



**GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA
ORGANİK VE İNORGANİK FORMLARIN
BİRLİKTE KULLANILMASI**

Mahiye KÖMÜRCÜ

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Mahiye KÖMÜRCÜ

**GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA ORGANİK VE İNORGANİK
FORMLARIN BİRLİKTE KULLANILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER**

Erzurum – 2020



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " Günümüz Heykel Sanatında Organik ve İnorganik Formların Birlikte Kullanılması " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.**

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

20.09.2019

Mahiye Kömürcü

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber danışmanlığında, Mahiye Kömürcü tarafından hazırlanan bu çalışma 20/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Mustafa Bulat	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Nihat Sezer Sabahat	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 20 / 9 / 2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
GÖRSELLER DİZİNİ	V
ÖN SÖZ	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**BELİRSİZLİK ve SOYUTLAMA**

1.1. BELİRSİZLİK KAVRAMI	3
1.1.1. Doğruluğun Belirsizliği	6
1.1.2. Gerçekliğin Belirsizliği	8
1.1.3. Görünüş ve Gerçeklik.....	9
1.2. SOYUTLAMA YÖNTEMLERİ	9
1.2.1. Geometrik Soyutlamacılar	11
1.2.2. Geometrik Olmayan Soyutlamacılar	15

İKİNCİ BÖLÜM**HEYKELDE ORGANİK ve İNORGANİK FORMLAR**

2.1. ORAN ve ORANTISAL İLİŞKİLER	19
2.2. BÜYÜLTME ve KÜÇÜLTME	20
2.3. EKLEME ve ÇIKARMA	20
2.4. DEĞİŞİM	21
2.5. MALZEME ve DOKU DEĞİŞTİRME	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**ORGANİK ve İNORGANİK FORMLARDA ÇALIŞAN SANATÇILAR**

3.1. HENRY MOORE	24
3.2. BARBARA HEPWORTH	30
3.3. NAUM GABO	35
3.4. ANTONY GORMLEY	37
3.5. JEAN ARP	40

3.6. KUZGUN ACAR.....	43
3.7. İLHAN KOMAN.....	46
3.8. ŞADİ ÇALIK.....	51
3.9. RAHMİ AKSUNGUR.....	55

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMALAR	57
TARTIŞMA ve SONUÇ	64
KAYNAKÇA	65
GÖRSEL KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ.....	76

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA ORGANİK VE İNORGANİK
FORMLARIN BİRLİKTE KULLANILMASI

Mahiye KÖMÜRCÜ

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER

2019, 76 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Doç. Dr. Nihat Sezer SABAHAT

Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER

Çalışma kapsamında uygulamalara kaynaklık eden doğa formları var olan biçiminden, soyutlama yöntemleriyle başka bir noktaya taşınmaktadır. Soyutlama anlayışı doğadaki formları olduğu gibi değil, yorumlama getirerek aktarmaktadır. Ama çalışma kapsamında yapılan sanat çalışmaları gerçeklikten de izler taşımaktadır.

20. yüzyıl başında doğaya yönelen sanatçılar, doğayı soyutlama ve kendilerince yorumlamaya başlamaktadırlar. Gelişen bilim, teknoloji ve endüstri toplumsal yaşamı da etkisi altına almakta ve farklılaşmasına yol açmaktadır. Bu yeni gelişmeler sanatı etkilediği gibi sanatçıları da yeni arayışlara yönelmesine neden olmaktadır. Heykel çalışmalarında, artık olduğu gibi doğal olanı, kimi zamanda malzemeyi olduğu gibi ya da doğadaki formlarıyla soyutlama yoluna gidilmiştir. Sanatçılar izlenimlerini heykele aktarırken, doğada etkilendikleri formları dokuları veya doğa ile arasındaki ilişkiyi heykele yansıtmıştır.

Kişisel eserler oluşturulurken bu düşünce göz önünde tutulmuştur. Doğadan ilham alınan konularda, objeler form olarak incelenmiş ve soyutlanarak ya da var olan dokusuyla organik formuyla ele alınmıştır. Bu geçiş sürecinde esas alınan doğa formlarındaki organik ve inorganik formların birlikte kullanılmasıdır. Bunun sonucunda elde edilen çalışma hem sanatçının kendinden kattığı hem de malzemeden faydalandığı söylenilebilir. Yeni şekiller oluşturulurken bazen sanatçıya malzemenin de katkısı olduğu ve yönlendirme sağladığı görülmektedir. Bu da farklı şekillendirme metodlarını ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Organik ve İnorganik Form, Soyutlama

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

**USING ORGANIC AND INORGANIC FORMS TOGETHER IN
CONTEMPORARY SCULPTURE ART**

Mahiye KÖMÜRCÜ

Advisor: Assist. Prof. Dr Tansel ÇEBER

2019, 76 pages

Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Dr. Nihat Sezer SABAHAHAT

Assist. Prof. Dr. Tansel ÇEBER

Within the scope of the study, the nature jerseys that are the source of the applications are moved from their existing form to another point by abstraction methods. The understanding of abstraction conveys the jerseys in nature not as they are but by bringing interpretation. But the art works carried out within the scope of the study also bear traces from reality.

At the beginning of the 20th century, artists began to abstract and interpret nature. Developing science, technology and industry also affect social life and lead to differentiation. These new developments not only affect art but also lead artists to new searches. In the sculpture works, the way of abstraction has been started, as it is now, the natural, sometimes the material as it is or by using its forms in nature. While the artists conveyed their impressions to the sculpture, they reflected the forms, textures or the relationship with nature to the sculpture.

This thought was taken into consideration while creating personal works. On subjects inspired by nature, objects were examined as forms and handled either by abstracting or existing form with organic form. In this transition process, the organic and inorganic forms in nature forms are used together. As a result of this work, it can be said that both the artist added himself and he benefited from the material. While creating new shapes, it is seen that the material also contributes to the artist and provides guidance. This results in different shaping methods.

Keywords: Sculpture, Organic and Inorganic Form, Abstraction

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. KasimirMalevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare 1915, Tuval, Tretyakov Devlet Galerisi, Rusya.	12
Görsel 2. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1921,Tuval, Özel Koleksiyon, Paris.....	13
Görsel 3. PietMondrian, Kompozisyon No.10, 1939, Tuval, Özel Koleksiyon, Paris. ..	14
Görsel 4. Paul Klee, “Eski Ses”, 1925, Kunstsammlung, Basel.	15
Görsel 5. Jackson Pollock, “3 Numara”, 1949, Modern Sanatlar Müzesi, New York. ..	16
Görsel 6. Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, su mermeri (alabaster), 1934, Tate Galeri, Londra.....	26
Görsel 7. Henry Moore, Uzanan Figür, ahşap, 1935-36, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.....	27
Görsel 8. Henry Moore, Uzanan Figür, alçı ve tel, 1951, Henry Moore Foundation.	27
Görsel 9. Henry Moore, Miğfer, Kurşun, 1939-40, ScottishNational Gallery of Modern Art, Edinbourg, İskoçya.	28
Görsel 10. Henry Moore, Kemik Formu, mermer, t.y., Henry Moore Foundation UK..	28
Görsel 11. Henry Moore, Kral ve Kraliçe, bronz, 1952-53 (dökümü 1957’de yapılmıştır) Glenklin Sculpture Parc, İskoçya.	29
Görsel 12. Henry Moore heykelleriyle, Hertfordshire’daki atölyesinde.....	29
Görsel 13. Barbara Hepworth, Güvercinler, mermer, Manchester Art Gallery, İngiltere, 1927.	31
Görsel 14. Barbara Hepworth, Bebek, birmanya ağacı, 1929, Barbara HepworthMuseum, StIves.	32
Görsel 15. Barbara Hepworth, Dizilen Daireler, alçı, 1935-36, Sanatçının Koleksiyonunda.	32
Görsel 16. Barbara Hepworth, Renkli ve Tellerle Heykel, bronz, 1939, Özel Koleksiyon.....	33
Görsel 17. Barbara Hepworth, Oval Form (No: 2), alçı, Tate Modern, Londra, 1943. ...	33
Görsel 18. Barbara Hepworth, Pelagos, ahşap (iç kısmı boyanmış) ve tel, TateModern, Londra, 1946.....	34
Görsel 19. Barbara Hepworth, Cantate Domino, bronz, Middelheimpark, Antwerp, 1958.	34

Görsel 20. NaumGabo, Model forConstructedTorso, 1917, Kontrplak, Tate Gallery, Londra.....	36
Görsel 21. NaumGabo, Metal Heykel, 1920, Metal, Rotterdam , Hollanda.....	37
Görsel 22. NaumGabo, Durağan Dalga, (StandingWave), 1919-1920, Metal, Ahşap ve Elektrik Motoru , Amerikan Sanat Federasyonu.....	37
Görsel 23. Antony Gormley, Field for the British Isles, 1993, Kırmızı Kil, London, Birleşik Krallık.....	39
Görsel 24. AntonyGormley, BigBeamers, 2013-2015, Çelik, Sean Kelly, New York...39	
Görsel 25. Antony Gormley, Tıp, Dökme Demir, 2014, Sean Kelly, New York.....	40
Görsel 26. Jean Arp, BirdsIn An Aquarium, 1920, New York, ABD.....	41
Görsel 27. Jean Arp, İlk soyut çalışmalar, 1915, , Zürich, Almanya.....	42
Görsel 28. Jean Arp, İnsan desenleri, 1913, Berlin Der Sturm Dergisi, Almanya.....	42
Görsel 29. Jean Arp, Otomatik çizim, 1916, Zürich, Almanya.....	43
Görsel 30. Kuzgun Acar, Palyaço, Kuzgun Acar'ın ilk yapıtı, Ertel ailesi koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.....	44
Görsel 31. Kuzgun ACAR, Elek teli heykellerinden detay, 1962. İstanbul, Türkiye.....	45
Görsel 32. Kuzgun ACAR, BertoldBrecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" oyunu için masklar serisinden, 1975. Paris, Fransa.....	45
Görsel 33. Kuzgun Acar, Metal Heykel , 1962 ,Paris Modern Sanatlar Müzesi, Fransa	46
Görsel 34. İlhan Koman, Demir çağı, 1957, İstanbul, Türkiye.....	47
Görsel 35. İlhan Koman, Yuvarlanan Kadın, 1983.....	48
Görsel 36. İlhan Koman, Derviş, 1970, Stockholm, İsveç.....	48
Görsel 37. İlhan Koman, Whirlpool, 1975-80, Stockholm, İsveç.....	49
Görsel 38. İlhan Koman, ToInfinity, 1986, Stockholm, İsveç.....	49
Görsel 39. İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1980, Yapı Kredi Kültür Sanat Binası, İstanbul, Türkiye.....	50
Görsel 40. İlhan Koman, Pi Serisi 1980-1983, Stockholm, İsveç.....	50
Görsel 41. Şadi Çalık, ODTÜ Üçlü Anfisi Heykeli, 1968.....	52
Görsel 42. Şadi Çalık, Metal, Minumum, 1957, İstanbul, Türkiye.....	52
Görsel 43. Şadi Çalık, Vakko Genel Müdürlüğü Soyut Heykeli, 1969, İstanbul, Türkiye.....	53
Görsel 44. Şadi Çalık, Halkalar-1, 1952, İstanbul, Türkiye.....	53

Görsel 45. Şadi Çalık, Uçan Form, 1952, İstanbul, Türkiye.....	54
Görsel 46. Şadi Çalık, ODTÜ Atatürk Anıtı, 1966, Ankara, Türkiye.	54
Görsel 47. Şadi Çalık, Galatasaray 50. Yıl Anıtı, 1973, İstanbul, Türkiye.....	55
Görsel 48. R. Aksungur, “Peri”, İstanbul, Türkiye.	56
Görsel 49. R. Aksungur, “Büyük Soruşturucu” İstanbul, Türkiye.	56
Görsel 50. Mahiye Kömürcü, Mask, 2019, Metal.....	58
Görsel 51. Mahiye Kömürcü, Dalga, 2019, Alçı.	59
Görsel 52. Mahiye Kömürcü, Dağ, 2019, Alçı.	60
Görsel 53. Mahiye Kömürcü, Soyut Form, 2019, Alçı.....	60
Görsel 54. Mahiye Kömürcü, Girdap, 2019, Mermer.....	61
Görsel 55. Mahiye Kömürcü, Balık, 2019, Metal.....	63
Görsel 56. Mahiye Kömürcü, Balık, 2019, Metal.....	63

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında Günümüz Heykel Sanatında Organik ve İnorganik Formların Birlikte Kullanılması ele alınmıştır. Tez çalışması nitel bir şekilde ele alınarak heykel sanatı organik ve inorganik açıdan incelenmiş, biçim ve içerik açısından değerlendirilerek doğa soyutlamaları perspektifinden probleme yaklaşılarak heykelsel dilini yakalamak adına kompozisyonlar, sembollerin yapılandırılması ve soyutlanması irdelenmiştir.

Tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteklerini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlanmamı sağlayan, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber hocama, dekanım ve hocam Prof. Dr. Mustafa Bulat'a, Doç. Dr. Önder Yağmur'a ve Doç. Dr. Nihat Sezer Sabahat'ta çok teşekkür ederim. Ayrıca bugünlere gelmemde büyük katkı ve emekleri olan aileme, yüksek lisans eğitimi konusunda beni cesaretlendiren M. Fatih Kılıç'a, iş arkadaşlarıma ve özellikle gerekli tüm kolaylıkları gösteren müdürüm Yasin Gündoğdu'ya ve müdür yardımcım Selma Civelekoğlu'na çok teşekkür ederim. Çalışmanın çeşitli aşamalarında ilgi ve desteklerini esirgemeyen Levent Akdemir ve İlyas Köse'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Heykel insanlık tarihinin her bir döneminde var olan vazgeçilmez bir olgudur. Bireyin ruh dünyasındaki zekâ, duygu ve beden harmonisiyle dışa yansımadır. Genel anlamda heykel hayal gücünün ve yaratıcılığının ifadesi olarak anlaşılmaktadır. İnsanlığın geçirmiş olduğu evreler bireyin sanat ve yaşam biçimlerini, sanata ve yaşama bakış açılarını da değiştirmiştir. Bu bakımdan her toplumda her dönemde heykel farklı görünümle ortaya çıkmıştır. Sanatçı her dönemde kendini ifade etme adına yeni biçimler meydana getirerek, biçimin gücünü ve nesneyi kendi duygu ve düşüncelerine göre biçimlendirmiştir. Sanatçının bulmak istediği gerçek, doğadaki gerçeklerden ziyade kendi yarattığı gerçeklerdir. Bu gerçeklerden yola çıkarak doğa biçimlerini deforme ederek, onları kendi formlarından uzak bir sanat eserine dönüştürmektedir.

Dış dünyanın yanı sıra bireyin kendi dünyasında kendini ifade edebileceği hazır bir dilinin olmaması iç dünyanın kendi dilini meydana getirmeye zorlamaktadır. Bu anlamda her türlü ifade etme biçiminin ön koşulu olarak da soyut sanat ortaya çıkmakta ve sanat dünyasının salt biçimlerini meydana getirmektedir. Soyut sanatta doğa biçimlerinden yola çıkarak doğayı değiştirme veya yeniden düzenleme arzusu yatmaktadır. Diğer bir ifade ile soyutlama sanatta yan anlamları ortadan kaldırmaktadır. Sanatçıyı ise soyutlamaya iten nedenlere bakıldığında endüstrileşme ile meydana gelen teknik, bilimsel ve düşünsel anlamda yaşanan hızlı gelişmelerdir. Soyutlamadaki temel anlayış ise insanı, doğayı, maddeyi, yani bir nevi tüm yaşamı sorgulaması, kavramaya çalışılması ve yaşanan belirsizlikleri ise ortadan kaldırmaya odaklanılmasıdır.

Sanat ve heykel kesin saptamalar ve çıkarımlardan uzaktır. Bilginin ve gerçekliğin tek bir gerçeklik olamayacağı, kişiye ve gözlemciye veya sanatçıya göre değişebileceği bir gerçekliktir. İnsanlık tarihinde ilkel toplumlardan beri evren hakkındaki belirsizlik ve bilginin yetersizliği veya bilinenlerin birbirini yadsıması ile mutlak arayışın belirsizliğini meydana gelmektedir. Belirsizlik evrendeki her şey için geçerli bir olgudur. Dış dünyada meydana gelen raslantısallık ve keyfilik Wilhelm Worringer'in tespiti olarak insanı soyut sanata yönlendirmiştir. İnsan iç dünyasındaki belirsizliği, gerçekliğe ulaşma arzusu, huzur ve güven ihtiyacını soyut sanat ile birlikte sağlamıştır. Bu bakımdan bir nesneyi keyfilikten ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtararak soyut

biçimlere yaklaştırmış ve görünüşler dünyasında bireyi belirsizlikten kurtararak sanatta mutlak değerlere ulaştırmaya çalışılmıştır.

İnsanın varlık adına sorduğu her sorunun karşısında belirsizlik kavramı çıkmaktadır. Bundan dolayı, kendini ve çevresini sorgulayan, keşfetmeye çalışan, değişen dünya karşısında büyük sorunlarla karşılaşan insan kendisini büyük bir belirsizliğin içerisinde hissetmekte ve şüpheli bir gerçeklik içerisinde huzursuzluğa karşı arayış içerisinde. Bu arayış yaşamın her alanında olduğu gibi sanatta da olmaktadır. Çözüm adına ise sorgulanan her sorun, veya keşfedilen her bir arayış kesinliğe ve gerçekliğe ulaştırmamaktadır. Var olmanın özü ve buna bağlı olan yapıdaki her müphemlik çözülmediği sürece, yaşanan gerçeklik şüphe içerisinde devam etmektedir.

Doğadaki biçimleri gözlemlemek ve araştırmak sanatçının form olgularını verimli hale getirebilmesi için en uygun metot olarak görülmektedir. İnsanın içinde barındırdığı duyguları ve onu kapsayan doğa, sanatçının esinlendiği en mühim varlıkların başında gelmektedir. Doğanın doku yapısı var olan doğal formları sanatçıyı doğandan hiçbir zaman koparmamıştır. Düşüncelerini duygularını, sanatçıda yarattığı etkiyi ortaya koyabilmek için doğal formlar üzerindeki inceleme ve araştırmalar, formsal dili oluşturmada en etkili yol göstericidir. Natür olanın bir parçası olan insan ve sanatçı, bütün doğayı içindekilerle inceleyerek ele almaktadır. Sanatsal çalışmalarda hiçbir zaman doğaya ve doğal olana yönelik derin ilgi azalmamaktadır. Sırrını çözemediği doğadaki ideal dengeler, estetik çeşitlilikler arasında, her zaman kendine ait başka bir dünya yaratmayı ve o dünyada yeni doğal formalar yaratmayı istemiştir.

Bu fikirle hareket ederek doğal olan objelerden yola çıkarak, bunların duygularımıza ve fikirlerimize bıraktığı izlerin doğrultusunda yeni formlar oluşturmak amaçlanmıştır. Doğal formlar, soyutlamacı bir tavırla ele alınarak, heykele yeni form yöntemleri getirmeye çalışmıştır. Üzerine fikir üretilen ve çalışılan doğal formların özellikleri, sanatçıda daha önce şahsi yaşantısında duygusal bir teshir yaratmış olmalıdır. Hissedilen duygular, fikirlerin şekillenmesinde etki edeceğinden, yaşantıda yer alan objelerde sanat eserine dönüştürülürken bu faktörler doğrultusunda yeniden oluşmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELİRSİZLİK ve SOYUTLAMA

1.1. BELİRSİZLİK KAVRAMI

Belirsizlik günlük hayatta çok sık karşılaşılan yönetme veya azaltma ihtiyacı duyulan bir olgu olarak düşünülebilir. Literatür açısından bakıldığında belirsizlik araştırmacılar tarafından farklı şekillerde ifade edilmektedir. Bazı araştırmacılara göre belirsizlik, bireyler arasında gerçekleşen şüphe, veya bireylerin iletişim anında şahsının ve karşısındaki bireylerin davranış ve hareketlerini öngörememesi veya olay ve olguları yorumlayamaması olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda belirsizlik biliş veya deneyim ya da davranış ve biliş ikilisinde gerçekleşen aksaklık veya karmaşıklık olarak da ifade etmektedir. Bununa birlikte kimi yazarlar ise belirsizliği, belirli değişkenler arasında gerçekleşen özellikleri yorumlarken veya değerlendirirken gerçekleşen zorluk olarak ifade etmektedir. Bunların yanı sıra bazı tanımlar ise belirsizliği gerçek olan veya var olan mealin kaybı olarak ifade ederken, bazıları ise, gelecekte yaşanabilecek olasılıklar olarak ifade etmektedirler (Monat, Averill ve Lazarus, 1972, s. 237).

Sanatta bu manada yapılabilecek olan herşey gerçekleştirilmiş ve bu manada gidelebilecek daha ileri bir sınır kalmamıştır. Bu dönemde sanat en ince detayına kadar incelenmiş, gözlemlenmiş ve bu gözlemler sonucunda 19.yy sonlarına doğru sanattaki belirsizlikler sonucunda sanatta estetik anlayışı değişmiş ve doğaya yönelmeler başlamıştır ve doğanın farklı şekillerde yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Bu belirsizler sonucunda farklı üsluplar ve formlar gelişmiştir

Bu yüksek lisans raporunda ele alınan belirsizlikle alakalı tanımlamalar belirsizliği meydana getiren veya oluşturan uyarının farklı özelliklerini tahlil etmek ve detaylandırmak üzerinedir. Bununla birlikte belirsizlik hem yaşanan esnada deneyimlenen hem de gelecekte meydana gelebilecek olasılıkları kapsayan bir kavramdır. Diğer yandan belirsizlik farklı alanlarda deneyimlenen bir kavram olarak ele alınmaktadır. İfade edilen bu tanımlamalar çerçevesinde genel anlamda belirsizliği ifade etmek gerekirse; yaşanan anda algılanabilen veya değerlendirilebilen uyarana veya

uyarının gelecekteki olası sonuçlarına dair oluşabilecek farklılıklar olarak ifade edilmektedir (Sedikides, De Cremer, Hart ve Brebels, 2010, s.143).

Sanattaki belirsizliklerle yeni arayışlara yönelme 20.yy başlarında ortaya çıkmıştır. Sanatçılar yeni formlar, yeni tarzlar bulma çabası ile doğaya ve doğanın gizemli belirsizliğine ilgi duymaya başlamışlardır. Resimi, heykeli soyutlamaya ve sanatçının zihnindeki belirsizliği yok etmek ve varolan gerçeğe ulaşmak adına, biçim ve doğa gerçekliği ile var olan özelliklerinden arındırarak yeni formlar oluşturma çabası ile organik ve inorganik formların oluşmasına katkı sağlamıştır.

Türk Dil Kurumu'nda belirsizlik "*olay ve olguların gerçekleşme olasılıklarının bilinmediği bir durum*" olarak ifade edilmiştir. Geniş kapsamlı olarak bakıldığında ise herhangi bir belirsiz durum, kişi tarafından elde yeterli bir datanın olmaması sonucu tam anlamıyla ifade edilemeyen veya detaylandırılmayan veya kapsamlı bir şekilde kategorize edilemeyen durum olarak ifade edilebilmektedir. Belirsizliği daha iyi anlamak adına belirsizliğin farklılıklarını ve özelliklerini ele almak kapsam açısından önem arz etmektedir. Yapılan çalışmalar neticesinde belirsizlik;

- Doğanın bir gereği olarak görülmektedir.
- Bireylerin farklı olarak birçok etmene dayanarak belirsizliğe yönelik farklı tolerans seviyeleri bulunmaktadır.
- Bireyler genel olarak belirsizliği yok etmeye veya azaltmaya eğilimli hareket ederler.

Bireyler belirsizliği yok etmek veya azaltmak adına deneme-yanılma yoluna veya tahminleme yoluna başvururlar. Başvurulan bu yöntem genel olarak işe yarasada bazen bireyleri yanlış yapmaya zorlamaktadır (Karavardar, 2011, s.160).

Herşeyi içinde barındıran belirsizlik kavramı heykeli oluştururkende, çizim, tasarım maket gibi bir çok deneme – yanılma yoluna başvurmaktadır. Çıkış noktası belli olsa bile, bir belirsizlik süzgecinden geçmektedir. Heykelde belirsizlik kavramı yapılan çalışmanın yorumu olmasından da bir belirsizlik ifadesi doğurmaktadır. Sanatçının topluma aktarmak istediği ile toplumun yapılan eseri algılaması, yorumlaması arasında çoğu zaman anlaşılamayan bir belirsizlik yaşar.

Belirsizlik durumları farklı nedenlerden dolayı meydana gelebilmektedir. Günümüzde bilgilerin hızlı bir şekilde anlamlarını veya geçerliliklerini kaybetmesi ve

bunun sonucunda da kullanılamaz hale gelmesi bugün var olan doğru bilginin yarın yanlış olarak ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Bunun yanı sıra var olan çok fazla bilgi belirsizlikleri azaltmak yerine artırabilme olasılığıdır. Elde edilebilen bilgiler işlenebildiği sürece bireyleri daha fazla seçeneğe ulaştırmanın yanı sıra daha fazla seçenek de belirsizliği meydana getirebilmektedir (Demir, 2009; s.60).

Belirsizliğin kaynakları ele alındığında;

- İhtiyaçlarının gerekli bir şekilde tanımlanamaması,
- Deneyim yetersizliği,
- Elde edilen etkenlerin yorumlanamaması ve karmaşıklığı ve bunun yanı sıra etkileşimlerinin yüksek düzeyde olması,
- Tanımlanamayan sorumlulukların yetersizliği (Yıldırım, 2013, s.170).

Belirsizlik kaynağı genel anlamda ikiye ayrılmaktadır. Bunun nedeni olarak da bilginin kesinlik ve doğrulukla eşdeğer olmadığı gerekçesiyle, belirsizliğinde her daim bilgi eksikliğinden kaynaklanamayacağı ve bunun yanı sıra sistem değişiklerinin de belirsizliği meydana getirebileceğidir. Bu kapsamda değişkenlik, bireyin davranışları, dış dünyanın farklılığı ve dinamizmi, inceleme alanları vb. kaynaklanırken, bilgi esaslı belirsizlik, araştırmacının olay ve olguları kestirim yeteneği, tanımlaması ve algulamalarından kaynaklanmaktadır (Karavardar, 2011, s.161).

Belirsizlik kavramının çıkış aşamasına bakıldığında, Heisenberg'in belirsizlik ilkesi kuantum fiziği Kopenhag yorumu dahilinde ortaya çıkmış ve gelişmiş bir ilke olarak benimsenmektedir. Kuantum fiziğinin temel kavramlarından birisi de belirsizliktir. Belirsizlikle alakalı Werner Karl Heisenberg'in 1927 yılında yayınlamış olduğu makalede belirsizlikle ilgili bazı esasları dile getirmiştir. Bu esaslar şu şekilde izah edilebilir; Belirli bir anda belirli bir konum ne derece kesin olursa, yani diğer bir ifade ile konum hatları kesin bir biçimde belirlenmiş ise, momentum (Klasik fizikte momentum bir cismin kütlesi ile hızının çarpılması sonucu elde edilmektedir) o derece az kesinlikle bilinebilmektedir. Bunun tam tersi de mevcut olabilmektedir (Ford, 2012, s. 240). Heisenberg'in konuya yönelik olarak söylemiş olduğu diğer bir ifade ise; gözlemlenen ne olursa olsun tabiatın, doğanın kendisi değil, bireylerin sorgulama, yorumlama ve tahlil etme tarzına göre kendisini ifşa eden tabiattır varlığıdır (Yılmaz, 2014, s. 59).

Bireyin varlığa dair ve kendi perspektifinden çevresine yönelik anlam arayışı hep var olan bir gerçektir. Bu arayış bilim, din, felsefe ve özellikle sanat alanında kendini hissettirmiştir. Bireyin, bağımsız ve belirsiz olay ve olgular karşısında duyacağı en büyük duygu, iç huzursuzluğudur. Bunun yanı sıra bu olumsuz duygulardan kurtulmak ister ve huzuru da sanat yapıtlarında aramaktadır. Sanatta huzur ve güven bulma olasılığı özdeyişimde olduğu gibi dış dünyaya kendini vererek ve onlarla birlikte kendi kendine haz almak anlamını taşımamaktadır. Bunun tam tersine nesnelere keyfiliklerinden ve görünüşleri altında yer alan tesadüflüğünden kurtararak, onları soyut biçimlere yaklaştırmak ve görünüşler dünyasının karmaşıklığı ve belirsizliği içinde bir huzur noktası bulmaktır. Bu huzur noktası özellikle ilkel toplumlarda doğanın sunduğu belirsizlikler ve tahmini güç değişiklikleri olaylar hakkındaki bilgilerin yetersizliğinden dolayı insanları soyut sanata yönelmişlerdir. İkel toplumlardan ziyade uygar toplumlarda da insan çaresizlikten ve yitiklikten kurtulabilmek adına mutlak olan varlığı ister. Belirsizlikten sıyrılmış göreceli olmayan görüş açısından hakikati yansıtan bir gerçekliğe ulaşmak ister. Bu isteğini ise soyut sanatta bulmaktadır. Soyut sanatta geometrik kavramı, mutlak gerçekliklerle özlemine duyduğu huzuru ve mutluluğu aramaya çalışmaktadır (Worringer, 1993, s.21-24; Çeviren; Tunalı, 2016).

Soyut sanatta belirsizlik kavramından yola çıkan arayış aslında bir “öz” arayış olarak nitelendirilmektedir. Bu öz arayış içerisinde soyut sanatı icra eden sanatçılar görülebilir nesnelere ziyade düşünülebilir nesnelere yola çıkmaktadır. Bu şekilde görülebilen olana dayanan sanat, bir düşünme, sentezleme ve analiz etme şeklinde sanatı meydana getirme olarak nitelendirilmektedir.

1.1.1. Doğruluğun Belirsizliği

Dünyada var olan şeylerin doğruluğunu, hatasını anlamak adına, doğruya götüren bir araç veya etkenin olması gerekmektedir. Bu etken veya aracında doğruluğunu anlamak adına deneme-yanılmanın olması gerekir. Deneme-yanılmanın da doğruluğunu belirlemek içinde bir araç olması gerekir. Heykelde de kesin doğruya ulaşmanın, deneme yanılma yöntemleriyle, kullanılan malzeme, çalışmanın bulunduğu mekan, çalışmanın ve mekanın yarattığı etki gibi çalışmaların süreci içerisinde gözlemlemek mümkündür ve bu sürekli bir arayış olarak devam eder (Montaigne, 2007, s.14) Montaigne’inde belirttiği gibi, doğruluğun neye bağlı olduğu, ne ile ilişkili olduğu veya

taşıyıcısının ne olduğuna yönelik sorunların belirlenmesi ve cevaplanması gerekmektedir. Bu sorularında cevabı savlar, ifadeler, önermeler, kuramlar çerçevesindedir. Bu bakımdan doğruluk ve yanlışlıktan söz edilemeyebilir. Bu çerçevede, gerçeklik, zihinden, bilinenden ayrı bir şekilde ve bağımsız olarak, var olan şeylere ait bir özelliği ifade ederken, doğruluk ise, varlığını, esas olan bir iletişimde bulunan bir özneye borçlu bir kavram çerçevesinde ifade edilir (Tepe, 2003, s.21).

Gerçek manada doğru ve yanlış kavramları, özne tarafından meydana çıkarılan veya oluşturulan sav veya ifadelerden ibarettir. Diğer bir ifade ile, doğrunun ve yanlışın gerçek manada anlamı öznenin sınırlı bilgi ve çelişkili olabilecek yargısına bağlıdır. Bu bakımdan doğrunun ve yanlışın farklı kişilerden farklı sonuçlar doğurması mümkündür (Diels, Kranz, 1907; 263). Bunun yanı sıra, Protogoras ise doğruluğun göreceli kavram olmasını “*Her bir şey, bana nasıl görünüyorsa benim için öyle, sana nasıl görünüyorsa senin için öyle... üşüyen için rüzgâr soğuk, üşümeyen için soğuk değildir*” bu şekilde ifade etmektedir (Kranz, 2009, s.194).

Sanatçının doğada etkilendiği olayları ve bu doğa olaylarını zihninde oluşturduğu düşüncelerle birleştirip çalışmaya yansıtması çok sık raslanan bir durumdur. Bu açıdan bakıldığında sanatçı, doğru ve gerçekçi yaklaşımla doğayı bütün yönleriyle keşfedilme zamanını yaşadıkdan sonra, soyutlamaya doğru yönelmiştir. Bu nedenle ki sanatçı doğa ile alakalı bilinmeyenlerin, belirsizliklerin bir kesimini de olsa aştıktan ve bunların farkına vardıkdan sonra, tekrar farklı bilinmeyenlere karşı karşıya gelmektedir. Belirsizlik kendi içerisinde kısır bir döngü yaşamaktadır.

Gorgias, bilginin imkansızlığını ifade etmek adına “hiçbir şey yoktur, olsa bile bunu bilemezdik, bilseydik de başkalarına bildiremezdik” şeklinde doğruluğa ulaşma sorununu ifade etmektedir (Gorgias, 2011, s.34). İnsanın doğruyu bulma adına ulaşabileceği yol veya yöntemlerin zorluğu ne derece yüksek olursa, doğruluk üzerindeki belirsizlikte o derece yüksek olmaktadır. Burada ifade edilmek istenilen asıl mesele, doğruluktan ziyade “kesinlik” sorunu ve kesinlikten uzak anlamda bir belirsizliğin varlığı söz konusudur. Net ve kesin bir bilgiye ulaşılamayacağı her nesnede olduğu ve varlığa ve nesnelere de bu şekilde yaklaşılması gerektiğini düşünen yazarlar, insan zihninde asla ulaşılamayacak bir gerçeğe vurgu yapmaktadırlar (Timuçin, 1998, s.18).

Doğruluğun taşıyıcı rolüne bakıldığında ise; doğru ve yanlış olarak nitelediğimiz şeylerin neler olduğu, hangi bağlamda kullanıldıkları, doğru olarak nitelendirilen nesne, olay ve olguların özellikleri, varlığa ilişkin olanı bir yana bırakarak doğruluğun bilgilere, fikirlere, inançlara, sözcüklere, savlara vb. şeylere ait bir nitelik olduğu ifade edilmekte ve savlar, önermeleri ifadeler, tümceler de bir kuramı meydana getiren önermeleri ifade etmektedir (Austin, 1950, s.165).

1.1.2. Gerçekliğin Belirsizliği

Gerçeklik kavramını algılayabilmek veya açıklayabilmek adına öncelikle “gerçek” kelimesinin kelime anlamı üzerinde durmak gerekmektedir. Yazında “gerçek” kelimesi, somut ve nesnel olmanın yanı sıra bilinçten bağımsız olarak varolan olarak ifade edilmektedir. *“Filen var olmuş veya var olan, gerçeklikle yer alan kimse, bir şey için kullanılmaktadır”*.(Büyük Larousse Sözlüğü ve Ansiklopedisi, 1986, s.4511) *“Gerçekliğe bakıldığında ise, gerçek olanın, filen var olanın ve sadece düşünce türünü olmayanın özelliği”* olarak ifade edilmektedir (Büyük Larousse Sözlüğü ve Ansiklopedisi, 1986, s.4514).

Somut olarak ifade edilen tüm kavramların kökenini gerçeklik oluşturmaktadır. Gerçek olanların bilinmediği, gerçeğin boyutu tam olarak saptanmadığı veya asıl gerçeğe ulaşılmadan gerçekleştirilecek tüm düşünsel veya edimsel uğraşların tamamının bir sonuca ulaşmasının beklenmesi zor veya imkânsız olarak görülmektedir. Sanatta ve bunun yanı sıra tüm sanat dallarında gerçekliğin üzerin de durulmuş ve yıllardır süregelen gerçeklik arayışı var olmuştur. Bireylerin doğumundan süregelen çevresindeki yaşanılanları sorgulamak ve belirsizliği ise peşine takarak belirsizlik üzerindeki arayışları devam etmektedir (Timuçin, 2002, s.230).

Sanatta var olan gerçeklik anlayışı ise, günümüze gelinceye kadar, iç dünyadan ziyade dış dünyayı yansıtan bir varlık olarak görülmektedir. Sanattaki gerçeklik arayışı doğanın bir taklidi olarak ifade edilmesinin yanı sıra Platondan bu yana süregelen bir süreçtir. Aslına bakıldığında sanat, doğanın yenilenmesinden ziyade görülmemektedir. Sürekli olarak bir dinamizm gösteren sanat veya sanat olayı durağan bir biçimde kalmamaktadır. Bu bakımdan heykel, özgün yorumu ile gerçekliğin kaba ve sıradan görünümünün yanı sıra daha özgün olarak ifade edilebilmektedir (Artut, 2001, s.29).

1.1.3. Görünüş ve Gerçeklik

Sanat yapıtları her zaman, bir nesne ile ilgili içerik, anlam veya belirli bir var olanın anlamını, varlıkların kesitini ortaya koymaktadır. Örneğin bir heykelin, doğanın bir parçasını temsil etmesi, tiyatro oyununun, belirli bir olayı sergilemesi, bir şiir veya müzik parçasının yine bizlere doğadan belirli olay ve olguları anımsatması vb. gibi döngüler sanat yapıtlarının biçimsel anlam içeriğini ortaya koymaktadır. Sanat yapıtının temelini bakıldığında sanatçının algılamış veya kavramış olduğu bir gerçeklik vurgusu bulunmaktadır. Bu bakımdan genel manada sanat yapıtları doğruluk ve gerçekliğin kesiştiği, varlık hakkında gerçekçi yorum yapılabildiği ve kendine özgü bir kavramın gerçekliğini yansıttığı “*bilgi objesini*” meydana getirmektedir. Heykelde görünüş ve gerçeklik bağlamında, sanatsal bilgi çoğu zaman gerçek ile estetik bir etkileşim halindedir. Etkileşim halinde bulunmanın yanı sıra, estetik ve etik ölçütleri zorunlu kılmaktadır. Fakat estetik özellikler sanatta daha baskın özelliktedir (Sönmez, 1994, s.22).

1.2. SOYUTLAMA YÖNTEMLERİ

Heykel anlamında soyutlama kavramına bakıldığında nesnelerin belirli bir kalıp veya düşünce harmanından geçtikten sonra şekil ve biçimsel olarak yorumlanması olarak ifade edilmektedir. Sözlük olarak ifade edilmek istenildiğinde, bilginin biçimi veya görünümünü, belirli bir nesnenin özelliklerini yansıtmaya adına arasındaki bağlantıları kaybetmeden yansıtmak olarak tanımlanmıştır (Rosenthal, 1980, s.457). Bunun yanı sıra insanın zihninde belirilmiş nesne veya biçimleri doğanın gerçeği ile bütünleştirerek ilgili özelliklerinden arındırma çabası olarak da ifade edilmektedir. Soyutlama da elde edilmek istenilen gaye ise; varlığın genelini ya da öz olanı bulma arayışı ile özünde olmayanı bir kenara bırakma ve bağıntı ve nitelik gibi özünde olmayan kavramları bir kenara bırakarak dikkati doğrudan nesnenin özüne çekme eylemini düşünme olarak özetleyebiliriz. Kısacası soyutlamadaki amaç, duygularla anımsanan veya algılanabilen görünüş değil, varlıkların ve nesnelerin özüne inerek soyutlama yapmaktır (Akarsu, 1988, s.1983).

Heykelde soyutlama geçen yıllar içinde farklı olay ve olgulardan etkilenerek devam etmiştir. Fakat soyutlamada değişmeyen tek gerçek, varlığın özünü yansıtmaya

amacıdır. Soyutlama kavramının biçimsel olarak farklı değerlendirmeleri mevcuttur. Farklı değerlendirmeler olsa da genel kapsamda soyutlama “*yapısal soyutlama – geometrik soyutlama*” ve “*algısal soyutlama – geometrik olmayan soyutlama*” olarak iki farklı biçimde ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra Rosenthal’a göre geometrik soyutlama yaklaşımlarından etkilenen birçok heykeltıraş, ressam, tasarımcı ve mimar bulunmaktadır. Bu sanatçılar basit olarak nitelendirilen geometrik biçimlere yönelmişlerdir. Ayrıca biyomorfik soyutlamaya yönelik olarak da meydana getirilen Brancusi, Miro, Calder, Moore gibi sanatçılarda algılanabilen figürlerin soyutlama örneklerini oluşturmuşlardır (Yılmaz, 2009, s.35-36).

Sanatta soyutlama kavramı resim sanatındaki bir tavrın adı olarak ifade edilmektedir. Soyut resim bu bakımdan sanat tarihi veya sanat akımında yerini almıştır. Sanatta “gerçek” ve “gerçekçi” denildiğinde, natüralist veya doğa biçimci şeklinde bir tavidan bahsedildiği anlaşılmaktadır. Bundan hareketle, soyutlamacı tavır ile gerçekçilik veya natüralist tavır hep birbirine yönelik zıt olarak algılanmaktadır. Soyutlama süzgecinden geçen bir şekillendirme süreci son basamakta doğada var olmayan formlar ortaya koymakta ve doğanın formlarını ele almaktadır. Fakat algısal bazda bakıldığında soyutlamanın yalnızca biçimsel tavrı tanımlamadığı, düşünceler ve duyular ile ilgili bağlantılı bir yardım sürecinde etkin rol oynadığı görülmektedir. Algısal ve psikolojik soyutlama bakımından ise genellikle duyuşal datalara dayanmakta fakat duyuşal dataları ise tamamen geride bırakan sürecin adı olarak tanımlanmaktadır. John Locke ise bu konuda “zihinde hatsal bakımdan çok keskin ve çıplak görünümeler mevcuttur. Algılama denilen fenomen ise zihinde meydana gelen bu oluşumları genel bir sıralamaya tabi tutar ve gerçeklik ile ilgili standartları meydana getirir. Bu çeşit oluşumlar ise soyut olarak nitelendirilmektedir”(Arnheim, 2007, s.177).

Kavramların ise genel manada tümü ile soyut olarak algılanabilmesi için, somut olan her türlü unsurdan temizlenmesi gerekmektedir. Bu konuda Rene Pellet, somut olan nesnelere algılanabilmesi için, soyut olanların algılanmasına yönelik bir arayış ve ilerleme ve bunun yanı sıra ise duyuşal tecrübelerle yönelik bir ilerlemenin varlığını ileri sürmektedir. Daha ziyade soyutlamanın yapılabilmesi için, konuşan ve konuşma yeteneğinden yoksun olmayan bir canlının olması gerekliliğini ileri sürmektedir (Arnheim, 2007, s.177).

Genel olarak sanatsal soyutlama Arnheim'ın söylediği gibi, görsel düşünme şeklinde gerçekleşmektedir. Görsel düşünme ise, zihinsel ve bedensel dikkatin şekil ve biçim üzerine yoğunlaşması ve nesnenin tam olarak tanınmasına yönelik odaklanma seçimi olarak da ifade edilmektedir. Diğer bir ifade ile soyutlamanın start noktası birebir doğa olarak belirtilmektedir. Bunun yanı sıra sanatçı ise zihinde meydana gelen oluşumlar neticesinde yeni bir biçim oluşturma veya zihinde yarattığı kavramı görselleştirme gayreti içine girebilmektedir. Duyumlar vasıtası ile algılanan her izlenim, düşünmenin çıkış noktası olarak ifade edilmektedir (Yılmaz 2009, s.230)

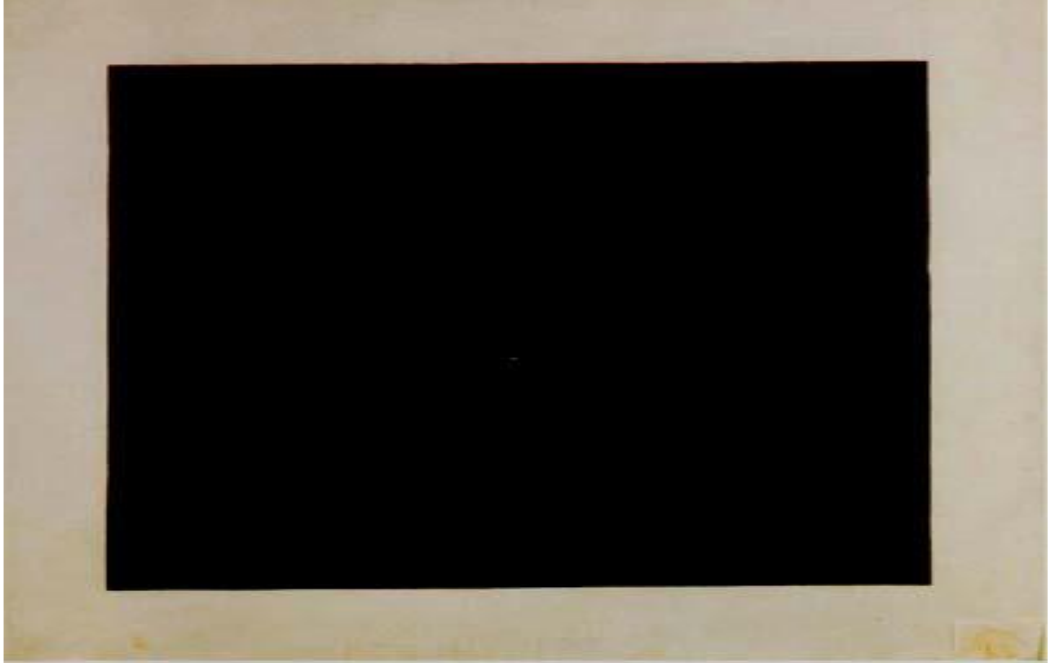
Soyutlama iki nedenden dolayı önem içermektedir. Bunlardan ilki bilimsel metotla genelleme yapılarak sanatçının kendini var edebildiği ve bunun da sanatsal anlamda soyutlama ile zıt ilişkili bir anlam içerdiği noktasındadır. Sanatta soyutlama soyutlamanın etkisi ile sanatçının varlığını sanat eserinin genellemesinden uzaklaştır ve sanat eseri özgünlük kazanır. İkinci önemli nokta ise eserin soyutlama işleminden sonra kendine yönelik var etme sürecini meydana getirmesi ile bir varlık meydana getirmesidir (Yılmaz, 2009, s.177).

1.2.1. Geometrik Soyutlamacılar

Geometrik soyutlama bakımından var olan anlayış çerçevesindeki sanatçılar genel manada rasyonel yönde eserler ortaya koymaktadırlar. Bu anlayış çerçevesinde sanatın özünü ve gerçeğini daha iyi anlamaya yönelik genel bir uğraş söz konusu olmuştur. Bilim ışığı çerçevesinde bakıldığında eserlerin doğal elementlerinin ve bileşenlerini ayırma işlemlerinin gerçek yapılarını ortaya çıkarmak olduğu görülmektedir. Bu bakımdan geometrik soyutlama anlayışın da standardize ekonomik ve rasyonel olma mantığı genel olarak hakimdir. Bunların yanı sıra dünya çapında meydana gelen gelişmeler sanatçıları bireysellikten evrenselliğe yöneltmiştir. 1960 lı yıllarda geometrik soyutlama anlayışı Minimalizm ve Optik Sanat akımları gündeme damga vurmuştur. Bu akımlar genel manada sadelik ve çizgi oyunlarını içeren bir anlayıştır. Soyutlama bakımından katıksız bir anlayış hakimdir. Özellikle Minimalizm'de yalın ve net bir şekilde rasyonel biçimleri barındıran bir tavır mevcuttur. Ayrıca heykel örneklerinde nesnenin standart ve asal tarzlarını, nesnenin fiziksel yapısına ve bulunduğu mekandaki konumuna yönelik anlamlarını vurgu yapmaktadır. Genel olarak

soyutlamada gereksiz anlatımlara girmeden, öz yansıtılmakta ve sistematik olarak sezgisel tutumlar yer almaktadır (Yılmaz, 2014, s.36-37).

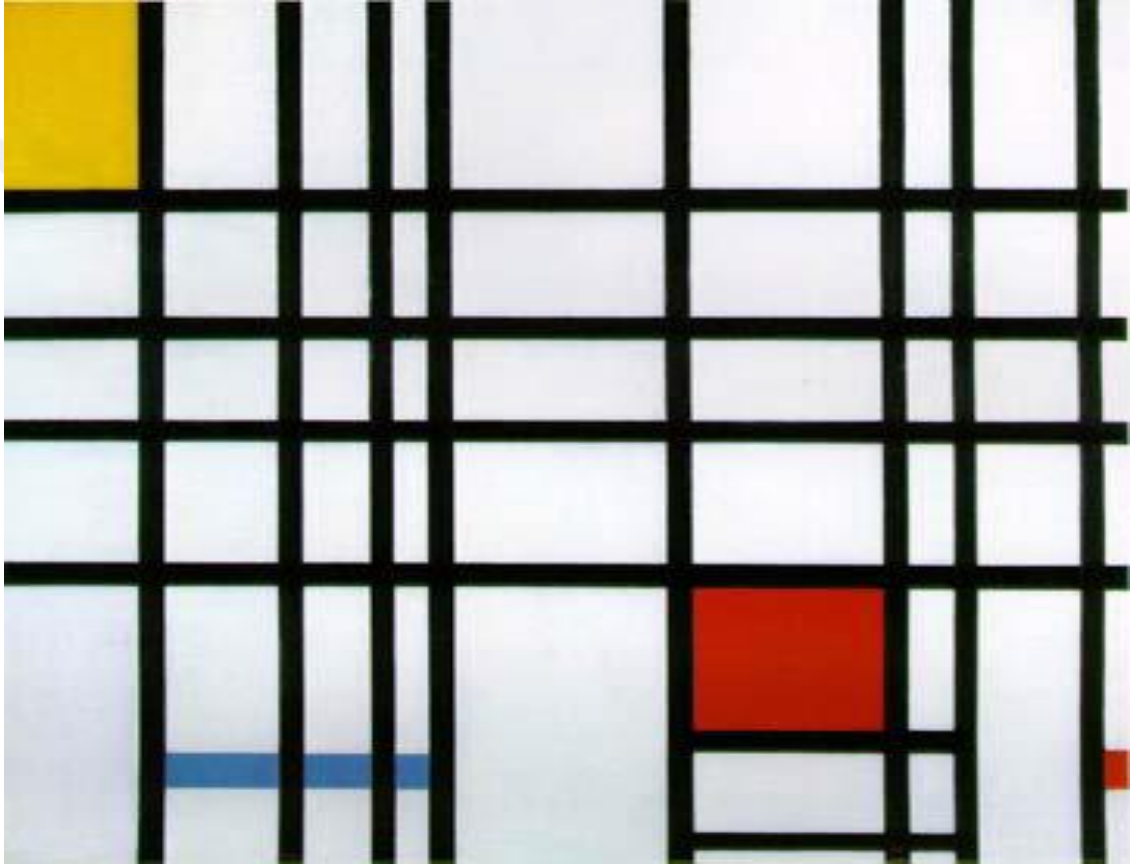
Somut veya soyut varlık doğaya yönelik olarak evrendeki dengeyi sağlamaya yönelik bir gerçeklik olarak görülmektedir. 1915 yılında Rusya’da “Son Fütürist Resim Sergisi” nde ilginç bir resim dikkat çekmiştir. Bu resimde beyaz zeminin üzerinde siyah bir kare mevcuttur. Sergideki kişiler bu resmin anlam ve içerik olarak bir yorumlama yapamamış ve tepki göstermişlerdir. Bu resimde ise asıl olan “bir şeyin değil hiçbir şeyim resmini ifade etmektedir. Resmi yapan sanatçı KasimirMalevich bu eserine “Sıfır-Biçim” ismini vermiştir (Görsel 1). Bu eserde sanatçının anlatmak istediği şekil olarak nesnelere ziyade resmin bireylerde uyandıracığı çağrışımlar, hisler ve farklı ruhsal tepkimelerde arınmış bir biçim olarak sanatı ifade etmektedir. Sanatçı “Susan Hiçliğin Sembolü” olarak eserinin önemini vurgulamıştır (İpşiroğlu, Velidedeoğlu ve Veldet 1987, s.45).



Görsel 1. KasimirMalevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare 1915, Tuval, Tretyakov Devlet Galerisi, Rusya.

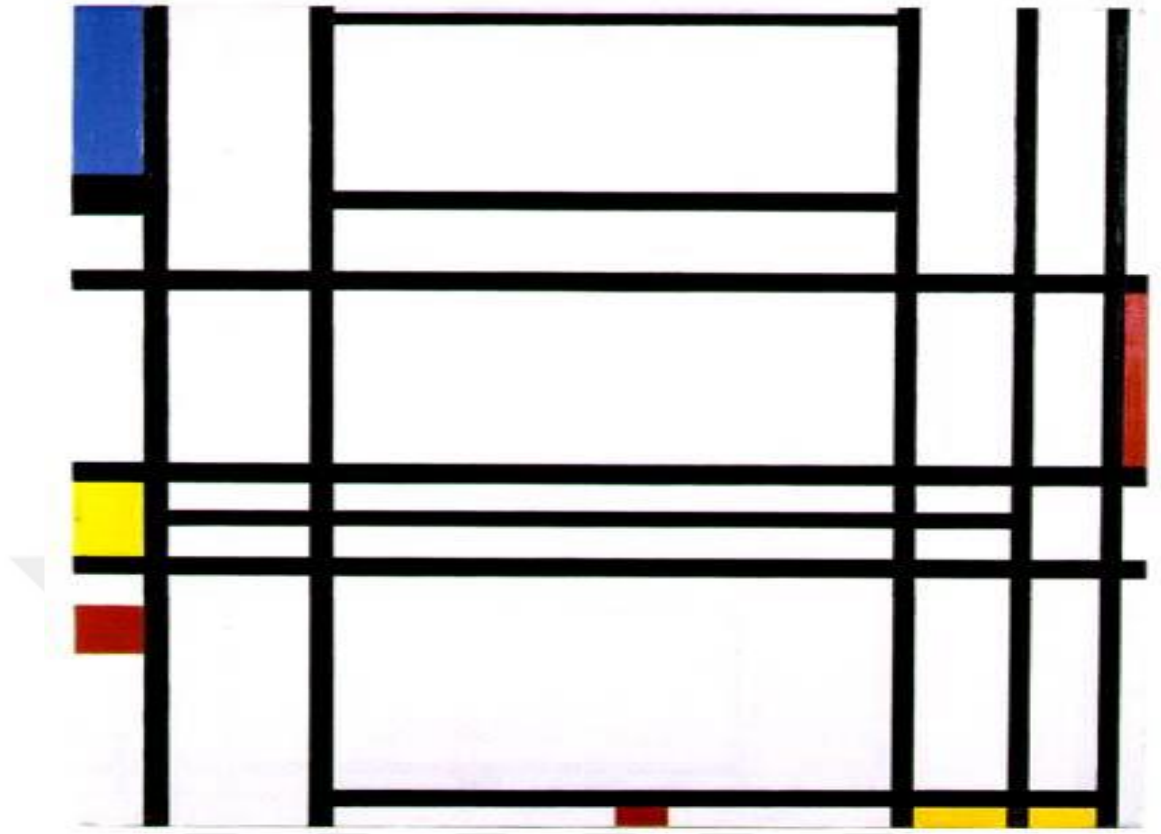
Malevich resimde nesnelere yük olarak tanımlamıştır. Şekil olarak betimlemekten ziyade anlamı şekillendirmek istemiştir. Maddeciliğe karşı olarak nesnelere uzak bir biçimde evrensel denge boyutunu ele almak niyetini sergilemektedir (Hançerlioğlu,

1985, s.112). Soyut sanatı, dünya ile uyumlu hale getirmek için sanatı aracı olarak gören sanatçılar, sanatın ve eserin; net, saf ve uyumlu olması gerekliliğine vurgu yapmanın yanı sıra toplumsal anlamda bir etki meydana getirerek, hayatın içine girmek ve müdahale etmek gerekliliğine de vurgu yapmaktadırlar. 1917 yılında Hollanda'da TheovanDoesburg ve De Stijl grubunu kuran Mondrian ise eserlerinde dünyanın belirsizliklerini ayıklamak adına teosofik eğilimlerinde etkisi ile geometrik simgeleri kullanmıştır (Görsel 2). (Krausse, 2005, s.97).



Görsel 2. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1921,Tuval, Özel Koleksiyon, Paris.

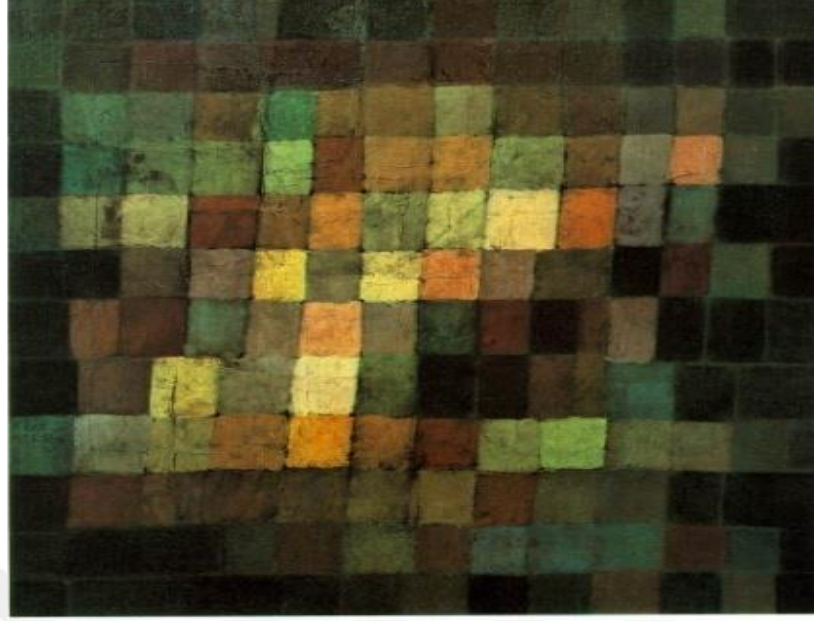
Bu eserlerde ifade edilenler, dikey çizgiler dünyeviliği ve kadını temsil ederken, yatay çizgiler ise erkeği ve göksel olanı temsil etmektedir. Dikey ve yatay çizgilerin çaprazlığı ise ölümsüzlük ve mistik hayatı temsil etmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. PietMondrian, Kompozisyon No.10, 1939, Tuval, Özel Koleksiyon, Paris.

Mondrian eserlerinde uygulamış olduğu renklendirmeleri derinlik etkisi oluşturmadan yapmıştır. Sanatçı mimarinin ve heykelin üç boyutluluğun, iki boyutlu bir düzenleme içinde yeri olmadığını vurgulamıştır. Krause ise eserin bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlayan Mondrian'ın eserleri geometrik yapısı ile sabit tutmak ve gerçekliği yansıtmak, gerçeğin hakiki yüzünü ele almak ve biçimlerin doğal yapısının arkasında oluşan ebedi şekillere ulaşmak istediğini belirtmiştir (Yılmaz, 2014, s. 40).

Klee ise doğayı herkes tarafından keşfedilemez bir belirsizlik olarak ifade eder (Görsel 4). Belirsizliğin içerisinden çekip çıkararak özelliğin ise yaratıcılık klavuzu olan yürek ile mevcut olduğunu düşünmektedir. Tuhaf olarak görünen belirsizlikler düşünce ideal ve fanteziler ışığında yürekten geliyorsa kişi bu yolu izlemelidir mantığı ile hareket etmektedir (Klee, 2001, s.51).



Görsel 4. Paul Klee, “Eski Ses”, 1925, Kunstsammlung, Basel.

Klee soyut sanatın gerçekliğin ötesini sorgulayarak gerçekliğinde görünür kılınabileceğini ifade etmektedir. Sanatsal imge asıl olan nesnenin sıradan bir kopyası değildir ve asla da olamaz. Sanatsal bir betimleme ise gerçeklik ile ne denli benzerlik göstermiş olsa da doğanın basit bir kopyası veya bir vakanın belgesel- stenografik bir fotoğrafı olarak nitelendirilemez (Kagan, 1993, s.277).

Sanatın geometrikleşmesi, daha kapsamlı ifade ile geometrik yapıya kavuşması durumunda yaşam alakalarından veya ilgilerinden kopması anlamına gelmektedir. Yaşam alakalarından kasıt ise her şeyden evvel ilk önce bireyin dış dünya ile arasındaki empirik-duygusal ilgiler olarak ifade edilmektedir. Bu bakımdan geometrik sanat yeni ilgiler seviyesinde veya düzeyinde, düşünsel ilgiler seviyesinde varlık meydana gelir ve salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını ifade etmektedir (Yılmaz, 2014, s. 46).

1.2.2. Geometrik Olmayan Soyutlamacılar

Geometrik olmayan soyutlamacılar ise var olanın özüne, geometrik ve statik şekillerle ulaşabileceklerine inanmadıklarından dolayı eserlerinde geometrik şekillere değinmeye yer vermeye gerek duymamışlardır. Sezgiler ötesi, mekan ve zaman dışı gerçek varlıklar geometrik şekillerle ifade edilmesi anlayışına karşı olduklarını belirtmektedirler. Çıkış noktası olarak da her varlığın temelinde var olan madde,

kesinlikle hareket halinde olmak zorundadır. Oluş sadece hareket sonucunda belirlenebilir ve evren ise daima bir devinim ve bir oluş içerisinde olduğundan sabir ve somut biçimlere indirgenemezler. Eserin özünü resmetmek amacıyla evrenin temelde dayanak noktası olan kanun ve hareketlerin işleyiş düzenlerini incelemek gerekmektedir. Bu bakımdan düzenli bir devinim evrenin özüne ulaşmak için gerekli koordinasyonu sağlamakta ve mananın derinliğinin kavranmasını sağlamaktadır. Geometrik olmayan yaklaşım 20. yy. ikinci yarısından sonra daha belirginleşmiştir. Bu yaklaşımda yer alan eserler belirli bir geometrik referans vermeyen anlatımlar ışığında dış çevrenin etkisi altında kalmadan eserlerin özü ile yansıtıldığı ürünler olarak karşımıza çıkmaktadır (Kandinsky, 2003, s.33).

Bireylerin rasyonalist bir süreçte elde ettiği ve dış çevredeki bilgilerinde değişken bir özellik içermesi, aynı zamanda zaman kavramı ile bilginin ileri bir zamanda yanlışlanabilir olması bilgilerin gerçekliğini sorgulanabilir hale getirmekte ve bireyleri de güvensizliğe itmektir (Görsel 5). Bu bakımdan Kandinsky bu neticeler ışığında bireysel olarak soyut sanata yönelmektedir. Kandinsky “renklerin müzik notalarındaki gibi belirli titreşimlere sebep olduğu ve eserdeki nesnenin de görüntülerini ilk etapta renge dönüştürmek ve sonucunda tamamen şekillerden sıyrılmak gerektiğini ifade etmektedir (Yılmaz, 2006, s.63).



Görsel 5. Jackson Pollock, “3 Numara”, 1949, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Pollock, Wols ve Tapiés vb. sanatçılar eserlerinde informel resim kavramını gerektiği gibi serbest, şekilsiz veya nesnesiz bir yapı ile oluşturarak tanımlamışlardır (Görsel 5). İstatistiklerin veya rastlantıların çok olduğu, belirsizliklerin ise genel manada her bir şeye hakim olduğu evrenin yansıması olarak tanımlamaktadırlar eserlerini. (Bkz:görsel5) (Sözen, Tanyeli, 1992, s.180). Pollock vb. sanatçılar eserlerinde sanatı bilinç dünyasından arındırarak, damlatma, fırlatma gibi aksiyonel bir eda ile hareketleri kullanan ve bu tavırla da farklı bir gerçeği arayan sanatçılar olarak belirsizlikle bezenmiş kavram ve nesnelere iz bırakmazlar. Eserleri bilinç süzgecinden geçmeden doğal olarak meydana gelmektedir. Bunların yanı sıra his de bireyi birey yapan öz değerlerden biri olarak ifade edilmektedir. Bu bakımdan aklın hakimiyetinden sanatı kurtararak gerçekleri maddeler dünyasında değil bireyin iç dünyasında arama çabası içerisindedirler (Yılmaz, 2014, s. 52). Diğer bir ifade ile sanataçı, sanatla bütünleşmekte ve sanat eserini meydana getirirken sanat eserinin orijinalliğini meydana getirme çabası içerisine girmektedir. Madde dünyasından uzaklaşarak sanat eserini soyutsal tarzda ele almakta ve iç dünyalarının bir yansıması olarak sanat eserini meydana getirme gayreti içerisindedirler.

Sanat yapıtlarının tümü aykırılıkların, her düzen ise bir kaosun uyumu olarak ifade edilmektedir. Sonsuzluk kavramı içerisinde her bir şey tamamen tanımlanamaz bir düzen içerisindedir. Organik bütünlük yaşanırken, diğer bir taraftan ise inorganik bütünlük yaşamak söz konusu olmaktadır. Diğer bir ifade ile düşünce ve duygulardan ziyade maddesel olarak yaşamak da bir zorunluluktur (Yenişehirlioğlu, 1994, s.51). Bu bakımdan belirsizlik düzenin üzerine inşa edilmiştir. Diğer bir ifade ile evrenin yaratılış ve varoluşu birbirini yadsıyan unsurların meydana getirdiği kaos üzerine inşa edilmiştir. Var olan bu zıtlık dönemsel olarak meydana gelmiştir. Mesela “Gotik Duygusallığı” Rönesans akılcılık takip etmektedir. Barok ise Duygusallığı bir süre sonra Klasizm’in akılcılığına terk etmektedir. Klasik akılcılık ise sonraki aşamada Romantik duygusallık olarak ön plana çıkmaktadır. Romantik akılcılıktan gerçekliğe ve gerçeklikten de yine mistik bir dünyaya kapılar açılmaktadır (Seher, 2000, s.14).

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKELDE ORGANİK ve İNORGANİK FORMLAR

Heykelde çoğu şey deformasyonla meydana gelen formlardan oluşmaktadır. Balzac “her şey formdur ve hayat bizzat formdur” diye bunu bu şekilde özetlemektedir. (Turani, 1992, s.102). Form sanatçının akıl sürecinde bir bilincin oluşması ile meydana gelen süreci ifade etmektedir. Sanatçı doğada görmüş olduğu nesneyi olduğu gibi ele almaz ve onu bir heykel formuna dönüştürür. Kafasında somut formu algılar, nesneyi elinde tutuyormuşçasına hisseder ve bir taraftan gördüğü bu formun diğer taraftan nasıl görüldüğünü algılar ve bunu sanat formuna dönüştürür (Read, 1934, s.21-29).

Sanatçının kendi üslubu ile sanatını ifade ederken yapmış olduğu dokunuşlar sanatçının bireysel özelliğini ve tarzını yansıtmaktadır. Bu bakımdan ele alındığında sanatçı eseri deforme sürecinde, dış çevrenin etkilerinden ve iç dünyasının yansımından kaynaklanan süreci öznel ve nesnel bakımdan etkileşimde bulunarak biçimlendirme gayreti içerisindedir. Kandinsky formu zamana yönelik göreceli olarak ifade etmektedir. Çünkü belirli bir zaman içerisinde bireysellikten dolayı dışavurumculuğu hissettir ve özünden gelen içeriğin dışavurumculuğunu yansıtır. Heykeldeki form içeriğin anlamından başka bir şey ifade etmediğine göre içerik de sanatçıya göre değişebileceğinden, zaman sürecinde birden fazla form eşit derecelerde iyi olabilmektedir. İçten gelen zorluluk formu belirlemektedir. Kısacası formlarda sanatçıların yansıyan ruhlarını görebilmekteyiz. Diğer bir ifade ile formlar bireylerin izlerini taşımaktadır (İnel, 2000, s.21).

Kandinsky bir yüzeyin sınırlama yapılarak diğerlerinden ayrılmasından başka bir şey olmadığını ve bu bakımdan da formun dışavurumculuk olduğunu söylemektedir. Bundan ziyade dışsal olan her şey kendini ifade ettiği gibi, içsel taraflarında bir gizemi olduğu ve bu bakımdan da formların bir içerik oluşturmasının gayet tabii olduğuna vurgu yapmaktadır.

Kandinsky içsel zorunluluğu üç temel faktöre ayırmıştır (Kandinsky, 1983, s.62).

- Sanatçıların yaratıcı özelliklerinden dolayı kendine ait olan özgünlüğünü ifade etmelerini zorunlu olarak görmektedir.

- Çağın elemanı olarak çağa uygun ve özgün olan ürünler vermek durumundadırlar.
- Sanatın birer hizmetçileri olarak genel manada sanata özgü olanı yansıtmak zorundadırlar.

Sanatçı, nesneye kendi içsel dünyası ile doldurmaksızın dokunmaz. Bu bakımdan nesneye bir içsel yaşam ve bireysel form katmadan düşünmezler. İçsel yaşamın kalıntıları ile meydana gelen form, doğadaki nesnelere yeniden şekillenmiş bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Her form kendi gereklilikleri, gerilimleri ve sebepleri ile bir anlam taşımaktadır. Sezgisel tecrübelerle göre nesnelere deforme sürecinde olduklarında bireylerde bir gerilim oluşturmakta ve taşıdıkları anlam daha da belirginleşmektedir. Böyle bir durum geometrik formlar içinde aynı özelliği taşımaktadır. Geometri doğal bir yapıdır ve doğal bir yapı da kaçınılmaz bir geometri olarak ifade edilmektedir (Kuspit, 2006, s.134).

Formların sanatsal bir dille deforme edilme yöntemleri şu başlıklar altında toplanabilir;

2.1. ORAN ve ORANTISAL İLİŞKİLER

Nesnelerin veya varlıkların tam anlamıyla oranlarının belirlenmesi heykelde pek mümkün görülmemektedir. Bundan dolayı meydana gelen deformasyon sorunları mevcuttur. Sanatçı eserin ilk aşamasında modele ait optik görüntüye ait parçaları belirli bir oran kaygısıyla kendi mantık çerçevesinde değerlendirir. Bakılan cepheye yönelik modelin gerçeklik oranları değişmekte ve tam anlamıyla sanatçı modelin oran ve boyutlarını tam anlamıyla saptayamamaktadır (Turani, 1980, s.100-101).

Her sanatçı eserini meydana getirirken bir oranlama gayreti içerisine girmektedir. Eserde önemli olan nokta budur. Çünkü oran sanatın anlamı için gerekli olan bir zorunluluktur (Camus 1992, s.253). Sanatçılar yaratma edimlerinde bir oranlama gayreti içerisindedirler. Bu çaba ise anlatım adına anlamı gerçekleştirmek adına bir zorunluluktur. Sanatçılar oranlarla oynar ve herşey olduğundan farklı olarak ortaya çıkar. Sanatçı nesne ve figürlerde oranları olduğu gibi korumayı düşünmez. Bu bakımdan yaşamdaki ölçüleri aşan ölçüler kullanır. Ölçülerin aşıldığı, hiçbir hesabın yapılmadığı yerde ise deformasyon ortaya çıkmaktadır. Deformasyonda oran elbette

vardır fakat, önceden belirlenmiş ölçütler bulunmamaktadır. Meydana gelen eserdeki oranlar kendiliğinden oluşmaktadır.

Timuçin'e göre oran yapının ögeleri arasında uyumdur. Sanat yapıtını oluştururken bütünü değişik oranların diyalektiğinde gerçekleştirir. Sanatçının yaptığı bir türlü karşılaştırmadır. Sanatçı ögeleri birbirleriyle karşılaştırır, böylece kimi öge öne çıkar kimi geride kalır. Yapıt böylece biçimler yada biçim bozular içinde kendi biçimini kazanır (Timuçin, 2000, s. 174).

2.2. BÜYÜLTME ve KÜÇÜLTME

Sanatçı eseri ele alırken, her zaman kendi varlıksal büyüklüğüne göre algılama da bulunur. Kendi eninde, boyunda, yüksekliğindeki nesne ve varlıkları, ölçüsel olarak ele almaktadır. Heykelde büyültme ve küçültme ise var olan bütünün bir elemanı veya birkaç ögesi ile bulunabilmektedir. Heykelde büyültme veya küçültme, nesne veya varlıkların kendi doğal ebatlarına göre belirlenmesidir. Doğaya bakıldığında var olan her bir varlık mükemmel bir ölçü düzeni içerisindedir. Her bir nesnenin kendi hacimleri, ağırlıkları ve özellikleri kendi özgünlüklerine göre sınırlandırılmıştır. Sanatçı ise doğada ele aldığı bir nesneyi kendi kavramsal çerçevesinde oranlamalar yaparak büyültme veya küçültme (Atalayer, 1994, s.15).

Büyültme ve küçültme yapılarak, nesne ve objelerin, kendi doğal ve yapay ortamında, güçlülük, ağırlık, hacimsel ve kütleli etkisinde baskın ve egemen bir etki ve yapılanış kazanmasını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra büyültme ve küçültme, etki yaratacak biçimde ele alınmalıdır. Giacometti'nin Orman adlı heykelinde olduğu gibi "Modelin temsil ettiği, başlıca kafa ve gövdeden oluşan insanın temelorganik yapısının görünüşüne kendi vizyonunu soyutlamalar ve deformasyonlar aracılığıyla taşıyor. Ya da belki daha doğrusu ondan var olanı, bu soyutlama ve deformasyonlar aracılığıyla görüngüye çıkartıyor." (Lord 1995, s.6). Giacometti, heykellerini gerçek sandığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez. Bu heykel, onun doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmassa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, onun kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir (Bilge, 2000, s.93).

2.3. EKLEME ve ÇIKARMA

Heykelde ekleme veya çıkarma sanatçının kendi kavramsal dünyasında yeni bir karakter olacak şekilde yeni bir formun meydana getirilmesi sürecidir. Ekleme veya

çıkarma yaparak yapıtı meydana getiren sanatçı varlıklar veya alanlar arasındaki dengeden ziyade bu dengenin hangi yollardan sağlandığına dair gidiş yolunu göstermektedir. Sanatçı yeni bir eser meydana getirmekten ziyade var olan esere yeni bir anlam katarak yeni bir sanat meydana getirmektedir (Camus, 1992, s.256).

Ekleme ve çıkarma, sanatçının kendi bilgi ve isteklerine göre, yeni bir karakter olacak tarzda, eklenen ve çıkarılan parçalarla yeni bir formun yapılanması olarak da ifade edilmektedir. Brancusi'nin 'sonsuz sütun' adlı heykelinde ekleme, bir bütünü bir veya birkaç ögesinin arttırılmasıyla da olabilir. Bu heykel birbirinin tam benzeri on beş ögeden meydana gelmektedir. Kare biçiminde tasarlanan bu parçalar uygulamada birer birer ve neredeyse belirsiz ve keskin kenarlı eğriler olarak üst üste konmuştur. En üstte de yine aynı biçimde yarım bir modül vardır ve aynı biçimde bir başka parça ise en alttaki kare biçiminde bir taban işlevini görmektedir. Burada Brancusi, yalın anlatımlı bir görsel etki yaratmayı amaçlamaktadır. Sütunun tümü ve parçaları bakış açısına göre şaşırtıcı derecede değişen bir özellik göstermektedir. Ekleme ve çıkarmalarla yapıtı düzenleyen sanatçı bize yalnız nesnelere, ya da alanlar arasındaki dengeyi değil, bu dengeyi ne yoldan sağladığını da belli eder. Bir formun ötekiyle bağıntısı bize dengenin nasıl meydana geldiğini gösterebilir. Sanatçı artık nesne yaratmak yerine, hazır nesnelere kullanarak heykelini oluşturmaktadır. Amaç, yapma yerine bulma, seçme ve bunları bir düzende yerleştirmektir. Bunun ilk örneğini ise Duchamp "Bisiklet Tekerleği" ile vermiştir. Bisiklet tekerleği kullanım aracı olarak düşünüldüğünde, koşulsuz olarak atıl bırakılmıştır. Diğer bir deyişle, sırtüstü bırakılmış kaplumbağaya benzemektedir. Diğer bir çalışması olan Mona Lisa'da fotoğraf üzerinde bu figüre bir bıyık ve keçi sakalı eklemiştir. Ekleme ve çıkarmaya diğer bir örnek de Man Ray'dir. Man Ray'ın objeleri Duchamp'ın hazır yapıtlarıyla Giacometti'nin "simgesel fonksiyon yapan objeleri" arasında yer alır. Bunların arasında kuşkusuz en tanınmışları olan "Hediye" adlı çalışması ise, bir ütünün düz olan alt yüzünün dikenlere benzemesi, eklenmesi suretiyle meydana getirilmiştir (Şen, 2004, s.5).

2.4. DEĞİŞİM

Birey, düşünceler veya etkinliklerin bir yansıması olan formlar bir gerekliliğinde karşılığı olarak belirtilmektedir. Formlar içeriklerine göre farklı anlam taşımaktadırlar. Formlar daima değişim ile karşı karşıya kalırken, süreçler ve çelişkiler ile ilişki

halindedir. Bir form özgünlüğünü yansıtan çelişkilerin veya ağır basan değişiklerin etkileşiminde meydana gelen dış gelişmeleri dengeleme zorundadır (Aksoy, 1977, s.42). Sanatçının algılamış olduğu her bir nesne ifade aşamasında gerçeklikten bir nevi uzaklaşmaktadır. Biçimi bozulmakta ve yeni bir form olarak meydana gelmektedir (Ashton, 2001, s.50) demektir.

Picasso, Boğa başı, heykeli için çeşitli parçaları nasıl bir araya getirdiğini, değişimin nasıl oluştuğunu şöyle anlatır. "Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu. Bu iki parçayı anında birleştirdim, zihnimde. Kendiliğinden oldu bu. Benim tek yapmam gereken, aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmekti." (Walther, 1994, s.47). Michael Leiris, bisiklet parçalarından bir boğa başı yaptığı için onu kutladığında, Picasso ona şöyle demiştir. "Bu yeterli değil, Biri eline bir ağaç parçası almalı ve o bir kuş olmalı." (Ashton 2001, s. 173). Çevremizdeki bütün nesnelere belli bir renkle ortaya çıkan nesne ile onun rengi arasında yapısal bir ilişki vardır. Nesnenin rengi görsel algı olarak içinde bulunduğu mekanın ışıklılığına göre değişse bile, nesnenin rengiyle olan yapısal ilişkisi değişmez. Ancak nesnelere üç boyutlu hale getirilirken, sanatçı tarafından hem değişmiş, hem de rengin yapısal öğeleri ve insan gözüyle algılanma sürecinin tanımlanmasıyla gelişmiştir. Nesnelere belirli renkleri çağrıştırmaları nedeniyle, örneğin ağacı resmetmek isteyen sanatçı, her zaman, yeşili kullanmamıştır. Böyle bir durumu Naguchi "Siyah Güneş" adlı heykelinde ortaya koymaktadır. Bilinen ve görülen güneş imgesinin değişimi Naguchi'de renk olarak zıt bir görüntü sergilemektedir. Siyah Güneş adlı heykelini gördüğümüz zaman bir çeşit hareketliliğin varlığını kesinlikle algılıyoruz. Bir biçimin ötekine yani heykelin rengine ne kadar uygun düştüğünü ve burada anlamın malzemedeki biçimin ve rengin ortaya koyduğu dengeden doğduğu kanısına varılıyor.

2.5. MALZEME ve DOKU DEĞİŞTİRME

Her bir varlığın, nesnenin, objenin kendisine veya çevresine yönelik yapay ya da doğal bir malzemesi dış yüzey örtüsü bulunmaktadır. Varlıkların malzeme dokusu değiştirildiğinde nesnede dışsal anlamda bir değişiklik meydana getirilerek yeni bir formun oluşmasına olanak sağlamaktadır. Heykel sanatında ise bir eseri ifade etmenin en iyi yollarında birisi de malzemedir. Farklı malzemelerin ve farklı özelliklerin olduğu bir yapıt, görünür etkisi de farklılık içermektedir (Atalayer, 1977, s.16).

Heykel sanatçısının seçebileceği, her birinin nitelikleri başka çeşit çeşit malzemesi vardır. Taş, ağaç, metal gibi değişik malzemelerin her biri sanatçıya bir başka ifade olanağı sağlar. Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan, yapıtın görünürdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Henry Moore "formda hayatıyet kazanan taştır, bronzdur" der. Bu nedenle bütün varlıklar dokularıyla yaşarken, malzeme kendi dokusunu yaşamaktadır. Giacometti'nin yaptığı heykelde yüzeylerin dokusu başlangıçta kil'den, parça ilave etmek suretiyle yapıldığını anlaşıyor. Yumuşak kil, formu ayakta tutacak olan metal destek üzerine modle edilmiştir. Form, içten dışa yüzeye doğru geliştirilerek yapılmış ve formun her parçası, vücudu, kendisine özgü bir hareket sağlayacak tarzda sanatçı tarafından malzemesinin özelliği nedeniyle deforme edilerek düzenlenmiştir. Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan, heykelin görünümündeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Bu nedenle, heykelle temasımız, sanatçının kullandığı farklı malzemeyle doğrudan ilişkilidir. Her malzeme, malzeme olarak heykele katkıda bulunur. Ancak malzemelerin farklılığı değişik etkiler yaratır. Aynı biçimi farklı malzemelere aktararak malzemenin yapısından kaynaklı gerçekliklerin formdaki ve dolayısıyla anlamdaki etkilerini gözlemleyen Brancusi, bu malzeme farklılıklarından oluşan etkileri araştırmıştır. Mermerden oluşturduğu bir heykeli, aynı zamanda bronzdan da oluşturmuştur. Boşluktaki kuş serisi bu malzemelerle araştırılmasının bir sonucudur. Bronz ve mermer malzemeyle elde edilen kuş heykelleri, dikey boşlukta belirli bir yumuşaklıkta şişip göğe dikilen başlarıyla ve alttaki kaidenin konumuyla eylemsel olarak uçmakta (hız), bir koruyucu ve sonsuzluk imgesini çağrıştırmaktadır. Heykellerinde elde ettiği sadelik ve yüzeylerdeki pürüzsüzlük, doğallık, formlara dokunması bir duygu verirken; hemen hiç el sürülmemiş de zaman ve havanın işlemesiyle deformasyona uğramış, tesadüfleri yaratılmış bir nesne görüntüsü vardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORGANİK ve İNORGANİK FORMLARDA ÇALIŞAN SANATÇILAR

Evrensellik, özellikle 20 yy. içerisinde heykele yönelik farklı bir anlayış arayan ve farklı tekniklerle hareket eden sanatçılar ve sanat için önem arz etmektedir. Heykeli yaşamdan bir parça olarak sunmak isteyen sanatçılar belirli gruplar oluşturarak manifestolar yayınlamaya başlamıştır. Soyut çalışanlar, De Still Akımı, Fütürüstler, Kübistler, Püristler, Süprematistler, Konstrüktivistleri Bauhaus Okulu, Dadaistler sürekli birbirleri ile etkileşim içerisinde dirler. Yeni olanı daha önce hiç görülmemiş nitelikte ve biçimde ortaya koymayı çalışmaktadırlar.

3.1. HENRY MOORE

1898 yılında Castleford'da Yorkshire'da sekiz çocuklu bir aileni yedinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Raymond Spencer Moore ve annesi Mary Baker'dir. Babası maden mühendisidir. Edebiyat ve müzik alanlarına özel ilgi duymaktadır. Eğitime önem veren bir aile olarak çocuklarını okutmaya çalışmışlardır. Henry Moore ilköğrenim döneminde ahşap ve kil malzemeleri ile küçük çapta heykeller yapmaktadır. 11 yaşına geldiğinde Michelangelo'nun ününü duymuş ve heykeltıraş olmaya karar vermiştir. 12 yaşında diğer kardeşleri gibi Castleford'da ortaokula gitmek adına burs kazanır ve burada sanata dair bilgileri öğrenir. Yerel bir sanat okulunun bursu için sınava girecek ve heykeltıraş olmak adına ilk adımını atmaya çalışacaktır. Fakat ailesi heykeltıraş olmasına izin vermemektedir. Ailesinin karşı çıkmasına rağmen o okulda asistan olur ve kısa bir zaman sonra öğretmen olarak devam eder. 1917 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın sıcak dönemlerinde 18 yaşında olmasına rağmen askere çağrılır. Savaş sonrası eğitime devam eder ve Leeds Sanat Okulu'nun ilk öğrencisi olur. 1921 yılında bu okulun heykel bölümünden mezun olarak Kraliyet Sanat Okulu için 3 yıllık burs imkânı elde eder (Hall, 1966, s.11; Lake, 1962, s.44).

Moore için okulda gördüğü derslerden ziyade Londra müzesinde çalışma yapma imkânı elde etmiş olmasıdır. Eskiçağ heykellerinin olduğu British Museum bu müzelerin başında yer almaktadır. Burada ayrıca Victoria ve Albert Müzesi'nde Auguste Rodin'in yapıtlarını görme imkânı elde eder. Heykel geleneğine karşı çıkmakta

ve ilkel ve arkaik heykele ilgi ve alaka duymaktadır. Kraliyet okulundan mezun olduktan sonra aynı okula yarı zamanlı öğretmen olarak atanır. 1926'da İngiltere'ye döner ve uzanan kadın motiflerinde ilk heykel örneklerine başlar. Bunun yanı sıra yarım boy kadın fgürleri, çocuk ve anne motifleri, büstler ve maskeler yapmaktadır. Bu dönemde genel olarak Eski Meksika kabartmaları esin kaynağını oluşturur (Read, 1937, s.18).

Moore 1928 yılında Londra'da Warren Galerisi'nde ilk bireysel sergisi açmış ve Londra Taşımacılık Kurulu'nda da ilk heykel siparişini almıştır. 1929 yılında IrinaRadetzky ile evlenmiş ve Londra yakınlarında bulunan Hampstead'e taşınarak birlikte büyük bir atölye kurarlar. Burada bir grup sanatçı ile tanışmış ve bu sanatçılar 1930 yılların başlarında İngiltere'de en ilerici sanat çalışmalarını sürdürmektedirler. Bu sanatçılar soyut sanata ilgi duymakta ve Moore'de bu sanatçılardan etkilenerek soyut sanata yönelmiş ve bu sanat üzerinde yoğunlaşmıştır.

Moore'nin soyut sanat üzerine yapmış olduğu eserleri JacopEpstein tarafından ilgiyle bahsedilse de basın tarafından ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler üzerinde Kraliyet Okulundan ayrılmak durumunda bırakmıştır. 1932 yılında Chelsea Sanat Okulu'na heykel bölümünü kurmak adına göreve başlar İkinci Dünya Savaşının başlaması sıralarında çoğu sanatçı gibi malzeme sıkıntısı ile karşı karşıya kalır. Malzeme sıkıntısının olmasına rağmen çalışmalarına devam eder ve eskiz çalışmaları ve küçük heykeller ve sığınak çalışmaları yapar. 1930-1940 yılları arasında gerçeküstü sanatçılarla tanışır ve yaşadığı bu deneyim ona kendi ilhamlarını özgürleştirmek adına önemli bir katkı sağlamıştır (Lichtenstern, 1981, s.645).

Moore fiziksel anlamda eserlerini kendinden bir parça olarak vurgulamaktadır. Zihninde inşa ettiği süreç sonrası heykelle ilişki kurar ve eseri karmaşık görünse de belli bir süreç içerisinde. Eserlerinde kendini konumlandığı yer yerçekimin merkezidir ve hacim ve kütle olarak heykelin hacmini belirler. Eserlerini sınıflandırmak adına seçmiş olduğu konular biçimlendirme aşamasındaki yöntemini anlamaya yardım etmektedir (Russel ve Beckett, 2003, s.48).

HenryMoore'un heykellerine bakıldığında genel manada gözü yoran, karmaşık katmanlar ve çok fazla malzeme kullanımı söz konusu değildir. Genel olarak yoğun ve sakin olarak nitelendirebileceğimiz statik formlar üzerinde heykellerini

biçimlendirmektedir. Bu biçimsel formlar güç temasını meydana getirmektedir. Bunun yanı sıra Moore bazı eserlerini savaş koşulları altında üretmiş ve barış dönemlerinde olabildiğince soyut çalışmalara yoğunlaşmıştır. Henry Moore eserlerinde derin anlamlar gizlemektedir. Eserleri ile bilinçaltında gizlediğimiz duygularımızın açığa çıkmasını ve kendimizle yüzleşmemizi sağlamakta ve bir nevi kişiye ışık olmaktadır. İnsanın kendisinden kaçmasını yalnızlığa bürünmesini sosyallikten uzaklaşmasını matematiksel keskinlik içermeyen ölçü ve fiziksel anatomiye mesafeli durarak yapmış olduğu figürleri insan -doğa endeksli bir anlayış ile sergilemektedir. Henry Moore'un heykel anlayışı bir üst anlam yaratır. O kimliğin değerleri, izleyende var oluşa yönelik bir katkı yapar. Sanatçının yarattığı görkemli bir plastik "dil" sayesinde ana temanın imgesel çağrışımları söz konusudur. Henry Moore, heykel sanatında çağının ötesinde bir yaratıcılığa sahiptir (Atalay, 2014, s.3)

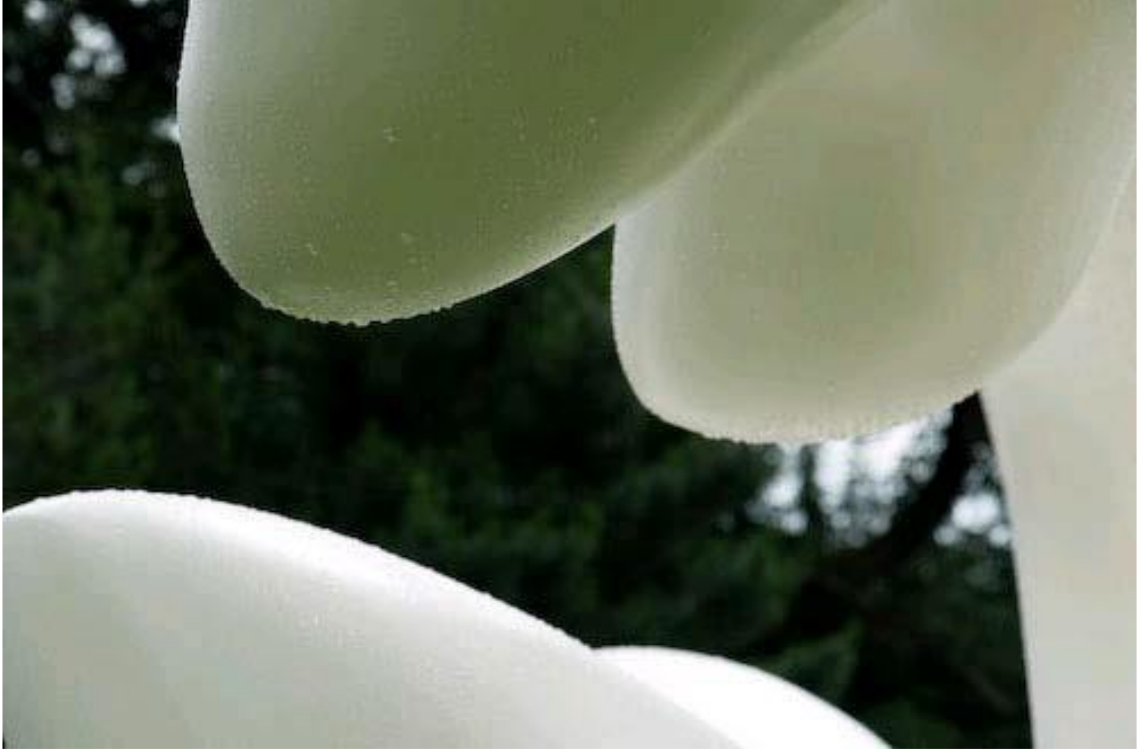
Moore'nin yapmış olduğu eserler görsel 6 - 12 arasında gösterilmektedir.



Görsel 6. Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, su mermeri (alabaster), 1934, Tate Galeri, Londra.



Görsel 7. Henry Moore, Uzanan Figür, ahşap, 1935-36, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



Görsel 8. Henry Moore, Uzanan Figür, alçı ve tel, 1951, Henry Moore Foundation.



Görsel 9. Henry Moore, Miğfer, Kurşun, 1939-40, ScottishNational Gallery of Modern Art, Edinbourg, İskoçya.



Görsel 10. Henry Moore, Kemik Formu, mermer, t.y., Henry Moore Foundation UK.



Görsel 11. Henry Moore, Kral ve Kraliçe, bronz, 1952-53 (dökümü 1957'de yapılmıştır)
Glenkilin Sculpture Parc, İskoçya.



Görsel 12. Henry Moore heykelleriyle, Hertfordshire'daki atölyesinde.

3.2. BARBARA HEPWORTH

1903 yılında Yorkshire’da doğan Barbara, ailesinin en büyük çocuğudur. Babası inşaat mühendisidir. Babasının işi dolayısıyla yapmış oldukları gezilere ara ara eşlik etmiş ve farklı sanatçılarla tanışma fırsatı bulmuştur. Eğitimini Leeds College of Art ve TheRoyalCollege of Art’da tamamlamıştır. Eğitim sırasında Henry Moore ile tanışma fırsatı bulmuştur. 1925 yılında Roma’da taş yontu işlemini öğrenmiş ve bir heykeltıraştan ziyade bir taş işçisi gibi çalışarak heykeltıraşlığa olan ilgisinin önemini ortaya koymuştur. Erken dönem eserlerine bakıldığında yarı-naturalist bir durumun olduğu görülmektedir. Barbara’nın tutumuna bakıldığında ise basit tarzdaki formlarda ayrıntıları göstermek adına ince detayları forma katma gayreti içerisinde olduğu görülmektedir. Doğa oymacılığı ve varoluşun heyecanının keşfi hayatta tanımladığı en önemli görüş olarak ifade etmektedir. Aynı zamanda doğadaki yontunun algoritması olarak da tanımlamaktadır. Barbara 1933 yılında Abstractioan-Creation grubuna katılarak soyut sanatta geometrik biçimlerden ziyade hayvan ve bitki motiflerini anımsatan denemeler ve üretimler yapmaktadır (Schneckenburger, 2000, s.456).

Bu grupta bir süre kalmış olsada zamanla bu grubun üyelerinden farklılaşmaktadır. Örnek verecek olursak, Bill ve Hepworth genel olarak doğal formları kullanırlar. Barabara’nın ise matematiğe olan yakınlığı bu iki sanatçıdan uzaklaşmasına neden olur. Bununla birlikte MooreiNicholson ve Barabara uyum içerisinde çalışarak İngiltere’de soyutlama hareketinin ana çekirdeğini meydana getirmektedirler. 1934 yılında “Unit 1” adında Londra’da sergi açarlar. Barbara 1934 yılında doğaya ve heykele yönelik bakış açısını şu şekilde ifade etmektedir.

Taştan atlar yapmak istemiyorum; onların havayı koklayamadıkları fikri çok üzücü oysa o sevimli atların çok hassas burunları vardır. Köpeklerin hareketli kulakları, derin bakışları ama bunlar bana taş formu olarak gelmiyor ve onlara duyulan sevgi ve duygusal bağı ifade edemiyor, gerçek ifade ise daha fazla soyut ile elde edilebilir. Kendi isteği ile hareket etmeyi amaçlamayan bir makine yapmak istemiyorum. Ama tam olarak yığınların gerçek ilişkilerini, taşın içinde yaşayan o küçük şeye, kendi farkındalığımı ve o şeylerin düşüncelerini sıkıştırmak istiyorum. Doğaya derin düşüncelerle daldığımızda görürüz ki biz sürekli olarak yenileniyoruz, sır dolu hislerimiz ve imgelemimiz sağlığını koruyor ve bize biraz evrensel ve vasat bir plastik projeyi ya da güzelliği görmeyi sağlayan soyutlamayı doğru ve tam olarak anlamamızın gücünü veriyor (Erol, 2011, s.63).

Bu açıklama ile bir nevi Brancusi’nin görüşünü ifade ederken diğer yandan da soyut algılayışı ifade etmektedir.

Barbara yaşamı boyunca heykeldeki yaratım sürecini insanla doğanın ideal ve temel bütünleşmesi olarak ifade etmektedir. Heykeltıraş olarak “yalnızlık bütünleştirir” ilkesinden hareketle onun felsefesine öncülük etmesine ve bunu da tüm eserlerine uygulamasına neden olmaktadır. Hepworth’un otuzlu yıllarda doğayı yeniden keşfetmesi biçimlerini başka yollarla yorumlanmasına neden olmuştur. Doğayı keşfetmesi onun insan fikrinden tam olarak uzaklaştırmamıştır. Doğayı, mekandaki ilişkileri ve biçimler arasındaki ilişkinin incelenmesinin asıl amacı heykel dilinde insan ilişkilerini yansıtan bir öz olarak keşfetme arayışı içerisinde olduğunun bir göstergesidir. İnsandan yola çıkarken, kadın ile erkek, çocuk ile anne veya bunların üçünü de kapsayan soyutlamalar yapmıştır. Hepworth’un insancılığı, ışığın eğilimli yüzeyler üzerinde dokunuşunun hafifliği, konikleri, prizma ve kristal biçimlerini keskinlikten ve soğukluktan kurtarmıştır. Doğal formlardan yola çıkarak yapmış olduğu çalışmaları neticesinde bir çekirdek öze ulaşmıştır. Heykellerinde organik ve dinamizm ve geometrik netlik yumuşak bir şekilde ifade edilmiştir. Tamamıyla soyut bir tasarım için ise baskın geometrinin konstrüktivizmi de göz önünde bulundurulmuştur.

Hepworth’un yapmış olduğu eserler görsel 13 - 19 arasında gösterilmektedir.



Görsel 13. Barbara Hepworth, Güvercinler, mermer, Manchester Art Gallery, İngiltere, 1927.



Görsel 14. Barbara Hepworth, Bebek, birmanya ağacı, 1929, Barbara HepworthMuseum, StIves.



Görsel 15. Barbara Hepworth, Dizilen Daireler, alçı, 1935-36, Sanatçının Koleksiyonunda.



Görsel 16. Barbara Hepworth, Renkli ve Tellerle Heykel, bronz, 1939, Özel Koleksiyon.



Görsel 17. Barbara Hepworth, Oval Form (No: 2), alçı, Tate Modern, Londra, 1943.



Görsel 18. Barbara Hepworth, Pelagos, ahşap (iç kısmı boyanmış) ve tel, TateModern, Londra, 1946.



Görsel 19. Barbara Hepworth, Cantate Domino, bronz, Middelheimpark, Antwerp, 1958.

3.3. NAUM GABO

NaumGabo 1890-1977 yılları arasında yaşayan bir sanatçıdır. 19 yy. da Rus devrimi ile birlikte sanat ve sanatçılar ön plana çıkmak ve NaumGabo'da Rus aydınları ile birlikte hareket etmektedir. Moskova'da Tatlin ve Malevich etrafında toplanan avangard Ruslar bir grup kurar ve figüratif sanata dair inançları olmamakla birlikte taklitten de uzak kalmaktadırlar. Üç boyutlu sanatta teknik ve malzemelerle hareketin gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bunun yanı sıra sanatçı, mimar ve mühendis iş birliği ile oluşturulan çalışmalar geleneksellikten sıyrılma olarak dikkat çekmektedir. NaumGabo mühendislik ve tıp eğitimi esnasında Wolflin'in sanat tarihi derslerini de almaktadır. 1915 yılında ilk konstrüksiyonlarını gerçekleştirir. Mimari taslaklar üzerinde çalışan Gabo soyut resimler ile de dikkat çekmektedir. Gabo'ya göre sanatın hacim, mekan ve teknik özellikleri fiziksel ve işlevsellik kapasitesini keşfetmektedir. Sanatı zaman ve mekana dayanmakta iken heykelde zaman ve mekanın canlı simgesi olarak ifade edilmektedir. NaumGabo 1922 de Rusya'dan ayrılarak 1932 yılına kadar Almanya Berlin'de yaşamıştır. Hanover'de soyut sanatı destekleyen bir galeri açar ve Paris'e gittiğinde de Abstraction-Creation grubuna dahil olur. 1935 yılından sonra Londra'da sergilere iştirak eder. İngiltere'de yapmış olduğu heykellerinde naylon iplik kullanır ve evreni ve sonsuzluğu düşünürken doğaya bağlı olmayan ve içeriği kendine ait olan nesnelere meydana getirmeyi amaçlamaktadır. NaumGabo 1960'lı yıllarda elektronik, mekanik ve dönüşümlü hareketlerden su buharı, su ve hava gibi doğal güçlerden yararlanan Kinetik Sanat'ında öncülerindedir.

NaumGabo heykel sanatını teknolojik bir duyarlılıkla ele almış ve bu anlayış içerisinde somut anlamda matematiksel eserler üretmiştir. Figüratif anlamda taklit yöntemine karşı olarak politik baskı neticesinde ortaya çıkan teknik anlamda zayıf ve ruhsuz olarak nitelendirilen eserlerin yanı sıra yapıtlarında teknik ve kullandığı malzeme ile farklılık meydana getirerek hareket kavramı üzerinde yoğunlaşmıştır. Gabo matematik ve fiziği sanatında ustalıkla kullanarak 1960'lı yıllarda olgunluk denilen çağına ulaşmış ve bunun yanı sıra dördüncü boyutu keşfetmesi ile birlikte kinetik heykeller üretmiştir. Yaşamı boyunca düşünceyi salt bir sanat akımı ve yaratım üslubu olarak değil, bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. Bunun yanı sıra 20. yy. teknolojik gelişimini sanat alanına aktaran sanatçıları arasında yer almaktadır. Bilim alanından uzaklaşmayarak ince hesaplar üzerine çoklu öğelerle sağlam işlenmiş sade aynı zamanda yaratıcı eserler üretmiştir. Sanatçı genel olarak cam, plastik, naylon gibi

geçirgen maddeleri kullanarak endüstri ile ilişkili olan biçimler meydana getirmiştir. Bununla birlikte, elektronik, dönüşümlü, su ve su buharı gibi doğal güçlerden de faydalanarak kinetik eserlerde meydana getirmiştir. Sanatçının yapıtlarında geleneksel heykeldeki kitlesellik tümü ile yok edilmiş, onun yerine matematiksel yapılar yer almıştır (İrhan, 2013, s.78-79).

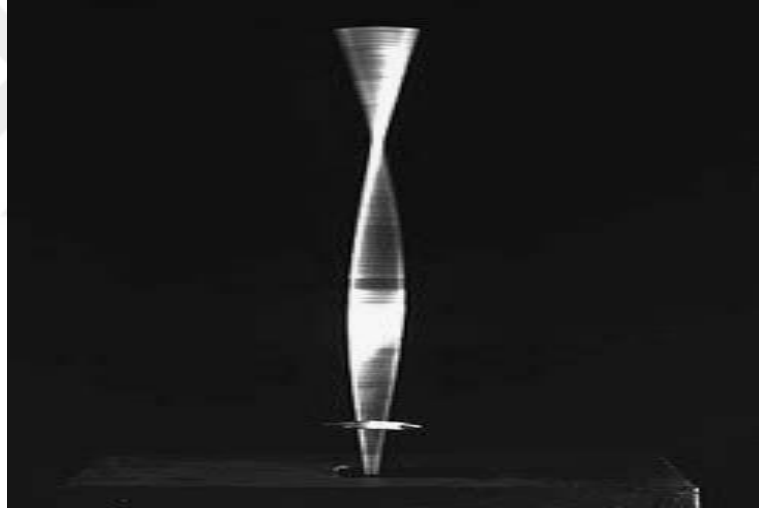
Gabo'nun yapmış olduğu eserler görsel 20 - 22 arasında gösterilmektedir.



Görsel 20. NaumGabo, Model forConstructedTorso, 1917, Kontrplak, Tate Gallery, Londra.



Görsel 21. NaumGabo, Metal Heykel, 1920, Metal, Rotterdam , Hollanda.



Görsel 22. NaumGabo, Durağan Dalga, (StandingWave), 1919-1920, Metal, Ahşap ve Elektrik Motoru , Amerikan Sanat Federasyonu.

3.4. ANTONY GORMLEY

AntonyGormley'in eserlerine bakıldığında sanatın asıl önemli sorunu olan özne ve nesne ilişkisini ortaya çıkarmak olduğu görülmektedir. Nesneyi, genel olarak öznenin dış çevre ile kurmuş olduğu ilişkilerin anlamlandırıldığı veya deneyimlendirildiği şeyler olarak ifade etmenin yanı sıra öznenin algılanmasına aracılık eden bedenler olarak da ifade etmektedir. Gormley eserde görsel tepkilerin bir tek iletişim kanalı veya objelerinde de tek tek öğeler olarak algılanmasını sorgulamakta ve

eserin çevresindeki uzamları harekete geçirebilecek fizyolojik ve psikolojik tepkiler yaratmasını savunmaktadır (Ponty, 2008, s.26). Gormley sanat eserinin meydana getirilme sürecinde görünür ve anlamlı olan her şeyi beden olarak ifade etmektedir. Bedeninde algılanan nesnelere açıklığı ve boyutsallığı bakımından devinim halinde olması gerektiğini ve çevre ile de anlamlı bir iletişim halinde olması gerektiğini ifade etmektedir (Ponty, 2008, s.25).

Gormley olay ve olguları veya oluşları bütünlük çerçevesinde algılayabilmek adına bireylerin kendi bedenlerinin farkına varmalarını gerekli bulmaktadır. Bedenin oluş bakımından algılanması nesnel ve öznel bütünlüğün anlaşılması ve başka niteliklerle kurmuş olduğu bağlantının çözümlenmesi açısından önem arz etmektedir (Aydın, 2009, s.45). Gormley eserlerini meydana getirirken kendi bedeninden almış olduğu kalıplarla bireylerin kişisel kavrayışının biçimlenmesini yani ölümlü bedenden, yaşayan bedenin canlılığını kalıplara aktarmak istemektedir (Eraldemir, 2010, s. 118). Gormley 1950 yılında İngiltere’de doğmuştur. Arkeoloji ve sanat tarihi okumuş ve heykel üzerine yüksek lisans yapmıştır. Bireylerin yapmış olduklarının incelenmesini konu alan bilim dallarının sanatsal periyodlarının alt yapına önemli katkılar sunmuştur. Eserlerinde kültürel kavramının görecelik bakımından incelenmesi ve kültürler arası yaşanan karşılaştırmalara önem verdiği eserlerinde göze çarpmaktadır. İnsanın kültürler bütünü olduğunu ve sanatında bu konuda bütünlüğü sağlamakla yükümlü olduğunu ifade etmektedir. Bu konudaki ifadesi ile konuyu daha açıkça ifade etmektedir;

Sanırım insan bedenine yönelmemin nedeni sanatı insanoğlunun devamlılığı ile yeniden ilişkilendirmek. Sanat kavramları açısından bakarsak, bundan önce olduğu gibi bundan sonra da bu ilişkilendirmede bir farklılık olmayacağını düşünüyorum. Biz Batı Tarihinin çok sayıda tarihler arasında yalnızca bir tanesi olduğunu, şimdi değer dediğimiz şeyin nerede ve nasıl biçimleneceğinin yeniden tartışılması gerektiğini biliyoruz. Öznel bir deneyim daha geniş bir referans çerçevesinde varlığını sürdürür. Sanatın bundan sonra ne yapacağı sorusuna cevap vermek için küresel uygarlığın bundan sonra nasıl gelişeceği sorusuna da cevap vermek gerekir (Aydın, 2009, s.45).

Gormley’ in Doğu ve Batı’ nın düşünsel zenginliğine, ruhani duyarlılıklarına ve plastik dilde anlatım süreçlerine ilişkin deneyimlerinin, onun ürünlerini özel ve ayrıcalıklı kılan bir özellik olduğunu söyleyebiliriz. LynneCooke’a göre Gormley’in heykelleri “modernist bağlama pek de uymayan ve daha çok Hint kültürü ve İkonik Batı Sanatı ile ilişkilendirilmesi gereken çalışmalardır. Onun imgeleri yorumlamak yerine üzerinde uzun uzun düşünülmesi gereken göstergeler taşır.” (Hutchinson, 2004, s.32).

Gormley’in yapmış olduğu eserler görsel 23 - 25 arasında gösterilmektedir.



Görsel 23. Antony Gormley, Field for the British Isles, 1993, Kırmızı Kil, London, Birleşik Krallık.



Görsel 24. Antony Gormley, Big Beamers, 2013-2015, Çelik, Sean Kelly, New York.



Görsel 25. Antony Gormley, Tıp, Dökme Demir, 2014, Sean Kelly, New York.

3.5. JEAN ARP

Alman kökenli bir ailenin çocuğu olarak 1887 yılında Strasbourg'da doğmuştur. Sanat eğitimine Strasbourg'da başlamıştır. Almanya'da Wei-mar, Paris'te Julian Akademisi'nde eğitimine devam etmiştir. Jean Arp'ın yapıtlarına bakıldığında eserlerin tarihlerinde karanlık noktalar bulunmaktadır. Çünkü birçok heykeli zaman zaman farklı malzemelerle yeni kopyalarını yapmış ve sevdiği bir konuyu zaman içinde birkaç kez yeniden ele almıştır. İlk yapıtı Berlin'de 1913 yılında Sturm dergisinde yayınlanmıştır. Eserleri dalgalı çizgilerden oluşan insan desenleridir. 1915 yılında ise Zürich'te sergilediği ilk soyut eserlerinde ise köşeli çizgiler egemendir. Bundan ziyade Sophie Tauber ile anonim sanat eserleri meydana getirmeyi denemiştir. Bu eserler genel olarak serbest ve otomatik olarak çizilmiş eserlerdir. Eserlerin ana teması öğelerin birbirinden ayrıştırılıp daha sonra rastlantıya bağlı yeniden düzenlenmesi şeklindedir. Arp, insanın ve doğanın rasyonel ve irrasyonel kapsayan şiirsel düş gücünü, yetkin bir teknik olarak kullanarak, organik biçimlerle dile getirmiştir. New York Modern Sanatlar Müzesinde bulunan Concretions adlı ilk üç boyutlu kaidersiz heykelleri bu anlayışın örnekleri olarak gösterilmektedir. Bu eserler, doğal biçimlerin soyutlaması olmayıp,

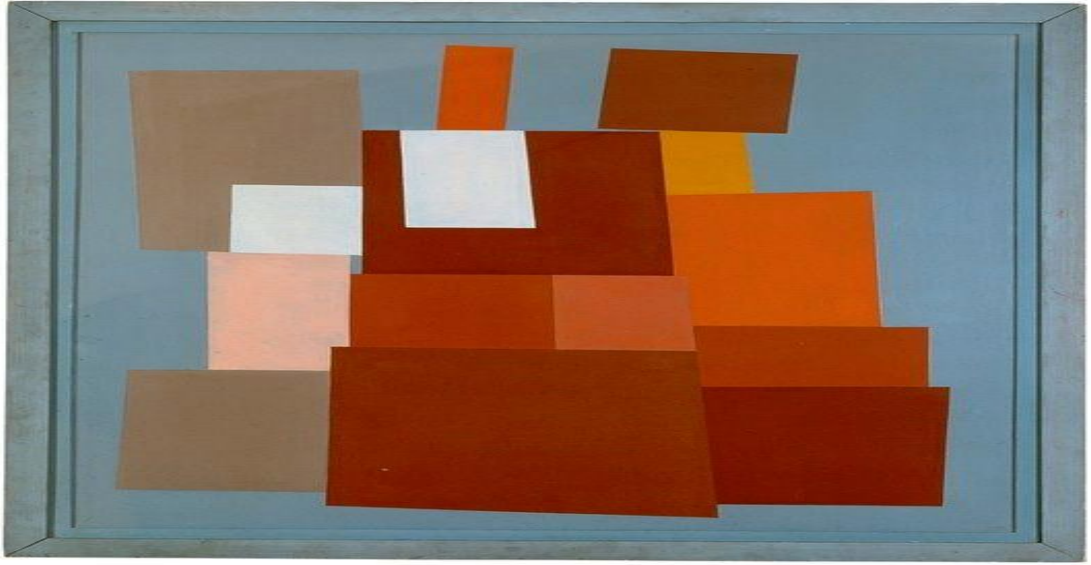
gerçek ve somut birimler olduğunu savunmaktadır. Eserlerindeki çizgilerin keskinliği biçimlerde ilkel yanlılığı arayan bir duyarlılık meydana getirmektedir. Amacı doğal yanlılığa organik bir biçim yetkinliği sağlamaktadır (Erenus, Kalkan, Ö. 17.08.2017).

Arp, sanatın kendi üretim sürecinde meydana gelen yeni bir şey olması gerektiğini savunmaktadır. Bu bakımdan teknik çözümler veya çalışmaların yerine sezginin ve aklın yaratıcı gücünü ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Genel olarak sanatında figürleri teknik bir şekilde yalınlaştırmaktansa sezgilerini ve duygularını kullanarak estetik anlamda yeni bir değer meydana getirmektedir. Figürlerdeki derin yarıklar ve alçalıp yükselmeler gibi farklı zıtlıkları ele alarak sanatındaki ruhu yakalamaya çalışmakta ve uzun bir çalışma sonucunda eserin oluştuğuna karar vermektedir (Kıranlar, 2007, s.19).

Arp'ın yapmış olduğu eserler görsel 26 - 29 arasında gösterilmektedir.



Görsel 26. Jean Arp, Birds In An Aquarium, 1920, New York, ABD.



Görsel 27. Jean Arp, İlk soyut çalışmalar, 1915, , Zürich, Almanya.



Görsel 28. Jean Arp, İnsan desenleri, 1913, Berlin Der Sturm Dergisi, Almanya.



Görsel 29. Jean Arp, Otomatik çizim, 1916, Zürich, Almanya.

3.6. KUZGUN ACAR

20 yy. sanat anlayışına yeni bir kurgu ve anlayış getiren konstrüktivist heykel geleneğine vurgu yapan sanatçılardan biridir. Eserinde kullandığı malzemesinin gerçekçiliğine dikkat eden ve nasıl işleneceğine dair bilgileri öğrenmek adına gerekirse atölyesine giden ve bir teknisyen gibi emek harcayan bir kişiliğe sahiptir. Sanatta, sade bir geometrik biçimleri ele alarak endüstriyel malzeme arasındaki ilişki ile yakından ilgilidir. Bu bakımdan teknolojiden daha fazla yararlanmak adına ilkel düzeyde kaynak alımına dikkat etmektedir (Çalikoğlu, 2004, s.15).

Heykeltıraşlığın ana temasını meydana getiren düşünce ve malzeme diyalektiğini tersten yorumlamaya çalışmıştır. Devinimi hammadde olarak tanımlarken, malzemeyi ise fikrin karşılık bulduğu taşıyıcı olarak ifade etmektedir. Bu bakımdan eserlerinde kullanmış olduğu materyalin kişiliğini sergilemesine müsaade etmektedir (Çalikoğlu, 2004, s.16).

Acar, heykellerin analizi esnasında gerekli olan malzemeyi, maddesiliği, kaynak yaptığı veya bağladığı metal çiviler, eserin boşluklarını dolduran birer nesne olarak ifade etmektedir. Sanatçının soyutlama noktası bu aşamada başlamaktadır. Bu bakımdan Türk Heykel sanatında boşluğun biçimlendirilmesi ile kütleli heykelden vazgeçiş ve

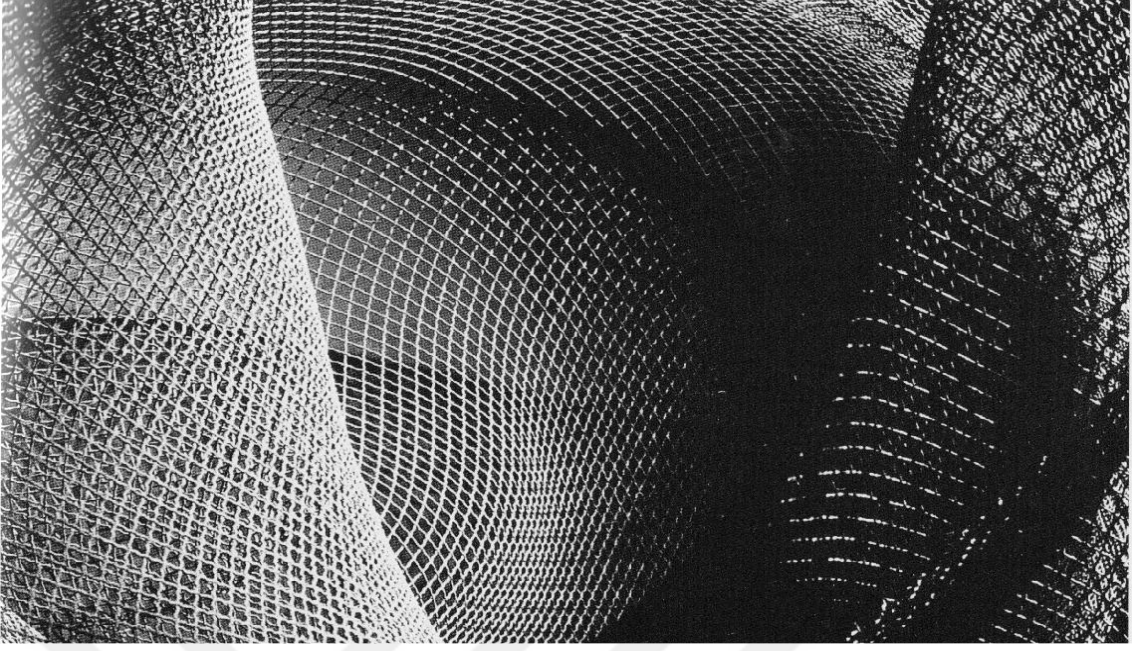
seçmiş olduğu malzemeye odaklanması devrim niteliğinde olduğu söylenmektedir (Doğruer, 2008, s. 131).

Acar mask ve sahne dekorları duyduğu ilgi tiyatro gerekleri ile açıklansa da bu işe onun açısından heykel yapmak kadar doğaldır. Bireysel uğraş olarak yapılan heykel, kolektif olan tiyatro içerisinde farklı bir nitelik kazanıp, kolektif çabanın bir parçası haline gelmiş ve izleyiciler de tiyatro oyunu esnasında farkına bile varmadan onun maskları ile donatılmış canlı heykellerini izlemişlerdir (Doğruer, 2008, s.132).

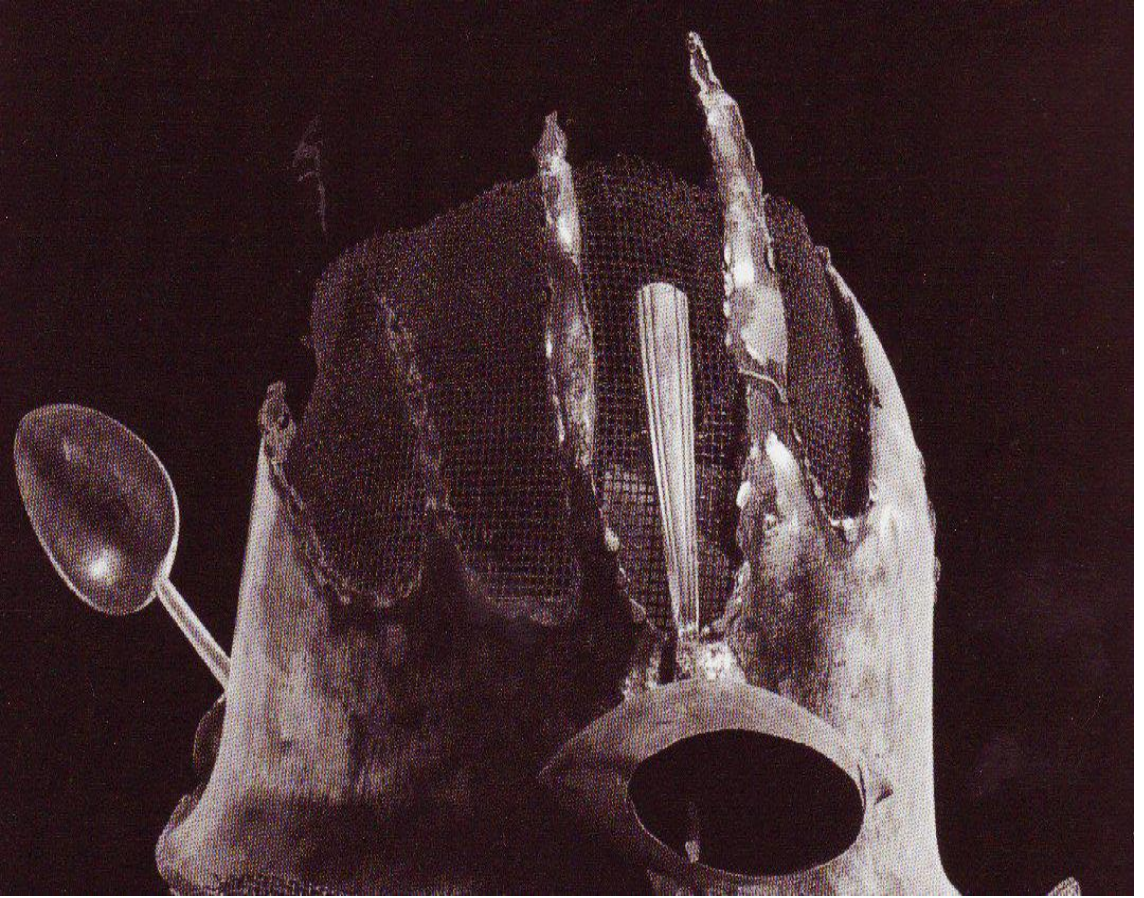
Acar'ın yapmış olduğu eserler görsel 30 - 33 arasında gösterilmektedir.



Görsel 30. Kuzgun Acar, Palyaço, Kuzgun Acar'ın ilk yapıtı, Ertel ailesi koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.



Görsel 31. Kuzgun ACAR, Elek teli heykellerinden detay, 1962. İstanbul, Türkiye.



Görsel 32. Kuzgun ACAR, BertoldBrecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" oyunu için masklar serisinden, 1975. Paris, Fransa.



Görsel 33. Kuzgun Acar, Metal Heykel , 1962 ,Paris Modern Sanatlar Müzesi, Fransa

3.7. İLHAN KOMAN

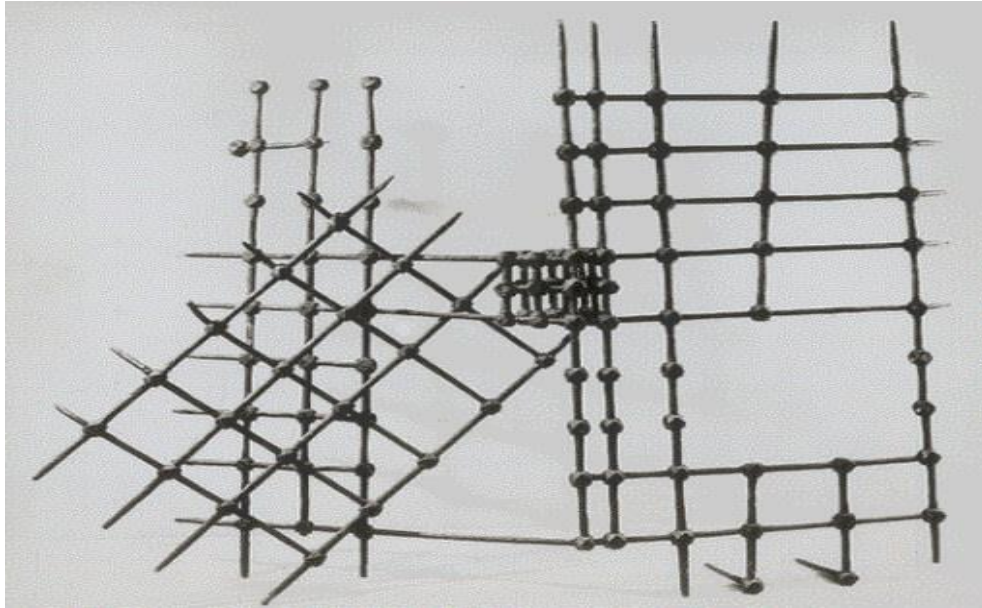
Türk heykelticiliğinin en önemli sanatçılarından olan İlhan Koman 1921'de Edirne'de doğmuştur. Eğitimine Edirne'de başlamış 1941'de Edirne Lisesini bitirdikten sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne başlamıştır. Resim bölümünde okurken 1 yıl sonra heykel bölümünü tercih etmiş ve 1945'de Rudolf Belling'in öğrencisi olarak mezun olmuştur. Fransa'da 1947-1950 yılları arasında Academie Julian ve l'Ecole du Louvre'da çalışmalar yaparak ilk sergisini Paris'te açmıştır. 1958 yılına kadar İstanbul Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmış ve daha sonra İsviçre'ye yerleşerek ölünceye kadar da orada yaşamıştır. 1967 yılında Stokholm Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulunda öğretim üyeliğine başlamış ve bu dönemde de yel değirmenleri ve geometrik türevler gibi bilimsel buluşları gerçekleştirmiş ve tescillenmiştir. Bunun yanı sıra Anıtkabir'in rölyöflerinin doğu kanadını yapmıştır. 1954 Ankara Devlet Sergisi'nde ikincilik, 1955 Ankara Devlet Sergisi'nde birincilik ödülleri aldı. 1969'da İsveç'te Sundsvall'da bir alan düzenlemesi için açılan yarışmada birincilik ödülü, 1970'te de Örebro Belediye Sarayı önüne konulmak üzere yaptırılan heykel yarışmasında da birincilik ödülleri aldı. Yaşamının son yirmi yılını ailesiyle birlikte yaşadığı ve atölye olarak da kullandığı

Hulda adlı teknesinde geçirdi. İlhan Koman 1986'da 65 yaşındayken İsveç'in başkenti Stokholm'de hayatını kaybetmiştir (Özcan, 2014, s.10).

Koman'a göre birey her şeyin ölçüsü olduğu zaman kent, içerisinde yaşamaya değer bir yer olacaktır. Bu düşünce sisteminde soyutlama, bireyi ve mekânı hedef almaktadır. Birey ve mekânı tarihin içerisindeki kimliklerinden arındırır ve öznel bir bakış açısı kazandırır ve içerisinde yaşadığı şartların tek ve gerçek mutlak olmadığını ifade eder. Koman'a göre sanatçı, bireye özgürlüğünü ve gücünü göstermeli ve gerçek ve taptaze gerçeklik düzlemini oluşturmak adına çalışmalıdır. Koman ve arkadaşlarının 1955 yılında Türk GroupeEspace adlı uluslararası örgütlenme bu amaç doğrultusunda faaliyet göstermektedir. Koman'ın yapıtlarına bakıldığında ise “bengüdonüş'ün” bir simgesi ile karşılaşmaktadır. Önyargılarından öğretilmiş inançlarından ve değerlerinden sıyrılır ve özgünleşir. Genel olarak çalışmalarını anlatan bir yazısında;

Bir nesnenin sanat olması için, has, öz, gerçek olması gerekmektedir. Sanatta var tek ölçü budur. Sanatın, özenti, kopya, taklit olmayan kendi kendine bir olay olması gerekmektedir. Büyük veya küçük olması, eşya ve obje olması ve figüratif veya non figüratif olması farktmez. Önemli olan tek ve gerçek olmasıdır. Sanat hiçbir şeyden bir şey meydana getirmektir. Sanat bireyin bilinmeyene doğru çıkmış olduğu yoldur. Bu bakımdan sanatçı sürekli olarak kendini yenileyebilmelidir” diyerek sanatın özgünlüğüne vurgu yapmıştır (Arıcı, 22.08.2014).

Koman'ın yapmış olduğu eserler görsel 34 - 40 arasında gösterilmektedir.



Görsel 34. İlhan Koman, Demir çağı, 1957, İstanbul, Türkiye.



Görsel 35. İlhan Koman, Yuvarlanan Kadın, 1983.



Görsel 36. İlhan Koman, Derviş, 1970, Stockholm, İsveç.



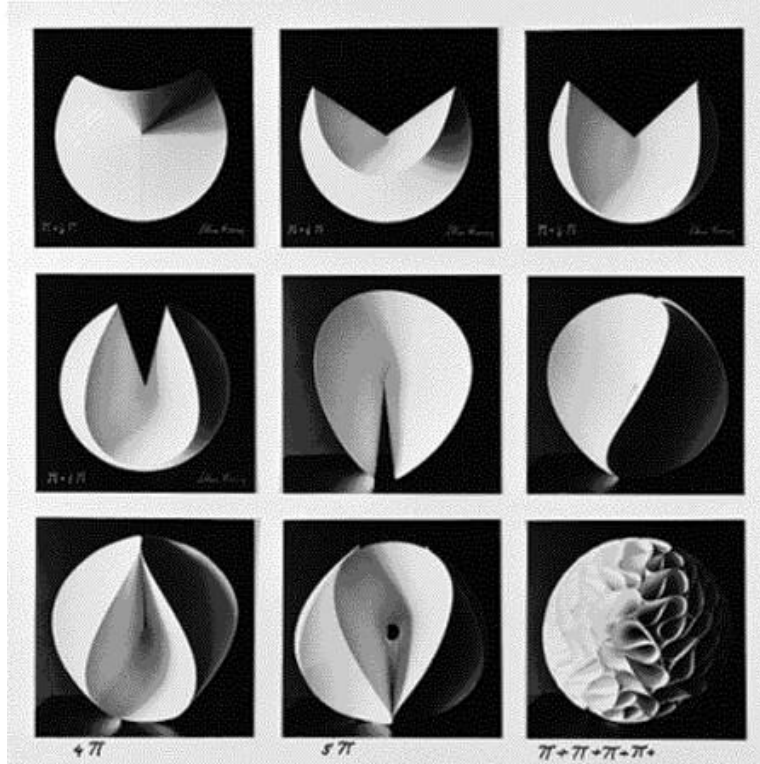
Görsel 37. İlhan Koman, Whirlpool, 1975-80, Stockholm, İsveç.



Görsel 38. İlhan Koman, ToInfinity, 1986, Stockholm, İsveç.



Görsel 39. İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1980, Yapı Kredi Kültür Sanat Binası, İstanbul, Türkiye.



Görsel 40. İlhan Koman, Pi Serisi 1980-1983, Stockholm, İsveç.

3.8. ŞADI ÇALIK

Şadi Çalık 1917 yılında Girit'te dünyaya gelmiştir. 1939 'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık bölümüne bursla kabul edilmiştir. O dönemki mimarların çalışma stillerini ve araçlarını kendisine uygun bulmamış ve heykel bölümüne geçerek Rudolf Belling'in öğrencisi olarak devam etmiştir. Çalık 1950'li yıllarda yaşadığı toplumun tüm zorluklarına rağmen modern sanat düşüncesini sürdürmeye devam etmiş ve sanatı da doğanın yorumu olarak nitelendirmiştir. O dönemde Fütürizm, Kübizm ve Konstrüktivizm gibi akımların etkisi olmasına rağmen onların etkisi altında kalmamıştır. Genel manada sanatın öz problemlerini ele almış ve her imkânı denemeye çalışmıştır. Klasik anlamda plan, kompozisyon ve denge ilkelerini özümseyerek, sürekli yeninin ne olacağını sorgulamıştır. Çalışmalarında neoklasik olarak çalışmayı severek, geleneksel tekniklerle sanatına başlar, artırır, soyutlaştırır ve modern anlama ulaştırmaya çalışmaktadır. Eserleri derin bir matematiksel bir alt yapı oluşturur. Matematiksel anlamda ifade edilen ise metafizik değil rasyonel sanata vurgu yapmaktadır. Diğer bir ifade ile gereçlerin odaklarını zorlayarak yapılan sanatı ifade etmektedir (Çalık, 2004, s.62).

Çalık'ın çoğu yapıtında geometrik bir unsur olan üçgen kavramı temel yapıyı meydana getirmektedir. Kompozisyon kurarken en doğru ve dengeli yapıya bu şekilde ulaştığı belirtilmektedir. Eserlerine bakıldığında genellikle denge, statik yapı veya biçimsel anlamda üçgen veya üçlü bir denge ile karşılaşmaktadır. Çalık'a göre üçgen, denge sağlama noktasında en az özelliğe sahip unsur olarak ifade edilmektedir. Sanatçı üçlü dengenin karşıtını tek olarak nitelendirmektedir. 1957 yılında yapmış olduğu "çizginin mekandaki değerini göstermek için minimum adlı heykeli bu şekilde ifade edilmektedir. Sanatçı bu stili ile heykeli maddeden ayırmakta ve özüne ulaşarak arındırma işlemi gerçekleştirmektedir. Heykeli bir obje olarak değil, mekan ile doğrudan ilişkili bir unsur olarak ifade etmektedir.

Çalık'ın yapmış olduğu eserler görsel 41 - 47 arasında gösterilmektedir..



Görsel 41. Şadi Çalık, ODTÜ Üçlü Anfisi Heykeli, 1968.



Görsel 42. Şadi Çalık, Metal, Minumum, 1957, İstanbul, Türkiye.



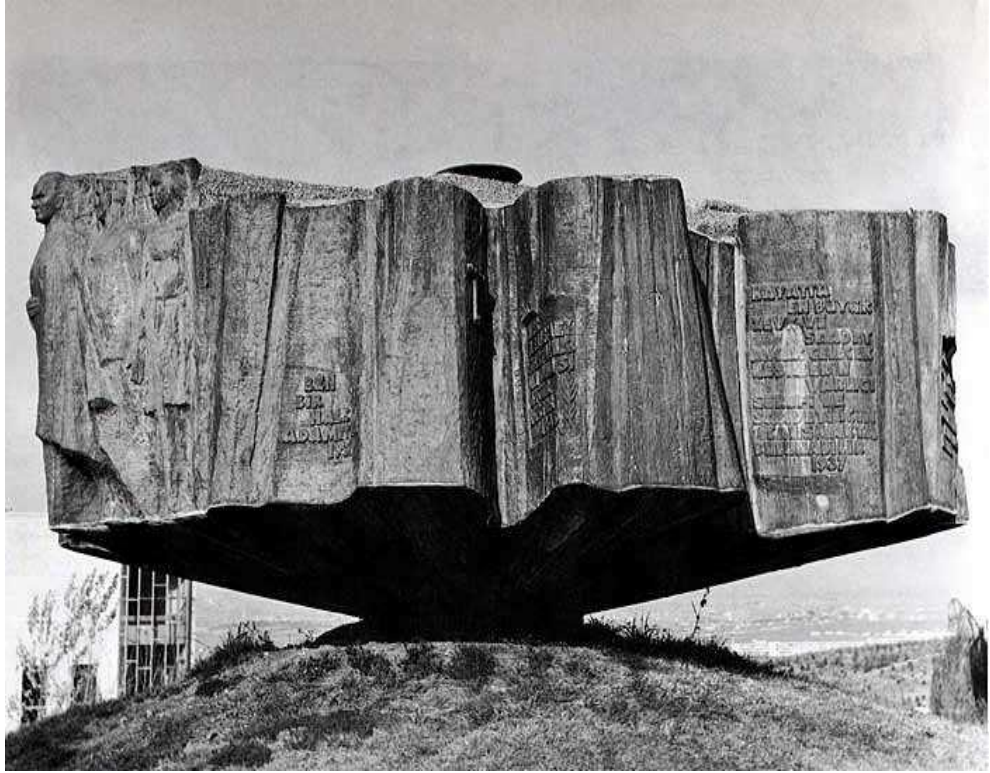
Görsel 43. Şadi Çalık, Vakko Genel Müdürlüğü Soyut Heykeli, 1969, İstanbul, Türkiye.



Görsel 44. Şadi Çalık, Halkalar-1, 1952, İstanbul, Türkiye



Görsel 45. Şadi Çalık, Uçan Form, 1952, İstanbul, Türkiye.



Görsel 46. Şadi Çalık, ODTÜ Atatürk Anıtı, 1966, Ankara, Türkiye.



Görsel 47. Şadi Çalık, Galatasaray 50. Yıl Anıtı, 1973, İstanbul, Türkiye.

3.9. RAHMİ AKSUNGUR

1955 yılında İzmir’de doğan Rahmi Aksungur, 1979 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden master derecesinde mezun olup, diploma ve projeleri ile “Üstün Başarı Ödülü” ne layık görülmüştür. 1982’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde asistan olarak başlayan aksungur, 1983 yılında sanatta yeterliliği tamamlamıştır. 1979 yılından bu yana farklı karma sergilere katılan ve bireysel sergiler açan Aksungur’un eserleri Fransa, Almanya, Slovenya, İsrail ve Polonya gibi ülkelerde sergilenmiştir (Turan, 2001, s.4).

Rahmi Aksungur cumhuriyet tarihine örnek olan isimlerden biridir. Çalışmalarında heykel sanatı ile eski mistik söylemleri birleştirmekte ve eserlerine yeni bir anlam yüklemektedir. Bunun yanı sıra sanatçı bazen ayakta betimlenene, mitos ve insan karışımı bazı eserler yaptığı da bilinmektedir. Soyut planların yoğun bir şekilde gerçekleştiği eserlerinde, heykel sanatının temel kavramlarını mistik öğelerle sentezleyerek, izleyici ile heykeli aynı düzleme getirmektedir (Akyürek, 1999, s.48-50).

Sanatçının figüratif eserlerine bakıldığında, soyut planlar zaman zaman geometrik değerleri de kapsadığı görülmüştür. Çoklu kompozisyonlarla ele almış olduğu

figürlerden ziyade tek figürlerden oluşmuş eserler meydana getirmiştir. Eserlerin yüzeylerinde figürün hareketine ışığın yayılmasına yardımcı rolü ile güç katan dokular dikkat çekmektedir. Yorumlanmış bedenlerin üstünde zaman zaman değişen doku müdahalelerinde ritmik çizgilere dönüşen hareketler, hızı ve enerjiyi çağrıştırmaktadır (Tufan, 2017, s.112).

Aksungur'un yapmış olduğu eserler görsel 48 - 49 arasında gösterilmektedir.



Görsel 48. R. Aksungur, "Peri", İstanbul, Türkiye.



Görsel 49. R. Aksungur, "Büyük Soruşturucu" İstanbul, Türkiye.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMALAR

Doğanın kendiliğinden yarattığı formlar, dokular, şekiller, heykel sanatı için sonsuz malzeme sunmaktadır. Sanatçının çalışmalarına ilham olan geniş bir yelpazeye sahiptir. Kişisel çalışmalarda, tezin genel anlatımının içerisinde de bahsedildiği gibi doğal olan ve doğal olmayan biçimlerin, organik ve inorganik soyutlama anlayışı benimsenmiştir. Yapılan çalışmalar doğa formlarının soyutlanması ile biçimlendirilen eserlerdir. Ancak ortaya çıkan eserlerin bariz bir biçimde doğadan izler yansıttığı da ifade edilemez. Geçmiş dönemlerde de doğa formlarından metotlar izlenilmiş ve bunlar üstünde soyutlamalara, yeni form arayışlarına ve özgün fikirlere gidilerek çalışmaların tarzları belirlenmiştir. Bununla birlikte biçimlendirme metotlarından hareket edilerek çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra, bundan farklı olarak hedeflenen, yapılacak çalışmaların tümünde duyumsayacağımız yeni kendine has formlar yaratma ve bunu da tüm çalışmalara da aktarabilme gayreti olmuştur. Bu nedenle çalışmaların şimdiye kadar ki dönemlerden farklı olarak, kişisel tarzı ortaya çıkaran bir form düşüncesine sahip olması düşünülmüştür. Buda sadece yeni araştırmalara gidilerek bulunabilecektir. Bu yeni form araştırma yollarından birisi de, kişisel yapıya benzeyen, doğa formlarından hareket edilerek, onları soyutlamaya gitmek olarak düşünülmüş, bu metotlarla ele alınan doğal obje veya formlar, soyutlanarak, yeni formlar bulmaya çalışılmış, çeşitli düşünceler çağrıştırarak, alternatif form dillerinin oluşmasına yol açmıştır.

Organik ve inorganik kapsamında ele alınan bu çalışmada ilk olarak insan yüzü ele alınmıştır. İnsan yüzünü soyutlamaya başlarken, yüzün doğal formlar yapısını, dış ve iç faktörleri göz ardı edilmeden çalışılmıştır. İnsan yüzünün görünümünü belirlerken, ifade ve mimiklere neden olan, hareketler, içinde yaşadığı koşullar ve buna bağlı olarak oluşan ruhsal yapısıdır. Günümüzde karşılaşılan karamsar, huzursuz veya mutluluk veren ruh özelliklerini taşıyan insan yüzünün, içinde bulunduğu bu ruhsal durumun, kendi yüz biçimine yansımaktadır. Yüzündeki karakteristik görünüşüne, bakışına ve duruşuna yansımalarının sonucu ortaya çıkan görünüm ve formlar özellikler ele alınıp incelenmiştir.

Mask çalışmasında ele alınan çocukluğa dönüş ile anlatılmak istenilen doğal olana varıştır. Olabildiğince sade formlarla var olanı anlatabilme, ilkel sanatın temelini oluşturduğu gibi yapılan çalışmada da ortaya çıkmaktadır. Geleneklere bağlı kalmadan doğaçlamanın, masumiyetin doğal formlarıyla ortaya çıkması amaçlanmıştır. Çalışmayı farklı biçimlerle ele almak bozulmamış, otantik yaklaşımla iç dünyamızı yansıtması amaçlanmaktadır. Sade olma isteği doğada var olan organik formları yansıtma istediğini ortaya çıkarmaktadır. İlk çalışmada gelişim süreci içerisinde kazanılan bütün bu biçimleyici özellikler (psikolojik, fiziksel, davranış) insan yüzünü ele almış ve form olarak da bu özelliklerden yola çıkarak farklı arayışlara yönelmeye çalışılmıştır. Bu olabildiğince sadeliğe ve abartıdan uzak bir kompozisyon oluşturulabilecek organik ve inorganik formlar kullanılmıştır.



Görsel 50. Mahiye Kömürcü, Mask, 2019, Metal.

Form temel alındığında, bu durum doğadaki objelerin formsal özellikleri üzerinde durularak çalışmalarda yeni biçimlendirilmelere başlanılmıştır. Doğada var olan ‘Dalga’ formunun soyutlamacı tavır ile yeni formlara büründüğü görülmektedir. Dalga olabilecek öğeler, içe doğru kapanış ve dış yüzeyde yumuşak geçişler sağlayan formlar,

organik etkiler olarak düşünölmüştür. Hafif biçimlerle dalganın yarattığı hareket düşüncesi amaçlanmış ve doğadaki biçimine gönderme yapılmıştır. Dalga formunun karakteristik özellikleri de ortaya konulmuştur. Bu çağrışıma neden olan, doğada yapılan gözlemler ve incelemeler sonunda insan üzerindeki yarattığı, gerginlik, kaygı gibi psikolojik etkilerdir. Dalga şekillerinin artarda sıralandığında yarattığı büyük etki çalışmanın oluşumunda en önemli etkidir. Bu doğal formlar, heykel dilinde yankı bulmuş ve çalışma sırasında yeni çağrışımlar yaratmıştır.



Görsel 51. Mahiye Kömürcü, Dalga, 2019, Alçı.

Çalışmanın üzerindeki dokular, taşın şekillendirme sırasında beliren amorf formları akla getirerek, çalışma ve doğal formlar arasında mukayese olanağını yaratmıştır. Dağ şekillerinin, sert ve kırılğan yapısı, çalışmada kullanılan malzeme ile aynı özellikleri taşımaktadır. Doğada var olan biçimlendirme olanakları bakımından, ikisi arasında uyum sağlanmışır. Kişisel uğraş, hobi veya sporlar arasında yer alan dağcılık doğadaki bu şekillere duyulan ilgiyi ve bunları gözleme olanağını sağlamıştır. Bu biçimlerin, insan üzerinde yarattığı en önemli duygu, zorluk, mücadele ve onların karşısında duyulan yetersizlik, güçsüzlük ve umarsızlıktır.



Görsel 52. Mahiye Kömürcü, Dağ, 2019, Alçı.

Baştaki çalışmanın gelişim süreci içinde ve diğer çalışmalarda da benimsenmiş olan organik ve inorganik form anlayışı, bu oluşan yeni form yöntemi, doğal formalar üzerinde yapılan soyutlama süreci içinde ortaya çıkmıştır.



Görsel 53. Mahiye Kömürcü, Soyut Form, 2019, Alçı.

İnsanın ruhsal yapısındaki yaşadığı sorunlar kazandığı biçimsel ve karakteristik özelliklerine yansımaktadır. İçinde bulunduğu durumun aktarımı olarak ‘girdap’ çalışmasının çıkış noktasını oluşturan unsurdur. Bu görünüm basitçe, içe kapanık, karamsar tanımlanabilir. Konu edilen girdabın doğada oluşturduğu formsal özelliklerle insanın ruhundaki yaşadığı sorunlar arasında benzerlik kurulmuş, gönderme yapılmıştır. Çalışmayı oluştururken doğa olaylarının yarattığı korku, gerginlik, endişenin etkilerinden faydalanılmıştır.

Soyutlama süreci içerisinde, yorumlanan formun üzerinde, başta natüralist bir düşünceyle çalışma yapılmaya başlanılmıştır. Eskiz üzerinde meydana getirilen form, çalışma üzerinde üç boyutlu olarak tasarlanmıştır.



Görsel 54. Mahiye Kömürcü, Girdap, 2019, Mermer.

Bu aşamada girdap tek parçaya indirgenmiş ve insanın yaşadığı ruh yapısına göre, formsal bir doğrultuda aynı yöne doğru hareket eden en sade ve yalın biçimde tek parçada ortaya çıkarılmıştır. Çünkü hareketi oluşturan eksensel dönüş, sade arındırılmış yapısı ile döndüğü eksen doğrultusunda düz veya eğri, tek ya da çoklu, bir yerde sabit veya gezici biçimlerle kütlede ritmik hareketler oluşturularak organik ve inorganik formu bir arada kullanılmak amaçlanmıştır. Çalışmayı oluşturan formlar sadeleştirilmiş

ve bütün üzerinde farklı formlar uygulanmıştır. Bu uygulama aşamaları ön çalışmalarla elde edilmiştir.

Çalışmada ele alınan konu ile doğa ve insan arasında daha önceden de açıklandığı gibi bir bağ kurulmuştur. Doğa olaylarının barındığı formlar, daha önce görmüş olduğumuz birçok formu anımsatabilir veya çağrıştırebilir. Bunların oluşturduğu formlar, insanın o anki yaşadığı duygulara göre, düşüncelere ve yaşam tarzına göre insanın hayalinde tekrar şekillenir ve organik ve inorganik formlara dönüştürülmektedir. Bu açıdan doğaya bakıldığında, çalışmanın yapısal özelliğini, genel formun oluşmasında, ipuçları veren bir etken oluşturmuştur. Heykelin omurgasını oluşturan, ruhsal yapısı ile girdap formu, insanın ruh yapısında yarattığı biçimleri ile arasında benzerlik kurularak form oluşturma aşamasında kullanılıp, sembolleştirilmiştir. Bu oluşumlar sonucu, yapım aşamasında çalışma için en uygun malzemenin mermer uygulamasına karar verilmiştir. Ahşap ya da herhangi başka malzeme seçilmemesinin nedeni, kişisel yaşantıda mermer malzemesine daha yakın hissedilmesinden kaynaklıdır. Sözü edilen içe yönelmiş, olumsuzluğu temsil eden girdap heykeli, insan ruhu ve doğa olayları arasında, formsal olarak beliren benzerlikler olduğu gözlenmiştir. Tercih edilen mermer, insanın içinde bulunduğu ruhsal durumun ağırlığını, en iyi özdeşleşebilecek malzeme olarak düşünülmüştür.

Daha önceki çalışmada uygulanan metotlar, bu çalışmada da kullanılmıştır. Çıkış noktası olarak, doğada var olan canlı bir varlıktan formsal özelliklerinden esinlenerek yapılmıştır. Bu çalışmanın ilk basamağını oluşturan doğa da var olan biçiminin seçilmesinden yaşantıların ve duygusal etkilenimlerin büyük tesiri olmuştur. İkinci etki olarak ise doğanın en zarif canlıları arasında yer alan narin yapısı üzerindeki pürüzsüz yer yer dokularla ve hareketli biçimi ile oldukça zengin yaratma olanakları sunan balık biçimi çalışmayılham kaynağı olmuştur.

Çalışmada balık biçiminin, desen ve farklı tarzlarda uygulamalar yapılmış, balık figürünün gerçek yapısı aşılmaya çalışılmıştır. Çizimle yapılan etüt süreci içinde, var olan doğal biçim soyutlanarak değişik formlar oluşturulmuştur, var olan biçimden uzaklaşmıştır. Çalışmayı yaparken doğal yapısı olan balık figürünü sade formlarla anlatım yoluna gidilmiş ve balık figürünü yalın hale dönüştürülmeye çalışılmıştır. Çalışmayı tek bir biçime indirgeme düşüncesi, bu çalışmanın tasarımı çizilirken ortaya çıkmıştır. Çizim aşamasında soyutlanan bu doğal biçim, soyutlama sonunda, farklı bir forma ulaşmıştır. Oluşan bu yeni form üç boyutlu görmek için, tasarım yapılmıştır. Tasarım üzerinde çalışırken kullanılan malzemenin de yol göstermesi ile değişik ve yeni

formlar, kendiliğinden veya rastlantı sonucu ortaya çıkan formlardan oluşmaktadır ve böylelikle çalışma farklı bir boyuta taşınmıştır. Değişen form yapısı hiçbir zaman balık figüründen uzaklaşmamıştır.



Görsel 55. Mahiye Kömürcü, Balık, 2019, Metal.



Görsel 56. Mahiye Kömürcü, Balık, 2019, Metal.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Sanatçının iz bırakan dokunuşları ile başlayan ve evrimsel değişikliğe uğrayan kavramlar kendi içerisinde nesneye farkı bir anlam yüklemektedir. Sevgi, coşku, nefret, sevinç, başkaldırı vb. kavramlar bilgi ve tekniğin süzgecinden geçerek yeni bir yapıya yani sanat nesnesine dönüşmektedir. İnsan, yaşadığı dünyayı sorgularken, kendi dünyası arasında gidip gelmesi, farklı ve yeni bir yorumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu bakımdan heykel sanatında nesnelere dış dünyanın algılama süzgecinden geçerek değişebildiği ölçüde yeni bir dünya sunmaktadır. Bu değişim içerisinde soyut sanatı betimleyen temel kategori ise organik ve inorganik formlardır.

Heykel, belirli bir düzen içerisinde ele alınan biçim, form kompozisyon ve dokulardan meydana gelmiş yapı olarak ifade edilmektedir. Heykelin geometrik yapı üzerine temellendirilmesi, sanatın ise yaşam ilgilerinden bir nevi uzaklaşması anlamına gelmektedir. Burada yaşam ilgilerinden ifade edilmek istenilen ise dış dünya ile insan arasında duygusal ve deneysel bütünlüktür. Bu açıdan heykelde organik ve inorganik formların ele alınması heykel sanatı için bütünlüğü sağlama ve özü yakalama açısından önem arz etmektedir.

Heykel sanatında soyutlama süreci içerisinde ele alınan anlayış veya benimsenen yöntem, çalışmalarda ele alınan ortak biçim dilini ortaya koymaktır. Bu sürecin bitiminde meydana çıkan biçime bireysel açıdan yaklaşıldığında, tamamen soyut biçime ulaşıldığını söylemek zor olacaktır. Çünkü oluşan nesne ele alındığında çıkış noktasını oluşturan doğal nesneyi anımsatan özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Ortaya çıkan biçim doğal biçimi hatırlatır aşamadır. Bu aşamadan sonraki süreç ise organik ve inorganik açıdan heykelin ele alınarak yeni bir biçimin ortaya konulmasıdır.

Ortaya konulan çalışmada heykel sanatı organik ve inorganik açıdan incelenmiş, biçim ve içerik açısından değerlendirilerek doğa soyutlamaları perspektifinden probleme yaklaşılarak heykelsel dilini yakalamak adına kompozisyonlar, sembollerin yapılandırılması ve soyutlanması irdelenmiştir. Heykel sanatı estetik anlamda bir değer yaratmakla birlikte, var olduğu çevreyi ve mekanı değiştirebilme gücüne sahiptir. Diğer bir ifade ile heykeli meydana getiren sanatçının bakış açısını, düşünce yapısını ve algılayış biçimlerini değiştirebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1988). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Akyürek, F. (1999). *Cumhuriyet Döneminde Heykel, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 48-50.
- Aksoy, Ö. (1997). *Biçimlendirme*. Trabzon: K.T.Ü. Yayınları.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*, çev: Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis Yayınları
- Arıcı, Y. (2014). 'Sonsusluğa' Ulaşma Serüveninde Bir Yolcu: İlhan Koman, https://www.academia.edu/9411878/_Sonsuzlu%C4%9Fa..._Ula%C5%9Fma_Ser%C3%BCveninde_Bir_Yolcu_%C4%B0lhan_Koman, adresinden 19.02.2019 tarihinden erişilmiştir.
- Artut, K. (2001). *Sanat Eğitimi*, İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Austin J. L. (1950). *Truth*. Preceedings of Aristotelien Society.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*, (Çev. Mehmet-Nahide Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları.
- Atalay, R. (2014). "Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü", *İnönü Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 107-113.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Eskisehir: A.Ü. Yayınları.
- Atalayer, F. (1977). *Sanayi ve Sanat*, Ankara: HÜ Güz San. Fak Yayınları.
- Aydın, S. (2009). *Fatma Tülin Resmi: Algı, Form ve Pornografi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu*, İstanbul: Boğaziçi Üniv. Basımevi.
- Büyük Larousse. (1986). *Sözlük ve Ansiklopedi*. Cilt: 4, 11, 17, İstanbul Gelişim yayınları. AŞ.
- Camus, A. (1992). *Başkaldıran İnsan*, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Adam Yayınları.
- Çalikoğlu, L.(2004) *Boşluğu Kanatan Formlar*, Kuzgun Acar İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Editör: Murat Ural 1.Baskı.

- Çalık, S. (2004). *Şadi Çalık*, İstanbul: Kültür Yayınları.
- Demir H., Tarhan O. (2009). “Teknoloji, Örgüt Yapısı ve Performans Arasındaki İlişkiler Üzerine Bir Araştırma”, *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, 10(1), 57-72.
- Diels H., Kranz W. (1907). *Fragmente Der Vorsokratiker II. Weidmannsche Buchhandlung*, Die modernen Väter der Antike, 2009.
- Doğruer, T. (2008). *Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resi-İş Öğretmenliği Bölümü.
- Eraldemir, B. (2010). “Sanat Hayata Nasıl Bakar? AntonyGormley’in Eserleri Üzerinden Bir Açıklama”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(1), 15-29.
- Erenus, Kalkan, Ö. (2017). *Dadaizm Sanatçıları ve Eserleri*, <http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilari-ve-eserleri/>, adresinden, 15.03.2019 tarihinde erişilmiştir.
- Erol Seda, (2011). *Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası*, (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Ford, K. W. (2012). *101 Soruda Kuantum Görmediğiniz Dünya Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey* (2. Baskı). Çeviren: B. Gönülşen. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Platon (2011). *Gorgias*. (Sema R., Mehmet R, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gudykunst, W. B. (1995). *Anxiety/uncertaintymanagement (AUM) theory: Currentstatus. In R. L. Wiseman (Ed.)*, Interculturalcommunicationtheory (pp. 8-58). ThousandOaks, CA: Sage.
- Hall, D., Henry, M. (1966). *Life of a Great Sculptor*, Londra: Victor Gollencz Ltd.
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hutchinson, J. (2004). *Return (The Turning Point)*, London: Revised&Expanded Catalogue, Phaidon.
- İnel, B. (2000, Mart). *Genç Sanat, İstanbul Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı:67.

- İrhan, A. (2013). *Matematik ve Geometrinin Heykel Sanatına Etkisi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı.
- İpşiroğlu, N., Velidedeoğlu, M. ve Veldet, H. (1987). *Çağdaş Düşünce*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Kagan M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Aziz Çalışlar. Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kandinsky V. (2003). *Kandinsky ve Ben*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kandinsky, V. (1983). *Sanatta zihinsellik üstüne* (çev. T. Turan), (10. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karavardar, G. (2011). "Aile İşletmelerinde Kurumsallaşma, Yetki Devri ve Belirsizliğe Tolerans", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Ocak 2011, 1(1), 157-179.
- Kıranlar, Ö. (2007). 20. *Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman Heykelinin Yeri*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi, SBE.
- Klee, P. (2001). *Çağdaş Sanat Kuramı*, çev: Ahmet Dünder, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Knobloch, L. K ve Solomon, D. H. (1999). *Measuring the sources and content of relational uncertainty*. *Communication Studies*, 50(4).
- KrauseAnna C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*.(Dilek Zaptçioğlu. Çev.). İstanbul: Litaratür Yayıncılık.
- Kranz W. (2009). *Antik Felsefe*. (Suad Y. Baydur, Çev.).İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (2. baskı) (Çev. Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lichtenstern, C. (1981). *Henry Moore and Surrealism, The Burlington Magazine*, S.123, No. 944, Special Issue Devoted to Twentieth Century Art.
- Lord, J. (1995). *Giacometti Portresi* (çev. R. G. Ögdül). İstanbul.

- Monat, A. Averill, J. R. ve Lazarus, R. S. (1972). Anticipatory Stress and Coping Reactions Under Various Conditions of Uncertainty. *Journal of Personality and Social Psychology*, 24(2), 237–253. <https://doi.org/10.1037/h0033297>.
- Montaigne M. (2007). *Denemeler*. İstanbul: Oda Yayınları.
- Özcan, M. (2014). *İlhan Koman Resim ve Heykel Müzesi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, SBE, Sanat Tarihi Anabilim Dalı
- Ponty, M. M. (2008). *Algılanan Dünya, Sohbetler*, çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul.
- Read, H. (1937). *Notes on sculpture, The Painter's Object, My Forum Evers*, Londra: (Gerald Home Ltd.).
- Rosenthal, M.P.Y. (1980). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, İstanbul.
- Russel, F., Jane B. (Ed.). (2003). *Henry Moore: Critical Essays*, The Henry Moore Institute, Leeds.
- Sedikides, C., De Cremer, D., Hart, C. M. ve Brebels, L. (2010). “The uncertain self: A handbook of perspectives from social and personality psychology”. R. M. Arkin, K. C. Oleson ve P. J. Carroll (Ed.) *Procedural fairness responses in the context of self-uncertainty*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Schneckenburger, M. (2000). *Art of The 20th Century*, Taschen, Köln.
- Seher, K. (2000). *Resimde Lirik Soyut Eğilimler – Sanatta Yeterlik Tezi*-İzmir.
- Sönmez, V. (1994). *Eğitim Felsefesi*, Anı Yay., Ankara.
- Sözen M., Tanyeli U.(1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şen, M. (2004). “Heykelde Deformasyon ve Form Düzenleme Yöntemleri”, *Anadolu Üniversitesi, GSF. Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*, 2004, 15, 213-220.
- Tepe, H. (2003). *Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*. İstanbul, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Timuçin, A. (1998). *Felsefelogos*. İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Timuçin, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Timuçin, A. (2000). *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tufan, S. (2017). *Heykel Sanatında İnsan Bedenin Yorumunun Değişimi ve Çağdaş Figüratif Heykelde Çizgisellik*, (Sanatta Yeterlilik Tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Sanatı Dalı.
- Tunalı, İ. (2016). Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleyim, Remzi Kitapevi
- Turani, A. (1980). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Ankara: Bateş Yayınları.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu (1998). 1. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1994). *İmgelerin Sesi*. Ankara: Alkım Yayınları.
- Yıldırım, K., Ömer A. (2013). “Türkiye’de Çimento Sektöründeki Belirsizliklerin Analizi”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(3), 169-185.
- Yılmaz M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, B. (2014). *Belirsizlik Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümler*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Sanatı Anasanat Dalı.
- Walther, K. (1994). *Antik Felsefe*, Çev: Suad Y. Baydur, İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare 1915, Tuval, Tretyakov Devlet Galerisi, Rusya. (<https://www.sanatabasla.com/2018/07/31/beyaz-uzerine-beyaz-white-on-white-malevich/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 2: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1921, Tuval, Özel Koleksiyon, Paris (https://guloguz1.blogspot.com/2015/06/piet-mondrian-kompozisyon-1921_8.html, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 3: Piet Mondrian, Kompozisyon No.10, 1939 (<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-no-10-1942> Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 4: Paul Klee, “Siyah Üzerine Antik Soyut Ses”, 1925 (<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/2324/2908d574-6337-4b42-9cc8-990f4e84f5c0.pdf?sequence=1> Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 5: Jackson Pollock, “3 Numara”, 1949 (<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/2324/2908d574-6337-4b42-9cc8-990f4e84f5c0.pdf?sequence=1> Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 6: Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, su mermeri (alabaster), 1934, Tate Galeri, Londra. (<https://www.arttv.com.tr/yazi/henry-moore-20-yil-sonra-tekrar-romada-yazan-pelin-okvuran>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 7: Henry Moore, Uzanan Figür, ahşap, 1935-36, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. (<https://www.arttv.com.tr/yazi/henry-moore-20-yil-sonra-tekrar-romada-yazan-pelin-okvuran>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 8: Henry Moore, Uzanan Figür, alçı ve tel, 1951, Henry Moore Foundation. (http://www.asosjournal.com/Makaleler/1110509354_363%20MUSTAFA%20BULAT.pdf, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 9: Henry Moore, Miğfer, Kurşun, 1939-40, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinbourg, İskoçya, (<https://www.arttv.com.tr/yazi/henry-moore-20-yil-sonra-tekrar-romada-yazan-pelin-okvuran>: Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 10: Henry Moore, Kemik Formu, mermer, t.y., Henry Moore Foundation UK. (<http://www.tualim.net/heykel/4649-henry-moore-eserleri-henry-moore-heykelleri-henry-moore-calismalari-heykeltiras.html>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 11: Henry Moore, Kral ve Kraliçe, bronz, 1952-53 (dökümü 1957'de yapılmıştır) Glenklin Sculpture Parc, İskoçya (<https://www.arttv.com.tr/yazi/henry-moore-20-yil-sonra-tekrar-romada-yazan-pelin-okvuran>: Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 12: Henry Moore heykelleriyle, Hertfordshire'daki atölyesinde. (<http://www.tualim.net/heykel/4649-henry-moore-eserleri-henry-moore-heykelleri-henry-moore-calismalari-heykeltiras.html>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 13: Barbara Hepworth, Güvercinler, mermer, Manchester Art Gallery, İngiltere, 1927. (<https://docplayer.biz.tr/108545089-Heykelde-bosluk-kavrayisi-modernizm-ve-sonrasi.html>: Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 14: Barbara Hepworth, Bebek, birmanya ağacı, 1929, Barbara Hepworth Museum, St Ives. (<http://barbarahepworth.org.uk/sculptures/1929/infant/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019)

Görsel 15: Barbara Hepworth, Dizilen Daireler, alçı, 1935-36, Sanatçının Koleksiyonunda (<https://www.yumpu.com/tr/document/read/17760002/modern-seramik-sanatnda-minimalizm-hasan-ahbaz-anadolu->, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 16: Barbara Hepworth, Renkli ve Tellerle Heykel, bronz, 1939, Özel Koleksiyon. (<https://tr.pinterest.com/pin/848998967230074495/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 17: Barbara Hepworth, Oval Form (No: 2), alçı, Tate Modern, Londra, 1943. (<https://tr.pinterest.com/pin/736338607797488371/> Erişim Tarihi: 29-08-2019).

- Görsel 18: Barbara Hepworth, Pelagos, ahşap (iç kısmı boyanmış) ve tel, Tate Modern, Londra, 1946 (<https://tr.pinterest.com/pin/526991593881917748/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 19: Barbara Hepworth, Cantate Domino, bronz, Middelheimpark, Antwerp, 1958. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-cantate-domino-t00956>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 20: Naum Gabo, Model for Constructed Torso, 1917, Kontrplak. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-model-for-constructed-torso-t06972>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 21: Naum Gabo, Metal Heykel, 1920, Metal (https://www.wikiwand.com/en/Naum_Gabo, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 22: Naum Gabo, Durağan Dalga, (Standing Wave) ,1919-1920, Çelik (<https://tr.pinterest.com/pin/283867582734647795/?lp=true>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 23: Antony Gormley, Tarla, 2013, Kırmızı Kil (<https://docplayer.biz.tr/113573771-Sinem-akin-t-c-gazi-universitesi-guzel-sanatlar-enstitusu-yuksekk-lisans-tezi-devinimsel-moduler-heykeller-sinem-akin-heykel-anasanat-dali.html>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 24: Antony Gormley, Big Beamers, 2013-2015, Çelik (<http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/310>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 25: Antony Gormley Dökme Demir , 2014 (<https://ocula.com/magazine/conversations/antony-gormley/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 26: Jean Arp, Birds In An Aquarium, 1920 (<https://www.moma.org/collection/works/81181>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 27: Jean Arp, İlk soyut çalışmalar, 1915 (<https://www.duygusanat.com/jean-hans-arp-ve-raslantisallik-jean-hans-arp-and-randomness/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

- Görsel 28: Jean Arp, İnsan desenleri, 1913 (<https://www.duygusanat.com/jean-hans-arp-ve-raslantisallik-jean-hans-arp-and-randomness/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019)
- Görsel 29: Jean Arp, Otomatik çizim, 1916 (<https://www.duygusanat.com/jean-hans-arp-ve-raslantisallik-jean-hans-arp-and-randomness/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 30: Kuzgun Acar'ın ilk yapıtı Palyaço, (<http://evvel.org/kuzgun-acarin-ilk-yapiti-bir-yorum-bir-soru-ve-iki-not>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 31: Kuzgun ACAR, Elek teli heykellerinden detay, 1962. (<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/kuzgun-acar-hayati-ve-eserleri-1928-1976/> Erişim Tarihi: 29-08-2019)
- Görsel 32: Kuzgun ACAR, Bertold Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" oyunu için masklar serisinden, 1975. (<http://evvel.org/?s=Kafkas+Tebe%C5%9Fir+Dairesi>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 33: Kuzgun Acar Metal Heykel, 1962 (Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen yapıtı) (<http://www.leblebitozu.com/kuzgun-acarin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 34: İlhan Koman, Demir çağı, 1957, İstanbul, Türkiye. (<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi:29-08-2019).
- Görsel 35: İlhan Koman, Yuvarlanan Kadın, 1983. (<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi:29-08-2019).
- Görsel 36: İlhan Koman, Derviş, 1970, Stockholm, İsveç. (<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi:29-08-2019).
- Görsel 37: İlhan Koman, Whirlpool, 1975-80, Stockholm, İsveç. (<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi:29-08-2019).

- Görsel 38: İlhan Koman, ToInfinity, 1986, Stockholm, İsveç. (
<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>,
 Erişim Tarihi:29-08-2019).
- Görsel 39: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1980, Yapı Kredi Kültür Sanat Binası,
 İstanbul, Türkiye. (<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi:29-08-2019).
- Görsel 40: İlhan Koman, Pi Serisi 1980-1983, Stockholm, İsveç. (
<http://www.leblebitozu.com/turk-da-vincisi-ilhan-komanin-eserleri-ve-hayati/>,
 Erişim Tarihi:29-08-2019).
- Görsel 41: Sadi Çalık, ODTÜ Üçlü Anfisi Heykeli, 1968.
 (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/318059>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 42: Sadi Çalık, Metal, Minumum, 1957.
 (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/318059>,, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 43: Sadi Çalık, Vakko Genel Müdürlüğü Soyut Heykeli, 1969.
 (<https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-heykeltraslar/sadi-calik-hayati-ve-heykelciligi/2085>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 44: Sadi Çalık, Halkalar-1, 1952. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/318059>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 45: Sadi Çalık, Uçan Form, 1952. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/318059>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 46: Sadi Çalık, ODTÜ Atatürk Anıtı, 1966.
 (<http://archiportal.blogspot.com/2008/12/trk-ve-dnya-heykelinin-byk-ustas-adi.html>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).
- Görsel 47: Sadi Çalık, Galatasaray 50. Yıl Anıtı, 1973.
 (<https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-heykeltraslar/sadi-calik-hayati-ve-heykelciligi/2085>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 48: Rahmi Aksungur, “Peri”, (Çınar, 2006, s.61).

(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/636230>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).

Görsel 49: Rahmi Aksungur, “Büyük Soruşturucu”.

(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/636230>, Erişim Tarihi: 29-08-2019).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mahiye KÖMÜRCÜ
Doğum Yeri ve Tarihi	Rize/ 01.08.1984
Eğitim Durum	
Lisans Öğrenimi	2004 Lisans, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Erzurum
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Workshop	2008 1. Ağrı Dağı Kar Şenlikleri kapsamında ‘‘Kar Heykel’’ Workshop 2009 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü öğrencileri ‘‘LÖSEV’’ için Workshop
Sempozyumlar	2005 1. Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu 2006 Dokuma Modern Sanat Müzesi 1. Heykel Sempozyumu
Sergiler	2009 Heykel Bölümü Sergisi 2009 Elazığ Karma Heykel Sergisi
Yarışmalar	2007 50. Yıl 6. Palandöken Kar Heykel Yarışması 2008 4. Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması
Programlar	2004 90. Yılında 90 Bin Şehit ve Gaziyi Anma programı Kar Anıt Heykel 2008 1914 – 15 Sarıkamış Anıt Heykel Kompleksi, Erzurum Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	2010- 2016 Çayeli Halk Eğitim Merkezi / Rize 2017- Çayeli Bakım ve Rehabilitasyon Merkezi Müdürlüğü
İletişim	
E-Posta Adresi	mahiyekomurcu@gmail.com
Tarih	2019