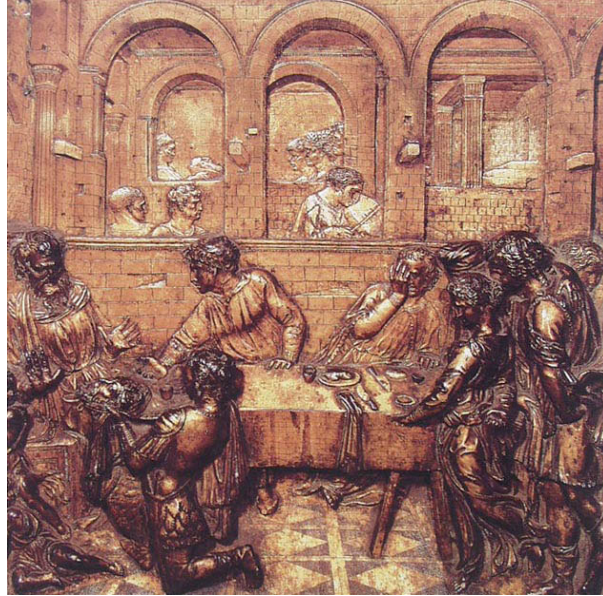
³³ A.g.e., s.247.

³⁴ A.g.e., s.267.

Dini konuları betimleyen sanat, bu dönemde antik üslupla ele alınmıştır. Heykel ve kabartmalar artık din dışı konuları betimlemeye başlamıştır.

Rönesans döneminde mezar heykelleri önem kazanır. Mimari kapıların üzeri de kabartmalarla boyut kazanmıştır.

Küçük el sanatları (kuyumculuk gibi) kilise ve saray ahalisi için kullanım araçları üzerine kabartma veya üç boyutlu figürler uygulamıştır. Konular ise mitolojik ve dini betimlemeler olmuştur.



Resim – 21. Donatello. Herodes'in ziyafeti, 1423-1427. altın kaplama bronz, 60x60cm. Siena Katedrali Vaftizhanesi.

Burada yine bir anlatım görüyoruz. Vaftizci Yahuda'nın kesik başının altın tepsi içinde Herodes'e sunulduğu anlatılmaktadır. Herodes'in irkilmesi ve çevredekilerin tepkileri anlatılmıştır. Perspektife baktığımızda fonda geriye doğru mimari bir perspektif görürüz. Yüzey üzerine alçak rölyef tekniği ile bir derinlik yaratılmıştır. Bu da bize Erken Rönesans döneminin perspektifi nasıl kullandığı gösterir.

Olay Roma'da geçmiştir. Bakıldığında figürler üzerinde Roma'ya ait kıyafetler bulunmaktadır. Antikiteye gönderme vardır. Zemin üzerinde karoların perspektifle ne kadar geniş ve derin olarak yansıtıldığını görüyoruz.

16. yüzyılda büyük buluşlar dönemi başlamış; bu buluşların sonucunda da sanatçının ufku genişlemiştir. Sanatçı, artık bir çift ayakkabı ya da bir dolap siparişi alan herhangi bir zanaatkar değildir. Başlı başına bir ustadır. Sanatçının, doğanın gizemlerini araştırıp evrenin gizli yasalarını incelemeye başladığı sürece şan ve şeref kazanamayacağına inanılmıştır³⁵.

Bu dönemde sanatçılar, sanatta başarılması mümkün olan her şeyin başarılmış olduğunun ve geriye yapılacak hiçbir şey kalmadığının doğru olup olmadığını merak etmişlerdir. Bu durum, sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Bazıları da yapıtlarını büyük ustaların yapıtlarından daha az doğal, daha zor anlaşılır, daha sade ve uyumlu yaparak dikkat çekmek istemişlerdir³⁶.



Resim – 22. Benvenuto Cellini. Tuzluk, 1543. Abonoz altlık üzerine dövme altın ve emaye, uzunluk 33.5cm. Kunsthistorisches Museum, Viyana.

³⁵ A.g.e., s.287.

³⁶ A.g.e., s.361-362ç

Özellikle İtalya’da dini eşyaların dışında mimaride ve kullanım eşyalarının üzerinde de heykele yakın, üç boyutlu betimlemeler yapıldığını görürüz. Cellini’nin tuzluk çalışması buna bir örnektir.

Antikiteye bir gönderme yapan Cellini’nin üç boyutlu heykel kompozisyonu Zafer Takı olarak biçimlendirilmiştir. Figürler, Antik Yunan ve Roma tanrı ve tanrıçaları gibi alegorik kompozisyondan oluşmuştur.

2.9. Barok Dönem

Barok üslup İtalya’da doğmuştur ve 17. yy.’ın tümünü kapsar.

17. ve 18. yüzyıllarda bütün Avrupa’ya egemen olan Barok üslubun temel özelliği, Rönesans’ın durağan kurallarına bir karşı çıkış niteliği taşımasıdır. Bu karşı çıkış, resimden mimarlığa, heykelden müziğe, tüm sanat dallarında etkili olmuştur. Barok üslubun tüm sanatlarda ortak olan özelliklerinden belki de en önemlisi, Rönesans’ın yapıtı oluşturan öğeleri tanınabilir ve ayırt edilebilir kılmaya gösterdiği özene karşıt olarak, Barok’un öğelerin bu "özgürlüğü"nü yadsıması, çoğunlukla onları yapıtın bütünsel etkisi uğruna belirsizleştirmesidir. Barok, genel hatlarıyla, simetriye karşıt olarak asimetriyi, temel geometrik biçimlere karşıt olarak eğrisel biçimleri, durağanlığa karşıt olarak hareketi, tek defada algılanabilirliğe karşıt olarak kolay kavranamazlığı yeğleyen bir tutumdur³⁷.

Sözlük anlamı Portekizcede “tam yuvarlak olmayan inci” anlamına gelen barok, mecazi olarak “tuhaf ve gülünç” anlamındadır.

³⁷ M. SÖZEN – U. TANYELİ, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, s.35-36.

Barok mimarisinde abartılı biçimde görkem ve güç etkisi verilmeye çalışılmıştır. Heykel sanatı da bu etkiyi sağlamaya yardımcı olan bir değer olarak sıkça kullanılmıştır.

Bu dönem heykeli mimari ile bütünleşirken mimariden kurtulup bahçe ve kent meydanlarında özellikle çeşmelerde yerini almıştır.

Dönemin toplumsal yaşamının gelişmesi ve estetik değerlerin incelenmesi ile küçük el sanatçılarına çok sayıda sipariş verilmiştir. Bunun sonucu saraylılar (prens, prenses gibi) değerli madenlerden yapılmış heykel plastiğine sahip figürlü kullanım eşyaları üretilmiştir. Bunun gibi kullanım eşyaları kilise içinde üretilmiştir.

Gotik dönem mobilyaları, dönem özelliği gösteren ahşap oyma figürlerle kaplanmıştır.



Resim – 23. Via Gregoriana. Casa dei Zuccari, 1590, Roma.

Barok dönem, Rönesans'a karşı Katolik kilisenin başlatmış olduğu bir tepkidir. Bu dönemde Rönesans'ın durağanlığına karşı daha hareketli, sadeliği ve yalınlığına karşı daha karmaşık, simetrisine karşı asimetrik ve diğer özelliklerine karşı ışık-gölge gibi zıtlıklar oluşmuştur.

Heykel, mimari yapılarda gerek kiliselerin ön cephesinde gerekse katedrallerin üzerinde ve bunun dışında resmi kurum ve bunlara ait yapılarda olduğu gibi sivil yapılarda da sıkça kullanılmıştır. Resim-23'te görüldüğü gibi bir mimari yapının giriş kapısını çevreleyen bir maskın ağzının kapı ile birleştirilerek kullanıldığını görmekteyiz.

2.10. Rokoko Dönemi

Rokoko 18. yy.'ın ilk yarısında İtalya da başlamış ve Avrupa'yı da etkisi altına almıştır. Rokoko aslında tarz olarak bezeme amaçlıdır. Rokokonun sanat alanı güzel sanatlar, iç mimarlık, mimarlık ve el sanatları olmuştur.

Rokoko, Avrupa sanatında Barok'tan sonra gelişen üsluptur. Yaklaşık 1720'li yıllarda ortaya çıkmış; aynı yüzyılın sonuna ulaşmadan yerini neo-klasik üsluba terk etmiştir. Genel olarak, Barok'un eğrisel ve bitkisel örgeleri yeğleyen anlayışını sürdürürse de, renk düzeni açısından daha sadeleşmiş ve neredeyse, yalnızca beyazı kullanan bir tasarım geliştirmiştir. Rokoko'nun daha çok dekoratif sanatlarda egemen olduğu, mimarlık, resim ve heykelde ise apayrı bir anlayış olarak belirmediği söylenebilir³⁸.

Rokoko, mekânı işlevine göre ayırmıştırmıştır. Mekânın boyutlarını, biçimini ve bezemesini işlevi belirler. Mekândaki heykel, resim, mobilya ve süs eşyaları da mekânla ilişkilendirilip değerlendirilmiştir. Bezemelerde hafiflik, zariflik, asimetri ve kıvrımlar

³⁸ A.g.e., s.203.

görülür. Ayna, mekânın vazgeçilmez ögesidir. Bu dönemde Çin sanatının batıda etkisi en üst seviyeye çıkmıştır.

Resim - 24'te 1740 yılına ait, Çin tarzında bir ayna görülmektedir. Bir İngiliz zanaatkârı tarafından yapılmıştır.



Resim – 24. Malzemesi ağaç olan Çin tarzında ayna. 1740. Victoria and Albert Museum, Londra.

Barok dönemi sonrası Avrupa'da Fransa ve Almanya'nın bir girişimi söz konusudur. Şu ana kadar sanatın merkezi olarak hep İtalya görülürken, daha sonra da sanatın Fransa'da geliştiğini görüyoruz. Bunun nedeni de Fransa'nın hem siyasal hem ekonomik anlamda diğer ülkelere göre güçlü olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Felemenk

ülkeler de buna bağlantılı olarak bir gelişme gösterirler. Felemenk ülkeler Vatikan'ın (İtalya) isteğini değil kendi isteklerini yaptılar.

Bu dönemde Avrupa, Anadolu üzerinden özellikle İpek yoluyla, ticaret ve keşifler yapmıştır ve bu durumda da Orta Asya kültürlerinden de etkilenmişlerdir. Bu farklı kültürlerin etkileri Avrupa mimarisinde ve diğer işlevsel nesnelere çok rahat görülür. Bu etkiye örnek olarak Çin tarzı yapılmış Resim-24'teki aynayı verebiliriz.

2.11. On Dokuzuncu Yüzyıl

18. yüzyılın sonundaki yeni üslup Neoklasisizm, 19. yüzyılda da özellikle mimarlık ve heykel sanatlarında popülerliğini korumuştur. Bu üslup, Neoklasisizmin bir çeşitlemesi olan Ampir üslubunun Napolyon tarafından desteklenmesiyle yeni bir güç kazanmıştır. Neoklasik üslubun akılcı ve açık seçik düzenine ve sanatın evrensel gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki eğilimine onun tam karşıtı sayılabilecek bir üslupla, Romantizm ile tepki gösterilecektir³⁹.

Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına karşı bir tepki ve antik sanata karşı yeni bir hayranlık olarak başlayan Neoklasisizm, mimarlık, heykel, resim ve küçük sanatları etkisi altına almıştır⁴⁰.

19. yüzyılda Neoklasisizm, hemen her yerde yayılmış ve gelişmiştir. Artık, bu akımın en önemli temsilcileri heykeltıraşlardır. Akımın önemli sanatçılarından Winckelmann, Yunan başyapıtlarının gerek pozda gerek ifadede en önemli özelliğinin soylu bir yalınlık ve sakin bir yücelik olduğunu yazmış ve Yunanlı heykeltıraşların

³⁹ Z. İNANKUR, 19. yy Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, s.14.

⁴⁰ A.g.e., s.17.

Tanrıların ve kahramanların gerek yüzlerini gerek vücutlarını duygulardan ve tutkuların yarattığı heyecandan bağımsız olarak yansıttıklarını eklemiştir. Neoklasik heykeltıraşlar da Yunan sanatının en çok bu yönünü benimsemiş ve heykellerinde Winckelmann'ın söz ettiği bu özellikleri vermeye çalışmışlardır. Dolayısıyla, heykellerini ideal güzelliğin birer örneği olarak ele almış ve onları sakin, durgun pozlarda temsil ederken herhangi bir duyguyu ya da heyecanı yansıtmaktan kaçınmışlardır⁴¹.

Sanat, artık, nesnel ve konvansiyonel ölçütlerin yönlendirdiği toplumsal bir etkinlik olmaktan çıkıp, kendi standartlarını yaratan bir kendi kendini ifade etme etkinliği, kısaca bireyin bireye hitap ettiği bir araç olur⁴².

Güçlü bir tarih bilincinin olduğu ve siyasetin yoğun bir biçimde yaşandığı 19. yüzyıl, günün ya da geçmişin önemli kişilerinin ve olayların yüceltildiği, onların anısına anıtların yapıldığı önemli dönemlerden biridir. Bu çağda heykeller her ne kadar resmi ve özel binalarda, iç mekânlarda kullanılsa da onların asıl yeri dış mekânlardır. Bu heykelleri, genellikle devlet ya da kent yönetimi sipariş etmiş ve bu siparişler, çoğu zaman bir program çerçevesindeki kurallara bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu heykellerin tümünde, pedagojik özellik ve sanatın toplumun hizmetinde olduğu fikri ağır basmaktadır⁴³.

19. yüzyıl, heykel üretimi açısından son derece etkin bir dönem olmuştur. Bu yüzyıl boyunca krallar, büyük devlet adamları, yazarlar ya da siyasal olaylar anısına yapılan kamu anıtlarının yanı sıra mezar heykelleri, park ve meydanlardaki dekoratif

⁴¹ A.g.e., s.23.

⁴² A.g.e., s.28-29.

⁴³ A.g.e., s.46.

nitelikli heykeller de giderek artmış, ayrıca ticari ya da yarı ticari amaçlarla binlerce dekoratif heykel üretilmiş, bunlarda hemen her tür esin kaynağından yararlanılmıştır⁴⁴.

Resim - 25'te Homer'in yüceltilmesinin rölyefle ifade edildiği, Neoklasik tarzda bir vazo görülmektedir. Farklı tekniklerde üslupların kullanıldığı vazoda Neoklasik dönemin Barok ve Rokoko'ya karşı geliştirdiği üslup ve özellikler irdelenmiştir.



Resim – 25. Josiah Wedgwood. Vazo. 1786, yük. 46cm. British Museum, Londra.

Barok ve Rokoko'dan sonra Neoklasik dönem yaşanması bu dönemde yapılanların tekrar yapılmaya çalışılması dikkat çeker. Antik Yunan dönemine ait bir konu rölyef şeklinde bu vazo üzerinde bulunmaktadır. Bu tür eşyalar üzerinde farklı tekniklerle bu üslubun kullanıldığı görülür. Bunun nedeni Barok ve Rokoko döneminin özelliklerine karşı tepkidir.

⁴⁴ A.g.e., s.47.

Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkârlığın tüm geleneklerini yok etmeye başlamış; el işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika almıştır. Gelenekten kopuş, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı açmıştır. Ne yapmak istediklerine kendileri karar verebilmişlerdir; ama seçenekler arttıkça, sanatçının beğenisinin toplumun beğeniyle uyuşma olasılığı azalmıştır⁴⁵.

Zanaatkârlıktaki gerileme, gelenekten yoksun yeni bir orta sınıfın doğuşu, "sanat" maskesi altında bir sürü kaba ve ucuz ürünün ortaya çıkması, toplumdaki beğenin gerilemesine yol açmıştır. Seçeneklerin çoğalması, bazı avantajlar da getirmiştir. Belki de ilk kez sanat, bireyselliği ifade etmek için mükemmel bir araç olarak ortaya çıkmıştır⁴⁶.

Bu dönemde resmin yanı sıra heykel sanatı da "modernizm" in yanında olanlarla, ona karşı çıkanlar arasındaki savaşa girmiştir. Fransız heykeltıraş Auguste Rodin, bir yapıtın "bitmiş" görünmesinden hoşlanmamıştır. Ona göre sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür⁴⁷.



Resim – 26. Georges Minne. "Diz Çökenlerin Çeşmesi" 1898 – 1906

⁴⁵ E. H. GOMBRICH, a.g.e., s.501.

⁴⁶ A.g.e., s.502.

⁴⁷ A.g.e., s.527-528.

Romantizm sanatın her alanında görülür. Bu dönemde bir takım oluşumlarla birlikte Klasik anlamda ürünlerin üretiminin devam ettiği de görülür. Romantik Dönemde halkın aydınlanması esnasında sanatçıya büyük görevler yüklenmiştir ve sanatçı kiliseden bağımsız ürünler vermeye başlamıştır. 1891 yılında Rodin ile çalışma yapmış olan Georges Minne, Rodin'in "Cehennem Kapıları"ndaki Üç Adem kompozisyonundan etkilenip "Diz Çökenlerin Çeşmesi"ni yapmıştır. Sanatçının özgür olması ona deforme etme hakkını da vermiştir. Minne'nın figürlerinde anatomik anlamda böyle bir deformasyon belirgin bir şekilde ön plana çıkar. Aynı yaşta gösterilen beş figür, çeşme olarak düşünülen sudaki yansımalarına narsist bir şekilde bakmaktadırlar.



Resim – 27. Auguste Rodin. "Cehennem Kapıları". 1880-1900, bronz, yük. 248 in. Musee Rodin, Paris.

1908-1910 yıllarında Rodin, "Cehennem Kapıları"nın yapımıyla tek başına uğraşmış, 1917'den sonra Le'once Benedite ile bu kapı üzerinde çalışmaya devam etmiştir. 1917'de Rodin'in ölümü üzerine bu çalışma tamamlanamamıştır. Daha sonra 1928'de

Jules E. Matsbaum, Paris ve Filedelfia'daki Rodin Müzeleri için bu çalışmayı tamamlamıştır.

Üç ana bölümü olan bu kapı, iki kanat ve bir de üst kısımdan oluşur. Kapının çerçevesi mermerdir. Kapılar ve üst kısımda bulunan üç adam figürü Adem'in farklı duruşlarını yansıtır. Kapının üzerinde ise Düşünen Adam figürü bulunmakta, Üç Adem figürü ise duruşları, el ve kol hareketleri ile Düşünen Adam'ı işaret etmektedir. Düşünen Adam figürü hem Rodin'i hem de Dante'yi temsil etmektedir. (kapının üzerindeki figürler Dante'nin İlahi Komedyası'ndaki cehenneme gönderme yapıyor olabilir). On ikisi kabul görmeye birlikte kapının yirmi bir kopyası vardır. İsveç, Amerikan, Japon müzelerinde ve Rodin'in mezarının bulunduğu yerde bu kapının kopyaları bulunmaktadır. Cehennem Kapısı'nın üçüncü maketi ilgi çekicidir. Bu kapı inançların simetrisini gösterir. Her sahne, kendi korku temasını içerir. Sahnelerin birinde iki kadın figürünün, kıskanç kocalarının kılıcıyla sonsuza kadar cehenneme girmeleri anlatılmıştır.

Rodin'in metaforik deformasyonları dikkat çekicidir. Işık-gölge değerleri bu metaforik deformasyonlardan dolayı heykelin ifadesinde simgesel bir çerçeve oluşturur.

Bu dönemlerde Yeni Sanat olarak anılan ve 1880-1910 yılları arasında Avrupa'da yayılan Art Nouveau, endüstrinin sanatı öldüren yanına karşı çıkarak doğmuştur. Önceleri güzel sanatlarda, mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanında yaygınlaşmaya başlamıştır.

Yeni Sanat, romantik ve bireycidir. Bu sanat anlayışında estetik değerler ön plana çıkar. Yeni Sanat, bitki ve böcek kanatlarını stilize etmiş ve asimetrik olarak kullanmış, Bitkisel ve Geometrik olarak iki farklı yaklaşım göstermiştir.

Mimaride cephe, doku ön plana çıkacak şekilde değerlendirilmiş veya yapı bütünüyle heykel olarak tasarlanmıştır.

Yeni Sanat, mekânın içinde bulunan kullanım objelerini de değerlendirmiş, kendi özelliklerini, merdiven, vazo, ayna, masa, sandalye gibi nesnelere göstermiştir.

Yeni Sanat, günlük yaşamda kullanım objelerini değerlendirip bu objelere estetik değer katmasıyla sanatı toplumsal yaşam içerisinde yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Fakat bir burjuva hareketi olarak kalmıştır. Japon baskılarının da önemle kullanıldığı Art Nouveau (Yeni Sanat) akımı için dekoratif terimi de kullanılmıştır.

2.12. Yirminci Yüzyılda İşlev-Heykel İlişkisi

Yirminci yüzyıl heykel sanatında işlevsel niteliği olan heykelleri inceleyebilmek ve sanat akımlarının "işlev" kavramına ait düşüncelerinin yapıtlara nasıl yansıdığını görebilmek için belli başlı akımları incelemekte yarar vardır. Bu bölümde, sanata yükledikleri çeşitli işlevsel anlamlarla dikkat çeken Konstrüktivizm, Bauhaus Okulu, Groupe Espace, Public Art ve Public Sculpture hareketleri ve akımları ele alınacak; bunların heykel ve işlev anlayışları açıklanacaktır.

2.12.1. Konstrüktivizm (Yapımcılık) ve İşlev

Konstrüktivizm, 1920'li yıllarda Rusya'da gelişen bir soyut sanat akımıdır. 1914'te Vladimir Tatlin'in soyut-geometrik "kabartma konstrüksiyonları" ile başladığı kabul edilir. Önceleri Kübizm ve Fütürizm'den etkilenen Konstrüktivizm, 1917 Devrimi'nden sonra Rusya'da kısa bir süre daha etkili olmuştur. Bu ortamda sanatçılar, Devrim'in ilkelerini

sanat aracılığıyla geniş kitlelere duyurma amacı gütmüşlerdir⁴⁸. O tarihten itibaren ve 1920'li yıllar boyunca, geleneksel anlamda güzel sanat yapıtları çok az üretilmiştir. Rus Konstrüktivizmi, kavramların netleştirilmemesi ve sanatçıların terimlere farklı anlamlar yüklemeleri nedeniyle net bir tanıma kavuşamamıştır⁴⁹.

Konstrüktivizm, 1920'li yıllarda Batı ülkelerindeki sanatçılar arasında yaygınlık kazanmıştır. "Konstrüktivizm" terimi, ilk kez 1920'de Moskova'da Antoine Pevsner ve Naum Gabo'nun yazdıkları Realist Manifesto'da kullanılmıştır. Bu manifesto, savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde güçlü etkisi olan Konstrüktivizmin temel ilkelerini ortaya koymuştur⁵⁰.

Gabo ve Pevsner'e göre, Konstrüktivistler mekân içindeki yapılarla ilgilenmektedirler. Bu yapılar, öncelikle mimari bir unsur değil, heykel olarak yorumlanmalıdır. Realist Manifesto'ya göre Konstrüktivizmin ilkeleri şöyledir:

1. Mekânın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekânsal çeperi reddediyoruz. Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?

2. Mekân içinde üç boyutlu ve arkitektonik (inşa etmek) cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.

⁴⁸ A.g.e., s.42.

⁴⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, s.1924.

⁵⁰ J. GOETZ, Sanat Kültür Antika, S.16, s.42.

3. Üç boyutlu konstrüksiyonda resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılmasını istiyoruz.

4. Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapıtındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.

5. Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öge olarak zaman katılmasını istiyoruz ve salt yanılısamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz.⁵¹

Bu manifesto, sanatın, yaşamın içine girmesini savunmaktadır. Başka bir deyişle, sanatın, işlevi olmalıdır. Sanat, "yolda, evde ya da tatilde masa ve sandalye olarak" karşımıza çıkmalıdır. Birçok sanatçı, Konstrüktivistlerin bu düşüncesini yumuşatıp apolitikleştirerek ve endüstriyel malzemeler kullanarak çeşitli işler yapmıştır.

Konstrüktivist sanatçılar, makinelere, teknolojiye ve işlevselciliğe; plastik, çelik ve cam gibi çağdaş sanayi ürünlerine duydukları hayranlıktan dolayı "sanatçı-mühendis" olarak da anılırlar. 1920'den sonra Tatlin ve arkadaşları, "salt sanat"a karşı "üretim sanatı"nı savunmuşlar; çağdaş malzemelerin sanata sağladığı olanaklara ağırlık vermişlerdir. Salt sanatı savunan Gabo, Pevsner, Maleviç ve Kandinsky gibi sanatçılar ise Tatlin'in, sanatı sosyalist toplumun gelişmesinde dolaysızca etkin kılma anlayışına karşı çıkmışlardır. Bu görüş ayrılığı sonucunda birçok sanatçı Batı'ya geçerek Konstrüktivizmin

⁵¹ U. CONRADS, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çev. S. YAVUZ, s.43.

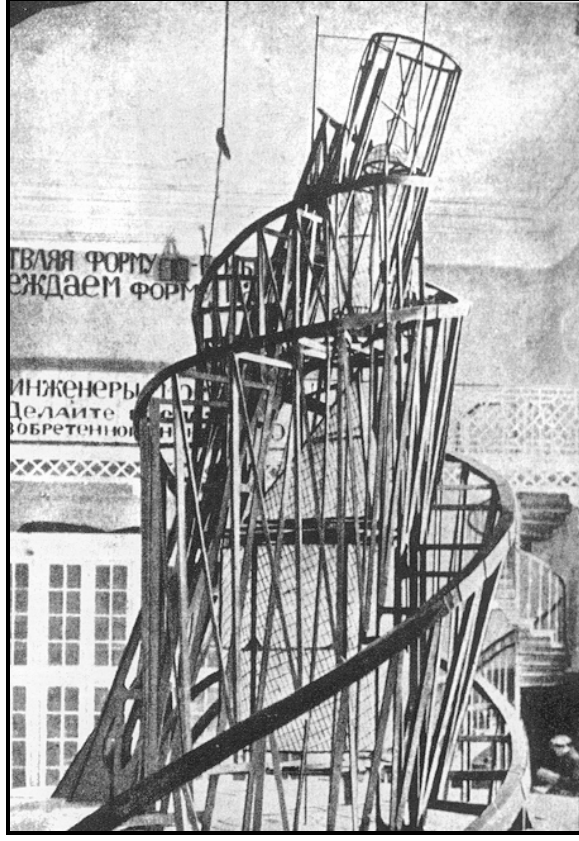
Avrupa'da yayılmasına katkıda bulunmuştur. Rusya'da kalan Tatlin ve arkadaşları ise resim ya da heykel üretmemişler; Konstrüktivizmi yalnızca işlevsel amaçlı tasarımlara uygulamışlardır⁵².

Konstrüktivizm, heykel sanatında tam anlatımını bulmuştur. Resim ile heykel arasındaki ayrımı yok etmiş; heykelciliğin mimarlıkla bütünleşmesini sağlamıştır. Konstrüktivizm ilkeleriyle yapılan heykeller, estetik açıdan mimari konstrüksiyonlara yaklaşmıştır. Konstrüktivizm, mimarlıkta işlevselciliğin bir parçası olarak gelişmiştir. Özellikle kütle ile mekân arasındaki ilişkilere dayanan bir estetik uygulanmıştır. Strüktürel sanat yapıtları, makinenin yetkinlik düzeyine eriştirilmeye çalışılmıştır. Makinenin çağdaş yaşam içindeki önemi, De Stijl adlı dergideki bir makalede ele alınmıştır. Bu makalede, yapının işlevi ve strüktürü arasında bir bağlantı olması gerektiğinden bahsedilmiştir⁵³.

Önemli bir Rus Konstrüktivist sanatçısı olan Vladimir Tatlin, Sovyet toplumunda sanat kurumlarını örgütleyen önemli bir isimdir. Tatlin, 1919-1920 yıllarında dünya işçilerinin arasındaki birliği temsilen Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulmasını düşündüğü bir yapı tasarladı. Anıt niteliğindeki bu yapı, Üçüncü Enternasyonel'e bir gönderme olacaktı.

⁵² J. GOETZ, a.g.e., s.42-44.

⁵³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, s.1925.



Resim – 28. Üçüncü enternasyonale ait anıtın modeli, Vladimir Tatlin, 1919. Modern Müze, Stockholm’un izniyle fotoğraflanmıştır.

Tatlin, yapının yüksekliğini dört yüz metre olarak, malzemesini ise cam ve çelikten düşündü. Tasarım sarmal bir yapıya sahipti. Yukarıya doğru yükselen üst üste üç mekândan oluşuyordu. Alttaki küp biçimli mekân, toplantı ve tartışma salonu; ortadaki piramit, sekreterlik bürosu; en üstteki üzerinde yarım küre olan silindir biçimli mekân ise danışma merkezi ve radyo istasyonu olacaktı. Yayaların ve araçların ulaşımının sağlanacağı şekilde tasarlanan bu yapıda asansörler de bulunacaktı.

Önemli astronomi çalışmalarının yapıldığı Petrograd’da bulunması düşünülen bu yapı bir bakıma evrenin hareketini simgeleyecekti. Hareket üç mekânda görülecekti. Dünyanın, güneşin çevresindeki dönüşünü simgeleyen ve yılda bir kez dönen mekân,

toplantı salonuydu. Ayın dünya çevresindeki dönüşünü simgeleyen ve yirmi sekiz günde bir dönen mekân, sekreterlik bürosuydu. Danışma merkezi ve radyo istasyonu ise dünya gibi günde bir kere dönüşünü tamamlayacaktı.

Komintern'in merkezi olacak olan ve bir gözlemevini andıran bu yapı aslında koca bir saatti.

1921'de Inkhuk Konstrüktivistleri ortaya çıkmıştır. Inkhukçulara göre üretim sanatı, sanatçıyı hem tasarımcı, hem de yapımcı olarak nitelendirmekte ve makine üretimine yönelmeyi vurgulamaktadır⁵⁴.

1988'de, New York Modern Sanat Müzesi'nde açılan bir sergideki ürünlerin modern mimarlık ve Konstrüktivizm izleri taşıdığı görülür. Aynı dönemde, mimarlık tartışmaları içinde yer alan, fakat bir üslup ya da bir akım olmaktan çok bir adlandırma olan Dekonstrüktivizm doğmuştur. Temel ilkelerinden biri, "binanın bir heykel elemanı olarak çevre içinde yer alması ve ondan farklılaşması"dır⁵⁵.

Konstrüktivizm, burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky'nin deyimiyle, organize bir bakış açısını seçmiştir. "Üretim olarak sanat" sloganını benimseyen Konstrüktivistler, nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını, bütün ilkelerin üstüne yerleştirmişlerdir. Yalın, pratik ve hayata bire bir yapışan biçimler, işlevi en doğru taşıyacak olanlardır⁵⁶.

Konstrüktivizmin birleştirici işlevi "konstrüksiyon"dur. Konstrüksiyon, malzemenin kullanılması ve tasarımın biçimlendirilmesidir. Sözlük anlamı, bir yapının,

⁵⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, s.855.

⁵⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, s. 437.

⁵⁶ E. BATUR, Modernizmin Serüveni, s.194.

mobilyanın, heykelin ya da nesnenin imalatı sırasındaki tüm yapım etkinlikleri ve taşıyıcı özelliği olsun ya da olmasın, bu etkinlik sonucu ortaya çıkan öğelerin bütünüdür. Yapıda bir konstrüksiyonu oluşturan etmenler, belirlenmiş strüktüre ve işleve uygun malzeme ile işçilik seçimi, ekonomiklik, dayanıklılık ve estetikdir⁵⁷.

Konstrüktivistlerin ideali, "komünist bir kent"tir. Örneğin, eski sokaklar ve alanlar, kitlelerin boşalmasına cevap verememektedir. Konstrüktivistlerin aradığı şey, özel mülkiyetin damgası olan her şeyden uzaklaşmaktır. Kapitalizmin düzensiz ve tekilleştirmeci tavrından da uzaklaşılmalıdır. "Kamu yararı" kavramı, Konstrüktivist dönemde çok etkili olmuştur. Mimari açıdan üstlenilen görev, apaçık ve acildir; çünkü Devrim'den önce kentler yakılıp yıkılmıştır. Geçmişin kasıtlı gizemselliği ve oldubitticiliği tarihe karışmaktadır. Her şey "teknik ve işlevsel bir tarzda" düşünülmelidir⁵⁸.

Konstrüktivistlerin planlı düşünüş sistemi, şu şekilde örneklendirilebilir:

İlk plan = tanım planı

- 2- Şu anda yapılması gereken
- 3- Bu çalışmaya katılabilecek olanlar
- 4- Eldeki güçler ve gruplar
- 5- Devrim'in getirdiği
- 6- Ne gibi girişimler yapıldı?
- 7- Günümüzün ve geçmişin kentleri üzerine bilgiler
- 8- İnşa malzemesi
- 9- Komünist bakış açısından kentin yeniden yapılmasına yaklaşım⁵⁹

⁵⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1040.

⁵⁸ E. BATUR, a.g.e., s.192-193.

⁵⁹ A.g.e., s.192.

Bir grup Konstrüktivist sanatçı bir dönem sonra ekmek parası kazanacakları işler yapmaya başladılar. Bu sanatçılar arasında Tatlin, Malevich, Rodchenko gibi isimler başı çekmiştir.

Rodchenko, “Son Resim” adlı sergisinden sonra soyut sanatın artık öldüğünü açıklamasının ardından yandaşlarıyla birlikte kendilerini, Konstrüktivizmi bir sanat şekli olarak gören Konstrüktivistlerden ayırarak pratik işlere yöneldiler ve “Prodüktivistler” adını aldılar.

Rodchenko, Mayakovsky ile birlikte fotoğrafçılıkla uğraşiyor, afiş ve reklâm panoları yapıyordu. Birçok ressam ve heykeltıraş sahne dekoruna yöneldi. Yazarlar daha nesnel buldukları röportaja yöneldi. Yönetmenlere belgesel filmlerle uğraşmak, sinema filmleriyle uğraşmaktan daha anlamlı gelmeye başladı. Tiyatro, toplumu bilinçlendirmek adına halk sanatına dönüştü.

Prodüktivistlerin düşü, makineye duydukları hayranlıklarıyla makine ve insan arasında dostane bir ilişkinin kurulmasından yanaydı. Prodüktivistler, tasarımlarında da malzemeyi insanlık yararına bir işleve yöneltmişlerdir.

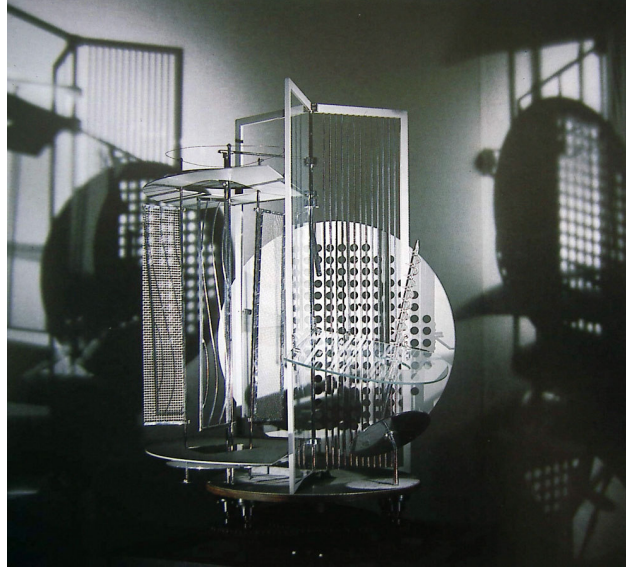
Uluslararası Konstrüktivist Sanat Grubunun yayımladıkları bildiriye Van Doesburg “Biz bugün – makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler – yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirlediğini görüyoruz”⁶⁰.

Bu bildiriden sonra sanat dünyası yeni bir sözcük kazandı : “Elementarizm”.

⁶⁰ N. LYNTON, a.g.e., s.117.

Elementarizm ve Elementarist kavramları, uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri biraraya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını öne sürer. Bu anlayış, aynı zamanda sınırlı geometrik biçimlerle birincil renkleri evrensel bir dil sayar ve incelikli karmaşıklıkları reddeder⁶¹.

Elementarist yapıtları olan Lazslo Moholy-Nagy, malzemesi cam, plastik ve ahşaptan oluşturduğu bu düzeneğe “Uzay Modülatörü” adını verdi. 1930’da yapmış olduğu bu kinetik heykelini, çekmeyi tasarladığı, çeşitli ışık oyunlarını içeren deneysel bir filmin son bölümünde kullanmayı düşünüyordu.



Resim – 29. “Işık-Uzay Modülatörü”. Lazslo Moholy-Nagy, 1923-30.

Moholy-Nagy, makine estetiğine önem veren Elementarist biçimlerle Bauhaus Okulu’nda endüstriyel tasarımlar yapmıştır. Bunlar “Uzay Modülatörü” gibi ışık oyunları olan aydınlatma birimleri olmuştur. Bu tasarımlar ayrıca seri üretimle satışa çıkmıştır.

⁶¹ A.g.e., s.117.

Konstrüktivizm, akım olarak, çok heyecan dolu ve radikal bir akım olmuştur. Konstrüktivizmde daha çok işlevsel eserlere eğilim gösterilmiştir. Konstrüktivistler, kavramsal altyapısı olan yapılar, mobilyalar, kullanım eşyaları ve heykeller yapmışlardır. Naum Gabo'nun deyişiyle, "bir matematikçi ya da mühendis gibi evrensel doğrularla" çalışmışlar; yapılan işin faydalı olmasını hedeflemişlerdir.

Estetikten uzak duran Konstrüktivistler, Konstrüktivizm fikrinden türeyen yararlılık amacını kabul etmişlerdir. Konstrüktivistlerden, sanatın yaşama uzak kalmaması, yaşama girmesi istenmiştir. Moholy – Nagy'ye göre, sanat, endüstri toplumunun yaşamına girecektir ve bu yüzden, sanatın teknikle beraber sorunlara çözüm araması gerekir. Rodchenko, Lissitzky ve diğer birçok Konstrüktivist sanatçı, tipografi, ticaret fuarı stantları ve endüstriyel tasarım gibi çeşitli işler yaparak sanatı günlük yaşama mükemmel bir şekilde adapte etmişlerdir⁶². Sanatı günlük yaşama taşıyan ise 1919'da kurulan Bauhaus Okulu olmuştur.

2.12.2. Bauhaus Okulu ve İşlev

19. yy.'da sanat ve zanaat çıkış noktaları farklı olsa da ikisi aynı noktada birleştiklerinden birbirlerini tamamlıyorlardı.

Teknolojinin hayatımıza soktuğu günlük kullanım eşyaları estetik açıdan bazı sanatçılar tarafından sorgulanarak bir problem halinde ele alındı. Bu dönemde teknik ve endüstriye, karşı çıkış hareketleri görülmüştür.

Bu hareketin öncüleri İngiliz John Ruskin ve William Morris olmuştur. Bu isimler; sanat, mimari, el sanatları ve endüstri ürünlerini zevksiz, ruhsuz ve fonksiyona uygunsuz

⁶² M. İPŞİROĞLU, N. İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s.75-77.

biçimlendirilmiş buluyorlardı. Endüstrinin ruhsuzluğuna, sanatı devreye sokarak çözüm bulacaklardı.

Ruskin ve Morris, hızla gelişen ve kazanç amacı güden endüstrinin hem ürünü hem de tüketiciyi ruhsuzlaştırdığına inanıyor, bu duruma estetik ve ahlaki açıdan karşı koyuyorlardı.

Ruskin ve Morris geçmişe ve el sanatlarına geri dönmek istiyordu fakat gelişen dünyaya karşı koyamazlardı. Yapacakları şey teknolojiyi ve sanatı birleştirip insan hayatına en anlamlı ve yararlı olacak şekilde sokmaktı. Tam bu sırada akıllarına "el sanatları atölyesi" açmak geldi. Ruskin, Morris'e göre daha gelenekçiydi. Sanatta kaybedilen bütünlük ve ahlakın kazanılmasının Gotik çağın el sanatları atölyelerinden geçeceğine inanıyordu.

Morris ise o dönemde mimar olan dostu Philip Webb ile tüm taklit üslubuna karşı çıkarak "Kırmızı Ev" i inşa etti. Bu ev, Morris'in kendi için yapmış olduğu bir evdi.

"Kırmızı Ev", Rönesans İtalyası'nın mimarisine uymuyor, aksine tezatlık teşkil ediyordu. Herkes tarafından üslupsuz, zevksiz ve sanatla alakasız bulunmuştu.

Morris'in ise esin kaynağı akademik biçimler değil eski köy evlerinin sadeliğı olmuştu. Bu ev, oturma gereklerine ve fonksiyonuna göre biçimlenmişti.

Morris, evini döşemek için zevksiz ve biçimsiz bulduğu endüstriyel ürünleri kullanmadı. El sanatları ustalarının ürünlerini ise fazla klasik bularak onlardan vazgeçti. Evinde kullanacağı fonksiyonel eşyaları kendi tasarlamaya karar verdi. Üretim aşamasında da el sanatları ustalarıyla birlikte çalıştı.

Bu evin yapımından sonra Morris'in çevresinde bir ustalar çemberi oluştu. Bu çembere ressamlar ve mimarlar da dahil oldu. Bu durum daha sonra el sanatkârları ve sanatçıların birlikte çalışacağı bir derneğin kurulmasına sebep oldu. Bu dernek, Londra'da açılan bir mağazaydı. Adını da "Morris & Co." koydular.

Bu dernek çatısı altında el sanatları ve sanat bir araya gelmiş, endüstrinin zevksiz ve ruhsuz biçimleri bu hallerinden kurtulmuştu. Bu ortamda üretilen ürünler Londra'daki bu mağazada kısa sürede alıcı buldu.

Daha sonra Morris ve yandaşlarının bu girişimi tüm Avrupa'yı etkisi altına aldı.

İngiltere'de başlayan bu harekete Henry Van de Velde'nin öncülüğünde Belçika da katılmıştır.

Velde, geniş bir halk kitlesine hitap etmek istiyordu. Velde ve Morris ortak düşüncelere sahipti fakat Velde teknik ve endüstrinin yararlarına inanıyordu. Endüstri ürünlerinin kendine özgü karakteri ve buna bağlı güzelliği dikkatini çekiyordu. Velde için bir eşyanın güzel olabilmesi için yararının, fonksiyonun düşünülmesi gerekliydi. Zaten fonksiyonu, o eşyanın güzelliğini ortaya çıkaran şey olacaktı.

Velde çağın sunduğu imkân ve araçları değerlendirmek istiyordu. O da Morris gibi kendine bir ev inşa etti. Adı "Haus Bloemenwerf" olan bu ev bugüne göre pek modern olmayan, basit ve süssüz bir yapıydı. İhtişamlı yapılar arasında süssüz oluşuyla fakir kalıyordu. Tasarladığı evin içindeki eşyalar da süsten uzak, enerjik bir yapıdaydılar. Ayrıca ergonomik oluşları kullanıcıyı konstrüksiyonu açısından düşündürüyor, eşyaların anlaşılmasını sağlıyordu. Bu da eşyanın karakteristik güzelliğini doğuruyordu. Eşyaların güzelliği (bir bakıma süsleri) konstrüksiyonlarından kaynaklanan formlarından geliyordu.

Velde, çizgi ve eşyanın konstrüksiyonu arasında bağlantı kurmuştur. Onun için çizgi, süsün temelidir.

Velde 1896'da bir odanın içinde bulunan ve kendi üretimi olan bütün eşyaların toplandığı bir sergiyle Paris'te "Art Nouveau" adlı galeride halkın karşısına çıktı ve tutucu çevreler tarafından tepki gördü. Ardından 1897'de Almanya'nın Dresden şehrinde açtığı bu sergiyle büyük ilgi topladı. Daha sonra el sanatkârları ve sanatçılar Velde'nin etrafında toplanarak yeni bir akım başlattılar. Velde bundan sonra Berlin'e taşındı.

Tatbiki Güzel Sanatlar Deneme Okulu'nu kurup yönettiği Weimar Sanat Okulu'na 1901'de davet edildi. Kurduğu bu okul, iki yıl sonra açılacak olan Weimar'daki Bauhaus Okulu'nun ilk yapı taşıdır.

Bauhaus Okulu'nun kurucusu ise Alman sanatçı Walter Gropius'tur. Gropius, sanatsal ve siyasal yenilikçilerden, özellikle komünistlerden ve fütüristlerden etkilenmiştir. İlk eylemleri ve koyduğu hedefler dikkat çekicidir. Walter Gropius'a göre, yapı sanatı, bütün sanatları ve her tür el işçiliğini kendinde toplayan bir sanattır⁶³.

Günümüz endüstri tasarımına ait olan modellere ve modern mimariye, Bauhaus yol göstermiştir. Halen kullanmakta olduğumuz pek çok malzemede Bauhaus'un izleri görülür. Bauhaus, henüz kuruluş aşamasındayken, çağdaşı akımlara son derece açık olmuştur. Bauhaus, Dadaizm, Ekspresyonizm ve diğer bütün akımları akılcı bir biçimde algılamıştır⁶⁴.

⁶³ J. GOETZ, a.g.e., S.16, s.128.

⁶⁴ Ö. KABAŞ, Tüm Çevresel Gerçeklik (Bildirişim ve Sibermetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış), s.104.

Weimar'daki halkın bir kısmı, Bauhaus'a şüpheyile bakmış ve Okul'u anarşistlikle suçlamıştır. Bu suçlamalar, Bauhaus açısından tehlike yaratmış; özellikle sağcı radikaller iktidara geldiğinde bu tehlike daha da artmıştır⁶⁵.

Bauhaus, yaratıcı çabaları bir bütün haline getirmeyi; resim, heykel ve mimari gibi pratik sanatın tüm disiplinlerini, yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeyi amaçlamıştır. Bauhaus'un hedefi, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayrım olmayan bütünleşmiş sanattır. Başka bir deyişle, o büyük yapıdır⁶⁶.

Bauhaus Okulu'nda öğretim, üç esas sanat dalında verilmiştir: mimarlık, resim ve heykel. Bu öğretim, yaratıcı çalışmaların tüm uygulamalı ve bilimsel alanları ile zanaatların tüm dallarını içermiştir. Walter Gropius, 1919'un Nisan ayında Bauhaus'un programını açıkladığında, insanlara şöyle seslenmiştir:

"... Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir 'meslek' değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç, yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibrin ve engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi

⁶⁵ A.g.e., s.101-104.

⁶⁶ E. BATUR, a.g.e., s.236.

göge doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım ..."⁶⁷

Walter Gropius, ilk yıl değişik ülkelerden sanatçıları Weimar'a çağırıştır. Bunların arasında dönemin usta sanatçıları İsviçreli ressam ve sanat eğitimcisi Johannes Itten, ressam Lyonel Feininger, heykeltıraş Gerhard Marcks ve ressam George Muche de vardır. Daha sonraları, ressam Paul Klee, Oskar Schlemmer ve Rusya'dan Wassily Kandinsky de aralarına katılmışlardır. Başlangıçta, bütün atölyeler Itten'in yönetiminde olmuştur. Daha sonra, heykel atölyesini Schlemmer, dokuma atölyesini Muche, kitap ciltleme atölyesini Klee ve marangoz atölyesini Gropius devralmıştır⁶⁸.

Bauhaus'u biçimsel yönden etkileyen en önemli akım, De Stijl'dir. Bireyselliğin yerini evrenselliğin alması gerektiğini savunan De Stijl, formun yerini oranın alması, analizin sentezle yer değiştirmesi, mekanik ustalık ve kolektivist bireysellik gibi prensipleri benimsemiştir. Bauhaus'un tam olarak şekillenmemiş fikirleri De Stijl ile netleşmiştir. Bu akımın mensupları, resim ve heykeli, mobilya tasarımından ya da mimariden ayırmamışlardır. Örneğin, De Stijl akımının öncülerinden Gerrit Rietveld'in 1917-18'de tasarlamış olduğu ünlü renkli sandalyesi, Mondrian'ın resimleriyle büyük yakınlık göstermektedir. Bu sandalye, oturmak için pek konforlu olmayıp daha çok sandalye biçiminde bir heykele benzemektedir.

Bauhaus Okulu'nun atölye çalışmalarında, öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları beklenmiştir⁶⁹. Bauhaus'ta ders veren Klee, "Önemli olan, biçim değil işlevdir" diyerek daha ilk derslerde kendi

⁶⁷ U. CONRADS, a.g.e., s.36.

⁶⁸ J. GOETZ, a.g.e., S.16, s.128-134.

⁶⁹ M. İPŞİROĞLU, N. İPŞİROĞLU, a.g.e., s.86.

yaklaşımını açıklamıştır. Klee'ye göre, natüralist sanat, doğadaki nesnelere sadece dış görünümünü vermektedir ve bu tür araştırmalar yetersizdir. Klee, "Önemli olan, biçim değil işlevdir" derken dış kalıbı anlatmak istememiştir. Klee, gelişme süreciyle ve canlılığın zaman içindeki hareketiyle (yürüme, yüzme, uçuş, vb.) ilgilenmiştir⁷⁰.

Bauhaus Okulu, 1933'te kapanmıştır. Öğretmenler, dünyanın dört bir yanına dağılarak özellikle ABD'de "işlevsel yapı biçimi"ni yerleştirmeye çalışmışlardır. Bauhaus'un etkileri çok büyük olmuştur. Okul'da tasarlanan ürünler, endüstriyel yöntemlerle çoğaltılmıştır. Bunlar, süssüz, yalın ve işlevine uygun biçimde tasarlanmış, günlük kullanıma yönelik eşyaların yayılmasını sağlamıştır⁷¹.

Bauhaus Okulu, Türkiye'de de birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu sanatçılar arasında akla gelen ilk isim heykeltıraş Hadi Bara'dır. Bara, bir bildirisinde "plastik sanatlar sentezi"nden bahseder. Groupe Espace'in Paris'teki genel kurul toplantısında okunan bu bildiride şöyle demektedir:

"... Plastik sanatlar sentezi meselesi hakkında, vaziyet ve düşüncelerimizi serahatla tayin etmeyi faydalı bulduk. Bizim için sentez, resim ve heykelleri, en münasip ve elverişli olsa dahi, mimari veya tabii çerçeveler içine yerleştirmekten ibaret değildir. Bu nihayet, müze programı etüdüne ait bir meseledir.

... Hakiki sentez, bizim için mimari eserdir ve doğuşunun ilk devrelerinde başlar. Daha doğrusu kendi çerçeveleri içinde tasarlanmış mimari, resim ve heykeltıraş eserlerinin birbirleriyle ahenkleştirilmesi değil de, daha ziyade, ressam, heykeltıraş ve

⁷⁰ A.g.e., s.64-65.

⁷¹ J. GOETZ, a.g.e., S.16, s.144.

mimarın görüş ve düşüncelerinin bir tek eser üzerinde, spetial münasebetler plastiğinin bir bütünüde birleşmesidir...

... Başka bir şekilde söylenirse, sentezin mekanizmasının künhüne varmak (özünü anlamak), plastik, inşai, fonksiyonel düşüncelerin sentezinden doğmuş ve ifadesini teşkil eden unsurlarının, resim, mimari, heykeltıraşı olmayıp, zaman ve mekân içinde hudut çizen veya birbirine karşı koyan (kelimenin tam manasıyla) renkli satırlar olan, tam plastik esere erişmek lazımdır."⁷²

2.12.3. Groupe Espace ve İşlev

Groupe Espace'in kurucusu, ressam, heykeltıraş, mimar ve mühendis Andre Bloc'tur. 1952'de kurulan bu grubun bünyesinde mimar, ressam, heykeltıraş, seramikçi ve dekoratör gibi çeşitli sanat dallarından birçok kişi toplanarak, Avrupa ve Amerika'da seslerini duyurmuşlardır. Grubun amacı, mimarinin bünyesinde resim ve heykel gibi çeşitli sanat dallarını birleştirerek yeni bir senteze ulaşmaktır. Mimari, resim ve heykel, bir araya gelerek hem işlevsel, hem de plastik bir uyuma ulaşmalıdır. Plastik senteze ulaşmak için mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar ve mühendisler birlikte çalışmalıdırlar⁷³.

Plastik sanatlar sentezi düşüncesi, Bauhaus Okulu'nun kurulmasıyla gündeme gelmiştir. Bauhaus, en küçük eşyadan mimariye, bu sentez fikriyle çalışmıştır. Türk sanatçılardan Bara, Koman ve Carım da bu düşünce doğrultusunda çalışmalar yapmışlardır. Bara, bu düşüncenin etkisiyle, renkli heykeller ve non-figüratif resimler yapmıştır. Bu şekilde, mimari kurguya sahip demir heykellerine rengi katmıştır. Böylece

⁷² M. ÜSTÜNİPEK, Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları, s.42-43.

⁷³ A.g.e., s.43.

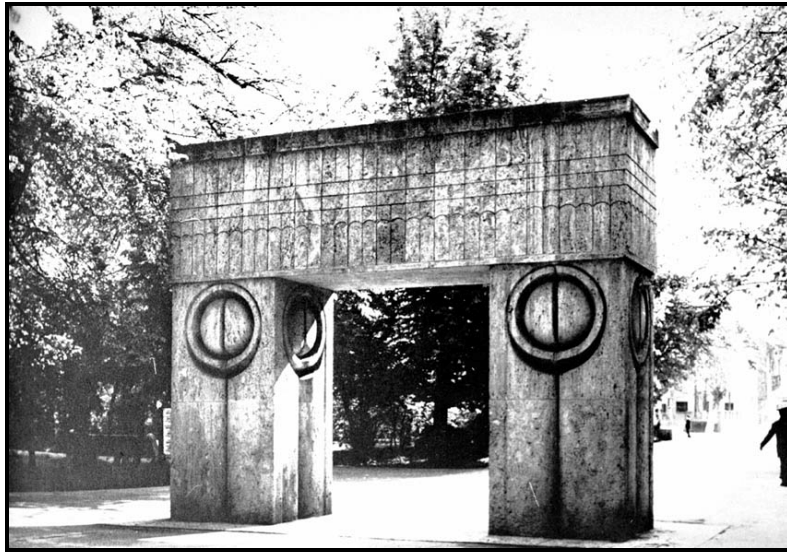
Bara'nın, heykelin bünyesinde bir senteze ulaşmaya çalıştığı görülür. Asıl amaçlanan, bu sentezin, mimarının bünyesinde işlevsel ve estetik bir bütün şeklinde gerçekleşmesidir⁷⁴.

2.12.4. Public Art ve İşlev

Amerika Birleşik Devletleri

Public Art, Avrupa'da 1885 yılında Auguste Rodin'in öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Rodin'in "Balzac" ve "Düşünen Adam" gibi yapıtları, kendine has özelliklere sahip Public Art'a ivme kazandırmıştır.

Public Art'ın prodüktörleri ve sponsorları, federal hükümetler, belediyeler ya da benzeri kurumlar olmuştur⁷⁵.



Resim – 30. "Öpücük Geçidi". Constantin Brancusi. 1937. Targu Jiu".

Resim - 30'da, Constantin Brancusi'nin 1937'de Romanya'da Targu Jiu'da yaptığı "Öpücük Geçidi" adlı işi görülmektedir. Bu, bir park kapısıdır. O dönemde şehir

⁷⁴ A.g.e., s.42-43.

⁷⁵ H. SENIE, Contemporary Public Sculpture, s.3.

planlamasında, mimaride ve caddeler üzerinde heykel yapan sanatçılar, Sovyet, İtalya ve Almanya'daki diktatörlerin etkilerine karşı propaganda yapmaktaydılar. Heykellerde abartılı biçimde Neoklasizm ve faşist etkiler görülmektedir.

Brancusi, 1904-1914 yılları arasında işlerini Romanya'da yapmıştır. 1936-1938 yıllarında Targu Jiu dışında bulunan Brancusi, Endless Coloumn of the Gift (Hafızanın Sonsuz Kolonları), Table of Silence (Sessizlik Masası) ve Gate of the Kiss (Öpücük Geçidi) çalışmalarını bir park içine yerleştirmiştir.

Çalışmalarına diktatörler sponsor olmuştur. Daha önce farklı bir stil çalışan Brancusi, bu çalışmalarında Mussolini stili çalışmıştır. Gate of the Kiss, 1. Dünya Savaşının anısına yapılmıştır. Bu heykel-kapının üzerinde defalarca tekrarlanan bir öpücük şekli vardır. Brancusi daha sonra bunu diğer işlerinde de kullanacaktır. Brancusi, bu şekli hem Roman folkloründen hem de savaş anlarından etkilendiği için kullanmıştır.

Romalı imparatorlar için yollar üzerine yapılan Zafer Taklarını anımsatan bu heykel-kapı, sade geometrik şekillerle biçimlenmiş ve yatay-dikey bloklarla hareket kazanmıştır. Dış konturlarına bakıldığında hareketsiz bir kütle olarak görülmektedir. Üstteki yatay kütlede boyutları farklı, tekrarlanan dikey ve yatay çizgiler bulunmaktadır. Bu bir tür süsleme gibi gelse de Zafer Taklarının üzerindeki rölyeflerin etkisini modern bir tarzda anlatmaktadır. Kapının alt kısmını yani bacaklarını oluşturan dikey blokların dört bir yönüne bakıldığında yüzeyde daire biçimlerinin kullanıldığı görülmektedir ve göz o noktada odaklanmaktadır. Odaklanılan nokta, kompozisyonun hemen hemen tam ortasına denk gelmektedir. Bu daireler baştan aşağı bir çizgiyle simetrik olarak ikiye bölünmektedir. Dairenin çapını gösteren bu çizgi bölme işlemi tamamlandıktan sonra sınırları aşarak hareketine devam etmektedir. Bu çizgi, kapının ayak

kısmını oluşturan blokları parçalara böldüğünden çoğalarak kompozisyona zenginlik katmıştır.

İki yanında sınırlayıcı engeller olmadığı için (işlevselliğini düşünürsek) kapı olmaktan çıkmış, kullanırlığı kişiye bağlı bağımsız bir heykele dönüşmüştür. Modern zamanın heybetli ve işlevsel bir heykeldir.



Resim – 31. “Sessizlik Masası”. Constantin Brancusi. 1937. Targu Jiu.

Brancusi yine Öpücük Geçidi’ndeki (Resim - 30) yalın geometrik formları kullanmıştır. Kompozisyonun orta kısmını daire biçimli, çapı birbirinden farklı iki büyük taş kütle oluşturuyor. Masa görevi gören bu parça, biçim verilirken taşın özelliğinden kaynaklanan bir strüktürle doğal bırakılmıştır.

Kompozisyonun masa işlevi olan orta kütesinin etrafına eşit uzaklıkta birimler yerleştirilmiş ve bu birimler kendi aralarında eşit aralıklarla bir çember oluşturmuştur. Bu küçük birimler, hem birim olarak kendi içinde hem de diğer birimlerle ilişkileri açısından aynı birim olma özelliği taşımaktadır. Aynı iki parçanın üst üste koyulmasıyla oluşturulan her birim diğer birimlerle ilişki halindedir. (Brancusi’nin bir dönemindeki işlerinde buna

çok rastlarız). Birimleri oluşturan parçaların yüzeyleri zıt yönlere bakmaktadır. Yarım küreler teğet geçen noktalarından birbiri üzerine konulduğu için hem kompozisyona hem de oturan kişiye heyecan verir. Heykelin ışık ve gölgesi aynı yuvarlak forma sahiptir. Çok yalın anlatıma ve biçime sahip olan bu çalışma adını da sanki bu sebepten almaktadır.

Public Art'ın ABD'deki gelişiminde ise George Washington heykelinin 1885'te halka açılması en büyük faktör olmuştur. ABD'de Public Art, daha çok kamu binalarında kendine mekân bulabilmiştir. Sanatın monarşi ve Katolik kilisesi için propaganda aracı olması, Avrupa'da olduğu gibi ABD'de de ona geniş bütçe ayrılmasına neden olmuştur. Bu anlamda Public Art, kendine ayrılan büyük bütçeli ödeneklerle daha hızlı gelişebilmiştir. Her ne kadar Amerikalı sanatçılar, bu sanat tarzında tecrübesiz olsalar da kısa zamanda Avrupalı Public Art sanatçılarından faydalanabilmişlerdir⁷⁶.

1930'lu yıllarda özellikle ABD'de mimari ve heykel, teknik ve donanım açısından konumunu sağlamlaştırmıştır. Ancak, bu dönemde mimari ve heykel disiplinleri arasında bir uzaklaşma ve bölünme yaşanmıştır; çünkü cam kutu binaların kentlere hakim olması, çoğu sanat çevresinde hoş karşılanmamıştır. Ayrıca, bu binalara "heykel" in girebilmesi ise neredeyse yasaklanmıştır. Beaux art stili, hükümet binalarında, müzelerde ve galerilerde sürmeye devam etmiştir. Figüratif Public Art ise hükümet desteğiyle varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde sanata hükümet tarafından önemli ölçüde fon ayrılmıştır⁷⁷.

1959'da yürürlüğe giren hükümet programının doğuş sebebi, sanatın, gerekli ve mimarinin arzu edilen bir parçası olduğu düşüncesidir. Gerçekten de Avrupa'nın geleneksel mimari anlayışında da Bauhaus'un modern mimari anlayışında da böyle

⁷⁶ A.g.e., s.5-6.

⁷⁷ A.g.e., s.7.

olmuştur. Hükümet programı, mimariyle başlamıştır. Daha sonra, değişiklikler olmuş ve Public Art, hükümet dışında kurumlardan da alıcı ve sponsor bulmuştur. Bu dönemde, sonraki nesiller tarafından kötülene işler (alegorik, mitolojik, vb.) ortaya çıkmıştır; fakat hükümetin bu programı, insanlara örnek olmuştur⁷⁸. Halk da anlaşılır oldukları için, yapılan işlere sıcak bakmıştır. Program, soyut sanata da az da olsa destek vermiştir⁷⁹.

Asıl faydacı sanat, kendini 1960'lı yıllardan sonra göstermiştir. Birçok şirket, kamuya açık şekilde heykeller sergilemeye başlamıştır. Şirketlerin bu yaklaşımı, sanatı reklam aracına çevirmiştir. O sıralar gündeme gelen "Kamu kimdir?" sorusuna net bir yanıt bulunamamıştır. Kamu, değişken ve sürekli yön değiştiren bir yapıya sahiptir. Öyleyse, "Kamu yararı nasıl olacaktır?"⁸⁰

Public Art, bir dönem politikacılar ve bürokratlar tarafından dava açılıp ünlenme aracı olarak kullanılmıştır. Public Art'ın galeri ya da müze sanatından farkı, etrafında onunla yarışan görsel uyarıcıların konumlanmasıdır. Genellikle çevre, Public Art'la uyumlu olarak gelişir. İyi bir Public Art, çevresiyle ilişki ve diyalog içindedir. Public Art'ın temel amaçlarından biri, sanatı müze ve galerilerin esaretinden kurtarmak olmuştur⁸¹.

Public Sculpture, 1960'lı yıllarda büyük boyutlu işlere girişmiştir. Önemli sanatçıları arasında Picasso, Henry Moore ve Alexander Calder bulunur. Bu dönemde refah, ilerleme ve umut kavramları sembolize edilmiştir. Bu gelişmede, 1950'li yıllardan

⁷⁸ A.g.e., s.10.

⁷⁹ A.g.e., s.13.

⁸⁰ A.g.e., s.14.

⁸¹ A.g.e., s.15.

sonra başlayan soyuta yönelişin ve müzeleri gezen halk kesiminin bu tarzı iyi anlamasının da etkisi olmuştur⁸².

Kargaşaya ve büyük değişimlere sahne olan 1960'lı yıllar, insan hakları, Vietnam Savaşı ve sokaklara yapılan akınlar, büyük sosyal olaylara yol açmıştır. Public Sculpture, bu dönemde Kennedy'nin sosyal refah programıyla daha da genişlemiştir. Picasso, Public Sculpture için aranan adam olmuştur. Picasso, sanat hakkında şu mesajı verir: sanat = kültür = sınıf = güç (iktidar). Öte yandan, "kullanabilme" kavramı, 1960'lı yıllarda henüz Public Sculpture'ın kapsamına girmemiştir. Kullanılabilir sanatın negatif bir sonucu vardır: Uzun süre sanat eseri olarak algılanamamıştır. Öyle algılanması için bir süre geçmesi gerekmiştir⁸³.

Public Sculpture, doğuşuyla birlikte bazı çelişkiler getirmiştir. Geleneği olan anıt tarzı, mevcut sınıfı ve değerlerini sergilerken, Public Sculpture, hem iktidarın koruması altında olmuş, hem de iktidarı korumuştur. Bu sürecin ve gelişmelerin, müze ve galerilere olumsuz etkisi olmuştur.

1970'li yıllarda Public Art'ın politik söylemi "halkın faydalanması" ya da "halk için sanat" şeklinde olmuştur. Yollar, geçitler, köprüler ve ışıklandırmalar gibi çeşitli park ve çevre düzenlemeleri yapılmıştır. İşlevsel heykel ve faydacılık, Public Art yapmanın tek yolu haline almıştır. Bir köprü gibi kenti sembolize eden şeyler, işlevsel yapıya sahip olmuştur.

⁸² A.g.e., s.95.

⁸³ A.g.e., s.94.

1970’li yıllarda oturma işlevi gören yapıtlar, büyük ilgi ve istek ile karşılanmıştır. Bu tip bir işlevsel yaklaşımın yanı sıra diğer bir yol da kavramsal mobilya heykel olmuştur⁸⁴.

Richard Artschwager, mobilya heykeller üretmiştir. Mobilyaların her parçasını bağımsız heykel olarak tasarlamıştır. Masalar, aynalar, kapılar, avizeler, vb. yapmıştır⁸⁵.



Resim – 32. “İskemle”. 1966. Richard Artschwager. Londra.

Tamamen keskin çizgilere sahip bu mermer kütle, bir parçası çıkarılmış dikdörtgen bir prizma görünümündedir. Heykelin işlevselliğini kazandığı bu bölüm, oturma eylemi

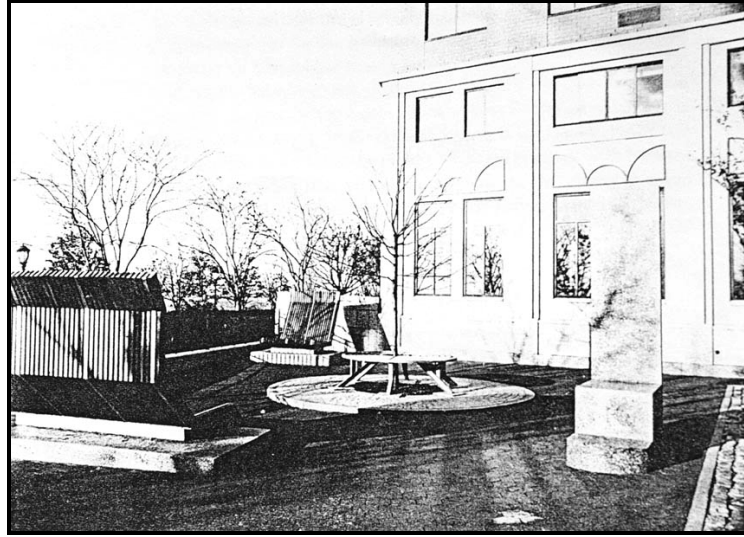
⁸⁴ A.g.e.,s.174.

⁸⁵ I. F. Walther, Art of the 20th Century, s.564-565.

için yapılmıştır. Bu eylemi yapan insan prizmadan çıkartılan parçanın yerine geçer ve heykel sanki o zaman tamamlanır.

Heykeli gözümüz tamamladığında kendi içinde büyük, küçük ve orta kütlelere ayrıldığını görürüz. Büyük kütle iskemlenin ayağıdır (kaide biçimli), yaslanma işlevine yardım eden kütle küçüktür. Orta kütle ise oturma işlevinin yapıldığı boşluktur. Oturan kişinin boyutuna göre bu sıralama değişebilir.

Malzemenin (mermerin) rengi ve damarları, keskin hatlı ama yalın olan bu işe hareketlilik kazandırmıştır.



Resim – 33. “Oturuş / Bakış Açısı”. Richard Artschwager. 1989. Battery Park City. New York.

Resim - 33’de, “Artschwager’in bilmecemsi temaların hakim olduğu bir işi görülmektedir. Burada ana tema, gizemdir”⁸⁶.

⁸⁶ H. SENIE, a.g.e., s.183.

Bir yapının dış mekânına yerleştirilen Artschwager'ın bu işi, iskemle adını verdiği çalışmasıyla (Resim - 32) neredeyse aynı özellikleri gösterir (biçim, kompozisyon ve malzeme olarak).

Oturak işlevi gören bu çalışmanın, kişinin ayaklarını koyduğu parçası, yuvarlak formdadır. Yaslanılacak arka düzlemin oldukça uzun ve abartılı oluşu ayrıca ayakların koyulacağı kısmın eklenmesi Artschwager'ın bu çalışmasını diğer çalışmasından anlam olarak çok farklı yöne götürüyor. "İskemle" (Resim - 32) de herhangi bir kişi oturabilir ama buna sanki daha özel biri oturmalıdır. Klasik olmasa da taht özellikleri simgesel olarak kullanılmıştır. Düzenlemenin içindeki bu parça, diğer öğelerden (biraz ilerdeki masa gibi) daha özel bir duruşa sahiptir ve sanki bir hiyerarşi anlatmaktadır.

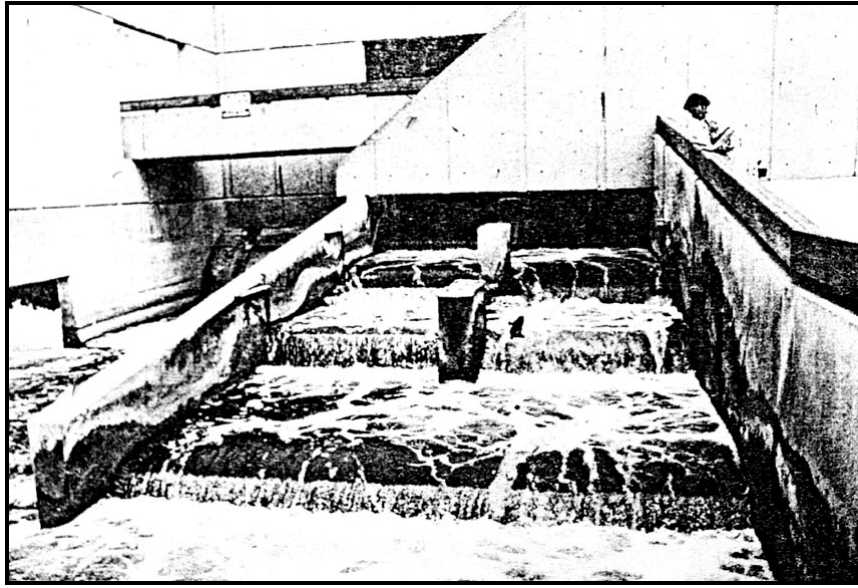


Resim – 34. "Baltimore Federal". George Sugarman. 1975-77. Federal Binası. Baltimore.

Resim - 34'de, "1960'lı yılların ortasında dekoratif sanatın patlamasıyla yaptığı işlerle dikkat çeken George Sugarman'ın yaptığı mahkeme salonu görülmektedir. Bu iş, bir

sokak mobilyasından ziyade, bir sanat objesidir. Bu, soyut sanata örnek teşkil edebilecek bir açık alan işidir”⁸⁷.

Metal levhalardan oluşan bu çalışma, eğrisel formların birbiriyle bağlantılı olduğu bir kompozisyona sahiptir. Boşluk doluluk dengesi kullanıcıyı içine dahil eder. Yarı açık mimari bir yapı gibidir. Mahkeme salonlarının bürokratik soğuk havası bu çalışmada görülmektedir. Kullanılan malzemenin metal oluşu ise bunu etkilemektedir.



Resim – 35. “Grand River”. Joseph Kinnebrew. 1975.

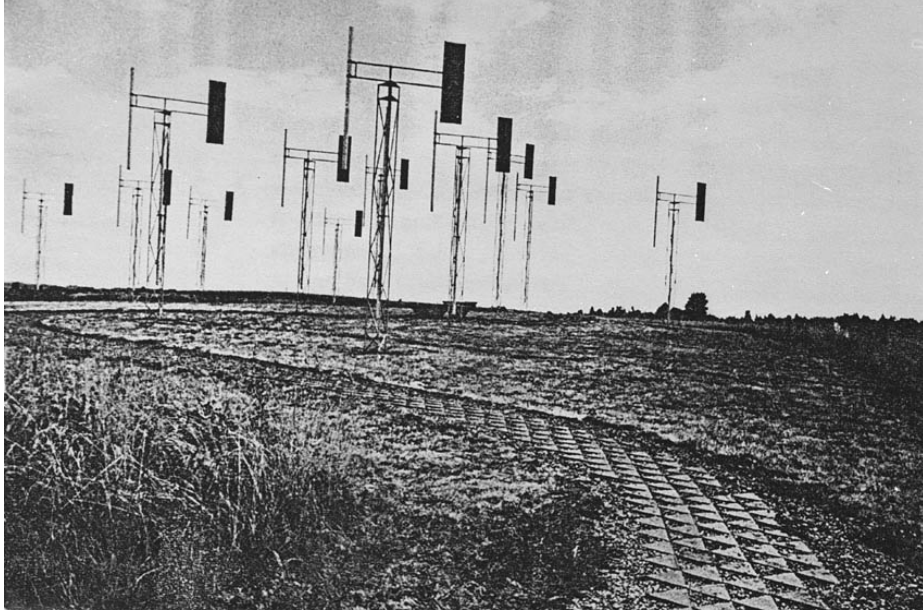
Resim - 35’te, “Joseph Kinnebrew, balıklar için bir havuz tasarlamıştır. Resimde görüldüğü gibi, peyzaj heykeltıraşları peyzaj mimarlarıyla işbirliği içinde çalışmışlardır. Mimarların gözden kaçırdıklarını heykeltıraşlar hesaplamışlardır”⁸⁸.

Mimari yapının bir parçası olan bu çalışma, yatay ve dikey kütlelerden oluşmaktadır. Yatay düzlemi, dikine kesen mimari bir parça olan duvarlar S biçimli

⁸⁷ A.g.e., s.166.

⁸⁸ A.g.e., s.202.

süslemeye sahiptir. Suyun haznedildiği yatay düzlem, suyun akışı ve köpükleriyle hareket kazanmaktadır. Yapı ile uyum içinde olan bu çalışma, işlevini yerine getirirken hareketli oluşuyla görselliğimizi doyurmaktadır.

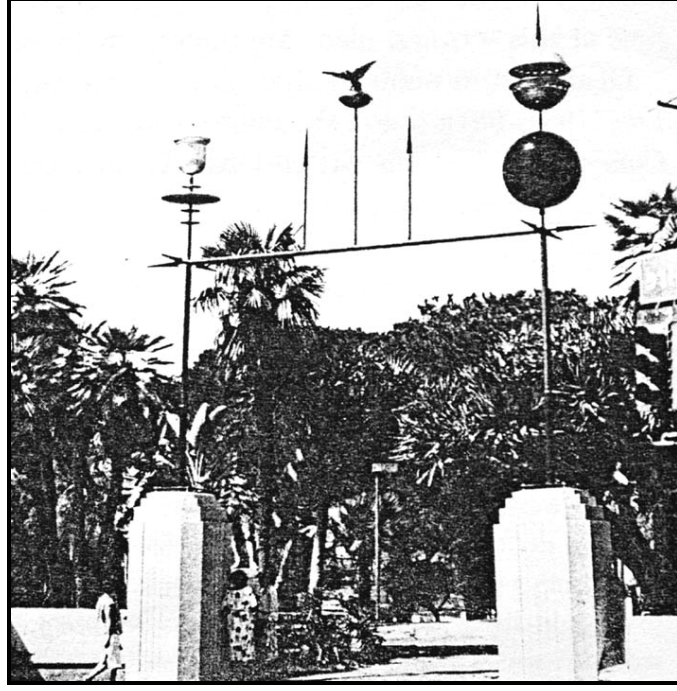


Resim – 36. “Sesli Bahçe”. Douglas Hollis. 1982-83. NOAA Batı Bölgesi Merkezi. Seattle.

Resim - 36’da “Douglas Hollis’in bir işi görülmektedir. Bu, alüminyum borulu bir yel değirmenidir. Bu işten, birçok varyasyonlu ses çıkmaktadır. İzleyici, ortaya girdiğinde ve bu ilginç sesleri duyduğunda, etrafındaki peyzajla içsel bir iletişime girmektedir”⁸⁹.

Çizgisel ve düzlemsel bir kompozisyondan oluşan birimler, belli uzaklıklarla geniş bir dış mekânda bir araya yerleştirilmiştir. Boyutların gökyüzüne yükselmesi, çalışmanın geniş bir alana yayıldığı için derin bir perspektifinin olması ve gökyüzünün sürrealist bir etki yaratması, çalışmaya sesin de eklenmesiyle izleyici ya da kullanıcı kendini farklı bir dünyada hissedebilir.

⁸⁹ A.g.e., s.184.



Resim – 37. “MacArthur Parkı Kapısı”. R.M. Fischer.1985. California.

Resim - 37’de görülen ve “R. M. Fischer’a ait olan bu iş, hem kapı hem de lambadır. Artık, lambalar da sanatsal obje olarak gelişmektedir”⁹⁰.

Park Kapısı, Brancusi’ninkinden dikey ve yatay düzlemler olarak pek farklı değildir. Dikey ve köşeli çizgilere sahip taş kaide ayakların devamı farklı bir malzeme olan metalle (ince çubuklar biçiminde) devam eder ve kapının yine ince çubuk olan yatay kısmıyla birleşir. Üst kısım kendi içinde geometrik, düz ve eğrisel birimlerden oluşan modern bir kompozisyona sahiptir. Çalışmanın küçük fakat önemli bir ayrıntısı olan ortada ve üst tarafta bulunan, kanatlarını açmış kuş figürü, modern biçimlerle (formlarla) klasik formun bir arada kullanıldığını gösterir.

⁹⁰ A.g.e., s.188-189.



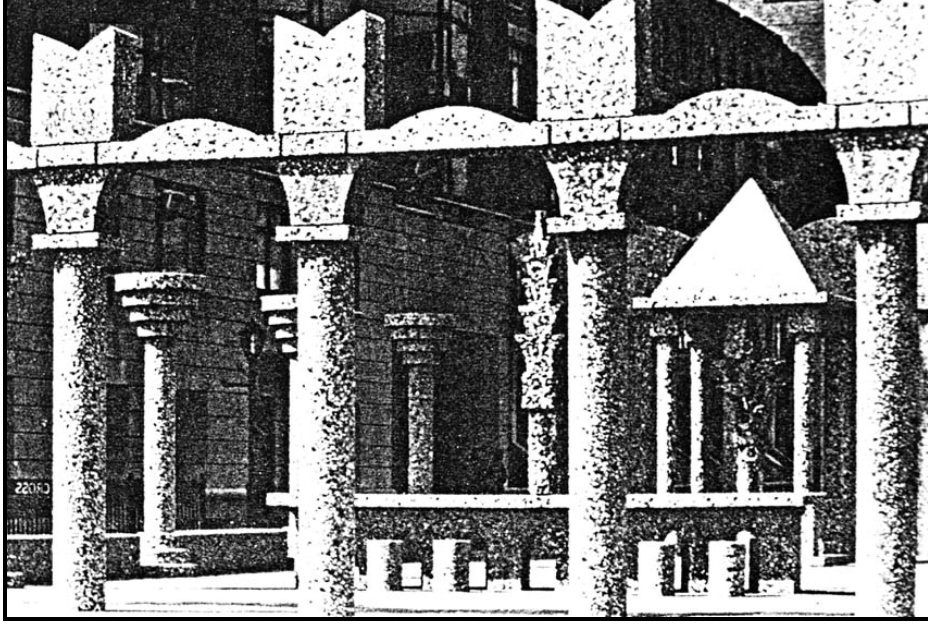
Resim – 38. “Şarkı Söyleyen Sahil İskeleleri”. Douglas Hollis. 1987. Santa Monica Sahili. California.

Resim - 38’de “Hollis’in bir başka işi görülmektedir. Bu, şarkı söyleyen bir plaj sandalyesidir. İçi boş çelik tüpler, okyanus dalgalarının rüzgârına tepki vermektedir. Estetik olarak çok cazip olan bu sandalye, hava sakin ve tüpler sessiz olsa bile plajda önemli bir ilgi kaynağı olmaktadır”⁹¹.

Sanki esin kaynağı cankurtaran sandalyesi olmuştur. Plajda üzerine çıkan kişinin etrafını rahatlıkla seyredebileceği bir boyuta sahiptir. Üst kısmı kesilmiş bir prizmayı andıran bu çalışmanın ayak kısımları yatay çizgilerden oluşmuştur. Yatay ahşap kalaslar, merdiven işlevi görür. Sırt kısmı dikey çizgilerle biçimlenmiştir. Yine sırt kısmına destek

⁹¹ A.g.e., s.185.

olarak sandalyenin alt tarafından sırtını da aşarak gökyüzüne doğru yükselen bir parça, sandalyenin biçimine hareket vermiştir. Bu çalışma hâkimiyet duygusu uyandırmaktadır.

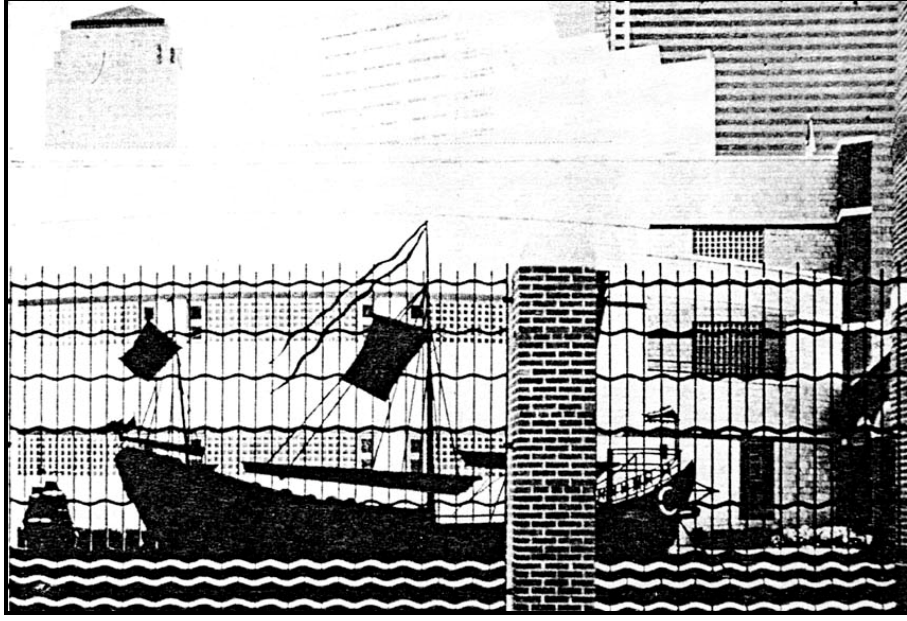


Resim – 39. “Üst Oda”. Ned Smyth. 1987. Battery Park City. New York.

Resim - 39’da, “Ned Smyth’e ait bir park düzenlemesi görülmektedir. Bu eserde, tarihsel bir gönderme vardır”⁹².

Klasik dönem mimari yapıları andıran bu çalışma, daha yalın, süssüz, eğrisel ve keskin hatlara sahip birimlerden oluşmuştur. Sütun başları süsleme ögesi taşımamaktadır. Düzenlemenin ortasında diğerlerine zıt ve klasik dönem izi taşıyan bir sütun başlığı görülmektedir. Papirüs yapraklarının kullanıldığı Korint sütun başlığından etkilenilmiştir. Modern çağ insanının kullanım alanı olduğu eklektik bir yapıdır.

⁹² A.g.e., s.208.

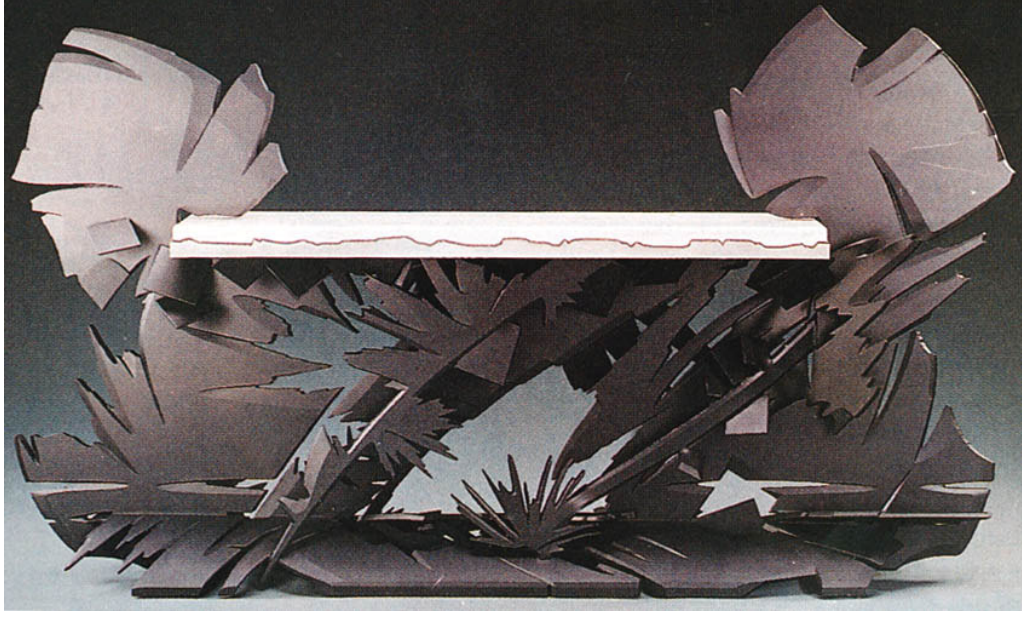


Resim – 40. “Uzak Yerleri Düşlemek: Gemiler Washington Pazarına Geliyor”. Donna Dennis. 1988. New York.

Donna Dennis, Resim - 40’da görülen işi hakkında "Kendi çocukluğumla bağlantı kurmaya çalışıyorum. Geçmişe ve geleceğe seyahati düşünüyordum," demiştir⁹³.

Metal levhanın malzeme olarak kullanılması rölyef etkisi yaratır. Parmaklıkların üzerine kurulan bu kompozisyon, gemi formunun ve dalga hareketlerinin yüzeyi baştan sona kaplamasıyla bir masalı resimsel bir dille anlatmaktadır. Geminin arka kısmının ön kısmından taş blokla ayrılması (kompozisyonun öyle tasarlanması) geminin engelleri aşarak uzun bir yol katlettiğini düşündürür. Parmaklık işlevi gören farklı bir çalışmadır. Kullanıldığı zemin ile barındırdığı düşünce, zıtlığıyla dikkat çeker.

⁹³ A.g.e., s.186-187.

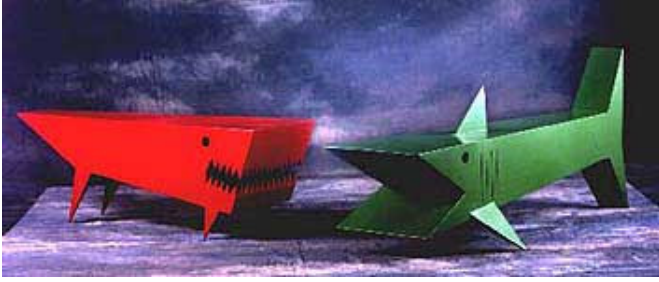


Resim – 41. “Gizem Masası”. Albert Paley. 1993. 59, 5x104x18.5cm. Houston.

Resim - 41’de, heykeltıraş Albert Paley tarafından yapılmış "Gizem Masası" adlı iş görülmektedir. Malzemeleri, paslanmaz çelik ve mermerdir.

Yırtıcı, keskin çizgilere sahip bu masanın estetik yanı işlevselliğinden daha ağır basmıştır. İnsanları irkiltten yanı, işlevselliğini unutturur. Paslanmaz çelik kısımlar, keskin ya da kör bir bıçağın insan teniyle buluştuğundaki duyguları yansıtır. Masaya cepheden bakıldığında da çelik kısımların oluşturduğu kompozisyon, insanı, bu duygularla içine alır.

Mermer yüzey, ölen kişinin yattığı musalla taşı gibidir. Mermerin iki tarafındaki kanat biçimli çelik levhalar, öleni diğer tarafa götürecektir gibidir. Bu çalışma, malzemesi, tasarımı ve etkisiyle soğuk duygular uyandırmaktadır.



Resim – 42. AngryDogShark, Bruce Gray



Resim – 43. Chair, Bruce Gray

Malzeme olarak çelik, paslanmaz çelik, pirinç, bakır ve alüminyum heykellerinde kullanan Bruce Gray'in çalışmaları doğaçlama ve birbirinin versiyonları şeklindedir. Gray'in çalışmaları, geometrik biçimlere sahipken, çeşitlilik gösterir. Heykelleri fonksiyonel ve taşınabilirdir. Gözalcı renkte masa ve sandalyeler üretmektedir. Bu çalışmalar renkli, görsel olarak tahrik edici ve bir espri anlayışını barındıran ürünlerdir. Gray, insan, hayvan gibi objeleri basitleştirip çalışmalarında bu objelere tekrar kişilik kazandırmaktadır.



Resim – 44. Sanat ve Açık Alan, O. H. Hajek, Stuttgart, 1976.

Hajek açık alanın soyut olmadığını savunmaktadır. Bu alanların tanımlanabilir ve insanlar tarafından kullanılabilirliğini dile getirir. Açık alanın plastik sanatlar için sadece bir cadde ya da bir park olmayacağını açık bir bilinç alanı olduğunu savunur. Bu alanlar, insan ilişkilerinin gelişmesi açısından önemli alanlardır ve plastik sanatlar, bu ortak bilinç alanlarına destek sağlar. Yukarıda görüldüğü gibi Hajek, bu düşünceleri doğrultusunda üniversite kampuslarını çalışma alanı olarak kullanılmıştır.

III. BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKEL SANATINDA İŞLEVSEL HEYKELLER

Çağdaş Türk heykel sanatında işlevsel heykelin gelişimini anlayabilmek için, bu konuda etkili olan okul ve sanatçıların irdelenmesi gerekir. Bu bölüm, Sanayi-i Nefise'den Cumhuriyet yıllarına, Türkiye'de sanatın ve işlevsel heykelin gelişimine yönelik genel bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. İnceleme yapılırken, dönemin önde gelen okul ve sanatçılarına ilişkin kısa bilgiler verilmesi uygun görülmüştür.

3.1. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi

Gerek Bizans, gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı dönemlerinde, dinsel nedenlere dayalı yasaklamalar gündemde olmuştur; ama bu yasakların ne derecede yürürlükte olduğu da soru işaretidir. Belki "suret", büyük ölçüde dışlanmıştır; ama heykel sanatı, bir başka biçim ve biçimlendirme ile sürmüştür. İnsan figürlü, kişi betimleyici sanat yapılmaya da organik ya da geometrik, bezeme amaçlı biçimlendirmeler vardır⁹⁴. Heykel çalışmaları, mezar taşlarındaki ve taç kapıların çevresindeki kabartmalar; dinsel yapıların cümle kapısı ve mihrap nişlerindeki, minare şereflerinin altındaki ya da tromp, sütun başlığı, minber ve pencere şebekesi gibi yapı öğelerindeki mukarnaslar ve oymalar ile sınırlı kalmıştır. Üç boyutlu heykel örneği ise hiç bulunmamaktadır. Türkiye'de heykel sanatının gerçek anlamda başlangıcı, 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin açılmasıyla olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş ilkeleri, genel olarak 19. yüzyıl akademizmine bağlı bir eğitim tarzında olmuştur.

⁹⁴ Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, s.60.

Sanayi-i Nefise'nin heykel bölümünün kuruluşunda ve gelişmesinde dönemin iki önemli ismi etkili olmuştur: Yervant Oskan ve İhsan Özsoy. Yervant Oskan, yurtdışındaki eğitimi sırasında, Jean-Antoine Houdan'dan ve Flippo Deila Valle'den etkilenmiştir. O dönemde, Batı'da Empresyonizm, Kübizm ve Ekspresyonizm etkili olmasına rağmen Oskan, Neoklasisizm'e ve Rokoko'ya ilgi duymuştur. Oskan'ın elimizde bulunan çalışmalarında natüralist bir yaklaşım görülür. Oskan, doğaya son derece bağlı kalmış ve tüm ayrıntıları duyarlılıkla işlemiştir. Batı'nın klasik üslubu ile Doğu'nun mistik havası arasında bağlantı kurmuştur. Oskan'dan sonra yetişen önemli heykeltıraşlarımızdan biri de İhsan Özsoy'dur. Bu iki sanatçı, uzun bir süre heykele "put" gözüyle bakan bir toplumda, teknik, plastik ve siyasi zorluklara rağmen heykel yapma cesaretini göstermişlerdir⁹⁵.

Sanayi-i Nefise'nin eğitim sistemi, Paris ecole nationale supér eure des beaux arts'dan alınmıştır. Her yıl, Sanayi-i Nefise'nin resim ve heykel bölümlerinden mezun olanlar arasından birer öğrenci seçilerek, devlet tarafından Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilmiştir. Bu eğitim için, Avrupa'da Paris ve Münih şehirleri tercih edilmiştir. Yurtdışına öğrenci gönderme geleneği, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde de devam etmiştir; çünkü sanat adına gerekli değişimlerin gerçekleştirilebilmesi için, çağdaş sanatın sorunlarıyla tanışmış sanatçıların yetiştirilmesi gerekmiştir. Devlet, bu sorunu, yurtdışına burslu öğrenciler göndererek ve yurtdışından eğitimciler davet ederek çözmeye çalışmıştır.

19. yüzyıl sonlarında kurulmuş olan Sanayi-i Nefise, Cumhuriyet döneminde Güzel Sanatlar Akademisi olarak 1960'lı yılların sonlarına değin heykel dalında eğitim veren, ülke çapında tek kurum olmuştur⁹⁶.

⁹⁵ E. BAYRI, Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Sonuçları, s.78-80.

⁹⁶ Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, s.62.

3.2. Türk Heykel Sanatında Avrupa Etkileri

Türk heykel sanatının kaynağı Avrupa olmuştur. Cumhuriyet öncesinde yeni plastik değerler geliştirebilmek için Batı'lı modellerden esinlenilmiştir. Ancak, Batı'lı anlayışta plastik değerlerin Osmanlı toplum yaşantısına uyum sağlayamamış olması, Cumhuriyet dönemine aktarılabilecek önemli birikimlerin oluşmamasına neden olmuştur.

Avrupa'ya giden sanatçılarımız, daha çok o dönemde yerleşmiş sanat anlayışlarını benimseyerek Türkiye'ye dönmüşlerdir. 1923'ten sonra Batı'ya giden Ratip Aşır Acudoğlu, Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve Nusret Suman gibi sanatçılarımız ise çağın çizgisinden değil de Émile-Antoine Bourdelle, Maillol ve Charles Despiau gibi sanatçılardan etkilenmişlerdir⁹⁷.

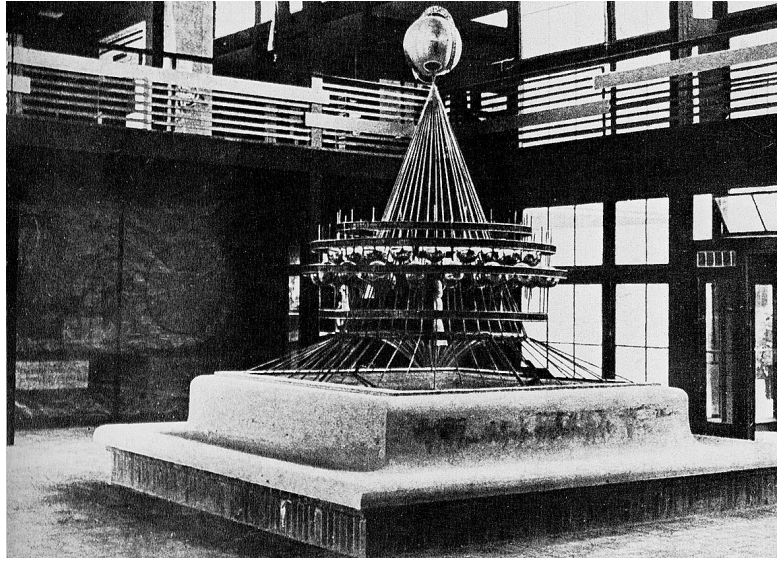
Bilindiği gibi uygarlıklar, pozitif bilimlerin gelişmesindeki sürece ayak uydurmuş ve hızla gelişmiştir. Buna paralel olarak sanatta ortaya çıkan ekollerin ömrü de o derece uzun veya kısa olmuştur. Sanatta 19. yüzyılın sonunda başlayan hızlı gelişme, 20. yüzyılda baş döndürücü bir hıza kavuşmuş; akımlar, birbirini kovalamıştır. Ne var ki, Türk sanatı, çağın bu baş döndürücü hızına ayak uyduramamıştır. Bu durum, 1925'ten 1950'li yıllara kadar sürmüştür⁹⁸.

Ünlü heykeltıraş Rudolf Belling'in 1937'de Türkiye'ye gelişiyle eğitim alanında değişik bir uygulama başlamıştır. Belling, antikite aracılığıyla plastik problemleri kendine ilke edinmiş; kişisel yorumları bir kenara itmiştir. Öğrencilerin işin kolayına kaçacaklarından korkan Belling, onların yeni akımların etkisinde kalmalarını

⁹⁷ H. GEZER, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, s.24-25.

⁹⁸ A.g.e., s.27.

istememiştir⁹⁹. Belling'in bu tutumu, zaman içinde bir ölçüde değişmiştir. Belling, "mekân içinde nesne" ve "sabit kitle içinde mekân" problemlerini ele almış; heykel sanatına Ekspresyonizm ile giren hareket ve ritim sorunlarını incelemiştir. Heykelde dolu ve boş formlar üzerine eğilmiştir. Belling'in bu eğitim anlayışı, 1930 sonrasında Türk heykel sanatçılarının plastik anlayışı olmuştur¹⁰⁰.



Resim – 45. Rudolf Belling. Malzemesi: Demir çubuklar, çimento. Yük. 300cm. 1926, Düsseldorf.

Resim - 45'de, Rudolf Belling'in kendi döneminde faaliyet gösteren 40 Alman derneği adına yaptığı bir heykel görülmektedir. Bir çeşme olan bu heykelin üzerinde söz konusu derneklerin adı yazılıdır.

Farklı çaplardaki yatay duran çemberlerin içinden yine metal çubuklardan oluşan huni formu geçer ve yukarıya doğru tepede bir küre ile birleşir. Kaide fazla estetik değildir. Heykel, kullanılan malzeme ve biçimi itibariyle Konstrüktivist anıtsal bir heykel özelliği taşır.

⁹⁹ A.g.e., s.27-29.

¹⁰⁰ E. BAYRI, a.g.e., s.85.

Yüzyılın başında ortaya çıkan figürsüz sanat (non-figüratif ya da abstre sanat), II. Dünya Savaşı'ndan sonra hızla dünyaya yayılmıştır. Hiçbir ülke, bu sanat anlayışının etkisinden uzak duramamıştır. Bu gelişmeye paralel olarak, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin Heykel Bölümü'nde de kıpırdamalar başlamıştır. Belling, başlangıçta bu konularla meşgul olmak için erken olduğunu düşünmüş; fakat bunlar hakkındaki konuşmaların artması üzerine durumu kabul etmek zorunda kalmıştır. Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu, Avrupa'dan döndüklerinde, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nün figürsüz sanattan çok etkilenmiş olduğunu görmüşlerdir. Sanatçıların yanı sıra bazı öğrenciler de figürsüz sanata büyük ilgi duymuşlardır¹⁰¹.

3.3. Yirminci Yüzyılın Önde Gelen Türk Heykeltıraşları

Cumhuriyet yıllarının ünlü isimlerinden Hadi Bara, 1927'de Avrupa'ya gittiğinde heykeltıraş Despiau'dan etkilenmiş ve onun atölyesinde çalışmıştır. Bara, Despiau'nun figürün iç enerjisini biçime yansıtmasındaki ustalığını çok iyi kavramış ve bunu kendi figür çalışmalarına yansıtmıştır. Bara, yurtdışına ikinci gidişinde soyut sanata yönelmiştir. Artık, figüre yönelik problemlerinin yerini soyut problemler almıştır¹⁰². Sağlam bir plastiği olan Bara'nın inişli çıkışlı iç dünyası, yapıtlarına da yansımıştır. Anıt heykelinde de başarılı bir sanatçı olan Bara'nın figürsüz çalışmalarında gözde malzemeleri sac, lama ve çubuklar olmuştur. Bara, figürlü çalışmalarında kapalı ve dolu kompozisyonu tercih ederken, figürsüz çalışmalarında boşluk-doluluk dengesi aramıştır. Bu çalışmalarında, yatay ve dikey kurucu elemanların dengede tuttuğu sağlam bir yapı vardır. Figürsüz çalışmalarında, düz sac yüzeylerin oluşturduğu doluluklar ve karşıtı olan boşluklar bulunur. Bu boşluklar,

¹⁰¹ A.g.e., s.85.

¹⁰² A.g.e., s.85.

bazen düz ve paralel çubuklarla hareketlendirilmiştir. Bara, sanatçı kişiliğinin yanında iyi bir eğitimci de olmuştur¹⁰³.

Önemli heykeltıraşlarımızdan Zühtü Müritoğlu, 1950'ye kadar figüratif çalışmıştır. Müritoğlu da Bara gibi Despiau'dan etkilenmiştir. Avrupa'ya gidip geldikten sonra soyut çalışmalara başlamış ve Giacometti'nin soyut çalışmalarının etkisi altında kalmıştır. Önceleri küçük pişmiş topraktan heykeller yapmış; daha sonra ağaç yontarak ve bakır döverek heykel yapmaya devam etmiştir. Müritoğlu, gözde malzemesi olan ağacın dallarını ve köklerini ayıklayıp cilalayarak ya da onları ince bakır levhalarla kaplayarak çalışmıştır. Bir süre sonra yeniden figüre dönüp daha çok küçük boyutta heykellerle uğraşmıştır. Figürlü heykelleri, yumuşak, sentezci ve duygulu bir yaklaşımla yapılmıştır. Zaman içinde, Müritoğlu'nun heykellerindeki biçim ve düzenlemede duygunun yerini akıl almıştır. Müritoğlu, Türk sanatında önemli bir yeri olan "D Grubu"nun kurucularındandır¹⁰⁴.

Bara ve Müritoğlu, aynı kuşağın sanatçıları olduklarından, mesleki alanda aynı problemlerle karşılaşmış ve ortak üretimlerde bulunmuşlardır. İstanbul'un Beşiktaş semtinde yaptıkları Barbaros Anıtı ile Zonguldak'ta yaptıkları Atlı Atatürk ve İnönü Anıtları, dönemin koşulları göz önüne alındığında son derece başarılı çalışmalardır¹⁰⁵.

Türk heykel sanatının önemli isimlerinden biri de İlhan Koman'dır. Koman, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde çalışırken, 1948'de kazandığı bir bursla Paris'e gitmiş; müze koridorlarından Mezopotamya sanatına sızmış; hayranlık duyduğu Rodin, Brancusi, Giacometti gibi heykel ustalarının atmosferinde çalışmıştır. 1951'de İstanbul'a dönerek 7 yıl Akademi'de öğretim üyeliği yapmıştır. Anıtkabir'de

¹⁰³ H. GEZER, a.g.e., s.101.

¹⁰⁴ A.g.e., s.109.

¹⁰⁵ E. BAYRI, a.g.e., s.86-87.

bulunan rölyefleri bu dönemdedir. 1958 Brüksel Fuarı'nda Türk pavyonunun planını başarılı bir mimari kompozisyonla bütünleştirerek gerçekleştirmesi yoğun ilgiyle karşılanmıştır. Mimari tasarıları için form araştırmaları yapmasını isteyen Mimar Ralph Erskine'in daveti üzerine 1959'da Stockholm'e yerleşmiştir. 1986'daki ölümüne kadar bu şehrin Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda heykel hocalığı yapmıştır¹⁰⁶.

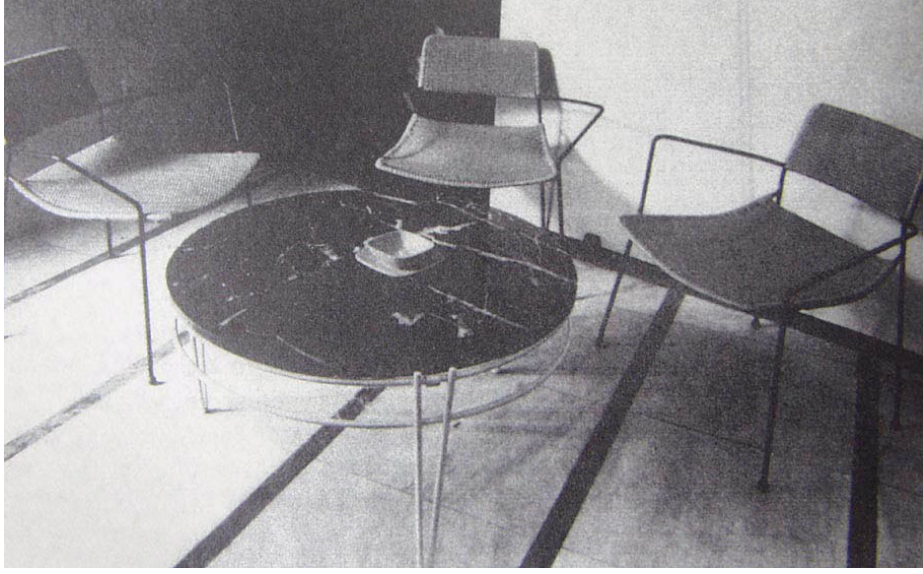
Paris'teki çalışmaları sırasında geliştirdiği soyut formlar üzerine kurulu taş heykelleriyle, 1948'de Paris'te düzenlenen "Yeni Gerçekçiler" Sergisi'ne katılmıştır. Daha sonra geliştireceği kıvrımlı, bükümlü ve geometrik formların habercisi bu önemli taş heykellerini, 1949'da Paris'te Galerie Mai'de sergilemiştir¹⁰⁷.

1950'li yılların başında, Akademi'de bir demir atölyesi kurulmuştur. Bu atölyede çalışırken, İlhan Koman, Sadi Öziş ve Şadi Çalık, mobilya tasarımıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Dört kişi olduklarından "Kare-Metal" adıyla anılan metal ve plastik konstrüksiyonlardan oluşan bu tasarımlar, Türkiye'de modern mobilya tasarımının öncüsü olmuştur. Daha sonra açılan "T Galerisi", 1966'ya kadar belli bir üretimi sürdürmüştür¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Arredamento Dekorasyon, S.48, s.95

¹⁰⁷ A.g.e., s.95

¹⁰⁸ A.g.e., s.96



Resim – 46. İlk adımlardan: İlhan Koman. Sadi Özer grubundan Moderno için koltuk ve masa, 1953.

Bu mobilyalar, ergonomik yapılarıyla insan bedenini kucaklar ve içine alır. 1960'lı yıllarda dünya çapında seri üretimlerine başlanacak, geometrik formlu modern mobilya tasarımları arasında, gerek öncü konumları, gerekse özgün konstrüksiyonları bakımından özel bir yerleri vardır. Estetik formları ve kullanan bedenle kurdukları uyumla işlevsel birer heykel olan tasarımlar yurtdışında da hayli ün yapmıştır¹⁰⁹.

1953'te "L'Art d'Aujourd'hui" Dergisi'nin yöneticisi Andre Block'un Fransa'da kurduğu "Groupe Espace" ile koordineli olarak, Koman, Hadi Bara, Mimar Tarık Carım ve Sadi Öziş, aynı adı taşıyan bir grubu İstanbul'da kurmuşlardır. Yazdıkları bildiri, 1955'te "L'Art d'Aujourd'hui" Dergisi'nde yayımlanmıştır. Sanat, mimari ve şehirciliğin bir araya gelerek, doğal çevreyi de koruyarak, insani bir yaşama ortamı yaratması düşüncesini içeren bu yazı dikkat çekicidir. Koman, bu önemli soruna olan ilgisini hiçbir zaman

¹⁰⁹ A.g.e., s.96

kaybetmemiştir. Sanat ve bilim arasındaki geçişliliğe, estetik ve işlevselliğin bütünleştirilmesine yönelik son dönem araştırmaları bunun bir kanıtıdır¹¹⁰.

İlhan Koman, 1956-1965 arasındaki yaratıcı dönemini, kendi sözcükleriyle "demir çağı" diye adlandırır¹¹¹.

Malzemenin içinde yolculuk, Koman'ı tahtanın şimdiye kadar heykel alanında kullanılmamış bazı niteliklerini kullanmaya, giderek "tahtanın ruhu"na yaklaştırmaya götürmüştür. 1957'de gerçekleştirdiği ve Brancusi'nin monolitik "sonsuz sütun"larıyla koyduğu sorunları geliştiren "Brancusi'ye replik" ve "sonsuz sütun", tahtanın alışılmadık kullanımını örnekler¹¹².

İlhan Koman, 1960'lı yılların sonlarına doğru, sanatın bilim ve teknolojik uygulama ile iç içe girdiği, estetik nitelik ve işlevin kesiştiği bir alana girer. İsveç Kraliyet Yüksek Teknik Okulu'nun önündeki "Leonardo'dan..." heykeli, sanat ve bilim arasındaki sınırları belirsizleştiren bir yaklaşımı yerleştiren ustanın hakkını temsil eder. "Euclide"ci olmayan geometrilere geçerek tasarımın sınırlarını zorlayan bu çalışmalar, çok biçimli kompleksler, kat kat çoğalan baş döndürücü mekân kırılmaları ve üç boyutlu paradokslar doğurur¹¹³.

1969-1971 yılları arasında "altın kesim'in yeni uygulaması" olarak sunduğu ve "hiperform" adını verdiği topolojik bir form üzerinde çalışır. Bu, çevresi yüksekliğinin dört katı olan bir silindirdir. Koman, boyutları "altın kesim"e tekabül eden, bükümlü yüzeylerinde sonsuz sarmallar çizen "ikiz hiperformlar" da yapmıştır. Bükülebilir ya da

¹¹⁰ A.g.e., s.96

¹¹¹ A.g.e., s.96-97

¹¹² A.g.e., s.97

¹¹³ A.g.e., s.98

elastik gövde, tutarlı bölümler halinde katlanıp bükülerek, hep belli bir tutarlılığı koruyan giderek daha da küçük katlarla sonsuzluğu görünür kılar¹¹⁴.

1973'te patentini aldığı ve çok yüzlü (polyhedre) formların sabitliğine ilişkin düşünceleri tersine çeviren, sabit olmayan, bükülebilir, birçok yüzlü form yaratır. Bu, işlevsel kullanımları olabilecek, katlandığında sıfır hacme ulaşan bir formdur¹¹⁵.

20. yüzyıl, tüm dünya için iletişim çağı olmuştur. Türk heykeltıraşları, çağı yakalayabilmek için gelişmeleri yakından takip etmek durumunda kalmışlardır. Söz konusu gelişmelere başarıyla ayak uyduran Kuzgun Acar, 1961 yılında Uluslararası Genç Sanatçılar Bienali'nde birincilik ödülü almıştır¹¹⁶.

Kuzgun Acar portresi, en kestirme ifadeyle toplumumuzda, sanatlar arasında, malzemede, uygulamada, anlatımda sınır tanımayan, denemeye açık, alışılmıştın ötesini keşfetmeye her an hazır, öncü sanatçı tipinin erken bir örneği olarak değerlendirilebilir¹¹⁷.

Kuzgun Acar'ın 1967 yılından sonraki çalışmaları izlendiğinde, "işlevsel heykel" olarak tanımlanabilecek bir anlayışa doğru yöneldiği söylenebilir. Temeldeki sorunu yine aynıdır: heykeliyle kitleler arasında bir ilişki kurmak. Bu anlayış, heykelin günlük yaşam içinde, izleyenle işlevsel bir ilişki kurabilmesi ve heykelin doğal biçimde ilgi çekmesi ve benimsenmesidir. Bu görüşünün, toplumcu anlayışlar çerçevesinde "sanatın halkla bütünleşmesi" ve "halk için sanat" gibi bir temele oturduğu da söylenebilir¹¹⁸.

¹¹⁴ A.g.e., s.99

¹¹⁵ A.g.e., s.100-101.

¹¹⁶ E. BAYRI, a.g.e., s.91-92.

¹¹⁷ M. URAL, Kuzgun Acar, s.7.

¹¹⁸ A.g.e., s.13.

Bir konuşmasında bu anlayışının ipuçlarını şöyle açıklamıştır: "Heykel, öyle de yapsan olur, böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen yaparsın, demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin. Hepsi de olur. Tepe noktada bir yere koyarsın süs olur, fırlatır atarsın çöp olur... Ama bir işe yaradı mı o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur."¹¹⁹

Bu anlayışın en tipik örneği, Cumhuriyet'in 50. yıldönümü kutlamaları için 1973 yılında yaptığı bir heykeldir. Heykel için pek göz önünde olmayan Gülhane Parkı'nı seçmiştir. Seçiş gerekçesi, parka eğlenmeye gelen insanlarla, doğal bir ortamda işlevsel bir ilişki kurabilecek bir heykel yapma isteğidir. Sonuçta, parka gelen insanın, heykeli ile bir eşyasını asabileceği, hamağının ucunu bağlayabileceği bir nesne olarak ilişki kurmasını ve onu benimsemesini, sonra onun bir heykel olduğunu anlamasını amaçlamıştır. Bu doğrultuda, Gülhane Parkı heykelinde, daha önce taşıdığı plastik kaygılardan uzaklaşarak, ilk bakışta kavranabilecek ve yakınlık kurulabilecek oldukça yalın denebilecek bir tasarıma yöneldiği görülür¹²⁰.

Karaköy'de bir büfe için yaptığı dekoratif metal duvar süslemesinin dükkân sahibi tarafından pratik amaçlarla kullanılması karşısında gösterdiği olumlu tepki de işlevsel heykel anlayışının açık bir şekilde ifadesidir¹²¹.

Sokaklardaki heykellerin kırıldığı, yok edildiği bir ortamda Kuzgun Acar'ın topluma heykeli benimsetmek için bulduğu bu yol, çıkış noktaları aynı olmasa da sonuçta aynı dönemde Avrupa ve Amerika'da da çağdaş sanatın en önemli sorunlarından birini

¹¹⁹ A.g.e., s.13.

¹²⁰ A.g.e., s.13.

¹²¹ A.g.e., s.13.

oluşturan, sanatı günlük hayat içinde işlevsel hale getirme yolundaki çabalarla birleşmektedir¹²².

Aslında, Kuzgun Acar'ın "işlevsel heykel" düşüncesinin oluşumunu, 1967-1971 yılları arasında Mehmet Ulusoy'un sokak tiyatrosu için yaptığı masklarda aramak yerinde olur. Muhtemelen, tiyatroya ve masklara yönelmesindeki amaç, başlangıçta bu kadar açık değildir. Bu yönelişte, o sıralarda heykel siparişi alamaması, tiyatroya duyduğu ilgi ve siyasi tercihleri etkili olmuş olabilir. Yine de "işlevsel heykel" düşüncesinin oluşmasında, bu deneyimlerinin etkili olduğu söylenebilir¹²³.

Masklar ve sahne aksesuarlarına duyduğu ilgi, bazı tiyatro gerekleri ile açıklansa da, bu iş onun açısından bir heykel yapmaktan farksız değildir. Yaptığı masklar, oyun gereği heykellerine göre daha simgesel özellikler taşır. Sonuçta, heykel sanatı ve bu konudaki becerileri, bir "işe" yaramakta ve bir "işlevi" yerine getirmektedir. Bireysel bir uğraş olan heykel, daha kolektif bir yaratı sürecinin eseri olan tiyatro içinde farklı bir nitelik kazanır; o kolektif çabanın bir parçası haline gelir. Oyunu izlemeye gelenler, bir tiyatro oyununun yanı sıra farkına bile varmadan onun masklarla donanmış "canlı heykelleri"ni de izlemiş olurlar. Binaların duvarlarındaki daimi sergi alanlarını kaybeden Kuzgun Acar'ın bu kez meydanlarda, sahnelerde heykellerine bir sergi ortamı yarattığı söylenebilir¹²⁴.

Mehmet Ulusoy'la İstanbul, sokak ve meydanlarında yaşadıkları deneyimden sonra, 1974 yılında Paris'te Özgürlük Tiyatrosu'nda Bertold Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi oyunu için dekorları yapmayı üstlenen Metin Deniz'in de katılımıyla, tekrar bir

¹²² A.g.e., s.13.

¹²³ A.g.e., s.13.

¹²⁴ A.g.e., s.13.

araya geldiklerinde Kuzgun Acar, artık maskları nasıl kullanacağını öğrenmiştir. Bu oyun için miğfer, çatal, kaşık, vb. kullanılmış hazır metal gereçlerden ve deniz kaplumbağası kabuğu gibi doğal nesnelere hazırladığı masklarla karşımıza "hazır nesne" yöntemiyle çalışan bir heykeltıraş olarak çıkar. Kuşkusuz her mask, hem oyuncunun kullandığı bir tiyatro gereci, hem de bir heykeldir. Sahnedekiler de hem bir oyuncu, hem de Kuzgun Acar'ın "canlı heykelleri"dir¹²⁵.

Kuzgun Acar, heykel ve mimari arasında kurduğu, ancak sürdüremediği ilişkiyi, bu kez sanatsal alanda başka sanatlarla işlevsel bir işbirliği içinde sürdürme çabasıdır. Aslında, bu anlayışının erken bir örneğini Kukla Sineması yapmak isterken, daha 1963-1964 yıllarında Paris'teyken vermiştir¹²⁶.

Kuzgun Acar, bu masklarını, "Türkiye" heykelinde olduğu gibi, hem içinde bulunduğu sahneyle ve dekorlarla birleştirmeyi, hem de onlara oyundan sonra da tek başına bir galeride sergilenebilme, kalıcı olabilme ve heykel plastiği içinde değerlendirilebilme olanağı vermeyi de başarmıştır¹²⁷.

Kuzgun Acar'ın tiyatro uygulamaları, heykel sanatı açısından ilgiyi fazlasıyla hak ettikleri gibi, çeşitli sanatların birlikteliği ve farklılığı sorunsal bakımından da tipik örnek oluşturabilecek değerinde bir deneyimdir¹²⁸.

¹²⁵ A.g.e., s.13.

¹²⁶ A.g.e., s.13.

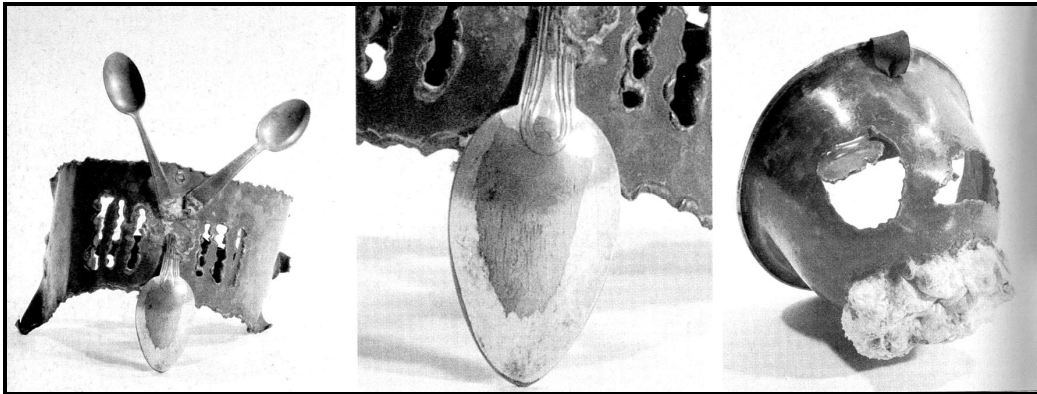
¹²⁷ A.g.e., s.13-14.

¹²⁸ A.g.e., s.14.



Resim – 47. Metal Şömine – Telefonluk. 1950. DuvarÇ 300x270. Şömine : 102x103x50. Telefonluk : 30x30x23.

Bu çalışma aslında ne bir telefonluk ne de bir şömine olarak işlevini tam olarak yerine getirebilir. İşlevselliği kullanıcının özel tercihine bağlı kalmıştır. Şömine, Kuzgun Acar'ın çalışma stilini yansıtır. Bu çalışmanın ne işlevselliği ne de sanat ürünü olarak değeri birbirinin önüne geçmiştir.



Resim – 48. Masklar. Metal hazır malzeme. Kaynak tekniğiyle birleştirme ve işleme. (Mehmet Ulusoy Koleksiyonu)

Kuzgun Acar'ın tiyatro için yaptığı masklarının her biri başlı başına birer heykeldir ve bir özgünlük içerir. Hem metali kendine özgü oluşturduğu strüktürle kullanışı ve ona biçim verışı hem de hazır nesnelere metale dahil edişi masklarına içerik olarak farklı anlam ve tatlar kazandırır.

Türkiye'nin heykel alanında önemli sanatçıları arasında yer alan Hüseyin Gezer, Doğu ve Batı kültürlerinin bir sentezini oluşturmuştur. Bu yaklaşımla yaptığı çalışmalarına, "Efe'nin Aşkı" ve "Yatan Kadın" örnek gösterilebilir. Gezer, tüm heykellerinde geometrik kurguya önem vermiştir. Heykelin kaidesini, heykelin bir parçası olarak görmüştür. "Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli" adlı kitabında sanat ve toplum ilişkisine dair görüşlerini anlatırken, aklın hakim olduğu bir dünyada, sanatın, bağlı bulunduğu uygarlığa paralel olarak geliştiğini belirtmektedir. Gezer'e göre, düşünce dünyasındaki gelişmeler, sanata da yansımakta ve yorumların yanı sıra o düşünceyi daha ileri düzeye taşıyan karşı çıkışlar birbirini izlemektedir. Bu karşı çıkışlar, bir zincirin halkaları gibi birbirine eklenerek günümüze kadar ulaşmaktadır. Gezer, her çağda sanatın, o çağın bilimi ve felsefesi ile olumlu ya da olumsuz bir tutarlılık içinde olduğunu ve kültürlerin benliğinde akımların kendiliğinden doğduğunu ifade etmektedir¹²⁹.

Çağdaş sanatçılarımızdan Şadi Çalık ise, çağdaş malzeme ve heykelin problemlerine yönelik çalışmalar yapmıştır. 1967 ve 1969 yıllarında Amerika'da henüz yeni ortaya çıkan Minimalizm, Şadi Çalık tarafından çok daha önce keşfedilmiştir. Çalık, mimariyle de ilgilenmiş ve heykel ile mimari arasında bağlantı kurmuştur. Çalık'ın rölyef

¹²⁹ H. GEZER, a.g.e., s.25.

çalışmaları, mimari içinde önemli bir yer teşkil eder. Çalık, mimari yapıda bir kapıyı ya da bir pencereyi plastik yapıya dönüştürmüştür¹³⁰.

3.4. Çağdaş Türk Heykel Sanatında Sorunlar ve Reformlar

Cumhuriyetin ilk yıllarında, ekonomik kaynakların sınırlı olması sanata da yansımıştır. Ayrıca, teknolojinin yetersizliği de sorun olmuştur. Heykele yönelik hiçbir sanayi kolunun bulunmadığı bu dönemde, sanatçılar, modelaj ya da alçı çalışmalarına yönelik aletleri kendileri yapmak zorunda kalmışlardır. Taş ya da ahşap için gerekli aletler ise bir ya da iki ustadan temin edilebilmiştir. Ne var ki heykel sanatı, tüm bu zorluklara rağmen büyük özverilerle ilerlemeye devam etmiştir. Bu dönemde, Türk heykel sanatçılarının en büyük kazanç kaynağı, Atatürk heykelleri olmuştur¹³¹.

Bu dönemde devlet, heykel sanatının gelişmesi için en büyük destekçi olmuştur. Çeşitli yarışma ve sergiler düzenlenmiş; savaş sonrası devrimin zaferini pekiştirmek amacıyla devlet, sanatçılara anıt heykel yapımında teşvik edici ortam yaratmıştır. Bu heykellerin dökümü için bronz uygun görülmüştür. Ancak, henüz bronz dökümünün gerçekleştirebileceği uygun atölyeler yoktur.

Türk heykel sanatı, mimari alanındaki gelişmelerle yakın ilişki içinde olmuştur. Avrupa'da heykelsiz alan yapılmazken, Türkiye'de böyle bir eğilim yaşanmamıştır. Bunun nedeni, Avrupa'daki kentleşme anlayışı ile Türkiye'deki kentleşme anlayışının çok farklı bir yol izlemiş olmasıdır¹³².

¹³⁰ E. BAYRI, a.g.e., s.93-94.

¹³¹ A.g.e., s.82-83.

¹³² A.g.e., s.95.

Türkiye’de 1950’li yıllardan sonra büyük şehirlere göç başlamıştır. Zaten pek düzenli olmayan kentlerin mimari dokusu, bu göçler dolayısıyla daha kötüye gitmiştir. Ülkemizdeki sağlıksız kentleşme, anıt heykelciliğine de yansımıştır. Anıtlar, ya binalar arasında kaybolmuş ya da yer değişikliğine uğramıştır. Bu yüzden, Türkiye’de anıt heykelciliği pek gelişmemiştir. Öte yandan, şaşırtıcı bir biçimde, anıt heykelciliği, heykel sanatının Türk insanının yaşamına girmesinde önemli rol oynamıştır. 1950’li yıllardan sonra ise soyut anıt heykeller yapılmaya başlanmıştır¹³³.

Devlet, Türk toplumunun ve sanatının içinde bulunduğu bütün bu olumsuzluklara rağmen eğitim politikasını sürdürmeye devam etmiş ve birçok reform yapmıştır. Son derece değerli eserlerin sergilendiği müzeler kurulmuş; sanatçıların çağdaş yayınlardan faydalanabilmeleri için, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayın kampanyaları düzenlenmiştir. Bu yayın girişimi, bir süre hızlı ilerlemiş; 1950’li yıllardan sonra yavaşlamıştır. Bunun yanı sıra birçok yerde halkevi açılmıştır. Herkesin ilgi alanına cevap verecek kapasiteye sahip olan halkevlerinde güzel sanatlar dersleri de verilmiş ve pek çok sanatçı yetiştirilmiştir. Cumhuriyet döneminin sanatçı yetiştiren başka bir kurumu da Köy Enstitüleri olmuştur.

1950’li yılların başında İstanbul’da Maya, yaklaşık tarihlerde Ankara’da Helikon Galerileri kurulmuştur. Her iki merkez de az sayıdaki aydının amatör olarak ve kişisel çabalarıyla, devlet desteği olmadan kurulmuştur¹³⁴.

1950’li yılların İstanbul’unda tek bir galeri yeterli olmuştur. Günümüzün İstanbul’undaki koşullar ve sayılar yakın geçmişle karşılaştırıldığında, şaşırtıcı sonuçlarla

¹³³ A.g.e., s.95-97.

¹³⁴ Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, s.61.

karşılaşılır. Bugün İstanbul'da 100'den fazla galeri vardır. Hemen hepsinde yer alan sergilerden hareketle, İstanbul'da yaşayan aktif sanatçı sayısı tasarlanabilir. Sanatsal ve kültürel etkinlikleriyle belirginleşen daha başka merkezlerden de söz edilebilir. Talep olmadan arz olmayacağına göre, bir izleyici kitlesinin varlığı da yadsınamaz düzeydedir¹³⁵.

Türkiye, yurtdışından gelen pek çok sergiye de ev sahipliği yapmıştır. Bu sergiler, dünyadaki sanatsal gelişmelere yabancı kalan Türk izleyicisine geniş ufuklar kazandırırken, yurtdışıyla ilişki kurmayan ya da kuramayan sanatçılarımız üzerinde büyük etkiler yaratmıştır. Böylece çağdaş Türk sanatı, kendi toplumsal kültürü ile daha ileri düzeyde bulunan kültürler arasında bir köprü işlevi görmüştür.

Çok ilginç ve özgün bir örnek olarak, Değirmendere Belediyesi ile Mimar Sinan Üniversitesi'nin ortak çalışmasıyla gerçekleştirilen ve halen sürdürülmekte olan Zühtü Müritoğlu Heykel Sempozyumları'na değinmek yerinde olur. Başvuranlar arasından yılda ortalama 10 sanatçı seçilip belediye tarafından bir ay süreyle konuk edilmekte; yerel malzemeyle (kestane ağacı) çalışılmaktadır. Bu etkinlik, ulusal düzeyde başlayıp kısa zamanda uluslararası bir geleneğe dönüşmüştür. Amaç çağdaş bir heykel müzesi içeriği oluşturmaktır¹³⁶. Ülkenin belirli yerlerinde buna benzer sempozyumlar düzenlenmeye devam etmektedir.

Bir dönem, "Yeni Eğilimler" başlığı altında sürdürülen sergiler yapılmıştır. Bu etkinliğin organize edilerek yürütülmesini, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi üstlenmiştir. Etkinliklerin temel amacı, hiçbir süzgeç ve seçime yer vermeksizin, sanatsal

¹³⁵ A.g.e., s.65.

¹³⁶ A.g.e., s.63-64.

yeni atılımların, öncü girişimlerin özgürce ortaya çıkmalarına zemin ve olanak oluşturmaktır¹³⁷.

1980’li yıllardan itibaren geleneğini oluşturarak sürüp giden Uluslararası İstanbul Bienali, yurtiçinde ve dışında merakla beklenen bir etkinlik olmuştur.

Sonuç olarak, günümüzde resmi çerçevenin dışında, çağdaş anlamda ve düzeyde bir heykel sanatından söz etmek olanaklıdır. Türkiye’de heykelin evrensel ölçütlere göre, denkleleriyle kıyaslanabilir nitelikte olduğunu belirtmek yerinde olur. Söz konusu değer, toplumda en azından aydın kesimde yankısını bulmakta ve ilgiyle izlenmektedir. Sanatçı ve sanatsever ikilisi, birbirini tümleyerek geleceğe doğru ve daha da gelişmeye açık bir bütün oluşturma yolundadır¹³⁸.

3.5. Türk Heykel Sanatı İçinde İşlevsel Heykeller

Ülkemizde Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte gelişim sürecine giren heykel sanatı, bugünkü konumuna gelinceye değin birbirinden farklı dönemler yaşamıştır. Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllar, heykel sanatının gelişebilmesi için varlığı kaçınılmaz olan kurumların devlet desteğiyle oluşturulduğu önemli bir dönemdir. Bu kurumlar aracılığıyla, ülkede heykel sanatçısı yetiştirilmesi ve bir izleyici kitlesi oluşturulabilmesi amacıyla çeşitli kuruluşların desteği sağlanmıştır. Devlet öncülüğünde düzenlenen çeşitli etkinlikler, heykel sanatı açısından sanat ortamını canlandırmaya yönelik önemli eylemler olmuştur. Bu dönemde, ülkemizde heykel alanında yer alan ürünler genellikle anıtlardır. Bunun dışında, heykel sanatçılarına özgün yapıtlar üretme olanağı veren etkinlikler çok sınırlıdır.

¹³⁷ A.g.e., s.64.

¹³⁸ A.g.e., s.64.

Ancak, 1970'li yıllardan itibaren, heykel sanatçısı açısından daha dinamik bir ortam oluşmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren, kamusal alanlar için anıt heykeller dışında yapıtlar üretilmiştir. Bu etkinlikler içinde yerel yönetimler önemli bir yer almıştır. Özel kurumların desteği, uygulamalı sempozyum ve bienaller, heykel sanatçılarına daha geniş bir tasarım alanı yaratmış ve Cumhuriyet'in ilk yılları ile karşılaştırıldığında ülkemiz heykeltıraşları çeşitli alanlarda gruplandırılabilir yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Bu gruplardan birini işlevsel niteliği olan heykeller oluşturur. Ülkemiz heykel sanatı ürünleri içinde işlevsel öğeleri barındıran çalışmalardan örnekler seçilerek bu yapıtları üreten sanatçılarla görüşmeler yapılmıştır. Seçilen örnekler, farklı amaçlarla işleve yer veren heykellerdir. Bu yapıtların sanatçıları ile yapılan söyleşilerde, heykel ve işlev hakkındaki düşüncelerini ve işleve hangi amaçlarla yer verdiklerini açıklamaları istenmiştir.

IV. BÖLÜM

4. İŞLEVSEL HEYKEL ÜZERİNE ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER

Bu bölüm, çağdaş Türk heykel sanatında işlevsel heykelleri temel alan araştırmamızın "söyleşiler" kısmını oluşturmaktadır. Burada amacımız, günümüz sanatçılarının konu hakkındaki görüşlerini sunmaktır. Aşağıda belirtilen görüşler, heykel sanatını estetik işlevinin ötesinde günlük kullanıma yönelik işleviyle ele almakta ve bu yaklaşımla yapılan heykel çalışmalarının öykülerini dile getirmektedir.

Heykeltıraş Prof. Meriç Hızal, heykel ve işlev hakkında şunları söylemektedir:

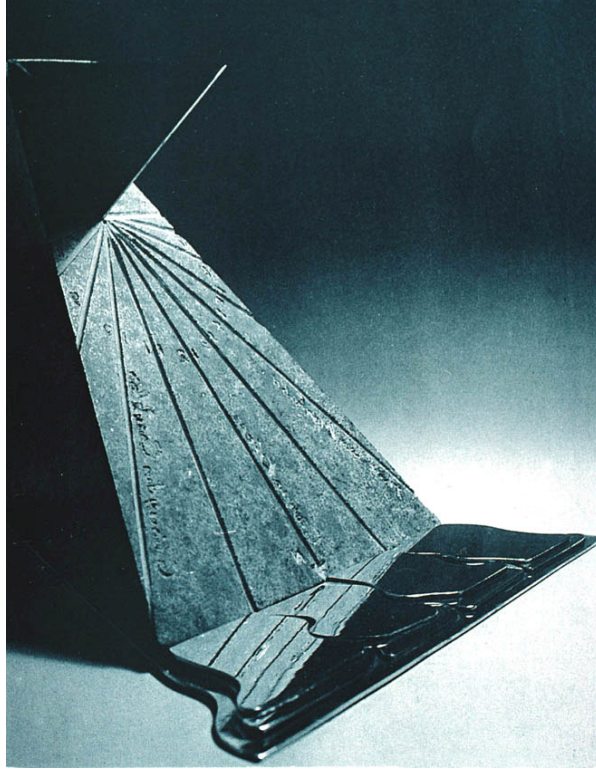
"Öncelikle sözcüklerin içerikleri üzerinde durmak isterim. Burada, genel anlamda sanat yapıtının, özelde heykelin toplumsal, kültürel, tinsel, estetik, vb. işlevlerinden söz etmiyoruz. Öyle olsaydı, sanırım 'Her sanatçıya göre değişebilir,' derdim ya da 'Benim için öncelikle nesne ve ona bağlı sembolik biçimler aracılığıyla ulaşılan moral bir olgudur,' diye söze başladım. 'İşlev' sözcüğü burada 'yararlılık, kullanılabilirlik' gibi anlamlarda olup temanın getirdiği doğal, kendiliğinden ya da ister istemez çıkan bir sonuç diyebilirim. Bu bakımdan çalışmalarım, işlevi öncelik taşıyan, ısmarlama bir heykelden farklı. Bununla, 'İsmarlama iş, sanatçının kendisi değildir,' demiyorum. Temanın ısmarlanması gibi işlev de ısmarlanabilir. Örneğin, Requiem. Her besteci, ısmarlama doğrultusunda başka bir kompozisyonla bu dramatik ayini dinleyiciye sunacaktır. Ya da Antik Çağ Grek mimarlığının ayrılmaz bir parçası olan Antropoid Karyatid'lerin heykel olmadığını kim söyleyebilir?"

Son yıllarda gerçekleştirdiğim heykellerin pek çoğu güneş saati. Ancak, günümüzde kentlerin belli başlı merkezlerinde, hemen herkesin kolunda bir dijital saat var. Hatta öyle modelleri var ki dünyanın başka kentlerinde saatin kaç olduğunu da öğrenebilirsiniz. Şu halde amacım, saatin

okunması ya da bilgi gerektiren ve çoktan kullanılmaz olmuş bir işlevi gündeme getirmek olamaz. Yapıtlarımın genel, yalın ve geometrik kurguları; form dili; formların ve renklerin yüklendiği sembolik görevler; işlevsel olamayan önceki çalışmalarımınla aynı. Ancak, çocukluğumu geçirdiğim Edirne’de zamanı anlayabilmek için bakarken kim bilir kaç kez önünde düştüğüm eski caminin güneşi göstermeden ona ait soyut bir bilgi veren saati ile ilk gençliğimde zarafetine bakmaya doyamadığım Üsküdar İskele Camii’nin güneş saati, anılarımın içinde çok özel yerlere sahip. Bugün güneş saatleri, benim için, geçmişten gelen estetik beğenilerimde yer etmiş nesnelere olmaktan öte, güneşin tüm dünyayı ısıtan, aydınlatan ve tüm dünyaya yaşam veren vazgeçilmez ortak varlığının nesnelleşmiş sembolleri.

Mimari elemanlardaki ve mezarlıklardaki biçimlendirilmiş taşlar; onların üstündeki yazılar, desenler ve bunların verdiği estetik haz ile, çocukluğumdan beri adeta akraba oldum. Onlara dokundum; onları sevdim. Şimdi, kendi çalışmalarımın da izleyici, heykellerime dokunma, bedeni ve elleri ile onları paylaşma isteği duysun istiyorum. Alışkanlığı olduğu üzere üstüne ilişsin, otursun, uzansın ve yazdıklarını düşünsün. Böylece, günün her saatini okuyabilmenin ötesinde ikinci bir işlevselliği oluyor yaptıklarımın. O zaman da heykel olarak beklentilerimden kesinlikle vazgeçmeden, onları bir santim bile değiştirmeden, ergonomik ya da kendi ürettiğim bir sözcükle açıklayacağım gibi ‘popopedik’, yani yaslanılabilir, oturulabilir, su içilebilir, vb. olmaları gerekiyor. Güneşe çıkıyorlar; su istiyorlar; aynı nedenle kamu alanına yaklaşıyorlar; yani ister istemez işlevsel oluyorlar."

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 49. Günce. Meriç Hızal. 1995. Yeşil Diabaz, bronz. 30x30x32cm.

"Günce, bir serginin temasıydı. Ben de bir günümü nelerin doldurduğunu düşündüm. Hem zamanın kalıcılığını biçimsel olarak simgeleyen bir form, hem de zamanı temsil eden bir güneş saati yapmak istedim. Güneş saatinin, Mısır, Mezopotamya ve Aztek kültürlerinden bu yana insanlar tarafından kullanılmış ortak bir nesne ve doğayla ilintili oluşu, ayrıca bu ortak nesnenin varlığının nedeni ilgimi çekti. Zaman denen soyut kavram, biçim sayesinde tarafımızdan algılanabilir hale geliyordu. İnsanlık, çok eskiden beri zamana ilgi duyuyor ve bunu bir nesneyle ortaya koyuyordu. Bu sebeple, ben de aynı merakla bu nesneye yaklaştım. Bu düşünce, bu iş sayesinde biçimsel olarak benim formlarımla ortaya çıkmış oldu."

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



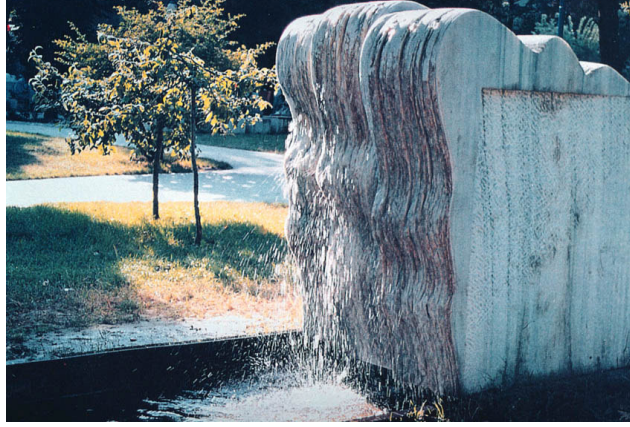
Resim – 50. “Güneş Saatinde Buluşalım”. Meriç Hızal. 1993. Granit. 2x2, 5x0.5m. Avşa.

"Avşa'da bir heykel sempozyumunda çevreyle bağlantılı bir şey yapmak istedim. Oradaki insanların anlayabilecekleri, hem biçimsel hem de düşünsel olarak benimle paylaşabilecekleri bir şey yapmaktı amacım. Etrafta, doğadaki oluşumları sebebiyle belirgin biçimler kazanmış kaya parçaları vardı. Onların görsel olarak zihnimde kalan biçimleri ile bir Osmanlı mimari şeması üst üste oturdu bu işle. O şema, kareden daireye geçişin şemasıydı. Kare planlı bir mekânda kubbeye daireye geçiyorduk; bir birliktelik oluyordu. Bu iş, dört boyutluydu; çünkü işin içinde zaman da vardı. Böylece, kare planlı, ortada dairesi olan, dört tarafında dört tane geçiş üçgeni bulunan bir biçim ile, üçüncü boyut ile oynamaya başladım. İstedim ki bu oyun sırasında insanların ona dokunma istekleri uyansın.

Büyük bir mercimek formunda olan orta parçanın etrafında yarım daireler oluştu. Ayrıca, bu dairelerde pozitif - negatif hesapları da yaptım. Dikkat edilecek olursa, bu işte, işlevsel olsun diye yola çıkmadım. Sadece o biçimle oynarken insanın düşünsel ve dokunsal algılarını paylaşmak istedim. Bu iş, açık havada olacaktı. İnsanlar ona gelip dokunsunlar, otursunlar istedim. İçteki dairesel kısımları ona göre düşündüm ve o çukurlara 'popopedik' dedim; çünkü insanlar gelip oraya oturacaklardı. O yüzden, onları dokunma isteğinin daha çok artması için parlak yaptım. İşin yalnız bedenle paylaşılması benim için yeterli değil. Bu yüzden, onu

bir güneş saati haline getirdim; çünkü o takdirde onun üzerinde bir buluşma söz konusu olacaktı. Onu zaman verilip buluşulabilir bir nesneye dönüştürdüm. Bir sevgi, söyleşme nesnesi haline gelsin istedim."

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 51. “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik”. Meriç Hızal. 1995. Marmara mermeri. 1.40x1.50x1.60m. İzmit.

"Bu iş, yine bir sempozyumda açık havada yapılmış bir iş. Açık havada kalıcı malzemeye çalıştığımızda onun size getirdiği yeni olanaklar var. Örneğin taş, yağmurda kalabilir. Beni heykel yapmaya yönelten fikir bu değildi; ‘Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik’ti. Bu üçlü kavram, nasıl bir araya gelirdi? Bunlar, hem birbirine benzeyen, hem de birbirinden küçük farkları olan şeylerdi. Akıcıydı. Yapacağım form da akmayı ifade eden bir form olmalıydı. Üçü bir araya gelince daha güçlü olurdu. Ayrı nehirlerin bir araya gelip çağlayana dönüşmesi gibi. Benim formumun da böyle güçlenmesini istedim. İşim küçük boyutta olsa bu bana yeterdi; ama işim büyük boyutta olunca yetmedi. Açık havada olduğu için, onu gerçeğe iyice yaklaştırma arzusu duydum. Gerçek olarak, işime ‘su’yu ekledim. İşimin içinden su kanalları geçirdim. Böylece, bu kavrama bağlı, biçim endişesiyle oluşturulmuş ve gerçeğe yaklaşılmak istenmiş işim, bir açık hava işine, bir çeşmeye dönüştü."

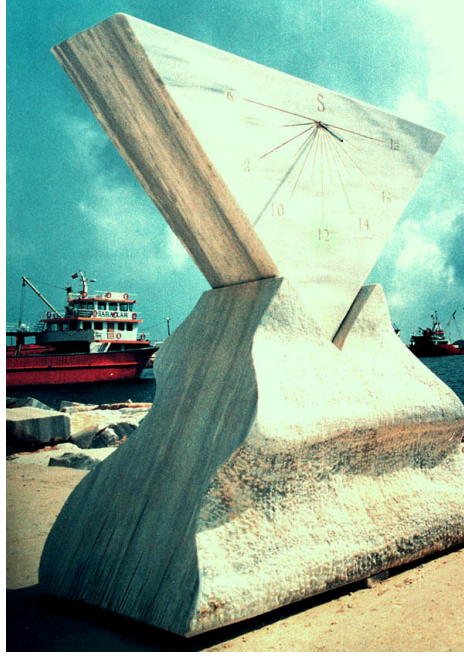
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 52. “Sevgi Zamanı”. Meriç Hızal. 1997. Granit. 20x20x25cm.

"Yugoslavya'ya gittiğimde, aradan çok zaman geçmiş olmasına rağmen savaş halen devam ediyordu. Üstelik Yugoslavya'daki insanlar aynı çatı altındaydılar. Buradaki küp, çatıyı, bütünlüğü ve bir ülkeyi temsil ediyor; ama o ülke parçalandı ve deşildi. Buradaki delikler bunun için var. Bu parçalanma, çatının yani küpün içini boşalttı. Bu form, tamamen bu durumu anlatıyor. Üstelik, orada bile din çatışması vardı ve bu dinlerin kitabı, hep aynı sözle, 'sev' sözüyle başlıyordu. Öbür tarafta da savaş vardı. Kendimce oraya bir nokta koymak istedim. Sevmenin zamanı geldiğini söylemeye çalıştım. Bir ibre koydum üstüne ve bu sözcüğü oraya aynen yazdım. Size zaman bildiren bu nesne, sevmek gerektiğine işaret ediyor."

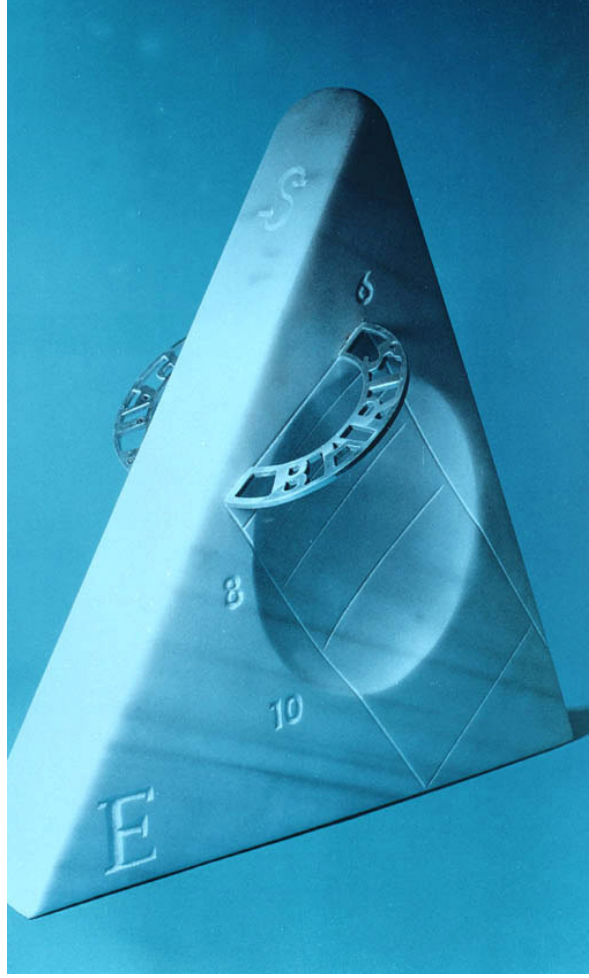
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 53. “Dağda Tükenen Zamanlara Adanmış Anı Taşı”. Meriç Hızal. 1999. Mermer. 0.9x1.80x1.90m. Balıkesir.

"Saraylar, Marmara Adası'nda antik taş ocaklarının bulunduğu bir yer. Her tarafta sabahdan akşama kadar güneşin altında son derece riskli bir ortamda çalışan taş işçileri vardı. Bu insanlar, uygarlığa ait birçok şeyden mahrum yaşıyorlardı. O mahrum kaldıkları şeylere ulaşabilmek ve para kazanmak için çalışıyorlardı. Aslında, orada yaşanmıyordu. Yaşamın bir bölümü tüketiliyordu. Bu düşüncelerle, o süreci ifade etmek için kum saatine benzer bir formla yola çıktım. O forma gene bir güneş saati ibresi koydum. Arkasına da 'Dağda Tükenen Zamanlara Adanmış Anı Taşı' yazdım; çünkü onların adına oraya bir taş koydum. Bu iş, tesadüfen işlevsel oldu."

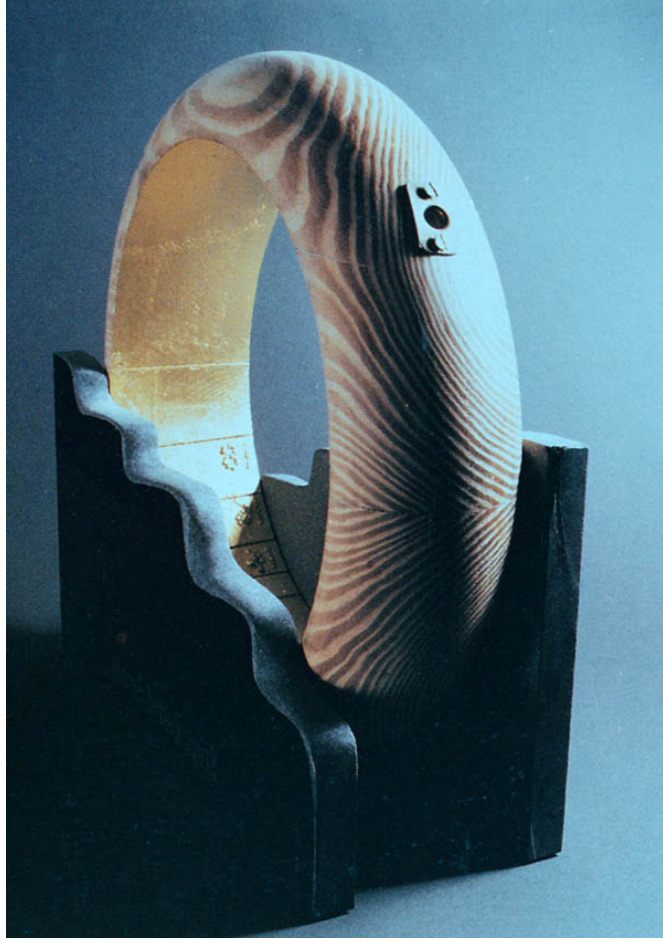
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 54. “Barış Zamanı – I”. Meriç Hızal. Marmara mermeri, alüminyum. 27x60x56cm.

"Bu iş, Fransa'da açılacak sergi için düşünüldü. Yeryüzü-dağ simgesi olan üçgen prizmatik formun üzerinde ve güneş simgesi olan dairesel formlu gnomonda (gölge oluşturucu) Türkçe ve Fransızca 'barış' sözcükleri yazılı. Böylece, Doğu - Batı ekseninde yerleşmesi zorunlu güneş saatinin gnomonu, gün boyu yüzeyi dolaşan gölgesiyle barış için hatırlatmada bulunuyor. Burada nesnenin bizzat gölgesi, bir plastik eleman olarak kullanıldı."

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 55. “Sevgi - Dostluk Zamanı”. Meriç Hızal. Çam ağacı, altın varak, Nero Zimbabwe. 15x39x35cm.

"Bu iş, denizle birbirinden ayrılmış iki ülke genci arasındaki duygusal bağı anlatan, efsaneleşmiş sevgi ve bu sevgiyle pekişen iki ülke dostluğuna ithaf edildi. Olayda, iki genç, alyans olarak tasarlanmış bir güneş saatiyle buluşuyorlar. Formlarla dağa, denize ve güneşe; altın varakla da sevgi ve dostluğun sıcaklığına, kıymetine gönderme yapıldı. İzleyici, bu güneş saatini hazır bulamaz; ondan yararlanmayı bilmek gerekiyor. Bu, çevrilerek kullanılabilen bir güneş saati."

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 56. “Barış Masası”. Meriç Hızal. Köfeki taşı, sarı pirinç plaka, pleksi plaka. 160x160x68cm.

"Bu işte, kareden daireye geçiş yapan bir cami planı üçüncü boyutta yeniden yorumlanarak, birbirinin tümleci parçalardan oluşan, bedenle paylaşılabilir bir pratiğe dönüştürüldü. Ergonomik oturma elemanları, dünyanın dört yönünü simgeleyerek güneş saati oluşturan bir masa etrafında toplanıyor. Gölge sağlayıcısı, günün her saatine ‘barış’ sözcüğünün ışığını düşürürken, üzerindeki yazı, güneşin hepimizi aydınlattığını hatırlatıyor."

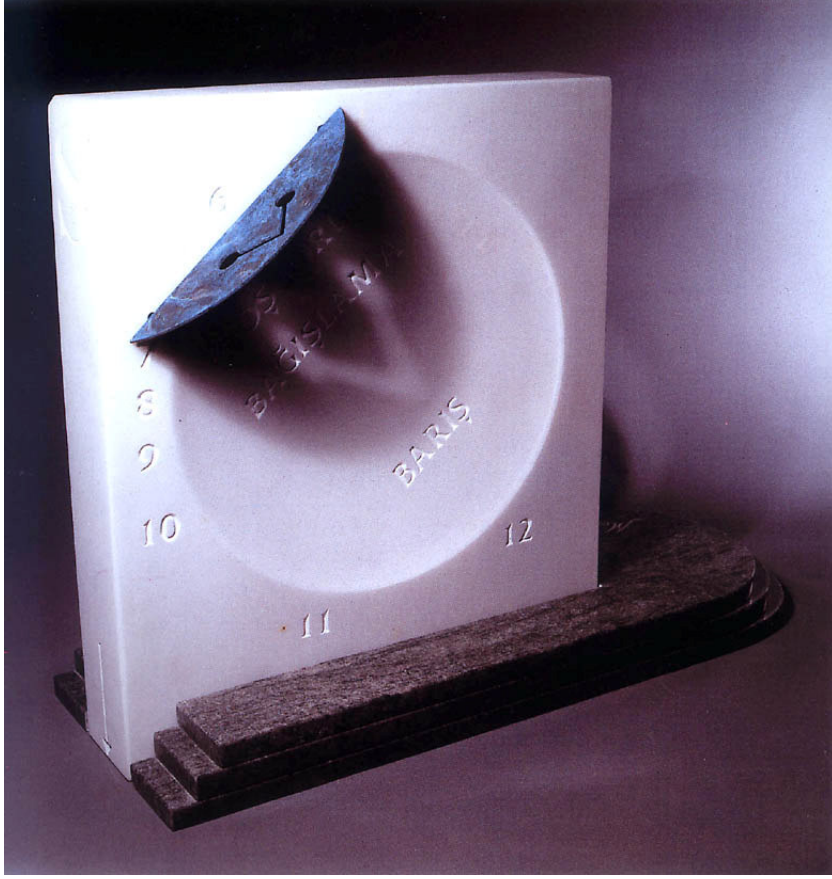
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 57. “Anadolu Sofrası”. Meriç Hızal. Limra taşı, paslanmaz çelik plaka. 100x230x30cm.

"Mimaride yarım kubbelerden kubbe kasmağına geçen plan, üçüncü boyutta yeniden yorumlanarak, evin erkeğinin ve kadınının simgelerini taşıyan oturma elemanları ve bir yer sofrası formuna dönüştürüldü. Dairesel form üzerindeki dokusal ve etkili spiral yazı alanı, Anadolu konukseverliğini vurgulamak üzere, etnik mozağın yaşayan ve sıkça duyduğumuz dillerinde izleyiciyi sofraya ve yemeğe davet ediyor. Ortasına koyulan gerçek şeker, yani tat ve gerçek tuz ile..."

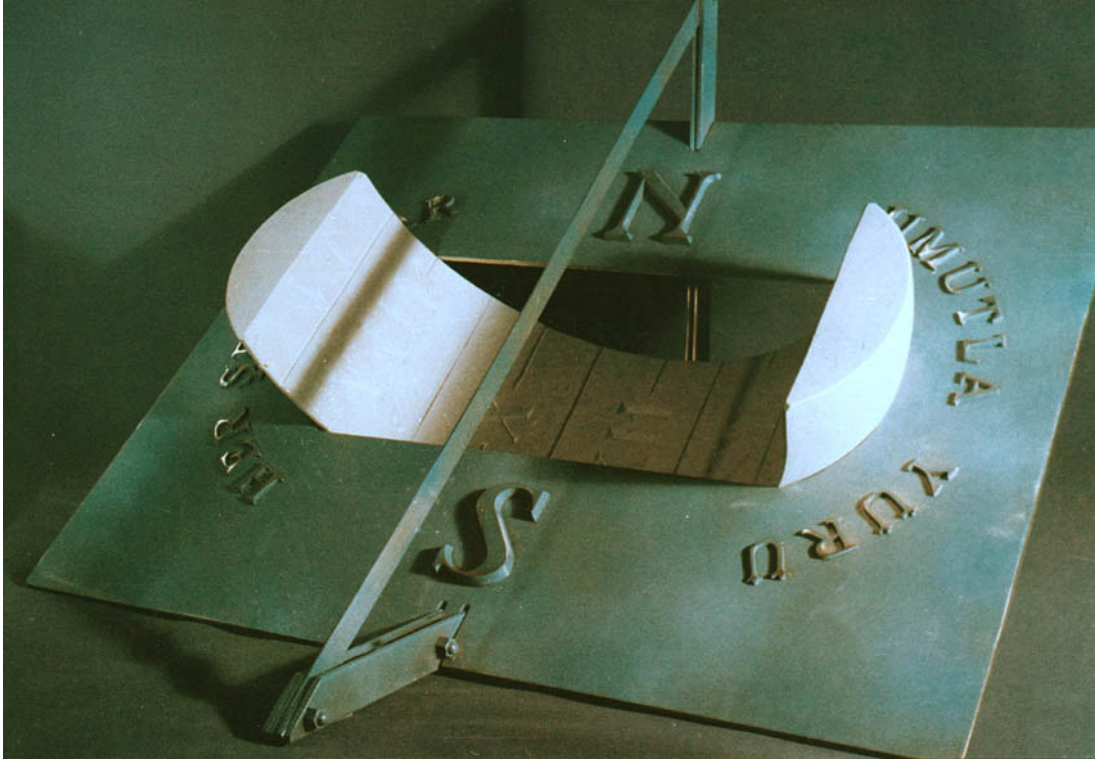
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 58. “Süreç”. Meriç Hızal. Afyon mermeri, Verde Savana, sarı pirinç plaka. 25x67x51cm.

"Yön belirten formun mermeri üzerindeki yüceltme (süblimasyon) simgeli gromon, güneş ışınlarının yönüne göre günün saatiyle birlikte, birbirini davet edeceği düşünülen kavramlara da işaret ediyor. Böylece, ‘hoşgörü’, ‘bağışlama’ ve ‘barış’ kavramları, birini başarınca diğerlerine ulaşmanın kaçınılmaz sürecini hatırlatan durakları oluşturuyor."

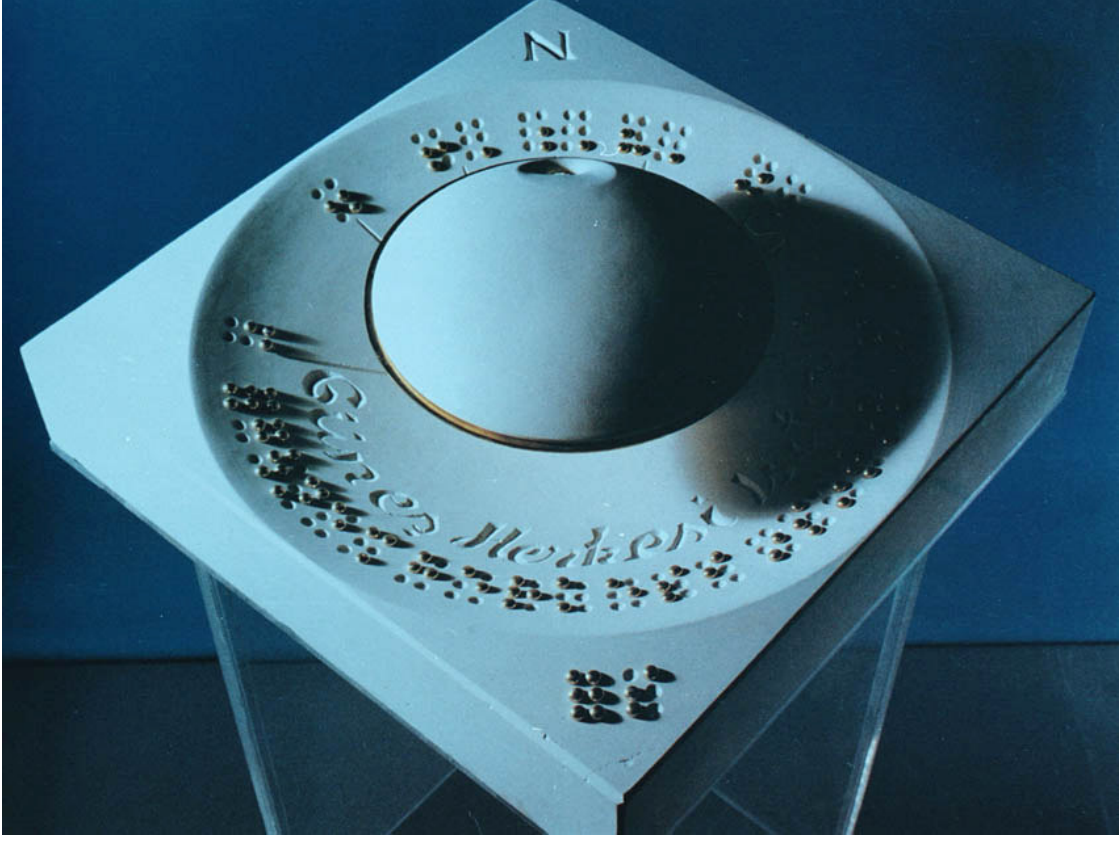
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 59. “Her Şey Akar”. Meriç Hızal. Sarı pirinç plaka, Limra taşı. 60x75x50cm.

"Birçok bilimadamı ve düşünadamı, bu topraklarda yeşerdi ve düşüncelerini üretti. Onlar, bu coğrafyaya aittir. Ben de bu coğrafyaya aidiyim. Böylece, düşüncede onlarla örtüşüyorum. ‘Her Şey Akar’ da bu topraklardan çıkmış bir kavram. Zamanın geçiciliğine değindim. Her şey akar; kötü bir şey varsa o da değişir. Umutla yürünmelidir. Burada bir dikdörtgenle bir yarım dairenin hesaplaşması var. Burada güneyi ifade eden bir ‘s’ harfi var. Bu, ‘s’ harfinden öte bir şey benim için. O benim ‘iz’im. Yazı, insanın izidir. Birincil maksadı, bana zevk vermesi; ikinci durumda, güneyin işareti olabilir. Benim için ilk önce heykel önemli; onun işlevsel olması, kendiliğinden gelen bir şey."

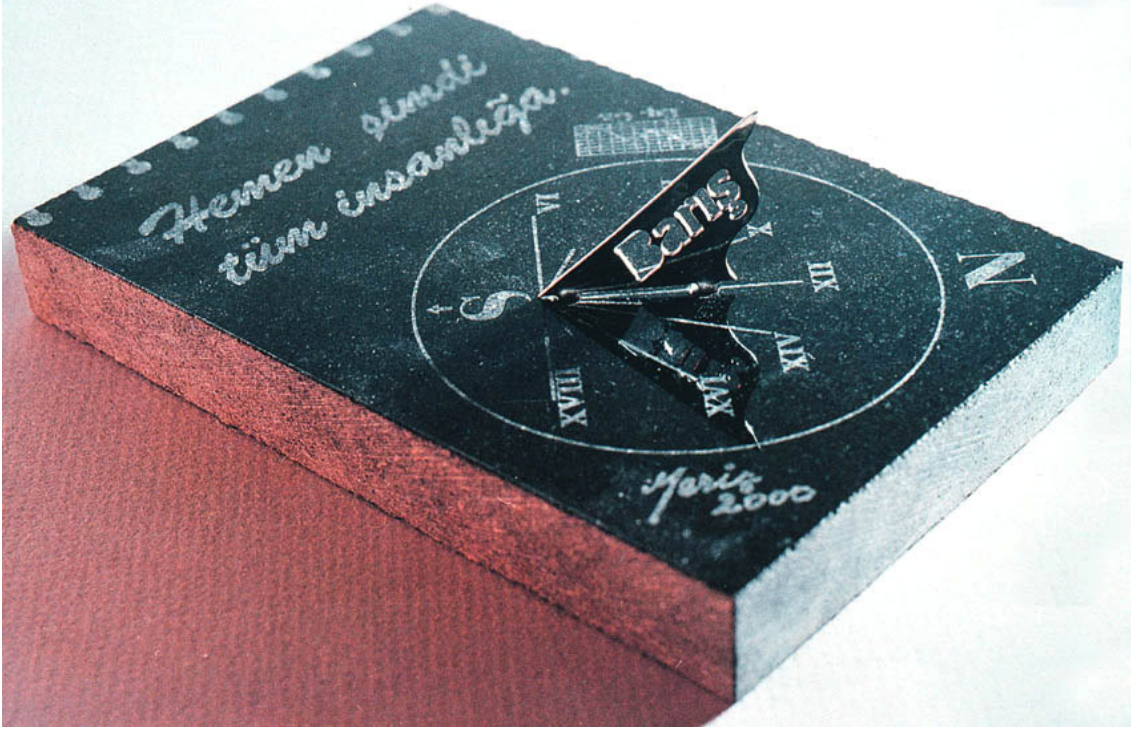
Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 60. “Güneş Herkesi Isıtır”. Meriç Hızal. Limra taşı, pleksi, sarı pirinç plaka. 50x50x9cm.

"Bu iş, insan elinin yerden ortalama yüksekliğine göre ayarlanmış, dokunma duyusuna hitap eden formlardan oluşuyor. Görme özürhüherin yararlanabilecekleri, ‘okuyabilecekleri’ bir güneş saati. İzleyici, pozitif ve negatif formları elleriyle duyumsamaya çalışırken, bir mercekle toplanan güneş ışığı, elin duyarlı üst yüzeyinde noktasal ısı yoğunlaşması sağlıyor. Burada oluşan refleksle geri çekilen elin parmakları, aynı doğrultudaki Braille ABC ile yazılmış günün o saatini belirten rakamı ‘okuyor.’ Burada ısı, plastik objenin elle duyumsanan bir elemanı. Gece yarım dairesinde ise gören ve görmeyen, ama duyumsayan herkese güneş ısısının, doğal, ortak ve kaçınılmaz olduğu hatırlatılıyor."

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş



Resim – 61. “Barış Zamamı - II”. Meriç Hızal. Nero Zimbabwe, gümüş plaka. 10x15x5cm.

"Zaman kavramı, her gün bir sayfasını harcadığımız ve kendi kendimize doldurduğumuz bir bloknot formu ile nesnelleştirildi. Hemen üzerinde, şimdi tüm insanlığa önerilen ‘barış’ sözcüğünden oluşan gnomon güneş saatiyle".

Prof. Meriç Hızal, Heykeltıraş

Meriç Hızal’ın gördüğümüz işlevsel heykellerinde kendisi, tasarım ya da uygulama aşamasında ortak bir noktaya gelir. Bu nokta, hepimizin buluştuğu ister evrensel ister yöresel olsun aynı noktadır. Hızal, çalışmalarında evrensel kavramlardan yola çıkmış, evrensel bir dil kullanmıştır. Zaman, sevgi, özgürlük, eşitlik, kardeşlik, barış gibi evrensel kavramlar üzerinde çalışırken “Güneş” gibi bir nesneyi ele alıp yine evrendeki herkesin kullanabileceği işlevsel heykeller yapmıştır (Resim - 60 gibi).

Güneş Saatinde Buluşalım (Resim - 50) Brancusi'nin Sessizlik Masası (Resim - 31) gibi yalın bir anlatıma sahiptir. Fakat bu çalışma, biçimsel sessizliğini ortadaki masanın bir güneş saatine dönüştürülmesiyle bozar. Hızal'ın da amaçladığı gibi bu çalışma, zamanın bize kazandırdığı bütün duyguların paylaşım yeri olabilir.

Çalışmaların kimileri dairesel formlarda, kimileri yeryüzü-dağ simgesi olan üçgen prizmatik formlarda, kimileri keskin hatlı köşeleri olan formlardadır. Bazen bütün bu formlar oldukça yalın bir biçimde bir çalışmayı oluşturur. Hızal'ın çalışmalarında ışık-gölgenin önemi vardır.

Hızal çalışmalarında genellikle yazı ve simgeler kullanmıştır. Güneşin biçimi olan dairesel form, bu yazı ve simgelerin üzerinde gölge oyunu oynar. Güneş, duyguları zamana göre aydınlıkta ve karanlıkta bırakır ama herkes için vardır (Resim - 60). Hızal'ın çalışmalarındaki simgeler evrensel dile sahiptir. Bu simgeler yön, rakam, erkek ve kadını simgeleyebilir. Bu simgeleri kullanarak yöresel bir temayı çalışmalarıyla evrensel bir boyuta taşıyabilir (Resim - 57).

"Ben heykelin işlevinin, sanat eserinin işlevi ne ise o olduğunu düşünüyorum. İster karyatid gibi çatıyı taşıсын, ister havalandırma bacası fonksiyonunu içinde saklayarak görünsün."

Prof. Ferit Özşen, Heykeltıraş



Resim – 62. “Uğur Mumcu Anıt Mezarı”. Ferit Özşen. 1993. Unye taşı. 1.50x2.20x1.70m. Ankara Cebeci Asri Mezarlığı

“Geometrik formların tekrarı şeklinde biçimlenen bu heykel, bir anıt mezardır”.

Prof. Ferit Özşen, Heykeltıraş

Bu anıt mezar, farklı büyüklükte ve neredeyse benzer birimlerin bir araya getirilmesiyle oluşmuş soyut bir çalışmadır. Birimler küçükten büyüğe doğru estetik biçimde sıralanmış ve hareket kazanmıştır. Hareketin son bulduğu nokta, üzerinde Uğur Mumcu için yazılan bir yazının bulunduğu mermer parçadır. Bu parça, birimlerin en büyüğüdür.



Resim – 63. “Kibele Çeşme”. Ferit Özşen. 1995. Mermer. 1.30x1.70x1.80m. Saraybahçe, İzmit.

Geometrik formun, özellikle kürenin boşluk ve doluluğundan faydalanılarak yapılan bu heykel, bir kamu heykelidir.

Prof. Ferit Özşen, Heykeltıraş

Mermer kürenin pürüzsüz yüzeyinden içeriye doğru kayan bir hareket vardır. İçerdeki girintili çıkıntılı yapı, iç kısımda ayrı bir yüzey ve doku oluşturur. Heykelin bütününde iç ve dış, pürüzlü ve pürüzsüz gibi kavramları barındıran bir zıtlık durumu yaratılmıştır.



Resim – 64. “Duş Yapan Kadın”. Ferit Özşen. 1993. Bronz. 2.20x0.80x0.90m. Büyük Efes Oteli, İzmir.

Bu kadın heykeli, Büyük Efes Oteli'nin hamamına gelen müşterilere yön gösterme işlevini görmektedir.

Prof. Ferit Özşen, Heykeltıraş

Bu çalışma, klasik anlamda modle edilmiş bronz bir kadın figürüdür.



Resim – 65. “Baca İşlevli Heykel”. Ferit Özşen. 160x135x420cm. Cumhurbaşkanlığı Tarabya Yazı Konutu Bahçesi, İstanbul.

Bu heykel, Cumhurbaşkanlığı Tarabya Yazı Konutu'nun bahçesinde bulunmaktadır. Bu, bir açık hava ve kamu heykelidir.

Prof. Ferit Özşen, Heykeltıraş

Birbirine ters yönde bakan iki birimin yan yana yerleştirilmesiyle bir kompozisyon oluşturulmuştur. Birimlerin alt kısmı, kıvrımlı eğik çizgilere sahipken yataylığı göze çarpar. Dumanı dışarı veren heykelin devamı, dikey ve keskin hatlıdır.

Özşen'in bu çalışması, Kuzgun Acar'ın "Şömine"sinden daha çok kullanılabilirliği olan bir bahçe heykelidir.

"İşlevin heykele katkısı olduğunu düşünüyorum. Elbette bu işlev, günlük yaşamda kullandığımız eşyaların işleviyle karşılaştırılmayacak kadar farklı. Heykel, heykelliğini her zaman korur. Ben kendimden yola çıkarak iskemlede oturduğum anlardaki psikolojimi heykele dönüştürdüm. Beni çok etkileyen şaman ritüellerinin maskelerini saza ve davula çevirdim ve sergi mekânında bir performans yaptım. '2001 Gece Masalları' adlı sergide, içine yetişkinler yatabilsinler diye bir beşik yaptım. Bu periyotta kendimden ötekine, ötekenden 'ben'e ulaşmak için. Benim için bu, bir yolculuktu. İşlev, izleyicinin kolaylıkla kurgunun bir parçası olmasını ve katılımını sağlıyor."

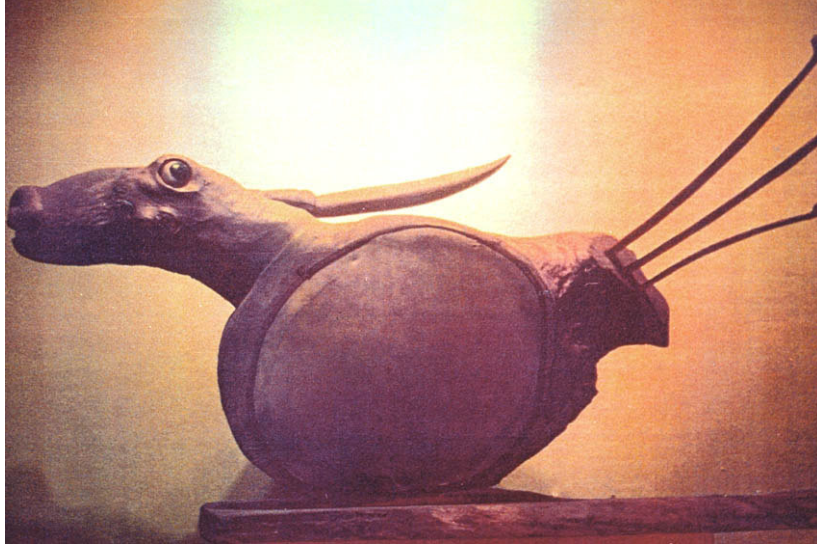
Yücel Kale, Heykeltıraş



Resim – 66. “Korunak”. Yücel Kale. 1999. Y: 180cm. Ahşap, boynuz.



Resim – 67. “Gıygyı”. Yücel Kale, 2000. Y: 60cm. Ahşap, deri, tel. koleksiyon.



Resim – 68. “Melez Davul”. Yücel Kale, 2000. Y: 160cm. Ahşap, deri.



Resim – 69. “Maske Saz”. Yücel Kale, 2000. Y: 70cm. Ahşap, deri, tel.



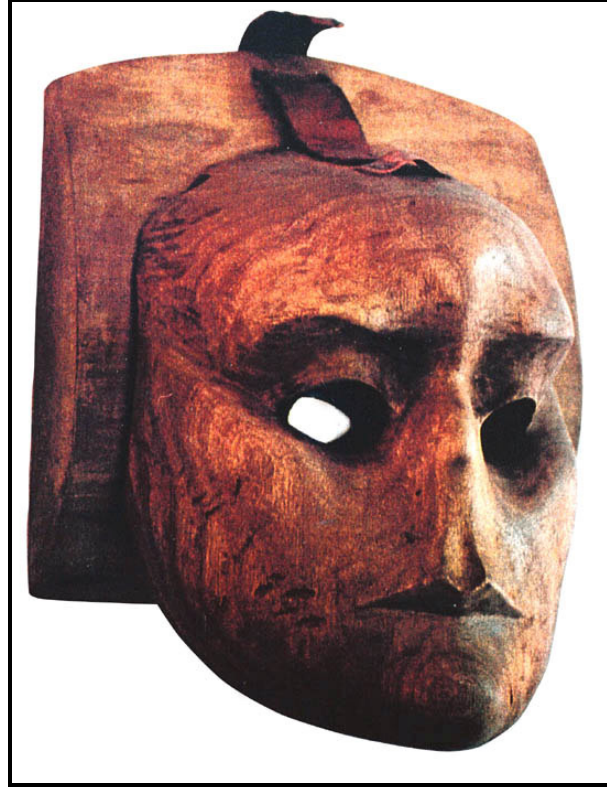
Resim – 70. “Düşlük”. Yücel Kale, 2000. U: 200cm. Ahşap, çan.



Resim – 71. “Düş Kurma İskemlesi”. Yücel Kale, 1998. 150x150x40cm. Ahşap, boynuz.



Resim – 72. “Kalkan Kuş”. Yücel Kale, 2000. 150x150x20cm. Ahşap, deri.



Resim – 73. “Maske Ayna”. Yücel Kale, 1999. 35x27x17cm. Ahşap, deri, ayna.

Yücel Kale'nin çalışmalarında kendisinin ilkel kültürlerden etkilendiği açıkça görülür. Kale, Şaman kültüründen etkilendiğini söyler. Şaman törenlerinde konular dinseldir. Şaman, bazen yeraltı dünyasına yolculuk yaparken bazen de gökyüzünün yükseklerinde gezinebilir ve yolculuk yapar. Kale de kendi içindeki psikolojik durumlarda içsel bir yolculuğa çıkmakta ve keşifler yapmaktadır. Kale'nin işlerine baktığımızda büyüsel bir etki görürüz. Bunun sebebi ilkel sanattan etkilenmesi olabilir. İç dünyasından dışına yansıttığı ve heykellerinde form bulan bu biçimler büyüsel etkiye sahiptir. Büyüde, keşfetme daha sonra da hakim olma ve güç duygusu vardır. Yolculuk ve keşif yapma, Kale'ye ister istemez güç kazandırır. Çalışmalarının içeriği, keşiflerinden elde ettiği güçle form bulur. Çalışmalarının işlevselliği, kullanıcıyı ilkel dönem tören insanının ruh durumuna sokar. Belki de aynı yolculuğa kullanıcı da çıkar ve güç kazanır; doğal olarak da büyüsel bir etki alanına girer.

"Heykelin içine işlevi sokmak izleyicinin yapıtlarla arasındaki ilişkiyi biraz daha yakın kılmak, izleyiciyi yapıtla bir bütün haline dönüştürmek fikriydi. Kullanılabilir heykel mantığı, bir anlamda, sanatçının heykel mantığını atlamadan tasarımın da ağır bastığı yapıtlar üretiyor."

Seçkin Pirim, Heykeltraş

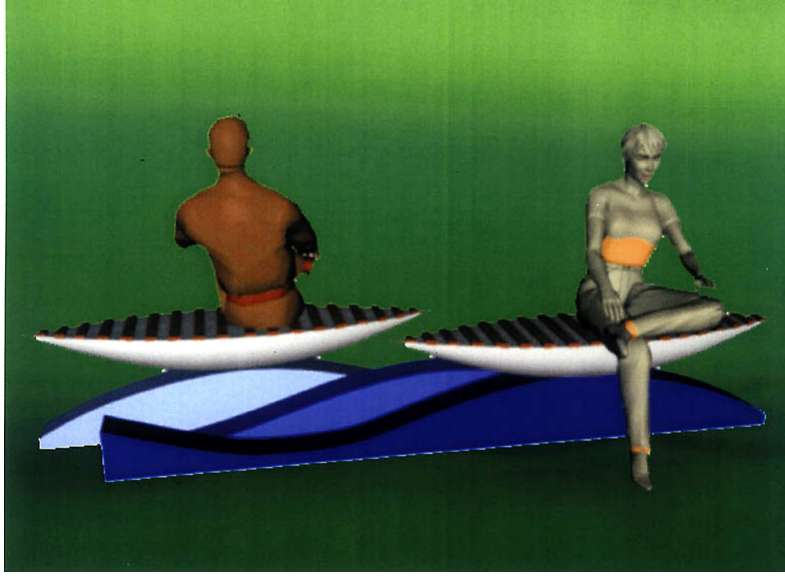


Resim – 74. “Aydınlatma Elemanı”. Seçkin Pirim. 1998. 200x50x50cm. Ahşap.

"Bu işlevselliği bir aydınlatma elemanı olarak sundum. Aydınlanma düşüncesi, heykelin konseptiyle bağlantı kuruyor. Kişinin bunu ayrıca bir aydınlanma işlevi içinde kullanması, o kişiyi iş, konsept ve izleyici ya da kullanıcı ile bir bütünlük içine sokuyor. Yapıt, şu anda bir kültür sanat merkezinde sergileniyor ve kullanılıyor."

Seçkin Pirim, Heykeltıraş

Bu aydınlatma elemanı, aynı birimlerin üst üste sıralanarak ve üçgen bir yapı oluşturularak, ışığın (lamba) boş kısma yerleştirilmesinden ibarettir. Birimlerin yerleştirilme şeklinden ışık-gölgesi görsel açıdan hoş bir izlenim bırakır.



Resim – 75. “Sandal Sefası - I”. Seçkin Pirim. 2001. ÇİMSA ve MSÜ Endüstri Tasarımı Bölümü Kent Mobilyaları Tasarımı Yarışması Birincilik Ödülü.

Proje halindedir.

Seçkin Pirim, Heykeltıraş

Birbirinin aynı iki birim, eğrisel çizgi ve forma sahip tek bir bütün üzerinde farklı noktalarda durmaktadır. Birimlerin ikisi oturma yüzeyini oluşturur ve sandal biçimlidir. Ayak kısmını oluşturan tek parça ise dalga hareketini yansıtır. Bu çalışmanın biçimi, içeriği, işlevselliği bir bütün oluşturmuştur.



Resim – 76. “Sandal Sefası - II”. Seçkin Pirim. 2001. ÇİMSA ve MSÜ Endüstri Tasarımı Bölümü Kent Mobilyaları Tasarımı Yarışması Birincilik Ödülü.

Proje halindedir.

Seçkin Pirim, Heykeltıraş

Aynı birim, göz tamamladığında aynı forma sahip olan fakat eşit aralıklarla bölünen bir parçanın zıt biçimde yerleştirilişidir. Oturulacak yüzey ile taban kısmı zıt yönlere bakar. Bu iki çalışma da, yalın ama hareketli bir kompozisyona sahiptir.

"Tüm heykeller işlevseldir. Politik, estetik işlev, tüm sanat yapıtlarında vardır. Ancak, bunları desteklemek için heykele başka fonksiyonların yüklendiği zamanlar olmuştur. Ben ‘oyun’ teması üzerinde çalışıyorum ve oyuncak plastiğini heykele taşımayı amaçlıyorum. Sanat da oyun da izleyiciyi gündelik hayattan uzaklaştırır ve ‘-miş gibi yapma’, kendini yerine koyma ya da empati ile yeni bir evrene götürür. Oyuncak, oyunun aracıdır ve oyuncakta var olduğunu düşündüğüm plastik öğeler; imgelemi

harekete geçirmesi ve boyut, renk, biçim gibi özelliklerdir. İzleyici, iyi tasarlanmış bir oyuncaktan, heykelden aldığına benzer bir tat alabilir. Oyuncak, onu bir anda çocukluğuna götürür. Benim 'oyuncak' başlığı ile sunmak isteyebileceğim çalışmalar, aslında hareket kazandırılmış, figüratif heykellerdir. Hareket, figüratif ifadeyi güçlendirmek üzere katılmıştır. Malzemesi ve rengi ile, izleyicinin çocukluğuna ait oyuncaklarla analogi yaparlar. Böylece, oyun teması üzerinde gerçekleştirdiğim çalışmalarımın, heykel olmaktan başka bir işlevi olduğunu düşünmüyorum. Ancak, bazen ifadeyi güçlendirmek üzere kullandığım hareket, forma heykel olmanın yanı sıra fonksiyon kazandırır."

Yıldız Güner, Heykeltıraş



Resim – 77. "Kaykay". Yıldız Güner, 1999. Y: 200cm. Ahşap.

"Oyunda yaşanan mutluluk duygusunu anlatmak için yapılmış. İzleyiciye bu hissi yaşatabilmek için tekerlekler eklenmiş. Asla gerçek bir kaykay

kadar iyi kaymak endişesi taşıyor. Genç kızın ellerinden tutup kayabileceğimiz bir kaykay."

Yıldız Güner, Heykeltıraş

Kaykaydaki deforme edilmiş genç kız figürü, çocuksu bir yan taşır. Kaykaya binen kişi sanki bu figürden etkilenerek aynı onun gibi kollarını iki yanına açarak dünyayı, yolculuğunu yaparken kucaklayacak, keşfedecektir. Kendini çocuksu bir oyun içinde bulacaktır. Arka kısımda çiçek ve yapraktan oluşan bir dal, eğrisel bir hareket yapar. Dalın çiçeği, aslında kanatlarını açmış bir kuş figürüdür. Oyun diyarında yolcu taşıyan bu kaykaya sanki eşlik eder.



Resim – 78. "Köpek". Yıldız Güner, 2001. Y: 80cm. Ahşap, Birgi.

"Arkadaş canlısı, neşeli, saf, biraz şımarık bir köpek. Duygularını anlattığı kuyruğu ve kulakları hareketli. Tabii, insan bu en yakın dostuna sarılmak, dokunmak istiyor. Oturabiliyor, güvenli yükseklikte. Bu heykel, Birgi'de bulunuyor ve bir kamu heykeli."

Yıldız Güner, Heykeltıraş



Resim – 79. “Canavar”. Yıldız Güner, 2001. Y: 6cm. Ahşap.

"Boyutuyla oyuncaklara yakın. Eklemleri hareketli olduğu için ele alınıp oynanabilir."

Yıldız Güner, Heykeltıraş

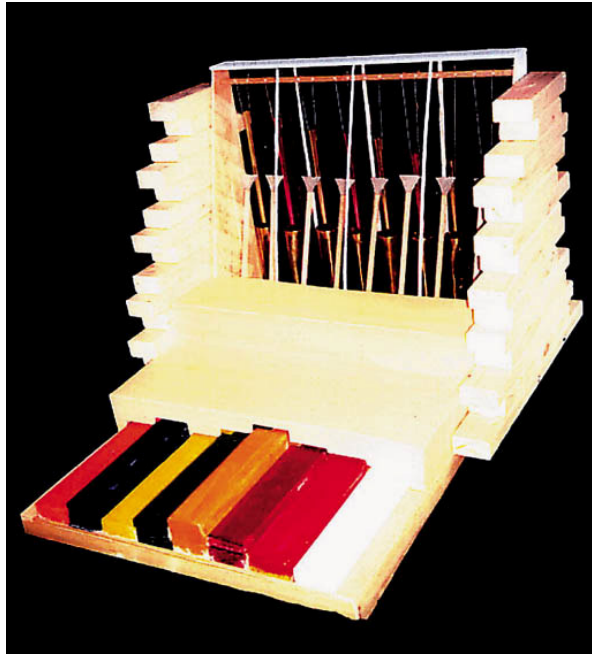
Biri oturma işlevi gören, diğeri ise oyuncak olan bu köpek figürleri gerçek köpek anatomisine sahip olmayan ama köpeği simgeleyen işlevsel heykellerdir.

Çalışmalarında “oyun” temasını kullanan Yıldız Güner, işlevselliği olan bu çalışmalarını kullanan kişilere, hayatın bir oyun, oyununsa bir yaşam tarzı olduğunu sorgulatıyor gibidir.

"TEG Vakfı Fatih Eğitim Parkı içindeki alanda çocukların oynamaları için düşünülen heykel formundaki projeye ‘De-pi’ adını verdim. Çocuklar, yaşama sevincinin ifadesi olan coşkularını, ses ve hareket ile dışa vururlar. Ben de onların bu coşkularını özgürce dışa vurabilmeleri için, onların bedensel aktivitelerini, müzik ritimleri ve renklerin armonisi ile

birleştirmeyi amaçladım. Sessiz olan bu alanı, enerjileri ve bedensel kalımları ile sesli hale getirip canlı ve hareketli yaşayan bir ortam oluşturuyorlar. Piyanonun tuşları üzerinde sek sek oynarken doğal bir ritim yaratıp zamanla kendi müziklerini oluşturmaya da yöneceklerine ve müziğe sevgiyle yaklaşacaklarına inanıyorum. Projenin malzemesi ahşap; ses veren kısımların, pirinç borulardan yapılması düşünüldü. Boyutları, 4x3,5x5 m."

Gülşen Kaban, Heykeltıraş



Resim – 80. "De-Pi". Gülşen Kaban. Ahşap. 4x3.5x5m. Proje, maket halindedir.

Mekanik bir yapı olan bu çalışmanın işlevselliği, ses ve ritmin çocukları kendine çekmesi ve harekete geçirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Basit bir mekaniğe sahip olan bu çalışma, konstrüktivist etkiler taşımaktadır. Bu çalışma boyutuyla, Yücel Kale'nin çalgı aletlerinden farklıdır ama kullanıcıyı onunki gibi başka dünyalara götürebilir (özellikle çocukların piyanonun tuşları üzerinde bütün vücutlarıyla hareket etmesi).



Resim – 81. Projenin Gerçekleştiği Alan, Gülşen Kaban.

"Endüstri ürünlerinin satışında ve yaygınlaşmasında etkili olabilmesi için ürünlerin tasarımını ve estetiğini oluşturmak amacıyla çeşitli disiplinlerden yararlanılmıştı. Grafikerlerden heykeltıraşlara kadar geniş disiplinlerarası bir durum ortaya çıkmıştı. Bu, Modernizmin doğum günleri içindeki bir başka doğuma da işaret ediyordu. Bir postmodern durumu gösteriyordu. Modern heykelin en büyük kriterlerinden biri, heykelin işlevsel olamayacağı idi. Bu temel kriter, heykel bölümüne yeni başlayan bir öğrencinin 'Heykel nedir?' sorusuna verilen ilk ve önemli yanıtlardan biridir. Gelişen, değişen ve oluşagelen büyük postmodern konjunktür, her şeyi etkilediği gibi heykel sanatını da etkiledi ve dileyen sanatçılar, izleyiciyi de düzenlemenin hareketini ve devinimini de artırdılar. Bir zamanlar satış için kullanılan fonksiyonellik -Bauhaus'taki gibi- bugün halkı dahil olduğu izleyicilikten kurtarıp katılımcılığa iten bir hareket haline getirildi. Bu yönüyle heykelde işlevselliğe sıcak ve olumlu bakıyorum."

Hakan Ersiz, Heykeltıraş



Resim – 82. “Oyun Parkı”. Hakan Ersiz. Ahşap. Y: 4m. Proje halindedir.

"2001 Haziran ayında diploma projesi için ‘Oyun Parkı’ nı hazırlamıştım. Malzemesi çeşitli boylarda ağaç kütüklerinden oluşuyordu. Gelişigüzel bir düzenlemeyle, birbirine geçmeler halinde montajı yapılacaktı. Ben yalnızca bir işlevsel düzenleme yaptım. Diploma konusu olarak, açık alanda çocukların oynayabilecekleri bir düzenleme istediler. Ben de çocukların zihin güçlerinden yararlanmak için bizce nötr olan, ama onlarca başka anlamlar kazanabilecek bir düzenleme oluşturmaya çalıştım."

Hakan Ersiz, Heykeltıraş

Bu çalışma kompozisyon bakımından çocukları (kullanıcıyı) bilmecemsi bir yapı içine sokar. Çocuklar buna tırmanabilir, tutunup sallanabilir. Çalışmayı oluşturan birimleri, sayabilir, birbirleriyle ilişkisini gözlemleyip çözmeye çalışabilir. Malzeme olarak ahşap kullanılması çocukların güvenliği açısından iyi bir seçimdir.

"Heykelin işlevsel olması için, içine izleyiciyi de katıyor. İzleyici, heykeli, görmenin ve tutmanın ötesinde tecrübe edebiliyor. Üstelik bu, evde veya işte kullanmaya alışık olduğu endüstriyel aletlerin dışında, materyalist dünyada hiçbir işe yaramayan bir şeyin işlevi. Bunların dışında işlev kattığım heykelin işlevinin ne işe yaradığı da önemli. Mesela davul, Türk insanının sahura kalkmasından meydanlarda toplanıp oynamasına ve şenlikler yapmasına kadar bir araya gelmek açısından önemli bir eleman."

Nilüfer Ovalhoğlu, Heykeltıraş



Resim – 83. "Kutu". ;Nilüfer Ovalhoğlu, 2001. Y: 180cm. Metal, deri, Tunceli.

"Tunceli'de Hale İşsever, Alçıray Kıryaman ve Meral Aktan ile birlikte gerçekleştirdiğimiz heykel performansında coğrafi ve sosyal kapalığa

gönderme yapmak üzere bir kutu yapmayı düşündük. Her birimiz kutunun bir duvarını yapmaya karar verdik. Benim duvarım, dalgalanan bir duvardı; hatta, köşeleri biraz yırtılmış bir duvardı. Bu metal duvarın üzerine bir pencere açtım ve bir deri gerdim. Davul daha önce de bahsettiğim gibi Türk insanının toplanmasını ve şenlik yapmasını simgeliyordu. Bu toplumun ritmini, böyle yansıtmayı uygun gördüm."

Nilüfer Ovalıoğlu, Heykeltıraş

Yöresel bir etkinliği anlatan bu çalışma, işlevselliğini çalgı aleti (davul) olmasından alır. Organik malzeme deri ve inorganik malzeme metal kullanılmıştır. Deri olan yani davul görevi gören kısım, yöresel bir eylemi, toplumsallığı simgelerken (örneğin halay çekilirken bir daire oluşturulması gibi) bir dışadönüklük vardır.

Çalışmanın metal bölümleri, metalin soğukluğu, keskin ve köşeli yapısı sebebiyle içe kapanıklılığı, eylemsizliği ve açılmayan bir kutuyu çağrıştırmaktadır. Burada iki zıt malzeme ve düşünce, işlevsel bir heykeli oluşturmuştur.



Resim – 84. "İsimsiz". Nilüfer Ovalıoğlu, 2001. Y: 175cm. Ahşap, deri. Birgi.

"Birgi'de Tunceli'deki 'Kutu' heykelinin bir devamı olarak, aynı sebeplerden bir heykel yaptım. Yine bir davul yaptım. Birgi halkının bu davula tepkisi çok ilginçti. Yöre halkı, bu işimi hemen sahiplendi. Ayrıca, bu davulun arkasında ziller ve onlara bağlı figürler vardı. Amaç, izleyiciye ulaşmak ve onu da işin içine katmaktı ve bu amacım gerçekleşti."

Nilüfer Ovalıoğlu, Heykeltıraş

Heykelin yapımında kullanılan ahşap ve deri (malzeme olarak) organik bir uyum içerisindedir. Heykel genel olarak hafif, hareketli ahşap bir kütleden oluşmaktadır. Orta kısma deri gerilmiştir ve bu kısım davul görevi görmektedir. Derinin arkasında ziller ve soyut insan figürleri bulunmaktadır. Davul çalındıkça ziller ve figürlerden ses çıkmaktadır. Bu çalışma, kullanıldıkça yöresel bir eğlencenin seslerini ve biçimsel olarak hareketini göstermektedir.

V. BÖLÜM

5. KİŞİSEL DENEMELER

İnsanoğlu tarihsel süreç içersinde gündelik kullanım eŐyalarını hayatına sokarken, ilk çağlarda estetik kaygı gütmeden, bu kullanım eşyalarına biçim vermiştir. İnsanoğlunun yerleşik düzene geçtiği ilk zamanlarda estetik kaygı gütmeden eliyle kilden yapmış olduğu bir yemek kabında bile heykel oğelerine rastlarız. Bu dönemlerde üç boyutlu çalışmalar bölgeden bölgeye deđiŐmiŐ, o bölgenin sağladığı malzeme olanaklarıyla ve özellikle dinî inançlarla biçim almıştır. Yine Ortaçağda kullanım eşyalarının üzerlerinde üç boyutlu dinî betimlemelere rastlanır. Endüstri ağında ise, seri üretim bir dönem insan hayatına ruhsuz, estetik kaygıdan uzak ürünleri sokarken, sanatçı bu duruma el koymuŐ, bu sanatçıların giriŐimleriyle okullar açılmıŐ, atölyeler kurulmuş ve işlevsel nesnelere heykel estetiği kazandırılmıştır. Artık işlevsel nesnenin fonksiyonu ve biçimi birbirinden ayrı düŐünülemez olmuştur. Endüstri ağı bu ürünlerin yapımında malzemeyi daha kolay kullanma olanağı ve malzeme çeŐitliđi sunmuŐtur.

Başlangıçta işlevsel nesnelere heykel estetiği katılırken, artık ađdaŐ sanatçılar bilinçli olarak heykele işlevselliği katmaktadır. Bu işlevsel heykeller i ve dış mekânlarda yerini almaktadır.

Sunulan bu çalışmaların işlevselliği yanında heykel olarak tasarlanmıştır. İŞlevsel niteliği ise bu çalıŐmalarımı kullanılabilirlikleri ile insan yaşamına birebir sokmak amacımdan dolayıdır.

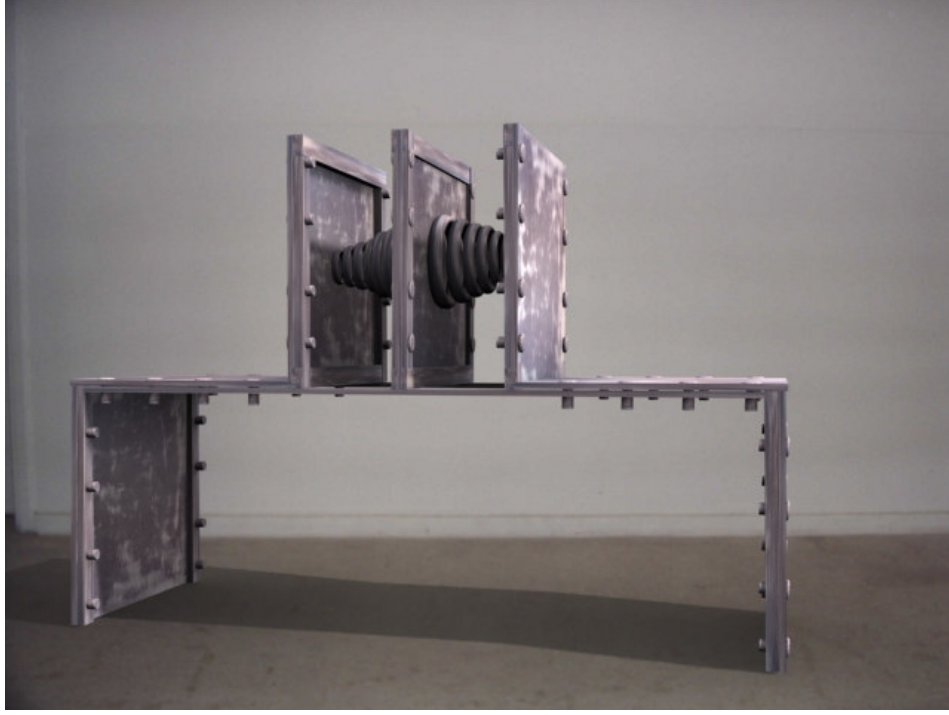
Günümüz endüstri tasarımlarını incelediğimde, sağlam konstrüksiyona sahip olduklarını gözledim. Bu tasarımlarımın ayakta durabilmesi için sağlam konstrüksiyona sahip olması gerekli olduğundan, tasarımlarda malzeme olarak metal yüzeyler kullanılmış ve bu yüzeyler demir profillerle desteklenmiştir.

Çalışmalarda dekoratif olmama kaygısı güdülmemiş, aksine dekoratif olmaları için çalışmalara renk ögesi katılmıştır.

Çalışmalarımın çıkış noktası denge kavramı olmuştur.

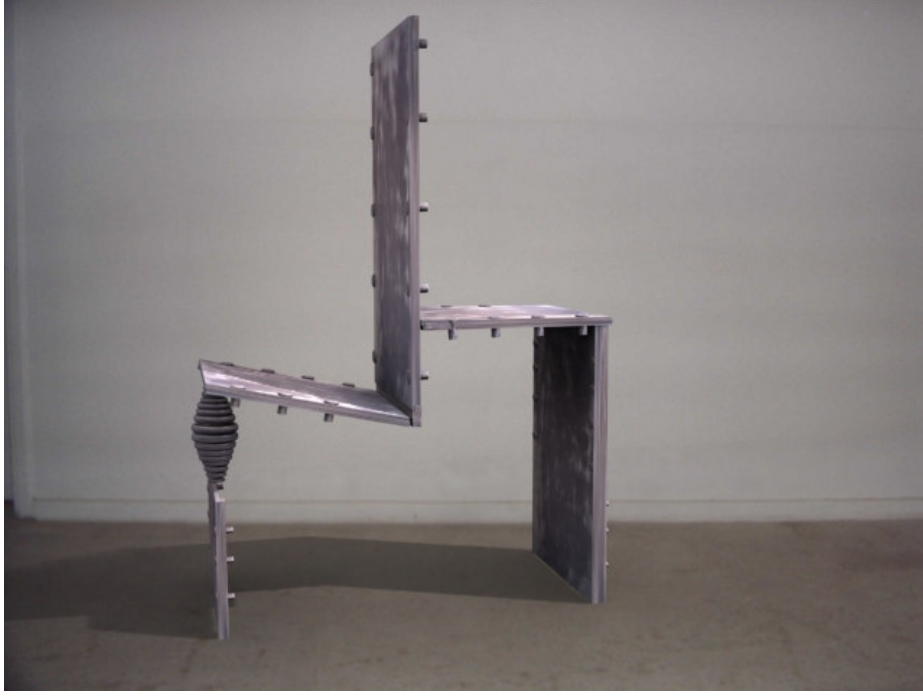
Benim için denge, en büyük ve en önemli özgürlük olmuştur. Maddiyat ve maneviyat, yaşamsal süreç içerisinde kimileri için ayrı dünyalar olarak yaşanır. Gerçek olan şudur ki, yaşam ikisinin bir bütün oluşturmasıdır; bu asıl gerçektir. Sorun ise kişinin varlığını bu bütünlük içerisinde ortaya koyabilip koyamayacağıdır. Yaşamı irdeleyen insan, bu sorunu dengede kalmayı başararak çözebilir.

Denge, benim için bir tarafa bağımlı olmadan düşsel ve nesnel dünyalar arası gidiş-geliş yapabilmektir. Denge, iki dünyanın orta çizgisinde dururken, iki tarafı da içinde barındırmaktır. Dengede durmak, asla sabit olmak değil, aksine, her iki dünyaya da istenilen zamanda bir adım kadar yakın olabilmektir.



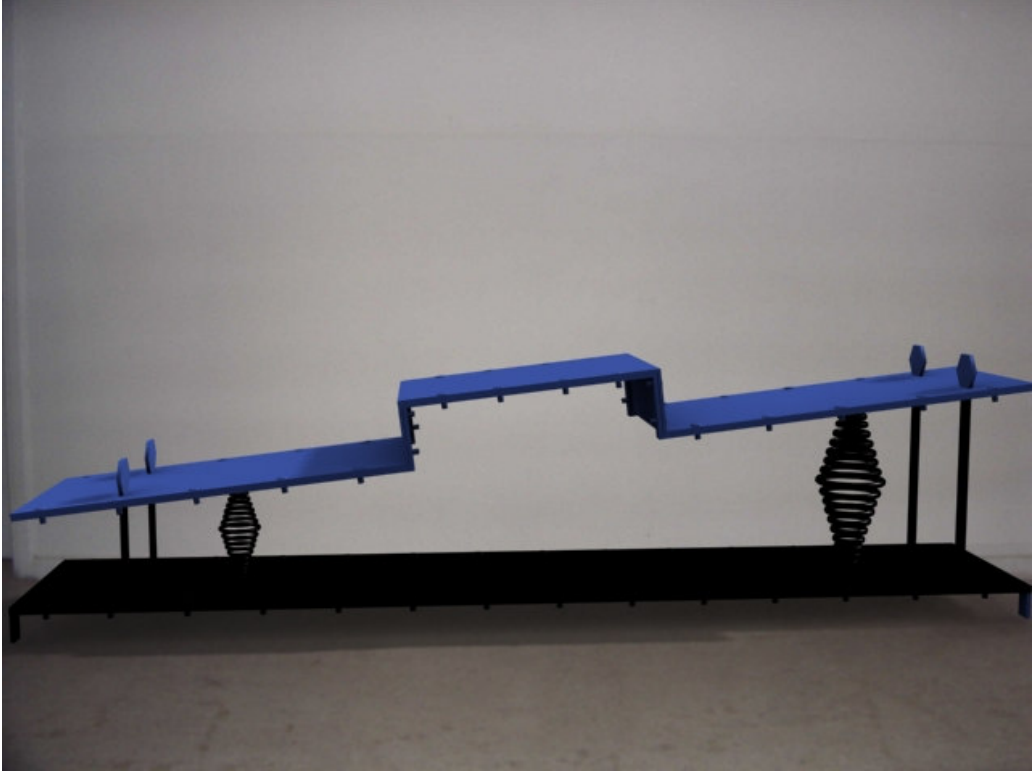
Resim – 85. “Denge 1”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.

Çift kişilik oturma grubu olarak tasarlanmış sandalye, keskin çizgilere sahip bir heykeldir. Sırt sırta vermiş birbirine bağlı konstrüksiyona sahip oturma birimleri nesnel ve düşsel dünyayı simgeler. Orta kısımda dengeyi temsil eden metal plaka vardır. Bu çift kişilik işlevsel çalışmanın bir birimine oturan kişi düşsel dünyadan, diğer birimine oturan kişiye nesnel dünyadan dengeye doğru hareket eder. Bu hareketi ise yaşamın kendisini anlatan sembolik dünya biçimine sahip yaylar sağlar. İki sırtı sabit metal yüzeyde birleştiren yaylar, hareketi ve akışı sağlaması açısından özellikle konik olarak tasarlanmıştır. Bu özelliği çalışmaya, hem sembolik hem de işlevsel değeri artırır bir vurgulama kazandırır.



Resim – 86. “Denge 2”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.

Çift kişilik oturma grubu olan bu çalışmanın bir tarafı keskin hatlıdır ve içinde hareketsizlik, buna bağlı olarak da rahatsızlık barındırır. Çalışmanın diğer tarafı yay yapısıyla hareket kazanmıştır. Oturan kişinin ağırlığına göre esneme payı verir. Yaşamın sert, katı, keskin yanı yine yaşamın esnek, ironik yanıyla birleştirilmiştir.



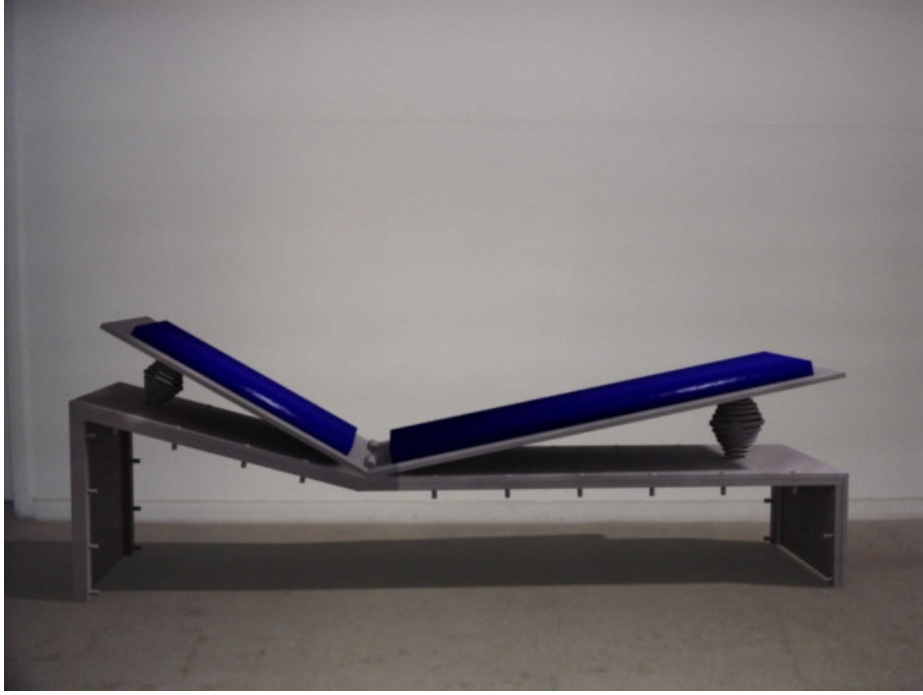
Resim – 87. “Denge 3”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.

Çift kişilik bu oturma grubu kişilerin ağırlığına göre hareket eder. Zemindeki düz metal plaka, yaşamın düz ve kolay yolunu, çalışmanın oturma kısımları ise eğiminden dolayı yokuşlu yolu temsil eder. Fakat her ne olursa olsun, yaşam güzeldir ve bir noktada dengelenir. Yayların farklı boyutları ve kalınlıkları çalışmaya farklı esneme özelliği kazandırdığından, duygu bağlamında vücut, maddesel olanla ilişkiye girer.



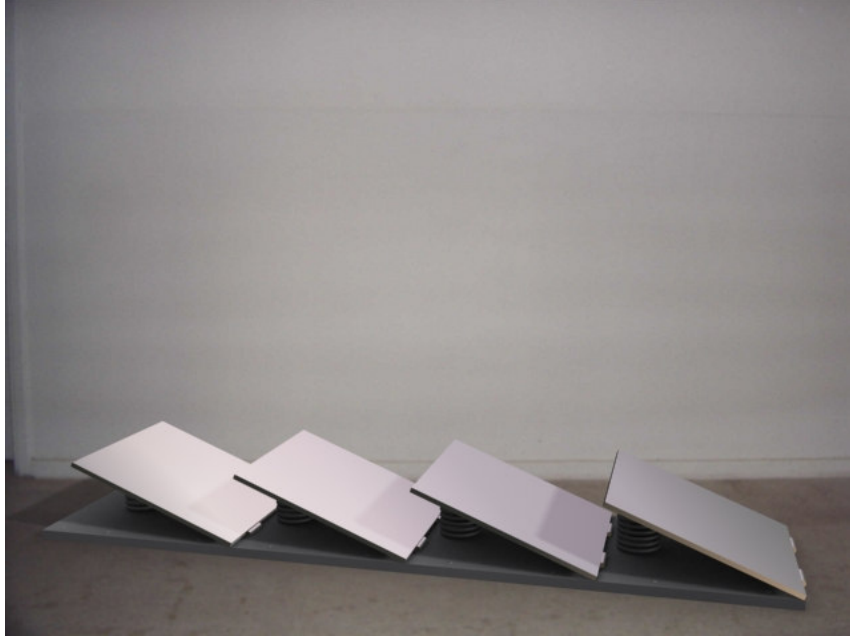
Resim – 88. “Denge 4”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.

Çift kişilik bir oturma grubudur. Görsel olarak çatılı bir evi çağrıştırmaktadır. Dişi ve erkek bu evin yapı taşıdır ve dengede durmak zorundadırlar. Kurdukları yuvanın temeli ise onları dengede tutan esnek bir yaydır.



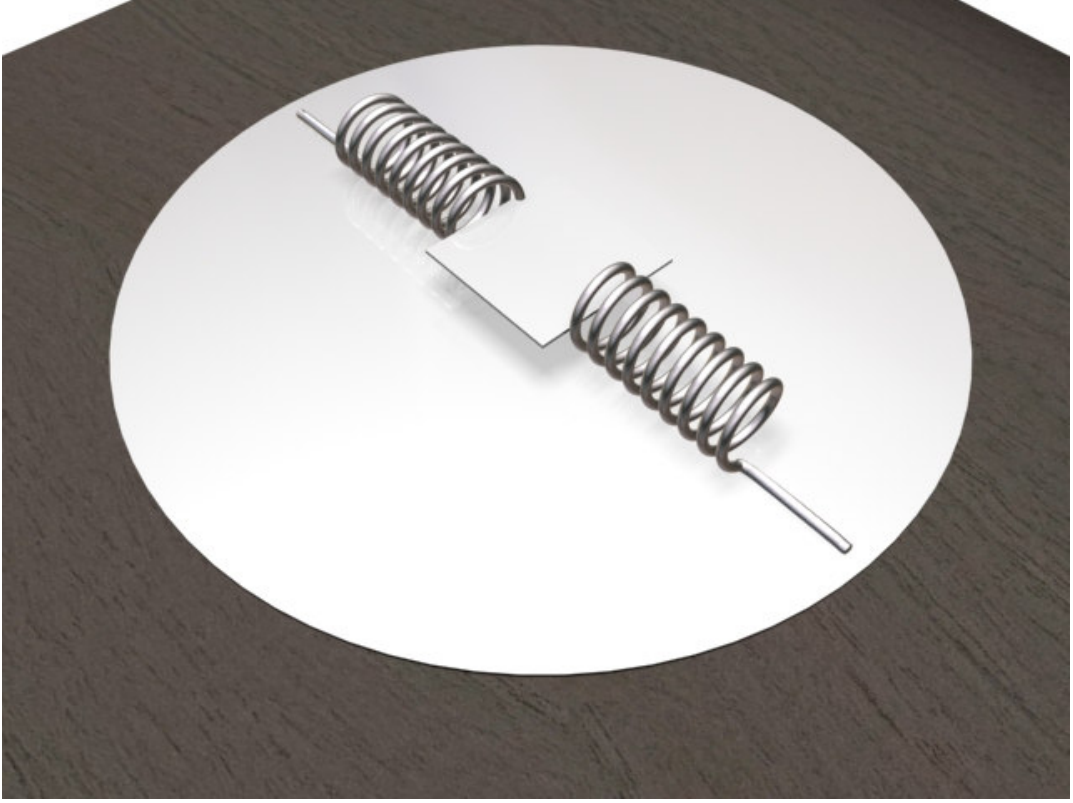
Resim – 89. “Denge 5”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.

Yatmak veya uzanmak için tasarlanmış çalışmanın ayak ve baş kısımlarında yay bulunmaktadır. Kısa bir uyku esnasında hem düşsel hem nesnel rahatlık kavramları bir formda bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Rüyalara dalan beynimiz, yere basan ayaklarımız yayların üzerinde dengede durmaktadır. Fiziksel rahatlıkla düşünsel rahatlık arasında bir dengenin oluşma anında maddenin işlevi bir şekilde öne çıkar ve bu iki varlık arasında önemli bir bağ kurmasına aracı olur.



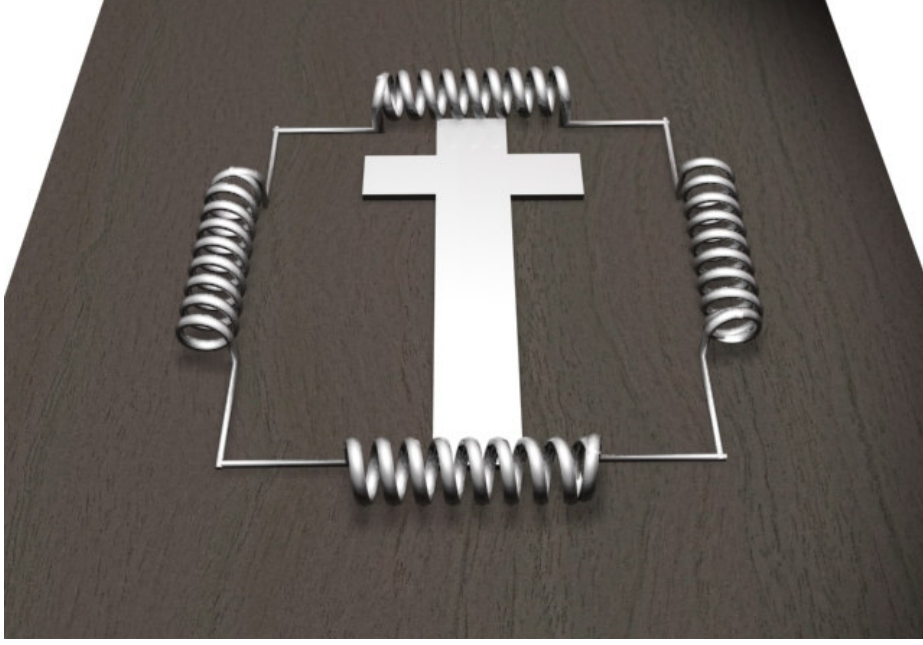
Resim – 90. “Denge 6”. Tuğba SÖNMEZ, Metal, 2006.

Sert ve yumuşak yaylara sahip bu yürüme bandı, yayların yumuşaklığına göre bir adımımızda bizi yukarıda tutarken, diğer adımımızda aşağıda tutar. Çalışma, hayatla ilişkilendirilen kısa bir ironik kesit sunar. Böyle bir kesitle yayların sertlik ve yumuşaklığına bağlı olarak bazı sürprizlerle karşılaşılır ve sonuçta, içsel tepilerimizle fiziksel reaksiyonlarımız arasında duygusal bir köprü kurulmaya çalışılır. Böylece, saniyelere sığdırılmış bir sorgulama yaratır insan kendi içinde.



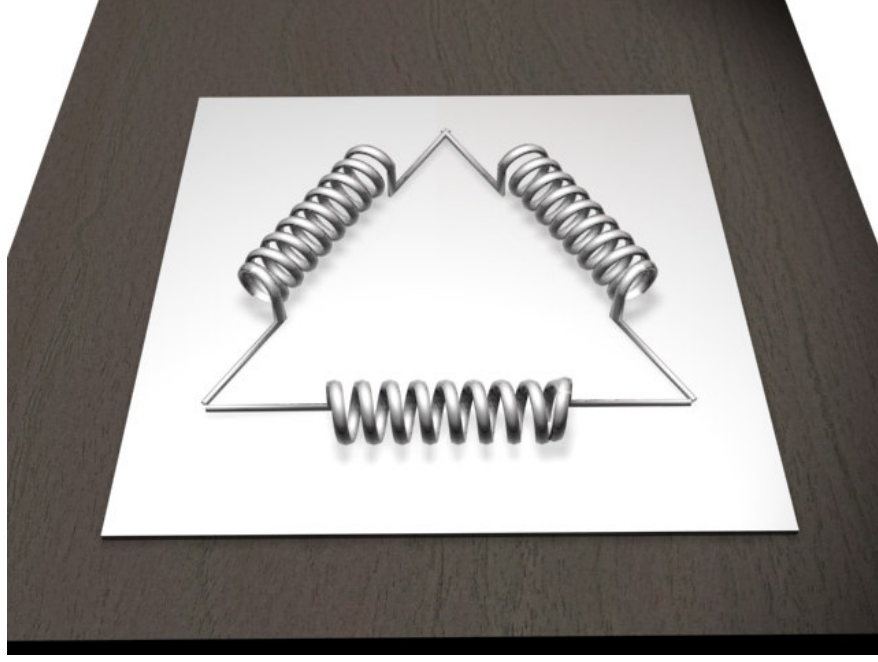
Resim – 91. “Denge 7”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.

Yaka iğnesi olarak düşünülen bu tasarımda, keskin ve yumuşak çizgiler bir araya gelmiştir. Dünyayı simgeleyen dairenin merkezinde birey kendi keskin ve kararlı sınırlarını çizmiş dengede durmaktadır. Her iki yanında düşsel ve nesnel dünyayı simgeleyen yaylar bulunur. Yaylar, her iki dünyaya yolculuğun kapısıdır.



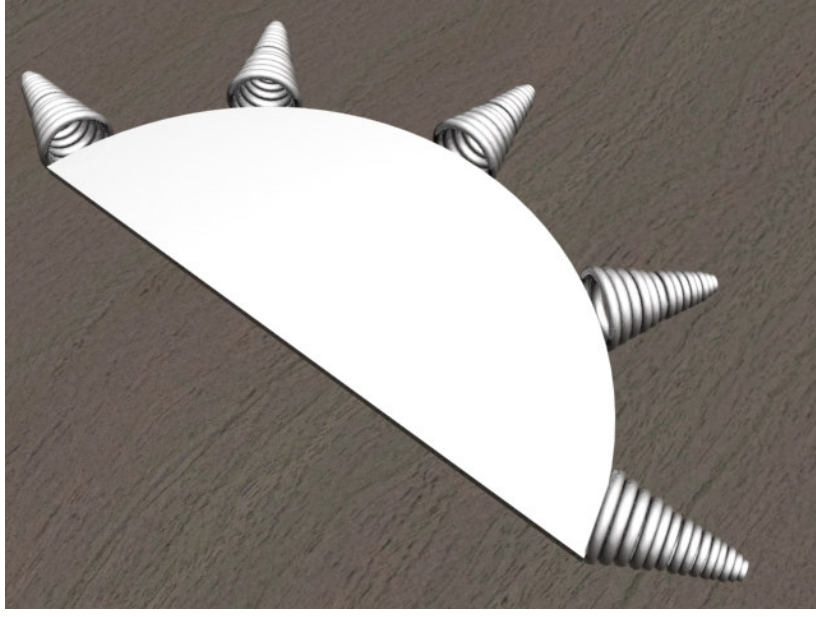
Resim – 92. “Denge 8”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.

Yaka iğnesi olan bu tasarımda, yaylardan oluşan kare, bireyin yaşamında kendisine her doğrultusunda tolerans gösterdiğini temsil eder. Bu, bireyin dünyaya bakış açısıdır. Fakat birey bu toleransı kendi öz eleştirisini yaparken kullanmaz. Kendini sorgular ve çarmığa gerer. Fakat bu iki ayrı tutumu dengedir ve ona artı kazandırır.



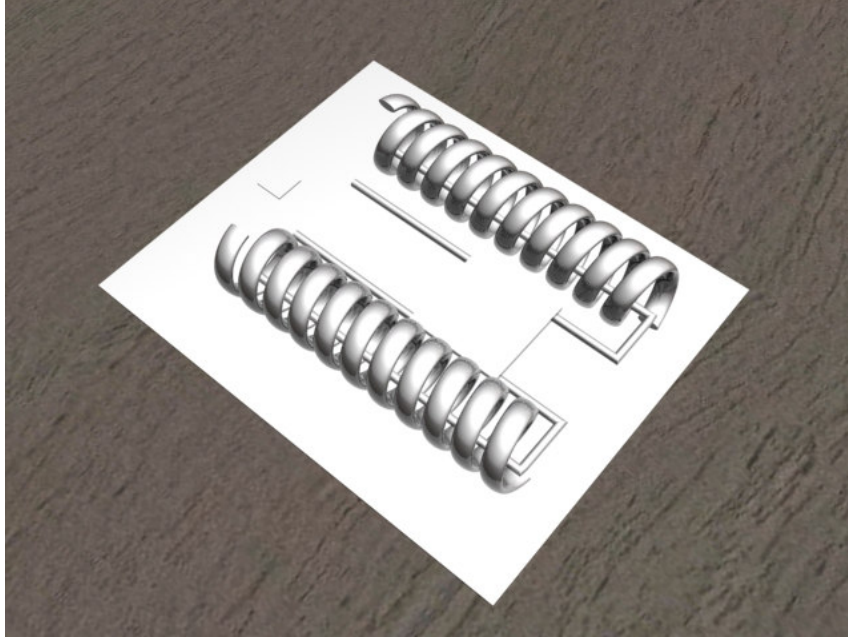
Resim – 93. “Denge 9”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.

. Yaka iğnesi olan bu tasarımda, keskin köşelere sahip kare formunun her köşesi, bireyin kendisini sorgulamasıyla uç noktaya çıktığı anları anlatır. Merkezdeki yaylarla oluşan üçgen ise kendisine tolerans tanıdığı bir sorgulama biçimidir.



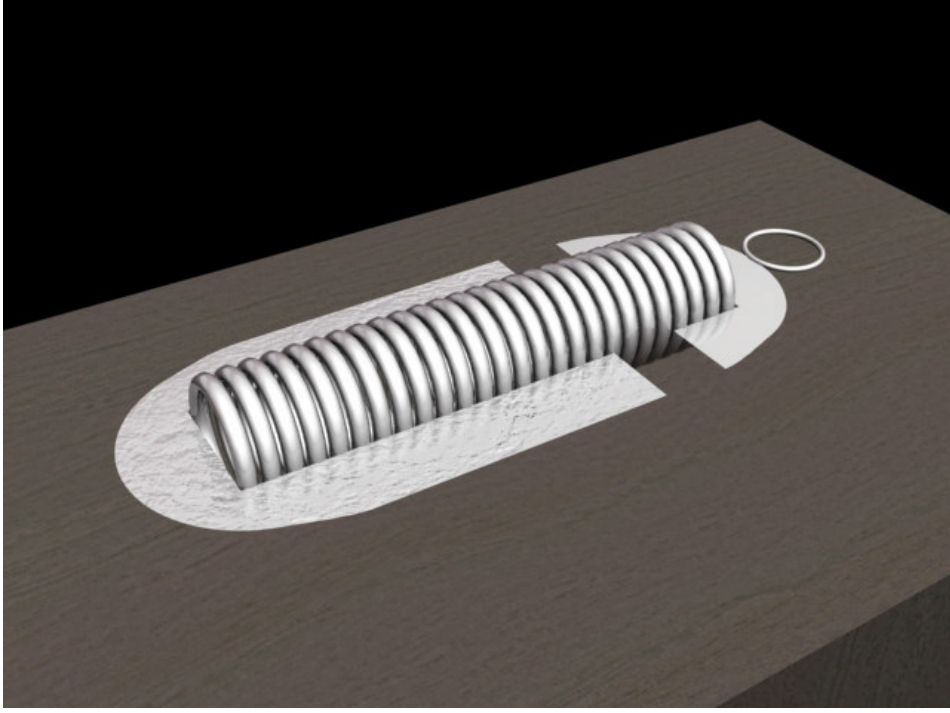
Resim – 94. “Denge 10”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.

Yaka iğnesi olan bu tasarımda, güneşin doğuşunu simgeleyen yarım daire yaylarla tamamlanmıştır. Sembolik bir yarım güneş biçimidir. Yaylar güneşin ışık süzmelerini temsil eder. Güneş ışığı sıcak, yumuşak ve esnektir. Kullanılan yaylar da bunu anlatmaktadır.



Resim – 95. “Denge 11”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.

Yaka iğnesi olan bu tasarımda birey, düşsel ve nesnel dünyayı yaşarken, her iki dünyadan da esneme payı alır. Bu iki dünya yaşattıklarıyla bireyi kavrar. Fakat önemli olan bireyin bu iki dünya arasında büyük benliğini ve küçük benliğini sorguya çekmesidir. Yayların ortasındaki büyük ve küçük kareler bunu simgeler. En alttaki büyük kare ise bu yaşadıklarını içinde barındıran ve denge kuran bireydir.



Resim – 96. “Denge 12”. Tuğba SÖNMEZ, Bakır, çelik, nikelaj, 2006.

Kolye ucu olan bu tasarımda, oval yüzey yumuşak formuyla dünyanın esnekliğini simgeler. Ortadaki boş alan haç şeklindedir ve sorgulamayı temsil eder. Fakat sorgulamanın olduğu yerde esnek olan yay vardır. Bu ise bireyin kendini acımasızca yargılamak, bir yandan da kendine tolerans tanınmasıyla dengede durmasını sağlar.

SONUÇ

Fonksiyon olarak da ifade edilen "işlev", görevin yanı sıra vazife ve yerine getirmenin karşılığıdır. Ayrıca, bir nesnenin iş görme yetisi olarak da tanımlanabilir. İşlev kavramının bu genel tanımı ötesinde, heykel sanatı içinde nasıl bir yer aldığını incelediğimizde, çok yönlü özellikler üstlendiğini görürüz.

Tarih boyunca heykel sanatı içinde değerlendirilen çok sayıda yapıt, farklı dönem ve bölgelerde, farklı amaç, işlev ve biçimlerle üretilmiştir. Heykel sanatının tipik örnekleri olarak gördüğümüz yapıtların yanı sıra heykelsi öğeleri çok güçlü biçimde barındıran çok sayıda günlük kullanım objesi, çeşitli uygarlıklarda müzik aleti, giyim kuşam, ev eşyası, taht, kutsal sunu kapları, ritüel nesnelere, vb. olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıtların heykel sanatı bağlamında algılanmaları, bu ürünlerin estetik açıdan soylu ve düzenli olması ve sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriye içermesi nedeniyledir.

20. yüzyıla gelindiğinde, heykel-işlev ilişkisi, sanatçıların ve sanat akımlarının oluşturduğu kuramlar çerçevesinde tartışılmaya başlanmış ve bu anlayış temelinde yapıtlar üretilmiştir. Bu yüzyıldan itibaren üretilmiş işlevsel niteliği olan heykelleri inceleyebilmek için, sanat akımlarının ve sanatçıların işlev kavramına ait düşüncelerinden yola çıkmak gerekmektedir.

Günümüzde işlev kavramı, farklı bir nitelik kazanmış; değişik sanatçılar, çalışmalarında işlev olgusunu çeşitli amaçlarla kullanmışlardır. Bu çalışmalar iki grupta uygulanarak değerlendirilmiştir:

1. İşlevi amaç olarak görmeyen, işleve yapıtın içinde temayla bağlantılı olarak yer veren ürünler yapılarak işlevsel niteliklerin sembolik anlamlar yüklenmiş ya da sembolik anlamın ortaya çıkmasının sağlaması için insanların dokunmaları, oturmaları, bazen de doğrudan içine girmeleri sayesinde heykelin taşıdığı soyut kavrama ulaşmak için bir araç niteliği kazandırılmıştır.

Heykelin içine işlevin sokulmasıyla, statik heykelden farklı olarak, izleyici ile yapıt arasında fonksiyona bağlı yoğun bir ilişki kurulması sağlanmıştır. Çalışmaların bu özelliğiyle sanatçının ele aldığı kavram vurgulanmıştır.

2. Bir işlevin “plastik bir görüntü” altında yer alması işlev olgusunun ikinci özelliğidir. Bu çalışmalar, baştan itibaren bir işlevin yerine getirilmesi ama görsel bir mesaj taşımalarını da içerir. Büyük kentlerde yaşayan insanların günlük yaşam kalitesine katkıda bulunmak amacıyla yeni projelerin üretildiği 1960’lı yıllar, kamu kavramının bir kez daha incelendiği yıllardır. Kamu, kamusal alan ve kamu yararı gibi kavramlar üzerinde yapılan tartışmalar, sanatla ilgili tartışmalarda da yeni sorunları ve önerileri gündeme getirmiştir. ABD ve Batı Avrupa’da heykeltıraşlara bir tasarımcı olarak işlevsel ve plastik değerlerin iç içe girdiği yapıtlar üretme olanağı veren geniş alan düzenlemeleri henüz ülkemizde çok fazla görülmemektedir.

İşlevin yanı sıra, çalışmalarda plastik bir görüntü oluşturmaya çalışılarak, heykel özellikleri yüksek görsel mesaj taşıyan estetik objeler üretilmiştir.

KAYNAKÇA

- AKURGAL, Ekrem (1999), Anadolu Kültür Tarihi, 8. baskı, TÜBİTAK, İstanbul.
- AKYÜREK, Fatma (1998), Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Ana Britannica (1994), Ana Yayıncılık, İstanbul, XV.
- Anadolu Medeniyetleri I (1983), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.
- Anadolu Medeniyetleri II (1983), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.
- Anadolu Medeniyetleri III (1983), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.
- Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi II (1982), Görsel Yayınlar, İstanbul.
- BATUR, Enis (1997), Modernizmin Serüveni, Yay. Yön. Aslıhan Dinç, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. ve San. A.Ş., İstanbul.
- BAYRI, Erim (1989), Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Sonuçları, yüksek lisans eser çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- CONRADS, Ulrich (1991), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar [y.y.], Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- DARGA, A. Muhibbe (1992), Hitit Sanatı, Anadolu Sanat Yayınları Akbank Kültür ve Sanat Hizmetleri Kitapları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), YEM Yayınları, İstanbul, II.
- EDMAN Irwin (1991), Sanat ve İnsan, MEB Yayınları, İstanbul.
- Encyclopédie des Antiquités (1979), Gründ, Paris.
- FOX, Penelope (1951), Tutankhamun's Treasure, Oxford University Press, Londra.

- GERMANER, Ali Teoman (1999), "Cumhuriyetimizin 75. Yılında Ülkemizde 'Heykel' Olgusuna Genel Bir Bakış", Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- GEZER, Hüseyin (1984), Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, 3. baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- GOETZ, Joachim (2000), "Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus", Çev. Ayşe Selen, Sanat Kültür Antika, İstanbul, 16: 128-145
- GOMBRICH, E. H. (1999), Sanatın Öyküsü, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HONOUR, Hugh, FLEMING, John (1995), A World History Of Art, Laurence King Publishing, Londra.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1993), Sanatta Devrim, 3. baskı, Nazan İpşiroğlu ve Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.
- IRWIN, David (1997), Neoclassicism, Phaidon Press, Londra.
- KABAŞ, Özer (1976), Tüm Çevresel Gerçeklik (Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul, yayın no: 69.
- KAGAN, Moisej (1993), Estetik ve Sanat Dersleri, Çev. Aziz Çalışlar, 2. baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- KANGAS, Matthew (1999), "Albert Paley: Organic Form", Sculpture, XVIII, 4: 10-11.
- KITSON, Michael (1966), Landmarks Of The World's Art, Paul Hamlyn Ltd., Londra.
- LYNTON, Norbert (1991), Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LUCIE-SMITH, Edward (1995), Symbolist Art, Thames and Hudson, Londra.

- MEYER, Anthony (1995), Oceanic Art, Könemann, Almanya.
- NERDINGER, Winfried (1981), Rudolf Belling, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1995), Türkçe Sözlük, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi II (1981), Görsel Yayınlar, İstanbul.
- SENIE, Harriet (1992), Contemporary Public Sculpture, Oxford University Press, New York.
- SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur (1994), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1993), Sanatın Görsel Dili, 3. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- The Book Of Art 7 (1994), George Rainbird Ltd., Londra.
- THOMSON, George (1998), İnsanın Özü, Çev: Celal Üster, Payel Yayınevi, İstanbul.
- TUCKER, William (1994), The Language of Sculpture, Thames and Hudson, Londra.
- TURANİ, Adnan (1995), Dünya Sanat Tarihi, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (1993), Sanat Terimleri Sözlüğü, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- URAL, Murat (1997), Kuzgun Acar, Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet (1994), Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- WALTHER, Ingo F. (1998), Art of the 20th Century, Taschen, Almanya.
- WASSING, R. S. (1968), African Art, Alpine Fine Arts Collection Ltd., İsviçre.

ÖZGEÇMİŞ

1975 Mersin doğumlu olan Tuğba SÖNMEZ, Mersin Tevfik Sırrı Gür Lisesi'ni bitirdikten sonra girdiği Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'ne 1994 yılında birincilikle girdi, 1998 yılında birincilikle mezun oldu.

SÖNMEZ, televizyon ve sahne için hazırlanan toplam üç oyun ve programda dekor çalışmalarına katıldı. Mezuniyet projesini, Mersin'de "Çürüme Konulu Metal Heykel" konusu üzerine hazırlayan SÖNMEZ, 1996-98 yılları arasında İstanbul, Silifke, Adana, Mersin ve Antalya gibi illerde çeşitli karma sergilere, öğrenci şenliklerine ve Genç Etkinlik organizasyonlarına katıldı

Katıldığı sergiler: 1998 4. Genç Etkinlik, TÜYAP, İstanbul. 1998 Karma Sergi, Belediye Binası, Silifke-Mersin. 1998 Karma Sergi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Mersin. 1998 Çukurova Resim-Özgün Baskı-Grafik-Heykel Yarışması Sergileme, Adana. 1998 Uluslar arası Akdeniz Öğrenci Şenliği, Antalya. 1998 "20 Kadın 20 Eser", Çekirdek Sanat Merkezi, İstanbul. 1997 Kadın Sanatçılar Sergisi, Taranta Babu Kültür Merkezi, İstanbul. 1997 3. Genç Etkinlik, TÜYAP, İstanbul. 1997 Karma Sergi, Teoman Ünüsan Sanat Galerisi, Mersin. 1997 I. Uluslar arası Öğrenci Trienali, Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstanbul. 1996 2. Genç Etkinlik, TÜYAP, İstanbul; Kişisel sergiler: "Araf" temalı resim sergisi, İçel Sanat Kulübü, M. İlhan – A. Uğural Sanat Galerisi, Mersin. 27 Aralık 2004, 1 Ocak 2005.

1998 yılında Çukurova Resim, Özgün Baskı, Grafik, Heykel Yarışması'nda jüri özel ödülü alan SÖNMEZ, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimini devam ettirmektedir.