

**20. YY'DA HEYKEL SANATINDA
BİÇİM İÇERİK İLİŞKİSİNİN KULLANIMI**

Muhammet İŞÇİ

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2015
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Muhammet İŞÇİ

**20. YY'DA HEYKEL SANATINDA BİÇİM İÇERİK İLİŞKİSİNİN
KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

26.05.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**20. YY'DA HEYKEL SANATINDA BİÇİM İÇERİK İLİŞKİSİNİN KULLANIMI**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Muhammet İŞÇİ



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Mustafa BULUT danışmanlığında, Muhammet İŞGİ tarafından hazırlanan bu çalışma 26 / .05 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Mustafa Bulut İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Arzu ATIL İmza:

Jüri Üyesi : Yr. Doç. Önder YAĞMUR İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 26 / .05 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELDE BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

1.1. HEYKELİN TANIMI.....	3
1.2. BİÇİM-İÇERİK	7
1.3. ZAMAN VE MEKÂN KAVRAMI.....	10
1.3.1. Zaman	10
1.3.2. Mekân	14
1.4. KOMPOZİSYON.....	15
1.3.3. Kütle ve Uzay (Doluluk/Boşluk).....	15
1.4.2. Işık ve Gölge	18
1.4.3. Hareket	19
1.4.4. Doku	21

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİNİN TAHİHSEL GELİŞİMİ

2.1. İLK ÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE BİÇİM-İÇERİK İLİŞKİSİ	25
2.1.1. Anadolu Uygarlıklarında Sanat	26
2.1.2. Mısır	28
2.1.3. Yunan	31
2.2. ORTAÇAĞ DÖNEMİNDE HEYKEL SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ	39
2.2.1. Roman ve Gotik.....	40

2.3. RÖNESANS HEYKEL SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ.....	41
2.3.1. Lorenzo Ghiberti (Ciberti) (1378-1455).....	41
2.3.2. Donatello (1386-1466)	43
2.3.3. Bunarotti Michelangelo (Mikelancelo) (1475-1564)	44
2.4.1. Aydınlanma Dönemi Sanatsal Değişim	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİZM'DEN POSTMODERNİZM'E 20. YY HEYKELİNDE BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

3.1. MODERN SANAT	47
3.2. İZLENİMCİLİK	48
3.2.1. Auguste Rodin.....	49
3.3. KÜBİZM	51
3.3.1. Pablo Picasso.....	52
3.4. FÜTÜRİZM.....	55
3.5. NAUM GABO VE KONSTRÜKTİVİST SANAT	59
3.5.1. Tatlin	62
3.6. ÇAĞDAŞ SOYUT SANAT VE CONSTANTİN BRANCUSİ	64
3.7. HENRY MOORE VE YAŞAMSAL FİĞÜRLER.....	72

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

4.1. KUZGUN ACAR (1928–1976, İSTANBUL).....	76
4.2. ZÜHTÜ MÜRİDOĞLU (1928-1976).....	77
4.3. İLHAN KOMAN (1921-1986).....	78
4.4. RAHMİ AKSUNGUR.....	80
4.5. MEHMET AKSOY	81

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIMIZDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

5.1. ÖRNEKLER VE AÇIKLAMALAR	84
5.1.1. Değirmen.....	84

5.1.2. Güneş.....	87
5.1.3. Kemeçe.....	88
5.2. ÖTEKİ ÇALIŞMALAR	90
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA	96
ÖZGEÇMİŞ.....	99

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****20. YY'DA HEYKEL SANATINDA BİÇİM İÇERİK İLİŞKİSİNİN KULLANIMI****Muhammet İŞÇİ****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, 97 sayfa****Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Doç. Arzu ATIL****Yrd. Doç. Önder YAĞMUR**

Çalışmamızda, heykelin en önemli unsurları olan biçim ve içerik ilişkisi ele alınmıştır. Heykel sanatı, tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar var olmuş bir sanat koludur. Bu nedenle ele aldığımız konular belli bir tarihsel çizgi üzerinde değerlendirilmiştir. Üç boyutlu sanat, geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan en eski sanat dallarından biridir. İnsanoğlu önceleri avlanmaya, tehlikelere karşı korunmaya yardımcı olduğuna ve bereket getirdiğine inandıkları için küçük heykeller yapmış ve heykel sanatı, zamanla ve farklı uygarlıklarda çeşitlilik gösterse de modern döneme kadar işlevsel önceliği olan bir anlayışla ortaya konulmuştur.

Heykelin bu işlevsel özelliği 19. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiş, modernizm ile başlayan süreçte, çeşitli bilim dallarında ve teknolojiye gerçekleşen ilerlemeler sonunda sanat alanında da yansımalarını bulmuştur. Üç boyutlu sanat da, sürekli değişen toplumun koşullarına uyarak teknolojinin getirdiği yeniliklerle yeniden şekillenmiştir.

Yeni teknikler ve malzemelerin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, bu sanat dalı eksiltme ve modelaj'a yönelik klasik yapısına olan eski bağımlılığından kurtularak Avrupa geleneklerinden uzaklaşmıştır. Bu ekseninde çalışmamız ele alınıp ilerletilmiştir. İlkel heykel örneklerinden günümüz modern ve postmodern sanat kültürlerine kadar önemli bulduğumuz sanat eserleri biçim ve içerik bakımından ele alıp incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Biçim, İçerik

ABSTRACT**MASTER THESIS****20. THE USE OF CONTENT RELATIONS IN THE FORM OF SCULPTURE
CENTURY
Muhammet İŞÇİ****Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, page: 97****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT
Assoc. Prof. Arzu ATIL
Assist. Prof. Önder YAĞMUR**

At our work, it is dealt with the form and the content being the most significant elements of the sculpture. The art of sculpture is the art having been since from the first period of history up to now. Because of that, our dealing issues are evaluated on a particular historical line. With its three dimension, the art is one of the old kind of art going back to thousands years before. As people believed that the small sculptures helped hunting, protecting them against danger and providing them abundance, they made small sculptures and the art of sculpture was done with the opinion of being functional priority up to modern era even though it made diversity in time and nations.

This functional feature of sculpture went on the end of 19 century. With the period of starting with the modernization, it took place in art era with the help of advances in different branches of science and technology. The art, with its three dimension, shaped again with the innovation of technology by keeping in step with the condition of the continuously changing society.

With the start of using new techniques and materials, this branch of art kept away from the European tradition by getting rid of the old addiction of the structure based on reduction and modelling. At this frame, our work is promoted forward. The arts of work of which we think that they are important from the primitive examples of sculpture to modern and post-modern era are examined in the fields of form and content.

Keyword: Statue, Form, Content

KISALTMALAR DİZİNİ

- Vs.** : Vesaire
s. : Sayfa No
yy. : Yüzyıl

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Buda Heykeli, Kotuku-in, Japonya, M.S. 556.....	5
Resim 1.2. Levent Ayata, “İçimdeki Firavun”, Metal, Ahşap, 2007.....	8
Resim 1.3. Myron, Disk Atan Adam Heykeli, M. Ö. 450.....	11
Resim 1.4. Michelangelo, Gece ve Gündüz (Dusk& Dawn), 1524.....	13
Resim 1.5. Ernst Barlach, Der Berserker (1910).....	17
Resim 1.6. Alexander Calder, Kırmızı Mobil, 1928.....	21
Resim 2.1. Hitit Güneşi, Ankara.....	27
Resim 2.2. Firavun Kefren’in Sfenksi, Mısır, M.Ö. 2558-2532.....	28
Resim 2.3. Olimpia’daki Zeus Heykeli, M.Ö. 350.....	36
Resim 2.4. Lorenzo Ghiberti, St. John the Baptist, Bronz, 1412; Cennetin Kapısı, Vaftizhane, Floransa, 1465.....	42
Resim 2.5. Donatello, Davut Heykeli, 1416.....	43
Resim 2.6. Donatello, Gattamelata Atlı Heykel, 1445.....	43
Resim 2.7. Michelangelo, Pieta: İsa’nın Çarmıhtan İndirildikten sonra Meryem’in Dizlerinde, 1498.....	44
Resim 3.1. Auguste Rodin, Tanrının Eli, Taş, 1898.....	50
Resim 3.2. Pablo Picasso, Gitar, 1912.....	52
Resim 3.3. Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso, 1907, Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York.....	53
Resim 3.4. Picasso, Collage, Guernika, 1937.....	54
Resim 3.5. Boccioni, “Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri”, 1912.....	57
Resim 3.6. Naum Gabo Tarafından Hollanda’nın Rotterdam Şehrinde Tasarlanmış Metal Bir Heykel, 1920.....	60
Resim 3.7. Tatlin’s III. Entrasyonel Alanın Modeli, Çelik, 1919.....	63
Şekil 3.8. Brancusi, Prometheus, Constantin Brancusi, Museum of Art, Philadelphia, 1911.....	68
Resim 3.9. Constantin Brancusi, “Kuş”, Bronz, 1922; Balık.....	69
Resim 3.10. Constantin Brancusi, “Kuş”, Bronz, 1922; Balık.....	69
Resim 3.11. Henry Moore, Reclining Figure, “Yatan Figür” Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1951.....	74

Resim 4.1. Kuzgun Acar, Kuşlar, Metal, İstanbul, 1966.....	76
Resim 4.2. İlhan Koman “Akdeniz Heykeli”, İstanbul, 1981.	79
Resim 4.3. Rahmi Aksungur, Ahşap , 1988.	80
Resim 4.4. Rahmi Aksungur, Tereddüt, 1989.	80
Resim 4.3. Mehmet Aksoy, İş Göçü, Mermer, Berlin, 1987.....	81
Resim 4.4. Muhammet İşçi, “Değirmen”, Mermer-Andezit, 45x40x35, 2013.	84
Resim 4.5. Muhammet İşçi, “Değirmen,” Mermer-Andezit, 45x40x35, 2013.	86
Resim 4.6. Muhammet İşçi, “Güneş“,Andezit, 60x50x15, 2012.	87
Resim 4.7. Muhammet İşçi, “Kemençe,” Bazalt, 70x20x15, 2013.....	88
Resim 4.8. Muhammet İşçi, “Kemençe,” Bazalt, 65x25x15, 2012.	89
Resim 4.9. Muhammet İşçi, “Taka,”Mermer, 70x20x10, 2012.	90
Resim 4.10. Muhammet İşçi, “Sepet,” Ahşap, 80x40x40, 2011.	90
Resim 4.11. Muhammet İşçi, “Değirmen,” Metal, 210x200x130, 2012.	91
Resim 4.12. Muhammet İşçi, “İsimsiz,” Aliminyum-Granit, 20x5x5, 2010.....	92
Resim 4.13. Muhammet İşçi, “Kayık,” Metal, 210x100x80, 2010.	92
Resim 4.14. Muhammet İşçi, “Balık,” Mermer, 65x20x10, 2010.....	93
Resim 4.15. Muhammet İşçi, “İsimsiz,” Bazalt, 65x25x20, 2013.	93

ÖNSÖZ

Tarihsel süreç boyunca heykel sanatı için de değerlendirilen, biçim içerik ilişkisi, farklı dönem ve bölgelerde, farklı amaç, işlev ve biçimle üretilmiş ve Heykel sanatı tarihinin ilk dönemlerinden itibaren günümüze kadar var olmuş olan bir sanat koludur. Bu nedenle ele almış olduğumuz konular belli bir tarihsel çizgi üzerinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Heykel Traşlar XX. Yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan modern sanat anlayışları doğrultusunda sanatını kendi biçim dillerini geliştirerek özgürce kullanmışlardır.

Bu tezin gerçekleştirilmesinde ve başlangıcından sonuna kadar bütün aşamalarında beni yüreklendiren, yönlendirici teşvikleriyle ve desteğini gördüğüm, kaynaklar ve yazım konularında maddi manevi her türlü desteği içtenlikle ve sabırla sağlamış olan danışman, hocam Heykel Bölüm Başkanı Prof. Dr. Mustafa BULAT'a aynı bölüm hocalarından Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR'a, Araş. Gör. Serap BULAT'a teşekkürlerimi bildiririm.

Ayrıca bu tezin yazım aşamasında sonsuz desteğiyle yanımda olan eşim Nuray İŞÇİ'ye teşekkür ediyorum.

Bu araştırma tezimi Oğlum Osman Çınar İŞÇİ'ye ithaf etmek istiyorum.

Erzurum-2015

Muhammet İŞÇİ

GİRİŞ

Heykel, İlk Çağ döneminde, dini açıdan insanoğlunun bir kült nesnesi olarak kullandığı ve taptığı tanrılara biçim kazandırmak, siyasi açıdan da kahramanları ve tanınmış kişileri ölümsüzleştirmek için ortaya konulmuştur. Orta Çağ boyunca da, belirli kurumlarca otoritelerini pekiştirmek için kullanılmıştır; bu amaçlar doğrultusunda konular önceden belirlenmiş ve heykeltıraşlar bu konuların dışında eser üretememişlerdir. Bu süreçte insan figürü heykeli en çok tanımlayan öge olmuştur. Bütün bu çağlar boyunca heykel, kendi başına bir amaç olmaktan çok daha fazla bir amaca ulaşmak için kullanılan bir araç olarak kalmıştır.

Üç boyutlu sanat, geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan en eski sanat dallarından biridir. İnsanoğlu önceleri avlanmaya, tehlikelere karşı korunmaya yardımcı olduğuna ve bereket getirdiğine inandıkları için küçük heykeller yapmış ve heykel sanatı, zamanla ve farklı uygarlıklarda çeşitlilik gösterse de modern döneme kadar işlevsel önceliği olan bir anlayışla ortaya konulmuştur.

Heykelin bu işlevsel özelliği 19. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiş, modernizm ile başlayan süreçte, çeşitli bilim dallarında ve teknolojide gerçekleşen ilerlemeler sonunda sanat alanında da yansımalarını bulmuştur. Üç boyutlu sanat da, sürekli değişen toplumun koşullarına uyarak teknolojinin getirdiği yeniliklerle yeniden şekillenmiştir.

Yeni teknikler ve malzemelerin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, bu sanat dalı eksiltme ve modelaj'a yönelik klasik yapısına olan eski bağımlılığından kurtularak Avrupa geleneklerinden uzaklaşmıştır.

Heykelde yenileşme hareketi Rodin ile birlikte başlamış ve heykel anıtsallık işlevinden kaynaklanan sınırlarının ötesine geçerek, alıcısıyla daha dolaysız bir ilişkiye girmiştir. Marcel Duchamp'ın endüstri nesnelerini sanat alanına dâhil etmesiyle birlikte, heykel bilinen tanımlamaların ötesine geçmeyi başarmıştır.

Postmodernizm ile birlikte de heykelin diğer sanat dallarıyla arasında sınırlar kalkmış ve heykeltıraşlar kendilerini ifade edebilmek için çok farklı olanaklara sahip olmuşlar, sanatçıların heykelleri içinde bulunduğu zaman ve mekânla daha fazla bütünleşerek organik bir yapıya da sahip olmuştur. 20. yüzyılın sonlarına

gelindiğinde ise gelişen teknoloji gerçeklik algılarını değişime zorlamış, bu noktada estetik anlayışları da yeniden sorgulanmış ve daha önce denenmesi mümkün olmayan yeni sanatsal faaliyetlerin önü açılmıştır.

Sanatın günümüze kadar geçirmiş olduğu evrim, bazı temel kaygıları korumuştur. Özellikle biçim ve içerik kaygısı sanatsal nesnenin en stabil olgusudur. Çünkü bu kaygı neredeyse kendiliğinden doğan bir sonuçtur. Hiçbir sanatçı, yaratmış olduğu eserde bu olguyu çekip koparamaz. Bu özel olarak estetik öznenin ve genel anlamda da insanoğlunun algısal alışkanlığıyla alakalı bir durumdur. Algı kendiliğinden her görüntüye bir içerik atfeder. Ancak bu durum sanat açısından günümüzde sanat eseri bağlamından çıkıp, eseri seyreden, yani estetik özne bağlamına geçmiştir. Dolayısıyla aynı biçimsel görüntü her öznenin estetik algısında farklı içeriklere kavuşmuştur. Modern sanatla birlikte daha özgür bir estetik öznenin varlığı ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın temasında da bu durum temel bir iddia olarak ortaya çıkmıştır. Görülecektir ki, biçim deforme edildikçe ya da serbest biçimler ortaya çıktıkça içerik zenginliği de paralel olarak meydana gelmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELDE BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

1.1. HEYKELİN TANIMI

Heykel, sanatsal kaygıyı ve düşünceyi temele alan, üç boyutlu formlara denmektedir. Üç boyutlu formların en önemli çıkış noktası ve farkındalığı, mekânın kavranması, mekân ile ilişki kurması ve mekânı kapsamasıdır. Bu bakımdan heykel sanatının en belirleyici yönünü mekân ve form ilişkisi oluşturmaktadır. Dünyamızdaki geçmiş dönem kalıntıları incelendiğinde, heykel sanatının ilk ortaya çıkışı itibariyle, insanlığın en eski sanatsal etkinliklerinden biri olduğu ileri sürülebilir. Çok eski zamanlarda genellikle heykel olarak insan, hayvan ve tanrı betimlemeleri olduğu görülür. Üç boyutlu biçimlerde en eski malzemeler olarak da taş, ahşap, mermer, kil ve balmumunun kullanılmış olduğunu görürüz.

Günümüzde heykelde kullanılan malzemelerin sayısı eski dönemlere oranla daha fazladır. Atık malzemeden havaya, hatta suya kadar her türlü nesne ve madde sanatçılar tarafından heykel yapımında malzeme olarak kullanılabilir.

Alkar'a göre heykelin tanımı, "*boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak*"¹ yapılmaktadır. Heykel sözcüğü bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve teknik kullanılırsa kullanılsın, tüm yapıtların genel adıdır.²

Demirbaş'a göre heykel, "*üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekân olgusudur.*"³

Heykelin tarih boyunca gelişimi, somut biçimlerden soyut biçimlere doğru, entelektüel düşüncenin gelişmesi ve sanat tüketicisinin algı derinliğine paralel olarak

¹ B. Alkar, "2000'li Yıllarda Ankara Kenti'nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?", *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara 1991, s. 21,30, S. 77, 78.

² Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, 104.

³ M. Demirbaş, "Mete Demirbaş ile Görüşme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4(32), 1985, 10-11.

ilerlemiş, birçok sanat ve düşünce alanında gelişimin miladı olarak görünen Rönesans dönemine kadar, ağırlıkta olarak, somut ve kolay algılanabilen simgesel formlar ön planda yer almıştır. “Ana Tanrıça’dan” başlayarak heykel, toplumu, aileyi koruyan, bereket getiren sembolik anlamlar taşımıştır.⁴

Tarihte sanatsal değere sahip diyebileceğimiz eserler ilk defa M. Ö. 50 bin yıllarında bulunmuş, Buz Devri’nde rastlanan ve “*Cre-magnon*” diye isimlendirilen insan türü ilk resim ve heykeli yapmıştır. Buz Devri’nden sonraki Orta ve Yeni Taş çağlarında kadın, boğa ve su figürleri bereket sembolü olarak betimlenmiş, pişirilmiş toprak, taş mezarlar ve bazı figürler meydana getirilmiştir. Bu dönemlerde figürlerin meydana gelme sürecinde soyutlama ve biçim titizliğinden bahsedilebilir.⁵ Yakın dönemlerde ataların ruhlarına kutsallık atfetmeleri dini olan Manizm ile beraber primitif kabile sanatı olarak büyük heykeller ortaya çıkmıştır. Bu çağda totemizm ile birlikte de sanatsal çalışmalar çıkmıştır, totem dinine inananlar önemli heykeller yapmıştır.

Daha sonraki dönemler ilk heykel örnekleri Mısır’da tanrı ve firavun heykelleri, rölyefler ve obeliskler olarak yapılmıştır. M. Ö. 26 yy’da yapılan firavun kefenin büyük piramidindeki heykelin blok ifade ve tüm vücut şeklinin en nadide olanlarından. Mısır medeniyetindeki gibi, tarihi İ.Ö. 5000 - 4000 yıllarına uzanan Mezopotamya uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına yerleştirilmiştir.⁶ Yunan sanatında heykel ve mimari iç içe geçmiş birbirlerinin özelliklerini yansıtmıştır. Roma Dönemi’nde ise, heykel anıtsal özelliği ön plana çıkarılmış olup, Roma’nın gücünü simgeleyen anıtsal nitelikte zafer takları ve hükümdarların simgeleyen sütunlar yapılmış, daha sonra bu eserlerin 1500 tarihinden itibaren bazı Avrupa ülkelerinde (İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya gibi) takliti yapılmıştır. Bunun yanı sıra dünyada ilk defa kralların atlı heykelleri Roma Dönemi’nde yapılmış ve meydanlarda sergilenmiştir.

⁴ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011, 11.

⁵ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 31.

⁶ Turani, 43.



Resim 1.1. Buda Heykeli, Kotoku-in, Japonya, M.S. 556.

Heykelin, sembolik anlamları genelde bir hayvan ya da insan figürü şeklinde biçimlendi. İnsanlar, hayvan ve insan tipleri hakkındaki genel kanı veya izlenimlerinden yola çıkarak bir duyguyu ve değeri nesneleştirmek için heykel formları oluşturmuştur. Örneğin Buda heykelinin temsil ettiği “uyanmak, idrak etmek, bilinçlenmek” anlamları⁷, ellerini kavuşturmuş, gözleri kapalı olarak oturan bir figür üzerinden betimlenmiştir. Günümüzde Hint orijinli meditasyon etkinliklerinde görülen bu harekette gözlerini kapatarak oturmak uyumanın aksine derin düşüncelere dalmayı, idrak etmeyi ve uyanık olmayı ifade eder. Dolayısıyla Hint toplumlarında bu hareketin ifade ettiği anlamlar Buda'nın heykeliyle ifade edilmiştir. Bunun dışında aslan figürünün gücü, yılanın ve tavus kuşunun şeytanı temsil etmesi bu canlıların insanlar üzerindeki izlenimlerinden meydana gelmiştir.

Roma İmparatorluğu'nda heykel ile zaferler anlatılır, imparatorun tanrı ve tanrıçalar ile görsel bağlantısı kurularak gücü pekiştirilip, propagandası yapılmaktaydı. Hıristiyan sanatında heykel dini görsel anlatır, kutsal ve insan arasında aracı olur, yöneticilerin kutsal ile ilişkilerini, seçilmiş olduklarını vurgulamaktadır. Bu çalışmaların hepsinde heykeltıraşlar doğayı model alarak sipariş verileni zanaatçı gibi çalışlar, amaçları toplum yararına, işlevi olabilecek, geleneğe ve değerlere uygun üslupta eserler ortaya koymaktı.⁸ Heykeltıraşlar zanaatçılıktan

⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Buda>, Erişim Tarihi:20.11.2014

⁸ Huntürk, 11

sanatçıya doğru evirildikleri geç dönem Rönesansından sonra, heykel sanatı da giderek daha soyut formalara dönüşmeye başladı. Böylece giderek heykelin toplumda belli bir kesime hitap eden sanat kolu olması da kaçınılmaz hale geldi.

Gotik Dönem boyunca heykel, binaların iç duvarlarında ve cephelerinde yapıştırılmış nişlerde görülmüştür. Aynı devirde mezar heykelciliğinde de gelişmeler olmuştur. Rönesans Dönemi'nde heykel, meydan merkezinde, binaların önünde, bazen de mimari ile birleşik olarak görülmüştür. Özellikle katedral yapılarında dini figürleri konu alan heykellere çokça yer verilmiştir. Süvari kahraman heykelleri bu devri de sürdürülmüştür.⁹

Barok Dönem'deki heykeller, bir yapının son halini vermek için süslemek amacıyla yapılmış ve sözcüğün gerçek manasıyla kendi başına bir eser olarak yapılmış olmak bakımından ikiye ayrılır. Rönesans'ta rastlanılan, birçok heykelin genellikle yapıların çatı kısmına konulması durumu bu devirde kültürel bir üslup halini almış, bu üslup bahçe duvarları ve köprü korkuluklarında da uygulanmaya başlamıştır.¹⁰

“19. yüzyılda heykel, saray ve katedrallerin süsü olmaktan çıkıp, halkın arasında yer alan bir sanat haline gelir ve daha fazla halka açık olan meydanlarda ve büyük aristokratik yapılarda yer alabilmektedir. Henüz çağın ve ulusların önemli şahsiyetleriyle ilgili heykellerin meydanlara konulması bir devlet görevi olarak benimsenmiştir.”¹¹ Dönemin heykeltıraşlarından Auguste Rodin, ilk kez Fransa'da bir kent olan Calais Kenti'nin belediye başkanının siparişi üzerine, geçmişte yaşanan bir olayı anıt olarak tasarlamıştır. “Calais eşrafları” adlı bu ünlü anıt bugün Calais kent merkezinde yerleştirilmiştir. “Böylece binlerce yıldır süregelen heykel sanatı içinde ilk kez anı yaşatan bir anıt halkın içinde yer alacak, bu anıt sıradan bir tasvir değil, bir yaşam olayının dökümü olacaktır”¹² 20. yüzyıl sanatçılarından Constantin Brancusi'nin “Sonsuz Sütun”u da figüratif üsluplara karşı, sade ve ileri derecede soyutlamanın rastlandığı bir anıt özelliğindedir. 37 m yüksekliğindeki heykel

⁹ Turani, 43.

¹⁰ F. Conti, *Barok Sanatı'nı Tanıyalım*, (Çev.: S. Turunç), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1997, 56, 57.

¹¹ Turani, 34.

¹² Turani, 43.

Romanya'da Tirgu Jiu Parkı'ndadır.¹³ Ortaya konulan ilk çalışmalar ileriki zamanlarda karşılaşılabilecek heykel çalışmaları için önemli birer adım olmuşlardır.

Buzul Çağı'ndan beri değişik biçimlerde heykel çalışmaları görülürken, heykeller 19. yüzyıla değin daha çok figüratif çalışmalar olarak ortaya konulmuş, bu heykeller, tarihi süreçler göz önüne alındığında sanatsal özellikleri de göz önünde bulundurarak sembolik dinsel öğelerle oluşturulmuştur. Yine aynı şekilde klasik Grek heykeltıraşlığı ilerlemesini ve yüzyıllar boyu süren sanatsal değerini mitolojik karakterlere, tanrı, yarı-tanrı ve tiran heykellerine borçludur. Ancak 19. asırdan itibaren heykel çalışmalarında sanatsal kaygılar daha fazla öne çıkmıştır. Yeni malzemeler ve teknolojilerle heykel sanatı büyük ilerlemeler kattetmiştir. Üretilen eserler daha fazla kamuya açık mekanlarda sergilenmiştir.

Modern dönemde heykelin gelişmesi aynı zamanda bu sanat kolu açısından önemli avantajlar da doğurmuş, heykelin sahip olduğu sanatsal kaygılar, iç mimariden, peyzaja, sahne tasarımından takı tasarıma kadar birçok sanat ve iş koluna sirayet etmiştir. Bu durum, beraberinde, heykel sanatçısının yaratıcılık ve çalışma koşullarını da geliştirmiştir.

1.2. BİÇİM-İÇERİK

Heykel, ister soyut ister somut anlam ifade etsin, belli bir biçimsel varlığa sahiptir. Yani varlık olmak bakımından zorunlu olarak somuttur. Ancak varoluşsal problemi içerisinden soyut ya da somut olarak tanımlayabiliriz. Bu bakımdan heykelin somut bir varlığa sahip olması ve bir biçimde olması zorunlu bir ilişki içerisindedir. Aynı zamanda heykel soyut olanın da somut biçimidir, diyebiliriz.

Üç boyutlu bir tasarım olan heykel, diğer sanat kollarından ayıran en önemli özelliği ise, üç boyutlu bir biçime sahip olmasıdır. Bazı heykeller görsel açıdan figüratif olmaları sebebiyle daha kolay algılanabilir temel biçimlerden, bazıları da irili ufaklı biçimlerden oluşur. Bu biçimleri bazen ayrı ayrı bazen de bir organizasyonun parçaları olarak algılarız.¹⁴ Çoğu zaman da sanatçı kompozisyon

¹³ N. Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: C. Çapan, S. Öziş) Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, 49.

¹⁴ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara 2006, 25

içerisinde parçaları o kadar ustaca ortaya koyar ki, kompozisyon içerisinde kendi anlamı kaybolur, genel anlamın bir parçasına dönüşür. (Resim 2).



Resim 1.2. Levent Ayata, “İçimdeki Firavun”, Metal, Ahşap, 2007.

Yüzyıllar boyu bütün sanatçıların, neredeyse en temel konu olarak gördükleri insan ve hayvanları oluşturan ana parçalar da belli bir yere kadar tekil hacimli biçimler olarak değerlendirilebilir. Ancak bütünü oluşturan ana elemanlar da alt parçalardan oluşmuştur ve hepsinin kendine özgü birer biçimi, büyüklüğü vardır; hepsi bir diğerine çok özel yollarla bağlanmıştır. Bu temel ve yardımcı hacimlerin bir araya gelmesiyle de çok biçimli kompozisyonlar oluşturulur. Bütün parçalarının birbirine, göreceli olarak belli uzaklıkları vardır.¹⁵

Görecelik, heykel sanatının en önemli öğelerinden biridir, diyebiliriz. Bu öğe, sanat yapının dinamik yapısının da vazgeçilmezidir. Ana elemanları oluşturan alt parçaların, dinamiksel bir ilişki içerisinde yaratmış olduğu hareket dokusu, hem konumlanışları bakımından hem de yorum olarak göreceliğe yol açar. Biçime yapıştırılan bu bakış açısıyla, sanatçı ayrıca, alıcıyı sanat nesnesinin içeriğine dair düşüncelere sevk eder. Heykelin hareket dokusu, bilinci bir neden arayışına sevk eder. Bu durumda, her sanat öznesinin bilincinde hareketin neden-sonuç ilişkisine

¹⁵ Yılmaz, 27.

dair farklı tahayyüller ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla görecelik, hareket ve dinamiksellik sanat eserinin içeriğine gönderme yapan unsurlardır.

Form ve içerik ilişkisi heykel sanatında diğer sanat dallarına oranla daha özgün bir durum arz eder. Bu iki öge arasında sorunlu bir paralellik vardır diyebiliriz. Çünkü heykel sanatı, bir bakıma biçimin yorumlanmasıdır. Her yorumlama aynı zamanda sanatçının biçimle ortaya koymuş olduğu içeriğe yönelik bir müdahaledir. Sanatçı bir bakıma ürettiği eserle trajik bir şekilde yabancılaşır. Bu durumda, eser izleyici tarafından, yeniden bir yoruma tabi tutulur. Başka bir deyişle form, izleyiciyle birlikte sürekli bir varoluş yolcuğuna çıkar. Heykelin sahip olduğu simgesel anlatım olabildiğince imgeseldir; sınırları kelimeler gibi belirli değildir. Belirlenmiş bir anlam içeriğine sahip olamadığından izleyicinin kavramsal evreniyle şekillenir.

Heykelin kurgulanmış biçimi nedeniyle içeriğinin önemli bir kısmı inandırıcı değildir. Oysa üç boyutun doğası kurgulanmış olmadığından, daha önce hazırlanmadığından, neredeyse her şey inandırıcılık olarak sunulabilir. Heykel'de biçim genel olmadığı için, sadece o an olduğu kadar bir gerçekliği olabilir.¹⁶

Gelişmiş Batı ülkeleri, Modernizm sonrasında beliren kimi kültürel taleplerin ve bir tür yeniden kimliklenme sürecinin sancılarını yaşamaktadır. Üstelik birçok büyük organizasyonda, bu açmazları sorgulayan Adorno, Deleuze, Lyotard, Foucault, Baudrillard gibi düşünürlerin görüşleri irdelenmekte, bu görüşler bağlamında bir anlam arayışı geliştirilmeye çalışılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında birçok kişinin sorguladığı şey, sergilenen ürünlerin sarsıcılığından ziyade, bu etkinliklerin neredeyse felsefi bir tartışma platformuna dönüştürülmesi. Örneğin; Documenta 10'un küratörü Catherina David, içerisinde birçok ünlü düşünürün görüşlerine yer verdiği neredeyse 1000 sayfalık bir kitabı okumadan, çalışmaların anlaşılmayacağını söylemiş, dahası kendilerini Simülasyoncular ve Neo-Geo'cular olarak tanımlayan Peter Halley, Jeff Koons, Taaffe, Steinbach, Bleckner gibi sanatçılar, yapıtlarını Baudrillard'ın simülasyon ve üst gerçek kavramları üzerine temellendirirken, Peter Halley yazdığı yazı ve kitaplarda, yaptığı konuşmalarda

¹⁶ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul 1997, 98.

yapıtlarım ve sanatımı anlamak için öncelikle Baudrillard felsefesini bilmek gerektiğini ileri sürmektedir.¹⁷

Günümüz heykeli için düşünce içeriğine yönelik kavramsal bazı tanımlamalar yapmak bu ilerleyiş sebebiyle kaçınılmaz olmuştur. Öyleyse, bugünün heykelini heykel olarak düşünmeyi olanaklı kılacak bazı teorik çerçeveler ortaya konulabilir. Bu başlıklar geniş etki alanlarına sahip olmalı ve bu oluşlarıyla ciddi bir heykel sanatı İzleyeni yaratmalı, sonra da onlarla diyaloga girebilmelidir, işte bu bağlamda heykel sanatı başlığı üzerinden yapıt-sanatçı izleyici üçgeninde anlaşılabilirliği altıncı temel ilkeler neler olabilir diye düşününce bazı gelişmeler kaçınılmaz oluyor. Bu başlıklardan belki de ilk akla geleni ve vurguladığımız üzere en etkili olanı figür ve figür üzerinden zenginleşen hallerdir.

1.3. ZAMAN VE MEKÂN KAVRAMI

1.3.1. Zaman

Zaman, sanat eserinin tarihçesine dair bir olgu olmaktan çok, ayrıca eserin yaratım öğelerinden biridir. Zamanın bir dönüşüm ve değişim olduğunun bilincinde olan insan, sezgileriyle ve zekasıyla bu dönüşümü somutlaştırma yolları aramıştır. Geçmişten bu güne gelirken, zamana ilişkin duyumsayış farklılıkları en açık haliyle sanata da yansımıştır. Sanat eseri, geçen bir sürecin betimlenerek sonsuzluğa adanışı, diğer bir anlamda ölümsüzleştirme fikrinden çıkmış, bu anlamda gösterilen çaba, tarih boyunca *zamana* dair oluşturulmuş temel kavramlar haline gelmiştir. Bu bölümde genel başlıklar altında incelemeye çalışılan *zamana* dair kavramlar, sanat eserindeki karşılıklarıyla ele alınacak ve zaman algımızı ne gibi düşünceler üzerine kurduğumuz açıklanmaya çalışılacaktır.

Sanatın erken dönemlerinde sanatçılar hareketi temsil etme yolları aramışlardır. Zamanın kavrayış biçimi olan hareketin temsili, bir olayın dondurulmuş anını aktarmaktadır. Tarihin ilk çağlarında resmedilen av sahnelerinde gördüğümüz figürlerin dondurulmuş halleri, yaşanan olayları bir hikâye gibi okumamızı sağlar. Bir başlangıç ve bitiş anının veya geçip gitmiş bir sürecin temsili olan böylesi

¹⁷ R. Şahinler, *Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, 56.

anlatımlar, zamanın çizgiselliğinin göstergesidir. Klasik Yunan Sanatı'nda *zaman*, 'çizgisel' bir niceliktir başka bir deyişle; yer değiştirmedir. *Zaman* hareketi takip etmeye mahkumdur ve çizgisel bir doğrultuda ilerler. Aristoteles'teki oluş hali devinimin ölçülmesine bağlı olarak işleyen bir zaman akışı sunmaktadır. Zamanın uzun ya da kısa oluşu devinime bağlıdır. Eğer bir yol uzunsa, geçen zaman da uzun olacaktır. Zaman harekete bağlı bir unsur olarak, devinimin sayısı ile ölçülecektir.

Dönemin sanatına bakıldığında ise, Klasik Yunan'da sıkça işlenen mitolojik tanrılar, öyküler, spor aktiviteleri ve savaşların ortaya konulmasıyla gözlemlenebilecek hareket bir anın ve karşılaşmanın kayda geçmesi yönünde bir girişim de olsa, zaman algılayışını hareket olarak ön plana koyar. Myron'un M.Ö. 450 dolaylarında yaptığı "Disk Atan Adam" adlı heykelde çizgisellik içinde gelişen bir devinim görülmektedir. Bir başka ifadeyle, heykelde zaman, hareketi takip eden bir unsurdur. "Disk atana en uygun devinimin bu olup olmadığı pek önemli değil. Önemli olan, çağının ressamlarının mekânı elde ettikleri gibi, Myron'nun devinimi elde etmeyi başarmasıdır."¹⁸



Resim 1.3. Myron, Disk Atan Adam Heykeli, M. Ö. 450.

¹⁸ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Bedrettin Cömert), Ankara Remzi Kitabevi, 1986, 57.

Mutlak ve ebedi olanın aranışı, *zaman*'ı, döngüsel değişimlerin ve gözlemlenebilirin ötesine taşıyarak, geçici olanı bırakıp kalıcı olana yöneltecektir. Sanatta mutlak olanın temsiliyetinin aranışı, zamanı değişmez bir özün varlığıyla oluşturacaktır. Sosyolojik sorunlara felsefi bir dille yorum getiren Norbert Ellias kitabında, ilkçağda yaşamış Censorinus 'mutlak zaman' tanımından alıntı yaparak konuya açıklık getirmektedir. "*Mutlak zaman ölçülemez, başlangıcı ve sonu yoktur, hep var olan bir şeydir ve hep var olan bir şey olacaktır ve herhangi bir insana başka bir insana olduğundan daha fazla bağlı değildir. Mutlak zaman üç zamana bölünür: Geçmişe, şimdiye ve geleceğe. Bunlardan geçmişin başlangıcı, geleceğin ise sonu yoktur. Oysa ortada bulunan 'şimdi' , öylesine kısa ve kavranamaz, ele avuca gelmez haldedir ki, bir uzunluğa sahip olmadığı gibi, geçmiş ile geleceğin bağlantısından öteye bir şey olmadığı izlenimini vermektedir ve ayrıca öylesine kaygan, kararsızdır ki, hiçbir zaman aynı yerde bulunmaz ve içinden geçtiği her şeyi geçmişten alıp geleceğe ilave eder.*"¹⁹

Skolâstik dönemde, resim ve heykel için görülen, günlük hayat betimlemeleri yerine, İsa ve Havarileri, Meryem Ana gibi kutsal kişiler ve İncil'den sahneler canlandırılmak; "*Öyle ki, bu biçim kalıplarının ve sahnelerin genellikle bir adı bulunur.*"²⁰ İkonografinin resim dili olarak kullanılması söz konusudur. Kalıplaşarak adeta kopyalanan figürler, yüzler ve konular; durağan, mekânsız kelimeler gibiydi. Sanatçının yaratıcılığında özenle kaçınıldığı bu dönemde sanatçı da bir zanaatkârdan farksızdı. Akyürek bu anlamda; "*Onlar, büyük katedralleri, tıpkı Mısır piramitlerini yapanların ruhuyla, sonsuzluk için yapıyorlardı. Bu anıtlar yüzyıllarca yaşayacaktı, kuşaktan kuşağa geçecekti,*"²¹ sözlerine yer verir.

14 ve 15. yüzyıllarda başlayan Rönesans, Klasik Yunan felsefesinin düşünce biçimini bir *aydınlanma* olarak görmüş, nesnelere uzaklaştıkça küçülmeleri, daha önceleri bir derinlik yanılsaması olarak kullanılmış, ancak Rönesans'la birlikte matematik kurallarıyla oluşturulmuş bir perspektif ortaya çıkmıştır. Devrimsel bir yenilik olan perspektifle, mekân katmanlaşarak geriye giderken, her katmanda anlatılanlar, olay anına ilişkin farklı hareketleri ve devinimleri gösterir. Rönesans

¹⁹ Norbert Ellias, *Zaman Üzerine*, (Çev.: Veysel Atayman), İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2000, 108.

²⁰ Sözen, Tanyeli, 112.

²¹ Engin Akyürek, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1994, 67.

sanatçısı için deney ve gözlem aynı perspektif gibi gerçekliğin oluşmasında kaçınılmazdır. Ortaçağdan kopuş, tüm bunların doğal sonucu olarak öbür dünyadan bu dünyaya geçiş ile sağlanmış olmaktadır. Aydınlanmanın bilgisi ancak öznenin yeniden kuruluşuyla mümkündür. İnsan aklı yaşadığı zamanın içinde, ayakları sıkı sıkıya dünyaya kök salmış bir halde, geleceği kendi bilgisiyle kurmaktadır. Yunan sanatına olan hayranlığıyla bilinen ünlü Rönesans sanatçısı Michelangelo, ölçü ve oranı büyük ölçüde dikkate alarak betimlediği plastiklerinde mutlak ve sonsuz olan bir estetik sergilemiştir. Yapıtlarındaki biçimler, değişmez, sabit bir estetik doğru arayışı geçen zamana ve mekâna meydan okuyacak güçtedir. Zaman ve mekândan bağımsız bir gerçekliği, *mutlak bir güzelliği* arayan Michelangelo'nun heykelleri için Gombrich, “Kendilerini canlı kılan tüm devinime karşın, bu heykeller, her zaman apaçık bir çizim içine yerleştirilmiştir,”²² ifadelerini ileri sürer.



Resim 1.4. Michelangelo, Gece ve Gündüz (Dusk& Dawn), 1524.

Michelangelo 1524 yılında, Lorenzo'nun Lahit'i üzerine konumlandırılmış üçlü kompozisyonunu “Gece ve Gündüz” olarak adlandırmış, “Gece” yatan figürlerden erkeği, “Gündüz” ise kadını temsil etmektedir. O dönem, lahitler üzerinde görülmesi olası Meryem ya da melek heykelleri yerine hümanist bir tavırla yonttuğu kadın ve erkek figürleri, sonsuza dek birlikte olacaklardır.

²² Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1986, 235.

Michelangelo'nun yonttuğu Gece-Gündüz figürleri, zamanın içinde ve dünya güneşin çevresinde döndükçe var olacaklardır. Michelangelo alegorik bir bakışla, *zaman*'ın sonsuzluğunun tanımını bir bakıma dünyevi olan isimlerle ve karakterlerle anlatmıştır.

1.3.2. Mekân

Mekânların bireyler üzerinde kurduğu baskı bireyin tüm davranışlarını etkileme gücüne sahiptir. Toplum ve onu oluşturan bireylerin çevresini oluşturan, özgürlükleri sunan ya da sınırlayan mekân kavramının biçimlendiği süreçler ve tanımlar yapılmıştır. Bu tanımların bireyin özgürlük alanını sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve yaşamın temel haklarını belirlediği bir durumu da vardır. Dolayısıyla mekânsal duyumsamanın mimarı da bu mekân anlayışıyla etkileşimde bulunan yine insanın kendisidir. “Yaşamsal mekan, insanın gereksinimleri nedeniyle sürekli kullanıp değiştirdiği ve davranış kalıplarının yer aldığı ekolojik operasyonel mekandır. Simgesel mekân, insanın algısal boyutları içinde olmayan ancak, biliş, duygu ve değerlendirmeler ile yorumladığı siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal sistemler ve bunların simgesel yapılanmalarına bağlı olan mekândır. Varoluşsal mekân, insanın eylemleri ile sürekli olarak biçimlenen ya da değişen mekân anlayışıdır. Anılar, beklentiler gibi zihinsel süreçler ve kişisel yorumlamalarla tanımlanır. Mimari mekân, zaman ile birlikte dört boyutu ile sınırlandırılmış, insanı barındıran örgütlü mekânsal sistemlerdir. Soyut geometrik mekân, mimari mekânın soyutlama yolu ile elde edilen geometrik kurgu ve kompozisyonudur.”²³

Mekân kendi durağanlığı içerisinde her zaman bir anıyı, yaşamışlığı taşır. Dolayısıyla mekânını sahip olduğu en önemli özelliği bir belleğe sahip olmasıdır. Mekânların belleği olduğu gibi, heykelin de bir belleği vardır. Bu bellek, hem yaratıcısının, hem çağın tarihsel, kültürel, siyasi dinamiklerinin, hem de izleyicinin belleğidir. Mekânların her an yeniden üretiminde heykel, dokunulabilir, kavranılabilir ve oradalığıyla belleği etkinleştirir. Belleğin mekanlarla ve nesnelere kurduğu ilişkide, heykel, geçmişin deneyimleriyle, yaşanmışlıklarıyla ve bilgileriyle yeni bir imge yaratır. Bu imge, bellek tarafından yeniden kullanılmak üzere hem

²³Ayşe Müge Bozdayı, *İç Mekan ve İnsan*, HÜ GSF Yayınları, Ankara 2004, 17

izleyeni hem sanatçısını yetkinleştirmiştir ve sonsuza kadar artarak genişler. “Mekân ölçülmüştür, üstlenilmiştir. Yaşanmıştır, varoluş haline gelmiştir: Mekân nihayet bir belleği taşıyabilir.”²⁴ Heykel, mekânları yeniden şimdide var ettiği gibi, kendisini ilerde oluşacak olası bir bellek için geleceğe atar.

1.4. KOMPOZİSYON

Kompozisyon her sanat dalı için kurguyu ifade eder; belli bir mantık örgüsü içerisinde bir takım öğelerin oluşturmuş olduğu düzendir.

Heykel de bir takım elemanların yan yana, üst üste, iç içe, şu ya da bu şekilde bir araya gelmesiyle oluşur. Heykeli oluşturan her parçanın anlatımında belli bir işlevi, kendine özgü bir karakteri vardır. Hiçbir işlevi yokmuş gibi olan, geri plana atılmış kısımlar, kompozisyon içinde ilk anda dikkat çeken parçanın kendini göstermesine yardımcı olur.²⁵ Hatta birçoğunun gözünden kaçan geri plandaki kütle ya da yüzey, çoğu zaman, o kompozisyona karakterini veren asıl öğedir.

Bir heykelde kompozisyon belli bir doğrusallığa uymak zorunda değil. Örneğin bir düz metin ya da müzik eserindeki sıralılık heykelde yoktur. Her öge kendi başına taşıdığı ve işlev doğrultusunda genel anlamın bir parçasıdır. Öte yandan muhtelif olarak belli bir anlama sahip öge heykelin bir ögesi olması bakımından bambaşka anlam ve işlevselliklere sahip olabilir.

1.3.3. Kütle ve Uzay (Doluluk/Boşluk)

20. yüzyılın ilk yarısında, fotoğraf, resim ve mimarlığı “boşluk” kavrayışı bağlamında incelemek, üç boyutlu bir üretim olan heykel sanatının yine aynı bağlamla irdelenmesine olanak sağlayacaktır. Bu bölümde cevaplanması tasarlanan sorular aşağıdaki gibidir, “Modernizm söz konusu sanatları nasıl bir üretime yöneltir?”, “Bu sanat dallarının “boşluk” la ilişkileri içerik ve biçim bağlamlarında nasıl yansımalara yol açtı?”

²⁴ Uwe Fleckner, *Bellek ve Sonsuz*, Adrian Harding, Norgunk, İstanbul 2005, 45.

²⁵ Yılmaz, 40.

Modernizmin, felsefi alt yapısı bağlamında, sanat üzerindeki etkilerine baktığımızda elemanları belli pragmatizme göre birleştirme ya da kompoze etme tavrını görebiliriz. Modern çağ her şeyden önce bir akıl çağıdır. Her ne kadar romantik sanat anlayışların akılcılık düşüncesine karşı modern sonrası bir düşünmeye yöneltmiş olsa da sanat içerisinde etkileşimi fark etmek mümkündür. Bu bağlamda, özellikle heykelin en önemli öğeleri olarak boşluk ve doluluk birbiri içerisinde birbirini tamamlayan yapısal birer elemandır. Özellikle 19. yy.'ın sonlarında ortaya çıkan Ekspresyonist sanat akımı, hem modern anlayışın içerisinde kompozisyonel bir örgüyü kullanmıştır hem de düşünsel olarak her şeyi statikleştiren modern akılcı anlayışa başkaldırmıştır. Dışavurumcu sanatçılar, düşünsel temellerini gerçekçilik ve idealizm felsefesine karşı anti-natüralist bir tavır göstererek belirlemişlerdir.²⁶

Bu akımın en önemli heykel sanatçılarından Ernst Barlach (1870-19389), Orta Çağ tahta yontuculuğunda esinlenerek, geliştirdiği özgün üslubuyla, adeta modern düşünce akımına meydan okumaya kalkışmış, ancak yaptığı çalışmalar her bakımdan kendisini modern bir sanatçı yapmıştır. Yaptığı çalışmaların genelinde adeta sindirilmiş, korkmuş ve kayıtsız olan modern insanın karikatürünü heykele yansıtmış olduğu ileri sürülebilir. Hemen hemen tüm yapıtlarında korku ve saldırganlık temalı psikolojik hallerin iz düşümüne rastlayabiliriz.

²⁶ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ekspresyonizm#D.C4.B1.C5.9Favurumcuheykelcilik>, Erişim Tarihi:22.11.2014



Resim 1.5. Ernst Barlach, Der Berserker (1910)

Barlach'ın yukarıdaki eserinde gördüğümüz ve daha birçok çalışmasında rastlayabileceğimiz gibi doluluk ve boşluk gibi birbirinin zıttı anlamlar barındıran kavramların modern uyumu vardır.

Heykelde boşluk ve doluluk denildiğinde akla ilk gelen yaratılan üç boyutlu nesne aracılığıyla boşlukta-mekânda bir uzam oluşturmaktır. Heykeltıraş August Rodin de heykelin tanımını yaparken, “heykel uzayda girinti ve çıkıntı yaratma sanatıdır” ifadesini kullanmıştır. Diğer bir yandan heykele sadece katı ve hareketsiz bir biçim olarak değil onu çevreleyen uzay ile değişik ilişkiler kuran bir biçim olarak ta yaklaşılabilir.²⁷

Demirbaş, heykeli; “...üç boyut içinde ışığın gözümüze yansımalarıyla beliren değişik yönler ve açılardan sürprizler yaratarak, sürekli yer değiştirirken değişen, mesajlar ileterek devinen bir hacim mekân olgusudur. Boşlukta yer kaplamasından öte çevresi ile ilişkisi içinde kendisini ortaya koyar,”²⁸ sözleriyle tanımlamaktadır.

²⁷ Yılmaz, 24.

²⁸ Demirbaş, 10.

Buradan anlaşılması gereken şey, heykelin bir kütlesinin olduğu ve boşlukta bir yer kapladığıdır. Heykelde, boşluk mekândır. Heykelin bulunduğu mekânla biçimsel ve işlevsel ilişkisinin yanı sıra, mekânın ışık ortamıyla da doğrudan ilişkilidir. Kütlenin ve cismin var olmadığı boşluk mekânsızlık, hiçliktir. İlerisi gerisi, aşağısı yukarısı, eni boyu, yüksekliği derinliği yoktur, boyutsuzluktur. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekânı yaratırlar. Yaratılan bu mekânın plastik bir mekâna dönüştürülebilmesi için heykelin duracağı alan bu heykelin kendisi için yaratacağı yeni mekânın heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenir ve bu göz ardı edilerek heykel yapmaya çalışmak, form veya ışık düşünmeden heykel yapmaya çabalamakla eş anlamlıdır.²⁹

1.4.2. Işık ve Gölge

Işığın görme olayı üzerindeki etkisi tartışmasızdır. Nesnelere üzerinde yansıttığı görünebilirlik açıklık ve nesnenin ışıkla olan konumundan ortaya çıkan koyuluk (gölge), gözün nesnelere kütlesini algılamasına yol açar. “Işık gölgenin her devir ve akımlarda farklı kullanımı heykelle değişik özellik kazandırmıştır.”³⁰

Işık-gölge ilişkisi heykelin biçimsel yapısıyla doğrudan ilgilidir. Heykel biçimlendirilirken farklı ışık veya ışık kaynaklarının, açık veya kapalı mekânların ışık ortamlarının heykelin üzerinde oluşturacağı plastik etkiler göz önüne alınmalıdır. Heykelin bütünlüğü ve kütleli bir yapıya ulaşması için ışığın mümkün olduğu kadar parçalanmadan heykel üzerine aktarılması gerekir. Böylece heykel anıtsallık ve ululuk kazanır. Gerek Heykeltıraş gerekse heykel öğrencisi heykelin tasarımdan uygulama aşamasına kadar, heykel elemanlarını uyum ve birlik içinde kullanarak, ortaya koyacağı eserin plastik ve estetik açıdan sorunlarını çözmeye çalışmalıdır.

Işık ve gölge ikilisi de tıpkı, kütle ve boşluk gibi birbirlerini tamamlayan vazgeçilmez zıtlıklardır. Burada sanat eseri için zıtlığın algılama olayında ve eserin kendini estetik özneye sunuşunda ne kadar önemli olduğunu fark edebiliriz. Özellikle mekânın kendi ışığı ve eserin bu ışıktan aldığı yansıma gücüyle kendini algılanabilir kılması çok önemlidir. Öte yandan heykelin kendi varlığı içinde de ışık ögesine

²⁹ Önder Şenyapılı, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Metu Pres, Ankara 2003, 38.

³⁰ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın Eğitim Yayınları, Ankara 1990, 23

rastlamak mümkündür. Heykelin kendine ait ışık ögesi ve mekândan gelen ışıkla yaratmış olduğu gölgelik/koyuluk, eserin farklı zamanlarda farklı algılara yol açmasında da etkilidir. Bu etki genel olarak heykelin yapım sürecinde tasarlanan bir etkidir. Bu durum, sanatçının heykel öğelerini kullanma becerisinin bir göstergesidir.

1.4.3. Hareket

Hareket, mekânda meydana gelen enerji deviniminin biçimsel değişimine denir. Katı enerjiye, enerji katıya devinirken kımıltıyı var eder. Var oluşun görünen ve görünmeyen sürekli bir devinimsel hareketi vardır. Cisim ve canlıların özelliklerinin değişimleri, mekân değişimleri ya da buldukları yerde donuk bir biçimde uzaysal duruşlarını değiştirmeleri bir hareketi anlatır. Fiziksel, kimyasal, organik hareketlerin hepsine birden, “mekanik” hareket denilir.³¹

Hareket ifade eden eylemin gayesi, görmenin resimsel yüzey üzerinde dolanımıyla meydana gelen birlikteliği yaratmaktadır.

Üç boyutlu tasarımda, sanatsal anlamı olan, “görsel hareket” olarak isimlendirilen, etkiler ve algılar vardır. Nesne ve varlıkların, biçimsel yapılarına göre değişen form-doku-kontur unsurları, ışık enerjisi ile değişik titreşim ve etkiler oluşturur. Dışsal nedenler ve koşullar, gözün görme yetisi ve anlığın anlama yeteneği, görüntüsel hareketin anlam ve gücünü belirler. Tasarım unsurlarıyla meydana getirilen bu hareket etkisi tamamıyla görseldir.³²

Bilimsel bir tanımla bir maddenin durağan bir konuma göre sürekli olarak koşullarını değiştirmesine hareket denir. Plastik sanatlar ismini verdiğimiz heykel, resim ve mimaride gerçekte hiçbir hareket yoktur. Ancak bu sanat alanlarında illüzyonik olarak hareketin izlenimini meydana getirmek mümkündür. Sadece, sanat alanında hareket abartılı ve şiddetli yer değiştirmeler şeklinde anlaşılmalıdır. Bazı zamanlar başın hafifçe bir dönüşü, göz hizasının farklı bir yöne çevrilmiş olma durumu dahi plastik sanatlarda hareket algısı meydana getirebilir. Işık-gölge vasıtasıyla ortaya çıkmış olan hacimli unsurların kendi aralarında zıt yönlerde

³¹ Faruk Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1994, 117.

³² Atalayer, 117.

konumlandırılması, yani kütle karşıtlıkları da resim ve heykel sanatında büyük bir hareketlik algısı meydana getirir. Doğru konumlandırılmış olan eğik çizgiler de bir hareket ögesidir. Genel olarak eğri çizgiler hareket, yatay ve dik çizgiler dinginlik verirler.

Atalayer, “*öğelerin uygunluk-zıtlık içinde düzenlenmeleri, tasarım görsel algıya bağlı, ‘estetik hareket’ değerlerini yaratmaktadır. Hareket etkileri, zihin merkezlerini düzenli ve devamlı uyarır. Böylece ‘dikkat’ ve algılama derinliği, süreklilik kazanır. Algılayıcı, tasarımın her yanı ile ilgilenir. Hareket etkilerinin, kalıcı-derin bilgi ve etki yarattığı doğrudur. Buna bağlı olarak, bedensel ve zihinsel ‘yönelişler’ üretir,*”³³ ifadeleriyle konuyu izah etmektedir.

Bütün hareket özelliklerine benzer olarak, görselde hareketin özü de, karşıtlığa dayanır. Unsurların kendi aralarında ve birbirleri arasındaki karşıtlıkları, güçlü görsellik atfeden hareket ışınmaları oluşturarak, algıyı kendi yönüne doğru çeker. Karşıtlıklar bağlamında kümelenen hareket etkileri, algılamayı pekiştirir, güçlendirir. Derin haz almaların meydana gelmesini belirler. Bu da sanatsal etkinin kalıcılığını meydana getirir.³⁴

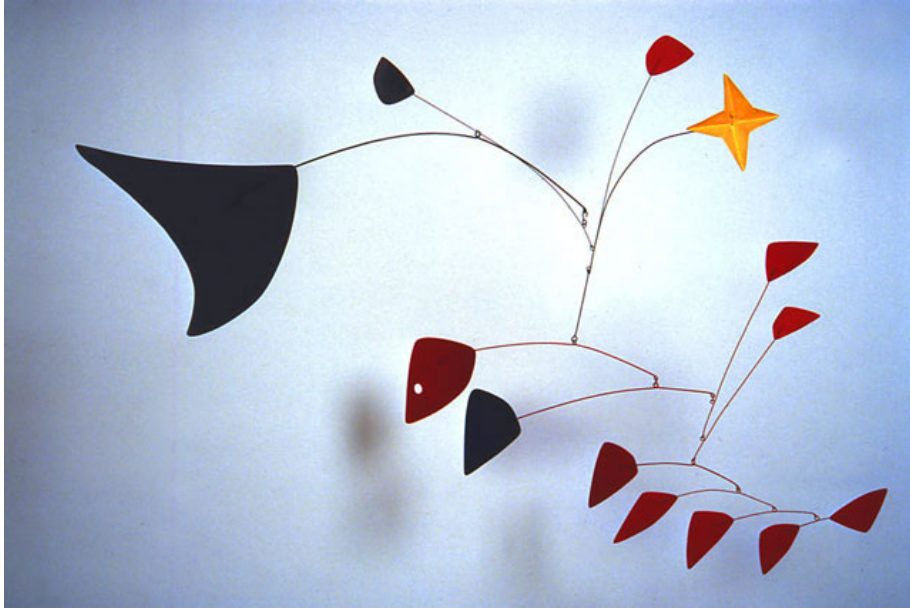
Sanata dâhil olmaya başlayan fiziksel eylem ve hareket sadece izleyici müdahalesiyle değil, sanat eserinin kendisinin de hareketi sonucu olabilir. Kinetik heykel her ne kadar zihinlerde, hareketli heykeli çağırırsa da, bünyesinde hareketi barındıran kinetik heykel çalışmasının kendisinin hareket etmesi gerekmez. Bunu izleyici, heykelin etrafında dolaşarak, dokunarak, müdahale ederek de gerçekleştirir. Optik Sanat’da (Op-art) verilmek istenen görsel yanılısamada bir çeşit harekettir ve bu hareket ne izleyici müdahalesi ne de çalışmanın kendisinin hareket etmesini gerektirir. Belirli geometrik ve grafiksel şekillerin tekrarı, hareketin temsili bir göstergesidir.

Kinetik Sanat, Naum Gabo’dan ziyade Alexander Calder ile anılır. Gabo’nun karmaşık kinetik formlarına ışığın yansımaları, heykellerinin hareket hissini güçlendirir ve ışıktaki hareketi pekiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Calder ise heykellerinde havanın dolaşımını ve hareketini kullanarak mobil heykeller yapmıştır.

³³ Atalayer, 118.

³⁴ Atalayer, 119.

Cyril Barrett, ‘Kinetik Sanat’ adlı makalesinde, bu alanda yapılan çalışmaları ana hatlarıyla açıklarken hareketi dört farklı yönden algılamaktadır; “1. Fiili hareketi içeren çalışmalar; 2. İzleyicinin hareketi sonucu, durağan çalışmalarda üretilen hareket etkisi; 3. Işığın yansımalarını içeren çalışmalar; 4. İzleyicinin katılımını gerektiren çalışmalar.”³⁵



Resim 1.6. Alexander Calder, Kırmızı Mobil, 1928.

1.4.4. Doku

Bir maddenin doğal yapısının yüzeydeki görünüşüdür. Doku, eserin duyumsal ifade biçimidir; armoni ve kontrastlarıyla doğa dışı bir güzellik yaratması nedeniyle sanat eserlerinde önemli bir öğedir. Doğadaki her nesne bir doku elemanıdır.

Heykel, bir bakıma, doğa nesnelere dokusuna yönelik bir çarpıtmadır. Nesneyi kendi teknik, kompozisyon ve tasarım öğeleriyle yeniden dezenforme ederek üretir. Dokuyu anlatan çizgi, nokta ve renk tonlarının yüzeye vereceği soyut zenginlik haricinde, yüzeyin natürel görüntüsünü yansıtmak veya ufak boyutta derinlik (rölyef) kazandırmak gibi görevi de vardır.

³⁵ Cyril Barrett, “ Kinetik Art”, (Çev.: Ece Akay), Nikos Stangos (Ed.), *Concepts of Modern Art*, London, Thames& Hudson Ltd., 2001, 217.

Doku; bir yüzeyin gerçek ya da dokunsal değeridir. Her nesnenin kendine özgü bir yapısı vardır. Objeler, pürüzlü, düz, girintili çıkıntılı, yumuşak veya kaygan özelliklere sahip olabilir. Bunlar nesnenin dış dokusunu teşkil ederler ve onların doku özellikleridir. Doku resim ve heykelde çeşitli doku değerleriyle plastik algılarda kullanılır.³⁶

Doku sanat için ayrı bir eleman olmayıp, resimsel elemanlarla malzeme ve araçlarla oluşan, duyuları tatmin eden, görüntünün duyarlılığını arttıran bir varlıktır.

Dokusal etki, ister resim ister heykel olsun, sanatın üzerinde durduğu bir değerdir. Sanatçı konudan gelen ve özel bir ilgiye muhtaç karakteristikler üzerinde durmaya ve onları yeniden organizasyona çalışır. Hatta her türlü görsel etkiye sebep olabilecek ayrıntılar, sanatçıyı doğayı derinlemesine incelemeye iter.³⁷

Cisimlere dokunmakla hissedilen dokulara doğal dokular denir. Bunlardan başka, bir de yapay dokular vardır. Örnek olarak her hangi bir maddenin resmini çizerken, yüzeydeki pürüzlük miktarı bir kısım taramalar ve noktalar vasıtasıyla belirgin hale getirilir ki kâğıt üstünde resmedilen bu doku bir yapay dokudur. Çünkü gerçekte bir cismin, dokunularak hissedilen dokusu, resme dokunulduğunda hissedilemez. Buna karşılık bu resme bakıldığında, o resmin yüzündeki pürüzlülük derecesi oldukça iyi anlaşılabilir. Bu bakımdan yapay doku resimde, kumaş desenlerinde ya da gerçekte malzemeye vermek istediğimiz pürüzlülüğü anlatmak üzere tasarda ve ayrıntı resimlerinde çok kullanılır. Yapay dokulara görsel doku da denilebilir.³⁸

Bigalı (1976) dokuları türlerine göre şu şekilde sınıflamıştır:

- 1- Doğal Dokular
- 2- Yapay Dokular: a) Papier Collé, b) Collage
- 3- Taklit Dokular
- 4- İcat Edilen Dokular

1 –Doğal Dokular (Gerçek Dokular); doku, varlıkların yüzeyleri üzerine el ve parmaklarla dokunulduğunda, gözle de görülebilen bir maddenin fizik yapısının

³⁶ Saadettin Çağlarca, *Resim-Heykel ve Plastik Öğeler*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1999, 103.

³⁷ Şeref Bigalı, *Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000, 344.

³⁸ İ. Hulusi Güngör, *Temel Tasarım, Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar*, Çeltüt Matbaacılık, İstanbul 1972, 27.

üzerimizdeki etkisi ve yüzeyde görünüşüdür. Gerçek doku; ifade alanında gerçek malzemelerin yer aldığı dokunma ile ilgili özellikleri işliyor demektir. Uygulama alanında gerçek dokular da söz sahibi olabilir. Doku, çoğu zaman objelerin özelliklerinin katı bir anlatımı değil, desenin değişik isteklerine göre bükülebilen, esnek ifade yetkinliğidir Doku; üzerinde parmaklarımızı ve elimizi gezdirdiğimiz nesnelerin, dokunma duygumuzu çeşitli yönlerden uyaran yüzeylerin özellikleridir. Doğal dokular; doğa varlıklarının doğal gelişiminin bir sonucudur ve belki her varlığın içyapısının dışa dönük duygusal ve görsel etkiler yaratan görünüşüdür; fiziksel yapıları küçük hacimler gösterebilir. Düz ve parlak yüzeylerde, dokunsal hacimler yerlerini düzlüğe terk ederler. Bu bakımdan doku; hem üç boyutlu, hem de iki boyutlu özellikler gösterir. Esas olarak doku; bir yüzey probleminden çok form problemidir. Estetiği göz görür, vicdan onaylar. Dokuyu ise; hem göz, hem de eller hisseder.

2 –Yapay Dokular; Papier Collé (Yapışkanlı Kağıt): Resim yüzeyinde zenginlik elde etmek ve süslemek amacıyla; sanatçının yarattığı duygusal tepkiler uyandıran dokulardır. (Kâğıt, metal, cam, beton, mermer...) 20. Yüzyılın başlarında, plastik sanatlarda gelişen fikirler, yeni armonilerin doğuşunu müjdelemiştir. Dokunun resme ait etkinliği üzerindeki buluşlar “Papier Collé” diye anılan; gazete, bilet, pul ve buna benzer kâğıt parçacıklarını tuvale yapıştırma isteği, yeni bir tekniğin gelişmesine yol açtırmıştır. Kesilen, yırtılan basılan bu parçalar, seçilmiş sınırlı alanlara canlılık katan bu kalıpları oluşturuyordu. Bu yönlü denemeler öteki birçok eşyanın mümkün olan asıllarının tuvale yapıştırılması kolaj adıyla, papier collé tekniğine paralel ve daha geniş kapsamlı yeni bir tekniği oluşturdu.

Collage (Kolâj): Basılı ve basısız kâğıtların resim malzemeleri arasında kullanılışı, tel, tahta, zımpara kâğıdını da içine aldı. Bu malzemelerin yüzeysel dokuları resim düzeni için uygundu.

Gerçek dokular, çağdaş ressamların eserlerinde akla gelen her bulguya açık kaldı. Bazen kum, mermer tozu, boya ile karıştırılarak dokulu bir araç ortaya koymak istediler. Dokusu alınabilecek bir şey, yaş boya üzerine basılarak, bu yolda akla gelen bütün yetenekler uygulama alanına kondu. Bu anlamda “eserler, içlerindeki araç çokluğuyla zenginlik kazanmaktadırlar” düşüncesi yaygınlaşmıştır.

3- Taklit Dokular; resim alanında çok yaygındır. Doğada yüzeysel karakterin yarattığı aydınlık ve karanlık kalıpların, içtenlikle ve özenle kopyasını gerektirir. Dokunun bu türü, akademik bir işlemdir. Fakat sanatçının yaratma gücü, akademik kopyacılığı kırabilir ve uygulamada çok duygusal hatırlamalara gidilebilir.

4- İcat Edilen Dokular; icat edilen dokuların aslı doğadadır. Sanatçı, doğadan ve onun fiziksel görüntüsünden çıkardığı uygun, süsleyici kalıp olarak, yaratıcı zekâsının tanıyabildiği ölçüde yeni ve yaşayan grafiksel unsurları seçer. İcat edilmiş dokular, iki boyutlu yüzeyde yayılan dokulardır. Bu tür dokular, sanatçının yüksek yeteneğini yansıtmalarıyla, estetik özellik taşıyan farklarla en yüksek ölçüde formeldir. Teknik rastlantılar, malzemelerin karışımları sonucu, uygun bir süsleme için yaptığı destek, yapısal araştırmalar, gelişimi sınırsız buluşlara götürebilir.³⁹

Bigalı'ya (1976:336) göre, resmin boya, valör, çizgi ve şekil elemanlarının kombinasyonunda tablonun dokusal özellikleri yeterince doyurulur. Tablonun form elemanlarının organizasyonu sonucu, doku karakter olarak belirir. Kalem, fırça, bıçakla kazıyarak çıkartılan çizgiler; sonsuz çeşitte dokusal icatlar, gözü ve hissi doyuran resimler ve yüzeysel görünüşler duyguları tatmin edebilir. Doku; bir yüzeyi değerlendirmede tek başına bir eleman olarak da düşünülebilir. Çeşitli araçlarla doku düzenlemek, eseri gözden geçirmek için plastik anlatımı ve süsleyici değerleri yüklenebilir.

Günlük yaşamımızda karşılaştığımız her nesnenin ayrı bir dokuya sahip olduğu bilincinin yaratılması, biçimlendirme eğitiminin bir parçası olarak düşünülmelidir. Konu sözle geçiştirilmemeli, yaşamdan örneklerle somutlaştırılmalıdır. Bunun için doğadaki zıtlıklara dikkat çekilerek dokusal zenginliklerin yaratıcılığa olanak sağlamasına fırsat verilmelidir. Bu amaçla türlü gereçlerle (ağaç, kumaş, taş, kağıt, plastik, mukavva, ip, metal) kolaj, montaj çalışmaları yaptırılmalı ya da bu tür gereçlerle natürmortlar düzenlenerek çalışma olanakları sağlanmalıdır. Bu aşamada dikkat sadece dokusal özelliklerde toplanmalıdır.⁴⁰

³⁹ Bigalı, 339.

⁴⁰ Zafer Gençaydın, *Sanat Üstüne*, TMMOB Yay., İstanbul 1992, 82.

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİNİN TAHİHSEL GELİŞİMİ

2.1. İLK ÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE BİÇİM-İÇERİK İLİŞKİSİ

Tarihte heykel sanatına ait ilk ürünler verimi, bereketi sağladığına inanılan ana tanrıça büstleri ve kötülüklerden, lanetten koruduğuna dair anlam yüklenen idollerdir. Özel olarak heykelin toplumlardan toplumlara farklı anlamlar ifade ettiği de söylenebilir. Mısır heykelleri daha çok dini anlamlar içerir; firavunların kutsallığını ve gücünü görsel olarak anlatan mitsel anlamlar taşır.

Anadolu ve Mezopotamya heykelleri savaşları, zaferleri ve kahramanlıkları anlatırlar; kralın propagandasını yaparlar veya tapınaklarda insanlar adına dua ederler. Heykeller ayrıca bu bölgelerde kentlerin kutsal simgeleri olarak da görülür. Hititler ele geçirdikleri kentlerin kutsal simgeleri olan heykelleri kendi başkentlerine taşımakla övünürler.⁴¹

Yunan heykeli ise, mitleri, ideal insan tipini ve kutsallaştırılmış erkek sporcuları yansıtır. Delfi Apollon Tapınağı gibi kehanet merkezi tapınaklarda tanrı Apollon heykeli *pythia* denilen rahip medyum kadınların mırıldanması aracılığı ile insanlarla konuşur, sorunlarını yanıtlar, öğüt ve gelecekte kehanetler bildirerek yönlendirir.⁴²

Genel olarak ilkçağın sanat kuramı mimesis (yansıtma) kuramıdır. Sanat alanında kuramsal bilgi geliştiren en önemli filozoflar Sokrates, Platon (Eflatun) ve Aristoteles'tir. Sokrates sanatın doğayı taklit etmesi, canlı modeli olduğu gibi yansıtması ve modelin ruh halinin de yansıtması gerektiğini düşünür.

İlkçağ felsefesinde sanat ve mimesis teorisi üzerinde en fazla duran Sokrat'ın öğrencisi Platon olmuştur. Platon, görünen evrenin ideaların bir taklidi ve yansıması olduğunu düşünür. Bu nedenle özellikle heykel, resim ve şiir sanatın yararsız ve sığ

⁴¹ Huntürk, 23

⁴² Huntürk, 23

olduğuna inanır. Çünkü bu sanatlar zaten ideaların taklidi olan nesnelere bir yansımasını ve taklidini ortaya koyar; yani taklidin taklidini yaparlar. Ona göre bu sanatlarda içerik yoktur, biçim ise taklidin bir benzetmesidir. İçerik yani öze ait bilgi sadece idealar dünyasında vardır. Resim ve heykel sanatı ise taklidi taklit ettiği için özden yani ideadan iki derece daha uzaklaşır.

Biçimin estetik algısı daha çok Aristoteles tarafından tartışılmıştır. Dolayısıyla estetik için güzel kavramının icadı ve sanatın içeriksel ve anlamsal boyutu ilk kez tartışmaya açılmıştır. Aristoteles taklidin insanoğlunun doğal bir özelliği olduğu düşüncesiyle sanatın bir kısmını olumlamaya çalışmıştır. Ona göre iyi sanat insanı ahlaki ve ruhsal açıdan eğitir. Aristoteles “bir resme bakan, bakarken bu resmin neyi anlattığını biliyorsa ona hoşlanarak bakar. Ama resimdeki nesneyi daha önceden görmemişse ondan hoşlanmaz”⁴³ derken görüntü ve içeriğe dair estetik sujenin algısını tartışmaktadır. Ancak bu ifadesini bir adım daha ileriye götürebiliriz: Resimdeki nesneyi daha önce görmemişse gördüğu benzer nesnelere ya da kendi düşsel imgeleriyle ilişkilendirerek ayrı bir haz alacaktır.

2.1.1. Anadolu Uygarlıklarında Sanat

Günümüz sanat dünyasında zannedilenin tersine Anadolu heykel sanatı, çok eski bir tarihe sahiptir. İlk örnekler bakımından M.Ö. 12. yüzyıllardan itibaren Güneydođu Anadolu bölgesinde Göbeklitepe (Urfa) gibi yerlerde, dini ayinlere ilintili olarak, yüksek kabartmalar biçiminde hayvan figürlerinin taşların üzerinde işlendiğini görebiliriz. Zamanla anıt niteliğindeki heykel türleri İ.Ö. 2000’li yıllardan itibaren Hititlerde karşımıza çıkmaktadır. Anıtsal mimari beraberinde ortaya çıkan heykel örneklerini ortaya koyan Hititler’in Anadolu’da farklı taş ocaklarını kullandıklarını görmekteyiz. Son dönem Hitit heykellerinde ise, taş ocaklarından Yesemek’te (Gaziantep) bu devirden kalmış ve bitirilmemiş oldukları rastlanan çok sayıda büyük çaplı heykellerin var olduğu dikkat çekmektedir. M.Ö. IV. asır itibariyle Dokimaion (Afyon-İncehisar) mermer ocaklarından çıkarılmış mermer blokların büyük boyutlu heykellere dönüştürüldüğünü görmekteyiz.⁴⁴ Bu eserlerin

⁴³ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, 176.

⁴⁴ Huntürk, 45.

birçoğu günümüzde Anadolu'da ve Anadolu dışındaki müzelerde de sergilenmektedir.



Resim 2.1. Hitit Güneşi, Ankara

Helenistik ve Roma Dönem'inde çok fazla sayıda heykel yapımında kullanılmaya devam edilen mermer ocaklardan, İtalya'ya varıncaya dek mermer ihraç edildiği arkeolojik verilerle tespit edilebilmektedir. Helenistik devirde Anadolu'nun politik olarak karışık durumuna rağmen, sanat bakımından farklı üslupların zirveye ulaşacak denli büyük sanat eserlerinin yapıldığını görmekteyiz. Bunların en önemli olanlarından birisi Bergama heykel atölyesidir.⁴⁵ Heykelde özgün bir üslubu ortaya koyan ve bu üslupta günümüzde bile ulaşılmaması zor olan sanat çalışmalarını ortaya çıkaran Bergama ekolüne ait heykel ustaları, döneminin muazzam eserlerini Anadolu'ya kazandırmışlardır.

Anadolu'nun yine kadim bir halkı olan frigyalılar, kayaları büyük bir beceriyle yontmuşlardır, kaya anıtları ve mezar cephelerinde yüksek kabartmalar görülür. En önemli eserlerinden biri Kybele'nin iki aslan arasında ayakta gösterildiği Aslankaya Kaya Anıtı'dır.⁴⁶ Burada tanrıça egemenliğinden çok doğanın kendisi tasvir edilir.

⁴⁵ <http://blog.milliyet.com.tr/anadolu-da-heykel-sanati/Blog/?BlogNo=331740>, Erişim Tarihi:01.02.2015

⁴⁶ Huntürk, 47.

Gediz ve Menderes ırmakları arasında kalan bölgeye yerleşen doğudan gelen Hint-Avrupalı bir kavim olan Lidyalılar, Frigyalıların yıkılmasından sonra Kral Giges zamanında bağımsız bir devlet kurarlar (M.Ö. 687).⁴⁷ Parayı ilk icat eden Lidyalılar'ın para üzerindeki aslan kabartmasını çalışabilmesi için yetenekli birilerine ihtiyaçları olduğu ve yine bir sanatçının kendisinden isteneni ürettiği kuşkusuzdur.

2.1.2. Mısır

Mısır sanat açısından özellikle mimari ve heykel sanatı bağlamında önemli bir uygarlıktır. Heykel sanatının ilk örnekleri Mısır'da firavun ve tanrı heykelleri, dikilitaşlar (obeliskler) ve rölyef çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır. İ. Ö. 26. yüzyılda yapılmış yapılan firavun Kefren'in büyük piramitteki heykeli blok anlatım ve tam vücut şeklinin nadide örneklerindedir. Mısır uygarlığının yanı sıra, İ.Ö. 5000 - 4000 yılları arasında Mezopotamya medeniyetinde de savaşçıların heykelleri kale, kapı ve tapınakların kenarlarında yerleştirilmiş durumdadır.⁴⁸



Resim 2.2. Firavun Kefren'in Sfenksi, Mısır, M.Ö. 2558-2532.

⁴⁷ Huntürk, 48.

⁴⁸ Turani, 30.

Firavunlar asrındaki Mısır'da, bir heykeldeki hareketlilik adeta bir varlık kadar canlıdır. Tanrısal bir varlık, bir hükümdarın ya da farklı bir kişinin görüntüsü şeklinde yontulmuş heykel, çok fazla önem arz ederdi. Heykel, sembolize ettiği kişiye canlı bir varlık görüntüsüydü. Dolayısıyla heykelin kime ait olduğunu ve ait olan kişinin niteliklerini heykelin üzerine yazmak önem taşıyordu. Hiyeroglifik bakımdan yeterli açıklamadan yoksun anonim bir heykel ifade gücünü kaybederdi. Canlılığını yitirir, madde boyutuna indirgenirdi.

Mısır'daki heykel ustaları genel olarak porfir veya granit gibi sert taşlar ile çalışırlardı. Tutkulu bir biçimde ortaya konulan biçimlerdeki gaye, sonsuzluğa ermektir. 3000 yıl süresince bu üslup hep devam etti. Cepheden görüntü kurallarına sıkıca bağlı kalındı. Baş, gövdenin üst kısmının ekseninde, kollar bedenle yapışık vaziyetteydi. Bu ise kişiliklere yüceltici bir boyut kazandırmaktaydı.⁴⁹

Mısır'da sanat çoğu kez alçak kabartma sanatı şeklinde karşımıza çıkar. Çıkıntı sayısı çok az seviyededir. Yılan-Kral Steli'ndeki gibi (M.Ö 2900'e doğru) kişiler görünüş olarak resmedilir. Bu tür eserlerdeki şahin ve yılan karışımı figür, boş bir fon üzerinde en yalın şekliyle belirir. Tahta, seramik veya cam hamurundan yapılan küçük heykellerin yanında çok büyük heykellere de rastlanmıştır. Büyük kaya parçalarına oyulmuş sfenksler bu büyük heykellerin en önemli örneklerindedir. İnanılmaz büyüklükte bir kayadan yontulmuş insan başlı dev aslan heykeli Gize Sfenksi (M.Ö. 2500'e doğru, Kahire yakınlarında) hem kültesellik, hem de bütünlük görüntüsü açısından değer taşır. Pençeler ise taşınıp getirilen ekleme taşlarla yapılmıştır.⁵⁰

Mısır heykelciliği her ne kadar sert kurallar üzerine kurulmuş olsa da gerçekçilik algısından uzaklaşmamıştır. Louvre Müzesi'nde bulunan Bağdaş Kurmuş Yazıcı (M.Ö. 2700'e doğru) bu bağlamda dikkat çekici bir eserdir. Heykel duruşunda yansıyan simetrik görüntü yüzdeki güçlü ifadeyi etkilemez. Gövdeye uygulanan renkler ve göz çukurlarına kakılan siyah beyaz mine, figürden taşan canlılığı daha da vurgular.⁵¹

⁴⁹ Turani, 57.

⁵⁰ Bigalı, 52.

⁵¹ Turani, 58.

Bu güne kadar ulaşan heykel örneklerinin büyük kısmı mezarlara, geri kalanlar ise tapınak içlerine konulmak üzere hazırlanmıştır. Firavunların büyük boy heykellerini yapmak, onların kudretini simgelemek bakımından önem taşımıştır. Bunların hangi firavuna ait olduğu üstlerindeki hiyeroglif yazılardan anlaşılır.

Mısır'da heykel sanatı çok hızlı ilerlemiştir. Firavun Coser'in gerçek boydaki ilkel, fakat çok büyüleyici olan heykeli (Mısır Müzesi) 4. kuşağın el-Gize piramitlerindeki anıtsal heykellerinin habercisi durumundadır. Firavun Kefren'in diyoritten yapılmış heykeli (Mısır Müzesi) ince işçiliği ve ağırbaşlı havasıyla en başarılı eserlerden biridir. Mikerinos ile karısını yansıtan heykel ise (Boston Güzel Sanatlar Müzesi) Mısırlıların arduvaz gibi sert taşları işlemedeki büyük ustalıklarını kanıtlayan örneklerden biridir.

Eski Krallık devrinde firavun heykellerinde yakalanılan bu seviye, o devirde diğer kişilerin heykellerinde ve ahşap ya da kireçtaşından meydana getirilip üzerlerinin boyandığı heykel örneklerinde de devam etmiştir. Prens Rahotep ile karısı Nofret'in oturan heykelleri (Mısır Müzesi) ve yönetici Kaaper'in Şeyhü'l-Beled ismiyle anılan heykeli (Mısır Müzesi) bunlardan birkaçıdır. Louvre ve diğer müzelerde örnekleri bulunan katip heykelleri de bir elinde fırça, diğerinde bir yaprak papirüs tutarak söylenenleri dikkatle seyreden bürokrat tipini canlandırır.⁵² Bunlar portre olma özelliğiyle birlikte, belli bir kişilik taşıyan heykellerdir.

Orta Krallık döneminden gelen III. Sesostris ve III. Amenemhet heykelleri (British Museum, Londra) hemen hemen portre sayılacak kadar gerçekçi biçimde işlenmiştir. Et-Gize'deki Sfenks olarak görülmesi de, tapınaklarda firavunların büyük çaptaki heykellerine ilk defa 12. sülale döneminde rastlanır.⁵³

Yeni Krallık, özellikle de 18. sülale dönemi boyunca heykel sanatının tekrar canlandığı gözlenir. Kraliçe Hatşepsut ile Firavun III. Tutmosis'in son derece duyumsal heykellerine rastlanır.

III. Amenofis'in heykellerinde fark edilen realist yaklaşım onu izleyen Ahenaton döneminde geliştirilmiş ve onun Orta Mısır'da kurduğu yeni başkentin ismiyle "Amarna üslubu" olarak anılmıştır. Mısır Müzesi'ndeki bir kısım heykellerde

⁵² Bigalı, 55.

⁵³ Turani, 56

Ahenaton uzun suretli, iri göğüslü, yuvarlak kalçalı olarak gösterilir. Karısı Nefertiti'nin heykelleri de, Louvre Müzesi'ndeki bir örneğinde olduğu gibi, büyük bir duyumsallık yansıtır. Nefertiti'nin üzeri boyalı ünlü büstü ise Kahire'deki Mısır Müzesi'ndedir. II. Ramses döneminin sonrasında heykelde sürekli denebilecek bir gerileme görülür. Bununla birlikte 25. sülale heykelde bir yenilenme dönemi olmuştur.⁵⁴

Mısır'da mezar ya da tapınak duvarlarının resimlerle, kabartmalarla bezenmesi törelerin ve dinsel törenlerin sonsuza değin yaşaması amacıyla yapılan bir uygulamadır. Sülaleler döneminden en eski örnekler 3. sülaleye kadar iner.⁵⁵

Sakkara'daki Hesire mezarında duvar resimleri ile ahşap üstüne yapılmış alçak kabartmalar (Mısır Müzesi) bulunmuştur. Bu tür süslemeler, kerpiç ya da niteliksiz bir taştan yapılmış duvarlarda resim, nitelikli taştan yapılmış duvarlarda kabartma olarak işlenirdi. Kabartmalar önce çizilir, sonra boyanır, ondan sonra da alçak ya da yüksek kabartma biçimine getirilirdi.⁵⁶

Eski Krallık devrinin en önemli resimleri 4. sülale zamanından kalan ve Meydum'da, Nefermaat ile Atet'in mezarında yerleşkin olan Karlı sahnedir. 5. ve 6. sülale dönemlerinden de çok başarılı alçak kabartmalar kalmıştır. Ebu Cirab'da Firavun Neuserre'nin yaptırdığı Güneş Tapınağı'ndaki kabartmalar ile (Mısır Müzesi, Doğu ve Batı Beriin) Sakkara'da Ptahhotep ve Ti'nin mezarlarında günlük hayatı konu edinen kabartmalar en iyi örnekler arasındadır. Orta Krallık döneminde de iyi resim yapma geleneği devam etmiştir. Beni Hasan mezar odalarında bir çok duvar resmi bulunmuştur. Teb'de Deyrü'l-Bahri'deki II. Mentuhotep mezarında, Karnak'ta 1. Sesostris'in yaptırdığı sunakta yüksek düzeyli kabartmalar vardır.⁵⁷

2.1.3. Yunan

Yunan heykel sanatında genelde idealize edilmiş ortak bir karakter tipi önemlidir. İdeal ölçütlere göre yapılmış ideal insan yüz ve vücutlar yunan heykel sanatının en belirleyici özelliğidir. Başlangıçta fildişi, taş, kil, kemik ve tunç gibi

⁵⁴ Bigalı, 68.

⁵⁵ Turani, 57.

⁵⁶ Turani, 58.

⁵⁷ <http://www.sanatsdersi.com/sanat/misir-heykel-sanati-hakkinda.html>, Erişim Tarihi:04.02.2015

maddelerden pirimitif heykeller ortaya koyan Yunan heykeltçileri zamanla bu yöntemi geliştirmişlerdir. Heykel sanatında ilerlemeye ve anıtsal heykeltçiliğin gelişmesine neden olan olayların arasında olimpiyatlarda başarı elde eden atletlerin heykellerinin yapılması geleneği, gelişen mimari inşaya bağlı olarak, tapınakların taştan yapılması, iç ve dış cephelerinin, kabartmalarla süslenmesi olarak görülebilir.

Yunan heykel sanatı karşıtlıkların yarattığı bir dinamizm üzerine kurulmuştur. Kol ve bacaklar farklı baş farklı yöne bakar. Buradan da anlaşılacağı üzere Yunan heykeltçiliği vücut nüansları üzerinde kuruludur. Yunan heykeltçiliği örtünmenin altındaki gövdenin formunu çıplak yansıtmamanın çekiciliğini keşfetmiştir. Bu nedenle gizli olanı ortaya çıkarmayı, Yunan heykeltçiliği özgün bir motif olarak geliştirmiştir.

Yunan ve Roma heykeltçiliği 19. yy'ın sonuna kadar biçimsel açıdan tüm zamanların en başarılı sanatı olarak görüldü. Gerçekçilik arayışıyla biçimlerde kusursuzluğa erişme kaygısını birleştiren bu sanat, Batılı heykeltçileri derinden etkilemiştir.⁵⁸

Bilinen ilk çalışmalar Kiklad Adaları ve öteki Yunan adalarındaki M.Ö. 2500'den 2000'e kadar uzanan Kiklad putlarıdır. Üslubun öne çıktığı bu şemalaştırılmış insan figürleri, son derece modern bir giz duygusu uyandırır. Yazılı belge olmadığından bu putların hangi koşullarda, ne maksatla yapıldığı halen daha bilinmemektedir.⁵⁹

Miken ve Minos uygarlıkları iki farklı türde heykelin doğuşuna şahitlik eder. Mezarlardan ortaya çıkarılmış ince iş ürünü eşyalar arasında güçlü bir gerçekçilik gösteren altın maskeler çoğunlukta idi (M.Ö.1500'e doğru). Hatta bunların, ölümlerin yüzleri üzerinde çalışılmış maskeler olabileceği düşünülmektedir. Amaç, ölenlerin suratlarını ölümsüzleştirmektir. Diğer taraftan taş yontucuları Miken'deki 3 m yüksekliğindeki Aslanlı Kapı (M.Ö. 1300'e doğru) gibi dev eserler de meydana getiriyorlardı. Bu saray kapısının üzerindeki kirişte, yukarı doğru genişleyen bir direk (bu Girit saraylarında rastlanan direkleri andırır) ve bu direği çevreleyen iki

⁵⁸ John Boardman, *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*, (Çev.: Gürkan Ergin), Homer Kitapevi, İstanbul 2005, 20.

⁵⁹ Turani, 76

aslan figürü bulunur. Aslan heykelleri sarayın koruyucusu gibidir. Uygulamasındaki canlılık, işlenen temayla kusursuz uyum içindedir.⁶⁰

Kuros ve kore eski Yunan'daki (M.Ö. 700-480) heykeltçiler kuros («genç adam») ve kore (genç kız) temaları üzerine yoğunlaşıyorlardı. Önceleri geometrik kompozisyonlar ve sert kabartmalar hâkimdi. Sonraları mermer giderek canlanmaya, kuros ve kore gerçek görüntüsünü kazanmaya başladı. Kerameikos Hera'sı adlı heykel, sütun şekline rağmen çok daha titreşik kabartılara sahiptir. Kerameikos eseri Tanrıça Hera'ya adanmış için heykel bu adla anılır (M.Ö. 575'e doğru). Giysiyi oluşturan yivlerin ardında bir bedeninin diriliği hissedilir.⁶¹

Yunanistan'da kireçtaşı ve mermerden anıtsal heykeller tarih öncesi dönemde görülmeye başlar. VI. yy sonlarında, Daidalos'un ismiyle anılan bir heykel üslubunun var olduğu doğrulanmıştır; ancak VII. yy'dan beri uzun bir geleneğe sahip olan Mısır heykel sanatının etkisinin ağır bastığı bir üslup ön plana çıkmıştır. Mısır heykeltçiliği olduğu yerde dururken, Yunanlı heykeltçiler yüzyıllık zaman içinde, bir bacağı önde, kollar iki yana yapışık ayakta duran insan heykellerinin, cepheden ve donuk tipini üsluplaştırılmışlıktan kurtararak ona hacimlerde bir doğallık ve kıvrımlarda bir incelik kazandırır. Yaygın adıyla kuros (genç adam, delikanlı) olarak bilinen Kritios Efebos'unu temsil ettiği bu figür tipi çıplaktır. Dişi benzeri erkek kore ise genelde oyuntular ve renklerle hacimlendirilen zengin dökümlü giysilerle temsil edilir.⁶² Saç ve yüz hatları her iki heykel tipinde de renklidir. Bu figürlerin herhangi bir tanrıyı temsil etmediği, belli kişilere ait portreler de olmadığı, ama daha çok erkek ve kadın bedeninin ideal görüntülerini yansıttığı doğru olarak kabul edilebilir.

Bu dönemin büyük sanatçıları farklı tipler de yaratmıştır. Rapin Atlısı (560'a doğru; Atina Akropol Müzesi'nde saklanan bu heykelin başı Paris'te Louvre Müzesi'ndedir) hayvanla insanı bir araya getirmiş bir kompozisyonun arkaik bir örneğidir.

⁶⁰ Boardman, 23.

⁶¹ Turani, 57.

⁶² Bigali, 56.

Taş tapınakların süslenmesi maksadıyla alçak kabartma veya yüksek kabartma şeklinde gerçekleştirilen mimarî heykeller daha da karmaşıktır. İlk cephe alınlıklarında canavar heykelleri ağır basar; bu alınlıklardan birini süsleyen ve üç başlı bir canavarı gösteren kireçtaşından heykel, çok iyi korunmuş renkleriyle son derece şaşırtıcıdır (560-550'e doğru). Aigina Adası'ndaki Afaia Tapınağı'nın alınlıklarında görülen (VI. yy sonu veya V. yy başı) savaş sahneleri gibi sahneler yavaş yavaş kendini kabul ettirir. Sifnos Adası site devletlerinde Apollon Tapınağı'na adanan mermer sandıklar üzerindeki frizler de böyle savaş sahneleriyle süslenmiştir.⁶³ Bu kabartmalarda ayakta duran heykeller gibi, tarih öncesi heykelin karakteristik niteliklerinden olan şaşırtıcı netlikte konturlarıyla dikkat çekicidirler.

Anıtsal heykelin başlangıcı, tarih öncesi devirde bir yenilik olan anıtsal mimarînin başlangıcıyla aynı zaman denk gelir. V. yy'da Attike'de en parlak zamana ulaşan Dor ve İyon üslupları bu dönemde oluşmuştur.⁶⁴

Yaklaşık yüz-yüz elli yıl sonra Polikleitos Doriforos figürünü (mızraklı asker) yaratarak ün kazanır. Bu heykellerden bu güne sadece Roma dönemi kopyaları kalmıştır. Bu eserde kişinin sağ bacağı destek vazifesi görürken, öteki bacak dinlenmektedir. Kalçanın bu hareketi esere ayrıcalık veren bir buluştur. Günümüze ulaşamamış bir de kitap yazan (Kanon) sanatçı, burada güzellik kavramını matematiksel oranlar üzerine oturtmuştur. Aynı dönemde Miron Disk Atan Atlet'i yaratır.⁶⁵ Hareketin tasvir edilmesi açısından çok önemlidir. Günümüze sadece kopyaları kalmıştır. Atletin bedeninin bükülmesi ve kasla gerginliği, mermerin hareketsizliğine çok güçlü bir dinamizm algısı katar.

Anıtsal heykelcilikte ise, klasik sanat, hem alınlıkların alçak kabartmalarıyla, hem de ton geleneğinin frizleri veya Dor geleneğinin triglifleri (üçüz yiv) arasına yerleştirilen metotlarıyla tapınak süslemeciğine bağlı kalır. Burada devamlı bir gelişme gözlemlenir. Aigina'daki Afaia Tapınağı (M.Ö. 500-480'e doğru) alınlıkları, aralarında hiçbir bağıntı olmayan bağımsız ve yan yana konmuş figürlerden oluşur.⁶⁶

⁶³ Huntürk, 132.

⁶⁴ Turani, 66.

⁶⁵ Boardman, 24.

⁶⁶ Bigali, 78.

Ancak Olimpos dağındaki Zeus Tapınağı (M.Ö. 472-456) konu ve kompozisyon bakımından birbiriyle bağlantılı kişilikler içerir. Bu tapınağın metoplarında, Herakles'in on iki eseri yer alır. Ama kahraman hiçbir zaman tam hareket halindeyken gösterilmez. Çok yalın olan kompozisyon, hemen hemen simetrik dikey çizgilerle dengelenir, konudan sonra hareket değil, dinginlik önem kazanır. Heykeltıraş Feidias bu arayışları belli bir sonuca ulaştırmıştır. Altın ve fildişinden dev heykellerin yaratıcısı olmuştur: Olimpos'taki Zeus, Partenon'da Athena. Bu heykeller kayıp olmuştur ancak Partenon'un (M.Ö. 447-432) frizleri ve alınlıkları Feidias'ın sanatını tanımanıza yardımcı olan Frizde Panatenaia oyunları resmedilir. Atinalıların her dört yılda bir yaptıkları bu geçit töreninin amacı, tanrıça Athena için örülen yeni örtüyü kendisine sunmaktır. Bu uyumlu kompozisyonda hem gerçekçi, hem de idealist bir üslupla yontulmuş 350 insan ve 250 hayvan figürü vardır.⁶⁷

M. Ö. 5. yüzyıl başlarında İyonya heykeltarşlık ekollerinin yanında hem Yunanistan'da, hem de İtalya ve Sicilya'da başlı başına bir karakter taşıyan birtakım ekoller buluyoruz. Argoslu Hageladas ve Aiginab Onatas'ın geleneğini devam ettiren Peloponnes ekolleri en çok tunç heykellerde başarı göstermekte, arkaik sanatın ağırlık ve sertliğini gidermekte büyük rol oynamaktadır.⁶⁸

İyonya ve Peloponnes ekollerin etkisini taşıdığı düşünülen Elisli bir heykeltıraş tarafından yapıldığı anlaşılan Olimpia'daki Zeus tapınağında bulunan alınlık heykelleri Doğuda Oinomaos ile Pelops arasında yapılacak yarıştan önceki sükûnu, Batı alınlığında ise ortadaki görkemli Apollon'un sağında ve solunda Lapit'lerle Kertavros'lar arasında yapılan mücadelenin en şiddetli ânını güzelliğe önem vermeksizin realist bir surette tanımlamakta, gerek figürlerin üslûbu, gerek hareketlerindeki canlılık bakımından alınlık heykellerini geride bırakmaktadır.⁶⁹

Sert üslûp heykelciliği daha çok Atina'da ilerlemiştir. M. Ö. 480 yılının ardında Atina sanatçıları, Akropol'de var olan birkaç kadın ve erkek heykelinin gösterdiği gibi, iyon etkisinden sıyrılmaya, serbest olarak çalışmaya başlamışlardır. Bu dönemdeki tanınan önde gelen tunç heykelcileri arasında Kritios ve Nesiotes'un

⁶⁷ Boardman, 81.

⁶⁸ Turani, 81.

⁶⁹ Şenyapılı, 8.

adı söylenebilir. Bunlar Pers'ler tarafından İran'a götürülen Antenor'un tiran katilleri grubunun yerine yine iki heykelden ibaret bir grup yapmışlardı ki, bu grup Agora'da duruyordu.⁷⁰



Resim 2.3. Olimpia'daki Zeus Heykeli, M.Ö. 350.

Delfoi'da bulunan tunç arabacı heykelleri de bir Yunan kökenli olup elbise kıvrımlarındaki düzen ve hafif sağa bakan başıyla dikkati çekmekte, parçaları bize kadar gelen dört atlı bir yarış arabasının içinde durmakta ve dizginleri elinde tutmaktadır. Bu heykelin Orta Yunanistanlı bir heykeltıraşın (belki Sotades'in) eseri olduğu düşünülüyor.⁷¹

M. Ö. 450 ile 400 yıllarını kapsayan dönemde mimarlığın yanı sıra heykelde de Yunan sanatının zirve aşamasına vardığı dönem olduğu söylenebilir. Bu dönem sanatına “klâsik sanat” adı da verilmektedir. 5. yüzyıl ortalarında büyük heykeltıraşların sert üslûbun çerçevesini aştıkları, daha eski dönemlerde de var olan bazı problemlerin değerlendirilmesi için başka yöntemler izlemeye başladıkları görülmektedir. Bu dönem heykeltıraşları daha çok tanrı heykellerini ele almış, bu heykellerde beden ile kıyafet arasındaki bağlantılara, bedenin bazı bölümleri arasındaki orantıya ve ciddî bir yüz ifadesine önem vermiş ve “güzelliği” yıkabilecek herhangi bir biçim ya da hareketten kaçınmışlardır.⁷² Yunan sanatının anıtsal ve en

⁷⁰ Boardman, 24.

⁷¹ Şenyapılı, 22.

⁷² Şenyapılı, 23.

başarılı tanrı heykellerinin bu devirde yapıldığı söylenebilir. Bu dönemin sanat merkezleri içerisinde Atina pek doğal olarak birinci yeri almış ve bu şehir birinci sınıf heykeltıraş ve ressamlarla dolup taşan bir ekol haline gelmiş bulunmaktadır.

Bu heykeltıraşların en önde gelenleri arasında Attikalı Miron gelmektedir. Attikalı Miron günümüze değin Romen kopyalar biçiminde gelen heykellerinde, örneğin disk fırlatan atlet heykeli ya da Atena ile onun yere attığı flütü yakalamak üzere bulunan Marsiyas'tan meydana gelen grupta ani hareketleri veya iki hareket arasındaki dingin anını kavramak ve bu hareketleri ifade eden gergin adaleli organları tasvir etmekte büyük başarı göstermiştir.⁷³

Fidias'tan biraz daha genç olduğu bilinen Argoslu Polikleitos (Polycleitos) yaklaşık olarak Fidias denginde yaptığı tanrı heykellerinden başka (örneğin Argos'taki altın-fildişi Hera heykeli) çıplak erkek vücudunun bütün gücünü gösteren atlet heykelleriyle tanınmıştır. Bu sanatçı aynı zamanda vücudun çeşitli kısımları arasında belirli oranları saptamış, bunlara dair “kanon” adlı bir eser kaleme almıştır. Polikleitos'un heykelleri arasında “mızrak taşıyan” (doriforos), “başına çelenk koyan” (kiniskos) ya da “başına bir şerit saran” (diadumenos) atlet heykelleri, bir de vücut şekilleri bakımından kadından ziyade erkeğe benzeyen “yaralı Amazon” heykeli zikrolunabilir. Fidias'ın öğrencileri olarak Alkamenes, Agorakritos, rakibi olarak da Kresilas gösterilmektedir. Bu sonuncu heykeltıraşın en ünlü eseri Perikles'i strategos olarak tanımlayan portre heykeliydi. Romen kopyalar şeklinde bize kadar gelen bazı büstler Perikles'i ideal bir tarzda ve Olimpos tanrılarına özgü bir vakarla tanımlamaktadır.⁷⁴

M. Ö. 5 inci yüzyıl sonlarında heykeltıraşlar, Yunan sanatının daha fazlası mümkün olmayan bir mükemmelliğe kavuşmasına rağmen, bazı yenilikler yapmak için uğraşmakta, yeni bir güzellik ideali ortaya koymakta, hareketlerin canlılık ve zarifliğine, elbiselerdeki hatların akıcı ve ahenkli bir şekil almasına ve gölge-ışık oyunları meydana getirmesine dikkat etmektedirler. Bu yenilikler sonunda üslûp zenginleşmekte, fakat aynı zamanda yapmacıklı bir karakter takınmaktadır. Bu “zengin üslûbun” başlıca temsilcisi olarak Atina Akropol'ünde Atena Nike

⁷³ Boardman, 26.

⁷⁴ Boardman, 26.

tapınağının etrafını çeviren ve kanatsız Nike'lerle bezenmiş olan korkuluk levhaları gösterilebilir.⁷⁵

Doğu Yunan üslûbu 5 inci yüzyılda bir taraftan batıya (İtalya ve Sicilya), diğer taraftan Ege'nin kuzey bölgelerine yayılmıştır. Mendeli beykeltraş Paionios'un yapmış olduğu Nike heykeli Olimpiya'da Zeus tapınağının doğusunda 9 m. yüksekliğinde bir paye üzerinde duruyor ve Arhidamos harbinde Mesenya ve Navpaktoslu'ların Spartalı'lara karşı kazandıkları bir zaferi (yaklaşık 421 yılları) kutluyordu.⁷⁶ Burada Nike kanatları açılmış olarak gökten aşağıya inerken tanımlanmıştır.

Dördüncü yüzyıl, Yunan heykeltıraşlığı için de önemli bir çağ olmuştur. 5 inci yüzyılın son yarısında heykelerde ya da tablolarla tanımlanan figürlerin çehrelerinde içten gelen duyguların belirtilmesine başlanmış, doğallığa doğru gidilerek portre sanatının temelleri atılmıştı. Dördüncü yüzyılda ise, insanı inceleme konusu olarak ele alan sofizm ve her şeyden önce psikolojik sorunları göz önünde bulunduran Euripides tragedyelerinin etkisiyle, heykeltıraşlıkta realist bir akım baş göstermiş, bunun sonunda bugünkü anlamda bir portre sanatı vücut bulmuştur. Bu dönemde yalnız tanrılar için değil, hayatta olan insanlar için de heykel dikmenin âdet oluşu bu gelişimde önemli bir rol oynamıştır. Bunun dışında ölümler için dikilen heykelerde ya da bazen anıtsal şekiller alan mezar taşlarında da portre sorunlarıyla uğraşmıştır.⁷⁷

Bu dönem sanatçıların belli kişilerin anatomilerini gerçekçi bir surette tanımlamaya, yani eserle sahibi arasında bir "benzerlik" bulmaya çalıştıklarını Ksenofon'un bahsettiği ressam Parhasios'la Sokrates'in diyaloglarından çıkarılabilir. Aynı zamanda bu benzerliğin hangi ölçüye kadar elde edilmiş olduğu hakkında net bir bilgimiz yoktur. Günümüze kadar kalmış başlar ve büstlerin büyük çoğunluğunun şairlere ve filozoflara ait olduğunu görüyoruz. Bunların en tanınmışları arasında Atina'da Diyonisos tiyatrosunda durmuş olan ve büyük şair ve düşünürü bütün

⁷⁵ Boardman, 31.

⁷⁶ Boardman, 34.

⁷⁷ Boardman, 37.

ağırbaşlılık ve görkemiyle tanımlayan Sofokles heykelinin Roma'da Lateran müzesindeki kopyası gösterilebilir.⁷⁸

Dördüncü yüzyılın ilk yarısında biri Sikyon'da, diğeri Attika'da olmak üzere iki büyük heykeltraşlık ekolü buluyoruz. Bunlardan birincisi Polikleitos geleneğini sürdürmekle beraber oranlarda bazı değişiklikler yapmakta, heykellere belirli bir derinlik ifadesi vermeğe çalışmaktadır. Bu ekolün ortaya koyduğu en önemli eserler arasında Roma'da Vatikan'da disk atan atleti ya da Efesos'ta bulunan bir tunç atlet heykelini gösterebiliriz. Attika ekolüne ait eserler arasında ise Kefisodotos(Cephisodotus)'un sağ kolunda Plutos (zenginlik) çocuğunu taşıyan heybetli Eirene (barış) heykelini zikredebiliriz.⁷⁹

Karyalı olduğu anlaşılan, fakat uzun süre Atina'da çalışmış olan Briyaksis anıtsal tanrı (meselâ İskenderiye'de duran Sarapis heykeli) ve hükümdar heykelleriyle (meselâ Selevkos I in portre heykeli) ün kazanmıştır. Bu heykeltıraş da Halikarnassos'taki Mausoleion'da çalışarak kaide frizlerinden bazılarını ve birtakım heykeller vücuda getirmiştir.⁸⁰ Heybetli vücudu, bol kumaş kitlelerinden meydana gelen elbisesi ve esrarlı bakışlarıyla doğulu bir hükümdar tipini temsil eden ve Mausolos'a ait olması ihtimal dışı bulunmayan bir erkek ve aynı üslûpta, fakat daha küçük boyda işlenmiş bir kadın heykeli (Artemisia) Briyaksis'e mal edilebilir.

2.2. ORTAÇAĞ DÖNEMİNDE HEYKEL SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

Ortaçağ, sanat tarihi içindeki yeri (M.S. 4. yüzyıl-14.yüzyıl) dönemini kapsar. Ortaçağ sanatında bütün estetik değerler kilise ve soyluların önerdiği dinsel dogmalara yöneliktir. Bin yıl süresince antik Yunan'ın düşünce ve kültür yapısıyla biçimlenen ideal güzellik düşüncesi unutulmuştur. Sanat, dünya gerçeklerine kapalı, öteki dünyaya yönelik bir soyut anlayış içinde biçimlenmiştir.

Kilise ve katedraller, şatolar ve saraylar, heykeller, resimler, vitraylar, minyatürler, Hıristiyan dininin yani, yönetici soylular ve rahipler sınıfının

⁷⁸ Boardman, 35.

⁷⁹ Rodin, 76.

⁸⁰ Rodin, 81.

önerilerinin propagandalarını yapar. Bütün bu eserler topluluğu Hıristiyan ikonografisini meydana getirmiştir. Bu öz-içerik Ortaçağ'ın büyük Roman ve Gotik üsluplarını yaratmıştır. Bu çağ eserlerinin soyuta yönelik biçim, renk ve çizgi estetiğini doğurmuştur. Sanatçılar, yukarıda işaret edildiği gibi önceden saptanmış, sınırları çizilmiş olayları hikâye gibi anlatır. Eserlerdeki dramatik biçim düzenleri, çekici renkler ve biçimler ile anlatılan olayın etkisi güçlendirilmiştir.

2.2.1. Roman ve Gotik

Ortaçağ Avrupa'sında egemen olan sanat üslubu olarak karşımıza çıkan Roman (romanesk), 11. ve 12. yüzyılda Batı Avrupa'da yayılmış çeşitli sanat icralarını kapsar. Bu üslupların ortak yanları kiliselerin içten ve dıştan kütleli bir güçlük izlenimi uyandırmalarıdır. Romanesk dönemi 12. yüzyıl ortalarında başlayan "Gotik dönem" izler ve Rönesans'a kadar sürer.⁸¹

Romanesk ve Gotik dönemlerde, yeryüzünde üstünlük kurmuş derebeylerin ve soylu-üstün insanların düzenlerini yıkmak için kurtarıcı misyonuyla İsa'nın gökyüzünden inişini temsil eden betimlemeler vardır. Bir bakıma dinin zemin hazırladığı bir baskı ve sömürü düzenine yine dinsel bir figür olarak İsa kurtarıcı olarak gösterilir. Burada ezilen kölelerle birlikte acı çeken İsa resmedilerek İsa'nın yani Hıristiyanlığın bir bakıma ezilenden yana olduğu fikri sinsice empoze edilmektedir. Biçim olarak Hıristiyanlık sembelleri ön planda iken içeriğe dair yanılsamalar mevcut kilise hegemonyasının doktriner imgelerini yansıtmaktadır. Bu biçim ve içeriksel tamlamalar sanatsal üslubun belli bir teamül üzerinden geliştiğini göstermektedir.

Bireyler yaşadıkları toplumdan etkilendikleri için algılamaları, beğenileri buldukları toplumdan etkilenir. "Toplumsal sanat tarihinin öne sürdüğü görüş-ortaya koymayı amaç edindiği tek görüş-sanat biçimlerinin yalnız görme ve duyma duyularıyla koşullu bireysel bilinci değil aynı zamanda toplumla koşullu bir dünya görüşünü de açıkladığıdır."⁸²

⁸¹ Huntürk, 138.

⁸² Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, E yayınları, İstanbul 1979, 189.

Roman kiliselerinin heykellerle süslenmesinde amaç sanat aracılığı ile okuma yazma bilmeyenlere istenen dini mesajların iletilmesi, halkın görsel yolla eğitilmesidir. Kilisede bulunan her şeyin bir işlevi vardır. Dönemin sanat eserlerini sadece biçim açısından değerlendirmek yetersiz olabilir çünkü sanatçıların kaygıları biçim üzerine değil anlatım üzerinedir ve Hıristiyanlığa özgü semboller kullanılır.⁸³

Ortaçağ sanatçısı Tanrısal düzeni nesnelere uyumu ile yansıtmaya çalışır. Bu bakımdan sayısal ilişkiler, düzen, orantı önemlidir. Bu üslup da beraberinde yansıtmacı, natüralist bir anlayışı geliştirmiştir.

2.3. RÖNESANS HEYKEL SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

Orta Çağda mimariye bağlı ve onun bir parçası olarak yapılan heykeller Rönesans döneminde bağımsız olarak ele alınmıştır. Hümanist düşüncenin ön planda olması heykeltıraşlıkta da kendini göstermiştir. Bu dönemle birlikte sayıları çoğalan bağımsız heykeller, daha çok yapıların önlerinde, caddelerde ve meydanlarda yer alır.

Heykelin mimariye bağlı gelişimi biçim ve içerik bakımından doğrusal bir ilişkiye yol açmıştır. Anatomiye bağlılık ve aşırı natüralistlik biçimi ön plana çıkarmıştır. Biçimin yarattığı görkem ve ihtişam anlamsal olarak düz kavramsal bir ilişki doğurmuştur. Sanatsal değer, biçim üzerinden estetik sujeye doğrudan ulaşır ve ikisi arasında evrensel bir bağ vardır. Tüm izleyiciler için aynı kavramsal algıyı oluşturur.

2.3.1. Lorenzo Ghiberti (Ciberti) (1378-1455)

Erken dönem İtalyan Rönesans sanatçılarından. En önemli eseri, Floransa Vaftizhanesi için yaptığı bronz kapılardır. Döküm tekniği ile yaptığı doğu kapısı üzerindeki on panoda konularını İncil ve Tevrat'tan alan birçok olay betimlemiştir. Eserlerinde Ortaçağ'ın son dönemlerine ait masalsi ve öyküleyici tekniği yansıtmıştır. Bunlar arasında Adem ile Havva'nın Yaratılışı, Cennetten Kovuluş sayılabilir. Michelangelo'nun "cennet kapılarını süslemeye layık" sözü üzerine bu

⁸³ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1986, 176-177.

kapılara Cennet Kapıları denilmiştir. Ghiberti'nin bu yapıtıdaki anlatılan güçlü tarz ve insan vücutlarının anatomisinin işlenişi, Michelangelo'yu ve diğer birçok sanatçıyı etkilemiştir.⁸⁴



Resim 2.4. Lorenzo Ghiberti, St. John the Baptist, Bronz, 1412.; Cennetin Kapısı, Vaftizhane, Floransa, 1465.

Ghiberti, o güne kadar mimar ve ressamların vermeye çalıştıkları derinlik duygusunu rölyeflerine taşımıştır. Ghiberti, döneminin biçim ustalığını en iyi şekilde yansıtan sanatçılarından biridir. Anatomiyi biçim ustalığının vermiş olduğu deha ile derinlikli yansıtır. Rönesans kültürünü çalışmalarının temasında yansıtarak biçim içerik ilişkisini ortaya koyar. Cennetin kapısı çalışması, dönemin Hıristiyan kültürünün ortaçağ algısından Rönesans'a gidişi ifade eder. Ancak büyük oranda ortaçağ etkisindedir diyebiliriz. Gerek din adamlarının gerekse Hıristiyan öykülerini bitilmeyen heykelleri Rönesans'ın aydınlanmacı ufkundan çok ortaçağın dindar yönelimlerini ifade eder.

⁸⁴ Huntürk, 163.

2.3.2. Donatello (1386-1466)

Floransalı olan sanatçı, İtalyan Rönesans'ında mermere ve madene ruh veren sanatçı olarak bilinir. Eserlerinde antik çağ heykellerinden ve atölyesinde çalıştığı Ghiberti'den etkilenmiştir.⁸⁵

İlk yapıtlarından biri olan Davut heykelinde Ghiberti'nin etkisi görülür. Bu heykel, antik çağdan sonra yapılan İlk çıplak heykel olarak da önem taşımaktadır. Sanatçı bu heykelinde çıplak, atletik vücutlu bir genci betimlemiştir.



Resim 2.5. Donatello, Davut Heykeli, 1416.



Resim 2.6. Donatello, Gattamelata Atlı Heykel, 1445.

Donatello'nun en tanınmış yapıtı Gattamelata Atlı Heykeli'dir. Padua'daki bu atlı heykel, Rönesansın tüm özelliklerini yansıtan bir yapıttır. Heykelde, atın koşum takımları ve binicinin silahları en ince ayrıntısına kadar ve gerçeğe uygun olarak verilmiştir. Atın arka bacaklarının gerilmesi, burada önlenmiş bir hareketin varlığını belirtir.

Tarzi ve teknikleri ile birçok heykeltıraş ve ressamı etkileyen Donatello'nun diğer önemli yapıtları arasında "Çarımhtan İndiriliş" adlı tahta yontu ile Jeremia ve Eyüp Peygamber sayılabilir.

⁸⁵ Huntürk, 148.

2.3.3. Bunarotti Michelangelo (Mikelancelo) (1475-1564)

İtalyan Rönesans'ında mimar, ressam, heykeltıraş, ve şair olarak birçok alanda başarılı olmuş çok yönlü bir sanatçıdır.

Büyük bir anatomi ustası olan sanatçının yaptığı heykellerde bol ve yumuşak elbise kıvrımları, ışık gölge oyunları, abartıya kaçmayan güçlü kuvvetli bir insan anatomisi hemen dikkati çeker. En çok sevdiği çalışma malzemesi mermerdir.⁸⁶



Resim 2.7. Michelangelo, Pietà: İsa'nın Çarmıhtan İndirildikten sonra Meryem'in Dizlerinde, 1498.

Pietà heykelinde Michelangelo, çarmıhtan indirildikten sonra Meryem'in dizleri üzerinde yatan ölü İsa'yı konu etmiştir. Malzemesi mermer olan heykelde, Meryem'in İsa'dan büyük yapılması ana oğul ilişkisini ortaya koyar. İsa'nın aşağı sarkan sağ eli ile geriye atılmış başı, Meryem'in çaresizce açılmış sol eli çektikleri acıyı çok iyi yansıtmaktadır.

Michelangelo'un diğer önemli bir eserlerinden biri de Musa Heykeli'dir. Mermerden yapılmış heykelde hem anatomik özellikler hem de kumaş kıvrımları büyük bir ustalıkla verilmiştir. Musa Peygamber, hiddetli bir biçimde betimlenirken

⁸⁶ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1986, 177.

gür sakalları bir çağlayan gibi göğsüne doğru akmaktadır. Başından çıkan boynuz gücü simgelemektedir.

Michelangelo, heykel çalışmalarının yanı sıra önemli resim çalışmaları da yapmıştır. Sanatçının yaptığı en önemli resim çalışmaları Sixtina (Sistina) Şapeli'nin tavanına yaptığı resimlerdir.⁸⁷ Sanatçı, insanın yaratılışını konu ettiği bu yapıtında, sonsuz derinlik duygusuna ulaşmayı başarmıştır.

2.4.1. Aydınlanma Dönemi Sanatsal Değişim

Aydınlanma dönemi, başlangıçta batı dünyası, sonrasında bu dünyada gelişen teknolojik ve bilimsel kültürün tüm dünyada, her alanda alt üst oluşlara sebep olmanın fırtına öncesi sessizlik anıdır. Descartes'in "Düşünüyorum Öyleyse Varım" önermesinin bu çağ için çok karakteristik bir anlamı vardır. Dinlerin ve bilimum uhrevi düşüncelerin kurban ettiği bireyin yeniden kendine dönmesi; varlığı için kendini bir nüve olarak görmesini ifade eder. Bu önerme akılcılığın da ifadesidir ve akılsallığın ötesine bir reddediştir.

Akılcılık ise aydınlanmanın bir parçasıdır. Aydınlanma, Rönesans'la başlayan Orta Çağ düzeninden kopuşun çözümlene aşamasıdır. Dünyayı modernizmin iktidarına hazırlayan aydınlanmanın en önemli yönlerinden birisi bilim ve sanayi devrimlerinin çağı olmasıdır. Aydınlanma olarak adlandırılan bu değişim çalkantısı, Kopernik, Galileo ve Kepler'in devrim niteliğindeki çıkışlarıyla köşe taşlarını buldu. Nihayetinde Fransız Devrimi ve İngiltere'deki sanayi devrimi aydınlanma aşamasında dünyayı modernizme hazırlamış oldu.

David Hume'un beğeni kurallarına getirmiş olduğu öznellik tanımı aydınlanma sanatının ne olduğuna dair önemli bir işarettir. Öte yandan akılcılığı ve deneyciliği bir araya getiren Immanuel Kant Aydınlanma dönemin en önemli düşünürüdür. Kant güzel'in sanatsal ayrımını şu şekilde yapar: "Doğada güzellik güzel bir şeydir; sanatsal güzellik bir şeyin güzel betimlemesidir."⁸⁸ Bu tanımlama biçim ve içerik arasındaki sanatsal ayrımın nasıl olduğunu ifade etmektedir. Güzel bir doğa nesnesinin estetik ifadesi sadece algıya ait bir hoşluğu ifade eder. Ancak bir nesnenin

⁸⁷ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1986, 180.

⁸⁸ Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, s. 135.

estetik kaygıyla betimlemesi içeriğin biçimsel olarak yeniden kurgulanmasıdır; yani biçim, içeriğin anlatımsal halidir. Bu nedenle Aydınlatma'daki sanatsal dönüşüm biçimin içerikle olan ilişkisinin yeniden düzenlenmesidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YY HEYKELİNDE BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

3.1. MODERN SANAT

Modern sanat, çoğunlukla 19.yüzyılın sonlarındaki empresyonistlerden 20.yüzyılın son çeyreğinin başına kadar devam eden sanat dönemi olarak kabul edilir. Ancak izlenimcilik kadar realizmin de modern sanat anlayışının doğuşuna katkı sunduğunu söyleyebiliriz.⁸⁹ Akımı başlatan Gustave Courbert (1819-1877) işçileri idealize edilmiş bir doğal kurgu içinde değil, gerçek-oldukları gibi betimleyerek güzellik değil gerçeği sanatsal bir değer olarak savunmuştur.⁹⁰ Courbert sanattaki biçim ve içerik ilişkisini nesnenin gerçekliğini toplumcu bir gözle yansıtarak ifade etmiştir. Courbert'in ortaya koyduğu sanatsal manzaralar, modern insanın trajedisini, modern ideanın mutlak makbuliyetini toplumcu eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır.

Modernizm, 1860'larda izlenimcilikle başlayarak, 1960'larda pop sanata kadar süren sanat akımların görüldüğü dönemdir. Clement Greenberg'e göre modernizm, modern sanat incelemelerin radikalleşmesidir.⁹¹ Modern sanat, biçimsel soyulama niteliğiyle özerk olmayı arzular; biçim içerik arasındaki paralel ilişki modern sanatta neredeyse kaybolur; içerik tamamen biçimsel soyutlamanın çerçevesine dâhil edilir.

Heykelde Rodin'in ve Medardo Rosso'nun çalışmaları geleneksel heykel anlayışından modernizme dönüm noktalarıdır. Rosso'nun çalışmaları izlenimci özelliktedir, anın izlenimini yansıtan, bitmemiş gibi duran çalışmalar yapar.⁹²

Rodin heykele bütün kadar önemli olan parçaları, biçimin kendisine konu olmasını, bitmemiş gibi duran çalışmaları getirir. Rodin'in farklı anlayışlarda çok çalışması olduğu için eserlerinin bir kısmı romantik, bir kısmı gerçekçi bir kısmı da

⁸⁹ Mustafa Bulat, <http://www.dergisanat.com/wordpress/modern-heykelin-dogusu-mustafa-bulat-201002.html>, Erişim Tarihi:03.03.2015

⁹⁰ Huntürk, 184.

⁹¹ Anne Cauquelin, *Çağdaş Sanat*, Dost Yayınları, Ankara 2005, 18.

⁹² Huntürk, 189.

izlenimci olarak nitelendirilebilir. Özellikle bitmemiş gibi duran Yürüyen Adam'ı ile sıradan hareketi konu haline getirmesi izlenimci özellikler taşır.

3.2. İZLENİMCİLİK

Heykelin doğası nedeniyle Empresyonist sanata uzak kalabileceği düşünülebilir. Heykel sanatı esasen akademik ve klasik olmuş ve romantizmden de pek etkilenmemiştir. Ancak Rude, Barye ve Carpeaux ile birlikte heykelde gerçekçilik başlar. Carpeaux'un öğrencisi olan Augute Rodin (1840-1917) de 19. yüzyılın son çeyreğinde resim sanatıyla tamamen uyum içinde bir heykel anlayışı geliştirmişti. Bu bakımdan Rodin'in heykeli için Empresyonist terimi kullanılabilir. 19. yüzyıl boyunca resim sanatına oranla ikinci planda kalan heykel sanatı Rodin'in sayesinde yeniden canlanmıştır. Heykel sanatında 18. Yüzyıldan beri süregelen gerilemeye son veren ve onu eski önemine kavuşturan kişi Rodin'dir. Bu bakımdan modern resim sanatında hiçbir ressam onun modern heykel sanatındaki yerini tutamaz.⁹³

Rodin'in eserlerinde empresyonistlerle benzeşen yönler bulunmaktadır. Heykellerinin bazılarında henüz tamamlanmamış olduğu izlenimi vardır ki bu da o dönem heykellerinde pek görülmemiş bir durum değildir. Taştan oyduğu kimi çalışmalarında taşın bir kısmını olduğu gibi bırakarak izleyicinin hayal gücüne de bir miktar yer bırakmıştır.

20. yüzyıla doğru etkisini daha fazla hissettiren ve toplum yapısını şekillendiren endüstriye dayalı üretim şekli ve gelişen teknolojinin, toplumda ve sanatta gelenekselden kopuş bağlamında kökten bir değişikliği beraberinde getirdiği görülmektedir. Değişen ve kalabalıklaşan şehirler ve içinde yaşayan insanlar için bu yeni yaşam tarzı psikolojik açıdan etkili olmuştur. Hatta günümüz insanı için dahi etkisini sürdürecektir kadar önemli bir durumdur.

Empresyonizmde biçim ve içerik ilişkisi doğrusaldır. Sanatçı kendi eserinde izlenimlerini ve etkilendiği yaşamı yansıtır. Empresyonist bir eserde ruhsal çalkantıların bir haykırışı yoktur. Daha çok anatomik düzeyde yansıtılan figürde

⁹³ Zeynep İnankur, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, 70.

duyguların izlenimi vardır. Bu yüzden figürler doğal hallerinden çok uzak değiller; biçim içeriği doğal haline sadık kalınarak yansıtılır.

3.2.1. Auguste Rodin

Büyük heykel sanatçısı Rodin'in heykellerinde, anatomik yapının yoğunluğuna rağmen ruhsal bir dünya, bir içe kapanış hali yansımaktadır. Onun "Düşünen Adam"ındaki adalelerde bile belirtilen içe kapanıklığı gösteren bir kendinden geçişin ruhsal gerilimlerini bütün açıklığıyla görmek olasıdır. Rodin'in heykellerinde bağırarak insanları göremezsiniz. Yalnız dış biçimi amaç edinen bir figür güzelliği de onun eserinde bulunmaz. Onda iç yaşamın ıstırabı, düşünen, içine gömülmüş insanın bütün vücudunda oluşan gerginlik ve kasılma anlatılacak konu olmuştur. Onun diğer heykellerinde de ruhsal gerginliğin fizik yapıya nasıl yansıdığı, insan kafasında geçen fırtınalarla adalelerin gerilerek nasıl çıkıntılar haline geldiği gözlemlenir. Bu adaleler fiziksel bir çaba sonucu oluşmamıştır. Onun heykellerindeki insanı şaşırtan düşünce hali, heykel sanatında ilk kez görülen bir olaydır. Hatta eğer etkilenmelerimizin nedenine biraz daha inersek, Rodin'deki maddenin bizi artık ilgilendirmediğini; aksine maddenin, iç dünyanın yansıdığı bir yazı alanı olduğunu anlamaya başlarız.⁹⁴

⁹⁴ Turani, 76.



Resim 3.1. Auguste Rodin, Tanrının Eli, Taş, 1898.

1907 ile beraber tarihsel konular daha çok reddedilmiştir. Belki de bunun nedeni, pek çok alıcının “inanılmaz tarihi hikayeler” ile tatmin olmamasıdır. O zamanın yorumcuları tarafından heykeltıraşların, geçmişin övülerek anlatılmasına olan genel bir kızgınlığın artmakta olduğunun fazlaca farkında olduğu bize anlatılmaktadır. Toplum heykeltıraşlar tarafından tarihin öğretilmesine karşı ilgisizdi. İzleyici daha fazla bilgili, sanatçılar da hayatla başarısız bir rekabet içindeydiler.⁹⁵

Empresyonizmin getirdiği yeni bakış açısının 20. yüzyıla gelindiğinde oluşan beklentilerin gerisinde kaldığı görülmektedir. Bu dönemde empresyonizm daha çok teknik bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Modern dünya içinde birey, dolayısıyla sanatçı bu yenedünya ile olan uyum sorunu neticesinde oluşan içine

⁹⁵ Albert E. Elsen, *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, (8. Basım), G. Braziller, New York 1974, 5.

dönük bir ruhsal durumdan rahatsızlık duymaktaydı. Ekspresyonizm (dışavurumculuk) bu rahatsızlığın tezahürü olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Sanatçılar tepkilerini daha önce görülmemiş bir öfkeyle eserlerine yansıtmışlardır.

3.3. KÜBİZM

Kübizmin en belirgin özelliği; Rönesans'tan bu yana kullanılmakta olan ve iki boyutlu zeminde bir derinlik yanılması yaratan perspektifin kullanımını yerine, bir objenin ya da mekanın yalnızca tek bir yönden değil her yönüyle ele alınarak aynı anda birden fazla bakış açısıyla resmedilmesi temeline dayanır.

Tuvali bir uzay olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem olduğunu kabul etti; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakma yerine resmini akıldan yapmaya başladı. Resim sanatında Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına, dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol açtı. Bu yeni bir dil, dolayısıyla da yeni bir dünya tasarımı demektir.⁹⁶

Kübizm ile ortaya çıkan yeni bakış açısı heykel sanatında da karşılığını bulmuştur. Braque ile beraber Kübizmin önde gelen sanatçılarından olan Picasso, resimlerinde kullandığı parçalanmış formları öncelikle kilden şekillendirdiği bir kadın büstünde değerlendirmiştir. Picasso'nun yaptığı ikinci bir yenilik ise heykeli geleneksel teknikleri kullanmak yerine hurdalıktan bulduğu atık parçaları değerlendirerek oluşturmasıdır. Bu teknikle yaptığı çalışmalardan 'Boğa Başı' ve 'Gitar' en bilinenleridir. 'Gitar' isimli çalışması ile Picasso gitarı çağrıştıran, tel, delik, sap gibi temel birkaç öğeyi gövdeye kabaca yerleştirerek izleyicinin algısında gördüğünü sınıflandırma isteğinden kaynaklanan benzetme dürtüsü ile karşısındakinin bir gitar olduğu izlenimini yaratmıştır.

⁹⁶ Yılmaz, 45.



Resim 3.2. Pablo Picasso, Gitar, 1912

Bizde masa kavramının doğabilmesi için, masaya ilişkin birçok algının, türlü denemelerle belleğimizde yer etmesi gerekir. Kahnweiler'e göre, nesnelerin kavramını veren kübist resimler, belleğimizde yer eden bu algıların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşıyor ve bu işaretleri bir bir çözerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapıtlar, Kahnweiler'in ve kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbiriyle çelişen iki nitelik taşırlar. Bunlar bir yandan soyut düşünmenin ürünü olarak doğaya bağlı olmayan özerk varlıklardır, öte yandan da bize doğayı tanıtan bir yazıdırlar. Kübistlerden sonra gelenler bu çelişkiyi ortadan kaldırıyorlar.⁹⁷

3.3.1. Pablo Picasso

Kübist gelişmenin başlangıç noktasında Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eseri yer alır. Avignon'lu Kadınlarda, Picasso'nun kısa süre önce tanıdığı

⁹⁷ Nazan İşpiroğlu, Mazhar İşpiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, 20.

zenci yontularının etkileri izlenir. Buradaki figürlerin yalın ve köşeli düzenlenişi Kübizmin doğuşunun habercisidir.



Resim 3.3. Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso, 1907, Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York.

Kompozisyonundan insanı kavrayan renk, lekelerinden ve biçim çarpılmalarında tedirgin edici, etkiyi, kuşkusuz resimde canlandırılan Salonda uygun düşmektedir. Ondan önce hiç kimse bu biçimde resim yapmış değildir. Aynı sıralarda Brague'da Fovizmden ayrılmakta, hiçbir havası olmayan, Streometrik çizimlerle oluşturduğu 'Estague de evler' manzaralar yapmaktadır.

Picasso zamanla kübizme daha fazla yönelerek kübist sanatın önemli bir temsilcisi olur. Başka insanlar, başka ressamlarla birlikte Mont Martre da 'Bateau 'Lavoir' yeni çamaşır teknesi adını verdikleri bir atölyede çalışmaktadır. Burada onu aralarında Leo Stein'da bulunduğu eleştirmenler, ünlü yazarlar, sanatçılar ziyarete gelir. Resim konuları oldukça sınırlıdır. Ev eşyaları ve müzik araçları ile yapılmış,

natürmortlar arada bir figür (Mandolinli Kız) ya da bir portre herhangi bir mekânsal çevre yaratılmadan üçüncü boyut renk tonlarıyla yakalanır.⁹⁸

1912’ye doğru kübizmin ‘bireşimci’ (sentetik) aşaması başlar. Artık biçimler parçalanmakta gazete kesikleri, cam, sigara yardımıyla yepyeni biçimler oluşturulmaktadır. Bu tür çalışmaya Collage adı verilir. Bu yeni yöntem cisimlerin resminin yapılması ile son bağları da koparır. Artık resmin bağımsızlığına erişilmiştir.

27 Nisan 1937 yılında Almanların saldırısıyla Guernica kasabası bombalandı. Bu olaydan çok etkilenen Picasso, bunun üzerine ünlü “Guernica” adlı bir eser yaptı. Guernica’da ağlayan insanlar felaket ve benzeri resmediliyordu.⁹⁹ Guernika’da Picasso savaşın insanlar ve doğa üzerindeki etkisini collage tekniğiyle resmederek biçim-içerik ilişkisine kullandığı malzemeyle de anlam katmaktadır.



Resim 3.4. Picasso, Collage, Guernika, 1937.

Ekim 1937 yılında anne çocuk çizimlerinden yola çıkarak, Guernica’nın bir tür dipnotu sayılabilecek Ağlayan kadını yaptı. Çağın yaygın konusu olan çekilen acılar burada çok yakından bakılan bir kadın başına sığdırılıyordu. İlk bakışta resim salt sanatsal öğeleriyle dikkat çeker. Oysa bu resme nereden ve nasıl bakarsak bakalım orta yerinde genellikle bir acı olarak kullanılan mendilin çok köşeli biçimi gözümüzü alıyor. Kadın umutsuzlukla mendili ısırmış gözyaşları mendile doğru akıyor. Mendil

⁹⁸ İşpiroğlu, 23.

⁹⁹ Yılmaz, 50.

kadının ağzını bir peçe gibi örterek acısının şiddetini vurguluyor ve renklerindeki mavi beyaz karşıtlığı Guernica'ı akla getiriyor.¹⁰⁰ Picasso 92 yaşına kadar yaşadı ve bu süre zarfında birçok ödülleri aldı ve birçok sanatsal eserler meydana getirdi.

3.4. FÜTÜRİZM

İtalyan şair, Filippo Tommaso Marinetti, öncülüğünü yaptığı, Fütürizm (Gelecekçilik), 20.Yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Fütürizm'in amacı, doğadaki hareketlerin kübist tekniklerle yansıtılması olmuştur. "Onlar için hareket her şey idi, amaç ise hiçbir şey."¹⁰¹ "Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemlidir. Benzer bir biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir politik güçtür."¹⁰²

Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Umberto Boccioni ve Gino Severini gibi ressamlar 1910'da kendi bildirgelerini yayımladılar. Bu sanatçılar o dönemde gelecekçi tarzda çalışmıyorlardı, ama "dinamik duyarlılık" (hareket) dedikleri şeyi yakalamaktan, "nesneyi ve onu çevreleyen atmosferi" tasvir etmekten ve "izleyiciyi resmin merkezine yerleştirmek"ten söz ediyorlardı. Bunları başarmak için önce kübist ifadeyi benimsediler. Kübist resme has, biçimi çözümlenme işleminin ötesine geçerek, modern hayatın dinamiklerindeki duygusal karmaşayı yansıttılar. Kübistler; ölü doğa, portre, figür ve manzara resmini tercih ederken, gelecekçiler "hareket" kavramıyla ilgilenerek hızlı otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları ele aldılar. Hareketi çoğunlukla, nesnenin boş çizgilerini ritmik bir biçimde yineleyerek vermeye çalıştılar. Balla'nın ince bir alaycılık taşıyan "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (1912, Buffalo Güzel Sanatlar Akademisi) ve "Hız: Hareketin Yolları-Dinamik Diziler" (1913, Modern Sanat Müzesi, New York) adlı yapıtları bu anlatımın tipik örnekleridir.¹⁰³ Fütürizm, biçim olarak kübist etkileri yansıtırken, içeriğe dair geleceğe yönelik öngörüler sunmaktadır.

¹⁰⁰ İşıroğlu, 25.

¹⁰¹ C.Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodern Kırılmalar*, Doğa Basın Yayın, İstanbul 2008, 51.

¹⁰² Demirkol, 48.

¹⁰³ Şenyapılı, 56.

Kübitler gibi gelecekçiler de sanatlarında eşzamanlılığı yakalamaya çalıştılar. Ama kübitler, çözümledikleri nesnenin birkaç yüzünü birden aynı anda yansıtarken, gelecekçiler belli bir çevrede aynı anda gelişen her şeyi tasvir etmeye çalıştılar. Bunun en iyi örneği Boccioni'nin "Sokağın Gürültüsü Evi Etkiliyor", (1911, Aşağı Saksonya Eyalet Galerisi, Hannover, Almanya) adalı yapıtıdır. Adından da belli olduğu gibi Boccioni bu resimde görsel duyuları olduğu kadar, işitsel duyuları da vermeye çalışmıştır.¹⁰⁴

Boccioni heykel sanatıyla da ilgilenerek 1912'de bir bildirge yayımladı. Ardından heykel yapmaya başladı, "Şişenin Uzaydaki Gelişimi" (1912, Modern Sanat Müzesi, New York) ve "Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" (1913, Modern Sanat Müzesi, New York) gibi çok özgün yapıtlar ortaya koydu. Antonio Sant'Elia 1914'de mimarlık konusunda bir bildirge yayımladı. Mimarlığın kalıcı olmaması gerektiği doğrultusundaki düşüncesiyle 20. Yüzyılda gerçekleştirilen en fantastik yapıları sanki daha o zamandan görmüştü(örneğin 1972 Münih Olimpiyat Oyunları için mimar Frei Otto'nun yaptığı çadır strüktür). Ama 1916'da 1. Dünya Savaşı'nda bir çarpışmada öldü ve "Uçan Yapılar"ını hiçbir zaman gerçekleştiremedi.

¹⁰⁴ Huntürk, 134.



Resim 3.5. Boccioni, “Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri”, 1912.

Grup içindeki en etkili kişi olan Boccioni de aynı yıl öldü. Bu olaya, başka başka yerlere dağılan grup üyelerinin ilk ataklıklarının azalması ve savaş da eklenince, önemli bir tarihsel güç olarak ortaya çıkan gelecekçiliğin sonu geldi. Ama başlattıkları ve geliştirdikleri ilkeler başka yerlerdeki sanatçıları etkilemeye devam etti. Gelecekçilerin Nihilizmi, Dadacılığın gelişmesinde önemli bir rol oynadı. Robert ve Sonia Delaunay ve daha başka orfist sanatçılar, Rusya'daki ışınclar ve Suprematistler büyük ölçüde gelecekçilerin etkisi altında kaldılar. Davit ve Vladimir Burlyuk, Moskova'da Mayakovski ile birlikte gelecekçi bir grup oluşturdular. 1910'ların sonlarında Joseph Stella New York kentinde gelecekçiliği etkileyici bir biçimde kullandı.¹⁰⁵

¹⁰⁵ İşıroğlu, 32.

Marinetti, ilk olarak ortaya attığı bu anlayış için, Avrupa'nın birçok kentinde konferanslar vermiş ve yüzyılı sarsan bir sanat anlayışı olmasına çalışmıştı. Fakat bu akımın ömrü kısa süreli olmuştur.¹⁰⁶

11 Şubat 1911'de ressam Umberto Boccioni (1882-1912), Luigi Severini (1883) ve Carlo Carra'nın imzaları ile Fütürist resim sanatının ilk manifestosu yayınlanmıştı. Daha 3 Mart 1910'da bu manifesto Turin'de Chiarella tiyatrosunda ilân edildiğinde, Fütüristler'le, bunun karşısındakiler arasında büyük bir savaş başlamıştı. 11 Nisan 1912'de Fütürist heykelin manifestosu da yayınlanmıştı. İtalya'nın entelektüel tabakası ile sanatçı gençliği, bu akımdan sarsılmış görünüyordu. Mitingler, kavgalar birbirini izliyordu.¹⁰⁷ Fütürist ressamların en yaşlıları olan Balla, Boccioni ile Severini'ye Yeni – İzlenimcilik'i tanıtmıştı. “Bizim, rengi çözümleyen Seurat, Signac ve Gros'nun Divizyonizmini bir araya getirmemiz gerekir” diyen Boccioni, arkadaşları arasında en kabiliyetlisi olarak görünüyordu. Bununla birlikte Boccioni, sonraları heykel yapmaya başlamış ve “oylum içinde devam eden biçimler” adını taşıyan heykeli ile (1913) Konstrüktivistler'i etkilemişti. Severini, zarif biçimler ve zevkli renkler kullanıyordu. Eserlerinde hareket karakteristiktir (Pan Pan Dansı).¹⁰⁸ Önceleri Fütürist olan Russolo, akustik ve müzikal problemlere döndü ve “Bruitisme” (Gürültücülük) akımı buldu.

“Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı var” diyen Fütüristler, her şeyden çok büyük kent hayatının heyecanları ile sarhoş oluyorlardı. “*Bir oda içinde bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Bilâkis balkondaki adamın görüp yaşadığı duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası...*”¹⁰⁹ Görülüyor ki Fütürizm, kendine amaç olarak objeyi değil, insanın iç yaşantısını ele alıyordu. Yani ruh durumu resme giriyordu.

Fütürizm, modern hayatı resimlemekten, heyecanlı bir denemeden ya da bir doktrinden daha fazla bir şeydir. Bu akımın en mutlu niyetlerinden biri, “Simultaneité”, son bilimsel keşiflere paralel olarak yalnız görüş tarzını ve optik

¹⁰⁶ Huntürk, 135.

¹⁰⁷ Lynton, 49.

¹⁰⁸ Lynton, 48.

¹⁰⁹ Lynton, 50.

kanunları ilgilendirdiği halde, Fütürist “İntuition” (içe doğma), ressamın ruh haline dayanır ve “Simultaneité”yi, sanatçının kafasındaki anıların ve çeşitli heyecanların birbirlerine girdiği anda, yaratıcı hareket çıkış noktası olarak kabul eder. Ayrıca Fütüristler’den Boccioni, bir dördüncü boyut’tan söz etmektedir.¹¹⁰ Fakat bu nokta, yeter derecede tanımlanmamıştır. Bu da oylum fikridir. Yani seyircinin de resme dahil olduğu fikri. Bu suretle o zaman kadar, yepyeni bir düşünce ortaya atılmış oluyordu. Bütün bu fikirlere rağmen, Birinci Dünya Savaşı bu anlayışa ani olarak son vermiştir.

3.5. NAUM GABO

Rus heykeltıraş Naum Gabo (1890-1977) bu ortamın içinde yetişen bir sanatçısıdır. 19. yüzyılda Rusya’da patronlar Batı’ya açılıp Fransa’da önemli sanatçıların atölyelerinden yapıtlar alırlar ve koleksiyon oluştururlar. 1906’da ‘Sonbahar Salonu’nda düzenlenen sergide İlkçağ’dan o döneme kadarki Rus Sanatı ziyarete açılır.¹¹¹ Rus devrimiyle birlikte gelen karışıklık ortamında sanatçılar ön plana çıkar. Devrim, sanatçıları destekleyerek köklü değişiklikler getirir. Naum Gabo, çağdaşı Rus aydınlarıyla birlik içinde hareket eder. Yoğun bir sanat yaşamının olduğu Moskava’da, Malevich ve Tatlin etrafında toplanan avangard Ruslar bir grup kurarlar. ‘Rus Konstrüktivistleri’ olarak anılan bu sanatçılar figüratif sanata inanmazken taklitten de uzak dururlar.¹¹² Üç boyutlu çalışmalarında teknikleriyle ve kullandıkları malzemeye hareketin gösterilmesi üzerine yoğunlaşırlar. Dördüncü boyut olarak zamanın da yer aldığı mekân konstrüksiyonları, dinamik uzay kompozisyonları, havayla ya da dokunmayla kımıldayan, biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan mobiller yaparlar. Makine üretimi önemli bir ifade aracıdır. Mimar, sanatçı ve mühendis işbirliğiyle meydana getirilen çalışmalarda gelenekselden sıyrılma dikkat çeker.

¹¹⁰ Lynton, 51.

¹¹¹ Huntürk, 134.

¹¹² Semra Ögel, *Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayınları, İ.T.Ü Gümüşsuyu Matbaası, 1977, 34.



Resim 3.6. Naum Gabo Tarafından Hollanda'nın Rotterdam Şehrinde Tasarlanmış Metal Bir Heykel, 1920.

Rodchenko, Tatlin, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Lissitzky, Schwitters gibi sanatçılar, 1921'de Lenin'in ekonomi politikasının ilanından sonra bölünürler ve yönetimle ters düşüp dışlanırlar. Biçimci ve tutucu olarak suçlanırlar. Naum Gabo gibi avangardlar bu gerilemeye direnirler. Rusya'dan ayrılıp Batı'da çalışmalarına devam ederler ve yenilikçi sanatı yayarlar. Avrupa'da Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Rietveld gibi De Stijl sanatçıları da Konstrüktivist anlayışa yakındırlar. Matematik formüllere göre basit, saf geometrik biçimlerden oluşan heykeller, soyut resimler, dekorasyon ürünleri ve mimari projeler üretirler. De Stijl içinde gelişme gösteren Elemtarizm ile konstrüktivizm arasında kuramsal olarak kesin bir ayırım yoktur.¹¹³ 1919 yılında açılan Bauhaus'un biçim eğitimi de konstrüktivist esaslara paraleldir. Bauhaus hocalarından Moholy-Nagy mekanik hareket ve ışık konusundaki fikirlerini tasarımlarına yansıtırken, en son teknikleri de çok boyutlu olarak kullanır.

¹¹³ Lynton, 65.

Gabo Münih'te tıp ve mühendislik öğrenimi görürken, Wölfflin'in sanat tarihi derslerine de devam eder. İlk konstrüksiyonlarını 1915 yılında gerçekleştirir. İstek üzerine mimari taslaklar da hazırlayan sanatçının ilk heykellerinde, demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başlar dikkat çeker. Saf heykel biçimlerinin çoğu büyük boyutlu anıt olarak uygulanabilir. İngilizce, Almanca ve Fransızca konuşup yazabilen Naum Gabo, ağabeyi Antoine Pevsner ile karıştırılmamak için soyadını değiştirir. Pevsner ile birlikte 1920 yılında Rusya'da açık hava sergisi düzenlerler. Aynı yıl Konstrüktivizmi açıklayan teorilerden söz eden ve duvar afişi olarak bastırdıkları 'Gerçekçi Manifesto'yu yayınlarlar.¹¹⁴ Gabo, Fütüristleri alaya alarak güneş ışınına, yıldızlara, gökyüzüne bakmak gerektiğini, evren karşısında insanın ürettiği şeylerin hızından söz edilemeyeceğini belirtir.

Gerçekçi Manifesto'ya göre sanatın amacı hacim, renk, mekân gibi temel özelliklerin fiziksel, estetik ve işlevsellik kapasitesini keşfetmektir. Sanat, mekân ve zamana dayanır. Heykel, zaman ve mekânın canlı imgesidir. Heykel güç ve mimari ifade imkânı kazanırken formuyla geleceğe taşınacaktır. Gerçek zaman duygular içinde değildir. Zamanın niteliği dinamik unsurlarla, ışığın değişimiyle, malzemeyle ve biçimlerle verilebilir. Kesin biçimlerde gerçek bir gücün bütün özellikleri bulunur. Konstrüktif zihin sonsuz ifade kaynağına sahiptir. Sanatın en önemli öğeleri kinetik ritimlerdir. "Biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir. Bunlara imge diyorum ben ve sanıyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğerki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin: O zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz."¹¹⁵

1920'de yaptığı 'Kinetik Heykel: Yükselen ve Durağan Dalga' elektrik gücüyle titreşim yapan çelik yaydan oluşan bir heykeldir. Sanatçı burada kullandığı tekniğin sınırlı olduğunu düşünür. 1922'de Rusya'dan ayrılır ve 1932 yılına kadar Berlin'de yaşar. 'Konstrüktivist Heykel' adlı ilk kişisel sergisini, Hanover'de, soyut sanatı destekleyen bir galeride açar. Paris'e gittiğinde soyut ve Konstrüktivist sanatçıların sığınağı gibi olan 'Abstraction-Création' grubuna girer. 1935'ten sonra Londra'da sergilere katılır. 1937'de birkaç sanatçıyla beraber 'Circle: An

¹¹⁴ Ögel, 35.

¹¹⁵ Ögel, 36.

International Survey of Constructivist Art' adlı 300 sayfalık kitabın editörlüğünü üstlenir. Kitapta 'The Constructive Idea in Art' adlı denemesi de yer alır. Bu giriş yazısında, sanatın günlük yaşama ve insana yakın olduğunu, konstrüktif figürün kübizmden alındığını ama kübizmin durağan olduğunu, kendilerinin ise kinetiği getirdiklerini belirtir.

İngiltere'de yaptığı heykellerinde naylon iplik kullanmaya başlayan sanatçı, evren ve sonsuzluğu akla getiren, doğaya bağlı olmayan, içeriği kendine ait nesnelere üretmeyi amaçlar. Gabo 1946'dan sonra Amerika'ya göç eder ve Konstrüktivist heykel geleneğini ayakta tutar. Avrupa ve Amerika'da pek çok sergisi düzenlenen sanatçı, 1971 yılında Connecticut'ta hayata veda eder.¹¹⁶

Pevsner, heykellerinde bronz veya pirinç telleri uç uca birleştirirken, sezgisel olarak çalışan Gabo, plastik maddelere, naylona, cama, çeliğe ve alüminyuma başvurur. Kullanılan malzemeyle geometrik şekillerin düzenlenişi, endüstriyle de ilişki içinde olduklarını gösterir. Soğuk gibi görünse de şiirle aklın tam soyutlukla birleştiği, ağ gibi saydam bir biçimde düzenlenen genellikle ince yapılı bu tür mekân strüktürlerinde ışığın rolü fazladır. Malzemelerin mekanik kalitesiyle lirik güzelliğin birleştiği bu tasarımlar, evrenin ve onu yaratan güçlerin bir örneği gibidirler. Bir gerçeklik de oluştururlar.¹¹⁷ Gabo, diğer Konstrüktivistler gibi, çalışmalarında 1960'larda kendini gösteren mekanik, elektronik, dönüşümlü ve titreşimli hareketlerden, hava, su, su buharı gibi doğal güçlerden faydalanan Kinetik Sanat'ın da öncülerinden kabul edilir.

3.5.1. Tatlin

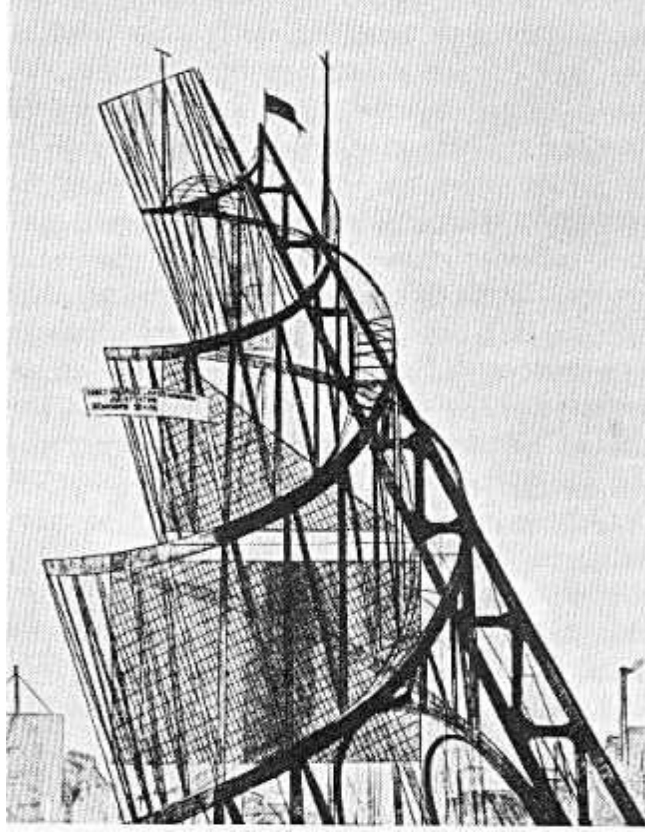
Vladimir Tatlin'in heykellerindeki yeni anlayışına, 1911 ile 1913 yılları arasında yaptığı tiyatro dekorlarının büyük yararı olmuştur.¹¹⁸ Sahne gerçek bir boşluktur. Bu gerçek boşluk içine belirli düzen, belirli dekorların yerleştirilmesi gerekmektedir; boşlukla oynamak, boşluğa yeni şekiller vermek boşluk kavramı hakkında Tatlin'e yeni deneyim olanakları sağlamıştır. Tatline bu deneyimleri sonucu Picasso'nun öğretilerini daha iyi özümleyebilmiştir.

¹¹⁶ Lynton, 48.

¹¹⁷ Huntürk, 139.

¹¹⁸ Lynton, 67.

Yaptığı ilk çalışma şişe formuyla oluşan bir rölyeftir. Şişenin formu bir metal plakadan kesilmiş yüzeye negatif bir boşluk yaratacak şekilde şişenin kesiti yerleştirilmiştir. Diğer yarısı da pozitif bir volüm şeklinde metalden oluşturularak yüzeye tutturulmuştur. Burada Tatline, form ve boşluk ilişkisini araştırmıştır.



Resim 3.7. Tatlin's III. Entrasyonel Alanın Modeli, Çelik, 1919.

Geleneksel rölyefin resme benzer bir yanı vardır. İki boyutluya üç boyut etkisi vermek gibi... Her ne kadar rölyefte bir üç boyutluluk varsa da bu heykelin üç boyutluluğundan tamamen farklı yapı ve algılama özelliği gösterir. Tatlin rölyefte hayali olarak elde edilen boşluk yerine gerçek bir boşluk kullanmıştır. Tatlin'nin yaptığı bu rölyeflerde ortadan kalkan şey küttedir. Kütle olmayınca bu yapıtları bir kaide üzerine koymak olanağı ortadan kalkmakta, bunun için tamamen boşluk içine asmak zorunluluğu doğmuştur. Boyut heykelde ilk olarak fark edilen şey boşluğun

ve formun birbiri içine girmesidir. Soyut heykel geleneksel heykelde ne kapı formlara ne de kütleyle sahiptir. Artık planlar vardır.¹¹⁹

Planlar arasındaki boşluklar ve gözün her boşluğu algılaması belirgin özellikler arasındadır. Daha sonraları kütle ve hacim soyut heykelde kullanılacaktır. Bir zamanlar kütlelerin arasında ve volümlerin içine de delik olarak bilinen boşluk daha sonraları inşa edilen bir eleman olarak kullanılmaya başlanmış, artık kitleyi, volümü şekillendiren taş ve diğer maddeler yerine şekillendiren boşluk vermeye başlanmıştır.

Boşluğun bu tarzda kullanılmasından soyut heykelin yanı sıra figüratif heykelde araştırılmıştır. Boşluğun değişik bir anlamda kullanılmasını ilk defa Tatlin'in ilk figüratif rölyefinde şişenin negatifini alarak kullandığını gözlemlemekteyiz. Daha sonraki soyut rölyeflerinde, boşluğun da diğer gereçler gibi şekillendiren bir özellikte kullanılmıştır.¹²⁰ Soyut heykelin boşluk sorunu yanında, Tatlin yeni bir sorun daha ortaya koymaktadır ve bu da gereç kullanımıdır. Gereci kullanım başlı başına yeni bir tekniğin doğmasına neden olmaktadır. Heykel soyutlandığında geleneksel gereçlerini almak zorunda kalmıştır. Bu bir yerde soyut heykelin etrafındaki boşlukla ilişkisini değiştirmek için zorunluluktur.

Boşluk ve gereç olanakları yönünden heykelin yeni şartlarını çözümlen Tatlin'nin plastik alanındaki anlayışı daha da geliştirerek "bir heykel her şeyiyle tam olmalıdır. Gerçek hayat ve şehirleşme içinde yerini bulmalıdır."¹²¹ Fikrine vararak heykeli alışılmış düzeninden çıkarıp yeni boyutlara ulaştırmayı amaçlamıştır. Üçüncü enternasyonal için ısmarlanan anıt, bir yerde bu düşüncelerini uyguladığı bir çalışmadır. İç içe girmiş farklı eksenlerde üç spiralden oluşmuştur. Maket olarak kalmasına rağmen 400 m yükseklikte dev bir heykel olmayı amaçlamaktaydı.

3.6. CONSTANTİN BRANCUSİ

Brancusi, 1876`da Romanya`da doğar 1894`te Krayova`da, Scoala de Meserii (Sanat ve Zanaat Okulu)nda sanat eğitimine başlar Bu dönemde ahşap yontarak

¹¹⁹ Lynton, 67.

¹²⁰ Lynton, 65.

¹²¹ Ögel, 42.

gerçekleştirdiği çalışmalarıyla ün kazanır. 1898 yılında Scoala Nationala Arte Frumoase (Uluslararası Güzel Sanatlar Okulu)nda eğitimini devam ettirmek üzere Bükreş'e gider ve 1902'ye kadar burada kalır. 1904 yılında bir heykel siparişi almasına rağmen sanat eğitimi ağır basar ve 1905'te Paris'e giderek Ecole des Beaux-Arts(Güzel Sanatlar Akademisi)nde eğitimine devam eder.¹²²

Paris sanat ortamı, 1890'ların sonlarına doğru Empresyonistlerin sanatını eleştiren farklı görüşteki sanatçılarla bir değişim sürecine girmiştir. Bu sanatçılar (Post-Empresyonistler), Empresyonistlerin sanatının yüzeysel olduğunu, sanatın daha derin anlamlar içermesi gerektiğini öne sürerler Post-Empresyonistlerden Paul Gauguin, bir sanat eserinin hayal gücünü tetikleyen nitelikte ve izleyeni gerçek yaşamdan uzaklaştıran özellikte olması gerektiğini ileri sürmektedir 1906 yılında, Brancusi'nin Paris'e gelmesinden iki yıl sonra, Gauguin'in retrospektif sergisi açılır.¹²³ Empresyonizm ve Post-Empresyonizm; Brancusi'nin Paris'e geldiğinde sanat ortamında sözü edilen akımlardan sadece ikisidir Gauguin'in sergisinden bir yıl önce, Paris'te sanat adına başka bir oluşum daha söz konusu olmuştur Matisse ve Derain'in 1905'te başı çektiği bu yeni oluşum Fovizm olarak adlandırılır.¹²⁴

Doğrudan doğruya malzeme yontma yöntemi sanatçının çalıştığı malzemeyi çok iyi tanması gerektiğini de öngörmektedir Çalıştığı malzemenin özelliklerini bilen sanatçı, yapıtının son halinin nasıl görüneceğini önceden kestirebilme imkânına da sahip olur. Yapıtlarını kalıp kullanmadan, doğrudan yontarak gerçekleştirme yöntemi Brancusi'yi Rönesans'tan bu yana unutulmaya yüz tutan zanaatçılığa da yakınlaştırır. Ortaçağın ustaları, zanaatkârları yaptıkları işlerde inanç ve onurla çalışmışlardır. Zanaatkâr, ruhani bir rol üstlenmiştir. Brancusi'yi de cezbeden de işin bu yönüdür. Ortaçağ idealine uygunluk ya da ona öykünme olgusu 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de "Arts and Crafts" hareketi ile söz konusu olmakla birlikte 20 yüzyılın başlarından itibaren tüm Avrupa'da önemini devam ettirmiştir. 1907 yılında,

¹²² A.T. Germanner, "Ortaçağ ve Sonrası", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul 1/5 Eylül 1992, 78,79.

¹²³ Lynton, 67.

¹²⁴ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, "20. Yüzyıl Heykeltraşlık ve Mimarlık", Kültür Bakanlığı Ankara 1993, 76.

Brancusi'nin Rodin'in yanında çalıştığı dönemde Almanya'da Ekspresyonist sanatçılardan oluşan "Die Brücke" grubu da Ortaçağ ustalarından etkilenirler.¹²⁵

1907 yılında Paris sanat ortamına, Picasso'nun "Avignon'lu Kadınlar"ı damgasını vurur. Bu yapıt neden bu denli yankı uyandırmıştır? Bunun nedenlerinden biri Picasso'nun Avignon'lu kadınlarından ikisinin yüzünü Afrika'lı kabilelere ait maskelere öykünerek yapmasındandır. Tıpkı Gaugin gibi Picasso da Avrupa'nın geleneksel sanat anlayışının dışında, izleyeni derinden etkileyecek görünümler oluşturmayı amaçlar. İkisinin de seçtiği yol primitivizmdir.¹²⁶ Bu dönemde Matisse ve Appolinaire (şair) gibi Paris'teki birçok sanatçı da primitif kültürlerin ürettikleri sanata ilgi duyarlar. Hatta maske ve heykel gibi bu kültürlere ait çeşitli sanat eserleri koleksiyonculuğu da başlar.

Brancusi de primitif kültürlerin sanatına yakınlık duyanlardandır. 1909 yılında tanıştığı Modigliani ile birlikte etnografya müzelerini gezerler. Her iki sanatçı da gördükleri maskelerin ve heykellerin yüz hatlarının basite indirgenmiş görünümünden (öyle ki bir çift göz iki küçük kare olarak belirlenebilmektedir) ve sembolik tasvirinden oldukça etkilenirler.¹²⁷

Soyutlama, XX. yüzyılın ilk on yılı içinde kendini gösteren sanat adına önemli bir tavidir. Doğa taklidinden sıyrılıp, sanatın izleyiciyi görünenden alarak hayal dünyasının derinliklerine taşıması gerekliliğini savunan Gaugin'in bu görüşü Kandinsky, Malevich, Gabo ve Mondrian gibi bazı sanatçılar tarafından benimsenerek geliştirilir. Bu sanatçılara göre sanat dünyevi gerçekliği değil ruhani gerçekliği yansıtmalıdır. Bu dünyanın ötesindeki gerçeklik ise ancak soyutlama ile sözkonusu olabilir. Brancusi de soyutlama yapan sanatçıların yolundan, doğadan soyutlama yolundan gider. Ancak sanatçı sanatının soyut sanat olmadığını belirtmektedir. Şöyle der: "Çalışmalarımı soyut olarak nitelendiren bazı embesiller var. Onların soyut diye adlandırdıkları, "en gerçek" olandır Çünkü "en gerçek olan", dış görünüm değil fikirdir, "şeylerin özü"dür".¹²⁸ Klasik Mitoloji ve Efsaneleri konu alan yapıtlar; Brancusi'nin gerçekleştirdiği yapıtlar arasındadır. Erken tarihli

¹²⁵ Joseph-Emile Muller, *Modern Sanat*, (Çev.: Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, 65.

¹²⁶ Lynton, 69.

¹²⁷ Lynton, 54.

¹²⁸ Kınay, 65.

örneklerden Prometheus, Yunan mitosunun önemli karakterlerinden birinin başıdır. Mitos'a göre Prometheus, ateşi tanrılardan çalmış ve insanlara vermiş, tanrıların kurmuş olduğu düzene karşı geldiği için de zincire vurulmuştur. Bilinç ve özgürlük; Prometheus bu değerler doğrultusunda hareket etmiştir ve cezasını çekmeye de razıdır. Brancusi'nin bu mitolojik kahramanı konu olarak seçmesinin nedeni nedir? Prometheus'un aldığı cezayı ya da çektiği azabı izleyiciye yansıtmak için mi bu konuyu seçmiştir? Tabii ki hayır! Brancusi'yi bu öyküyü seçmeye yönelten artistik yaratımın önemli değerlerinden ikisi olan bilinç ve özgürlük kavramlarıdır. Ayrıca Brancusi'nin Yunan sanatının idealize edilmiş formlarına olan ilgisi de bu konuyu seçmesine neden olmuştur.

Brancusi Prometheus'u yontarken tüm yüz hatlarını minimuma indirgemıştır; tıpkı yaban kültürlerine ait maskelerde gördüğü gibi. Dolayısıyla bu yapıtında pek çok yapıtında olduğu gibi primitif etkiler söz konusudur. Danaide, Brancusi'nin, adını Yunan Mitolojisinden alan diğer bir yapıttır Mitosa göre Danaides, Argos kralı Danaos'un 50 kızıdır. Kral ile kardeşi Aegyptos'un arası açıktır ve çekişme halindedirler. Aegyptos barışı sağlamak için 50 oğlunu Danaides'lere evlenme teklif etmesi için gönderir. Bu iyi niyet karşılığında kral, kızlarına düğün gecelerinde damatları öldürmelerini emreder Biri hariç tüm kızlar emre uyarlar Eşlerini öldüren Danaides'ler Hades'in (Yeraltı Tanrısı) yanına gönderilerek sonsuza dek sürecek cezaya çarptırılırlar Babasının emrine karşı çıkan Danaide ise erdemliliğin sembolü olur. Brancusi'nin bu konuyu seçmesinin sebebi işte bu değerdir: Erdemlilik. Danaide, sanatçının Macar öğrencisi Margit Pogany'nin yüzüdür aslında. Aynı yüz, birçok yapıtında karşımıza çıkar. Brancusi'nin soyuta giden yoldaki değişimini bu yapıtlardan takip edebilmek mümkündür.¹²⁹

¹²⁹ Muller, 65.



Şekil 3.8. Brancusi, Prometheus, Constantin Brancusi, Museum of Art, Philadelphia, 1911.

Efsaneler, sanatçının yapıtlarına konu oluşturan diğer esin kaynağıdır. Maiastra, Romanya’da söylenegelen bir efsanenin kahramanıdır. Efsaneye göre Maiastra altın bir kuştur ve mistik güçleri vardır. Sesi, sihirli güçlere sahiptir. Sanatçı bu özelliği yansıtmak amacıyla kuşun gagasını açık olarak yapmıştır.¹³⁰ Cilalanmış bronz malzemeden yapılan Maiastra, altın görünümündedir ve zenginliği çağırıştır. Son derece stilize edilmiş bu çalışmadan sonra Brancusi, biri sarı ve diğeri ise grı-mavi mermerden birkaç Maiastra daha yapar ki sanatçının bir konuyu farklı malzemelerle ve giderek soyuta yaklaşarak tekrar tekrar yapması tipik özelliğidir. 30 adet kuş heykeli gerçekleştiren Brancusi, 1920’lerde mermer malzeme kullanarak yonttuğu Boşluktaki Kuş “bird in space” adlı yapıtıyla soyut heykelin en güzel örneklerinden birini verir. 1930 ve 1940’larda aynı konuyu bu defa bronz kullanarak

¹³⁰ Kınay, 66.

yineler. 1920 ile 1940'larda gerçekleştirdiği bu yapıtları tamamen soyuttur ve Maiestra'dan sonra yaşanan büyük değişimi gösterirler.¹³¹



Resim 3.9. Constantin Brancusi, “Kuş”,
Bronz, 1922; Balık



Resim 3.10. Constantin Brancusi,
“Kuş”, Bronz, 1922; Balık

Büyük Horoz, Balık ve Uçan Kaplumbağa Brancusi'nin seriler halinde farklı malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği diğer çalışmalarıdır. Sanatçının Balık adlı yapıtı için söylediği birkaç söz, aslında hem kuş, hem horoz hem de kaplumbağa konulu çalışmalarının ardında yatan gerçekleri de açıklar. Şöyle der Brancusi: “Bir balık gördüğünüzde onun pullarını düşünmezsiniz. Hareketindeki hızı, suyun altında parıldayan yüzeyini düşünürsünüz. Benim anlatmak istediğim de bu... Onun ruhunu yansıtan bir kıvılcım aradım.”¹³² Brancusi'nin yüzleri, büstleri ve torsoları; hepsi birden, üslubunun izlenimcilikten daha sadeye oradan da soyuta giden gelişim çizgisini izleyebilmemize olanak veren çalışmalarıdır. Yüzlerden, Uyuyan Çocuk, Uyuyan Esin perisi, Yeni Doğan ve İlk Ağlayış; büstlerinden, Bir Oğlanın Büstü ve

¹³¹ Muller, 65.

¹³² Kınay, 76.

Esin Perisi, torsolarından, Erkek Torsosu ve Bir Genç Kızın Torsoso I, sanatçının her birini çeşitli malzemelerle realistten soyuta doğru gerçekleştirdiği yapıtlarıdır.¹³³

Sanatçı, yakınlarına ya da çevresinde gördüğü kişilere ait heykeller de yapmıştır. Küçük Fransız Kız, Sokrates-ki betimlenen aslında arkadaşı besteci Eric Satie'dir. Socrates adını ona Brancusi takmıştır; kendisine Plato adını taktığı gibi, Nancy Cunard ve Agnes E Meyer. Sonuncusu hariç tüm heykeller ahşaptan yapılmıştır. Brancusi diğer malzemelerde olduğu gibi bu malzemeyi işlemede de ustadır. Bu ustalığı aslında Romanya'daki tecrübelerine dayanır. Ahşap heykellerinde Romen zanaatçılığının izlerini görmek mümkündür buna göre her heykel birbirinden farklı parçaların birbiri üzerine bindirilmesinden oluşturulmuştur.

Öpücük, ideal birlikteliğin stilize edildiği güzel bir örnektir. Rodin'in aynı adlı yapıtından oldukça farklı. Öpüşen çift gerçekçi değil, madde yanılısamı söz konusu değil. Bu yapıt kollarını sevgiyle birbirine dolayarak bir bütün olmuş figürlerin taş üzerine kazındığı bir blok. Brancusi, birçok yapıtında olduğu gibi bu konuyu birkaç kez tekrarlamış. Serinin 1919–20 yılına tarihleneni Paris Montparnasse Mezarlığında, T Rachevskaia'nın mezar taşı olarak duruyor. Tevrat'ta geçen olaylar tarih boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş. Özellikle de Âdem ve Havva'nın hikâyesi. Brancusi de aynı hikâyeyi konu alarak bir heykel gerçekleştirmiş. Aslında burada izleyiciye aktarılan konu değil karakterler.¹³⁴

Brancusi'nin Adem ve Havva'sı birbiri üzerine yerleştirilmiş iki heykel. İki farklı malzemedden yapılmışlar. Alt tarafta kestane ağacından yapılan Adem (ki cinsel organları tanımlanmıştır) ve üst tarafta meşeden yapılan Havva. Deneyüstüne, bilinmeyene karşı olan ilgisi sanatçının "Dünyanın Başlangıcı" adlı yapıtını gerçekleştirmesinde etkili olur. Brancusi'nin bu çalışması, sanatçı her ne kadar "soyut" nitelmesini reddetse de bu anlamda gerçekleştirdiği yapıtlardan en çarpıcı olanıdır. Oval biçimi, Uyuyan Esin Perisi'nden dönüştürülerek yapılmıştır.¹³⁵

Dünyanın Başlangıcı, basit bir formdur. Bu form kozmik kökenlerle ilgili eski mitleri çağrıştıran ve doğurganlığı sembolize eden bir formdur aslında Bu yapıt

¹³³ Muller, 65.

¹³⁴ Muller, 66.

¹³⁵ Pischel Gina, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, (Çev.: H. Kuruyazıcı, Ü. Alsaç), Görsel Yayınlar, İstanbul 1981, IV, 78.

Brancusi'ye göre bir sanat eseri değil, sanatın temelidir, özüdür.¹³⁶ İki savaşı da yaşayan Brancusi savaş konusunu yapıtlarında çok fazla işlememiştir. Kendisi uygun bulunmadığı için askerlik yapamamış; ancak Romanya'nın 1916'da savaşa katılmasından dolayı gurur duyduğunu belirtmiştir. Romanya, Targu Jiu'daki Sessizlik Masası, Öpüşme Kapısı ve Sonsuz Kolon, I. Dünya Savaşı'da ölen vatandaşlarının anısına gerçekleştirdiği yapıtlardır.

Her yapıt bir anlam içerir; ilki, doğumu, ikincisi yaşamı, üçüncüsü ise ölümü sembolize eder. Bu yapıtlar doğumla başlayan, insan hayatında önemli bir dönüm noktası olan yaşam/evlilik/birliktelik ile devam eden ve ölümle sonlanan yaşam hikâyemizin kozmik bir sunumudur aslında.

Brancusi'nin sanatı şiirsel bir sanat olarak tanımlanabilir. Yapıtları, tanınabilir bir nesnenin gerçekçi tasvirinden bir fikir ya da ruh halinin basite indirgenmiş haline doğru gelişme gösterir. Sadelik, onun için sanatın sonu değil, “şeylerin özü”nü bulmaktır. Çalışma metodları, dünya görüşü ve tüm yapıtlarıyla, 20 yüzyılın en önemli, en etkili heykeltıraşları arasında yer alan Brancusi, 1957 yılında ölümünün ardından, yapıtlarındaki saflık, sadelik ve basit geometrik formların kullanımı ile aralarında Carl Andre, Robert Morris ve Donald Judd'un da bulunduğu Minimalistler ve daha birçok sanatçı tarafından örnek alınmış, modern heykelin doğmasında öncü isimlerden biri olma sıfatını kazanmıştır.¹³⁷

Constantin Brancusi kullandığı maddeye büyük bir duyarlılık katmaya katmayı başarmıştır. Madde ister taş, ister ağaç, ister bronz olsun onun elinde belli bir duyarlılık kazanmıştır. Heykellerini algılayan kişide aşırı bir dokunma arzusu uyandırır. “Körler için heykel” adlı yapıtı bunun en belirgin örneğidir. “Brancusi'nin en önemli yapıtlarından biri “boşluktaki kuş” 1932–1940 yılları arasında değişik maddeler ile yapmış olduğu araştırmalarının sonucudur. Bu işi diğer heykellerden daha sade değil ama çarpıcıdır. Bir dikey boşlukta belirli bir yumuşaklıkta şişip incelmektedir.¹³⁸ Brancusi'nin yapıtlarında formda bir espri anlatılır. Boşluktaki kuş bir espirinin sembolü gibidir. Kuştan çok bir füze özelliğine sahiptir. Bizlere boşluğu delen ve gökyüzüne doğru yükselen bir etki verir. “Brancusi de maddenin

¹³⁶ Gina, 79.

¹³⁷ Gina, 82.

¹³⁸ Şenyapılı, 69.

yüceleştirilmesi okşanması her zaman bir özün ruhuyla beraber düşünölmüştür. Boşluk düz ve parlatılmış yüzeylere bir akış olarak katılmıştır. Özellikle parlatılmış bronz heykelinin parlak yüzeyinden yansıması ve bulunduğu çevreyi bir ayna gibi yansıması, boşluğun bir çeşit ilizyonu heykellerinde bir güç olarak görür bu tür heykellerine boşluk her yandan yapıya girer.

“Yalınlık sanatın amacı değildir ne var ki, varlıkların gerçek anlamlarına yaklaşmak ister istemez yalınlığa erişir”¹³⁹

3.7. HENRY MOORE

Henry Moore (1898–1986) için söylenebilecek ilk söz, heykel sanatında taşı ve ahşabı yontma geleneğini yeniden canlandırmış olmasıdır. Başlangıçta çalışmalarını yaparken Kübist sanatçı Picasso’dan Kiklat adaları sanatından Meksika Astek-maya yonutu ve çakıl taşlarından etkilenmiştir.¹⁴⁰ İlk yapıtları figüratifti. Figürleri, etkilendiği ilkel sanatı, kullandığı taş malzeme ile olumlu bir bağ kurarak, kendine özgü bir yoruma kavuşturmasından kaynaklanan bir yer almaktadır.

Henry Moore figüratif, yarı-soyut- figüratif ve soyut yapıtlar vermiştir. Taşı ya da ahşabı yontarken sürekli bunun insan eliyle yapılmış değil de sanki doğal olarak oluşmuş izlenimi vermesini sağlamak kaygısındaydı. 1898 Yorkshire doğumlu heykeltıraş Henry Moore’nun heykeldeki plastik kaygılarını vitalizm (yaşamsallık) adı altında toparlayabiliriz. Basite indirgendiğinde heykel maddesi için yaşamın kaynaştırılması olarak da tanımlayabileceğimiz bu kaygıyı Moore’un kendisi de “organik” ten ziyade “vital” sözcüğüyle ifade etmiştir.¹⁴¹ Burada, bir hareketin, fiziksel bir eylemin ya da fiziksel bir kaynağın, dans eden kıvrak bir figürün vitalitesi anlaşılmalıdır.

Önemli olan yapıtta onun için sarf edilen enerjinin hissedilmesidir. Bu kavram Moore’da bilimsel bir anlam taşımıyordu. Naturalist ve duyarlı bir sanatçının ifade gücüne karşılık geliyor ve plastik enerjiyle fiziksel kütlenin ilişkisine dayanıyordu. Moore’a göre heykeltıraş biçimlendirme sürecinde biçimlendirilen maddenin plastik

¹³⁹ Şenyapılı, 70.

¹⁴⁰ Muller, 76.

¹⁴¹ Kınay, 67.

avantajlarına göre hareket etmeli ve maddenin özgül kapasitesini göz önünde bulundurmalıydı. Meksika heykeli bu anlamda Moore'un taşı korkmadan taş olarak kabul etmesine de yardımcı olmuştur.

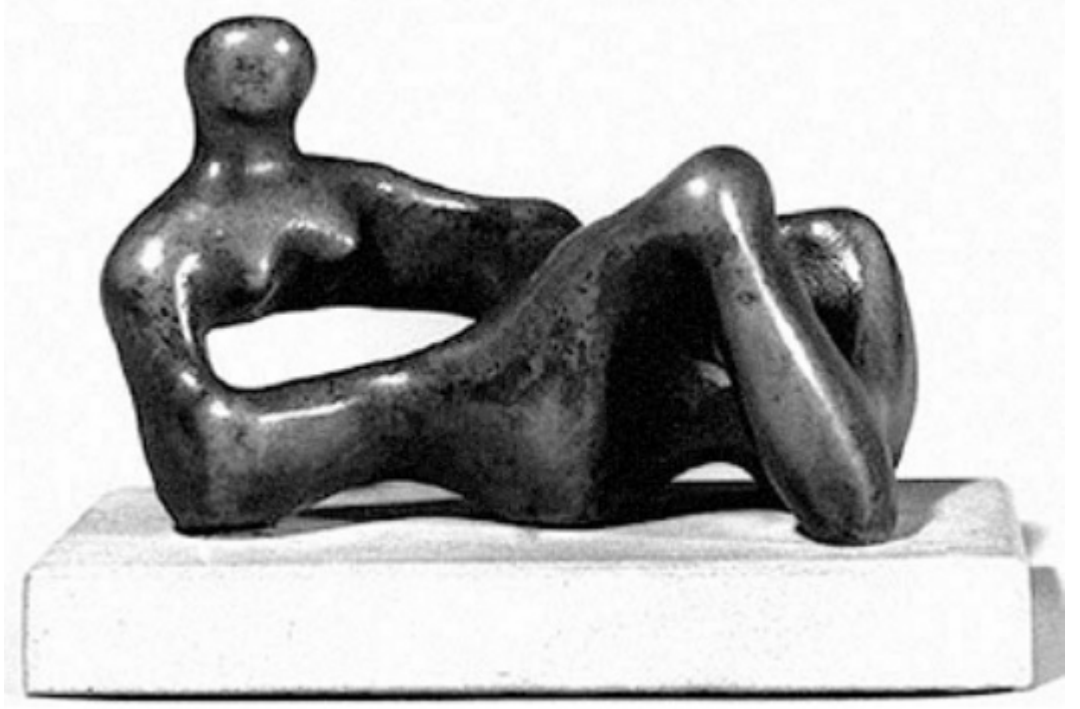
Henry Moore göre; Heykel plastiğinde kütle kadar boşlukta önemlidir. Boşluk ve kütle heykelin temel elemanlarından biridir ve kütleyle yapılan her eylem, kütleyle beraber boşluğu da biçimlendirmektedir. Moore'un sanattan anladığı eser sonrası sanatsal güzellik değil, sanatsal güzellik ya da değer, oluşum sürecinin bir parçasıdır. Sanatçı sanatsal kaygısını eseri oluştururken enerjisiyle eserinin içine nüfuz ettirir. Sanatçı doğada kopardığı bütün yaşamsallığı eserine yansıtabilmelidir. Yaşamsal Moore'da önemli bir kavramdır. O salt bir hareket ve dinamizm değildir; doğayı gerçeklikleriyle algılamaktır.¹⁴²

Sanatta soyut ve figüratif ayrımın yapılmasının doğru-yanlış diye gösterilmeye çalışılmıştı. Bunun doğru olmadığını ileri süren H. Moore bu konuya bazı sanatçılar görsel duyarlılığını karşılayan şeyleri doğada bulur, yapıtlarını bunlardan çıkararak kotarırlar. Bazılarını de kendi iç dünyasına yönelip ruhsal yapısı ile hesaplamayı yeğlerler. Figüratif ve soyut sanatın niçin aynı kişide gerçekleşmediğini anlayamıyorum. Biri doğru, diğeri yanlış değil ki..." sözleriyle açıklık getirir.¹⁴³

"Maddenin İnanırlılığı" olarak kabul ediyordu bunu H. Moore. Örneğin H. Moore göre, taş, sert, yoğun ve katı bir madde olduğu için, onu yumuşak bir ten gibi gösterme aldatmacası yapılmamalıydı. Taşın zayıf noktasından öteye gidilip sınırı zorlanmamalıydı. Burada böylece, neo-klasik ve romantik çağa dönük kandırmacılığa bir tepki oluşurken, aynı zamanda da maddeler kullanım açısından kesin bir yasa olarak değil ise de yararlılık olarak ele almaktadırlar.

¹⁴² Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1984, 467.

¹⁴³ Ferhat Özgür, "Henry Moore'un Dinamizm (Yaşamsallık) İfade Gücü Yaratan Figürler", *Şeker Sanat Dergisi*, Temmuz-Ağustos 1995, Yay. 5, İstanbul 1995, 11-13.



Resim 3.11. Henry Moore, Reclining Figure, “Yatan Figür” Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1951.

Vitalizmin kaynağı doğaydı, yani yaşamsallığın kendisinin bulunduğu yer. H. Moore biçim ve ritim prensiplerini insan figürünün yanında çakıl taşları, kemikler, ağaç ve bitkiler gibi doğal varlıkları inceleyerek öğreniyordu. Bu doğal varlıklar sanatçının formüle bağımlılığını engelliyor, içgüdülerini besliyor, bir anlamda doğanın taşı işleme sanatını yani doğanın heykeltraşlığını gösteriyordu. Örneğin çarpık olarak biçimlendirilmiş kayalar, mükemmel bir yapısal duyarlılığa sahip olan, biçimlerin birbirleri arasındaki geçişliliğini anlatan kemikler, güçlenme ve gelişme evrelerini gösteren ağaç kabukları ve doğanın sert ama oylumlu deniz kabuklarıydı, Moore'nun vitalizmini oluşturan. Hatta üç parçalı “Yatan Figür” çalışmasının orta bölümü bahçede bulunmuş omurgalı bir hayvan olan “vertebra”dan esinlenerek yapılmıştır.

Henry Moore için heykelde kullanılan materyallerin büyük önemi bulunmaktadır. Taş yontularında Moore, modele bakıp yapıtına başlamaktansa, taşın formuna bakıp yapıtına başlamaktadır. Taşın formundan taşı hissederek, taşın ne istediğini bulmaya çalışarak yapıtlarını yontmaktadır. Yapıtında taşın doğal yapısından bir şeyleri korumak istiyor, taştan bir figür değil, figürü araştıran bir taş

yapmak istemektedir.¹⁴⁴ H. Moore, kütle boşluk ilişkisi kendisine bir estetik sorun olarak almış ve başlığını yaşamış, benzettiğim şu sözleriyle ifade etmiştir; “Delikler daha ilk başlangıcında heykele ve malzemeye olan sevginin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki, her şeyin bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak, yaşamaya benzemiyor, nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin bir biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile bir karşılıktır. Bu benim için estetik bir sorun olmuştur.¹⁴⁵

Doğal biçimlere tutkundu Moore. Atölyesini ziyaret eden birisi, doğadan bulunmuş objelerle kuşatıldığını sanıyordu ve Moore’un o denli özgünlüğünü içeren “Yatan Figür” serileri de bu doğal biçimler utkusuna bağlanmaktadır. Doğada bu birbirine kilitlenmiş biçimler Moore’un figürlerinde birbirine dokunan yüzeylere karşılık gelmektedir.¹⁴⁶ Zor ayırt edilircesine birbirine sıkıca yapışmakta ve birbirleri üstüne katlanmaktaydılar. Bu yatan figürler, Arp, Brancusi ve diğerlerinin uyarladığı düşüncenin yeni bir uzantısını oluştururken Mısır ve Yunan heykelleri, fetih öncesi Aztekler, Okyanusya ve Afrika heykellerindeki ifade gücün yanında İtalyan Rönesansı heykeltıraşlarının etkilerini de yansıtmaktadırlar.¹⁴⁷

Moore böylece Avrupa heykel geleneği içinde farklı bir yere oturmaktır. Çoğunluk iki parça olarak gerçekleştirdiği yatan figürlerinde doğadakine benzer karşıt ilişkileri, naturalizm ve soyutlamayı, gerçek ile gerçeküstücülüğü, ölüm ile ölümsüzlüğü çakıştırmaktadır. İnsan figürü H. Moore için hem yapı ve biçim kavrayışı açısından karmaşık ve çözümü en zor elemanlardan biri, hem de biçimin düzenlenmesinde en fazla enerji gerektiren bir varlığı karşılamaktadır. İskelet içindeki boşlukları andırırçasına, figürlerde de delikler ve boşluklar oluşturmaktadır. Bu boşluklara yönelmenin altında belli bir uzay izlenimi ve üç boyutu gerçekleştirme kaygısı yatmaktadır. Moore için boşluk kütlelerin etrafında dönülmekle hissedilen bir öge olmanın yanında, heykelin önünden arkasına kadar kütlelerin içine de işleyebilmektedir. Bu da fiziksel değil, zihinsel bir çabayı göstermektedir.

¹⁴⁴ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1984, 585.

¹⁴⁵ Savaş, 79.

¹⁴⁶ Savaş, 79.

¹⁴⁷ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 1984, 585.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

4.1. KUZGUN ACAR

Demir, çivi, tel, ahşap ve artık malzeme kullanarak gerçekleştirdiği soyut heykelleri ile tanınmıştır. 1948–1953 yılları arasında Akademinin Heykel Bölümü'nde Belling ve Ali Hadi Bara'nın öğrencisi olan Acar, hocalarının sanat anlayışından etkilenmiş, 1950'lerin başlarında demir tellerle Gabo'yu anımsatan geometrik soyut anlayışta Yapıtlar ortaya koymuştur. Sanatçı ilk kişisel sergisinde (1953) başta kafes telleri olmak üzere demir çiviler ve artık malzemeden oluşturduğu anlatımcı yanı güçlü olan yapıtlar sergilenmiştir.¹⁴⁸



Resim 4.1. Kuzgun Acar, Kuşlar, Metal, İstanbul, 1966.

Kütle ağırlığı fazla olmayan, tellerle örülmüş bu açık kompozisyonlarda boşluğu, önceden bilinmeyen yönlerde uzanan uyumlu çizgilerle bölmektedir. 1950'lerin sonlarına doğru lirik soyut anlayışa yönelen Acar, bu dönem yapıtlarında da benzer malzemeler kullanarak düz ve kesin çizgilerden oluşan ve mekan-doluluk (yüzey) ilişkilerine dayanan heykellerinin yanı sıra yuvarlak ve yumuşak biçimlerden oluşan yapıtlarda üretmiştir. Çivilerle gerçekleştirdiği bir yapıtı 1961'de Paris'teki 2. Genç Sanatçılar Bianeli'nde Büyük ödülü kazanmıştır. Acar bu ödülle birlikte Fransa'ya gitmiş, 1962'de Paris Modern Sanat Müzesi'nde bir sergi düzenlenmiş,

¹⁴⁸ Adnan Çoker, "Soyut Heykel", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1/8 Aralık 1982, İstanbul 4-16.

iki deseni ve bir heykeli müze koleksiyonuna alınmıştır. Art arda düzenlemiş olduğu sergiler Acar'ın Avrupa sanat çevresinde tanınmasını sağlamıştır. Tiyatroyla da ilgilenen sanatçı öğrencilik yıllarında ve Paris'te Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenmiş olan "Kafkas Tebeşir Dairesi" isimli oyun için gerçekleştirdiği masklar, modern sanatımızın bu alandaki başyapıtlarından bazılarıdır Kuzgun Acar serbest heykellerin yanı sıra, mimariye bağlı panolarda kompozisyonlarda gerçekleştirmiştir. K. Acar, heykellerinde hacmi ortadan kaldırarak transparan geçişleri kullanmış, boşluğu yaptığı çağdaş biçimleriyle şekillendirmiş, yapıtları çok hafifmiş etkisine sahiptir. İstanbul manifaturacılar çarşısındaki kuşlar ve Ankara Emek İşhanı cephesindeki tunçtan Türkiye kabartması (Bugün yerinde değildir) bu türdeki en önemli çalışmalarıdır. Acar 1962'deki 23. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "soyut yontu" adlı yapıtıyla birincilik ödülü kazanmıştır.¹⁴⁹

4.2. ZÜHTÜ MÜRİDOĞLU

Türk heykeltraşı (İstanbul 1906) Sanayi-i Nefise mektebinin heykel bölümünü bitirdi. 1928. Paris'te Collarosi Akademisi Heykel bölümünde Marcel Gimond'dan öğrenim gördü.¹⁵⁰

Biçim ve içerik ilişkisini heykellerinde irdeleyen Türk sanatçılar arasında gösterebileceğimiz Zühtü Müritoğlu 1924 yılında Sanayi Nefise Mektebine girerek sanat hayatına başladı. 1928'de Paris'e gitmiş ve Colarossi Akademisi'nde eğitimine devam etmiştir. Sanatçı hayatı boyunca pek çok soyutlamalı figürler ve soyut heykeller üretmiştir. Yapıtlarını 1950'den önce somut, 1950-70 arası soyut ve 1970 sonrası karma heykeller olarak dönemlere ayırt edebileceğimiz sanatçı, bir röportajında sorulan; "Heykellerinizde figürü ne şekilde kullanıyorsunuz?" sorusuna şu şekilde cevap vermiştir; "Soyut ya da somut çalışmalarında, özellikle son otuz yılda yapmak istediğim figür değil yontudur. Doğa, bu yolda kolaylık sağlayan iyi bir gereçtir."¹⁵¹

1932'de yurda dönüşünde yaptığı ilk portrelerinde Gimond'un etkisi sezilmektedir. Çocuk Başı, Seniha'nın Portresi, Çıplak gibi yapıtlarında yalın ve

¹⁴⁹ Necla Arslan, "Heykel", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, 1997, III, 730.

¹⁵⁰ *Meydan Larousse*, Meydan Yayınları, V, 152.

¹⁵¹ Zühtü Müritoğlu, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul 1/5 Eylül 1982, 4-8.

plastik bütünlüğü öngören bir eğilim görülüyordu. 1933'te arkadaşlarıyla kurduğu D Grubu'ndaki çalışmaları sanatında aşama sayılır. Yurtiçi ve yurtdışı sergi ve yarışmalara katılmıştır. Başlıca yapıtları New York Modern Sanat Müzesi'ndeki "Meçhul Politika Mahkûmu", "İstanbul'daki Barbaros Anıtı" ve Anıtkabir kabartmalarıdır.

Zühtü Müridoğlu'nun anıt heykellerine örnek olarak Barbaros anıtını gösterebiliriz. Soyut anlayışın (soyut sanat) Türkiye'de ki ilk ve en önemli temsilcilerindendir.¹⁵²

Müritoğlu daha çok rölyefe yatkın mizacıyla köşeleri yumuşatan, yumuşak modlelerle dengeyi arayan anlayışıyla 1947'de gittiği Paris'te değişikliklerle yurda dönüyor ve küçük boyutta pişmiş toprak heykelleriyle soyutlama sınırlarına varıyordu. Bu heykellerinde ayrıntılardan arınmış, biçimin güzelliğine odaklanan bir yorum getiriyordu. Sanatçı 1950'lerden sonra ise özellikle tahta malzemesinin sıcak bilgisiyle bloklardan oluşan soyut kompozisyonlara yönelmişti.

4.3. İLHAN KOMAN

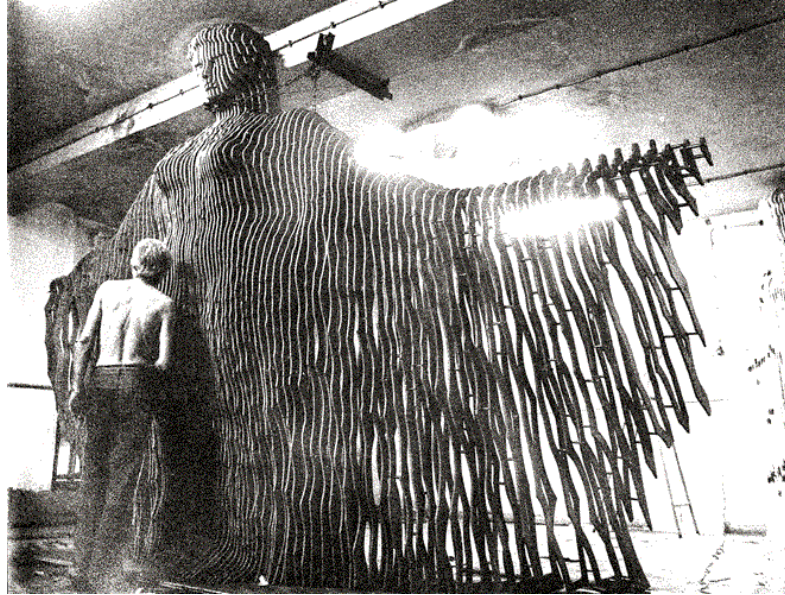
Evrensel anlamda tanınan sanatçılarımızdan İlhan Koman, ne yazık ki, ülkemizde yeterince tanınmıyor. 1921 yılında Edirne'de doğan İlhan Koman, 1941 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Resim bölümünde başlayan eğitim hayatında bir yıl sonra aldığı karar ile heykeltıraş olmak üzere bölümünü değiştirdi. Belling'in öğrencisi olarak 1945 yılında mezun oldu. Yetenekleri ve yaratıcılığı ile o kadar dikkat çekiyordu ki; 1947-50 arasında Fransa'da Academie Julian ve l'Ecole du Louvre, kapılarını İlhan Koman için açtı. İlk sergisini Paris'te açan İlhan Koman, mutlu ve başarılı olmasına rağmen vatan hasreti daha baskın gelince İstanbul'a geri dönerek, 1958'e kadar İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği yaptı.

Heykellerin ve heykeltıraşların ülkemizde rağbet görmediği o yıllarda İlhan Koman, ellerindeki yaratıcılığı, beyninde dönen projeleri ile aradığını bulamamıştı. Mesleği için İsveç'e yerleşmeye karar verdi. 1967'de Stockholm Uygulamalı

¹⁵² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 1318.

Sanatlar Yüksek Okulu'na öğretim üyesi olarak görev yapmaya başladı. Yeni geometrik türevler ve yel değirmenleri gibi yaptığı buluşlar tescillenerek, ses getiren çalışmaları haline dönüştü. Anıtkabir'in büyük rölyeflerinden doğu kanadı, İlhan Koman imzasını taşımaktadır.

1954 yılı Ankara Devlet Sergisi'nde ikinci olurken, bir sonraki yıl düzenlenen sergide birincilik ödülünü almıştır. 1969'da İsveç'te Sundsvall'de bir alan düzenlemesi için açılan yarışmada birincilik ödülü, 1970'te de Oerebro Belediye Sarayı önüne konulmak üzere yaptırılan heykel yarışmasında da birincilik ödülllerinden birini aldı.



Resim 4.2. İlhan Koman “Akdeniz Heykeli”, İstanbul, 1981.

Ülkemizde, İstanbul'da bulunan Akdeniz Heykeli isimli çalışması, görenlerin defalarca başını tekrar çevirerek baktığı göz alıcı çalışmalarından biridir. 1981 yılı ‘Sedat Semavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü’nü de kazanmış olan heykel, İlhan Koman’ın, Akdeniz’e bakan bir yamaç üzerine yerleştirilmesi için tasarladığı fakat nemden paslanması muhtemel görünen heykelin, Yapı Kredi Sigorta binasının önüne yerleştirilmesine karar verilmiştir. Bina görünümünü engellediği için heykelin boyutları değiştirilmek zorunda kalmıştır. Küçük ebatlarda altın renkli bir örneği, Afife Jale Tiyatro Ödülleri’nde kazanlara takdim edilmektedir.

4.4. RAHMI AKSUNGUR

Modern Türk heykel sanatının önemli isimlerinden Rahmi Aksungur, insanın, sadece kendi gövdesinin algılayabildiği kütle ve mekanı benimseyebildi kanısındadır. Dolayısıyla, izleyiciyi etkileyen izleyicisine sanatçının iletisini ulaştırın, izleyiciyle iletişimi sağlayan araç (malzeme değil) heykelin kütlesidir. Kendi ifadesiyle heykeli; “Kütle, heykeltraşın sanatsal fikrini ifade ederken, insanı olumlu ya da olumsuz etkiler. Gerilimi artırır ya da sakinleştirir, mistik ve erotik duyguları ön plana çıkarır”¹⁵³ şeklinde tanımlamaktadır.

Rahmi Aksungur’un yapıtlarında, soyut planların hâkim olduğu yapıları ön plana çıkarmaktadır. Eserlerinde mistik ifadelerle heykel sanatının temel kavramlarını bir araya getiren Rahmi Aksungur, izleyici ile heykeli aynı düzlemde karşı karşıya getirmektedir.¹⁵⁴ Aksungur, heykellerinde yer yer fantastik ve duygu yoğunluklu imgeleri çağrıştırmaktadır. Biçim olarak, izleyiciye sınırlı bir hayal gücü sunsa da onda modern sanat anlayışının etkilerini görmek mümkündür.



Resim 4.3. Rahmi Aksungur, Ahşap , 1988.



Resim 4.4. Rahmi Aksungur, Tereddüt, 1989.

¹⁵³ Sevil Gökpınar, *Sanat Çeviris*, İstanbul 1990, 44-46.

¹⁵⁴ Fatma Akyürek, *Cumhuriyet Döneminde Heykel, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul 1999, 48-50.

4.5. MEHMET AKSOY

Hayvan figürleriyle başladığı heykel serüvenine, 1960'larda akademi öğrencisi iken doğa tutkusuyla devam eden Mehmet Aksoy, '70'lerde, 1 Mayıs ve Nazım heykelleri, işçi elleri, öğrenci eylemleri konularını heykellerinde yontmaya başlamıştır. Sadece Türkiye'nin değil, bütün dünyanın politik bir karmaşa içinde olduğu bu dönemde, sanatçının 'Nazım Hikmet Hapiste', 'Nelson Mandela', 'El', gibi son derece çarpıcı yapıtları yer almaktadır. 1980 sonrası ise, sanatçının uzun bir dönem sanatsal çalışmalar geçireceği Almanya yıllarıdır. Dünyada soğuk savaşın sona ermesi, Türkiye tarihine de 12 Eylül gibi çok önemli bir siyasi hadisenin damga vurmasıyla, Aksoy'un yontularında, politik kimliğinin yanı sıra, barış ve insan sevgisi gibi temalar daha çok ağırlık kazanmış, sanatçı, Almanya'da yaşayan Türk işçileri, kültür farklarının yol açtığı sorunlar gibi temaları yapıtlarında ele almıştır.¹⁵⁵

1990'lara gelindiğinde, sanatçının doğaya dönüş dönemi de başlamaktadır. Aksoy yontularında doğa-insan bütünlüğünün bozulmasına olan tepkilerini çalışmalarında dile getirir; tabii ki politik çizgisinden ödün vermeden. Bu dönemde 'Kibele Çeşmesi' vardır.



Resim 4.3. Mehmet Aksoy, İş Göçü, Mermer, Berlin, 1987.

¹⁵⁵ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, I, 45.

Sanatçı heykele yaklaşımını, sorunsallarını irdelemeye çalıştıklarını şöyle açıklar: “Öncelikle her heykelin bir çekim alanı olduğunu düşünüyorum. Bu çekim alanının mekânla, boyutla ve bir de heykelin yapımı ve kurgusuyla çok ilgisi vardır. Heykelin bir çekim alanı yaratabilmesi için, belli bir enerjiyi dışa vurması gerekir. İşte o enerji insanı kendine çeker. Heykeldeki boşlukların, dolulukların ve kendi iç gerilimlerinin öyle ayarlanması gerekir ki, bu dışa yansıyabilsin ve çekim alanı oluşturabilsin... İç gerilimler iki formun karşı karşıya durmasıdır ki, o zaman aradaki bütün boşluklar birer plastik öge(form) haline gelmektedir.”¹⁵⁶ Buna bağlı olarak şunu düşünüyorum: “Boşluğun heykeli yapılabilir mi? Bunu yapmak istiyorum ve deneylerim var. Kütle vardır, etrafında da boşluk bulunur. Bir de boşluk vardır, etrafında kütle bulunur. İşte bu durumda, boşluğun kütle olması gibi bir durum söz konusudur. İstedığın gibi düşünme olanağın var. Ben boşluğu bir kütle olarak düşünüyorum. Örneğin kayaların ortasında doğal delikler vardır ve insana bir boşluk verir. Acaba neden? İşte bu soruyu sorduğum zaman bu noktalara gelirsin. Bahsettiğim boşluklara plastik bir değer vermek istiyorum. Dahası buna bir heykel sorunsalı olarak bakıyorum. Son zamanlarda kafamda heykelimi ve Türk heykelini etkileyecek başka sorunsallarda oluşmuş durumda Heykelin yüzyıllar boyu dışarıdan ışık alarak oluşmasına karşın, heykelin kendisinin dışarıya ışık vermesi olayı üzerinde düşünüyorum. İşte bunu da yapmak istiyorum.”¹⁵⁷

Boşluk, çok zaman yapıta dinamizm vermektedir ama gene de kütleli sanatçının sanatsal görüşünü ileten öge olduğu ve iletişimi kuran araç olduğu kanısı yaygındır. Gerilimi artıran ya da azaltan kütledir. Bir yontu, kütle, oylum (hacim) ve ağırlık öğelerinin algılanmasını sağlamakla yükümlüdür. Yer çekimi madde etkileşimini görünür kılan kütledir.

Geçmişte yontu yer aldığı mekânın bir parçası olarak görülmekteydi. Yer aldığı mekânın da belli bir nokta olarak, o mekânın tanımlayıcı öğelerden biridir. Artık, yontunun bulunduğu, yerleştirildiği alanın bir parçası olarak düşünülmesi görülmemesi, kendi gerçek mekânını yaratması gerektiği savunulmaktadır. Yontu varlığıyla çevreye yeni bir mekân kazandırmalıdır. Kendine özel bir mekan yaratmalıdır.

¹⁵⁶ Ayla Ersoy, *Sanat Çevirisi Dergisi*, “Mehmet Aksoy’un Heykelleri”, İstanbul Mart 1990, 114-146.

¹⁵⁷ Ersoy, 150.

Bulunduğu yerleştiği alanın bir parçası olan yontu, kendini anlatma olanaklarından yoksun bırakılmış demektir. Bu ise, heykel sanatının ölü bir dile dönüştüğü anlamına gelir. Heykel dilinin canlanması kendi anlatı (ifade) olanaklarını kullanmasına, yukarıda denildiği gibi, yalnızca kendisi olan ya da iletisi kendisi olan formların yaratılmasına ve bu formların kendi özel boşluğunu yaratmasına bağlıdır. Bununla birlikte, yontunun açık mekanda çevreyle, mimariyle ve bitki örtüsüyle birlikte algılanmasını savunan görüş de geçerliliğini yitirmiş değildir.

Heykel sanatının yalnızca üç boyutlu formlar yaratmak olmadığı veya heykeli üç boyutlu bir form olarak tanımlamanın yeterli olmadığı görüşü de heykel mekân ilişkisiyle ilgili anlayışlardan kaynaklanmaktadır. Heykel bulunduğu yerleştirildiği alanı değiştirecek, daha anlamlı kılacak, günlük işlevlerin sıradanından kurtaracak bir plastik nesnedir. Heykel artık, yalnızca açık (geniş) mekânın değil, kapalı (küçük, dar) mekânların da sanatıdır. Heykelin kapalı mekânlara da yerleştirilebilmesi konulabilmesi, ölçeğinin de değişmesine ya da çeşitlenmesine yol açmıştır. Heykelin kapalı mekânlara da yerleştirilebilmesi konulabilmesi, ölçeğinin de değişmesine ya da çeşitlenmesine yol açmıştır.¹⁵⁸

XX. yüzyılda sanatın yenilenmesinde, biçimsel öğelerin betimleme ötesinde anlamın ve ifade ettiklerinin anlaşılmasında ve böylece yeni biçim imkânlarının üretilmesinde heykelin büyük bir rolü olmuştur. Hans Arp ya da Brancusi gibi sanatçılar, biçimin tinsel ve varlıksal boyutunu, Henry Moore, Giacometti ve Lipchitz insan fizikselliğinin simge ve anlamlarını, Moholy Nagy ve Pevsner mekanik bir estetiği, heykelde farklı boyutlar olarak çeşitli biçim olanaklarıyla geliştirirken; mekân, hacim, kütle ve insan-çevre ilişkilerinde yeni kavram ve nitelikler yaratmışlardır. Heykel bir değer ve anlamın maddeleşmiş hali ve antropomorfik bir kütle olmaktan çıkmış, hele 1970'lere gelindiğinde David Smith, Louise Nevelson, Tinguely, Judd, C. Caro gibilerinin de çabalarıyla soyut dışavurumculuk, minimalizm ve 1980'lerde ise Sera, Borovsky, Baselitz, Penck gibi sanatçılarla yeni dışavurumculuk ve Post Modernizm akımlarını da kapsamıştır. XX. yüzyılda bu farklı akımlar ve farklı sanatçıların elinde heykelin bütün bir tarih boyunca edindiği kadar çeşitlilik kazandığı söylenebilir.

¹⁵⁸ Şenyapılı, 150

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIMIZDA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

5.1. ÖRNEKLER VE AÇIKLAMALAR

5.1.1. Değirmen



Resim 4.4. Muhammet İşçi, “Değirmen”, Mermer-Andezit, 45x40x35, 2013.

Çalışmada, Anadolu'nun kültürel bir ögesi olan tekerleklerin konumu modern bir sanat anlayışı olan geometrik biçim diliyle yorumlanmaya çalışılmıştır. Çalışmada malzeme olarak mermerin ve yerel malzeme olan andezitin beraber kullanılmasının nedeni, kompozisyonun doğal malzemesiyle olan ilişkisine göndermelerde bulunulmak istenmesindedir. Bu çalışmada yer alan köşeli sert formlarla, dairesel formlar, biçim ve içerik kontrastlığını vurgulamaya yönelik bir düşünceyi görselleştirmektedir. Ayrıca siyah ve beyaz renkler de, bu formun zıtlıklarını desteklemektedir. Değirmen çarklarında ahşap malzeme kullanılmasının nedeni, ahşap malzemenin sıcaklığıyla kontrast elde edilmeye çalışılmıştır. Çarkın

beyaz benekli mermer üzerindeki etkisini oluşturmak için, biçim ışık ve hareket algısı birlikte kullanılmış, kompozisyondaki boşluk ve dolulukta, mekanın etkili biçimlenmesi için, hareketli ve durağan formlar birlikte ele alınan biçimler içeriği zenginleştirmek için birarada kullanılmıştır.

Tüm bunların yanı sıra, doğal etkileşimler geometrik soyutlama anlayışıyla ele alınarak sadeliğe ulaşılmaya çalışılmıştır. Değirmenin merdiven, çark, öğütme taşı ve formda boşluk oluşturan delikler bir arada kompozisyonu oluşturmakta; siyah zemin, çalışmanın bir parçası olarak kompozisyonla oluşturduğu zıtlık, algısal olarak dikkati ön plana çıkarmasına yardımcı olmaktadır. Bu çalışmada biçim ve içerik ilişkisi sade bir yöntemle ele alınıp çalışılması, doğrudan estetik sujeye bir telkinde bulunduğu anlamına gelmez. Bunun sebebi biçim ve içerik ilişkisini belirleyen sınırın ince bir çizgide olmasıdır ve yorumlama, biçim içerik bağlamında değil, çalışmanın kendi başına sunulmuş biçimi üzerine kurulmuştur.



Resim 4.5. Muhammet İşçi, “Değirmen,” Mermer-Andezit, 45x40x35, 2013.

5.1.2. Güneş



Resim 4.6. Muhammet İşçi, “Güneş“, Andezit, 60x50x15, 2012.

Yer kürenin belli bir engebesi üzerine kurulmuş kompozisyonda güneş figürünü anlatmak için dairesel form kullanılmış; ortasında bulunan sembolik sivri metal form ile de, evrenin bir uçtan doğuşuna gönderme yapmak istenmiştir. Biçimsel yapı minimal hatlarla oluşturulmuş ve bir zemin üzerinde duran yuvarlak dairesel form ise güneşi sembolize etmektedir. Kompozisyonda ele alınmak istenen ve temel olarak alınan anlayış, sanatsal ifadeyi sade bir biçim diliyle ele alıp

anlatarak, formların doğal görüntülerini estetik imgelere dönüştürülüp, içeriğin anlamı derinleştirilmek istenmiştir.

5.1.3. Kemeñçe



Resim 4.7. Muhammet İşçi, “Kemeñçe,” Bazalt, 70x20x15, 2013.

Bu çalışmamızda kültürel bir öge olarak, Karadeniz bölgesinin folklorunda önemli bir yere sahip olan müzik aleti kemeñçe ele alınmıştır. Heykel sanatının diliyle biçimlenmiş olan sert bazalt yontularak yorumlanmıştır. Burada biçimsel olarak soyutlanmış olan formun ve ön yüzündeki parlatma işlemi, kompozisyona

hareket kazandırmak ve ışık ögesini yansıtma amaçlı yapılmıştır. Burada olabildiğince sade bir biçim dilliyle formun doğal biçimleri soyutlanmış, İçerik ise sade biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çağdaş heykel anlayışıyla yerel bir çalgı aleti olan kemençe ele alınarak, biçim-içerik bakımından evrensel boyuta taşınmak istenmiştir.



Resim 4.8. Muhammet İşçi, “Kemençe,” Bazalt, 65x25x15, 2012.

5.2. ÖTEKİ ÇALIŞMALAR



Resim 4.9. Muhammet İşçi, "Taka," Mermer, 70x20x10, 2012.



Resim 4.10. Muhammet İşçi, "Sepet," Ahşap, 80x40x40, 2011.



Resim 4.11. Muhammet İşçi, "Değirmen," Metal, 210x200x130, 2012.



Resim 4.12. Muhammet İşçi, “İsimsiz,” Aliminyum-Granit, 20x5x5, 2010.



Resim 4.13. Muhammet İşçi, “Kayık,” Metal, 210x100x80, 2010.



Resim 4.14. Muhammet İşçi, "Balık," Mermer, 65x20x10, 2010.



Resim 4.15. Muhammet İşçi, "İsimsiz," Bazalt, 65x25x20, 2013.

SONUÇ

Biçim bir sanat eserinin dilidir. İçerik ise, bu dilin ifade ettiği duygu ve düşüncenin oluşturduğu anlamdır. Sanat eseri sanatçının hitabeti ve anlatımıdır. Hitabet gücü, yani anlatımı, eserin aynı zamanda aynasıdır. Sanat dilsel bir ifadede olduğu gibi, yansıtılmaya çalışılan fikir, dinleyicide farklı çağrışımlar yaratabilir.

Sembolik ve karmaşık ifadeler çoğumuz için farklı anlamlara gelebilir. Bu dinleyicinin konu hakkındaki bilgisine bağlı olduğu kadar, yaşamı ve ihtiyaçlarıyla da ilişkilidir. Eğer bilgi sahibi olmadığımız ya da ilişkili olmadığımız bir içeriği yansıtan bir yapıyla karşı karşıyaysak, anlatılanlar bize sıkıcı ve anlamsız gelebilir. Bu yüzden her sanat eseri de bir olmaz. En sade olanı bile, bir cümle ya da kavramı çağrıştırabilir. Bu durumda, sanatçının yeteneği yarattığı metinde, ne kadar yoğun bir anlam barındırdığıyla ilgilidir. Tarihin kadim zamanlarından beri insanoğlu ortaya koyduğu eserlerde bir düşünceyi, duyguyu ya da tepkiyi yansıtmaya çalışmıştır.

Bazı eserler canlı bir organizma gibidir; ortaya çıktıktan sonra zamanla içerik olarak büyür ve olgunlaşırlar; sonunda eser geçirdiği zamana bağlı olarak belli bir saygınlığa ulaşır. Tıpkı Buda heykeli gibi, onu büyüten ve ona içerik kazandıran zaman ve toplumların ortak ihtiyaçlarıdır. Bir firavun sfenksinin bugün giderek derinleşen ve çözülmeyen anlamı, artık biçimin çok ötesinde bir ilişkiler ağına yerleşmiştir.

Sonuç olarak her çağın yapıtında kendine ait bir biçim içerik ilişkisi bulunmaktadır. Ancak değişmeyen tek bir şey vardır. O da eserin her zaman biçim ve içerikten oluştuğudur. Tüm zihinsel algılarımız bu iki karşıtlığa göre koşullanmıştır. Yaptığımız her yorum bu iki karşıtlığın ilişkisini incelemektedir. Estetik haz, gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantının çözülmesi ile ortaya çıkar. Bu bağlantılar sanatsal eğitimlerde incelenmiş ruhların yeteneğiyle algılanır. Eğer yapıtın gösteren ve gösterilen ilişkisi, yavan ve yüzeysel ise, bu içeriğinin fazla yoruma değer olmadığını gösterir.

İfade yoğunluğu her zaman karmaşıktır. Çağın getirmiş olduğu teknolojik yenilikler, sanata yansımış, bu sayede heykel sanatındaki biçim-içerik anlayışları da

bu değişimden payına düşeni almıştır; yeni sanat ekleriyle biçimsel soyutlamalar en sade formlarla yansıtılırken, içerik daha da karmaşıklaşmıştır.

Sonuç olarak her çağ sanatı kendi biçim dilini oluşturmuş, sanatçılar duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için, sanatsal dilleriyle çağında biçimsel önermelerde bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- Akyürek, Engin, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1994.
- Albert, Elsen E., *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, (8. Basım), G. Braziller, New York 1974.
- Alkar, B., *2000'li Yıllarda Ankara Kenti'nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri ne Olmalıdır?*, Peyzaj Mimarlığı Dergisi, Ankara 1991.
- Atalayer, Faruk, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1994.
- Barrett, Cyril, "Kinetic Art", (Çev.: Ece Akay), Nikos Stangos (Ed.), *Concepts of Modern Art*, Thames& Hudson Ltd., London 2001.
- Bigalı, Şeref, *Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000.
- Boardman, John, *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*, (Çev.: Gürkan Ergin), Homer Kitapevi, İstanbul 2005.
- Bozdayı, Ayşe Müge, *İç Mekan ve İnsan*, HÜ GSF Yayınları, Ankara 2004.
- Bulat, Mustafa, Erişim Tarihi: 03.03.2015
<http://www.dergisanat.com/wordpress/modern-heykelin-dogusu-mustafa-bulat-201002.html>
- Cauquelin, Anne, *Çağdaş Sanat*, Dost Yayınları, Ankara 2005.
- Conti, F., *Barok Sanatı'nı Tanıyalım*, (Çev.: S. Turunç), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1997.
- Çağlarca, Saadettin, *Resim-Heykel ve Plastik Öğeler*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1999.
- Demirbaş, M., "Mete Demirbaş ile Görüşme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4(32), 1985, 10-11.
- Ellias, Norbert, *Zaman Üzerine*, (Çev.: Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, E Yayınları, İstanbul 1979.
- Fleckner, Uwe, *Bellek ve Sonsuz*, Adrian Harding, Norgunk, İstanbul 2005
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul 2011.
- Gençaydın, Zafer, *Sanat Üstüne*, TMMOB Yay., İstanbul 1992.
- Germanner, A.T., “Ortaçağ ve Sonrası”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1(5), İstanbul Eylül 1992.
- Gina, Pischel, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, C. 4, (Çev.: H. Kuruyazıcı, Ü. Alsaç), Görsel Yayınlar, İstanbul 1981.
- Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü*, (Çev: Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.
- Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- Güngör, İ. Hulusi, *Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasarım*, Çeltüt Matbaacılık, İstanbul 1972.
- İnankur, Zeynep, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- İşpiroğlu, Nazan ve Mazhar, İşpiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi*, “20. Yüzyıl Heykeltraşlık ve Mimarlık”, Kültür Bakanlığı Ankara 1993.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan, S. Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (2. Basım), (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Muller, Joseph-Emile, *Modern Sanat*, (Çev.: Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- Özgür, Ferhat, “Henry Moore’un Dinamizm (Yaşamsallık) İfade Gücü Yaratın Figürler”, *Şeker Sanat Dergisi*, Temmuz-Ağustos 1995 Yay. 5, İstanbul 1995.

Ögel, Semra, *Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayınları, İ.T.Ü Gümüşsuyu Matbaası, 1977.

Rodin, Auguste, *Düşünce Kıvılcımları*, (Çev.: Ayşegül Sönmezay), Alkım Yay., İstanbul 2006.

Şahinler, R., *Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.

Savaş, Remzi, *Modelaj*, Yaygın Eğitim Yayınları, Ankara 1990.

Şenyapılı, Önder, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Metu Pres, Ankara 2003.

Sözen N. ve Tanyeli, U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara 2006.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ekspresyonizm#D.C4.B1.C5.9Favurumcu_heykelcilik

<http://blog.milliyet.com.tr/anadolu-da-heykel-sanati/Blog/?BlogNo=331740>

<http://www.sanattersi.com/sanat/misir-heykel-sanati-hakkinda.html>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Buda>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Muhammet İŞÇİ
Doğum Yeri ve Tarihi	Akçaabat/TRABZON 23/05/1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<p>Katıldığı Ulusal ve Uluslararası Sempozyumlar:</p> <p>2010- Palandöken Belediyesi III. Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, ERZURUM (asistan)</p> <p>2010- Erzurum Büyükşehir Belediyesi II. Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, ERZURUM (asistan)</p> <p>2008- 6. Bodrum Aspat Uluslararası Resim ve Taş Heykel Sempozyumu, BODRUM (Asistan)</p> <p>2007- Sarıkamış Harekâtı Şehitlikleri Anıtı, ERZURUM</p> <p>2006- Palandöken Kar Heykel Yarışması ve Sempozyumu, ERZURUM</p> <p>Katıldığı Etkinlikler ve Workshop Heykel Çalışmaları:</p> <p>2014-Bayburt Üniversitesi Bahar Şenlikleri</p>

	<p>Kapsamında Heykel Çalışması BAYBURT</p> <p>2013- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Serbest Heykel Çalışması ERZURUM</p> <p>2013- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Çeşme İsimli Mermer Heykel Çalışması ERZURUM</p> <p>2012- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması ERZURUM</p> <p>2012- Erzurum Kış Sporları Kapsamında Düzenlenen 7. Ulusal Kar Heykel yarışması</p> <p>2012- V. Sarıkamış Kar Heykel Çalıştay, SARIKAMIŞ</p> <p>2011- 25. Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Kapsamında Düzenlenen Spor Salonları Metal Heykel Workshop çalışması, ERZURUM</p> <p>2011- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri ve Heykel Yarışması, ERZURUM</p> <p>2010- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması, ERZURUM</p> <p>2010- Workshop & Panel, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM</p> <p>2009-Uluslararası Kervansaray Buluşması Workshop çalışması MALATYA</p> <p>2009- Kara Kuvvetleri Komutanlığı 4. Zırhlı Tugay Komutanlığı Laleli Kayak Eğitim Alanı, Açık Alan Kar Heykel Anıt Çalışması, ERZURUM</p> <p>2009- Lösev Yararına Sanat Etkinliği, ERZURUM</p>
--	--

	<p>2009- Sarıkamış II. Açık Alan Kar Heykel Çalışması, SARIKAMIŞ</p> <p>2008- Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması, SARIKAMIŞ</p> <p>2008- I. Ağrı Dağı Kar Şenlikleri, IĞDIR</p> <p>2008- 69. Devlet Resim Heykel Yarışması Sergilenme, ANKARA</p> <p>2007- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi 5.Resim Heykel Yarışması Sergilenme, KAHRAMANMARAŞ</p> <p>Kişisel Sergiler:</p> <p>2015- Yüksek lisans bitirme sergisi ERZURUM</p> <p>Katıldığı Karma Sergiler:</p> <p>2014-20. Yıl kapsamında karma sergi Atauni.Gsf ERZURUM</p> <p>2014-Kervansaray buluşması karma heykel sergisi MALATYA</p> <p>2013-Ekim geçidi 12 karma sergi SİVAS</p> <p>2013-Sanatar resim ve heykel sergisi İZMİR</p> <p>2013- Ekim geçidi 11 karma sergi SİVAS</p> <p>2013-Kadın konulu karma sergi SİVAS</p> <p>2012-3.Uluslararası Türk Şöleni ERZURUM</p> <p>2012-Lisansüstü Öğrencileri Sergisi ERZURUM</p> <p>2011- Portakal Çiçeği Plastik Sanatlar Kolonisi ANKARA</p> <p>2011- Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM</p>
--	---

	<p>2011- Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencileri Sanat Etkinliği Sergisi, Atatürk Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi, ERZURUM</p> <p>2011- 25. Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Kapsamında Düzenlenen Spor Salonları Heykel Sergisi, ERZURUM</p> <p>2010- Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Heykel Sergi, AVM, ERZURUM</p> <p>2010- Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Üstü Öğrencileri Sanat Etkinliği Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM</p> <p>2009- Mezuniyet Sergisi Rektörlük Sanat Galerisi, ERZURUM</p> <p>2009- 6.Ulusal Zootekni Bilim Kongresi Zoo Heykel Sergisi, ERZURUM</p> <p>2009- Karma Heykel Sergisi, ELAZIĞ</p> <p>2009- Karma Heykel Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, ANKARA</p> <p>2009- Bölüm Birincileri Karma Heykel Sergisi MALATYA</p> <p>2008- 69. Devlet Resim Heykel Yarışması Sergilenme, ANKARA</p> <p>2007- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi 5. Resim Heykel Yarışması Sergilenme, KAHRAMANMARAŞ</p> <p>2007- Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi, ERZURUM</p>
--	---

	<p>Ödüller:</p> <p>2015-Genç Güncel Sanat Proje Yarışması (Sergileme Ödülü) ANKARA</p> <p>2013- Erzurum verem savaş derneği ulusal ödül heykelciği yarışması (mansiyon ödülü) ERZURUM</p> <p>2012- Borusan Holding Atık Metal Heykel Yarışması (Sergileme Ödülü) İSTANBUL</p> <p>2012- Erzurum Kış Sporları Kapsamında Düzenlenen 7. Ulusal Kar Heykel yarışması,(1.'lük Ödülü) ERZURUM</p> <p>2008- Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması, (1.'lük Ödülü) SARIKAMIŞ</p> <p>Organizasyonlar</p> <p>2013-Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Ahşap ,Taş. Metal ve Serbest Heykel Çalışması ERZURUM</p> <p>2012-Aşık Sümmani ve Aşıklık Geleneği Resim- Heykel Atölye Çalışmaları ve Sergisi ERZURUM</p> <p>2012- V. Sarıkamış Kar Heykel Çalıştayı, SARIKAMIŞ</p> <p>2012- Erzurum Kış Sporları Kapsamında Düzenlenen 7. Ulusal Kar Heykel yarışması, ERZURUM</p>
İş Deneyimi	
Stajlar	Güzel Sanatlar Lisesi
Projeler	

Çalıştığı Kurumlar	-Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü (Sözleşmeli Öğretim Elemanı) -Pasinler Milli Eğitim Müdürlüğüne Bağlı Cumhuriyet İlköğretim Okulu (Sözleşmeli Öğretmen)
İletişim	
E-Posta Adresi	mami_00061@hotmail.com
Tarih	Mayıs 2015