



**XX. YÜZYIL SONRASI MİMARİ
HEYKEL İLİŞKİSİ**

Sanaz POURNADERİ

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Dr. Öğretim Üyesi Önder YAĞMUR
2018
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

Sanaz POURNADERI

XX. YÜZYIL SONRASI MİMARİ HEYKEL İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğretim Üyesi Önder YAĞMUR**

ERZURUM- 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "XX. YÜZYIL SONRASI MİMARİ HEYKEL İLİŞKİSİ" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı 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 tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimim 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

26.02.2018

Sanaz POURNADERI



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yrd. Doç. Önder YAĞMUR danışmanlığında, Sanaz POURNADERİ tarafından hazırlanan bu çalışma 26/02/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mustafa BULAT İmza : 

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Nurtaç ÇAKAR İmza : 

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Önder YAĞMUR İmza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir **26/02/2018**


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. HEYKEL SANATI	7
1.1.1. Heykel Sanatının Tarihsel Gelişimi	14
1.2. MODERN DÖNEM ÖNCESİ MİMARİ-HEYKEL İLİŞKİSİ	25
1.2.1. İlk Çağ Dönem	25
1.2.2. Klasik Yunan Dönem	25
1.2.3. Klasik Roma Dönem	29
1.2.4. Gotik Dönem	31
1.2.5. Rönesans Dönem	34
1.2.6. Barok Dönem	39
1.2.6.1. Gian Lorenzo Bernini	39
1.2.6.2. Francesco Borromini	40
1.3. MODERN VE POST MODERN DÖNEM MİMARİ	41
1.4. MODERN VE POST MODERN SANAT AKIMLARININ HEYKEL VE MİMARİYE ETKİLERİ	43
1.4.1. Kübizm	43
1.4.2. Fütürizm	44
1.4.3. Konstrüktivizm.....	45
1.4.4. De Stijl.....	48
1.4.5. Süprematizm.....	48
1.4.6. Soyut Sanat.....	48
1.4.7. Minimalizm	50

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ARKİTEKTONİK HEYKEL VE HEYKELSEL MİMARİ	51
---	-----------

2.1.1. Heykelsel Mimari ve Mekan Kavramı	52
2.1.2. Arkitektonik Heykel ve Heykelsel Mimari Arasındaki Benzerlik ve Farklar ..	55
2.1.3. Heykel ve Mimarinin Biçimsel Benzerlikleri	57
2.1.4. Heykel ve Mimarinin Simgesellik Bağlamında Değerlendirilmesi	58
2.2. ARKİTEKTONİK HEYKEL VE HEYKELSEL MİMARİNİN ÖNEMİ VE EKONOMİK ETKİSİ.....	59
2.3. HEYKELSEL MİMARİ ÖRNEKLERİ	60
2.3.1. Mimarinin Heykele Yaklaşımı	60
2.3.2. Yapısalcı Mimarlar ve Sanatçı-Heykeltıraş Mimarlar	63
2.3.3. Modern Dönemde Sanatçı-Heykeltıraş Mimarlar ve Yapıtları	63
2.3.3.1. Antoni Gaudi	64
2.3.3.2. Le Corbusier	73
2.3.3.3. Frank Lloyd Wright	78
2.3.4. Geç Modern Dönem-Brütalizm ve Heykelsel Anlayışın Yayınlanması	81
2.3.4.1. Eero Saarinen'in New York'daki "T.W.A Binası"	82
2.3.4.2. John Utzon'un "Sidney Opera Binası"	83
2.3.5. Post Modern Döneminin Heykeltıraş Mimarları ve Eserleri.....	85
2.3.5.1. Santiago Calatrava	85
2.3.5.2. Frank Gehry	93
2.3.5.3. Zaha Hadid "Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi"	95
2.4. ARKİTEKTONİK HEYKEL ÖRNEKLERİ VE MİMARİ-HEYKEL	98
2.4.1. Heykeltıraşlığın Mimariye Yaklaşması	98
2.4.2. Arkitektonik Heykel Çeşitleri	99
2.4.2.1. Mimari Boyutta Yapılan Heykeller	99
2.4.2.2. İçinde Mekân Yaratılan Figüratif Anıt Heykeller	101
2.4.2.3. İçinde Uzam ve mekân Yaratılan Minimal ve Biçimsel Soyutlama Heykeller.....	103
2.4.2.4. Mimari Tasarım ve Ölçeğine Aktarılabilen Heykeller	110
2.4.2.5. Mimari Maket Tarzında Yapılan Heykeller	114
2.4.2.6. Mimari Yapının Parçası Olan Heykeller	116
2.4.2.7. Mimari Özelliklere Sahip Olan Heykeller	117
2.5. MİMARLARIN VE HEYKELTIRAŞLARIN İŞBİRLİĞİ	123

2.6. HEYKEL MİMARİ İLİŞKİSİNDE ÇEVRENİN ETKİSİ (ROLÜ).....	125
2.6.1. Özel bir Çevreye Tasarlanan Heykeller	125
2.6.2. Peyzaj	126
2.7. İRAN'DA MİMARİ VE HEYKEL	129
2.7.1. Pers Dönemi	129
2.7.2. Parti Dönemi.....	136
2.7.3. Horasani Dönemi.....	137
2.7.4. Razi Dönemi.....	140
2.7.5. Azeri Dönem	140
2.7.6. İsfahani Dönemi	142
2.7.7. İran'ın Modern Dönem Heykelsel Mimari Örnekler	144
2.7.8. İran'ın Modern Dönem Mimari-Heykel Örnekleri	152
2.7.8.1. Kambiz Sabri'nin Eserleri	152
2.7.8.2. Sahand Hesamiyan'ın Eserleri.....	156

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. KONUYA İLİŞKİN KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR.....	163
3.1.1. Küpler ve Heykel.....	163
3.1.2. Heykelsel Mimari Maketler.....	164
3.1.3. Sarılmış Klon.....	166
3.1.4. Kadın Estetiği	167
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	168
KAYNAKÇA	171
GÖRÜNTÜLER İÇİN KAYNAKLAR.....	178
ÖZGEÇMİŞ.....	190

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

XX. YÜZYIL SONRASI MİMARİ HEYKEL İLİŞKİSİ

Sanaz POURNADERI

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Önder YAĞMUR

2018, 190 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Dr. Öğretim Üyesi Nurtaç ÇAKAR

Dr. Öğretim Üyesi Önder YAĞMUR

Heykel ve mimari sanatı, farklı dönemlerde, farklı biçimlerle ve dillerde birbiriyle ilişki içerisinde olmuşlardır. Çoğu sanat bilimci mimari heykel ilişkisinin başlangıç noktasını, Rönesans dönemi olarak ifade etselerde, aslında bu ilişki İngiltere'nin Salzberi bölgesinde var olan "Stonehenge" eserlerinde olduğu gibi, ilk çağlara kadar geri gider.

Bu iki farklı disiplin alanının ilişkisini, daha iyi analiz yapmak için, her iki farklı disiplinlerdeki sanat alanlarını tanımak, büyük bir önem arz etmektedir. Geleneksel olarak heykel sanatı, mekânla çevrelenen üç boyutlu nesnelere, mimari ise, mekânı çevreleyen üç boyutlu nesnelere biçiminde tanımlanır.

Mimari, insan yaşamını kolaylaştırmak için tasarlanmış mekândır. Yaşamın devamı için insan, barınmak ve doğa şartlarından korunmak için bir mekâna ihtiyacı duyar, Kendine özgü kültürel, fonksiyonel, teknik ve farklı tasarımlarla mekânını oluşturur. Mekân belirli bir amaca yönelik sınırlandırılan bir boşluktur. Heykeltıraşlık klasik anlamda maddeye, mekâna şekil verme, onu forma sokmaktır. Heykel, sanatsal bakış açısıyla meydana getirilmiş üç boyutlu formdur. Heykel insanın barınma ya da doğa şartlarından korunma gibi bir amaca yönelik değildir.

Mimari ve heykel ilişkisi, Modern Dönem öncesi ve Modern Dönem sonrası, farklı dillerde kendisini gösterir. Modern Dönem'den önce daha çok heykel mimari mekânını ve mimari heykelin imgesel gücünü kullanmış, ancak Modern Dönem sonrası heykel artık kavram olarak, "Mekân" inşa etmeyi başarmış ve mimari heykelin imgesel ve plastik dilini kullanarak, kendini büyük bir heykelle dönüştürmüş ve sadece işlevselliği karşılamakla yetinmemiş, duygusal ihtiyaçlara da cevap veren "İfade" aracı haline gelmiştir.

Sonuç olarak, çağımızın teknolojik gelişmeleri sayesinde, Mimarlık ve Heykel alanlarının birbirine yaklaşmış, Mimari-Heykel ve Heykelsel-Mimari kavram veya anlayışın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Genelde mimari ve heykel ilişkisi, Modern Dönem öncesinde rölyef ve heykel gibi bir süsleme elemanı olarak, binaların iç ve dış mekânlarında devam etmiştir.

Çok fazla ve abartılı bir şekilde kullanılan süsleme elemanları, XIX. yüzyılda, ortadan kaldırılmış ve 1908'de Adolf Loos, bir yazıda "süsleme cinayettir" başlığıyla, süsleme sanatını eleştirmiştir. Modern mimari her türlü süse karşı olduğu için, Modern Dönem'de süsleme elemanlarının ortadan kaldırılması, mekân ve ardından form konusunun, daha çok öne çıkmasına sebep olmuştur. Mekân ve form ilişkisi, mimari ve heykelin genel kavramını oluşturmuştur.

Ayrıca sanayi devriminden sonra, yeni malzemelerin ortaya çıkması ve teknolojinin ilerlemesiyle mimariyi birçok engellerden kurtarmış ve onu özgün heykel formlarına ulaştırmıştır. Modern Dönem de anlam ifade eden formların kullanılmasıyla, binanın süs özelliğine ulaştığını, böylece mimarlık sanatının, bir tür büyük ölçekte heykelle dönüştürülmüş, aslında süsleme elemanlarına ihtiyacı olmayan üç boyutlu bir tasarım ortaya çıkmıştır. Yeni tasarımlarda form, kendi içinde beğeni taşır ve başka bir süsleme öğesinin eklenmesine ihtiyaç duymaz.

Minimal Sanat Akımı heykeltıraşları, yeni bir anlayışa ulaşmış ve heykel, Anthony Caro'nun heykel-mimari olarak adlandırdığı, insanları kendi içinde yerleştiren, kucaklayan, çevreleyen bir nesneye dönüşmüştür. Mimari-heykel çalışmaları tam olarak mimari bir yapıyı ifade etmiyor olsa da, izleyicilerin bu eserlerin içinden geçebilmesi veya bir şekilde bu eserlerin mimari mekânından faydalanması ile, bu yapıtların mimari yapılar olarak tanımlanmasını sağlamıştır.

XX. yüzyıl sonrası mimari ve heykel disiplinlerinin birbirine yaklaşması sonucu, mimaride formun önemsenmesine, yeni malzemeler sayesinde, heykel anlamında yeni formların yapılabilmesiyle ve mimarinin sadece kullanımlı olma düşüncesinden uzaklaşmasıyla birlikte, heykel sanatına, mimarinin mekân kavramının girişi ve heykel sanatında ise, soyutlama düşüncesi, sanat alanlarına hâkim olmasına neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Heykel, Mimari

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND SCULPTURE AFTER THE 20th
CENTURY

Sanaz POURNADERI

Advisor: Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR

2018, 190 pages

Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT
Assist. Prof. Dr. Nurtaç ÇAKAR
Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR

The art of sculpture and architecture have been in relation with each other through the different periods of time, in different forms and in different languages. Despite the fact that the beginning of sculpture and architecture relation is expressed by many scientists to begin since the Renaissance period, in fact, the history of this relation goes back to the early ages as it can be seen in historical buildings like “*Stonehenge*” in Salzburg region of England.

In order to understand and better analyse the relation between these two academic disciplines, it is crucial to identify the art fields in these different disciplines. Conventionally, sculpture is defined as a three-dimensional object surrounded by its adjacent space or environment where architecture is defined by three dimensional objects that surround the space inside.

Architecture is a place that is designed to facilitate human’s life. For his survival, humankind feels the need for a place as a shelter which protects him from natural hazards and designs a place with its distinctive functionality, technique, design and cultural aspects. The place is a vacant space which is confined for a special purpose. The art of sculpture is conventionally defined as giving a shape to a material. Sculpture is the resultant three-dimensional work of art. It is not made to protect humankind from natural hazards.

Sculpture and architecture relation shows itself in two different ways at pre-modern and post-modern periods. At pre-modern period sculpture used architectural place and architecture used the imaginative power of sculpture, whereas in fact in the post-modern period sculpture has succeeded to construct a “place” in the abstract, and with the help of imaginative and plastic language of sculpture, architecture has turned itself to an enormous sculpture and not only it has met the functionality, but also it has fulfilled the emotional needs.

After all, by the technologic development of our age, sculpture and architecture fields have approached each other and have given rise to architectural sculpture and sculptural architecture concepts.

Generally, at pre-modern period, sculpture and architecture relation continued by using reliefs and sculptures as adornments inside and outside of the buildings.

The usage of exaggerated and a large number of adornments faded away in the 19th century and, in 1908, Adolf Loos criticized adornment in an article titled as “adornment is a murder”. Since the modern architecture is against any kind of adornments, in modern period adornments has been removed and the concept of place and then concept of form has come to the forefront. The relation between place and form has formed the basis for architecture and sculpture.

In addition, after the Industrial Revolution and by the emergence of new materials and technologies, architecture could get rid of many obstacles and reached original sculpture forms. In the modern period, by the usage of meaningful forms, architecture has achieved the decorated appearance and has turned to a large-scaled sculpture. In fact, large three dimensional designs with no need for any adornments have come to existence. New designs win recognition for its form and feel no need for any adornments and decorations.

Minimalism art movement has lead sculptors to a new understanding, and sculpture, named by Caro as architectural sculpture, has turned into an object that can include, embrace and surround people. Although architectural sculptures are not completely an architectural work, the visitors being able to walk through or their being inspired by an architectural place causes this works to be considered as an architectural work.

After the 20th century, by the approach of architecture and sculpture disciplines as well as by giving attention to the form in architecture, and by sculpture’s being able to create new forms thanks to new materials and by architectures getting away from caring just functionality, the concept of place has entered sculpture art and abstraction thought has entered architecture.

Key Words: Art, Sculpture, Architecture

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Görüntü 1. Stonehenge, Salzberi, İngiltere, İlk Çağ Dönem.....	2
Görüntü 2. Modern Dönem Öncesi Mimari Heykel İlişkisine Gotik Dönemden Bir Örnek, “Reims Kilisesi”, Reims, Fransa, 1163.	3
Görüntü 3. Frank Gehry, “Guggenheim Müzesi”, Bilbao, İspanya, 1997.	4
Görüntü 4. Zaha Hadid, “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”, Bakü, Azerbaycan, 2013....	4
Görüntü 5. Eduardo Chillida, “Ufuka Övgü”, Betonarme, Yükseklik 32,8 ft, 1990.	6
Görüntü 6. Richard Serra, “İnside Out” (Mimari- Heykel Örneği), Çelik, 158x982x482 cm, 2013.	6
Görüntü 7. Alberto Giacometti, “Clairère”, Bronz, 57,1x56,4x52 cm, 1950.....	7
Görüntü 8. Constantin Brancusi, “Boşlukta Kuş”, Bronz, 1928.	8
Görüntü 9. Naum Gabo, “Head in a Corner”, Metal, 1917	8
Görüntü 10. J. Beuys, “Piyanoda Homojen İnfiltrasyon”, Pompidou, Hazır Malzeme Piyano+Keçe, 1966.	9
Görüntü 11. Vladimir Tatlin, “Monument to the Third International”, Metal, 1920.	11
Görüntü 12. Alexander Rodchenko, “Uzaysal Yapı”, Metal, 1920-21.	11
Görüntü 13. Richard Serra, "Berlin Kavşağı", Metal, 1987.....	12
Görüntü 14. “Lespugue Venüsü”, L’Homme Müzesi, Fransa, Mamut Dişi, M.Ö. 25.000.....	14
Görüntü 15. “Willendorf Venüsü”, Viyana Doğa Tarih Müzesi, Avusturya, M.Ö. 25.000.....	15
Görüntü 16. “II. Ramses”, Ebu Simbel Tapınağı, Mısır, Taş Yontu, M.Ö. 1302-1212.....	16
Görüntü 17. “Lamassu”, British Müzesi, Londra, M.Ö. 721-705.....	16
Görüntü 18. Myron, “Discobolus”, British Müzesi, Londra, Mermer, M.Ö. 450-440..	17
Görüntü 19. İskender Lahti, İstanbul Arkeoloji Müzesi, Mermer, M.Ö. 325-300.	18
Görüntü 20. “Laocoon ve Oğulları”, Vatikan Müzesi, Roma, Mermer, M.Ö. 175-150.....	19
Görüntü 21. Apollodoros, “Traianus Sütunu”, Roma, M.S. 114.....	20
Görüntü 22. “Chartres Katedrali”, Chartres, Fransa, 13.yy.....	21
Görüntü 23. Donatello, “Zuconne”, Duomo Müzesi, Floransa, Mermer, 1423-25.....	22

Görüntü 24. Giambologna, “Sabinli Kadınların Kaçırılması”, Dell Academia Galerisi, Floransa, 1583.....	23
Görüntü 25. Jean Tinguely, “Balauba”, Ludwig Müzesi, Köln, 1959.	24
Görüntü 26. “Stonehenge”, Salzberi, İngiltere, İlk Çağ Dönem.	25
Görüntü 27. Akropolis, Atina, Yunanistan, Klasik Dönem.....	26
Görüntü 28. Akropolis (Acropolis) Maketi	26
Görüntü 29. “Parthenon”, Akropol, Atina, Yunanistan, M.Ö. 447.	27
Görüntü 30. “Parthenon” Mevcut Hali.	27
Görüntü 31. “Erechtheion” Binası, Akropolis (Acropolis), Atina, Yunanistan, M.Ö. 421.	28
Görüntü 32. “Pantheon” Tapınağı, Roma, İtalya, M.S. 118-125.	29
Görüntü 33. Augustus Heykeli, Mermer, Roma Klasik Dönemi.	30
Görüntü 34. “Chartres” Kilisesi, Fransa, 1194.....	31
Görüntü 35. “Chartres Kilisesi”, Detay.....	32
Görüntü 36. “Chartres Kilisesi”, Detay.....	32
Görüntü 37. “Reims Kilisesi”, Detay.	33
Görüntü 38. “Reims Kilisesi”, Reims, Fransa, 1163.....	34
Görüntü 39. “Reims Kilisesi”, Detay.	34
Görüntü 40. Tempietto, Roma, İtalya, 1502.....	36
Görüntü 41. “San Pietro”, Mimari Plan.....	37
Görüntü 42. “San Pietro”, Vatikan, Roma, 1506-1626.	37
Görüntü 43. “San Pietro”, Kuş Bakışı.	38
Görüntü 44. “San Pietro”, Detay.	38
Görüntü 45. Borromini, “Sant Carrlo Alle Quattro Fontane” Kilisesi, Roma, İtalya, 1682.....	41
Görüntü 46. Kristal Saray, Londra, 1851.	42
Görüntü 47. Umberto Boccioni, “Şişe Mekânda Açılıyor”, Bronz, (1911-1912).....	45
Görüntü 48. Tatlin, “Monument of The Third International”, Rusya, Metal, 1919.	46
Görüntü 49. Kazimir Maleviç, “Mimar Yapı”, 1914.	47
Görüntü 50. Georges Vantongerloo, “Interrelation of Volumes”, Taş, 225x137x137 mm, 1919.....	49
Görüntü 51. Jürgen Mayer, “Metropol Parasol”, İspanya, Ahşap, 2011.....	56

Görüntü 52. Kenzo Tange, “Tokyo stadyum”, Tokyo, 1964.	62
Görüntü 53. Jorn Utzon, “Sydney Opera House”, Sydney, (1963-1973).....	62
Görüntü 54. Antoni Gaudi, “Sagrada Familia” Kilisesi, Barselona. İspanya, (1882- 1926).....	65
Görüntü 55. “Sagrada Familia” Kilisesi, Detay.	66
Görüntü 56. “Sagrada Familia” Kilisesi, Detay.	66
Görüntü 57. Antoni Gaudi, “Casa Batllo” Binası, Barselona, İspanya (1905-1907). ...	67
Görüntü 58. “Casa Batllo” Binası, İç Tasarım.	67
Görüntü 59. “Casa Batllo” Binası, İç Tasarım.	68
Görüntü 60. “Casa Batllo” Binası, Çatı Tasarımı.....	68
Görüntü 61. “Casa Batllo” Binası, Çatı Tasarımı Fotoşapla Tamamlanmış Hali.	69
Görüntü 62. Gaudi, “Casa Mila” Apartmanı, Barselona, İspanya, (1905-1910).....	69
Görüntü 63. “Casa Mila” Apartmanı Çatısı.....	70
Görüntü 64. Casa Mila Apartmanı, Çatıdan Görüntü.....	71
Görüntü 65. Antoni Gaudi, “Guell” Parkı, Barselona, İspanya, (1900-1914).....	71
Görüntü 66. “Guell” Parkı, Detay.	72
Görüntü 67. “Guell” Parkı, Detay.	72
Görüntü 68. Le Corbusier, “Notre Dame” Kilisesi, Ronchamp, Fransa, (1950-1955). 74	
Görüntü 69. Constantin Brancusi, “Balık”, Taş, 1930.	75
Görüntü 70. Le Corbusier, “Villa Sayoye”, Poissy, Fransa, (1929-1931).	77
Görüntü 71. Frank Lloyd Wright, “Şelale” Binası, Birleşik Devletler, (1935-1937). ..	79
Görüntü 72. Frank Lloyd Wright, “Guggenheim” Müzesi, New York, (1942-1959)..	81
Görüntü 73. Eero Saarinen, “Washington Dulles” Hava Alanı, Washington, 1962. ...	82
Görüntü 74. Eero Saarinen, “New York T.W.A” Hava Alanı, New York, (1956-1962).....	82
Görüntü 75. Jorn Utzon, “Sydney Opera House”, Sydney, (1963-1973).....	83
Görüntü 76. Minoru Yamasaki, “North Shore Congregation”, İsrail, 1965.....	84
Görüntü 77. Alexander Calder, “Flamingo”, Chicago, Birleşik Devletler, Boyalı Çelik Metal, 1974.	86
Görüntü 78. Myron, “Discobolus”, Mermer, M. Ö. 470.	87
Görüntü 79. Santiago Calatrava, “Valencia Hemispheric” Binası, Valencia, İspanya, 1998.....	88

Görüntü 80. “Valencia Hemispheric” Binası, ilk Çizimler.	88
Görüntü 81. Santiago Calatrava, “Reiman Bridge Milwaukee Sanat Müzesi”, Milwaukee, Birleşik Devletler, 2001.	89
Görüntü 82. “Reiman Bridge Milwaukee Sanat Müzesi”.	90
Görüntü 83. Santiago Calatrava, “Auditorio de Tenerife” Binası, Ternife, İspanya, 2003.	91
Görüntü 84. Santiago Calatrava, “Turning Torso”, İsveç, 2005.	92
Görüntü 85. Frank Gehry, “Guggenheim Müzesi”, Bilbao, İspanya, 1997.	93
Görüntü 86. Zaha Hadid, “Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi”, Abu Dabi, 2010.	95
Görüntü 87. Zaha Hadid, “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”, Bakü, 2012.	96
Görüntü 88. “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”.	97
Görüntü 89. Gustave Eiffel, “Eiffel Kulesi”, Çelik, 1899.	100
Görüntü 90. Eero Saarinen, “Ark”, Missouri, Birleşik Devletler, 192 m Yükseklik, 1965.	101
Görüntü 91. Eero Saarinen, “Ark”.	101
Görüntü 92. Frederic Bartholdi, “Özgürlük Anıtı”, New York, Demir ve Bakır, 93 m, (1984-1986).	102
Görüntü 93. “Özgürlük Anıtı”.	103
Görüntü 94. Sol LeWitt, “Açık Küp”, Boyalı Alüminyum, 1974.	105
Görüntü 95. Anish Kapoor, “Bulut Kapısı”, Chikago, ABD, Palanmaz Çelik, (2004-2006)	106
Görüntü 96. Richard Serra, “Yılan”, Çelik, (1994-1997).	107
Görüntü 97. Richard Serra, Torqued Elipse, çelik, 1996.	107
Görüntü 98. Jaume Plensa, “Soul Ogijima”, Ogijima, Japan, 2009.	108
Görüntü 99. Claus Bury, “Vorburg”, Ahşap, 820x840x920 cm, 2002.	109
Görüntü 100. Robert bruno, “Çelik ev”, Teksas Ransom Canyon, Çelik, (1974-2008).	110
Görüntü 101. Rahmi Aksungur, “Karetta”, Ahşap, 2004.	111
Görüntü 102. Rahmi Aksungur, “Karetta”, Çizim.	111
Görüntü 103. Sacha Sosno, “Square Head”, Nice, 2012.	112
Görüntü 104. Sacha Sosno, “Polygone Riviera”, France, 2006.	113
Görüntü 105. Sacha Sosno. “Les lendemains qui chantent”, Taş.	113

Görüntü 106. Renato Nicolodi, “Noir de Mazy”, Beton ve Ahşap, 42x42x151 cm, 2010.	114
Görüntü 107. Los Carpinteros “Ciudad Transportable”, Naylon ve Alüminyum Çadır, (1991-2003).	115
Görüntü 108. Chris Burden, The Master Builder, Krinzinger Galeri. 2013.	116
Görüntü 109. Mario Bellini, “Green Towers”, Frankfurt, Almanya, 2013.	117
Görüntü 110. Next Architects Şirketi, “Elastik Perspektif Yürüme Yolu”, Carnisselande, Çelik, 2013.	118
Görüntü 111. “Landmarke Lausitzer Seen[land]”, Seftenberg, Almanya, 2008.	118
Görüntü 112. Anish Kapoor & Cecil Balmond, “ArcelorMittal Orbit”, Londra, 114 m, 2012.	119
Görüntü 113. Ahn Kyu Chul, “Room Without Floor”, Rodin Gallery, Seoul, 2004. .	120
Görüntü 114. Rachel Whiteread, “Ghost”, 1990.	121
Görüntü 115. Rachel Whiteread, “House”, 1993.	121
Görüntü 116. Rachel Whiteread, “Judenplatz Holocaust Memorial”, 2000.	122
Görüntü 117. Christo ve Jeanne-Claude, “Wrapped Reichstag”, Berlin, Almanya, (1971-1995).	123
Görüntü 118. Anish Kapoor, “Laviathan”, Paris, Fransa, 2011.	124
Görüntü 119. Arata Isozaki & Anish Kapoor, “Ark Nova”, Japonya, 2011.	125
Görüntü 120. Jean Dubuffet, “Kış Bahçesi”, Georges Pompidou Merkezinde, Paris, 1968.	127
Görüntü 121. Jean Duffet, “Falbala Küçük Çiftliği”, Fransa, (1971-1973).	127
Görüntü 122. Arne Quinze, “The Sequence”, Mons, 2008.	128
Görüntü 123. “Bütün Ülkeler” Kapısı, Persepolis, Shiraz, İran, Ahamaneşi Döneminde.	131
Görüntü 124. “Apadana” Sarayını, Persepolis, Shiraz, İran, Ahamaneşi Döneminde.	132
Görüntü 125. “Apadana”, Sarayının Girişi.	132
Görüntü 126. “Apadana”, Sarayının Girişi.	133
Görüntü 127. “Persepolis” te Kullanılan Sütun Başlıkları.	134
Görüntü 128. “Persepolis” te Kullanılan Sütun Başlıkları.	134
Görüntü 129. “Persepolis” te Kullanılan Sütun Başlıkları.	135

Görüntü 130. “Naş-ı Rüstem”, Fars Eyaleti, İran, M.Ö. 485.	136
Görüntü 131. “Taghe Kasra”, Tisfun Şehrinde, (Şu an Irak Toprağında) Parti Döneminde.	136
Görüntü 132. “Taghe Bostan”, Kirmanşah, İran, Parti Döneminde.	137
Görüntü 133. İran Mimari Eserleri.	137
Görüntü 134. “Fahraj Jame Cami”, Yazd, İran, M.S. 617.	138
Görüntü 135. “Tarikhane Damghan”, Damgan, İran, M.S. 730.	138
Görüntü 136. “Arg Bam” Kalesi, Bam, İran, Horasani Dönemi.	139
Görüntü 137. “Ardestan Jame Cami”, İsfahan, İran, M.S. 1000.	139
Görüntü 138. “Gonbade Kabus”, Gorgan, 53 m, Gonbad Kabus, İran, 1006.	140
Görüntü 139. “Gonbade Kabud” Anıt mezar, Maraghe, İran, 1196.	141
Görüntü 140. “Varamin’in Jame Cami”, Varamin, İran, 1322.	141
Görüntü 141. “Sultaniye Kümbeti” Moghol Padişahının Mezarı, Sultaniye, İran, 1250.	141
Görüntü 142. “Bogheye Şeykhsafiedine Ardabili”, Ardabil, İran, 1334.	142
Görüntü 143. “Gohar Şad” Cami, Maşhad, İran, 1442.	142
Görüntü 144. “Çehel Sütün” Sarayı, İsfahan, İran, 1646.	143
Görüntü 145. “İsfahan İmam” Cami, İsfahan, İran, 1629.	143
Görüntü 146. Hoseyn Amanat, “Azadi Kulesi”, Tahran, İran, 1974.	144
Görüntü 147. “Azadi Kulesi”.	145
Görüntü 148. “Azadi Kulesi”.	146
Görüntü 149. “Azadi Kulesi” İçmekanı.	146
Görüntü 150. “Azadi Kulesi” Çizimleri.	147
Görüntü 151. “Azadi Kulesi”, Detay.	147
Görüntü 152. Huşeng Seyhun ve Eserleri	148
Görüntü 153. Huşeng Seyhun, “Nadir Şah Mezar” Binası, Meşhed, İran, (1957-1963).	149
Görüntü 154. “Nadir Şah Mezar” Binası.	150
Görüntü 155. Huşeng Seyhun, “Ömer Hayyam” Anıt Mezarı, Nişabur, İran, 1963.	151
Görüntü 156. “Ömer Hayyam”, Detay.	151
Görüntü 157. Kambiz Sabri, “Tecrübe”, 2 38x75x47 cm, Fiberglass, 2011.	153
Görüntü 158. Kambiz Sabri, “Tecrübe”, 2 38x75x47 cm, Fiberglass, 2011.	153

Görüntü 159. Kambiz Sabri, “Gecenin Diğer Yakasındaki Bir Ev”, 80x130x80 cm, Fiberglass, 2011.....	153
Görüntü 160. Kambiz Sabri, “Gecenin Diğer Yakasındaki Bir Ev”, 60x65x45 cm, Fiberglass, 2011.....	154
Görüntü 161. Hayalimdaki En İyiler, 80x55x35 cm, Fiberglass, 2012.....	155
Görüntü 162. “Şamsol Emare”, Tahran, İran, 1865.	155
Görüntü 163. “Ey Özgürlük”, 60x40x30 cm, Fiberglass, 2016.	155
Görüntü 164. “Hala Orada Duruyor”, 80x110x65 cm, Fiberglass, 2014.	156
Görüntü 165. “Gökyüzü Farklıydı Eskiden”, 80x55x35 cm, Fiberglass, 2012.....	156
Görüntü 166. “Danial Nani Cami” veya “Yagub Leys Makbaresi”, Dezful, İran, 1840.	157
Görüntü 167. Sahand Hesamiyan, “Sulook”, Çelik, 2013.	157
Görüntü 168. Sahand Hesamiyan, “Khalvet” (Tenha Demek), 500x300 cm, Çelik, 2014.	158
Görüntü 169. “Khalvet”.....	158
Görüntü 170. Rasmi Bandi (Kümbet Süsleme Tekniğinin Örneği)	158
Görüntü 171. Borucerdi Evi Kümbedi, İran, Kashan, 1931.....	159
Görüntü 172. Sahand Hesamiyan, Taran Engelab Meydanı İçin Maket Tasarımı, 48x80x80 cm, 2016.	159
Görüntü 173. Mogharnas Kümbet Örneği, “Şeyh Lütfullah” Cami, İsfahan, İran, 1618.	160
Görüntü 174. İran Orosi Pencere Örneği Majaz Eseri.....	160
Görüntü 175. Sahand Hesamiyan, “Majaz”.....	161
Görüntü 176. Sacha Sosno, Küp Baş, Nice, 2012.	164
Görüntü 177. Sanaz Pournaderi, Küp ve Heykel Kompozisyonu, 70x70x45, 2017... 164	164
Görüntü 178. Sanaz Pournaderi ve Üçüncü Sınıf Öğrencileri, “Heykelsel Mimari Maketler”, Kil ve Alçı Kalıp, 2017.	165
Görüntü 179. Sanaz Pournaderi ve Üçüncü Sınıf Öğrencileri, “Heykelsel Mimari Maketler”, Kil ve Alçı Kalıp, 2017.	165
Görüntü 180. Sanaz Pournaderi, “Sarılmış Klon”, Ahşap, 240 cm, 2017.	166
Görüntü 181. Sanaz Pournaderi, Kadın Estetiği, Seramik, 2017.	167

ÖNSÖZ

Yapılan bu araştırma sonucu, XX. yüzyıl sonrası mimari heykel ilişkisi ortaya konulduğunda, bu iki disiplinin birbirini etkilemesiyle, ortaya çıkan bu özel tasarımlar, incelendiğinde, mimarlar ve heykeltıraşların daha çok disiplinlerarası bir iş birliğine ihtiyaçları olduğu anlaşılır.

Bu araştırmanın her aşamasında benden yardımlarını esirgemeyen, görüşleri, katkıları, önerileri ve özellikle Türkçe çevirileriyle yardım eden, değerli danışman hocam, Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR'a çalışmalarım ve tezimde büyük emeği olan, değerli Bölüm Başkanımız ve sevgili dekanımız Prof. Dr. Mustafa BULAT'a ve Araş. Gör. Serap Bulat hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak çalışmam boyunca ve yaşamım boyunca maddi ve manevi desteklerini üzerimden hiç eksik etmeyen tüm aileme, teşekkürü bir borç bilirim.

Erzurum-2018

Sanaz POURNADERİ

GİRİŞ

Heykel sanatında tarihsel sürece bakıldığında, modern dönemden post modern sürece uzun bir yol kat edilmiş olduğu görülür. Heykelin ham maddesi olan kil kolay bulunup ve kolay şekillendirilmesinden dolayı oldukça fazla kullanılmış, XX. yüzyılla birlikte sanayi devrimi sonrasında değişen, gelişen heykel sanatı, sosyal kültürel değerler, teknolojiyle birlikte dekoratif ve plastik bir malzeme olmaktan çıkarak, sanatçılarla birlikte kavrama yönelik yapıtlar ortaya konulmaya başlamıştır. Düşünsel dünyamızı etkileyen heykel sanatı modern çağın bir sanat dalı olarak yerini almaya başlamıştır.

XX. yüzyılın ilk yarısından itibaren nitelikten çok sürekli irdelenen ve sürekli yenilenen bir süreç içerisinde olan heykel sanatı, malzeme olanaklarıyla birlikte gelişip derinleşerek disiplinlerarası hale gelmiştir.

Güzel sanatların bir kolu olan heykel tarihinde ilk sanat dallarından biridir ve heykel sanatının çıkmasını sağlayan malzeme ise seramik olmuştur. Seramik malzemesinin geçmişi uygarlık tarihi kadar eskidir. M.Ö. 3500’li yıllarda heykel malzemesi olarak kullanılmaya başlayan, doğadan elde edilen diğer malzemelerle birlikte biçimlenmesi sonucu sağlamlık kazanan bir malzeme olmuştur. Daha sonraki dönemlerde, heykel sanatıyla ortaya çıkacak dini inançlar doğrultusunda tanrılar ve tanrıçalar üretilmiş, ilk heykellerin kesin olarak hangi tarihte yapıldığı bilinmemekle beraber, insanlık tarihinin araştırılmasında kültürlerin öğrenilmesinde büyük rol oynamıştır. Heykellerin en eski örnekleri medeniyetler bölgesi olarak adlandırılan Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yapılan kazı araştırmaları sonucunda bulunmuştur. Metalden, taştan, atık malzemedan yapılan heykeller, malzeme adları ile adlandırılırlar.

Bütün zamanlarda heykel ve mimarlık, sanatın diğer dallarıyla yakın bir ilişki içinde olmuş, bu sanat disiplinlerinde ki değişimler, çoğu zaman mimariyi de etkilemiştir. Bütün sanat dalları içinde mimari ve heykel ilişkisi daha çok öndedir. Heykel ve mimari sanatı, farklı dönemlerde ve farklı biçimlerle birbiriyle ilişki içerisinde olmuşlardır. Mimari heykel ilişkisi bütün dönemlerde görülmekte ve çoğu sanat bilimci mimari heykel ilişkisinin başlangıç noktasını, Rönesans dönemi olarak ifade etseler de, aslında bu ilişki İngiltere’nin Salzberi bölgesinde bulunan “Stonehenge” ve Türkiye’de Konya ili

sınırlarında bulunan “Çatalhöyük” eserlerinde olduğu gibi, ilk çağlardan itibaren görülmektedir.¹



Görüntü 1. Stonehenge, Salzberi, İngiltere, İlk Çağ Dönem.

Bu iki farklı disiplin alanının ilişkisini, daha iyi analiz yapmak için, her iki farklı disiplinlerdeki sanat alanlarını tanımak, büyük bir önem arz etmektedir. Genelde mimari ve heykel ilişkisi klasik Yunan, Roma, Romanesk, Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko ve XVIII. yüzyılın sonlarına kadar rölyef ve heykel gibi bir süsleme elemanı olarak, binaların iç ve dış mekânlarında kullanılmıştır (Görüntü 2).

¹ S. Berirani, *Form ve Faza Dar Honare Mocesame Sazi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Tahran Üniversitesi, Tahran 2003, 72.



Görüntü 2. Modern Dönem Öncesi Mimari Heykel İlişkisine Gotik Dönemden Bir Örnek, “Reims Kilisesi”, Reims, Fransa, 1163.

Çok fazla ve abartılı bir şekilde kullanılan süsleme elemanları, XIX. yüzyılda, ortadan kaldırılmış ve 1908’de Adolf Loos, bir yazıda “*süsleme cinayettir*” başlığıyla, süsleme sanatını eleştirmiştir.

Modern mimari her türlü süse karşı olduğu için, Modern Dönem’de süsleme elemanlarının ortadan kaldırılması, mekân ve ardından form konusunun, daha çok öne çıkmasına sebep olmuştur. Mekân ve form ilişkisi, mimari ve heykelin genel kavramını oluşturur.

Eleştirmen Bruno Zevi’ye göre; “*Mimarlık ve heykel sanatının sınırları, iç mekân yaratılmasıyla ayrılmaktadır*”.² Yazar, “*Yunan tapınakları ve Mısır Piramitlerinin iç mekân düşünülmeden anıtsal görünüşleri önemsenererek ve daha çok sembolik ve süs işlevleri amaçlanarak tanrıça ve kralların gücünü gösteren eserler olduğunu ve bu yapıları mimariden ziyade heykel alanında değerlendirmekte olduğunu*”³ ileri sürer.

² B. Zevi, *Çegune be Memari Bengarim*, Ketabe Ruz Yayınları, Tahran 1997, 28.

³ M. E. Zareii, *Aşnayı ba Memariye Cahan*, Fan Avaran Yayınları, Tahran 2005, 22

Adolf Loos'un “*Süsleme cinayettir*” düşüncesini izleyen, Bauhaus Sanat Okulu'nun kurucularından mimar Walter Gropius, bir anlam ifade eden formların kullanılmasıyla, binanın süs özelliğine ulaştığını, böylece nihayet mimari sanatın, bir tür büyük ölçekte heykele dönüştürüldüğünü ifade ederken, aslında süsleme elemanlarına ihtiyacı olmayan üç boyutlu bir tasarım ortaya çıktığını belirtmektedir.⁴ Çünkü, yeni tasarımlarda form, kendi içinde beğeni taşımakta ve başka bir süs öğesinin eklenmesine ihtiyaç duymamaktadır. Ayrıca sanayi devriminden sonra, yeni malzemelerin ortaya çıkması ve teknolojinin ilerlemesiyle, mimariyi birçok engellerden kurtarmış ve onu özgün heykel formlarına ulaştırmıştır (Görüntü 4-5).



Görüntü 3. Frank Gehry, “Guggenheim Müzesi”, Bilbao, İspanya, 1997.



Görüntü 4. Zaha Hadid, “Heydar Aliyev Kültür Merkezi”, Bakü, Azerbaycan, 2013.

⁴ P. Kalins, *Tarikhe Teoriye Memari, Degarguniye Armanha dar Memariye Modern*, (Farsça Çev. Hasan Pur), Tahran 2008, 15-34.

XX. yüzyıl ve sonrası heykel ve mimari ilişkisini etkileyen sanat akımlarından, Kübizm, Fütürizm, Konstruktivizm, De stijl, Ekspresyonizm ve Minimalizm, sosyal, siyasal ve kültürel ortamlarda birbirlerinden etkilenecek gelişim göstermiş, heykelin mimariye yaklaşıp benzemesi, Kübizm Sanat Akımı'nın etkisiyle ve Eduardo Chillida'nın eserleriyle başlamış ve 1960'da Carl Andre'nin mekân kavramını, sanat alanına getiren minimal eserleriyle, mimari yapıların heykel formuna dönüşmesini devam ettirmiştir. 1970'lerde, artık mimari, heykel-mimariye dönüşmüş, Minimal Sanat Akımının mimar ve heykeltıraşları, yeni bir tarza taşımış ve heykel, Anthony Caro'nun heykel-mimari olarak adlandırdığı, insanları kendi içinde yerleştiren, kucaklayan, çevreleyen bir nesneye dönüşmüştür.

Antoni Gaudi, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Santiago Calatrava, Frank Gehry ve Zaha Hadid gibi Modern Dönem ve Post Modern sonrası mimarlar, modern heykel formunda yapılarla, mimari-heykel ilişkisini dahada ileri noktalara taşıyarak geliştirmişlerdir.

XX. yüzyıl sonrası mimari ve heykel disiplinlerinin birbirine yaklaşmasının sebepleri, mimaride formun önemsenmesi, yeni malzemeler sayesinde heykel anlamında formların yapılabilmesi ve mimarinin sadece kullanımlı olma düşüncesinden uzaklaşması ile, heykel sanatına, mimarinin mekân kavramının girişi ve heykel sanatında ise, soyutlama düşüncesinin sanat alanlarına hâkim olması sayılabilir.

Mimari-heykel çalışmaları tam olarak mimari bir yapıyı ifade etmiyor olsada, izleyicilerin bu eserlerin içinden geçebilmesi veya bir şekilde bu eserlerin mimari mekânından faydalanması ile, bu yapıtların mimari yapılar olarak tanımlanmasını sağlamıştır (Görüntü 5-6).



Görüntü 5. Eduardo Chillida, “Ufuka Övgü”, Betonarme, Yükseklik 32,8 ft, 1990.



Görüntü 6. Richard Serra, “İnside Out” (Mimari- Heykel Örneği), Çelik, 158x982x482 cm, 2013.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. HEYKEL SANATI

Mekân içinde üç boyutlu estetik biçimler yaratmayı amaçlayan heykel sanatı. XX. yüzyıla değin belirli nesne ya da konuları betimleyen, hareket etmeyen ve sırf hacim ya da kütlelerden oluşan bir sanat olarak kabul edilmiş, XX. yüzyılda, betimsel olmayan daha soyut ürünlerin ortaya çıkması ile, hareketin temel bir öge olarak kullanıldığı kinetik (devingen) heykelin gelişmesi, katı hacimlerin içlerindeki ve aralarındaki boşlukların önem kazanması ile, heykel sanatının kapsamını da genişletmiştir. Çağdaş heykel sanatçıları amaçlarına uygun her türlü malzeme ve yönteme başvurmuş, bu durum da çağdaş heykel sanatını belirli malzeme ya da tekniklerle sınırlamayı olanaksız kılmıştır. Mekân içinde kendi başına var olan serbest heykelin yanı sıra, bir yüzeyin ayrılmaz parçası olan kabartma heykel de, heykel sanatı kapsamında değerlendirilmektedir.

Heykel ilk çağlardan itibaren bir anma görevi taşır ve izlenilmesi gereken uzaklığı da kendisi belirlemektedir. Heykel, her zaman doluluğun içinde boşlukla hesaplaşmadır. Ortaya bir biçim konulduğunda akla önce, doluluk, sonra boşluk gelir. Uzamda kendine yer işgal eden heykelin, var olmak için doluluğa ihtiyacı vardır. Ancak, doluluğu oluşturduktan sonra doluluğun içinden boşluk ortaya çıkar (Görüntü 7) *“Bu boşluk ve doluluk biçimin konumunu, seyredilmesi gereken uzaklığı, diğerleri ile arasında geçecek olan ilişkiyi belirler.”*⁵



Görüntü 7. Alberto Giacometti, “Clairère”, Bronz, 57,1x56,4x52 cm, 1950.

⁵ S. Çalik, “Sadi Çalik’in Heykelleri”, *Bellek ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*, (Ed.Cem İleri), İstanbul Modern, İstanbul 2006, 67-81

Sanatçılar yapıtlarını yaparken, Giocomettin'in incecik boşluğu yaran heykellerinde, Gabo ve Tatlin'in konstrüktivist eserlerinde, Moore'un yumuşak kıvrımlı figürlerinde ve Brancusi'nin bizi sonsuzluğa çeken figürlerinde, temelde üç boyutlu olarak ortaya konulan her yapıda yapılan işlem, üreticisinin boşluğa hâkim olmasından başka bir şey değildir (Görüntü 8).



Görüntü 8. Constantin Brancusi, “Boşlukta Kuş”, Bronz, 1928.

Heykelin boşlukla olan mücadelesi, taş heykelle ve doğal olarak yontuculukla başlamış ve bütün bu sanat anlayışları, kütlenin içinden heykel görmek olmuştur. Zamanla insanoğlunun teknolojideki gelişimi ile, heykel sanatında kısa bir süre içinde her türlü malzeme ile heykel üretilmeye başlamıştır. Tüm yaratımcı imkân zorlanmış, heykel ana görevini kaybetmiş, Rus Konstrüktivizmi sonrası kaidesinden tamamen kurtulmuştur (Görüntü 9).



Görüntü 9. Naum Gabo, “Head in a Corner”, Metal, 1917

Özgürleşen heykelin, izlenilmesi gereken uzaklığı belirlemeye devam ettiği uzaklık sadece dikeylerle sınırlı kalmayıp, yatay uzaklıklarla da olmuştur. Nesnenin kaideden bağımsız değerlendirilmeye başlamasının ötesinde kaide-heykel ilişkisi ontolojik açıdan yeniden irdelenmiştir. Heykel artık sadece mekânla ve boyutla ifade bulan klasik inşa süreciyle değerlendirilmemektedir. Maddenin kendisini vurgulayan modernist heykelin nesne vurgusu yaklaşımı, yerini postmodernizmin nesne-özne yer değiştirmesi mantığına bırakmıştır. Rosalind Krauss'un "*Genişlemiş Alanda Heykel*" makalesinde sözü edilen modernizm-postmodernizm geçişkenliğini ifade eden noktaya giden yol, heykeldeki bu değişimle birlikte ele alınmıştır.⁶

Bu değişimi hissettiren ilk hamle 'Ready Made' den sonra gelen "*object trouve*" (bulunmuş nesne) kavramı idi. Montaj heykeller, sürrealist objeler hatta kinetik heykeller Duchamp'ın açtığı yolu daha da fazla zorlamıştır. Bu noktada adı geçen kırılma anı ise, Beuys'un heykele getirdiği yeni kavramsal yorumdur. Joseph Beuys, savaş sonrası edindiği deneyimlerle "*Sosyal Heykel*" tartışmasını gündeme getirmiştir (Görüntü 10).



Görüntü 10. J. Beuys, "Piyanoda Homojen İnfiltrasyon", Pompidou, Hazır Malzeme Piyano+Keçe, 1966.

⁶ R. Krauss, *Sculpture In the Expanded Field*, MIT Press, England, Cambridge 1979, 27.

Buna göre heykel artık salt hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle mekânla bağlantılı düşünülen bir kütle değildir. Bu dönemde heykel sokakta, çölde, bedende yer alabilmiş, sanatın seyri artık heykelin maddesel bütünlüğünden ziyade onu oluşturan sürece, kavrama, yaklaşıma ve duruma yönelmiştir. Nesne postmodernizm süreciyle birlikte yer değiştirmiştir.⁷

Süreç, ifadesi bakımından belli bir sınırla hesaplanabilir bir öge olmamasından dolayı, heykele bakış da belli bir sınırla ifade edilmemelidir. Heykelin yerleştiği yerde ifade bulan sanatsal yorum sanatçı tarafından heykelin kültürel anlamıyla ilişkisini kopararak yeni bir anlam düzeyi yaratma eğilimine girmiştir. Böylece heykel belli bir alanda, kütleli haliyle bir "şey"i ifade eden durumdan sıyrılmıştır. Krauss; *"Minimalizmin tutkusu heykeldeki anlamı yüzeye taşıyarak yapıyı özel, psikolojik alanda değil; kamusal alanda, kültürel alanda kurmaktır."*⁸ Görüşlerine yer vermektedir. Heykel böylece mekâna, alana ve coğrafyaya doğru genişlemiştir. Şüphesiz minimalizmin mekân içindeki yorumu, dış alan yorumundan biçimsel anlamda farklılaşmıştır. Devasa boyutlarda görülen işlerin malzeme ve diğer nesnel olgulardan azami surette arındırılması, doğallıkla ele alınması dış alan işlerini bu haliyle minimalizmin içinde düşünülmesini sağlamıştır.

Bu değişim sürecinin ilk ayağı kübizmdir. Kübizmle başlayan yüzeyle uğraşma ve yapı bozumu, Fütürizm Sanat Akımı'yla beraber bir hareket arayışına girmiş, heykelin kaidesizleşme serüveninde önemli bir dönüm noktasını oluşturmuştur. Artık boşluk ve doluluk ile hesaplaşan heykel, bağlı bulunduğu zeminden kendini koparmaya çalışmış, olduğu andan beri hareketi nitelermeye çalışan sonsuz benzetme ve doğayı taklit etme durumunu kırmaya çalışmıştır. Doğa ile hesaplaşma ve doğayı taklit etme özelliğini kırmaya çalışan heykel sanatının esas sorgulama süreci modernizmle başlamış, minimalizmle kendini bulmuş ve heykel bunları yaparken geçmiş-şimdi-gelecek bağlamında tarihsel bir süreçle hesaplaşmaya girmektedir.

1960'ların estetik deneyiminde minimal heykelin oluşmasıyla eleştirmenler geçmişle bağlar kurmaya çalışmış ve bu kurulacak bağın en önemli yapı taşı konstrüktivistler olmuştur (Görüntü 11). Konstrüktivist biçimler evrensel geometrilerin değişmez mantık ve tutarlılığının görsel kanıtlarıyken, minimalist heykelde malzeme

⁷ H. Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Ayrıntı Yayınlar, İstanbul 2009, 38.

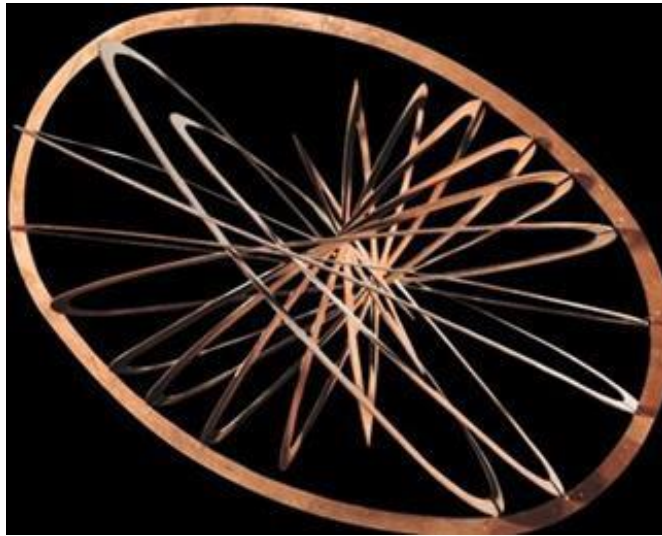
⁸ R. Krauss, *Passage In Modern Sculpture*, MIT Press, England, Cambridge 1977, 56.

değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir, burada biçimin ve sanatçının kişisizleştirilmesi görülmektedir. İç yapının dışa yansması önemli değildir (Görüntü 11).



Görüntü 11. Vladimir Tatlin, “Monument to the Third International”, Metal, 1920.

Minimalizmle birlikte, heykelin mekânla hesaplaşma süreci de başlar. Heykel, nesne ile olan ilişkisini doğayı taklit etmekten sadece nesneye çevirdiği zaman, mekânla ilgili sorgulama süreci de başlar. Sanatçı için artık bundan sonra, sadece nesnenin kendisi ve imgelem önemli olmuştur.



Görüntü 12. Alexander Rodchenko, “Uzaysal Yapı”, Metal, 1920-21.

Her nesnenin taşıdığı öznel dil didik didik edilmiş, bulunduğu durumdan farklı kavramlar yüklenmeye başlanmıştır. Modernizm sürecinde, bu yapılırken heykelin veya artık ortaya konulan objenin kendi iç sorunsallarından vazgeçilmemiş, her zaman bir kompozisyon duygusu aranmış, doluluk ve boşlukla hesaplaşılma eylemi devam etmiştir. Sadece artık doğaya bağımlılıktan kurtulup yalnızlaşan heykel, kendine yeni anlam kümeleri aramaya başlamıştır (Görüntü 12).

1960 sonrasında, post-modern süreçteki öncü sanat akımlarında tutunacak hiçbir dal kalmamaya ve sanatın zemini oynamaya, bağlandığı tarihsel süreçlerin yavaş yavaş çatırdamaya başladığı görülmüş, dönemin sosyolojik etmenleri, II. Dünya Savaşı, iç savaşlar, kitle-iletişim araçları ve küreselleşen dünyanın etkileri önemli olmuştur.

Artık sanatçılar daha radikal kararlar almakta, sanatın metalaşmasına, galeri ortamına, küreselleşen dünyaya, kitle iletişim araçlarına ve çevrelerine sürekli kuşkuyla gözlerle bakılmış, sorgulanmış ve karşı çıkmıştır. Onlar için toplumdaki her gelişme veya geriye gidiş, sosyolojik veya psikolojik her olgu esin kaynağı olabilmektedir. Bunları yaparken ne mekânın ne malzemenin ne de ortaya konulan eserin kendilerini kısıtlamasına izin verilmektedir. Artık galeri mekânlarından dışarı çıkan sanatçılar, kendilerine alternatif mekânlar aramakta ve hatta doğanın kendisini hem mekân hem de malzeme olarak kullanmaktadır (Görüntü 13).



Görüntü 13. Richard Serra, "Berlin Kavşağı", Metal, 1987.

Bu dönemde sanatta, üretici, devingen ve yaratıcı bir sürece girilirken, bütün sınırlar kalkmaya başlamış, her malzeme, her mekân esneklik kazanmıştır. Artık malzeme insanı değil, insan malzemeyi belirlemiş ve aslolan düşünce ve kavramlar olmaya başlamıştır. Yaşanılan dünyada kitle iletişim araçları, bilişim teknolojisi ile sınırlar kalkmış, dünyanın her yeri ulaşılabilir hale gelmiştir.

Bu iletişim ve paylaşım ağı sonucu heykelde, bütün sanatlar gibi sınırsız bir paylaşım ve yenilik alanına girmiş, yeni yaklaşımlar, yeni değişimler, malzemenin her türlü yaratıcı anlamı denenmeye girişilmiştir.

Böyle bir ortamın hem getirisi hem götürüsü olmuş, artık heykeli heykel olarak tabir etmek yerine, çevresel sanat, süreç sanatı, land art, minimalizm, enstalasyon olarak yeni önermeler görülmeye başlamıştır. Ama bu bir kayboluş süreci değil, yeni bir başlangıç süreci olmuş, sanatçı daha düşünsel kaygılar duymaya başlamış ve bunu en iyi nasıl ortaya çıkaracağını düşünerek malzemeye, nesneye ve mekâna o şekilde yaklaşmıştır.

1979 tarihli mekâna yayılan heykel makalesinde Rosalind Krauss minimalizm sonrası yaşanan karmaşayı; İki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar, doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar, toprağa çizilmiş geçici patikalar gibi olabildiğine çeşitlilik sunan bir üretimle iyice esnekleştirilen heykel, kategorisi içinde eritilmiştir⁹ ifadeleriyle dile getirmektedir.

Sonuçta heykel olgusu, XIX. yüzyıl sonunda anıt mantığının terk edilmesi, kaideyi içselleştirerek yersiz yurtsuzlaşan modernist heykelin 1950'li yıllarda tükenişiyle birlikte ne mekân ne de mimariyken hem mekân hem mimariyi kapsayacak biçimde bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşüme karşın post-modern durum içinde pratiğin heykel gibi belli bir kategorik ifade aracına göre değil, her türlü ifade aracını bünyesine alabilen farklı bir mantığa göre şekillendiği görülmektedir.¹⁰

Bütün bunların sonucunda eğer elimizdeki bütün araçlar, malzemeler, mekânlar, sesler, kokular sanatın tekelindeyse, disiplinlerarası sanat, heykeli ve diğer sanat dallarını da kötü bir noktaya taşımayacaktır. Burada önemli olan şey, malzemenin de etkilerinin de nasıl kullanıldığı, neye hizmet ettiği ve ortaya neyin çıkarılmış olduğudur.

⁹ Krauss, *Sculpture In the Expanded Field*, 43.

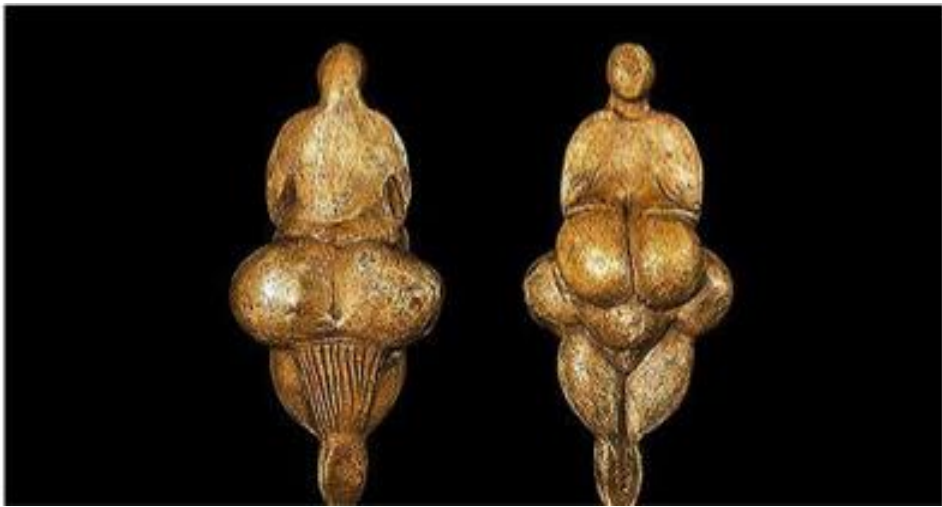
¹⁰ Krauss, *Sculpture In the Expanded Field*, 38.

Disiplinlerarası sanat, heykel sanatında kullanılabilir, ya da heykelin kendisi farklı bir ada ve görüntüye dönüşecek disiplinlerarası sanatın içinde yer alabilir. Bu durumda araçların değişimi, kolajı ve çok kültürlülüğü sanatın değerini azaltmaz, burada önemli olan içtenlik, özgünlük ve yeniliktir. Farklı, özgün ve yeni olan her zaman fark edilecek, estetik değerler sadece güzel olanla sınırlı kalmayacak, ancak gözle ilgili kurallar her zaman geçerli olacaktır. Az da olsa, kütle-boşluk, düzen-malzeme-kompozisyon duyarlılığı edinen herkes, estetik değerler taşıyan bir sanat eserinin varlığını kolayca duyumsar, aynı zamanda doğru bir şekilde kodlanmış, doğru yöntemler izlenmiş ve doğru bir noktaya vardırılmış bir yapının varlığı da eninde sonunda fark edilir.

Bu yüzden disiplinlerarası sanat ortamında heykelin tekil varlığının korunmasının önemi yanında, sadece araç değil aynı zamanda da amaç olduğunun bilinmesi gerekmektedir.

1.1.1. Heykel Sanatının Tarihsel Gelişimi

Heykel, tarihsel açıdan biçim sanatlarının en eskilerinden biridir. Genellikle köken açısından küçük el sanatlarından yola çıkarak, söz konusu kültürün özelliklerine göre değişim ve gelişim göstermiştir. Bunlar ister küçük bir mezar kalıntısından bir öge, ister büyük bir yapının bezeği, parçası ya da tümü olsun, ister soyut ya da somut bir üslupta gerçek ya da düş ürünü bir varlığın üç boyutlu görsel betisi olsun, estetik açıdan soylu ve düzenli olması ve sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriye içermesi koşuluyla, çağımızda heykel sanatı bağlamı içinde algılanmaktadır.



Görüntü 14. “Lespugue Venüsü”, L’Homme Müzesi, Fransa, Mamut Dişi, M.Ö. 25.000.

M. Ö. 40.000 yıllarından kalma olduğu tahmin edilen ve yeryüzünde rastlanabilen ilk heykeli, mamut dişinden yontulmuş bir kadın başıdır. Fransa'da Garonne ırmağı yatağında Brassempouy'da bulunmuş, 1894'te bulunan bu ilk heykelden sonra 1922 yılında, yapıldığı çağı M.Ö. 30.000 yılları olarak tahmin edilen ve «Lespugue Venüsü» adı takılan, 15 cm boyunda bir kadın heykeli daha bulunmuştur ¹¹ (Görüntü 14).

Daha sonraları, Avusturya'da «Willendorf Venüsü» adı verilen, başı dut biçimi, 11 cm yüksekliğinde şişman bir kadın heykeli daha bulunmuştur (Görüntü 15).



Görüntü 15. «Willendorf Venüsü», Viyana Doğa Tarih Müzesi, Avusturya, M.Ö. 25.000.

Bu heykellerin tarih çağlarından önce yaşamış insanlar gözünde, bereket tanrısı olduğu tahmin edilmektedir. Çünkü Eski Yunan ve Roma heykelleri de dâhil olmak üzere, daha totem devrinden başlayarak insanlar heykeli, kendilerini kötü ruhlardan korumak, iyilik tanrılarını anmak için yapmışlardır. İlk Çağda Mezopotamya, Mısır ve Arkaik Yunan'da yaygın olarak kullanılan gereç taştır. Biçimlendirmedeyse anıtsallık egemendir. Bu dönem heykel sanatında boyutsal ve anıtsal etkisi, kalıcılık ve durağan anlatımı göze çarpmaktadır (Görüntü 16). Özellikle kabartma türündeki çalışmalar, mimari yapının bir parçasını oluşturmuş, heykelse genellikle Anıt mezar ve Tapınaklarda yer almıştır. ¹²

¹¹ www.nkfu.com (2016.01.30)

¹² E, H. Gomberich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul 2007, 45.



Görüntü 16. “II. Ramses”, Ebu Simbel Tapınağı, Mısır, Taş Yontu, M.Ö. 1302-1212.



Görüntü 17. “Lamassu”, British Müzesi, Londra, M.Ö. 721-705.

Mısır'da, Abu Simbel'deki II. Ramses heykelleriyle, Irak'ta Nimrud'da bulunan Asur dönemine ait Lamassu bu tür yapıtlara birer örnekteşkil etmektedir. “*Lamassu*”, British Müzesi, Londra, M.Ö. 721-705 Mısır'da, Abu Simbel'deki II. Ramses heykelleriyle, Irak'ta Nimrud'da bulunan Asur dönemine ait Lamassu heykelli bu tür yapıtlara birer örnektir (Görüntü 17).

MÖ 5. yüzyıl Yunan Klasik Dönem sanatında, tunç malzemeninde gereç dağarcığına katılmasıyla hareket duygusu yaratılmaya başlamış, bu evrede Myron'un Discobolus (MÖ 450) adlı heykelinin bir Roma kopyasında olduğu gibi, tek figürlü heykellerin mimari yapıdan bağımsız bir biçimde oluşturulduğu görülür (Görüntü 18).



Görüntü 18. Myron, “Discobolus”, British Müzesi, Londra, Mermer, M.Ö. 450-440.

Discobolus, ideal güzelliği yansıttasının yanı sıra sonsuza kadar genç kalan bir atletin denge, uyum ve mükemmel oranlar düşüncesinin de vücut bulmuş halidir. Bu heykel, Antik Yunan dünyasının ideal güzellik kavramını yansıtır. Heykel yalnızca elindeki diski fırlatmaya hazırlanan bir adamı betimlemez, daha çok, kafa, gövde ve uzuvlar bir dizi birbirine zıt kuvvet halinde sıralanmıştır. Heykelin duruşu, denge, uyum, simetri ve oran gibi önemli idealleri simgeler. Myron’un, yaklaşık M.Ö. 450-440 tarihlerinde bronzdan yaptığı disk atmaya hazırlanan çıplak atlet heykeli kaybolunca Romalılar hayran oldukları bu heykelin mermer bir kopyası yapılmıştır. Heykelin kompozisyonu hangi açıdan bakılırsa bakılsın dar bir düzlemi kaplar. Çalışmanın

tasarımı, simetri, harmoni, denge ve ritim gibi çağdaş Yunan fikirlerini yansıtmaktadır. Antik dönemin en bilinen simgelerinden “*Disk Atan Atlet*” heykeli, 1791 yılında, İmparator Hadrian’ın İtalya, Tivoli’deki villasında bulunmuş ve İngiliz koleksiyoner Charles Townley tarafından satın alınmıştır. Bir süre koleksiyonerin Londra’daki evindeki müzesinde sergilenmiş ve sonrasında The British Museum koleksiyonları arasındaki yerini almıştır (Bilun Şen- parkeoloji.com 2016.01.06)

Bulunduğunda kafası eksik olan heykele yine antik fakat gövdeye ait olmayan bir kafa yerleştirilmiş, kafa, tartışmaya yol açacak şekilde, arkaya değil de öne doğru bakmaktadır. Orijinalinde, heykelin geriye, diski tutan ele dönmüş bir şekilde bakıyor olması kuvvetle muhtemeldir.

Helenistik Dönemde heykel ve yüksek kabartma inandırıcı bir anlatım yoğunluğu kazanmıştır. 1887 yılında Sidon kentinin krallar mezarlığında bulunan İskender Lahti en önemli örneklerden birisidir (Görüntü 19). Her ne kadar İskender Lahdi olarak anılsa da aslında İskender'e ait değildir. Sidon Kralı Abdalonymos'a ait olduğu düşünülmektedir.



Görüntü 19. İskender Lahti, İstanbul Arkeoloji Müzesi, Mermer, M.Ö. 325-300.

Laocoon ve Oğulları heykelinde ise, görüldüğü gibi hareket artmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir. Bu heykel grubu Rodoslu Hegesandros, Polidores ve Athanadoras adlı heykeltıraşlar tarafından MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış, 1506’da bulunduğu, zamanın sanat çevresi olağanüstü derecede şaşırması ve büyülenmiştir. Vergilius’un Aienas adlı destanında anlattığı rahip Laocoon’u betimleyen

heykel, bacak kaslarından yüz mimiklerine kadar her ayrıntısıyla insanı etkilemektedir. Rahip Laocoon'un çektiği acının tıpkı tragedyalardaki gibi izleyiciye tamamıyla sunulması için, vücudu birkaç yerden bükülmüş ve kasları ortaya çıkarılmıştır. Laocoon'un suratındaki ifadede görünen acı ise elle tutulabilecek gibidir. Heykele göre solda olan çocuk, tıpkı Laocoon gibi acıyla kasılmış ve mücadele vermektedir. Heykele göre sağda olan çocuk ise, artık başına gelecekleri kabullenmiş ve mücadeleyi bırakmış bir şekilde betimlenmiş ve Laocoon'un arkasından vücuduna dolanan boğa yılanı ise, tüm gücüyle Laocoon'u sıkmaktadır.



Görüntü 20. “Laocoon ve Oğulları”, Vatikan Müzesi, Roma, Mermer, M.Ö. 175-150.

Gerilimin, acının ve erdemın ayrı ayrı göstergeleri olarak duran bu heykel ile, insanları sarsma isteği amacına ulaşır. Özellikle Rahip Laocoon figürü, bir duygu kirliliğine neden oluyor gibi gözüksede, güç ve acı ön plâna çıkarılmaktadır¹³.

¹³ <http://atacamuz.blogcu.com> (2016.01.28)

Bulunuşundan sonra Papa II. Julius'a satılan yapıtın onarımı Michelangelo'ya verilmiş ancak, onarımı Michelangelo tarafından tamamlanamamıştır (Görüntü 20).

Roma dönemi heykel sanatında, Yunan Klâsik ve Helenistik Dönem özellikleri sürdürülmektedir. Ama bu kez de yönetici kesime ilişkin büstler ve imparator heykelleri, atlı heykeller, portre özellikleri taşıyan yapıtlar eklenmiştir. Heykel sanatında, özellikle kabartmalarda mitolojik ve tarihsel konuların öne çıktığı öyküsel anlatımlar ve ayrıntılı betimlemeler önem kazanmış, biçimlendirmede inandırıcılık amaçlanmıştır.



Görüntü 21. Apollodoros, “Traianus Sütunu”, Roma, M.S. 114.

M.S. 114 yılında Roma imparatoru Traianus'un, Daçya'da yaptığı savaşların ve kazandığı zaferlerin kronolojik öyküsünü göstermek amacıyla diktirdiği Traianus Sütunu, Yunan sanatının beceri ve bilgilerini yansıtan en önemli örneklerden biridir (Görüntü 21). Bu sütunda Romalı askerlerin yağmaları, savaşları ve fetihleri anlatılmış olan mermer sütunun kaidesiyle birlikte yüksekliği yaklaşık 38 metredir.¹⁴

Orta çağ Avrupa'sında Hıristiyanlığın sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi, heykelde Roma döneminin anlatım biçiminden uzaklaşmayı getirmiş, bu dinsel yaklaşım,

¹⁴ Gomberich, 57.

Romanesk ve Gotik üslupların oluşumuna zemin hazırlamış, sanatçılar dinsel konularla yetinmiştir. Bu dönemde öz ve biçimin birbirini tamamlamasıyla simgeci, şematik bir anlatım üzerinde yoğunlaşmıştır.



Görüntü 22. “Chartres Katedrali”, Chartres, Fransa, 13.yy.

Amaç, kendinden önceki sanatsal olguyu yadsırken, bir öte dünya temasını dile getirmektir. İspanya'da Santiago de Compostela'nın girişi (Bitiş tarihi 1188) ve Fransa'da Toulouse'daki St. Sernin Kilisesi, 12. yüzyıl dönemin tipik örnekleri arasında yer almaktadır. Bu dönemde taşın yanı sıra boyalı ahşap da yaygın bir gereç olmuştur. Gotik dönemde taş yontunun çoğaldığı ve yapı içinde yoğunluk kazandığı görülür. Cephelerle girişler aziz ve peygamber heykelleriyle donatılmış, kilise içindeki dinsel eşya heykelsi görünüm ve değer kazanmaya başlamıştır. Fransa'da Chartres Katedrali'nin cephesinde (Görüntü 22) ve Almanya'da Köln Katedrali'nde gözlendiği gibi simgeci anlatım, dinsel şematik yorum, oranların ve figür istiflerinin bir öte dünyayı işaret etme tutkusunu hâlâ sürdürmektedir.¹⁵

¹⁵ Gomberich, 58.



Görüntü 23. Donatello, “Zucone”, Duomo Müzesi, Floransa, Mermer, 1423-25.

Rönesans döneminde temel esin kaynağı Antik Çağ olmuş, XV. yüzyıl Avrupa heykelinde, biçimlendirmede inandırıcılık, portre kavramı, yalın ve geometrik kurgular yeniden önem kazanmıştır. Alçak ve yüksek kabartma aynı yapıtta birlikte yer alabilmiş, heykel, mimarlığa bağlı olarak ya da bağımsız şekilde çeşitli boylarda yapılmıştır. Della Robbia'nın Floransa Katedrali Kuzey Sakristisi'nin kapı üstü heykelleri, Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesi kapıları (1425) ve Donatello'nun gene Floransa Katedralinin batı cephesindeki Zuccone adlı heykeli bu dönemin önemli ürünlerindedir (Görüntü 23).¹⁶

¹⁶ W. Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Türkçe Çev. Tunalı, İ.), İstanbul 1993, 34.

Maniyerizm'le başlayan XVI. yüzyılın ikinci yarısında, Giovanni Bologna'nın "*Sabinli Kadınların Kaçırılması*"'nda (Görüntü 24) (1583, Loggia dei Lanzi, Floransa) olduğu gibi heykelde hareket ve madde yanılması abartılı bir düzeye getirilmiş, tüm Barok dönem ve XVIII. yüzyıl boyunca bu anlayış sürmüştür. Bu dönemlerde de Antik Çağ sanatı temel alınmış, ancak söz konusu özelliklere teatral kurgular ve jestlerle zengin dekor ve atmosfer eklenmiştir. Mimarlığa bağlı heykelin yanı sıra alan heykeli kavramının da yaygınlaştığı izlenir. Dolayısıyla yapıtın algılanabilmesi için çevresinde dönülmesi zorunluluğu bu dönemde heykelin temel sorunları arasında yer almıştır.



Görüntü 24. Giambologna, "Sabinli Kadınların Kaçırılması", Dell Academia Galerisi, Floransa, 1583.

Bernini'nin "Dört Irmak Çeşmesi" (1648-51, Navona Meydanı, Roma) ve "Azize Theresa'nın Vecdi" (1645-52, S. Maria della Vittoria Kilisesi, Roma), Barok ürünler arasında seçkinleşen örneklerdir. XVIII. yüzyılda Yeni Klasikçilik anlayışı içinde heykel sanatında yeniden saf bir antik biçimlendirmeye dönüş görülür. Ayrıca François Rude'ün Paris'te Charles de Gaulle (Etoile) Meydanı'ndaki Zafer Takı'nı bezeyen kabartmaları da dönemin yaklaşımını sergilemektedir. Rodin, XIX. yüzyılın ikinci yarısında çağdaş heykel sanatının öncüsü durumundadır. Sanatçı atölye çalışmalarında kitlenin anlatımından çok hareket ve titreşimlerin ışık-gölge oyunları ile gündeme gelmesini

gerçekleştirmiştir.¹⁷

XX. yüzyıl heykel sanatında geleneksel biçim, gereç ve tekniklerin bir yana bırakıldığı bir dönem olmuştur. Önceleri temsili bir sanat türüyken heykel sanatı, bu yüzyılda soyut heykel anlayışına dönmüştür. Tek bir kütleden oluşan heykellerin içlerindeki boşluk ve doluluk öğeleri geleneksel heykel anlayışında ikincil bir önem taşıırken, XX. yüzyılda ön plâna geçmiş ve mekânsal değerler vurgulanmıştır. Ayrıca heykel sanatı ahşap, taş, kil, metal ve fildişi gibi geleneksel gereçlerle yontma ve dökme gibi tekniklere bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Bu açıdan XX. yüzyılda bu olgunun, kapsam, kavram ve içerik açısından sınırlarını alabildiğine zorladığı, diğer sanat dallarıyla girişimler yaptığı ve çağdaş teknolojinin en taze olanaklarından yararlandığı görülür.



Görüntü 25. Jean Tinguely, “Balauba”, Ludwig Müzesi, Köln, 1959.

Yapımcılık ve Bauhaus’la Calder’in mobil ve stabil’leri, Brancusi'nin sonsuz kolonları, Schöffer'in ışıklı kulesi ve Tinguely'nin kendi kendini yok eden işlevsiz makineleri gibi eğilimler, girişimler ve ürünler, XX. yüzyılın ikinci yarısında heykelciliğin gelişmesinde özellikle etkili olmuştur (Görüntü 25) Pop Sanat çerçevesinde gelişen bazı çevresel sanat ürünleriyle 1970'lerin yerleştirmeleri de heykel sanatıyla ilişkilendirilmiştir¹⁸.

¹⁷ <http://dolusozluk.com> (2015.11.29)

¹⁸ <http://dolusozluk.com> (2015.11.29)

1.2. MODERN DÖNEM ÖNCESİ MİMARİ-HEYKEL İLİŞKİSİ

1.2.1. İlk Çağ Dönem

Birçok bilim insanı Mimari Heykel ilişkisinin başlangıç noktasını Rönesans dönemi olarak ifade etsede, aslında bu ilişkinin kökenleri İlk Çağ'lardan itibaren görülür. Örneğin, İngiltere'nin Salzberi bölgesinde bulunan "Stonehenge" yapısında yine Mimari Heykel ilişkisi bulunmaktadır. "Stonehenge" eserinde (Görüntü 26) çok büyük taşlar dikey şekilde düzenlenmiş ve diğer taşlar, dikey taşların üzerine tavan gibi yerleştirilerek bir mimari yapı oluşturulmuştur.¹⁹



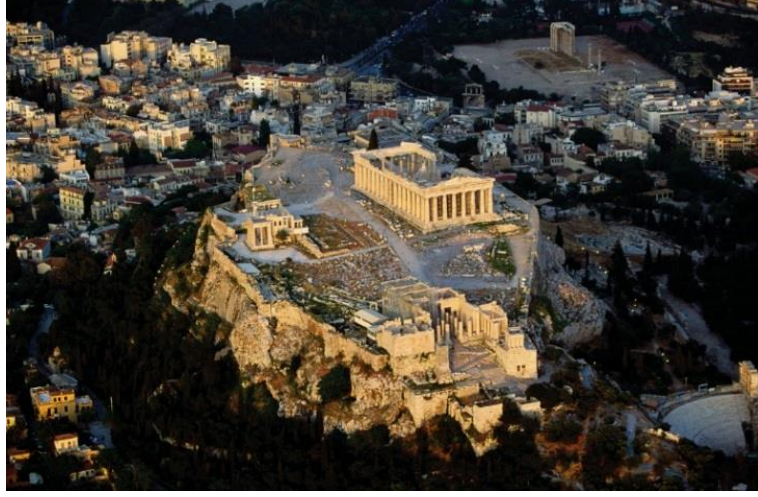
Görüntü 26. "Stonehenge", Salzberi, İngiltere, İlk Çağ Dönem.

1.2.2. Klasik Yunan Dönem

Klasik dönem, Yunan sanat ve medeniyetinin zirvesidir. IV. ve V. yüzyıl, Heykel ve Mimarlık konusunda Antik Yunan Sanatı'nın en muhteşem ve olgun zamanlarıdır. Yunan Sanatı'nın bu muhteşem dönemi, parlak zaferler kazanmalarıyla başlayıp, İskender Megduni'nin savaşlarıyla bitmiş ve Yunan klasik dönemde, Mimari ve Heykel sanatının ilerlemesinin önemli sebebi, Yunan toplumunun dini, siyasi ve ekonomik gelişiminin sanatı etkilemesi olmuştur.²⁰

¹⁹ Berirani, 72

²⁰ H. W. Janson, *Tarikhe Honar*, (Farsça Çev. Marzban, P.), Entesharate Amuzeşe Engelabe Eslami Yayınları, Tahran 1989, 105-107.



Görüntü 27. Akropolis, Atina, Yunanistan, Klasik Dönem.

Klasik dönemin mimarisi, mimar ve heykeltıraş Fidias'ın liderliğiyle zirveye ulaşmış, bu dönemin önemli mimari eserlerinden, Atina şehrinde bir tepenin üzerinde bulunan Akropolis yerleşkesidir. Akropolis yerleşkesinde, Fidias ve diğer mimarların liderliğiyle yapılan en önemli yapılar, Parthenon, Erechtheion ve Athena Nike tapınaklarıdır.

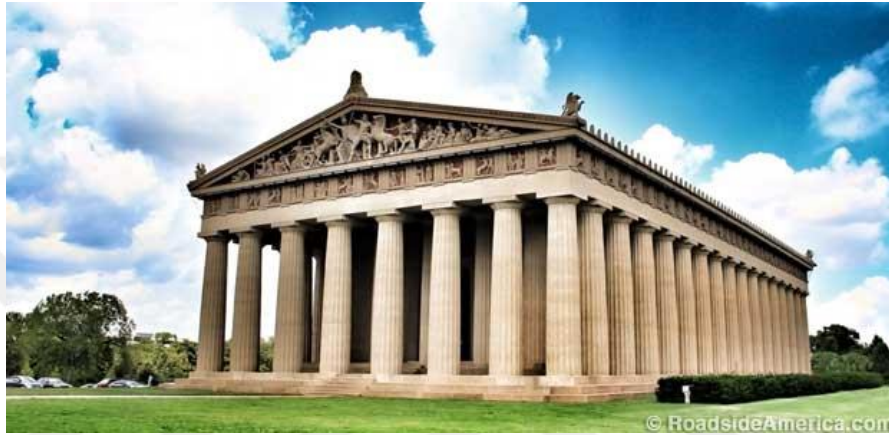


Görüntü 28. Akropolis (Acropolis) Maketi

Yunanlılar bütün savaşlardaki zaferlerini, tanrıçalarının sayesinde kazandıklarına inanmışlar ve bu inançla savaş konularını ayrıntılı olarak mimari ve heykel eserlerine

taşımışlardır. Klasik Yunan çağının en güzel binaları, tanrıçaları için yapılmış ve bu tapınakların en ünlüsü Atina şehrindeki Akropolis tepesinin üzerinde bulunan yapılardır.²¹

“Parthenon frizlerindeki insan figürlerinin hepsi genç, kusursuz bedenlerdir; kusursuzlukları çirliçiplak teşhir edilir ve ister bir öküzü gütsünler ister atları tımarlasınlar yüzlerindeki ifade hep aynı sakinliktedir. Bunlar insanların nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili genellemelerdir...”²².



Görüntü 29. “Parthenon”, Akropol, Atina, Yunanistan, M.Ö. 447.



Görüntü 30. “Parthenon” Mevcut Hali.

²¹ M. Hakimi, *Tarikhe Tamaddone Cahan*, Şerkate Naşre Enteşar Yayınları, Tahran 1989, 90.

²² R. Sennett, *Ten ve Taş*, (Türkçe Çev. Birkan, T.), Metis Yayınları, İstanbul 2001, 33.

Eleştirmen Bruno Zevi' ye göre; “Mimarlık ve heykel sanatının sınırları, iç mekân yaratılmasıyla ayrılmaktadır”.²³ Yazar, “Yunan tapınakları ve Mısır Piramitlerinin iç mekân düşünülmeden anıtsal görünüşleri önemsenerek ve daha çok sembolik ve süs işlevleri amaçlanarak tanrıça ve kralların gücünü gösteren eserler olduğunu ve bu yapıları mimariden ziyade heykel alanında değerlendirmekte olduğunu”²⁴ ileri sürer.

Yunan Klasik Dönem’de, Mimari ve Heykel sanatları, ortak hedefle hareket etmekte ve mimarla heykeltıraş, aynı değerlere sahip olmakta ve bu nedenle, Portenon’a yaklaşan izleyici bu binayı bir heykel olarak değerlendirmektedir.²⁵

Yunan mimarisinde, figür heykellerin yapının taşıyıcı sütun elemanı olarak kullanımına sıkça rastlanır. Akropolis Erechtheion binasının teras sütunlarında kullanılan heykeller, mimari ve heykel sanatlarının birleşimini gösteren önemli bir örnektir²⁶ (Görüntü 31).



Görüntü 31. “Erechtheion” Binası, Akropolis (Acropolis), Atina, Yunanistan, M.Ö. 421.

²³ Zevi, 28.

²⁴ Zareii, 22

²⁵ Zevi, 56.

²⁶ V. Kokh, *Şenasaıye Sabkhaye Memari*, (Farsça Çev. Ameri, H.), Kavuş Yayınlar, Tahran 2008, 115.

Genelde açık renkli taştan oyma tekniği kullanılarak yapılan Yunan tapınaklarında görkemli iç mekân çok nadir bulunmakta, bu nedenle eleştirilen Yunan tapınaklarını mimari eser olarak değil anıt heykel sayılmaları gerektiğini ileri sürmüşlerdir.²⁷

1.2.3. Klasik Roma Dönem

İç mekân konusuna daha çok önem veren Romalı'larda tapınaklar, Yunan ve Mısır tapınaklarına göre daha görkemli ve büyük iç mekânlara sahiptir. Mısır ve Yunan mimarlığında nesnelere oynamak düşüncesi, ön planda yer alır. Yunan yapılarında giriş-kolon sistemi kullanılmış ve bu metot büyük alanları sınırlandırdığı için, iç mekân konusunu çözmekte çok başarılı olamamışlardır. Ama Roma mimarları betonun özelliklerinden faydalanarak, büyük iç mekân yapımında başarılı olmuşlar ve farklı kullanım amacıyla iç mekânlar yaratmışlardır. Bu nedenle Roma mimarlığı, mekân yaratma mimarisi olarak anılır.²⁸



Görüntü 32. “Pantheon” Tapınağı, Roma, İtalya, M.S. 118-125.

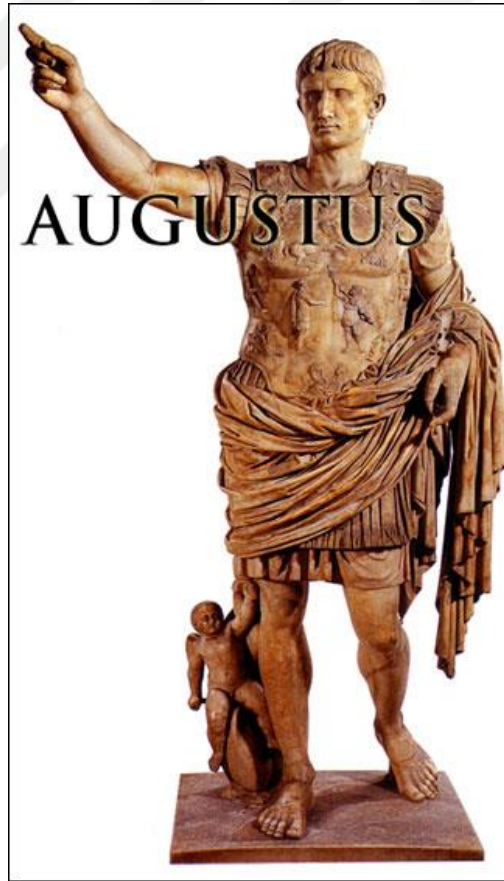
Roma tapınakları Yunan tapınaklarından farklılık gösterir. Roma tapınaklarında iç mekân yaratımı, form ve biçimden daha fazla önemsenirken, Yunan tapınaklarında dış

²⁷ A. Başiri, *Rabeteve Miyane Memari va Mojassame*, (Yüksek Lisans Tezi), Alzahra Üniversitesi, Tahran 2011, 45.

²⁸ Zareii, 251

görüntü ve form daha ön planda tutulmuştur. Yunan mimarisi iç mekâna önem vermediği ve daha çok sembolik özelliği olduğu için, heykel gibi ele alınmıştır. Roma mimarları, kolonları binanın içine taşımakla, iç mekâna hareket katarak bütün süsleri binanın içine taşımışlardır. Yunan mimarisinin değeri, biçimsel ve heykelsi olmasından, Roma mimarisinin değeri ise, iç mekân yaratmasından gelir.²⁹

Yazar; “*Hadrianus'un Pantheon'u tanrıları silindir şeklinde bir kaidenin üzerine yaslanan muazzam bir yarımküre biçimindeki dikkate değer bir bina içinde bir araya topladığını*”³⁰ ileri sürer. Romalılar iç mekânı dış nesnelere arasındaki boşluk olarak düşünmeyerek bu iç mekânı şekil verilebilecek bir malzeme gibi planlamışlar. İç mekân, Roma mimarisinin en önemli özelliği, dolu nesnelere yapılmak yerine bitişik yüzey olarak duvarlarla inşa edilmiş olmasıdır.³¹



Görüntü 33. Augustus Heykeli, Mermer, Roma Klasik Dönemi.

²⁹ Başiri, 95

³⁰ Sennett, 75.

³¹ Başiri, 95

Beton yapımında önemli derecede başarılı olan Romalılar, binaları, bazen Yunanistan'dan getirilen bazen de Roma'da yapılan heykel ve rölyeflerle süslemişler ve Romalılar, heykel alanında, insan yüzünü oluşturmada çok başarılı olmuş, insanların karakterlerini gösterebilecek kadar yüzleri ayrıntılı çalışmışlardır.³²

Romalı krallar, kendi güç ve zaferlerini göstermek için heykellerden faydalanmış ve heykeltıraşlar, kralları zafer halinde tasbetimledikleri heykelleri, şehrin meydanlarında, caddelerinde ve halkın toplandığı yerlerde sergilemişlerdir.³³

1.2.4. Gotik Dönem

Gotik mimarisi, mimarlık tarihinde bir dönem ve tarzdır. Gotik mimari daha çok kiliselerin hizmetinde olmuş, heykel kullanımı da bu mimari tarzda oldukça gelişmiştir. Gotik tarzı sadece mimari alanında kullanılmamış fakat diğer sanat alanlarına göre, mimari alanını daha çok önemseydiği için gotik tarzı, mimari üslup olarak tanınmıştır.³⁴



Görüntü 34. “Chartres” Kilisesi, Fransa, 1194.

³² F.P. Korofkin, *Tarihe Donyaye Gadim*, (Farsça Çev. Bidsorkhi), Shabgir, Tahran 1974, 103-104.

³³ Korofkin, 104.

³⁴ R. Hoseyni, *Honar ve Memariye Iran ve cahan az kohantarın zaman ta asre hazer*, Marlik Tahran 2009, 160.

Gotik heykel sanatı ve mimarisi uyum sağlayacak Chartres ve Reims kiliseleri örneklerinde olduğu gibi önemli sanat eserleri ortaya konulmuştur. Chartres kilisesinin dış yüzey tasarımı, muhteşem bir heykel ve mimarlık sanatının birleşmesidir.³⁵ Chartres kilisesinin dış yüzeyinde Hz. İsa'nın doğumunu, makamını ve hayatını betimleyen 8000'den fazla insan figürü ve rölyefleri bulunur.³⁶



Görüntü 35. “Chartres Kilisesi”, Detay.



Görüntü 36. “Chartres Kilisesi”, Detay.

³⁵ A. Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, Tahran 2010, 150.

³⁶ Zareii, 345

Gotik heykel sanatının en zirve noktası, Reims kilisesinin heykellerinde görülür. Reims kilisesinde özel bir karaktere sahip Hz. Meryem heykelinde figür vücudunu ziyaretçilere doğru dönmektedir.³⁷XII. ve XIII. yüzyılda heykel sanatında sadeleşmeye ve doğal görünümüne doğru bir eğilim başlamış ve bu tarz anlayışlar, Reims kilisesinin heykellerinde zirveye ulaşmıştır.

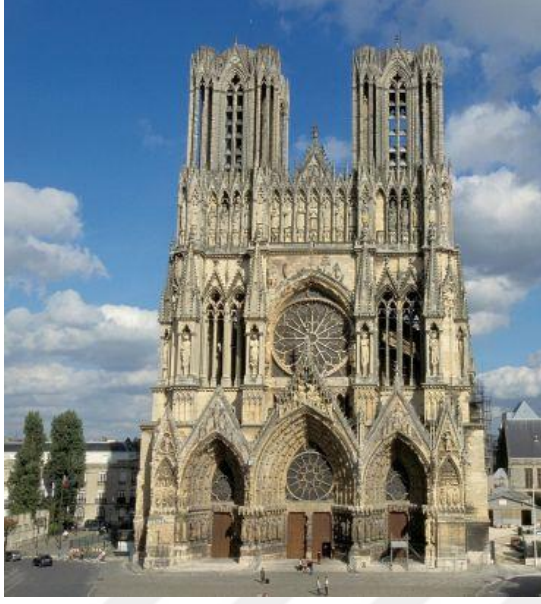


Görüntü 37. “Reims Kilisesi”, Detay.

Gotik mimarisinin dış yüzeylerinde, olabildiğince Hristiyan dininin sembollerine yer verilmiş, Gotik mimar ve heykeltıraşlar, sürekli olarak sanatlarının dini inançlarından kaynaklandığını göstermeye çabalamışlardır. Gotik mimarisinin dış tasarımları genelde gökyüzüne doğru uzayan uçları sivri şekilde tasarlanmış ve Gotik binalarında çeşitli heykeller, önceden tasarlanarak boşluklara yerleştirilmiş, böylece bu anlayış gotik mimarisinin bir açık hava heykel atölyesi olarak da düşünülmesini sağlamıştır.³⁸

³⁷ Zareii, 345

³⁸ Korofkin, 167-168.



Görüntü 38. “Reims Kilisesi”, Reims, Fransa, 1163.



Görüntü 39. “Reims Kilisesi”, Detay.

1.2.5. Rönesans Dönem

İtalya’da ortaya çıkan Rönesans mimarisi, Gotik mimarinin tersine, daha çok dini olmayan yapılarda kendini gösteren Rönesans dönemi, modernizmin de başlangıcı sayılmaktadır.

Rönesans döneminde heykel ve resim sanatı yeni bir yaklaşıma sahip olarak, önceden binanın kolonlarında ve dış yüzeylerinde yer alan heykeller, Rönesans döneminde binaların içine yerleştirilmiştir.³⁹ Erken Rönesans Döneminde perspektif konusunun keşfedilmesi sanat alanlarını da etkilemiş bu dönemde, insan figürü daha da önemsenmiştir. Rönesans mimarisinde, insan olgusu kendisini mimarinin merkezine yerleştirerek, artık mimariyi insana hükmeden bir öge olmaktan çıkarmıştır.⁴⁰ Rönesans döneminden itibaren mimariye hâkim olmaya başlayan insan ve insan vücudu, Rönesans Dönemi sanatçıları tarafından bir sembol ve ilham kaynağı olarak pek çok sanat eserinde kullanılmıştır.⁴¹

Rönesans döneminin en önemli özellikleri olarak, Rönesans Sanatçılarının perspektif kullanarak heykel ve resim eserlerini ortaya koymuş ve bu dönemde Gotik mimarinin tam tersi olarak, heykellerin binanın dış yüzeyinde kullanılmak yerine binanın içinde kullanılmıştır.

Rönesans döneminin sonlarında, binaların dış formu, biçimsel olarak heykel formlarına dönüşmüş ve insan vücudunun form ve oranlarından ilham alınmıştır. Rönesans mimarisi, Gotik mimarisinin aksine dini olmayan binalarda ve daha çok saraylarda kendisini göstermiştir.⁴²

Rönesans mimarisi, küre, küp, silindir gibi geometrik formların klasik tarzda kompozisyonlardan oluşturulmuş ve mimari alandaki modern düşüncelerin kökü Rönesans dönemine aittir. Rönesans mimarları, binanın iç ve dışını birbirine bağlamaya çaba göstermişlerdir.⁴³

Rönesans'ın en ünlü binası, Tempietto binasıdır. Tempietto binasını 1499 yılında tasarlayan Bramante, süsleme elemanlarını kullanmadan binanın etkisini ve güzelliğini heykelsi biçimsel formuyla sağlamış, izleyiciler bu binayı izlediklerinde, hareket eden bir biçim hissine kapılırlar.⁴⁴

³⁹ H.Gardner, *Honar Dar Gozare Zaman*, (Farsça Çev. Faramarzi M. T.), Negah ve Agâh Yayınlar, Tahran 1991, 352-371.

⁴⁰ Y. Gruter, *Zibaşenahti dar Memari*, (Farsça Çev. Homayun, A.), Markaze Çap va Entesarate Daneşgahe Şahid Beheşti, Tahran 1995, 207.

⁴¹ Zareii, 355-356

⁴² Zareii, 359-362

⁴³ M. Falamaki, *Şeklgiriye Memari Dar Tacarobe İnan ve Garb*, Naşre Faza Yayınlar, Tahran 2006, 371.

⁴⁴ M. Trachtenberg, *Architektur Prehistory to Postmodernism*, The Wester Tradition, Japan 1986, 300-304.

San Pietro

1505 yılında Bramante, San Pietro kilisesinin tasarımına başlamış, Bramante'nin ölümüyle inşası duran San Pietro kilisesinin hem tasarımını hem de inşasını, 1546 yılından itibaren Michelangelo devam ettirmiştir.



Görüntü 40. Tempietto, Roma, İtalya, 1502.

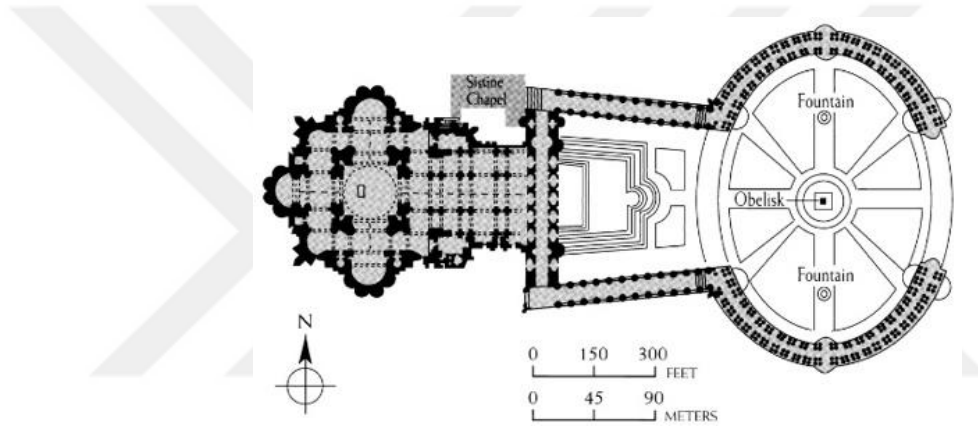
Michelangelo, Bramante'ye çok büyük saygı duyduğu için binanın tasarımına çok fazla müdahale etmemiş ve daha çok binanın dış yüzeyinde değişiklikler yaparak, binanın dış yüzeyini heykelsi hale getirerek kendi mimari özelliğini ortaya koymuştur.⁴⁵ Rönesans dönemi İtalyan'ın ünlü ressamı, heykeltıraşı ve mimarı olan Michelangelo, hayatının son yıllarında mimarlığa yönelerek Rönesans mimarisinde temel değişimler oluşturmuştur. Michelangelo sanatına Rönesans döneminde başlayıp zirveye ulaşmış, hayatının son döneminde Barok tarzına eğilim göstererek Barok tarzın da babası olarak da tanınmıştır.⁴⁶ İlk olarak heykel sanatıyla kendisini göstermiş olan Michelangelo,

⁴⁵ F. S. Banister, *A History of Architecture*, Twentieth Edition, Architecture Press, London 1996, 872.

⁴⁶ Zareii, 357

sonraları mimari alanda kendisini gösteren sanatçının mimari eserlerindeki pencereler, kolonlar ve pervazlar, inşaat amacıyla değil belki statik ve güzellik amacıyla sanatçının tarzını ortaya koymuştur. Michelangelo'nun mimari eserlerindeki kompozisyonları, mimari kurallardan ziyade resim ve heykel kurallarını sunar.⁴⁷Michelangelo'nun çalışmalarının temel düşüncesini, heykel ve mimarlığı birleştirmek oluşturur.⁴⁸

San Pietro binasının tavanındaki heykeller ve rölyefler, Michelangelo'nun eserleridir. San Pietro binasının dış tasarımında Hz. İsa'nın 12 yakın arkadaşının (havarilerinin) heykelleri yuvarlak bir kompozisyonda, bu kilisenin giriş kapısının etrafında düzenlenmiştir. San Pietro binasının kuş bakışında, binanın anahtar şeklinde yapıldığı görünmekte ve bu anahtar cennetin anahtarını temsil etmektedir.



Görüntü 41. “San Pietro”, Mimari Plan.



Görüntü 42. “San Pietro”, Vatikan, Roma, 1506-1626.

⁴⁷ H. Read, *Maniye Honar*, (Farsça Çev. Daryabandari), Şerkate Entesharate Elmi ve Farhangi Yayınları, Tahran 1972, 119.

⁴⁸ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 189



Görüntü 43. “San Pietro”, Kuş Bakışı.



Görüntü 44. “San Pietro”, Detay.

1.2.6. Barok Dönem

Barok kelimesi, hareket algısına ve detaylı süslemelere değer vermesiyle ortaya çıkmış, Bu dönemde mimari, heykel ve duvar resmi birleşmiş,⁴⁹ Barok Mimari, İtalya'da başlayarak, Avrupa mimarisinin büyük bir parçasını oluşturmuştur. Barok mimarisinde özel bir hareketlilik söz konusudur. Kuralların dışına çıkılan Barok tarzda, mimarlar durgunluk, geometrik ve simetriden kaçmakta ve bütün tasarımlar sanatçıların duygularından ortaya çıkmaktadır. Barok tarzını, düşüncelerin kurallardan özgürleşmesi olarak tanımlamak mümkündür.⁵⁰

Barok dönemde yeni bir mekân yaratmak için duvarlar kıvrımlı bir şekilde kullanılmış ve bu şekilde iç mekân ve dış mekân sınırını kaybetmiş, kıvrımlı duvarların kullanılması binaların dış tasarımına hareketli bir biçim sağlamıştır.⁵¹ Form, mimari tarihinde en çok Barok Dönemde dış bükey ve iç bükey olarak zirveye ulaşmış, bu dönemde ışık ve gölge konusu mimari ve heykel sanatına girmiş, renk konusu mimaride, form konusu hem mimaride hem heykeltıraşlıkta hem de resimde önemli olmuştur.⁵²

Barok dönem heykellerinde oturan veya ayakta duran figürler görünmemekte, bunun yerine at üzerinde hareket halinde olan ve rüzgâr etkisini sunan insan figürleri yapılmış ve bu heykellere bakıldığı zaman, rüzgârın hareketi hissedilmekte, mimarinin dış yüzeylerinde dalgalı tasarımlara yer verilmektedir. 1630-1660 yıllarında barok mimarisi, Francesco Borromini ve Gian Lorenzo Bernini ile zirveye ulaşır.

1.2.6.1. Gian Lorenzo Bernini

Bernini mimari ve heykel sanatını birleştiren bir sanatçı olarak en ünlü yapılardan, Santa Maria Della Vittoria ve San Pietro kilisesini inşa etmiş, Santa Maria Della Vittoria kilisesi Barok tarz mimarinin en hareketli binalarından birisi olmuştur. Bu yapı güçlü bir mimari, heykel ve resim kompozisyonu gibidir ve bu kilisede duvarlar bir tiyatro sahnesi gibi tasarlanmıştır. Bernini tavan, duvar ve binanın içine ışık getiren pencerelerin tasarımıyla da, kiliseye manevi bir ruh bağışlamıştır.⁵³ San Pietro kilisesinin üzerinde

⁴⁹ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 189

⁵⁰ Zevi, 104.

⁵¹ Zevi, 108.

⁵² Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 190

⁵³ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 191-192

birçok mimar çalışmış ve nihayet binanın tamamlanması Bernini'e havale edilmiştir. Bernini'nin San Pietro binasındaki en önemli tasarımlarından biri, San Pietro binasının meydanını tasarlamasıdır. Bu şekilde Rönesans döneminin bağımsız binasını, çevreyle bağlantı kuran ve hareketli bir barok mimari yapıya dönüştürmüştür.⁵⁴

1.2.6.2. Francesco Borromini

Barok döneminin diğer ünlü mimarı Francesco Borromini'nin yapılarında mimari ve heykel sanatının sınırlarını ayırabilmek ve tam olarak mimarının nerede bitiğini, heykelin nerede başladığını söylemek zordur. Borromini binalarını kıvrımlı çizgiler ve sayfalardan, küre, dalgalı ve olağandışı, alışılmadık formlardan oluşturmuş, sanatçının eserlerinde bütün eski formlar, yeni bir özelliğe sahip olan formlara dönüşmüştür.⁵⁵Borromini'nin Sant Carrlo Alle Quattro Fontane kilisesinde dalgalı dış yüzeyler, düz yüzeylerin yerine geçmiş ve bu tarz mimari ve heykel sanatının birleşmesini sağlamıştır. Bu binanın dış yüzeyi heykelsi bir biçime sahiptir.⁵⁶Dalgalı duvarlar, Borromini'nin yaratıcılığıdır. Borromini'nin binalarında elemanlar ayrı ayrı değil zincir gibi birbirine bağlıdır. Sant Carrlo kilisesinde Borromini, nesnelerin kompozisyonuyla alanda bir büyük heykel yaratmıştır.⁵⁷

Borromini'nin Dalgalı duvarlar yaratıcılığı, mimarideki sert taşları bir plastik malzeme gibi göstermiş⁵⁸ ve sanatçının sanat anlayışı hakkında, Zigfried Giedion değişik meslek gruplarının iş birliği ile ilgili zaman-mekân kavramını açıklarken; Diğer yandan Borromini'nin taşı kullanma şekli ve akan mekanlar yaratma biçimiyle 'dalga formu binaları heykelle çok ilintilidir. Öyle ki, bu kolayca fark edilebilir. Giedion'un mekânı açıklama biçimi ise, var olan hacimlerin analizinden çok farklıdır; O aynı zamanda bir bilim adamı gibi değişik mucitler, sanatçılar, mimarlar, heykeltıraşlar ve şehir plancıları arasındaki koordinasyonu inceler. Öyle ki, her detay bir anlamı ifade etmeye başlar. Burada, anlamı olan şey, yaratıcı insanların arasındaki karşılıklı

⁵⁴ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 193

⁵⁵ H. Mehrabi, *Şahr ve Tendise Mocassamehaye Şahri az Tamsale Şah ta Çeşme Khoda*, Sarmaye Gazetesinin No. 172, 2006.

⁵⁶ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 170-171

⁵⁷ S. Giedion, *Faza, Zaman ve Mimari*, (Farsça Tercuman: Mozayyeni, M.), Naşre Ketab Yayınlar, Tahran 1975, 106.

⁵⁸ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 193

ilişkidir. Ruhlarını teslim ederek, yeni bir geleneği formüle edebilmek adına malzemenin içine nüfuz etmektedirler⁵⁹ ifadelerine yer verir.



Görüntü 45. Borromini, “Sant Carlo Alle Quattro Fontane” Kilisesi, Roma, İtalya, 1682.

1.3. MODERN ve POST MODERN DÖNEM MİMARİ

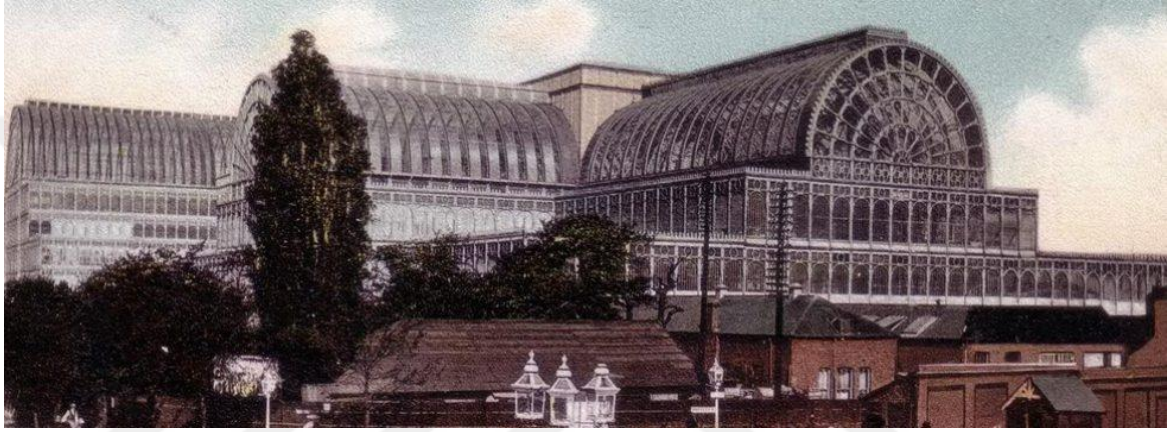
Yirminci yüzyılın evrensel tarzı olan ve sanayi devriminde ortaya çıkan modern mimarlığın kökü 400 yıl öncesine, yani İtalya'nın Floransa şehrinde ortaya çıkan Rönesans değişimlerine dayanmaktadır. Modern mimarlığın ortaya çıkışı, sanayinin gelişmesi ve batı Avrupa'nın yenilikçi kültüründen kaynaklanmış ve Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkmasıyla birlikte mimari malzemeler, aletlerin yapısı ve kullanım tarzı da büyük değişimlere uğramıştır. Genel olarak, on sekizinci yüzyıldan post modern döneme kadar uzayan süreç ve batının sanat ve mimarlığını etkileyen dönem, modern dönem olarak bilinmektedir.⁶⁰

1851'de Londra'da düzenlenen dünyanın ilk ve en büyük fuarında en iyi sanayi ürünleri sergilenmiş, tamamen demir ve cam gibi modern malzemelerden yapılan bu fuar

⁵⁹ Z. Ceylanlı, “Siegfried Giedion's “Space, Time And Architecture”: An Analysis Of Modern Architectural Historiography, (Yüksek Lisans Tezi), ODTÜ, İstanbul 2008.

⁶⁰ V. Gobadiyan, *Mabaniye Moasere Garb*, Daftare Pazhuhash haye Farhangi, Tahran 2003, 9.

binası, yeni malzemeleri mimarının yeni dili olarak kullanmış ve dikkatleri kendisinde toplamayı başarmıştır.⁶¹Sanayi Devrimi'nin güzel bir temsili olan ve Kristal Saray adı verilen bu fuar binası komplike tasarıma sahip olan, birçok tarihi detayları içermektedir. Sarayın küresel şekli ve entegre tasarımı Orta Çağ'ın binalarını hatırlatmaktadır.⁶² 1871'de Şikago şehrinde cam ve metalden yapılan binalar, Şikago mektebinin oluşumu, ardından 1889 yılında Paris Fuarı ve Gustave Eiffel'in yaptığı 300 m yükseklik ile döneminin en yüksek ve en önemli binası Eiffel Kulesinin yapımı yeni malzemelerin kullanımı için uygun ortamı yaratmıştır.⁶³



Görüntü 46. Kristal Saray, Londra, 1851.

Modern mimari, binada her türlü süse karşı çıkmakta, çünkü modern tarzda mekân ve onun devamı form önceliklidir.⁶⁴ Modern dönemde mimarlık, içinde günlük hayat yaşanan bir araba gibidir. Artık süse ihtiyacı yoktur. Modern dönemde insanların sanatı daha fazla idrak etmesi ile birlikte bilimin ilerlemesi ve zaman kavramının mimarlığa girmesi, hem mimari hemde heykel sanatını dahada soyutlamaya ve sadeleşmeye yönlendirmiştir.

Modern mimarlar yapıda duvarı reddederek gotik mimarların yolunu izlemiş, yapılar özgür plana dayanarak inşa edilmiştir. Modern mimari, mekânın yaratılmasında zirveye ulaşmış, mimaride yeni teknoloji ve özellikle cam, binanın iç ve dış bağlantılarının kurulması için duvar yerine kullanılmıştır.⁶⁵

⁶¹ Gobadiyan, 9.

⁶² Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 264

⁶³ Gobadiyan, 9.

⁶⁴ Gruter, 538.

⁶⁵ GH. Memariyan, *Mabniye Tarrahi Memari*, Nagmeye No Andiş Yayınları, Tahran 2014, 259.

Modern dönemde yeni malzemelerle ve değişik formlarla yapılan binaların çoğu modernitenin iktidarını ve klasik dönemin bitişini anlatmaktadır. Başka bir deyişle hem bina olarak hem de günlük kullanımının yanında dış görüntüsü itibariyle yeni bir anlam ifade eden binalar birer heykel rolündedir. Yirminci yüzyılın (60-70) yıllarında bazılarının sade ve monoton olmasından dolayı ve bazısının da tarih ve kültürü görmemezlikten gelmesinden dolayı modern mimariye yönelik eleştiriler artmış, sonrasında post modernizm ortaya çıkmıştır.

Modern sanatta en çok vurgulanan konu yenilikçilik ve eski geleneksel kuralların kırılmasıdır. Bu nedenle sanat alanı en son yenilikçiliğe ulaşıp, doyuma ulaştıktan sonra, yeniden eskiye geri dönüp onlardan ilham alarak, Post modernizm olarak adlandırılan hareketin oluşmasına sebep olmuştur. Post modern mimari tarzının geri dönüşü yerli bir kimlikle vücut bulmakta ve Deconstruction ve topolojik yüzeylerden, kıvrımlardan oluşan tasarımlara Folding tarzıyla bütün tarzları sorgular nitelikte olmuştur. Strüktür teknolojisinin ilerlemesi nedeniyle de mimarlık kısıtlamalardan kurtulup heykel düzeyinde forma ulaşmıştır. Bu değişikliklerin ortasında dış cephenin hafiflendirilmesi gibi konular ve ışık, gölge, mekânın şeffaflığı, akışkanlık, negatif ve pozitif mekân gibi kavramlara dikkat çekilmiştir.⁶⁶ Çağdaş mimarlık kütlelerin ilişkisine dikkat etmek, formun özgür ve akışkanlığı mimarının daha fazla mükemmelleşmesine uygun ortam sağlamıştır.

1.4. MODERN VE POST MODERN SANAT AKIMLARININ HEYKEL ve MİMARİYE ETKİLERİ

1.4.1. Kübizm

Yirminci yüzyıl sanatını etkileyen önemli sanat akımlarından biri olan Kübizm Sanat Akımı, ilk kez Fransız ressam Paul Cezanne'ın eserlerinde ortaya çıkmış ve Kübist sanatçılar, Pablo Picasso ve Georges Braque mekân kavramını perspektif görüntülerde yayınlamışlardır. Kübik tarzda, doğal formların detayları aza indirgenerek soyut formlara dönüşür. Çoğu zaman bu soyut formlar geometrik yapıya sahip dikey ve yatay yönde ifade edilmişlerdir. Mimariye yabancı olan çağdaş ekspresyonizm düşüncesine daha

⁶⁶ P. Derac, "Nama Pusteyi Hoviyatsaz", *Faslnameye Memari va Sakhteman Dergisi*, Sayı: 19, 2009, 60-65.

yakın ve heykel formunda kendini gösteren kübizm sanat anlayışı, simetrik olmayan, şeffaflık gibi temel faktörleri kullanılarak mimari eserlerde kendini göstermiştir.⁶⁷

Le Corbusier'nin binaları, Picassonun kuralları ve formları bozan eserlerine benzer özelliklere sahiptir. Le Corbusier'e göre çözümler, geçmişin mantıklarında, mevcut mantıkları ters çevirmekle, kendi çözümlerine ulaşır.⁶⁸

Kübist heykel sanat anlayışında, bakış açısını sadece bir noktaya kısıtlamak yetmemiş, Belçikalı Kübist heykeltıraş Vantongerloo'nun da ifade ettiği gibi, “*Modern heykel kendini resim gibi sadece bir bakış noktasına sınırlamamak zorundadır*”. 1918'de Vantongerloo, yüzeyler ve delikler kompozisyonu olan kendi eserlerinde, bu düşünce, anlayış ve kavramı ifade etmiştir.

Mimaride kübizmin önemi, kübizmden kaynaklanan Neoplastik ve de Stijl olarak adlandırılan okul ve ardından Konstrüktivizm Akımında gizlenmektedir. Resim alanında ilk kez, doğada mevcut olanları açılı olarak ifade etmeye çaba gösteren Kübizim Sanat Akımı,⁶⁹ Le Corbusier'nin Purizm Akımı'nı ortaya koymasıyla mimariye yaklaşmıştır.

1.4.2. Fütürizm

Filipo Marinti Fütürizm akımının manifestosunda; “*Biz iddia ediyoruz dünyanın azamet ve görkemi, başka bir güzellikle zenginleşmiştir ve o hız güzelliğidir*” ifadelerine yer verir. Fütürizm akımının genel mesajı, xx. yüzyıl sanatını, yeni düşünce ve değişikliklerle etkilemek isteyen sanatçıları cezbetmiştir.⁷⁰

Fütürist sanatçılar, dinamikliği göstermek, nesnelerin durağanlığını azaltarak, nesnelerin birbirine ve çevresine olan etkisini arttırmak için ışık ve hareketi kullanmışlardır. Fütürist sanatçılara göre, yeni yüzyılın özelliği eşzamanlık ve dolaşıklıktır. Fütürizmin önemli eserlerinden biri de Umberto Boccioni'nin “*Şişe mekânda açılıyor*” eseri, bu kavramı en iyi şekilde ifade etmektedir. Boccioni'nin

⁶⁷ V. M. Lampugnani, *Daneşnameye Memari Garne Bistom*, (Farsça Çev. Cavid, Z.), Emtedad, Tahran 2003, 87.

⁶⁸ P. Kalinz, *Tarikhe Teoriye Memari, Degarguniye Armanha dar Memariye Modern*, (Farsça Çev. Hasan Pur), Entesharate Ghatre, Tahran 2008, 366.

⁶⁹ Kalinz, 347-348

⁷⁰ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 268

eserinde şişe yarılıp, içiyle dışının sınırı kaybolmakta, mekân dinamik ve dokunulabilen bir nesne gibi görünmektedir⁷¹ (Görüntü 45).



Görüntü 47. Umberto Boccioni, “Şişe Mekânda Açılıyor”, Bronz, (1911-1912).

Fütürist heykel sanatçılarından Umberto Boccioni'nin eserlerinde hareket, mekân-zaman düşüncesi, özellikle daha fazla görülür. Fütüristler durgunluk yerine dinamiklik üzerine durmakta ve bunun açıklamasını; “*Perspektif, sadece bir noktadan nesneye bakılmasıyla değil de nesne ve konulara, zaman ve mekânın değişmesiyle ve gözlemecinin hareketiyle çeşitli değişiklikler göstermektedir*” şeklinde ifadelerle açıklamışlardır.⁷²

1914’de Antonio Sant’Elya Fütürist mimarının manifestosunu yayınlamasıyla Fütürizm, mimari alanına girmiş, Sant’Elya yeni şehirlerde hareket ve dinamiği önemli bir faktör olarak tanıtmış ve Fütürizm, Rus Konstrüktivizminin başlangıcı sayılmıştır.⁷³

Fütürizmin sanayiye, teknolojiye ve gelecek dünyaya dikkati çekmesi, hızlı trafiği, süslemeyi reddetmesi, yüksek binalar yapması, binaların strüktür kısımlarını belirgin şekilde kullanılması gibi teorik konuları, Le Corbusier ve Gropius gibi Modern mimarları ve Konstrüktivizm Sanat Akımını etkilemiştir.⁷⁴

1.4.3. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm Akımında mimarlık, bu dönem mimarların tasarladığı binalar ve teorik konularına göre Modernin önemli tarzlardan biri sayılmaktadır. Konstrüktivizm,

⁷¹ Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 347-348

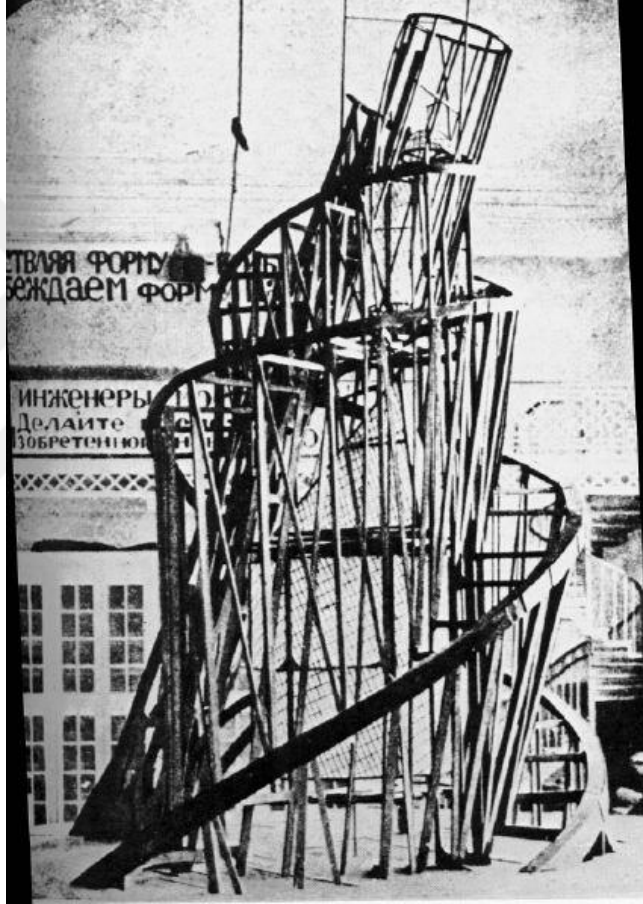
⁷² V. Tagvayi, *Cozveye Nehzatha ve Avamele Moasser Dar Peydayeşe Modernizm*, Goruhe Honar ve Memariye Daneşgahe Doktor Şariati Yayınları, Tahran 2005, 36.

⁷³ Bani, *Memarie Gharb, Rişeha ve Mafahim*, 268-269.

⁷⁴ Gobadiyan, 48.

1913’de Vladimir Tatlin ile ortaya çıkmış, Naum Gabo ve Antoine Pevsner gibi heykeltıraşlarda Tatlin’e katılarak kendi manifestolarını ortaya koymuşlardır.⁷⁵

Tatlin Konstrüktivizm akımının kurucularından biri olarak, malzeme kültüründen söz eder ve bu kültürden, sanat alanında sanayiden malzemeleri inceleyip kullanmayı amaçlar. Tatlin’in “*Monument of The Third International*” adlı eseri, Konstrüktivizmin üç ana faktörü olarak hareket, dinamiklik ve yeni malzemeleri kullanmasıyla, Konstrüktivist mimarlığın en önemli eseri sayılır⁷⁶(Görüntü 48).



Görüntü 48. Tatlin, “Monument of The Third International”, Rusya, Metal, 1919.

Tatlin’in ahşap, metal ve mukavvadan rölyefler yaparak yüzeylerini alçı, sır ve kırık camlarla kapladığı çalışmaları, Modern Heykel Tarihi’nin ilk soyut eserlerden sayılır.⁷⁷ Tatlin, farklı malzemeleri kullanarak farklı bir bakış açısı sunan ilk sanatçılardandır.

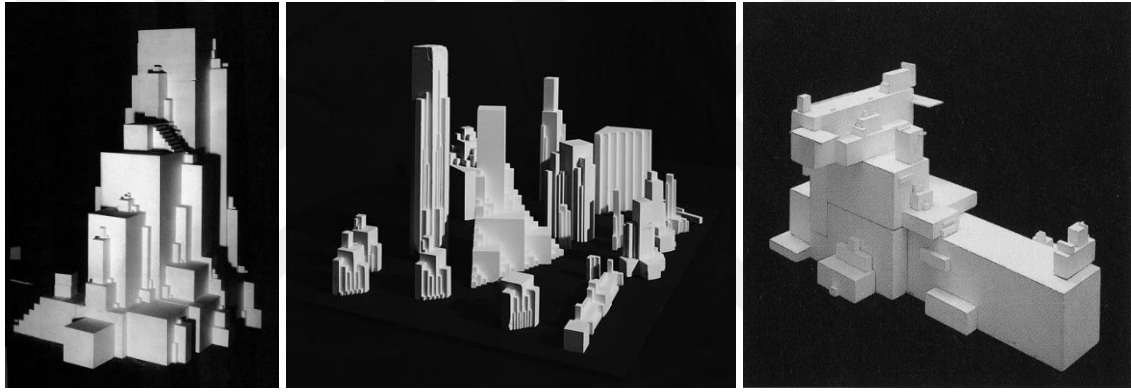
⁷⁵ Lampugnani, 72.

⁷⁶ Tagvayi, 37.

⁷⁷ H. H. Arnason, *Tarihe Honare Modern: Naggaşi, Peykar taraşi ve Mimari dar garne bistom*, (Farsça Çev. İslamiye, M.), Aghah, Tahrn 1996, 195.

Sanatçı, ahşap, metal, cam ve beton gibi malzemelerin farklı mesajlar içerdiğini savunur. Tatline göre heykelde formun işlevselliğe uyması gerekir. Heykel ve mimarinin birleşmesi, Tatlin'in tasarımı inşa edilmemiş “*Monument of The Third International*” eseriyle gerçekleşmiştir.⁷⁸

Konstrüktivist projelerin içinde en fazla Kazimir Malevich'in yaptığı maketler, mimari yapı kalitesine sahiptir. Bu maketler özel bir binayı temsilen yapılmamış, amaç sadece nesnelere yüzeylerinin kullanımı olmayan bir mimari eser gibi düzenlemesiyle heykel sayılırlar. Maleviç bu maketleri “*Mimar yapı*” olarak adlandırmıştır.⁷⁹ Mimariyi biçimsel yoğunluktan arındırarak uygulayan Arkitekton'lar Mimari tasarımla heykel arasında bir estetik üretkenlik çabasını temsil ederler.⁸⁰



Görüntü 49. Kazimir Maleviç, “Mimar Yapı”, 1914.

Konstrüktivizm Sanat Akımı'nda kusursuz değildir. Konstrüktivizm akımının birinci sorunu, mekân konusunu ihmal etmesidir ve oysa ki, modern mimaride mekân konusu çok önemlidir. Konstrüktivizm akımının ikinci sorunu da tasarımın son boyutuna dikkat etmemesidir. Bu tasarımların küçük boyutta yapılması mümkündür, fakat bu tasarımların büyük boyutta inşası ya da maliyeti açısından uygunluğu dikkate alınmamıştır.⁸¹ Konstrüktivizm, mimari form araştırmalarında faydalı olmuştur ama bir heykel tarzı olarak pek etkileyici olmamıştır.

⁷⁸ W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon, London 1996, 203-204

⁷⁹ M. Mozayyani, *Az Zaman ve Memari*, Markaze Motaleat ve Tahgigate Şahrsazi ve Memariye Iran Yayınlar, Tarhan 2009, 34.

⁸⁰ U. Tanyeli, “Resheymin Sanat ve Tasarımda Disiplin Sınırlarının Yıkılışı / Heykel Nerede Biter, Mimarlık Nerede Başlar?”, *Arredemento Mimarlık*, Sayı: 2006/02, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2006, 48.

⁸¹ Gobadiyan, 59.

1.4.4. De Stijl

Genelde De Stijl Sanat Akımı'nın sanatçıları, form ve formu çevreleyen mekânın birbirine bağlı olduğunu ve bu iki kavramın hiçbir zaman ayrılamayacağını savunmuşlardır. De Stijl Sanat Akımının sanatçıları soyutlama ve sadeleştirme faktörlerine ek olarak bütün sanatçı mimarlar, heykeltıraşlar, ressam ve endüstriyel ürün tasarımcılarının iş birliğine ve hem fikirliliğine önem vermişlerdir.⁸²

1.4.5. Süprematizm

Süprematizm Sanat Akımı, geometrik şekillerle kendini ifade etmiş olan bir sanat akımıdır. Kazimir Maleviç "*Süprematizm*" terimini, kendi yapmış olduğu geometrik soyutlamalar için kullanmıştır. 1913 yılında Maleviç önderliğinde başlayan Süprematizm Sanat Akımı, 1920'lerde devletin resmi ideolojisiyle uyumlu olmadığı için nihayete erdirilmiştir. Süprematist sanatçılar arasında Kazimir Maleviç, El Lissitzky ve Alexander Rodchenko sayılabilir. Ancak 1920'lerde Süprematizm Sanat Akımının sona ermesinden sonra, Maleviç hariç tüm Süprematist Akım sanatçıları, Almanya'ya göç ederek Bauhaus'a katılmışlardır. Süprematist heykele bakıldığı zaman, temel geometrik biçimlerin kullanılmış olduğu görülür. Sanat akımları arasında "*Arkitektonik*" kelimesinin ilk sayı olarak da en çok adı geçen akım olmuştur. Süprematizm döneminde yapılan çalışmalar incelendiğimiz zaman, Arkitekton adı altında birçok eser olduğu görülür. Bu eserlerden bazıları yok olduğundan Pompidou Müzesi dönemin fotoğraflarından yararlanarak kayıp olan eserlerin yenilerini yaptırılmış ve bu eserler, 1920'lerde inşasına başlanan gökdelen modasına ilham kaynağı olmuştur.

1.4.6. Soyut Sanat

Yirminci yüzyılın ilk başlarında, soyut sanatın şekillenmesi, modern sanatın en önemli sonuçlarından sayılmaktadır. Şüphesiz bu akımın önemi, sanayi döneminden daha az değildir. Soyutlama, sanatın estetiğinin tanımlanmasında yeni bir çağın başlamasına işaret etmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında, bu kelime daha çok Kübizm ve Fütürizm

⁸² Hoseyni, 251-252

gibi sanatsal akımlarda kullanılmış, bu dönem ortaya çıkan akımlarda, doğa sadeleşip stilize edilerek ortaya çıkmıştır.

Modern sanat tarihçilerine göre, Kandinsky'nin yaklaşık 1910 yılında ilk soyut resmi birçok sanat akımını etkilemiş,⁸³ sanatçının hiçbir özel amacı bulunmayan ve dramatik olmayan sanatının devrimi, birçok sanatçı, ressam ve heykeltıraşın sanatçıyı izleyerek binalardan ilham almalarına sebep olmuş, bu yüzden dönemin resim ve heykeltraşlık eserleri, mimari öğelerden kaynaklanan bir plastiğe sahip olmuştur. Mondrian birçok tabela çizmiş ve onları “*Dış cephe*” olarak adlandırmıştır. Malevich, kareler çizmiş ve onların ismini “*Mimari öğeler*” olarak isimlendirirken, Vantongerloo'da mimari öğeleri kullanarak bu anlayışta heykeller yapıp ortaya koymuşlardır (Görüntü 50). Buchi Yuni, Fütürist heykelin temelinde mimarinin olduğunu söylemekte ve mimari olarak adlandırılan heykeller, kendilerini yapısalıcı olarak tanıtan heykeltıraşların elinden çıkmaktadır. Yirminci yüzyılın yenilikçi düşüncesiyle, mimaride heykel karakterine sahip olan formlar oluşmakta ve Le Corbusier'nin Notre Dame kilisesinde bu konseptin en güzel şekilde ortaya koyulduğu görülmekte,⁸⁴ böylece heykeltıraşların eserleri mimari özelliklere ve mimarların eserleri de heykel özelliklerine sahip olmaktadır.⁸⁵



Görüntü 50. Georges Vantongerloo, “Interrelation of Volumes”, Taş, 225x137x137 mm, 1919.

⁸³ N. Lynton, *Tarihe Honare Modern*, (Farsça Çev. Ramin, A.), Nashre Ney, Tahran 2003, 500.

⁸⁴ Kalinz, 340.

⁸⁵ A. Bani Masud, *Memarie Gharb, Rişeha ve Mafahim*, Honare Memariye Gharn, Tahran 2010, 267.

1.4.7. Minimalizm

Minimalist dönemde, mimari, heykel ve resim alanında yapısalcı sanatçıların eserlerinde anlatım yalın ve sade bir biçimde geometrik unsurlar kullanılarak ifade edilmiş ve bu üslup, bir sanatsal olaya dönüşerek iki boyutlu eserlerden ziyade üç boyutlu eserlerde kendini göstermiştir. Richard Serra, Tony Smith, Donald Judd, Sol Le Witt, Minimaliz Sanat Akımı'nın sanatçıları arasında yer alırlar.⁸⁶ Minimalizm, 1960'larda ortaya çıkmış ve sanatçılar "Az çoktur, çok azdır" ilkesi doğrultusunda eserlerini oluşturmuşlardır. Sadeliği ilke olarak benimseyen sanatçılar, mümkün olan en az malzemeyle maksimum ifadeye ulaşmaya çalışmışlardır. Bu nedenle çoğunlukla geometrik şekillerle kendilerini ifade etmeye gayret etmişlerdir. Sol Le Witt'in, beton bloklarla yapmış olduğu heykel, arkitektonik özellikleri içinde barındıran bir çalışmadır. Sanatçının kare üzerine yaptığı araştırmalar ve ulaştığı dil, sade ve şekil olarak mimaride kullanılan en rasyonel biçimdir. Biçimin kendisi Minimal olmakla birlikte aynı zamanda Arkitektoniktir. Bir başka örnek ise Richard Serra'nın yapıtlarıdır.

Bunlardan en bilinen örneklerden biri "*Tilted Arc*" adlı çalışmasıdır ve bu söz konusu çalışma insanların yürüme yolu üzerinde yer alması sebebiyle, şehir yöneticileri tarafından kaldırılmıştır. Serra'nın helezon şeklindeki çelikten yaptığı işleri ise, içine girilebilir etrafında dolaşılabilir ve mekân olgusu barındıran heykellerdir. Bu bakımdan, izleyicilere sunduğu mekânı deneyimleme olanağı sebebiyle, sanatçının Arkitektonik bir yaklaşım sergilediği ifade edilebilir.⁸⁷

⁸⁶ Hoseyni, 252.

⁸⁷ R. Krauss, "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız Dergisi*, 82, 2002, 109.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ARKİTEKTONİK HEYKEL VE HEYKELSEL MİMARİ

Modern mimarinin heykel ile kesişmeye başladığı nokta biçimdir. Biçim, somut sanatlarda belli bir temanın plastik olarak görselleşmesidir. Mimari, insan yaşamını kolaylaştırmak için tasarlanmış mekândır. Yaşamın devamı için insan, barınmak ve doğa şartlarından korunmak için bir mekâna ihtiyaç duyar. Kendine özgü kültürel, fonksiyonel, teknik ve farklı tasarımlarla mekânını yaratır.

Mekân, içinde yaşamın gerçekleştiği fiziksel ortam olarak tanımlanabilir. Mekân kavramı yerin kavranmasında önemli bir başlangıç noktası kabul edilebilir. Zira belirli bir amaca yönelik sınırlandırılan bir boşluk olarak mekân, kültürel ve bölgesel kavramlar yüklendiğinde yer halini almaktadır.⁸⁸

Heykel, insanın barınma ya da doğa şartlarından korunma gibi bir amaca yönelik değildir. Sanatsal bir bakış açısına sahiptir. Bu bakış açısı ve en klasik tanımı ile tasarlanmış üç boyutlu formdur. Heykel, sanatsal bakış açısıyla meydana getirilmiş üç boyutlu formlara denir. Heykel temelde mekânın kapsanması, kavranması ve mekân ile ilişki kurulması ile ilgilenir.

Bir mekân içerisinde yer edinmiş olan heykel genelde kamuya açık alanlarda siyasi iktidarın bir temsilini sunar. Bu alanlarda temsil etme görevi heykelle verilmektedir. Kent içerisinde hareket etmekte olan halk, siyasi iktidarın simgesi olan heykel ile sürekli karşılaştırılmaktadır. Heykelin, mekân ile birlikte oluşan bir tarihi, kültürel, sembolik bağlantısı vardır.

Mimarideki form anlayışı ise, modern dönemde heykel ile yakınlık göstermeye başlamış, böylece son derece heykelsel görünen binalar veya içinde gezilebilen heykeller ortaya çıkmıştır. Hatta içinde yaşanabilen yapılar günümüzde mimari ve heykel sanat dallarının sınırlarını oldukça zorlayarak yakınlaştırılmıştır. Sanat dalları arasında da disiplinlerarası yakınlaşmalar doğmuş ve “*Melez*” yapıtlar ortaya çıkmıştır.

⁸⁸ S. Kaymaz Koca, “Çağdaş Mimarlıkta Özne Üzerinden Aidiyet Okuması: Yersizlik”, *Arredemento Mimarlık Dergisi*, Sayı: 2006 / 09, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2006, 108.

Çağdaş sanat ortamında birbirine yaklaşan mimari ve heykel ilişkisi, felsefede ve sanatta radikal değişimlerin yaşandığı XX. yüzyılda, Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle geleneksel yapıların paramparça olduğu, disiplinlerin kendine ait sınırlarının ortadan kalkmaya başladığı bir ortamda, mimari ve heykel disiplinlerinin yeni strüktür arayışına girdiği günümüzde, “*Mimari heykel*” ve “*Heykelsel mimarlık*” terimlerinin doğmasını sağlayan etkenleri açığa çıkarmaktadır. Geçmişte mimarının mekânını kullanan heykelin artık kavram olarak “*Mekân*” inşa ettiği, heykelin imgesel gücünü kullanan mimarının ise, heykele dönüşerek sadece işlevselliği karşılamakla yetinmeyen, duygusal ihtiyaçlara da cevap veren “*Ifade*” aracı haline gelmiştir.⁸⁹

Çetin, heykel-mimari ilişkisiyle ilgili olarak; “Tarihsel süreç içinde heykel ve mimarının gelişimine baktığımızda, heykelin madde ve yüzey arasındaki ilişkiler, mimarının ise uzayın biçimlendirilmesi (arkitektonik) ile ilgili olduğunu görmekteyiz. İki alan arasında birbirine yakın formların ortaya çıkması, üretim ortamlarındaki gelişme ve yeni malzemelerin ortaya çıkmasının yanında, tasarımdaki dijital (sayısal) ortamların yerleşmesi ile de çok yakından ilişkilidir”⁹⁰ ifadesini kullanmıştır.

2.1.1. Heykelsel Mimari ve Mekan Kavramı

Mimari ve heykel disiplinlerini birbirine yaklaştıran faktörlerden ilk incelenmesi gereken kavram, mekan kavramıdır. Mekan yaratmak aslında mimari alanın en önemli konusudur. XX. yüzyıldan sonraki dönem, daha çok heykel eserlerinde mekan yaratılması, heykeli mimariye yaklaştıran konulardan birisi olmuştur.

Mekan aynı zamanda boşluk olarak da tanımlanmaktadır ve mekanı algılayabilmek için, o mekanda nesnelerin var olması şarttır. Zira nesne yok ise, mekan tanımlanamaz. Çünkü mekan önü-arkası, sağ-solu, aşağısı ve yukarısı olan bir alandır. Bu tanımları yapabilmek ve mekandan söz edebilmek için enaz bir nesneye ihtiyaç duyulmaktadır. Üç boyutlu bir nesnenin algısı aslında dolaylı olarak da, mekânın algısı demektir. Çünkü uzamda (boşlukta) bulunduğu nokta, aslında mekânı tarif etmek için kullanılan koordinatların noktasıdır.

⁸⁹ R. Özertural, *Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, İstanbul 2007.

⁹⁰ T. Çetin, “Heykeldeki Mimari, Mimarideki Heykel”, *Sanat Yazıları*, 22/2010 Bahar, Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları No: 37 / Ankara 2010, 81.

İnsanın ürettiği her yapı, “*Plastik bir mekândır.*” Her plastik mekânın “*Boş-dolu*” varlıklaşması, zamanın “*Başlangıç ve bitiş*” olarak, özdekte nesnelleşmesidir. Başlangıç (geçmiş), durum (şimdi), bitiş (gelecek) olarak zamanı içinde taşıyan her şey mekândır.⁹¹ Mekân öyle bir şeydir ki, bir yandan başlayarak, öbür tarafta tamamıyla değişerek son bulur ve bizi şaşırtabilir.⁹²

Atalayer’in yapmış olduğu tanım ve yer verdiği sözlük anlamlarına bakıldığında; “*Yer, bulunulan yer*” anlamına gelen, Türkçe karşılığı “*Uzam*” olan mekân, en basit ifadeyle boşluğun “*Geometrize edilmiş*” (boyutlandırılmış) hali olarak tanımlanabilir. Mekân, sadece “*Yer, mimari yapı, iç alan*” değildir. Uzayda, mikro ya da makro boyutta yer tutan, etrafından, ölçü, hacim, biçim olarak ayrılan herşey kendine ait bir mekân varlığıdır. “*Atomdan hücreye, beyinden bilgiye, kişilikten duygulara, cansız özdekten canlılara kadar her şey bir mekândır*”.⁹³ tanımlarla karşılaşılır.

Mimari ve heykel alanında mekân kavramı iki şekilde incelenebilir. Birincisi, nesne, form, heykel olarak mimari yapıyı çevreleyen mekân. Bu mekân daha çok heykel alanında değerlendirilen ama heykelsel mimaride önem verilen mekândır. İkincisi, nesne, form, heykel olarak mimari yapıların içinde oluşturulan mekân. Bu mekân daha çok mimari alanında değerlendirilen ama minimal ve mimari-heykel tarzında yapılan heykellerde önem verilen mekândır. Mimari ve Heykel hem mekânı etkiler hemde mekândan etkilenir.

Heykelde mekân, heykel, hem dış mekânda he de iç mekânda yer alan yapıya sahip bir sanat dalıdır. Modern çağa ait yeni formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak isteyen sanatçılar, soyutlamaya yönelmişlerdir. Soyutlama, heykel formunda boşluğu ve iç mekânı oluşturmaya yönelik imkânlar sunmaktadır. Mimaride mekân, mimari açıdan iç mekân mimarlığın çekirdeğidir. Bu açıdan bakıldığında, mekân, mimari açıdan yaşanabilir olabilmesi için yapılır, sınırlanır ve inşa edilir. Bir mekânın fiziksel olarak ifade edilebilmesi dışında insanın mekânla arasında oluşan ilişkiden de söz edilebilir. Örneğin zaman içinde, insan yaşamında bazı mekânlar diğerlerine oranla duygusal anlamda daha fazla önem kazanmış ve yer etmiş olabilir.

⁹¹ F. Atalayer, “Mekân”, *Anadolu Sanat/Dergisi*, Anadolu Üniversitesi, İstanbul 1999, 48.

⁹² N. Bilge, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, 153.

⁹³ Atalayer, 3.

Mekânın insanlar üzerinde yapmış olduğu etki, mimarların önemle üzerinde durdukları konulardan biridir. Heykelsel mimari, mimarinin ve dolayısıyla fonksiyonel bir yapının aynı zamanda heykel sanatına özgü unsurlarıda kullanılarak, estetik-fonksiyonelliğin üst düzeyde bir araya getirildiği tasarımlar yapılması ve uygulamaya konulması olarak tanımlanabilir.

Libbeskid, Günümüzde heykelsel ifade arayışı içinde teknolojinin artık mimarın daha kişisel yorumlar getirmesine yardımcı olmasını önemsedğini belirtir. Bu sayede insanlığın ideolojik bir mecburiyet içerisinde sürüklenmesinin sona ereceğini, artık herkesin kendi bireyselliğini ve özgürlüğünü öne çıkarabileceğini ve bunun da kentin silüetinde büyük değişimlere neden olacağını savunur⁹⁴ görüşlerini ileri sürer.

Arkitektonik, Mimarlığa, mimarlık ürününe veya mimari biçime ilişkin ya da ona benzer nitelikteki oluşumları niteler.⁹⁵ Mimarlık veya mimari niteliklere ve referanslara sahip heykel olarak tanımlanmaktadır.⁹⁶ Arkitektonik heykelin tanımı literatürde, mimari üslup ve tekniklerle yapılmış, mimari biçime ilişkin ya da ona benzer nitelikteki oluşumlar veya heykelin bulunduğu noktadan mimariye bakarak ve onun tekniklerini kullanarak heykel yapmak diye karşılık bulmaktadır.

Günümüzde, mimarinin heykel sanatının dilini kullanarak ortaya koyduğu yapıtlara karşılık, heykelin de mimarinin teknik ve olanaklarını kullanarak Arkitektonik özelliğe sahip yapıtlar verdiği görülür.⁹⁷ Plastik değerleri açısından mimarileşen heykel örnekleri özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısında giderek çoğalmış, gerek ekonomik ve teknolojik gelişmelerin ilerlemesini, gerekse sanat disiplinleri arasındaki yakınlaşmalar sonucunda, sanatçıların yeni bakış açıları kazanmış olmaları, bu örneklerin çoğalmasına neden olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra boyut, malzeme ve içerik bakımından heykel sanatında oluşan gelişmeler bazı sanatçıların mimariyle boy ölçüşecek kadar büyük boyutlu çalışmalar ortaya koymalarını sağlamış ve boyut bağlamında olduğu gibi mimari öğeler içermesiyle de bazı heykeller mimarileşmiştir.

⁹⁴ F. Yazıcı, *XX. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 2008, 84.

⁹⁵ <http://dolusozluk.com/?b=Arkitektonik> (2016,0618)

⁹⁶ http://sites.duke.edu/artsvs54_01_f2010/2010/11/06/simdaiçerulation-and-architectonic-sculpture/ (2016,0618)

⁹⁷ F. Yazıcı, *Arkitektonik Heykel*, (Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 2016, III.

Sarı, Çakır'ın yapmış olduğu heykellerin mimariye olan benzerliğini ve büyütüldüğü takdirde birer mimari yapı olabileceğini: Doğan Çakır bu son dönem yapıtlarında ise, daha bir dinginliğe ulaşma çabasında olup, zaten çok fazla kullanmadığı giriftlikten, form kalabalığından kendini neredeyse tamamı ile arındırmış, arabesk unsurlara yer vermeden mimari anlamda da uygulanabilecek bu mekân heykellerini gerçekleştirmiş. Bir başka deyişle heykelini mimariye sanki uygulayabilirmişsiniz gibi geliyor⁹⁸ sözleriyle ileri sürmektedir.

2.1.2. Arkitektonik Heykel ve Heykelsel Mimari Arasındaki Benzerlik ve Farklar

Arkitektonik heykel ve heykelsel mimari arasındaki benzerlik ve farklardan sözü edilecek olursa, ilk olarak heykel sanatı ve mimari arasındaki farklara değinilmesi gerekir. Çünkü, iki disiplin arasındaki farklar benzerliklere göre daha azdır.⁹⁹

Heykel ve mimari arasındaki farka dair Mimar Mercedes Martty: ... Aynı şekilde, bize neyin mimari ve neyin büyük boyutlu heykel olduğunu ayırt edici değerleri sağlayacak imkânı vermelidir. Mimari de heykel de üç boyutlu sanatlardır, ancak heykelin birçok kendine özgü ve mimarinin paylaşmadığı özellikleri vardır. Geleneksel olarak, heykel bir sanat nesnesi olarak tek başına durur; o insanın yaşadığı ve içinde herhangi bir faaliyetin yer alması amaçlanarak yapılmaz. Buna ek olarak, genelde veya sık sık farklı zaman dilimlerinde mevcut heykeller ile yan yana yerleştirilmiş olmayan heykel için hiçbir insan güvenliği gereksinimi duyulmamıştır¹⁰⁰ ifadesiyle düşüncelerini özetler.

Her iki disiplin arasındaki en belirgin farklardan biri elbette ki fonksiyondur. Ancak, neredeyse herkes tarafından bilinen bir heykel olan New York'taki Özgürlük Anıtı'nın bu farkı ortadan kaldıran yapıtlardan biri olduğu söylenebilir. Mimari bir yapıda olması gereken birçok ayrıntı bu anıtta mevcuttur. İçine girilebilir, gerektiğinde temel ihtiyaç olan barınmak için de kullanılabilir olan bir heykelsel bir yapı'dır. Mimari ve Heykel arasındaki benzerlikler, başta her iki disiplinin verdiği eserlerin üç boyutlu olmasıyla göze çarpar. Yapım aşamasına gelindiğinde, her iki disiplinde de kurulan strüktür takip eder. Sonrasında her iki dalda elde edilecek olan yapıtların estetik açıdan yeterli ve güncel olmaları gerekmektedir. Her iki disiplinin çıkış noktası belirli bir

⁹⁸ H. F. Sarı, *Genç Sanat*, No. 140, İstanbul 2006, 38-39

⁹⁹ Yazıcı, *XX. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi*, 13-18

¹⁰⁰ <https://sourceable.net/distinction-architecture-sculpture/#> (2017.01.27)

konsepttir. Özellikle daha eski tarihli yapıtlara bakıldığında her iki disiplin birlikte düşünülerek tasarımılanmışlardır.

Bazen ise hem heykel hem mimari ihtiyaca cevap verebilecek tek bir yapıtta birleştirilmiş ve günümüz Arkitektonik düşünme şekli, artık sadece Mimari veya sadece Heykel ayrımı yapılamayacak kadar “*Melezleşmiş*” eserler ortaya çıkarmaya başlamıştır. Örnek olarak, İspanya’nın Sevilla şehrinde yapılmış olan, kentsel düzeyde ve hacimde gerçekleştirilen “*Metropol Parasol*” adlı çalışma verilebilir.



Görüntü 51. Jürgen Mayer, “Metropol Parasol”, İspanya, Ahşap, 2011.

Heykel, Mimari ve Arkitektonik Heykel’in özellikleri bakımından benzerlik ve farklılıkları incelendiğinde, Arkitektonik heykel, Heykel ve Mimari’nin tüm özelliklerini içermektedir. Bu bağlamda Arkitektonik Heykel terimi, Mimari özellikler barındıran heykelleri ve Heykelsel özellikler taşıyan mimari yapıtları tanımlayan, bir terim olma özelliğini taşımaktadır. Heykel, ifade aracı olarak kullanılan üç boyutlu bir sanat dalıdır. Mimari barınma ihtiyacını gidermek üzere inşa edilen bina vb. yapıların tasarımını ele alan bir disiplindir. Arkitektonik heykel Mimari usul ve tekniklere göre, bir sistem içinde çözüm üretip mimariye göndermede bulunan yapıttır.

Heykelde fonksiyon, bulunduğu ortamı anlamlandırması, temsil etmesi, kompozisyona göre içine girilebilir olmasıdır. Mimaride fonksiyon, barınma ihtihacını gidermesi, eğitim, sağlık, sosyal anlamda kullanılacak mekân oluşturması, temsil özelliğinin olması ve içine girilebilir olmasıdır. Arkitektonik heykelde fonksiyon, bulunduğu ortamı anlamlandırması, temsil özelliğinin olması, içine girilebilir, barınma ihtihacını gidermesi, eğitim, sağlık, sosyal anlamda kullanılacak mekân oluşturmasıdır.

Heykel mekânı kullanıp kompozisyona göre bir uzam yaratabilir. Mimari, mekânı kullanıp mekân içermek durumundadır. Arkitektonik heykel mekânı kullanıp, kompozisyona göre mekânı içeriyor veya içermiyordur. Mimari eserleri mimarların, heykelleri heykeltıraşların tasarlayıp yapmaları düşünülür, ancak Arkitektonik eserler hem mimar hem heykeltıraş hemde ikisinin iş birliğiyle tasarlanabilir. Her üç disiplinde taşıyıcı bir strüktüre ihtiyaç duyar. Her üç disiplinde de hemen hemen kalıcı ortak malzemeler (beton, metal, taş, çelik, cam ve kompozit malzeme) kullanılır.

Günümüz heykel sanatına bakıldığında artık mimari ve heykelin teknik anlamında ortak teknolojik imkânları kullandığı görülür. Bu teknolojiler sayesinde mimari yapıtların heykel, heykellerin de zaman zaman mimari özellikler taşıdığı görülmektedir.

Çetin bu durumla ilgili olarak; ...İçinde bulunduğumuz yaratma ve tasarlama süreçlerinde farklı alanların arasındaki sınırların giderek zayıfladığı bir ortamda, birbiriyle etkileşmesi ve alışveriş içinde olması kaçınılmazdır. Bu nedenle mimarlık şehir silueti içinde etkili bir biçimde varlık gösterebilmek için heykelin estetik çekiciliğini kullanmaya, heykel, mimarinin kullandığı ileri teknoloji ve inşa sistemleri, yapısalılık ve beden gibi kuramsal alanları kendisiyle ilişkilendirmeye devam edecektir¹⁰¹ ifadelerine yer verir.

2.1.3. Heykel ve Mimarinin Biçimsel Benzerlikleri

Antikçağ Yunan Felsefesinde gerçek olmayanın gerçek hale dönüşmesi olarak tanımlanan, genel olarak dış görünüm ile ilgili olan biçim, form ile eş anlam taşımaktadır. Heykeltraşlık klasik anlamda maddeye, mekâna şekil verme, onu forma sokmaktır. Mimarlık da maddesel olarak malzemelerin gerçekliğini kullanmakta, mekâna şekil vermekte ve birey için işlevsellik kazandırmaktır.¹⁰²

Mimaride form anlayışı modern dönemde heykel ile yakınlık göstermeye başlamış, xx. yüzyılda sanatta disiplinlerin birbiri içerisine geçmesi ile sanat ve tasarım arasındaki sınırlar da ortadan kalkmıştır. Biçimsel olarak mimari ve heykelin birbirinin içine geçerek aralarındaki ayrımı çok ince bir çizgiyle, belkide gözle görünmez bir çizgiye dönüşmüş, XXI. Yüzyılda ise, bu ayrımın tamamen ortadan kalktığı görülür.

¹⁰¹ Çetin, 46

¹⁰² M. Sözeri, *1970'lerden Günümüze Mimarlık Alanında Heykelsi Biçimler*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul 2007, 76.

İç ve dış, birbirini yok eden iki karşıt kavram gibi görünse de aslında birbirini var etmektedirler. Heykel alanında genel anlamda dış-ın önemli olduğu görülsede, günümüzde bireyi içerisine alan heykel tasarımlarında aslında dış-ı var eden iç-in olduğu vurgulanır. Mimarlık alanında ise, iç daha önemli görünse de (fonksiyonellik anlamında), günümüz mimari tasarımlarında dış-ın görünümü daha büyük bir çekicilik taşır.

2.1.4. Heykel ve Mimarinin Simgesellik Bağlamında Değerlendirilmesi

Simge, sözlük anlamı olarak belirli bir şeyi gösteren imdir.¹⁰³ Ernst Cassirer'e göre simgesel biçimin tanımlaması; İnsan zihninin imgelere gereksinmesi olan bir zihin olduğunu söyleyecek yerde simgelere gereksinmesi olan bir zihin olduğunu söylememiz gerekir. Çünkü imgeler verilen bir şeyin pasif izlenimleridir, simgelse bizzat zihin tarafından etkinlikle yaratılırlar. Zihin, imgeleri alıp simgelere dönüştürür¹⁰⁴

Bir mekân içerisinde yer edinmiş olan heykel, genelde kamuya açık alanlarda siyasi iktidarın bir temsilini sunar. Bu alanlarda temsil etme görevi heykelle verilmiş ve kent içerisinde hareket etmekte olan halk, siyasi iktidarın simgesi olan heykel ile sürekli karşılaştırılmaktadır. Heykelin mekân ile birlikte oluşan bir tarihi, kültürel, sembolik bağlantısı vardır.

Simgesel yapıtlar, din, siyaset, ekonomi gibi konuların iç içe geçtiği yapıtlardır. Yazar konuya; *"Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ve sonrasında Almanya ve İtalya'da bazı ilerici mimarlar harekete dair modern ilginin anlatımı olan güçlü heykelsi formlar icat ederek, bütünüyle yeni ve dinamik bir simgesel mimarlık yaratmaya girişmişlerdir."*¹⁰⁵ ifadelerle açıklık getirir.

Mimarinin plastik sanatlar içerisindeki görselliğinin diğer sanatlara göre daha fazla ön planda olması, gözler önündeki temsilinin kolay algılanmasını sağlar. Biçim ve işlevsellik arasındaki çekişme temsilin arkasında yer alacaktır. Günümüz kamusal mekânlarında sıradan görünen her bir şeyin ardında, başka bir anlam ifade ettiğini düşünmek mümkündür. Bu da görünen şeyleri simgesel bir hale getirmektedir.

Yazar konuya; Mimariyi düşünürken aklımızda bulundurmamız gereken kelimelerden bazıları, her yerde karşımıza çıkan politika, demokrasi gibi kavramlardır. Özellikle konu

¹⁰³ Sözeri, 61.

¹⁰⁴ O. Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993, 95

¹⁰⁵ M. R. Leland, *Mimarlığın Öyküsü*, (Türkçe Çev. Akça, E.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002, 637.

müzelerin mimarileri olunca, birbirine benzer alanların meydan savaşı hem sanatçılara hem de mimarlara zor anlar yaşatır. Mimarların kafa yormaları gereken, galerilerde yerlerini almaya hak kazanarak milli ve meşru olan sanat eserleriyken; sanatçıların ki ise, sergileyecekleri çalışmaların, mekânların mimarlarıyla ne şekilde halleşecekleri sorununa cevap aramak durumunda oldukları müzelerdir¹⁰⁶ görüşleriyle yaklaşır.

2.2. ARKİTEKTONİK HEYKEL VE HEYKELSEL MİMARİNİN ÖNEMİ ve EKONOMİK ETKİSİ

Mimari-Heykel veya Heykelsel-Mimari olarak inşa edilen yapıtlar, aynı zamanda ait oldukları bölgelere ait coğrafi, politik, ekonomik, etnik, kültürel birikim, gibi göstergelerin de simgeleri olmuşlardır.¹⁰⁷

Örneğin, Paris şehri düşünüldüğünde, birçoğumuzun belleğinde canlanan imge Eysel kulesiyken; Sidney şehri düşünüldüğünde ilk akla gelen Sidney Opera Binası olacaktır. New York denildiğinde, Özgürlük Anıtı veya Mısır denildiğinde Piramitler ilk olarak akla gelecektir. Roma denildiğinde çeşmeler ve kent heykelleri akla gelir. Ancak verilen örneklerden de anlaşılacağı, üzere bir şehir veya ülkenin simgesi bir mimari yapı ya da bir heykel olabilmektedir. Piramitler örneğinde olduğu gibi, bazen binlerce yıl önce yaşamış bir uygarlığın izlerini unutturmadan bugüne kadar taşıyan, ebediyeti simgeleyen bir anıt mezer veya Eysel Kulesi gibi teknoloji çağının yükselişini simgeleyen obeliks formundaki heykelsel konstrüksiyon bu temsiliyet misyonuna yüklenen yapıtlar arasında sayılabilir.¹⁰⁸

Heykelsel mimari veya Arkitektonik heykelin ülkelere kültür ve ekonomik etkisine değinmek gerekirse, 1997 yılında Bilbao Guggenheim Müzesi açılmadan önce Bilbao'ya yılda 750000 turist gelirirken, müzenin açıldığı yılın sonunda ziyaretçi sayısı 2 500 000'a ulaşmış, bunun sonucunda Turizm sektöründeki terminolojiye, “*Bilbao etkisi*” diye bir terim girmiştir.

Bilbao'yu, Dubai, Valencia, Seul, Tokyo ve Çin Halk Cumhuriyeti'nde bulunan birçok şehir takip etmiş, sadece bir mimari yapının neler yapabileceğini gören dünyadaki

¹⁰⁶ Z. Berik, “Güncel Sanat Müzesi: Yaşama Dair Karşılaşmalar”, *Hayallere Visa Dergisi*, Sayı:6, VISA Yayını, İstanbul 2004, 47.

¹⁰⁷ YAZICI, *Arkitektonik Heykel*, 23

¹⁰⁸ YAZICI, *XX. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi*, 4

diğer şehir yöneticileri “*Star mimarlar*”a sipariş üzerine sipariş verilmeye başlanmıştır. Çünkü, Bilbao’nun sadece bir müze binası ile başardığını, onlar da başarmak istemişler ve bunun üzerine, dünyanın birçok yerinde Bilbao’daki gibi heykelsel binalar inşaa edilmiş, bugün gelinen noktada, yukarıda belirtildiği gibi ve bunların dışında da birçok dünya şehrinde özellikle kültür amaçlı kullanıma yönelik binalar ortaya çıkmaya başlanmıştır. Müzeler, konser salonları, kültür ve sanat kompleksleri inşa edilmiş, sonrasında bu mimari eserleri görmek için turlar düzenlenmiştir.

Heykelsel mimari veya Arkitektonik heykel, aslında şehirlerin “*Bizi tercih edin, bize gelin*” çağrısı gibidir. Bir şehirde devasa heykeller ve yapılar kent iktidarının simgesi durumunda olan yapılar, kentin yaşadığı ekonomik sıkıntıyı ortadan kaldırmaya ve kent görüntüsünün değişimine de katkılar sağlamıştır. Mimari göstergeler, diğer sanat alanlarından daha önce, iktisadi olarak sistem ile iş birliği içerisine girerek kendisini görselleştirerek yüceltmış ve mimarının plastik sanatlar içerisindeki görselliğinin diğer sanatlara göre daha fazla ön planda olması nedeniyle, gözler önündeki temsilinin etkili ve kolay algılanmasını sağlamaktadır.

2.3. HEYKELSEL MİMARİ ÖRNEKLERİ

2.3.1. Mimarının Heykele Yaklaşımı

Söz konusu mimarlar, mimarlığın bulunduğu noktadan bakıp heykelden esinlenerek binalar tasarlamışlar ve başka bir ifadeyle, heykelin biricikliğini kullanarak birer dev heykele benzeyen yapılar ortaya koymuşlardır.¹⁰⁹

XIX. yüzyılda süsleme elemanlarının çok fazla ve abartılı bir şekilde kullanılması, süsleme elemanlarının ortadan kaldırılmasına sebep olmuş ve 1908’de Adolof Los, “*Süsleme Cinayettir*” başlıklı bir makalesinde, süslemeyi eleştirmiştir. Los, mimari yapı elemanlarının yüzeylerinin sadeleşmesiyle birlikte, süsleme elemanları ortadan kaldırılmıştır. “*Süsleme Cinayettir*” makalesinin yayınlanmasından sonra, XIX. yüzyılın tarzı olan karmaşık yüzeyler tamamen kaldırılmış ve yeni süsleme elemanları ortaya çıkmıştır. Bu yeni süsleme elemanları eskisi gibi sadece binanın yüzeylerine eklenen elemanları olarak değil, mimari binaların form yapılarını tamamen etkilemişlerdir.¹¹⁰

¹⁰⁹ Yazıcı, *Arkitektonik Heykel*, 1

¹¹⁰ Kalins, 151

Süsleme cinayettir düşüncesinin en etkileyici ve ünlü takipçilerinden Walter Gropius, bu düşünceyi yaymak amacıyla Bauhaus okulunu kurmuş, 1935’de Gropius “*Yeni Mimari ve Bauhaus*” adlı yazısında, “*Bizim nihaiyi amacımız, mimari sanatından tarihi ve süsleme formlarının izini tamamen kaldırmaktır*” ifadesiyle, yeni mimarinin amacını ortaya koyar. Bu amaçla Bauhaus takipçileri, binanın kullanımına ve malzemelerin mukavemetini dikkate almadan, mimariyi soyutlama yönünde teşvik edilmişler ve sadece kavramsal ve soyutlanmış biçimlerin tasarlanmasıyla mimarinin yeni formuna ulaşmışlardır. Böylece nihayet, mimari yapıtlar bir tür büyük ölçekte anıtsal heykele, heykelsel biçimler ise, işlevsel bir mekâna dönüştürülmüştür. Nihayetinde süsleme elemanlarına ihtiyaç duymayan üç boyutlu bir tasarım anlayışı ortaya çıkmış, bu yeni tasarımlarda form, kendi içinde beğeni taşımakta ve başka bir süs öğesinin eklenmesine ihtiyaç duymamaktadır. Gropius, süsleme elemanlarının ortadan kaldırılmamasını bir şekilde binanın yapısında gizlenmesi gerektiği fikrini savunmuştur.¹¹¹

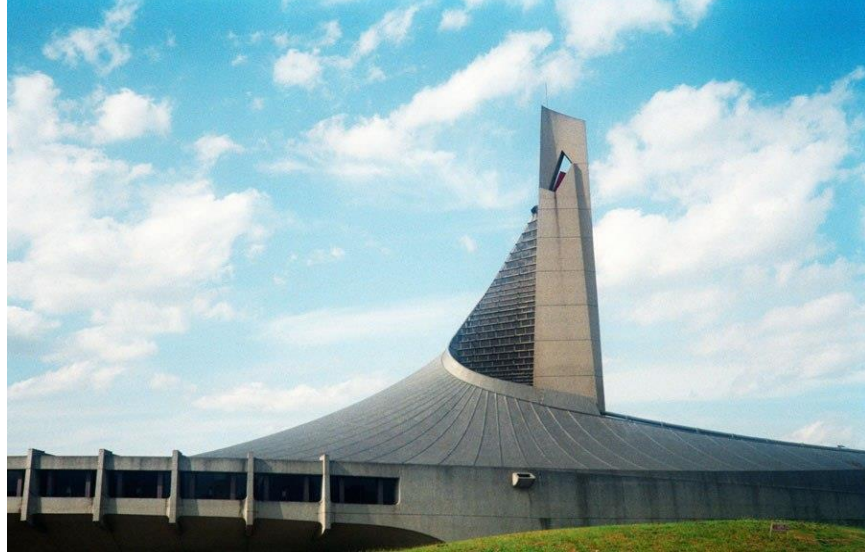
Raskin, mimarinin resim ve heykel sanat dalları ile ilişkisinin hayati önemini ortaya koymak amacıyla bir yazısında; “... *İnsan hayatında sadece iki sanat düşünülebilir ve o heykel ve resim sanatıdır...* “*Bizim mimari diye adlandırdığımız şey, aslında heykel ve resim sanatlarının yeni bir biçimde kombine olması ve uygun bir mekâna yerleştirilmesidir*”¹¹² ifadeleriyle konuya açıklıklık getirmiştir.

Giedion, çağdaş mimarinin başlangıcında, mimariyi etkilemekte resim sanatının ilk sırada yer aldığını, ancak 1925-1950 yılları arasında mimaride en etkileyici unsurun ise, heykel sanatı olduğunu belirtir. Mimari ve heykel sanat disiplinlerinin birbirleriyle etkileşimi yeni bir kavram oluşturmakta ve bu yaklaşım aynı zamanda hareket ve hareketsizliğin mimari yapıtlarda bir arada çözümlenmesini sağlamaktadır. Durağanlık bir binanın doğasından kaynaklanmakta, ancak hareket, yapının biçimlerinde oynayarak, formun içindeki parçaların ilişkisinden ortaya çıkar. Konuya örnek olarak, Lokorboziye’nin Notre Dame, Jorn Utzon’un Sydney Opera House, Koniyo Mankavu’nun eserleri ve Kenzo Tange’nin Tokyo stadyumu gibi yapıtları gösterilebilir.¹¹³

¹¹¹ Kalins, 341

¹¹² Kalins, 388

¹¹³ Giedion, 16.



Görüntü 52. Kenzo Tange, “Tokyo stadyum”, Tokyo, 1964.

Modern dönemde, form kavramının önemli olması, yeni ve heykel plastiği özelliğinde olan malzemeler sayesinde ve mimarın sadece kullanıma yönelik olma düşüncesinden uzaklaşması gibi değişimler, mimarın daha fazla heykel sanatına yaklaşıp benzemesine sebep olmuştur.¹¹⁴ Çağımızda, mimari sanatı da heykel sanatı gibi yeni malzeme ve teknolojiden yararlanmıştır. Bu yeni mimarın form yaratıcılığı ve en mükemmel biçimde teknolojiyi kullanması, mimarlık sanatının heykel sanatının devamıymış gibi görülmesini sağlamaktadır.



Görüntü 53. Jorn Utzon, “Sydney Opera House”, Sydney, (1963-1973).

¹¹⁴ M. Pour Asgharian, “Naghsh-e Tasir-e Gozare Baft dar Memari”, *Memari ve Farhang dergisi*, No. 38, 2009, 97.

Bu yeni mimarinin heykelle etkileşimi yeni bir durum olmamakla birlikte, Mimari heykel ilişkisi, eski çağlardan beri, Mısırlıların Piramitleri geometrik ve basit formlarla inşa etmelerinde, Gotik mimari ve heykel sanatının eserlerinde de var olmuştur. Barok dönemde, binaların dış cephesi bir anıt heykeli anımsatır forma sahip olmuştur. Mimari-Heykel ilişkisi, XIX. yüzyılda önemini kaybetse de XX. yüzyılda, Modernitenin en önemli temel taşlarından birisi sayılır. Mimaride ki modern değişiklikler, heykelin mimariden ayrılmasından ziyade, Mimari bir soyutlamanın heykelle dönüşmesini sağlamıştır.

2.3.2. Yapısalcı Mimarlar ve Sanatçı-Heykeltıraş Mimarlar

Edmund Burke Feldman'ın yapısalcı mimarlar ve sanatçı-heykeltıraş mimarları karşılaştırdığı "*Varieties of visual experience*" adlı araştırmasında, yapısalcı mimarların daha çok mühendislik kuralları ve mantıkla hareket eden tasarımcılar olurken, sanatçı-heykeltıraş mimarların, mantıktan ziyade duygularından ve hayal güçlerinden yola çıkan, sembolik ve simgesel eserler tasarlayan mimarlar olduğunu belirtir. Sanatçı-heykeltıraş mimarlar mühendislik biliminden tasarımlarında, görsel estetik oluşturmada faydalanırken, yapısalcı mimarlar ise, mühendislik biliminden teknolojik yapısalcılığı sağlamak için faydalanmışlardır. Sanatçı-heykeltıraş mimarlar için tasarımlarında duygusal-görsel ifadeyi sağlayacak plastik değerlerle, heyecanlı görsellere ulaşmak, mühendislik biliminin yapısal gereksiniminden önce gelmektedir.¹¹⁵

2.3.3. Modern Dönemde Sanatçı-Heykeltıraş Mimarlar ve Yapıtları

Modern mimariyi sanatsal yaklaşımlarla, form, malzeme ve plastik değerleri açısından daha üst noktaya taşıyan ve mimarlık sanatında öncü olarak ardıllarına ışık tutan Antoni Gaudi, Lokorbozie ve Frank Lloyd Wright gibi sanatçı-heykeltıraş mimarları ve onların yapıtları, sanat ve mimarlık tarihi açısından önemli çalışmalar arasında yer alırlar.

¹¹⁵ P. Marzban, *Tanavvoe Tacarebe Tacassomi*, Soruş Yayınlar, Tahran 1999, 460-461.

2.3.3.1. Antoni Gaudi

İspanyanyol sanatçı Antoni Gaudi, XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarından itibaren, modern ve kendine özgü mimari tarzı ile, dünyanın en önemli sanatçı-heykeltıraş mimarların arasında yer alır.¹¹⁶ Hem modern hem de geleneksel tarzda mimarlığa yaklaşan Gaudi, yapıtlarındaki temel düşüncelerin izleri, Orta Çağ ve Gotik Mimarisine, İslam Mimarisinin süslemelerine, Modern Sanayi Devrimi'nin malzemelerine ve doğal formlara dayanır.¹¹⁷

Gaudi'nin doğal formları incelemesi, manevi bir kaynak olarak mimari eserlerini etkilemiştir.¹¹⁸ Antoni Gaudi'e göre, doğada düz çizgi yoktur ve bu nedenle sanatçı, eserlerinin hem detaylarında hem de genel tasarımında düz çizgi kullanmamıştır. Gaudi Art Nova mimarları arasında görülmekle birlikte, eserleri *Art Nova* tarzından daha üst seviyelerdedir. Gaudi yapıtlarında, Gotik mimari tarzdan da etkilenecek, geçmiş ve tarihi önemsemiş ve eserlerinde geleneksel ve tarihi verilerden, onları taklit etmeden faydalanarak geleneksel ve geçmişi, yeni ve modern bir şekilde yapıtlarında yorumlamıştır.¹¹⁹ Antoni Gaudi, 1890, 1914 yılları arasındaki, Sagrada Familia, Casa Batllo, Casa Mila ve Guell Park gibi en çok bilinen çalışmalarında, renk, doku, form ve doğal yapısallığını araştırıp ortaya koymayı amaçlamıştır.

Sagrada Familia kilisesi

Barcelona'da yer alan ve şehrin simgesi durumunda olan Sagrada Familia, Antoni Gaudi'nin en ünlü eserleri arasında yer alır. Gaudi, hayatının son 15 yılını tamamen Sagrada Familia eserin, yaratmaya ayırmış ve Gaudi'nin zamansız ölümüyle Sagrada Familia binası, tamamlanamamıştır.

1883'de inşası Gaudi'ye verilen Sagrada Familia kilisesinin tasarımı, özellikle dört minaresi gotik tarz mimariyi hatırlatsa da mimarının hayal gücünü göstermekle yeni ve özel bir tasarıma sahiptir.¹²⁰ (Görüntü 54).

¹¹⁶ M. Kripa, *Antoni Gaudi*, (Farsça Çev. Mahmudi, K. ve Basiri, R.), Şahre Ab Yayınlar, Tahran 2006, 7.

¹¹⁷ J. J. Sweenay, J. L. Sert, *Antoni Gaudi*, Architectural Yayınlar, Landon 1970, 3-11.

¹¹⁸ Arnason, 74.

¹¹⁹ Gobadiyan, 40-41.

¹²⁰ Lampugnani, 137.



Görüntü 54. Antoni Gaudi, “Sagrada Familia” Kilisesi, Barselona. İspanya, (1882-1926).

Sagrada Familia kilisesinin doğu cephesindeki heykeller, hazreti İsa'nın doğumunu, batı cephesindekiler ise, hazreti İsa'nın işkence ve ölümünü ifade ederler. Sagrada Familia'nın güney cephesi, yani ana giriş kapısı, Tanrıya ibadeti ifade eden, süs elemanlarıyla tamamlanmıştır.

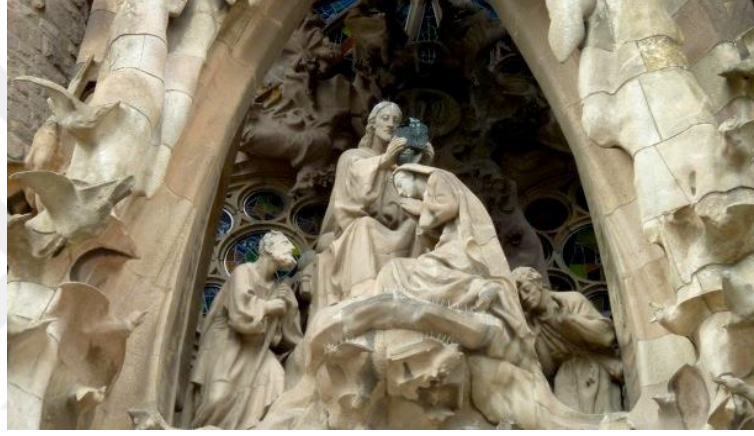
Sagrada Familia'nın dış cephesinin heykelsel ve sembolik formu, dini öğretileri ifade eder.¹²¹ 1896'da heykeltıraş Josep Maria Subirachs, Sagrada Familia kilisesinde, hazreti İsa'nın hayatını anlatan heykellerin yapımına başlamış, on beş yıl Sagrada Familia'nın heykellerinin üzerinde çalışarak, yaklaşık yüz farklı çeşitde kompozisyon oluşturmuştur.¹²²(Görüntü 55).

¹²¹ Kripa, 83

¹²² Kripa, 83



Görüntü 55. “Sagrada Familia” Kilisesi, Detay.



Görüntü 56. “Sagrada Familia” Kilisesi, Detay.

Casa Batllo Binası

Batllo binası, Antoni Gaudi'nin dinsel olmayan en ünlü yapılarından birisidir. Batllo binası XX. yüzyılın ilk yıllarında (1905-1907) yapılmış ve Gaudi, Batllo binasının hem iç hem de dış tasarımını tamamen farklı bir şekilde kendisi tasarlamıştır.¹²³ Batllo binasının iç tasarımında, hareket ve ışık konusu en iyi şekilde kullanılmış, duvarlar hiçbir köşe çizgisi olmadan tavanla ve zeminle birleştirilmiştir. Batllo binasında pencereler, binanın içinden çıkmışçasına yerleştirilmiştir. Gaudi, böyle bir mekân için özel mobilyalar da tasarlamıştır.¹²⁴

Batllo binası, doğal ve organik bir formda tasarlanmış, kemiğe benzer kolonlar ve renkli mozaiklerle yapılan, deniz dalgasına benzer dış cephesi süslemenin aksine,

¹²³ Arnason, 75.

¹²⁴ Arnason, 75

doğallığı ortaya koymak için kullanılmıştır¹²⁵(Görüntü 57).



Görüntü 57. Antoni Gaudi, “Casa Batllo” Binası, Barselona, İspanya (1905-1907).

Batllo'nun dış cephesini heykelsel bir form anlayışıyla tasarlayan Antoni Gaudi, mümkün olduğunca geometrik formlar kullanmamış ve yapının tasarımında kapılar, pencereler, bacalar, hayali ve soyutlanmış canlı insan vücutları gibi dururlar. Gaudi'nin mimari dilinde, hayal gücünün malzemeye baskın olması izlenir. Alımlayıcı, Gaudi'nin mimari eserlerini izlerken mimari, heykel ve sembolik bir eseri aynı anda görür.



Görüntü 58. “Casa Batllo” Binası, İç Tasarım.

¹²⁵ Lampugnani, 138.



Görüntü 59. “Casa Batlló” Binası, İç Tasarım.

Batlló'nun çatısındaki orantsız kıvrımlı form mavi, yeşil ve sarı renkli mozaiklerden yapılmış bir ejderhanın vücudunu veya derisini anımsatır biçimdedir. Araştırmacılara göre Batlló'nun dış cephesi, Gaudinin en başarılı eserlerinden birisidir.¹²⁶



Görüntü 60. “Casa Batlló” Binası, Çatı Tasarımı.

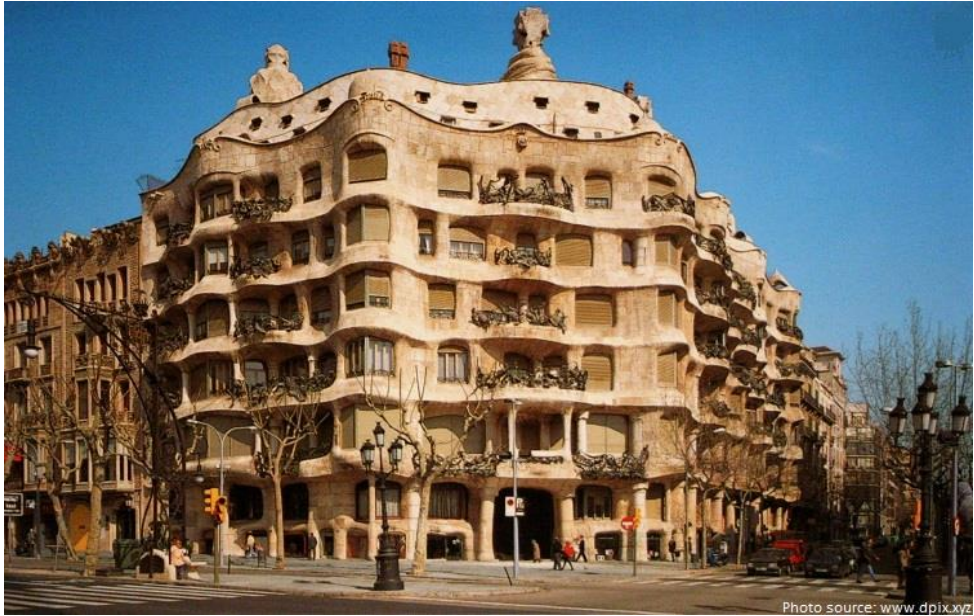
¹²⁶ Kripa, 66.



Görüntü 61. “Casa Batlló” Binası, Çatı Tasarımı Fotoşapla Tamamlanmış Hali.

Casa Mila Binası

Gaudi'nin olgun dönem eserlerinden Casa Mila binası da Neo Gotik, Neo Barok ve yerli mimarinin birleştiği, form ve çizgilerin yumuşak ve akıcı bir şekilde birbiriyle bütünsellik oluşturduğu görülür.¹²⁷ 1905-1910 tarihleri arasında yapılmış olan Casa Mila binası, altı katdan oluşur ve her kat sekiz dairedir. Casa Mila binasının içerisinde, biri oval diğeri ise elips biçiminde olmak üzere, iki bahçe bulunur ve daireler bu bahçelerin etrafına göre planlanmışlardır.



Görüntü 62. Gaudi, “Casa Mila” Apartmanı, Barselona, İspanya, (1905-1910).

¹²⁷ Mozayyani, 39.

Casa Mila binasının dış cephesinin tasarımına özel bir çaba gösteren Gaudi'nin buradaki amacı, duvarları bölme elemanı olarak kullanmak, ancak taşıyıcıyı göstermemektir. Heykel formuna sahip olan Casa Mila binasının dalgalı dış cephesinin üstünde, güle benzer heykeller görülür¹²⁸ ve dış cephenin dalgalı formu ile bacaların hareketli planları, yapının heykele dönüşmesiyle, bir heykel gibi algılanmasını sağlar. Balkonların korkulukları, demirden yapılmış ve değişik bitki formları biçiminde tasarlanmıştır. Duvarların dalgalı formu, sonsuzluk ve dönüşüm hissini verir. Gaudi, mimari yapıya yerden çıkan organik ve canlı bir nesne gibi bakmış, binayı büyük bir sembolik heykel galerisine dönüştürme düşüncesiyle, Casa Mila binasında hareket kavramıyla, binanın iç ve dış elemanları arasında bağlantı kurmuştur.¹²⁹Antoni

Gaudi, mühendislik bilgisi ve harika hayal gücüyle, kendine ait bir anlatım tarzıyla, benzersiz özgün eserler yaratmıştır.¹³⁰



Görüntü 63. “Casa Mila” Apartmanı Çatısı.

¹²⁸ Kripa, 71.

¹²⁹ Kripa, 73.

¹³⁰ Arnason, 75.



Görüntü 64. Casa Mila Apartmanı, Çatıdan Görüntü.

Guell Parkı

1900’de Barselona şehri Guell parkında, Gaudí’nin mühendislik bilgisinin ve hayal gücünün birleşmesiyle sürrealisti bir kent manzarası ortaya çıkmış, sanatçı, Guell parkını sadece form ve çizgilerle değil aynı zamanda kullandığı malzemelerin özellikleriyle de, özgün bir yapı kompozisyonu tasarlamıştır.¹³¹



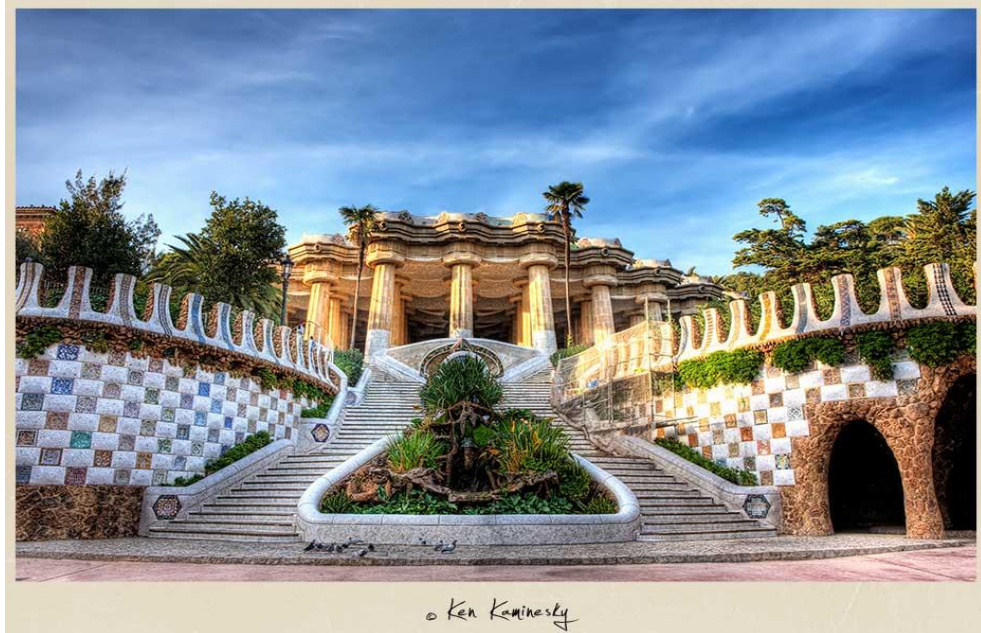
Görüntü 65. Antoni Gaudí, “Guell” Parkı, Barselona, İspanya, (1900-1914).

¹³¹ Arnason, 74.

Guell parkının özelliğinde, yaygın şekilde cam, sırlı seramik ve mozaik yer alması ve bu cam, sırlı seramik ve mozaiklerin başarılı kompozisyonu, harika bir manzara yaratmıştır. Gaudi, Guell parkında duvarların sağlamlığı için de açılı kolonlar kullanmıştır.¹³² Guell parkının süsleme elemanları ve yumuşak çizgide formlarının arkasında, Antoni Gaudi'nin ilahi duyguları görülür. Aslında sanatçı, Guell parkında, bütün dünyayı betimlemekte ve eserlerinde, doğadan ilham almaktadır. Guell parkında kullanılan renkler, bizlere bitki ve deniz hayvanlarını hatırlatır.



Görüntü 66. “Guell” Parkı, Detay.



Görüntü 67. “Guell” Parkı, Detay.

¹³² Lampugnani, 138.

Gaudi'nin Sanat Anlayışı

Art Nouveau Sanat Akımı, İspanya'da Antoni Gaudi ismiyle bağlantılıdır. Gaudi, mimariye yeni bakış açısı sunması, binaların iç süslemeleri, parklarının süslü duvarları ve kent mobilya tasarımları ile, Art Nouveau anlayışının, İspanya'da yayılmasına öncülük etmiştir. Gaudi mimarinin, iç ve dış bağlantılarını dinamik bir bütün olarak görmüş ve XX. yüzyıl mimarisinin öncülerinden olmasıyla, eserleri ve teorileriyle, batıda Modern Sanat'ın gelişimini tetiklemiştir. İspanya'da Art Nouveau, Neo Gotik ve Ekspresyonist üslupla oluşturduğu yapıtlarıyla sanatçı, Ekspresyonist mimariye yakın durur.¹³³

Avrupa'da ortaya çıkan Art Nouveau Sanat Akımı, heykeltıraşlık ve iç mimari gibi süsleme sanatlarını da etkilemiş, mimaride, Art Nouveau sanat anlayışı, 1890'da başlamış ve 1910'a kadar devam etmiştir. Art Nouveau akımının izleyicileri ilk kez mimaride yeni bir düşünce kurmuşlar ve geçmişten ilham almak yerine geleceğe, teknolojiye ve yeni ürünlere önem vermişlerdir. Art Nouveau Sanat anlayışı ile çalışan mimarlar, beton, demir, çelik ve dökme demir kullanmışlar, binanın genel biçim ve süslerini, organik ve bitki formundan yola çıkarak oluşturmuşlardır.¹³⁴ Art Nouveau Dönemi'nde mimari, sert katı form ve biçimlerden uzaklaşarak zamanın ruhuna yaklaşmış¹³⁵ ve Art Nouveau anlayışında, Natüralist düşüncelere dayanarak, sarma bitkiler biçiminde tasarlanan süsleme elemanları kullanılmıştır.¹³⁶

2.3.3.2. Le Corbusier

Modern mimarinin en ünlü mimarları arasında yer alan Le Corbusier, modernist yaklaşımıyla mimari konusundaki düşünce biçimlerini kökten değiştiren küp tasarımlarla, heykele benzer duygusal biçimlere doğru bir eğilim göstermiştir. 1951-1954 de Fransa'nın Ronchamp şehrinde bulunan Notre Dame Kilisesi, sanatçının son dönem eserlerine önemli bir örnek teşkil etmektedir.¹³⁷

Le Corbusier, eserlerinde Kübizm'den etkilenmiş ve bu etkinin sonucuyla heykelsel ve biçimsel mimarinin ortaya çıkmasına, hareketli dış cephelerin meydana gelmesine neden olmuştur. Lokorbozie'nin biçimsel tasarımları, (1950-60) yıllarında zirveye

¹³³ A. Duncan, *Art Nouevo*, Thames & Hudson, London 2001, 50.

¹³⁴ Gobadiyan, 36-37.

¹³⁵ R. Pakbaz, *Dayeratolmaarefe Honar*, Farhange Moaser, Tahran 1999, 628.

¹³⁶ P. Muri, *Farhange Honar ve Honarmandan*, (Farsça Çev. Afşar, S.), Roshangaran, Tahran 1993, 44

¹³⁷ Gobadiyan, 72.

ulaşmış, nesnelere ve mekânları geometrik formlarla analiz etmek modern mimari ve kübizm akımının ortak noktası olmuştur. Biçimsel mimarinin ortaya çıkması ile nesnelere ve mekânları geometrik formlarla analiz etmek, Kübizm Sanat Akımı'nın mimariye dolaylı etkisi olmuştur. Ancak Kübist tarz sanat anlayışının en önemli etkisi, mimari alanında, sadece bir açıdan bakma düşüncesinin kaldırılmasıyla, zaman kavramının mimariye girmesine neden olmuştur.¹³⁸

Notre Dame Kilisesi

Le Corbusier'nin heykelsel ve biçimsel olarak düşüncesi bütün eserlerinde görülür, ancak bu düşünce, 1955'de Notre Dame kilisesinde açık bir biçimde kendini göstermiştir. Notre Dame kilisesindeki heykelsel ve biçimsel güçlü tasarım, herkesin dikkatini çekmiş ve heykel sayılabilecek bir eser ortaya çıkmıştır¹³⁹ (Görüntü 68).



Görüntü 68. Le Corbusier, “Notre Dame” Kilisesi, Ronchamp, Fransa, (1950-1955).

1953'de Le Corbusier'nin Notre Dame klişe projesinin yayınlanması ile, modern sanat akımları içerisinde yer alan takipçilerini şaşırtmış, modern mimaride istenmeyen birçok faktör, Notre Dame'ın tasarımında yeniden kendine uygulama alanı bulmuştur. Kilisenin heykelsel formu, duvardaki delikler, kavramsal kıvrımlar, mağaraya benzer iç mekân tasarımıyla da, modern mimariye yeni bir anlayış ve bir boyut kazandırmıştır.¹⁴⁰

¹³⁸ Mozayyani, 27.

¹³⁹ Mozayyani, 80.

¹⁴⁰ Başiri, 58.

Notre Dame kilisesinde bir açıdan çoğunlukla mimari kullanım amaçlarına ve başka bir açıdan da organik formların kullanılmasıyla, kilisenin sembolik amacına ulaşılmıştır. Notre Dame kilisesinin çatısı, balık formunda tasarlanmış ve bu konsept de Mesih'in vaftiz edilmesi ve hazreti İsa karakterinin temsiliyetine gönderme yapmak için kullanılmıştır. Notre Dame kilisesinde organik formun kullanılmasındaki amaç, bu binayı canlı bir varlık gibi göstermekle, dini bir düşünce, bir biçime dönüştürülmek istenmiştir. Notre Dame kilisesinin çatı formunun, 1930'da yapılan Constantin Brancusi'nin Balık (Fish) eserini hatırlatıyor olması, mimari ve heykel sanatı arasındaki etkileşimi ortaya koyması açısından da, önemli bir örnek teşkil eder.¹⁴¹



Görüntü 69. Constantin Brancusi, “Balık”, Taş, 1930.

Notre Dame binası, mimari nesne ve modern formu ile bütünleşmiş bir heykel gibi durur. Örneğin, sanatçı Notre Dame eserinde pencereleri daha büyük ve düzenli yapmış olsaydı, belki bu kadar çevresiyle ve kendi yapısıyla bütünleşmiş, heykelsel uyumlu bir biçime ulaşamayacaktı. Yapıda karanlık çatı binanın açık renk beton formuna galip gelmiştir. Notre Dame kilisesinde, çatı ve binanın bağlantı noktasından ışık almak için ustalıkla tasarlanmış, bu yüzden binanın içinden çatı daha hafif hissedilmekte ve tavan adeta gökyüzünde asılı gibi durmaktadır. Binanın formunda özel bir akışkanlık bulunmakta ve bu akışkanlık yapının dış görünümünde iyice hissedilmektedir.¹⁴²

¹⁴¹ Marzban, 242.

¹⁴² Bani Masud, *Memarie Gharb, Rişeha ve Mafahim*, 285

Mimarlık tarihinde Notre Dame kilisesinin önemi, biçimsel ve sembolik tasarımın önemini göstermenin yanı sıra, yeni-eski bir tarzla heykelsel bir mimari nesne yaratmasına kaynaklık etmesinde yatar. Le Corbusier, eski eserlerden ilham alarak, mükemmel modern eserler yaratmayı başarmış,¹⁴³ hem sanatçı hem mimar hem ressam hem de heykeltıraş olarak, birçok özelliği kendisinde barındıran ve günümüzde de çok nadir görülen bir insandır. Klasik mimarlar, nesnelere ilişkin ve heykeltıraşlık bilgisinden habersizdirler. Mimarlar, genelde mimari eserleri ortaya koyarken, inşaat ve tasarım bittikten sonra, heykeltıraşlardan faydalanmak istemektedirler ve bu nedenle, sanatçının eseri, binadan ayrı bir parça gibi durur. Maalesef günümüzde de mimar ve heykeltıraşların yakın ilişkisinde ihmal görülür ve her iki alanında ilerleyip ileriye gitmesi için, bu ilişkinin sağlanması çok önemlidir.¹⁴⁴

Le Corbusier, ünlü eseri olan “*Vers Une Architecture- Towards a New Architecture (1927-72)*”, “*Yeni Bir Mimariye Doğru*” adlı kitabında; “*Plan’ın içten dışa doğru oluştuğunu dış-ın bir iç-in sonucu olduğunu ifade etmiştir*”¹⁴⁵

Yeşil bir tepe üzerine inşaa edilen yapının duvarlarının beyaz rengi, çevresindeki yeşil örtü ve gökyüzünün değişen renkleriyle, çevreye tezat yaratarak, binayı belirgin hale getirmektedir. 1944 yılında yıkılan eskisinin yerine yapılan bu kilise, yalnızca 200 kişiliktir ve ancak önemli açık hava dini törenlerinde kullanılmak üzere doğu cephesinde bir vaftis ve vaaz yeri bulunur. Yapı içinde kuleleri aracılığıyla tepeden aydınlatılan üç küçük şapel vardır. Eserin en çarpıcı yanı dik açıyla alakası olmayan eğrisel yüzeylerle kavranan bir iç mekândan oluşan formudur. İrrasyonel form, kişide doğada oluşmuş masif bir kaya etkisi uyandırır. Yapı duvarları topraktan fıskırması masif görünümler içerir ve bu duvar üzerinde boşluk oranı %3’ü geçmeyen farklı boyutlarda çok sayıda pencereye yer verilmiştir. Yapının duvarları kesin kanıt olmasa da Akdeniz mimarisinden esinlenmiş olduğu görülür. Ancak masif duvar görüntüsüne karşı, duvarların yığma olmadığı ve çelik bir iskelet üzerine taş örülerek yapıldığı bilinir. Ancak bu durum, mimarının 1920’lerden beri özellikle Villa Savoye’da uyguladığı yapı iskeleti ve duvarların görevsel olarak birbirinden bağımsız olma ilkesi ile çelişmektedir. Ayrıca Villa Savoy’un zeminden koparılmış görüntüsüne karşın, burada doğa ile bütünleşmiş bir

¹⁴³ Başiri, 51.

¹⁴⁴ Giedion, 18.

¹⁴⁵ E. Kortan, “Ekspresyonist Mimarlıkta Tasarım Süreci”, *Mimari Akımlar 1*, İstanbul 1996, 69.

yapı ilkeleriyle çelişmektedir. Yapının çatı örtüsü, mimarın anlatımıyla, 1946 yılında New York yakınındaki Long adasında bulunduğu bir yengeç kabuğundan esinlenerek tasarlanmıştır. Kalın salt betondan yapılmış olan bu çatı örtüsü, aldatıcı bir görünüm içerir. Gerçekte çatı birbirinden 2,26 cm mesafede altı cm kalınlığındaki betondan üretilmiş çift duvardan oluşmakta ve her iki tabaka arasındaki bağlantı ise, kirişlerle sağlanmıştır. Le Corbusier 1920’lerde getirdiği Pürizm’in ilkeleriyle nasıl rasyonel mimarlığın öncülerinden olmuşsa, mimarlığı statikten dinamiğe yönelten, Notre Dame kilisesi (Ronchamp Tapınağı) ile de Ekspresyonizmin öncüleri arasında yer almıştır. Le Corbusier’in bu yapısı bir heykel gibi nitelenebilir ve bu başarısındaki sırrını, mimarlık mesleğinin yanı sıra, ressam ve heykeltıraş olmasında aramak gerekir. Yapıda geleneksel klasik simetri ve statik denge anlayışı yerine dinamik bir denge görülür.¹⁴⁶

Villa Savoye

Le Corbusier, modern mimariye beş ana faktörden bakar. Bunlar, sırasıyla, kolonların desteğiyle binayı yerden daha yüksekte inşa etmek, çatıyı düz ve bahçe şeklinde tasarlamak, özgür plan yapmak, entegre ve uzun pencereler kullanmak ve özgür dış yüzey (cephes) ve konsol tavanlar kullanmaktır. Le Corbusier’in bu önemli beş faktörü, Villa Savoye eserinde görülür.¹⁴⁷



Görüntü 70. Le Corbusier, “Villa Sayoye”, Poissy, Fransa, (1929-1931).

¹⁴⁶ D. M. Feeld, *Geçmişten Günümüze Mimari Şaheserler*, Bulgarcadan cev. Ferit Yazıcı), Knigomania EEOD, Sofia, 2007, 392.

¹⁴⁷ Gobadiyan, 80.

2.3.3.3. Frank Lloyd Wright

XX. yüzyılın ünlü, yaratıcı mimar ve fikir babalarından olan Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan'ın "*Biçim ve kullanım birlikte bir parçadır*" düşüncesini geliştirerek, Organik Mimari ifadesini kullanan Wright'ın, bütün eserlerinde bu felsefi düşünce görülürken Falling Water yapısında, sanatçı düşüncesinin zirvesine ulaşır.¹⁴⁸ Wright'ın eserleri, taş, ağaç, çiçek ve bitkiler gibi doğada, yerden çıkan şeylere benzemekte ve bu nedenle "*Organik Mimari*" düşüncesiyle ortaya konulan yapıtlarda da, yapaylıklar bulunmamaktadır.¹⁴⁹

Frank Lloyd Wright'ın mimari anlayışı, sanatçının ilk binaları, erken Modern Dönem'de, Şikago Mektebinden etkilenmiş, ancak Wright yavaş yavaş bu tarzdan uzaklaşarak "*Organik Mimari*"nin tanınmış bir karakteri olarak, evrensel bir üne kavuşmuştur.¹⁵⁰ Wright, Geç Modern Dönem'inde, yine Amerika'nın en ünlü ve meşhur mimarlarından sayılır.

Frank Lloyd Wright modern Dönem'in her üç döneminde, evrensel üne sahip bina tasarlayan önemli bir mimarlar arasında yer alır.¹⁵¹

Falling Water (şelale) Villası

1937'de Pennsylvania'da yapılan Falling Water Villa'sı, Frank Lloyd Wright'ın en meşhur mimari eseridir. Falling Water Villa'sı, doğanın kucagında olan bir heykel veya doğayı kucaklayan bir heykel gibi durmaktadır. Yapının biçiminde, Wright'ın Le Corbusier'den etkilendiği düşünülse de, Falling Water villasının yapımında en önemli konu, mimari ve doğadaki elemanların bu kompozisyonda, en iyi biçimde bütünleşmiş olmasıdır.¹⁵²

Falling Water Villası birimlerin oluşturduğu kompozisyonun doku-boşluk-doluluk yaratması ile, heykel özelliğinde olması, mimari yapının doğada sergilenen sadece insan eli yapısı değil, doğal bileşenlerin sanatçının düşüncesindeki kompozisyonu modern sanat anlayışında sunmasıyla önemli bir özelliğe sahiptir.¹⁵³

¹⁴⁸ Lampugnani, 300.

¹⁴⁹ Mozayyani, 69.

¹⁵⁰ Gobadiyan, 35.

¹⁵¹ Gobadiyan, 72.

¹⁵² Bani Masud, *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, 242.

¹⁵³ Mozayyani, s. 70.

Mimar Wright'ın işi, sadece inşa etmek değil, bir heykeltıraş gibi form yaratmak, yontmak ve mekânda nesnelere oynamaktır. Böyle bir sanatsal anlayışla mimari eserler inşa etmek için, çok gelişmiş teknolojiye ihtiyaç duyulmamasını, XIX. yüzyılın malzeme ve teknolojiyle bile yapılabileceğini ve önemli olanın, sanatçının yaratıcılığının sınırlarının geniş olması gerektiğini ortaya koyması açısından ayrıca bir öneme sahiptir.¹⁵⁴

Wright yeni teknolojiye karşı değildir, ancak yeni teknolojiye bir amaç olarak bakmamış, sanatçıya göre teknoloji, mükemmel bir mimariye ulaşmak için bir alettir ve Wright'e göre en mükemmel mimari, Organik Mimaridir.



Görüntü 71. Frank Lloyd Wright, “Şelale” Binası, Birleşik Devletler, (1935-1937).

Frank Lloyd Wright, Organik Mimari

Sanatçıya göre; Doğa: Sadece yapının dışında ağaçlar, hayvanlar ve bulutlar değil, belki binanın içini ve malzemelerini bile kapsamalardır. Organik: Parçaların toplama ve toplamın parçalarla uyumlu birleşimidir. Form: Kullanımı izlemektedir, sırf kullanım yeterli değil, form ve kullanım mimarın hayal gücüyle birleşip bir bütün oluşturmaldır. Yumuşaklık ya da Zarafet: Nasıl ki çiçekler ağaçları tamamlayıp zarafet katar, binanın sert strüktür malzemeleri, mimarın hayal gücüyle yumuşak formlara dönüşmelidir. Geleneksel: Organik mimari düşüncesi, gelenekseli izlemek ama taklit etmemelidir. Süsleme: Mimariden ayrılmayan bir parçadır. Süsleme ve mimari ilişkisi ağaç ve çiçek ilişkisi gibi olmalıdır. Ruh:

¹⁵⁴ Mozayyani, s. 70.

Dışarıdan üflenen bir şey değil, binanın içinde oluşup dışarıya doğru taşmalıdır. Üçüncü boyut: Herkesin düşündüğü gibi genişlik değil derinliktir. Mekân: Sürekli genişleyen bir ögedir. Mekân mimarının temel konusu ve mimaride her şey mekân merkezli olmalıdır¹⁵⁵

Wright, Organik Mimari'yi tanımlayarak, bu anlayışını, bütün eserlerinde örneğin Guggenheim Müzesinde, Falling Water Villasında ve Ruby Evi'nde uygulamıştır. Wright'ın mimari yapılarında heykel özelliği taşıması ile, Falling Water villasında zirveye ulaşmıştır. Okadar ki, Falling Water Villası'ndan sonra ne başka bir mimar ne de sanatçının kendisi bu kadar güçlü ve doğayı bir kompozisyon içinde sunan eserler oluşturamamıştır. Hatta Le Corbusier, yirmi yıl Wright'ın heykel özelliği taşıyan binalarını övdükten sonra, ilk kurallarından vazgeçip ve nihayet Notre Dame kilisesinin tasarımına ulaşmıştır.¹⁵⁶

Guggenheim Müzesi

Yapının biçimsel analizi yapıldığında, yatay bir platform üzerinde yükselen müzeyi oluşturan ters kesik bir koni ile, idare kısmından oluşan bir yapı olduğu görülür. Müze mekânı zeminden helezonik şekilde yükselen bir rampa ile, ortasındaki boşluktan ibarettir. Bu iç mekân ve helezonik hareket, dış yapıya da aynen yansımıştır. Yani iç mekân ve dış kütle özdeştir, birdir.

Ters kesik koni, geometrik bir formdur. Spiral ince pencere bandları içerecek şekilde oluşturulan bina, formun bütünü bozmaz. Bu form, antik ve geleneksel yığma inşaat teknolojisine, yani zeminden düşey yükselen form anlayışına terstir. Aşağıda dar, ancak yukarıya doğru genişleyen bir formdur. Çağdaş teknoloji ile geliştirilebilen bu form anlayışı, yeni, özgün ve heyecan vericidir. Tüm yapı, tek bir malzemedeki beyazımsı bej beton ile kaplanmış ve tıpkı heykeltraşın kilden yaptığı bir heykel gibi, brüt betondan yapılmış pürüzsüz yüzeylerden oluşturulmuştur. Bu yapı, eleştirmenler tarafından "*Wright'ın kente vurduğu son tokat*" olarak yorumlanmıştır.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Gobadiyan, 67-68.

¹⁵⁶ Mozayyani, 166.

¹⁵⁷ Feeld, 400



Görüntü 72. Frank Lloyd Wright, “Guggenheim” Müzesi, New York, (1942-1959).

2.3.4. Geç Modern Dönem-Brütalizm ve Heykelsi Anlayışın Yayınlanması

II. Dünya savaşından sonra Post Modern Döneme (1960-70) kadar Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Mies Vandro gibi dönemin ünlü mimarları, heykel sanatının mimariye öncülük yapmasıyla, çok önemli eserler ortaya koymuşlardır. Biçimin mekânı etkilemesi ve mimarinin biçim olarak incelenmesi, batı mimarisinde heykele benzeyen binaların inşa edilmesine sebep olmuş ve mimaride forma önem verip biçimsel tasarımlar ortaya çıkarmak, günümüz şehirlerinin de en önemli ihtiyaçları arasında yerini almıştır.¹⁵⁸

Le Corbusier küp tasarlamak yerine heykelsel (biçimsel) mimariye ilgi göstererek, Notre Dame kilisesini, Frank Lloyd Wright, New York şehrinde bulunan Guggenheim müzesini tasarlayarak, mimaride biçimselliğin gerekliliğini ortaya koymasıyla, bazı genç mimarları biçimsel (ikonik-sembolik-heykelsi) mimariye gönül vermeleri konusunda cesaretlendirmiştir. New York'ta T.W.A ve Washington'da Dulles hava alanını tasarlayan Amerikalı Eero Saarinen, Sydney Opera binasını tasarlayan Jorn Utzon ve Tokyo Katedral binasını tasarlayan Kenzo Tange bunlardan sadece bir kaçıdır.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Gobadiyan, 72.

¹⁵⁹ Gobadiyan, 72.



Görüntü 73. Eero Saarinen, “Washington Dulles” Hava Alanı, Washington, 1962.

2.3.4.1. Eero Saarinen’in New York’daki “T.W.A Binası”

Yapının hareket noktasını, mimarın 1956’da bir restoranda yemek yerken menü kartına çizmiş olduğu krokiler oluşturmuştur. İrrasyonel anlayışla yapılan çizimlerde, yapının formu kanatlarını simetrik olarak açmış ve iki ayağı üzerinde henüz yere konmuş büyük bir kuş görünümündedir. Ancak yapı bir kuşa benzediği için değil, Gabo kriterlerini yerine getirdiği için estetik değeri yüksek mimari bir eser sayılır. Yapı, tasarım safhasında “*Esin*” lenmenin önemini vurgulayan bir çalışmaya örnek teşkil eder.¹⁶⁰



Görüntü 74. Eero Saarinen, “New York T.W.A” Hava Alanı, New York, (1956-1962).

¹⁶⁰ Feeld, 406

2.3.4.2. John Utzon'un “Sidney Opera Binası”

Sanatçı, bu eseri ile mimarlık dünyasını sarsmış, Utzon seçimini baştan yaparak irrasyonel duygusal yönü seçmiştir. Yapı için düşünülen yer denize uzanan küçük bir çıkıntıdır. Bu alanda yapılacak bina için mimarının yaratı ve hayal gücü, ona rüzgârda yelkenleri şişmiş bir gemi görünümü veren eskizleri çizdirmiş ve yapının görünen imajının esas hareket noktasını oluşturmuştur. Mimara göre; Yapıda çatının önemi büyüktür. Çünkü bu bina yukarıdan da görülecek bir yapıdır. Bu nedenle mimar, kare bir heykel tasarlamıştır. Kabuk çatı örtülerinin beyaz yelken gibi biçimlerinin limanla olan ilişkileri, yatların yelkenleri gibi doğaldır ve bu yarımada daha güzel bir siluet düşünmek güçtür.¹⁶¹

Yazara göre; Bu türden olan mimari eserler, sadece kendi mimari varlıklarını değil, fakat ait oldukları kenti, çevreyi de zenginleştirerek simgelerler. Sydney Opera Binası sadece Sydney'in değil, neredeyse Avustralya kıtasının bir simgesi haline gelmiştir.¹⁶²



Görüntü 75. Jorn Utzon, “Sydney Opera House”, Sydney, (1963-1973).

Modern dönemin mimarisi sadece kullanım amacıyla tasarlanmamış, estetik özelliklerine de ayrıca önem verilmiştir. Dönemin mimarları hem bir mimar hem de heykeltıraş gibi eserlerinde sembolik ve estetik kavramları ifade etme çabası içinde olmuşlardır. İnşacı mimarlara göre, heykeltıraş-mimar olarak adlandırılan mimarlar,

¹⁶¹ Feeld420

¹⁶² Kortan, 70

modernizmin temel faktörlerini de ihmal etmişler, Minoru Yamasaki'nin tasarladığı North Shore Congregation İsrail binasında, Gotik kemerleri modern bir şekilde kullandığı gibi, eski süslü elemanlar yerine modern malzeme ve teknolojiyle, geleneksel mimariyi yeniden canlandırmıştır.¹⁶³



Görüntü 76. Minoru Yamasaki, “North Shore Congregation”, İsrail, 1965.

Modern dönemde yapılan biçimsel mimari eserlerin ortak noktası, bir heykel hamuru gibi yeni formları yaratabilmek için, çok uygun olan beton malzemesinin özellikle çıplak kullanılmasıdır. Bu binaların çoğunda betonun kaba yüzeyi belli ve bariz bir şekilde gösterildiği Brütalizm olarak adlandırılan anlayış ortaya çıkmıştır.¹⁶⁴

Geç Modern Dönem’de Brütalizm ve biçimsel mimari ortaya çıkmış ve bu dönemde beton malzemesi, hem biçimsel mimarinin yapılması için hemde betonun kaba yüzeyini gösteren brütalizm binalarda kullanılmıştır. Brütalizm olarak adlandırılan mimari tarzda amaç, beton ve betonun kaba yüzeyini göstermek olmuştur.¹⁶⁵

¹⁶³ Marzban, 462.

¹⁶⁴ Gobadiyan, 72.

¹⁶⁵ J. Melvin, *İsmha dar memari*, (Farsça Çev. Şafayı, A.), Fadak İstatistik, Tahran 2001, 120

2.3.5. Post Modern Döneminin Heykeltıraş Mimarları ve Eserleri

2.3.5.1. Santiago Calatrava

Mimari yapıtlarını sanattan aldığı ilhamla ortaya koyarak, evrensel bir üne sahip olan Santiago Calatrava'nın sanata verdiği önem, tasarladığı resim ve heykellerinin birçoğunu yaptığı mimari köprü, hava alanı, müze ve tren istasyonları için bir ilham kaynağı olmasında yatar. Santiago Calatrava'nın sahip olduğu heykeltıraşlık, biçim ve strüktür bilgisi, sanatçının benzersiz eserler ortaya koymasını sağlamış ve Calatrava, "*ben heykel sanatında daha çok mühendislik bilgilerimi küre, küp ve basit formlar yapmak için kullandım. Bu bilgi birlikteliği Turning Torso binasının oluşmasına sebep olmuştur*"¹⁶⁶ ifadesinde, bizlere sanatçının heykel sanatından ne kadar beslendiğini gösterir.

Calatrava'da vatandaşı Antoni Gaudi gibi organik formlara ilgi göstermiş, doğanın detaylı incelemesi, Calatrava'nın eserlerine iyice yansır. Calatrava, hareket, dinamik ve form yaratmak için, yeni bir alfabenin peşine düşen, mühendislik bakış açısını, heykel sanatıyla birleştiren bir mimar olmuştur.¹⁶⁷

1997 yılında Calatrava, konuyla ilgili olarak mimarının heykele baskın olmasını; Mimari ve Heykel sanatını, bir nehrin iki kolu gibidir. Heykeltıraşlık, özgür bir biçimdir ama mimarlık, kullanıma teslim olmak zorundadır. Mimaride mekân ve kullanım amaçlanırken, heykelde kullanım konusu ihmal edilmektedir. Mimarının insan ve çevreyle daha fazla bağlantı kurmasından dolayı heykele baskındır.¹⁶⁸ ifadeleriyle açıklar.

¹⁶⁶ PH. Jodido, *Santiago Calatrava*, (Farsça Çev. Nazar Niya, N.), Honare Memariye Gharn, Tahran 2008, 8.

¹⁶⁷ Bani Masud, *Memarie Gharb, Rişeha ve Mafahim*, 245

¹⁶⁸ Jodido, 9



Görüntü 77. Alexander Calder, “Flamingo”, Chicago, Birleşik Devletler, Boyalı Çelik Metal, 1974.

Santiago Calatrava, mimaride hareket ve dinamiğe oldukça önem vermiş, hem yaklaşık oniki yıl boyunca sadece form ve strüktür sistemlerini araştırmış, hem de defalarca heykel ve mimari eserlerine hareketi kazandırmak için, hareketli heykeller yapan, Calder, Gabo ve Nagy gibi heykeltıraşları yakından izlemiştir.

Calatrava, ani gerilim (gerginlik) yaratan ve zaman kavramını değişken bir faktör olarak Myron’un Discobolus heykelinden oldukça etkilenerek her şeyin hareket potansiyeli olduğuna inanmıştır. Calatrava bu mimari ve heykel etkileşimini; “*Ben mimaride kapıdan mobilyaya kadar hareketin birçok şeyde bulunduğunu anladım. Ben bir hayali, şiirsel ve aynı zamanda kendini bir heykele dönüştüren bir kapı yapmak istiyorum*” ifadesiyle gösterir.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Jodido, 9-11



Görüntü 78. Myron, “Discobolus”, Mermer, M. Ö. 470.

Valencia Hemispheric

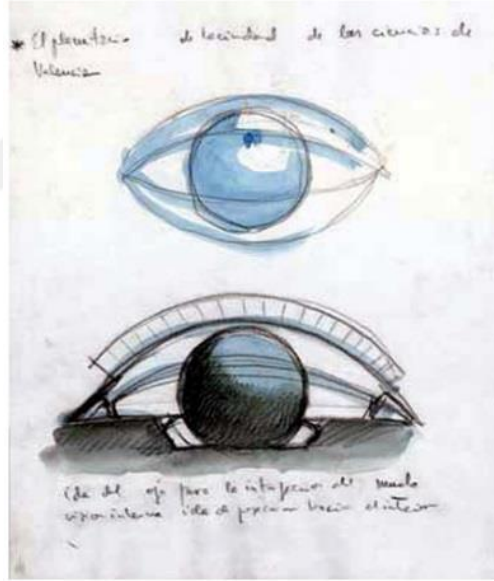
Calatrava'nın İspanya'nın bilim ve sanat sembolü olan Valencia şehrinde inşa edilmiş ve bu şehrin sembolü olmuş olan “*Valencia Hemispheric*” adlı eseri, yetmişbeş metre yüksekliğinde ve iki beton kabuğun içinde inşa edilmiştir. Calatrava, tarihi bir heykelden etkilenerek tasarladığını söylediği “*Valencia Hemispheric*” tiyatro binası yarı göz biçiminde¹⁷⁰ ve sudaki yansımasıyla birlikte tam bir göz gibi görünür.¹⁷¹

¹⁷⁰ Jodido, 53

¹⁷¹ Jodido, 48



Görüntü 79. Santiago Calatrava, “Valencia Hemispheric” Binası, Valencia, İspanya, 1998.



Görüntü 80. “Valencia Hemispheric” Binası, ilk Çizimler.

Reiman Bridge Milwaukee

Modern bir heykel görünümde tasarlanan Reiman Bridge Milwaukee sanat müzesi, mimari ve mühendislik alanında, olağanüstü ve nadir bir sanat yapıtıdır. Milwaukee Sanat Müzesi açık kanat formunda tasarlanmış, cam ve paslanmaz çelikle inşa edilmiştir. Kanat formlar hareketli güneş panelleri işlevselliğine sahip, ışık ve sıcaklığı kontrol etmek için aşağı ve yukarı doğru hareket etmektedirler.

Milwaukee Sanat Müzesinin tasarımında, organik formları teknolojiyle birleştiren Calatrava, binadaki hareketli yelkeni kuşların kanatlarından, yaya köprüsündeki kabloları teknelerin yelkeninden ve galerinin dalgalı formunu ise, deniz dalgasından ilham alarak tasarlamıştır. Calatrava Milwaukee Sanat Müzesi'nin tasarımı hakkında; “...Ben eski binaya bir şey eklemek yerine, göle bir parça eklemek istedim, bu yüzden gölün özel kültürünü, teknelerini, yelkenlerini ve sürekli değişen manzarasını izleyerek bu müzeyi tasarladım”¹⁷² ifadesini kullanır.



Görüntü 81. Santiago Calatrava, “Reiman Bridge Milwaukee Sanat Müzesi”, Milwaukee, Birleşik Devletler, 2001.

¹⁷² N. Pakzadiyan, “Muzeye Honare Milovaki”, *Memari ve Farhang Dergisi*, No. 25, 2006, 101



Görüntü 82. “Reiman Bridge Milwaukee Sanat Müzesi”.

Strüktürel yapılar inşa eden Calatrava’ya göre strüktür, yapının zorunlu taşıyıcı sistemi değil, tasarımın ana konusudur. Bu anlamda tasarladığı yapılar, biçimsel olarak ne savaş sonrası Rasyonalizmiyle ne de Post-Modernizmin resimsel yaklaşımlarıyla benzer. Tek başlarına anıtsal olmalarına karşın, içinde yer aldıkları çevreye egemendirler. Biyomorfik Mimarlık’la ilişkilendirilebilecek bir tasarım anlayışına sahip olan Calatrava, hayvan iskeletleri gibi doğal strüktürleri, mimarlığın biçimsel ve yapısal temeli olarak değerlendirir.¹⁷³

Yazar sanatçı ile ilgili olarak; ...Betonu, çeliği, alüminyumu ve camı tek başlarına ya da çift olarak kullanırken strüktürel ve estetik diyalektiği bölüp parçalamasının anlamlılığına ve mimar-mühendis-heykeltıraş kimliğinin oluşumuna katkıda bulunan yetenekleri her seferinde abartılı ve alışılmadık bir biçimde ifade etmesinin gerekliliğine ilişkin zihinlerde oluşan sorularla da karşı karşıya kalmıştır Calatrava¹⁷⁴ sözleriyle ifadelerini kullanır.

Auditorio de Tenerife

Calatrava’nın sıra dışı mimari üslubunu ifade eden farklı bir biçime sahip olan Auditorio de Tenerife Binası, geometrik binalara alışkın olan İspanyol izleyicisini bu formu kabullenmekte zorlamıştır.

¹⁷³ <http://www.mimarlikmuzesi.org/biyografi.asp?id=315> (2017.01.11)

¹⁷⁴ G. Çağlayan, *Bir Virtüöz: Mimar-Mühendis- Heykeltıraş Calatrava*, Çağdaş Dünya Mimarları 3, Boyut Yayınları, İstanbul 2000, 68.

Sanatçı bu sıra dışı form hakkında; Bir müziğin çok şey hatırlattığı gibi bu binanın formu da çok şeyi hatırlatmaktadır. Tenerife Binası'nın sahip olduğu formun belli ve net anlam ifade etmemesinin nedeni, binanın belirgin ön ve arkasının olmamasından, bir meydan gibi her taraftan ulaşılabilecek bir tasarıma sahip olmasından kaynaklanmaktadır.¹⁷⁵

Üzerindeki kıvrımlı ve işlevselliği olmayan yelken izlenimi veren birimiyle heykelsel biçimi ve insanları bir araya getiren pozisyona sahip olan Tenerife Binası, üzerindeki kıvrımlı üçgenle 60 metre yüksekliğinde beton malzemeyle inşa edilerek herkesin dikkatini çeker.¹⁷⁶



Görüntü 83. Santiago Calatrava, “Auditorio de Tenerife” Binası, Tenerife, İspanya, 2003.

Turning Torso

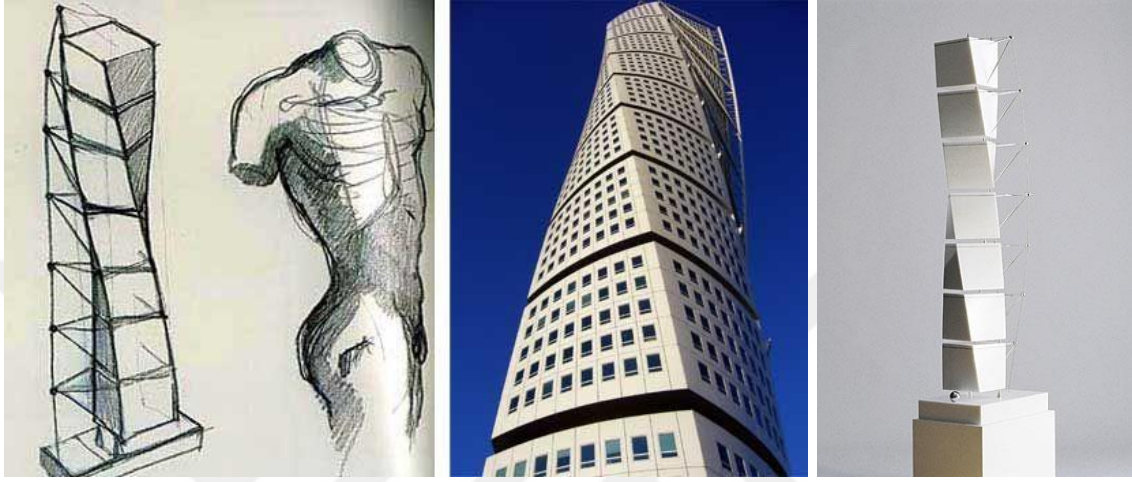
Mimari yapıtın isminde geçen kelimelerle ilgili açıklama yapmak gerekirse; “*Torso*” insan gövdesi demektir. Baş, kolları ve bacakları olmayan insan gövdesi olan heykele de “*Torso*” adı verilir. “*Turning*” dönüş demektir. “*Turning Torso*”, ifadesi insan gövdesinin kendi ekseninde (burgu gibi) dönüşünü ifade eder. “*Tower*” kule demektir. “*Torso Tower*” Türkçe karşılığı “*İnsan Gövdesi Gibi Kule Bina*”dır.

Çok yönlü bir sanatçı olan Calatrava'nın insan gövdesinin kendi ekseninde dönüşünden esinlenerek yaptığı ve “*Turning Torso*” (Dönen Gövde) adını verdiği heykel çalışması üst üste konulmuş 7 küpün kendi eksenleri etrafında 90 derece dönüşüyle oluşmakta ve dönen 7 küpü de etraflarındaki çelik konstrüksiyon desteklemektedir.

¹⁷⁵ Pakzadiyan, 115

¹⁷⁶ Jodido, 45

İsveç'in Malmo şehrinde inşa edilen “*Turning Torso Kulesi*” mimari çalışması, heykelsi formuyla kentin en yüksek binası ve sembolü olmuştur.¹⁷⁷ Calatrava, “*Turning Torso Kulesi*”nin tasarımını, heykel ve statik bilimini birlikte kullanarak ve Torso figürünün biçiminden esinlenerek, 190 metre yüksekliğinde ve her biri 5 kattan oluşan 9 adet küpten oluşturmuştur.¹⁷⁸



Görüntü 84. Santiago Calatrava, “Turning Torso”, İsveç, 2005.

Calatrava'nın sanatçı yönünün de olması, söz konusu binayı inşa etmeden önce (ki bu birçok eseri için geçerlidir), çizimini ve heykelini yapmıştır. Özellikle bu çalışmasında mimar ve sanatçı Calatrava, var olan bir heykelden esinlenerek çağdaş bir heykel yapmış ve sonrasında kendi yapmış olduğu heykelden yola çıkarak, onu bir binaya dönüştürmüştür. Calatrava'nın New York Metropolitan Müzesinde, Ekim 2005'te açılan sergisiyle ilgili olarak; “*Mimaride Heykel' adındaki sergi, ünlü binalarının formları kendisinin yapmış olduğu bağımsız sanat eserlerinden çıktığını gösterecektir*”¹⁷⁹ açıklamasını yapar.

Metropolitan Müzesi müdürü Philippe de Montebello, sergi ile ilgili olarak; Bu denli yetenekli bir mimar ve sanatçının çalışmalarını sunmak son derece nadir bir zevktir. Bu sergi Santiago Calatrava'nın yaratıcı çalışmalarına samimi bir bakış açısı sunmaktadır. Sergi, sanatçı ile mimar arasındaki bağların formlar, temalar ve konstrüksiyonlar aracılığı ile yaşadığı meditasyonun yansımadır¹⁸⁰ görüşlerini ileri sürer.

¹⁷⁷ Pakzadiyan, 101

¹⁷⁸ Bani Masud, *Memarie Gharb, Rişeha ve Mafahim*, 248-249

¹⁷⁹ <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/santiago-calatrava-sculpture-into-architecture> (2017.11.30)

¹⁸⁰ <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/santiago-calatrava->

2.3.5.2. Frank Gehry

Le Corbusier'den sonra mimari yapıyı heykel formuna yaklaştıran Frank Gehry'nin en ünlü eseri, İspanya'nın Bilbao şehrinde bulunan Guggenheim müzesidir. Sanatçının balinadan ilham alarak tasarladığı müzenin formu, tamamen dalgalı yüzeylerden, kendine özgü parlaklığa sahip titanyum metal levha malzeme kullanılarak oluşturulmuştur.¹⁸¹

1962'de mimarlık mesleğine başlayan Gehry, önceleri Le Corbusier, Mies Van Der Rohe ve Frank Lloyd Wright'tan etkilenmiş, heykel ve resim sanatlarına duyduğu yakın ilgi, mimari form araştırmalarında Gehry'nin kendi tarzını oluşturmasını sağlamıştır. Projeleri Ekspresyonizm Sanat Akımı'na yakın duran Gehry, bu dönemin ressam ve heykeltıraşlarından ve özellikle Carole Andrews'den etkilendiğini ifade eder.¹⁸²

Guggenheim Müzesi, Bilbao şehrinin merkezinde bulunan, uzaktan bakıldığında anıtsal bir heykel olarak algılanan Guggenheim Müze Binası, sahip olduğu işlevselliğiyle mimari-heykel bütünselliği sağlayan önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Mimari-heykel ilişkisinin modern bir tasarım anlayışıyla ortaya konulduğu Guggenheim müzesine giden her izleyici, kendisini en mükemmel mimari-heykel eserinin sunduğu hazzı derinden hisseder.



Görüntü 85. Frank Gehry, “Guggenheim Müzesi”, Bilbao, İspanya, 1997.

sculpture-into- architecture (2017.05.28)

¹⁸¹ SH. Ghashgayi, *Konsept dar Memari bar asase hendeseye feraktal*, Fasnameye Memari ve Farhang NO:22, Tahrn 2005, 65.

¹⁸² A. Polo Zarera, *Coversations With Frank O. Gehry*, Elcroquis, Barcelona 1995, 15-16.

Cerrahoğlu, Gehry'nin İspanya'nın Bilbao şehri için tasarladığı Guggenheim Müze Binası hakkında; Guggenheim Bilbao, kuşkusuz başlıbaşına bir mimari harikasıdır. Hiçbir özelliği olmayan, eski, köhne bir sanayi kentinin ortasında, hiç beklemediğiniz bir yer ve anda karşınıza çıkıyor ve sizi inanılmaz bir gelecek yolculuğuna çıkartıyor. Binanın kendisi, sergilenen eserlerden çok daha önemli ve görkemlidir. Modern mimari “gurularından” Frank Gehry' nin imzasını taşıyan, “Titanyum” dan yapılmış kavisli süper modern cepheyi görür görmez, zamanın önünde koşmaya başlıyorsunuz ve birden gelecek yüzyıla ışınlanıyorsunuz¹⁸³ ifadelerini kullanır.

Titanyum plakaların oluşturduğu Guggenheim Müzesi, gri bir sanayi şehri olan Bilbao'yu değiştirmiş, şehir hemen turistler için kaçırılmayacak bir ziyaret yeri olmuştur. Müze hiçbir tanıtım kampanyasının yapamadığını başarmıştır. Bunu sağlayan koleksiyonları değildir, çünkü koleksiyonu filan yoktur, ama sergilerindeki kalite ve mimarisindeki cesaret, Guggenheim'ı müze dünyasını, XXI. yüzyıla hazırlayan öncü kurum haline getirmiştir.

Aralık 2000'de The Art Newspaper adlı sanat dergisinde mimar Charles Jencks, bir yazı yazarak, müzenin çok yakın bir zamanda, eski çağlarda ibadet yerlerinin, kilise, cami ve sinagogların sahip olduğu prestije ulaşacağını söylemiş, yazıda Guggenheim'ın Müdürü Lisa Dennison'ın şu sözlerine; “...Önce inşa edin, her şey arkasından gelir. Sadece halk değil, koleksiyonlar, sanatçılar ve para da. İşte şimdi bu çağdayız.”¹⁸⁴ yer vermiştir.

Blanca ise, bir röportajında Bilbao Guggenheim Müzesi için; Gehry'nin Bilbao'da yapmış olduğu “Guggenheim Müzesi”ni ele alalım mesela. O inanılmaz güzel ve enteresan bir heykel. Fakat bana öyle geliyor ki bu heykel ziyaret edilmek üzere olan bir heykeldir. Nasıl ki insan New York'taki özgürlük Anıtı'nın içine girip en üst noktasına çıkabiliyorsa, aynı şekilde “Guggenheim”ın içine girip, bazı sanat eserlerini görebilir. Ama bu durum son derece komik. Tek fark, özgürlük anıtı'nın figüratif bir heykel oluşu, Guggenheim'ın ise fütüristik. Ama benim için her ikisi de heykel ve sanki Guggenheim bir müze olması için tasarlanmamış. Ben oraya sergi yerleştirmedim. Sadece bir örnek veriyorum ve oldukça yüksek seviyede bir örnek, bence bir şehre yerleştirilmiş bir heykel olarak çok enteresan¹⁸⁵ görüşlerini dile getirir.

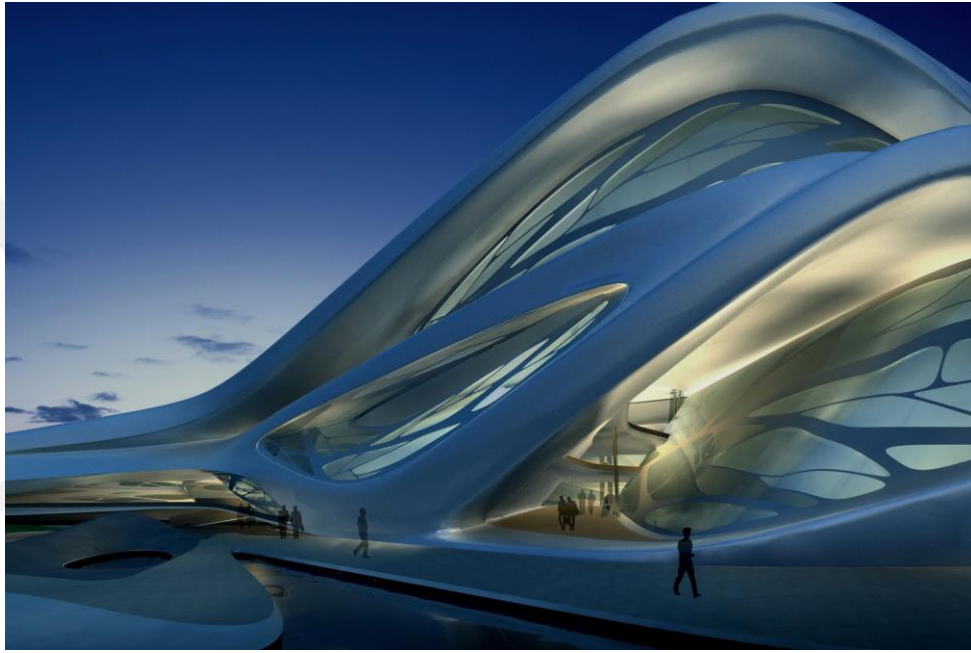
¹⁸³ <http://v3.arkitera.com/v1/haberler/2005/01/03/istanbulmodern.htm> tarih_(2017.05.27)

¹⁸⁴ Feeld, 437

¹⁸⁵ Yazıcı, XX. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi, 96

2.3.5.3. Zaha Hadid “Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi”

Zaha Hadid’in beş tiyatro salonunun yer aldığı 62 metre yüksekliğinde “*Sahne Sanatları Merkezi*”, müzikal, konser salonu, opera binası, dram tiyatrosu ve 6.300 kişilik oturma kapasitesine sahip kompleks bir yapıdır. Hadid, aynı zamanda bir Akademiye içeren “*Sahne Sanatları Merkezi*” tasarımını; “*O, kültürel bölgenin içindeki yaya yollarının kesişiminden doğan ve giderek büyüyen bir organizmaya dönüşen ve filizlenerek bir dallar ağı oluşturan heykelsi bir formdur.*”¹⁸⁶ ifadeleriyle anlatır.



Görüntü 86. Zaha Hadid, “Abu Dhabi Sahne Sanatları Merkezi”, Abu Dabi, 2010

Heydar Aliyev

Organik Mimari’nin zirvelerinden sayılan “*Haydar Aliyev Kültür Merkezi*”, Azerbaycan’ın kültür tarihine geçecek nitelikte bir yapıdır. İçerisinde bulunan konser salonunun akustik niteliğini arttırmak için, beyaz meşe ağacı kullanılmış olan kültür merkezinde, ayrıca konferans salonu, kütüphane, medya merkezi, müze, ortak kullanım alanı, kapalı otopark, sanat galerileri, yapay göl ve kafeterya yer alır.¹⁸⁷

Yılında düzenlenen yarışmanın ardından “*Haydar Aliyev Kültür Merkezi*”nin tasarım mimarı olarak Hadid seçilmiştir. Ulusun kültürel programları için öncelikli binası

¹⁸⁶ [http://www.arkitera.com_\(2017.06.21\)](http://www.arkitera.com_(2017.06.21))

¹⁸⁷ <http://www.konseptprojeler.com/haydar-aliyev-merkezi> (2017.11.07)

olarak tasarlanan merkez, Bakü’de oldukça yaygın olan katı ve genellikle anıtsal Sovyet mimarisini terk ederek, yerine Azeri kültürünün hassasiyetlerini ve geleceğe bakan bir milletin iyimserliğini ifade etmeyi amaçlar.



Görüntü 87. Zaha Hadid, “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”, Bakü, 2012.

Haydar Aliyev Kültür Merkezi’nin tasarımı, kendisini çevreleyen meydan ve binanın içi arasında sürekli ve akışkan bir ilişki kurar. Binanın konumlandığı meydan, Bakü’nün kentsel dokusunun bir parçası olarak herkesin erişimine, çağdaş ve geleneksel Azeri kültürünün ortaklaşa kullanımına adanmış bir dizi etkinlik alanı yaratır. Dalgalanmalar, iki kola ayrılmalar, katlanmalar ve dönüşler gibi özenle detaylanmış biçimlendirmeler, bu meydan yüzeyini, ziyaretçileri karşılama, kucaklama ve binanın farklı katlarına yönlendirme gibi işlevleri yerine getiren bir mimari alana dönüştürür. Bu şekilde bina, mimari obje ile kentsel yeşil alan, bina yüzeyi ile kent meydanı, biçim ve arazi, iç ve dış mekân arasındaki geleneksel ayrımı belirsizleştirir.

Mimarideki akışkanlık bu bölge için yeni bir şey değildir. Tarihi İslam mimarisinde sütunların sıraları ve dizilimleri bir ormandaki ağaçlar gibi sonsuzluğa akar ve hiyerarşik olmayan bir mekân yaratır. Kesintisiz kaligrafik ve işlemeli desenler halılardan duvarlara, duvarlardan tavana, tavandan kubbeye akarak, mimari elemanlarla buldukları yerin kesintisiz ilişkisini kurar ve aralarındaki ayrımı belirsizleştirir. Taklitçilik veya geçmişin görselliğine kısıtlayıcı bir bağlılıkla değil de daha çok çağdaş bir yorum geliştirerek, daha incelikli bir yaklaşımı yansıtarak bu tarihsel mimari anlayışla ilişki kurmayı amaçlar. Projenin en kritik ama meydan okuyucu öğelerinden birisi de mimari açıdan binanın

homojen görünmesi için kesintisiz bir yüzey olarak dış kabuğunun geliştirilmesi olmuştur.



Görüntü 88. “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”.

Haydar Aliyev Kültür Merkezi, esas olarak birlikte çalışan iki ortak sistem “*Uzay kafes sistemi ile birleşik beton bir yapı*” dan oluşur. Ziyaretçilerin içlerinin kesintisiz akışkanlığını tecrübe etmesine izin veren sütunsuz büyük ölçekli hacimler yaratabilmek amacıyla, dikey yapısal elemanlar, dış kaplama ve perde duvar sistemi tarafından absorbe edilmiştir. Özel yüzey geometrisi, binanın batısına doğru, zeminin iç taraftan tabakalar halinde soyulmasını sağlamak için, kıvrımlı çizme kolonların sunumu, doğuya doğru binanın kabuğunu destekleyen çıkıntılı kirişlerin ‘*Kırlangıç kuyruğu*’ biçiminde incelerek sonlanması gibi alışılmadık yapısal çözümleri besler.

Uzay kafes sistemi, binanın serbest formlu olmasına imkân vermiş ve yapım süreci boyunca önemli ölçüde zaman kazandırmıştır. Bu arada altyapı, uzay kafes sisteminin katı örgüsü ile serbest formlu dış kaplama birleşme yerleri arasında, esnek bir ilişki sağlamak üzere geliştirilmiştir. Bu birleşme çizgileri projenin karmaşık geometrisi, estetiği ve kullanımının rasyonalizasyonu sürecinden türetilmiştir. Kaplama malzemesi olarak meydan, geçiş bölgeleri ve dış kabuk arasında çeşitli durumlara ilişkin, çok değişik

işlevsel taleplere cevap verirken aynı zamanda tasarımın güçlü esnekliğine izin veren ideal kaplama malzemesi olarak, cam elyaf takviyeli beton ve cam elyaf takviyeli polyesterden oluşturulmuştur.¹⁸⁸

2.4. ARKİTEKTONİK HEYKEL ÖRNEKLERİ ve MİMARİ-HEYKEL

Michael Heizer; “Gehry kendi binalarını heykel olarak hayal etmeyi seviyor. Ben de heykellerimi mimari olarak hayal etmeyi seviyorum”¹⁸⁹ ifadelerini kullanır.

2.4.1. Heykeltıraşlığın Mimariye Yaklaşması

Çağdaş Dönem’de, heykel ve mimarinin etkileşimi ile yeni malzeme ve teknolojilerden faydalanma, ortak form ve biçim uygulaması olarak kendini göstermiştir. Heykel sanatında mekân kavramının kullanılması ve figüratif anlayıştan uzaklaşıp soyutlama düşüncesine yönelmesi, mimari ve heykel sanatını her zamankinden daha fazla birbirine yaklaştırmıştır.¹⁹⁰

Heykel ve mimarinin yakınlaşmasında, Kübizmin, Chillida’nın eserlerinin, daha sonra 1960’da Andre’nin mekân kavramını sanata dahil eden Minimal eserlerinin önemli etkisi olmuştur. 1970’de artık heykel, mimariye dönüşmüştür. Minimal sanat, mimar ve heykeltıraşları yeni bir bakış açısına yönlendirmiş ve heykel sanatı, Caro’nun ifadesiyle, Mimari-Heykel olarak adlandırdığı insanları, kendi içinde kucaklayan-çevreleyen bir nesneye dönüşmüştür.

Mimari-Heykel, eserleri tam olarak mimariyi ifade etmemekte, fakat izleyicilerin bu eserlerin içinden geçebilmesi veya bir şekilde bu eserlerin mimari yapıtlar gibi mekânından faydalanmalarından dolayıda, mimari sanatına yakın sayılmaktadırlar. Artık çağdaş dönemin heykelleri incelendiğinde, heykelin mimariye benzediği görülmekte, eğer yerleşim ve konut özelliği göz önünde bulundurulmazsa, mimari ve heykelin birbirine tam anlamıyla benzediği görülür.¹⁹¹

¹⁸⁸ <http://www.konseptprojeler.com/haydar-aliyev-merkezi> (2017.11.30)

¹⁸⁹ http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=7120#.WXCcRsbBIQ9 (2017.05.20)

¹⁹⁰ Asghariyan, 97.

¹⁹¹ Berirani, 74.

2.4.2. Arkitektonik Heykel Çeşitleri

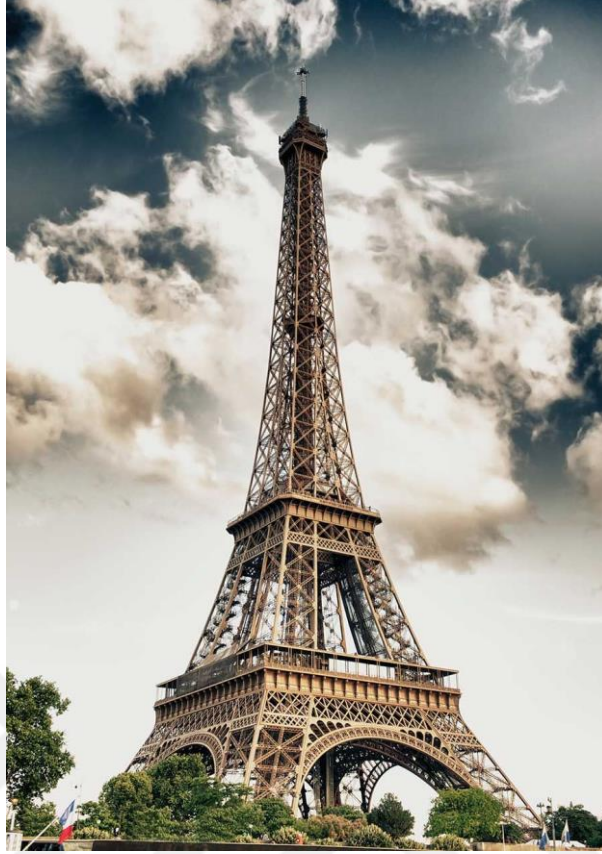
Heykeltıraşlar kendi heykel yapıtlarını, Arkitektonik heykellere dönüştürmeleri farklı mimari sınıflandırmalar olarak incelenebilir. Bunlar; a) Mimari boyutta yapılan heykeller, b) İçinde mekân yaratılan anıt figurativ heykeller, c) İçinde mekân yarıtılan minimal veya biçimsel soyutlama heykeller, d) Mimari tasarımına ve ölçeğine aktarılabilen heykeller, e) Mimari maket tarzında yapılan heykeller, f) Mimari yapının parçası olan yapıtlar ve g) Mimari unsurlara sahip olan heykeller.

2.4.2.1. Mimari Boyutta Yapılan Heykeller

Gustave Eiffel- Eiffel Kulesi

1889 yılında, Fransız devriminin yüzüncü yılı anısına yapılması planlanan anıt için açılan yarışmada, Gustave Eiffel'in projesi diğer yüz proje arasından seçilmiş ve Eiffel, üç yüz metre yüksekliğinde demirden inşa edilecek bir konstruksiyon ve o güne dek inşa edilmiş olan en yüksek kuleyi önermiştir. Birçok kişi, bunun imkânsız olmakla beraber oldukça estetik dışı olarak da nitelemiştir. Eiffel birçok mühendislik problemleriyle karşılaşmasına rağmen, daha önce Fort Nehri üzerinde inşa edilmiş olan köprü çalışması süresince edinmiş olduğu tecrübeler ve özellikle rüzgâr gücünü hesaplama ve demir arkları derinlemesine araştırdığı dayanıklılık konusundaki bilgileri sayesinde, altından kalkabilmiştir. Eiffel kulesi inşaat mühendisliğinde bir devrimi ilan etmekle beraber belli derecede, mimari projelendirmede de yeniliklerin habercisi olmuştur. Tüm olumsuz eleştirilere rağmen Eiffel kulesi, toplum tarafından kabul görerek gerçek beğeni odağına dönüşmüştür. Kule şehrin sembolü haline dönüşerek, ünü Paris bulunan, Meryem Ana heykelini bile gölgede bırakmıştır.¹⁹²

¹⁹² YAZICI, XX. *Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi*, 36



Görüntü 89. Gustave Eiffel, “Eiffel Kulesi”, Çelik, 1899.

Eero Saarinen- Ark

Saint Luis’de Misisipi nehri üzerinde paslanmaz çelikten imal edilmiş olan zarif parabolik Arch veya Gaitavvey Arch olarak da anılan yapıt, 1963-1965 yıllarında yapılmış ve güneşin etkisinden oluşabilecek deformasyonlardan korunmak için, tüm araştırma çalışmaları gece yapılmıştır. En üst kısmında bir incelme sergileyen anıt yapıt, 192 m yüksekliğindedir ve Amerika Birleşik Devletleri’nin en yüksek anıtı olma özelliğini taşımaktadır. Yüksekliği temeldeki iki ayağının arasında olan uzunluğa eşittir. Parabolik formu, yapıta direnç kazandırmaktadır. Arch’ın ağırlığı 17246 ton’dur ve sakin hava koşullarında 1,5 cm esneme payına sahiptir. Saatte 240 km hızla esen rüzgârlı bir havada, tehlike oluşturmayacak şekilde 46 cm esneyebileceği hesaplanmıştır. Şehir yöneticileri akıllıca davranıp, 13 milyon Amerikan dolarına mal olan anıtı çok büyük bir turistik yapıta dönüştürülmüştür. Yapıtın internet sayfası sonuçlarına göre Gaitavvey Arch dünyanın en çok ziyaret edilen dördüncü sanat yapıtıdır.¹⁹³

¹⁹³ Feeld, 405



Görüntü 90. Eero Saarinen, “Ark”, Missouri, Birleşik Devletler, 192 m Yükseklik, 1965.



Görüntü 91. Eero Saarinen, “Ark”.

2.4.2.2. İçinde Mekân Yaratılan Figüratif Anıt Heykeller

Frederic Bartholdi- Özgürlük Anıtı¹⁹⁴

Frederic Bartholdi tarafından 1876 yılında Fransa ve Amerika arasındaki ilişkileri güçlendirmek için tasarlanan “Özgürlük Anıtı”, 1884-1886 yılları arasında inşa edildi. Taşıyıcı sistemi demirden, üst kısmı ise bakırdan yapılan Anıt, özgürlüğün, New York’un

¹⁹⁴ Bu çalışmanın tarihsel bir gerçeği, anıtın, 1876 yılından daha öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu tarafından, Fransa’ya, (o zamanlar Mısır Osmanlı topraklarında yer almaktadır) Osmanlı Devleti Süveyş Kanalı’nın geçiş yerine konulmak üzere parası ödenecek şekilde sipariş edilir. Ancak Mısır Osmanlı’nın kontrolünden İngilizlerin kontrolüne geçince, bu özgürlük heykeli parası ödenmesine rağmen teslimi gerçekleştirilmez. Daha sonraları Fransızlar Amerika Birleşik Devletleriyle ilişkilerini geliştirmek üzere, bu anıt bu ülkeye yeniden satarak bu ülkeye konuşlandırılır.

ve hatta zaman içinde ABD'nin simgesi haline gelmiş bir heykel olmasının yanı sıra, aslında şehrin gözlemlenebildiği bir seyir kulesidir.



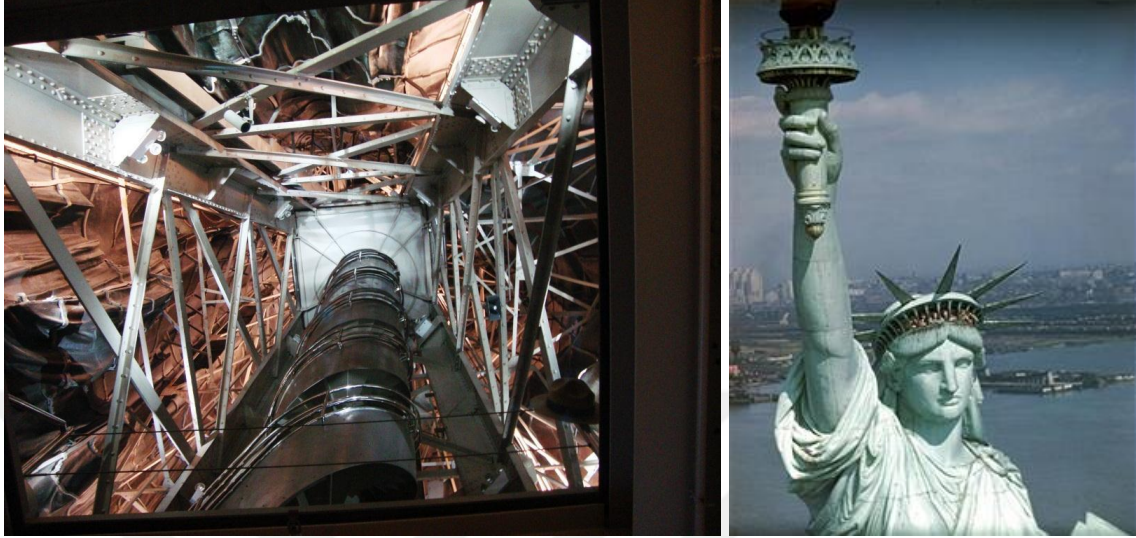
Görüntü 92. Frederic Bartholdi, “Özgürlük Anıtı”, New York, Demir ve Bakır, 93 m, (1984-1986).

Dünyada en çok bilinen anıtlardan biri sayılan “Özgürlük Anıtı”nın, sağ elinde bir meşale, sol elinde ise bir tablet bulunmaktadır. Tabletin üstünde, Bağımsızlık Bildirgesinin tarihi “4 Temmuz 1776” yazılıdır.

Özgürlük Adası üzerinde inşa edilen heykeli ziyaret etmek isteyenler, bu adaya bir feribotla ulaşarak heykelin içine girebilir, merdivenleri tırmanarak heykelin meşalesine ulaşabilirler. Ziyaretçilerin 168 basamak tırmanarak çıkabilecekleri meşaleyi tutan sağ elin yüksekliği 13 metredir ve meşalenin etrafındaki koridorda ziyaretçiler dolaşabilmektedirler.

1984’den beri, UNESCO’nun Dünya Kültür Mirası Listesi’nde yer alan Özgürlük Heykeli, aslında kentin meşhur silüetindeki en önemli yapılardan biridir. Heykel, devasa

boyutlarıyla, deniz yoluyla kente ulaşanları karşılar ve artık bulunduğu yer, konum ve sembolik anlamları nedeniyle, bütün bu faktörlerden soyutlanabilecek ve estetik değerinden “*Kayıp vermeyecek*” bir heykel olmaktan uzaklaşmıştır.



Görüntü 93. “Özgürlük Anıtı”.

2.4.2.3. İçinde Uzam ve mekân Yaratılan Minimal ve Biçimsel Soyutlama Heykeller

Sol Levvitt- Açık Küp

Sol LeWitt’in altmışlı yıllarda gerçekleştirmiş olduğu yapıtlar için oldukça başarılı oldukları söylenebilir, zira formal Soyut Sanat’la Konseptualizmi birleştirmektedirler. 1964 ile 1967 yılları arasında LeWitt’in sanatı köklü bir değişim geçirir. Sanatçı 1963’te resim yapmaktan tamamen vazgeçerek genellikle duralitten oluşturduğu tekli heykel nesnelere yapmaya başlar. Genellikle basitleştirilmiş strüktürler duvara monte edilmiş veya doğrudan yere konmuş vaziyettedirler. 1965 yılında LeWitt ilk modüler strüktürlerini gerçekleştirmiş ve bunları yaparken küpü geometrik bir form olarak kullanmıştır. LeWitt’in daha sonraki eserleri birer endüstriyel nesne olarak üretilmiş ve beyaza boyanarak çelik veya alüminyumdan üretilmiştir. Bir yıl sonra sanatçı minimal nesnelere terk edip ilk seri oluşturulan projelerine başlamıştır. Pratikte LeWitt, New York’taki konseptüel sanatın ilk temsilcilerinden olmuştur. 1967 yılında “*Konseptüel sanat hakkında düşünceler*” isimli kısa metnini yayımlar ve bu makalede kendi sanatının teorik anlamda temellerini açıklar. “*Açık küp*” sanatçının erken arayışlarından biri

olmakla beraber, kübik bir uzam tanımının sorgulandığı üç boyutlu bir çerçevelenimin sonsuz imkânlarını yansıtan modüler işlerinden biridir.

Heykel açık bir küpten oluşup, beyaz lake boyayla boyanarak onun dematerialize görünmesini sağlamıştır. Küp, içi ve dışında kalan mekânın (uzayın) bir bölümünü sınırlamakta olup, LeWitt'in daha önceden sorguladığı parametrelerin sonucu form ve boyutları belirlemektedir. Küp 1 x 1 x 1 ölçülerindeki bir modül olarak sunulmuştur ki, bu da 1 metre küpün matematiksel ifadesidir. Yalnız bu modül, kendi başına küpün yer alabileceği tüm konfigürasyonları görsel ve nesnel olarak yansıtamaz. Sanatçı modülün duvarlarını yok ederek onu içten oluşturacak yeni bir sistem geliştirmelidir ve 1966'da dokuz parçadan oluşan bir ızgarayı temel olarak kullanmaya başlamıştır. İlk seri oluşturan projesini (ABCD 1966) açıklayan metninde, LeWitt seri oluşturan elemanlarla gerçekleştirilen kompozisyonların, değişiklikler yapılarak farklı efektler elde etmenin yöntemlerini kaleme almıştır.

Değişiklikler tasarım çerçevesinde gerçekleşmekte olup ve bireysel farklılıklar eserin konseptine dönüşmektedir. LeWitt'in Eduard Mybridge'in (1830-1904) eserlerine hayran olduğu bilinmektedir. Yenilikçi bir fotoğraf sanatçısı olan Mybridge'in çalışmaları stroboskop hareketi göstermektedir, bu da LeWitt'in 1968 yılında yapmış olduğu işlerde seçilebilmektedir. Küp, yerde hareketsiz durduğu halde, sanki hareket ediyormuş gibi görünmektedir. Küpün, üstte yatay duran köşesi, sanki formu tamamlamak için hareketi ileri ve aşağıya doğru devam ediyormuş gibi bir his uyandırmaktadır. "Açık küp" küpü oluşturan öğeler toplamının nesnel bir ifadesi olarak kabul edilebilir. O sergi salonunun mekânına doğru açılmış ve içinde yer alan uzam ise, etrafındakiyle beyaz çerçeve boyunca birleşmektedir.¹⁹⁵

¹⁹⁵ D. Marzona, *Minimal Sanat*, VG Bild- Kunst, Bonn 2004, 66.



Görüntü 94. Sol LeWitt, “Açık Küp”, Boyalı Alüminyum, 1974.

Anish Kapoor

Yirminci yüzyıl sonları ve yirmibirinci yüzyıl başlarında Anish Kapoor’un Chicago’lular tarafından “*Fasulye Tanesi*” olarak anılan “*Cloud Gate*” adlı çalışması, dikkate değer bir örnek olarak karşımıza çıkar.¹⁹⁶

“*Bulut kapısı*” Anish Kapoor’un paslanmaz çelikten imal ettiği ve Chicago’da yer alan önemli bir yapıtıdır. Etimolojik açıdan inceleyecek olursak “*Kapı*” kelimesi mimari bir mekâna giriş ve çıkış için kullanılan elemana verilen isimdir. Bu bakımdan çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere mimari özellik taşıyan bir yapıttır. Aslında Gehry’nin tasarladığı parka giriş kapısı gibi işlevselliği olan bir mimari heykeldir. Estetik tarafı ön planda olan bu çalışma, işlevi bakımından mimari, görüntüsü bakımından ise son derece

¹⁹⁶ Yazıcı, *Arkitektonik Heykel*, 23

heykelsel özellikler taşıyan bir yapıdır. Simgesel olma özelliği ile de yine heykelsel tarafı ağır basan bir eserdir. Bugün Chicago şehrinin yeni sembolüne dönüşmüş durumdadır.¹⁹⁷



Görüntü 95. Anish Kapoor, “Bulut Kapısı”, Chikago, ABD, Palanmaz Çelik, (2004-2006)

Richard Serra – Yılan

Richard Serra'nın çalışmaları son derece minimal olmakla birlikte bir o kadar da mimari sayılabilecek özellikler taşımaktadırlar. Boyut ve malzeme itibarıyla bir mimari yapıdaki özellikleri barındıran bu yapıtlar çelik ve konik plakalardan oluşmakta ve bu eserlerin içine girilebilip içinde dolaşılabilir, bir insan boyunu aşan özellikleriyle mimari yapıtları aratmayacak özellikler içermektedir. Ancak mimarideki pozitif anlamda olan fonksiyonel geri dönüş elbetteki bulunmamakta ve eğer bu özellik de Serra'nın çalışmalarına yüklenmiş olsaydı, tamamen mimari yapı olarak anılabilirlerdi. Bu bağlamda yaklaşıldığı takdirde, Serra'nın bu çalışmaları birer mimari-heykel düşünölmeleri doğaldır.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Yazıcı, XX. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi, 79

¹⁹⁸ www.guggenheim-bilbao.es.(2017.03.12)



Görüntü 96. Richard Serra, “Yılan”, Çelik, (1994-1997).



Görüntü 97. Richard Serra, Torqued Elipse, çelik, 1996.

Jaume Plensa- Soul Ogijima

2009 yılında Jaume Plensa tarafından tasarlanıp projelendirilmiş olan “*Soul Ogijima*” adlı çalışma, Ogijima Belediyesi’nin ziyaretçi ve misafirlerinin karşılandığı bir toplanma merkezi için, konsept bir eserdir. Cam yapı, insanlara devamlı olarak adadaki tepenin üzerinde yer alan küçük ve güzel şehrin peyzajını ve iskelenin ön tarafında açılan iç denizin görüntüsünü sunar.

Mekânın çatısı, farklı alfabelerin harfleriyle kaplıdır. Şiire benzer bir bulut gibi, çatı gündüzleri zemine vuran gölge şeklinde bu alfabeler yansır. Gece ise, gökyüzüne yansıyan bir ışık hüzmesi olarak görünür. Çatıyı oluşturan harfler tesadüfidir. Onlar sadece basit mektuplardır, sözsüz ve dünyada var olan değişik kültürleri temsil eder. Kullanılan alfabeler ise, Japon, Arap, Latin, Çin, Yunan, Rus ve Hint alfabelerinin harfleridir. Alfabe, kültürün en belirgin ifadesi gelişen ve değişen, yüzyılların ve geleneklerin toplamıdır.

“Soul Ogijima” projesi; Alfabeler, kültürlerin portleridir ve dünyadaki çeşitliliğin örneğidir. Proje Ogijima, insalara bir saygı ifadesidir. Projenin formu midye ve kabuklu deniz varlıklarından esinlenerek oluşturulmuştur. Kabuklular, daima kendi vücutları etrafına kendi evlerini inşa ederler. Bu proje, ada kültürlerinin kendilerini korumak ve var etmek adına sergiledikleri çabayı yüzyıllarca yapmış olduklarını hatırlatır. Kültürleri birbirine bağlayan bir köprü misali, denize saygıdır aynı zamanda¹⁹⁹ simgesel olma özelliği ile heykelsel bir mekân sayılmaktadır.



Görüntü 98. Jaume Plensa, “Soul Ogijima”, Ogijima, Japan, 2009.

¹⁹⁹ <http://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/ogijimas-soul-2010> (2017.10.15)

Claus Bury -Vorburg

laus Bury yapıtlarında çoğunlukla ahşap kullanmaktadır. Sanatçının “Vorburg” adlı çalışması, ergonomik kurallara göre yapılmış ve izleyicilerin bedenlen dahil olabilecekleri bir yapıttır. Bury’nin yapıtlarında mekân, ergonomik ölçüler, mimari öğeler ve uygulama biçimi göz önüne alındığında, Arkitektonik bir heykel olarak adlandırılacakları gözlemlenir.²⁰⁰



Görüntü 99. Claus Bury, “Vorburg”, Ahşap, 820x840x920 cm, 2002.

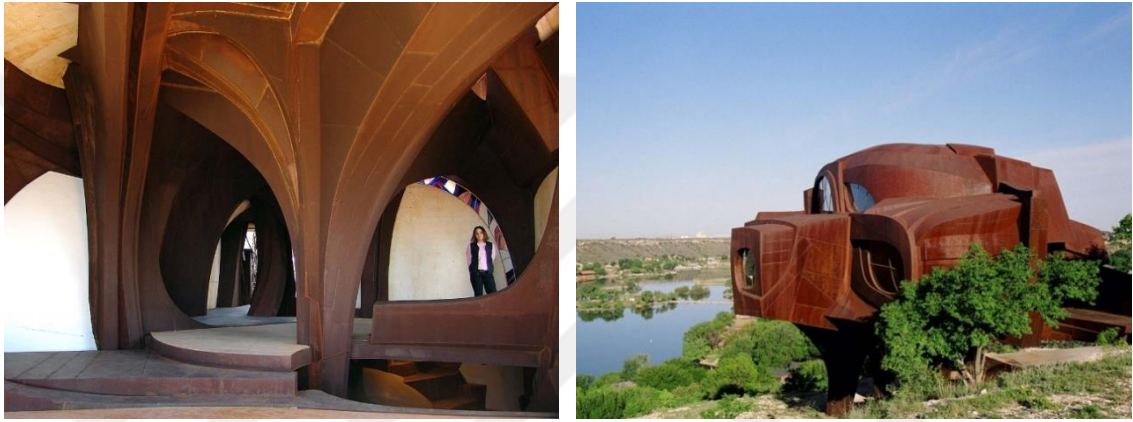
Robert Bruno- Çelik Ev

Robert Bruno 1974 yılında yapımına başladığı, kendi tanımıyla “...İçinde yaşanabilecek kadar büyük çelik bir heykel” çalışmasını otuz yılı aşkın bir sürede oluşturmuştur. Sanatçının kendisi heykel eğitimi almış olduğu halde, Teksas Teknik Üniveristesinde Mimarlık eğitimi vermektedir. Projeye ilk başladığında her şeyi tek başına yapan sanatçı, sonraları part-time çalışan bir asistanla çalışmaya devam etmiştir. Evin tasarım süreci yapım süresince devam etmiş ve her bir parçayı diğerine alıştırarak

²⁰⁰ Yazıcı, “Arkitektonik Heykel”, 97-98

çalışılmıştır. Çelik ev birebir ölçekte tasarlanmış olup çizim veya modeller olmadan, gerçek zamanlı, gerçek ölçek ve yerinde çözümlenmiştir.

Ölçek oldukça büyük olduğu için, toplamda 115 ton ağırlığa tekabül eden çelik ev’i inşa ederken sanatçı belli ekipman ve prosedürler geliştirmiştir. Sanatçı çelik ev için; Bu ev sadece mekanik anlamda fonksiyonel değil, misafirperver, karşılayıcı ve sıcak olmalı, sadece kutuların güzel bir dizilimine değil kendi başlarına güzel olmasına da bakmalıyız²⁰¹ ifadesini kullanmış ve bu düşüncesinin yanı sıra, Bruno; Kendi evini diğer evler için bir model olarak görmediğini ancak başkalarına sonsuz miktarda seçenek olduğunu hatırlatma yapabileceğini²⁰² ifade etmiştir.



Görüntü 100. Robert Bruno, “Çelik ev”, Teksas Ransom Canyon, Çelik, (1974-2008).

2.4.2.4. Mimari Tasarım ve Ölçeğine Aktarılabilen Heykeller

Heykelde ölçek, yapının iç veya dış mekân için yapılması ile ilişkili olarak değişiklik gösterir. Dış mekânda ve belli bir mesafeden izlenecek olan heykel için kullanılan ölçek farklıdır. İç mekân için yapılacak olan heykellerde ise durum, mekânın ve heykelin boyutlarına göre değişiklikler arz eder. Çünkü dış mekânda sergilenecek olan heykel, uzak bir mesafeden algılanacaktır, diğeri ise içinde bulunacağı binanın ölçeğine bağlı olarak boyutu ona göre uygulanmalıdır.

Rahmi Aksungur – Karetta

Rahmi Aksungur’un 2004 yılındaki kişisel sergisinde yer alan, yaklaşık 5 m uzunluğundaki “Karetta” adlı ahşap yapıtıyla birlikte, galeride özel olarak bu yapıt için

²⁰¹ Archıdek, *Mimarlık Yapı Malzemeleri Dergisi*, İstanbul Sayı:3/2005, s. 45

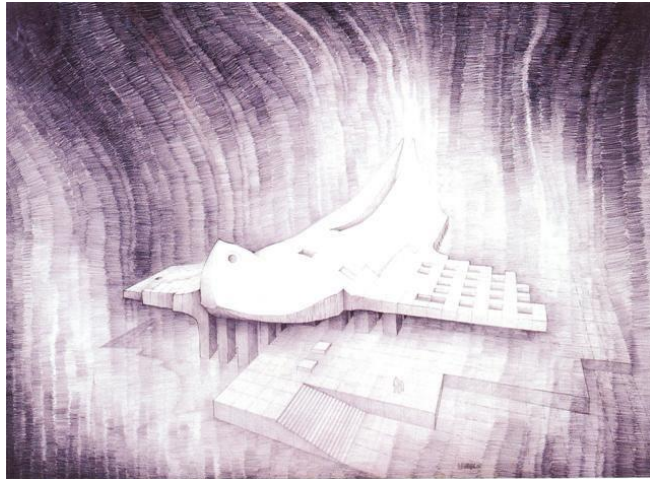
²⁰² Archıdek, 48

ayrılan mekânın duvarında sergilemiş olduğu çizime baktığımızda, dış mekânda sergilenecek olan bir heykelin, iç mekâna göre ölçeğinin nasıl değiştiğini çalışmanın fotoğraflarından izleyebiliriz.



Görüntü 101. Rahmi Aksungur, “Karetta”, Ahşap, 2004.

Sanatçı Aksungur bu çalışmasının ölçek değişimi ile ilgili olarak; Eserin yerleştirildiği mekânda bulunan çizimlerde, yaratık büyümüş, kocaman bir anıt olmuştur. Bulunduğu yere geniş merdivenlerle çıkılmakta ve merdivenleri çıkan insanlar anıtın yanında birer zerreye dönüşüyor. Ancak bu anıt, tüm ihtişamına rağmen alışık olduğumuz anıtlardaki gibi bizi ezen bir yapıda değildir. Tersine, kişi tam olarak sebebini çözemediği bir şekilde onun günlük yaşamının bir parçası olduğunu hissetmektedir. Belki de bunun nedeni aklımızda yarattığı imgeler, çağrışımlardır²⁰³ görüşleriyle konuya açıklık getirir.

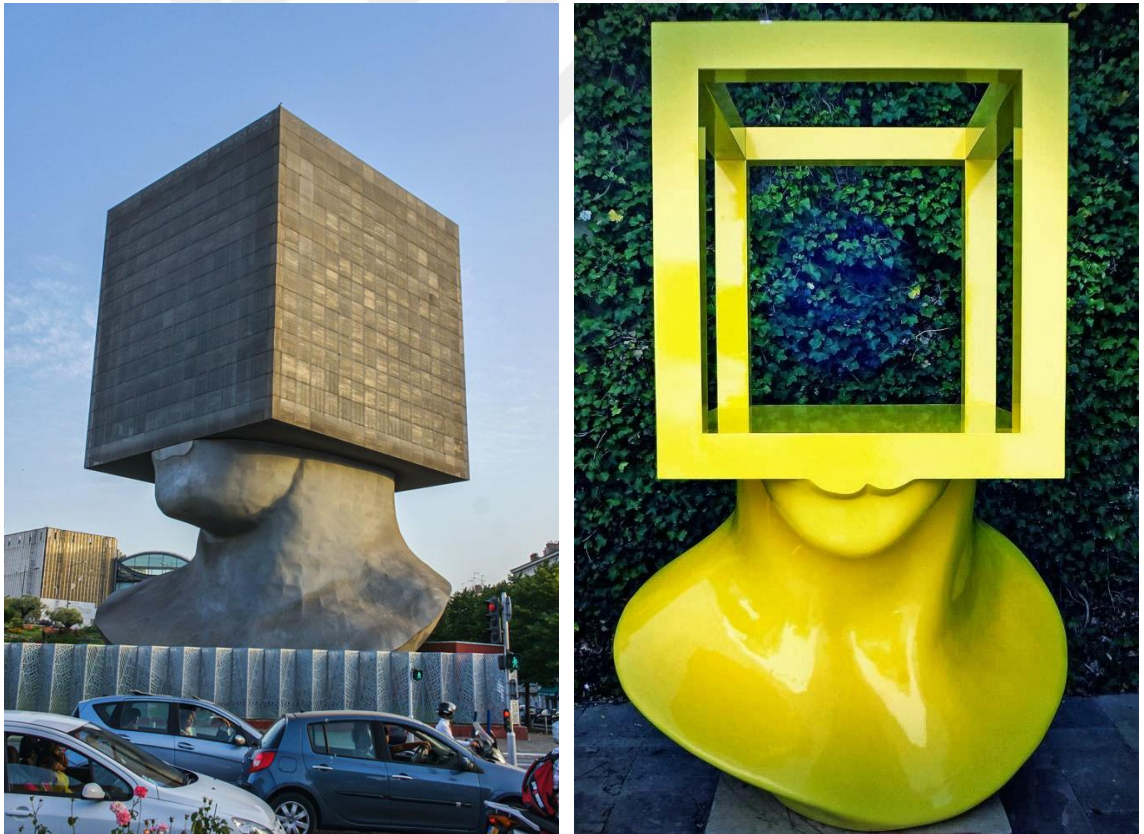


Görüntü 102. Rahmi Aksungur, “Karetta”, Çizim.

²⁰³ E. Erdine, S. Altınkeser, <http://www.arkitera.com>_(2016.04.16)

Sacha Sosno-Küp Kafa

Sacha Sosno'nun "Küp Kafa" adlı yapıtı, kullanılabilir bir binaya dönüştürülen ilk heykellerden birisidir. 1989 yılında Nice şehri yeni ve büyük bir projeye yola çıkmış ve bu proje, bir tür kültür kompleksi inşasını içerir. Bu projeler, modern sanatlar müzesi, yeni bir şehir tiyatrosu ve kütüphaneden oluşur. Projede görevlendirilen mimar Yves Bayard, tiyatro ve müze kısımlarını inşa etmiş ancak kütüphane için maddi olanaklar yetmemiş, bu sebeple kütüphanenin yeri 10 yıl boyunca projenin bitimine kadar kapalı boş arazi olarak bekletilmiştir. Bayard arkadaşı Sacha Sosno adlı heykeltıraşla sıradışı bir proje üzerinde çalışmıştır. Bu proje bir heykeli insanların yaşayabileceği bir binaya dönüştürme projesidir ve başka bir deyişle, bina olarak kullanılabilir dev bir heykel projesidir. Proje sembolik açıdan değerlendirildiğinde, aslında temsiliyet bakımından da isabetli bir seçim olduğu söylenebilir. Çünkü Küp'ün sembolik anlamlarından biri "Akıl"dır ve bugün yapılan bina, bir kütüphane olarak kullanılır.



Görüntü 103. Sacha Sosno, "Square Head", Nice, 2012.

Sacha Sosno - Polygone Riviera



Görüntü 104. Sacha Sosno, “Polygone Riviera”, France, 2006.

Polygone Riviera, ikonik mimari, mağazalar, kültür ve dinlenme alanları, çok katlı sinema, yemek, açık hava tiyatrosu ve olağanüstü bir manzara ortamında tasarlanmış sanat eserleri içeren bir yaşam tarzı alışveriş mekanidir. Yukarıdaki bina, açık hava alışveriş merkezindedir ve "gözetleme" anlamına gelen "Guetteur" olarak adlandırılır.²⁰⁴



Görüntü 105. Sacha Sosno. “Les lendemains qui chantent”, Taş.

²⁰⁴ <http://bytesdaily.blogspot.com.tr/2017/01/some-amazing-buildings.html>, (2017.07.26)

2.4.2.5. Mimari Maket Tarzında Yapılan Heykeller

Renato Nicolodi- Noir de Mazy

Renato Nicolodi'nin, "*Noir de Mazy*" adlı yapıtı ve gerçekleştirdiği birçok çalışma mimari maket görünümü ve boyutundadır. Mimariye gönderme yapan Arkitektonik heykellere örnek olarak gösterilebilir. Konuya bu açıdan bakıldığında, Arkitektonik heykel büyük boyutlu bir çalışma olması gibi bir zorunluluğun olmadığını bize gösterir. Sanatçının yapıtları mimari maket görünümü ve boyutundadır. Mimariye gönderme yapan maket ölçeğindeki Arkitektonik heykelin, boyutla bir sorunu olmamaktadır.



Görüntü 106. Renato Nicolodi, "*Noir de Mazy*", Beton ve Ahşap, 42x42x151 cm, 2010.

Los Carpinteros- Ciudad Transportable

Arkitektonik heykel çalışmalarına önemli bir örneği 1991'de kurulan ve 2003 yılında dağılan (Los Carpinteros) Marangozlar grubunun yapıtlarıdır. Bu sanatçılar, geleneksel mimarlarla kent planlayıcılarının sevdiği süreklilik ve istikrarlılık yanılması yıkacak şekilde tasarlanmış taşınabilir şehirler kuran sanatçılardır. Ciudad Transportable (Taşınabilir Şehir, 2000), adlı yapıt bir şehri oluşturan ana bileşenleri, okul, hapisane, kilise, fener, askeri kışla, fabrika ve meclis binası gibi on adet yapı naylon ve alüminyum çadırdan oluşur.

Bu enstalasyon ilk olarak sanatçıların ülkesi Küba'nın Havana şehrindeki bir sergi için yapılmıştır. Çadırların taşınabilir ve hafif olma özelliği, ülke dışına seyahat etmeleri genelde yasak olan Kübalı sanatçılar açısından örtük biçimde temel bir unsurdur, sanatçıların gidemeyeceği yerlere sanat gidebilir ve bu durum mülteci kamplarını da akla getirir. Sanatçı, söz konusu çalışmada bir şehrin bileşenlerini betimlemekle, Arkitektonik bir yaklaşım sergiler.²⁰⁵



Görüntü 107. Los Carpinteros "Ciudad Transportable", Naylon ve Alüminyum Çadır, (1991-2003).

Chris Burden – The Master Builder

Chris Burden, Konstrüktivist bir mantıkla yaklaştığı malzemeyle oluşturduğu kompozisyonları, birer ölçekli maket gibi kurgulamaktadır. Bir inşaat mühendisi gibi düşünen ve çalışan sanatçının kompozisyonları, özellikle köprü formunda beden bulup izleyiciye sunulmaktadır. Burden'in işlerinden oluşan bir sergiyi geziyorsanız, bir mimarın uygulanmış veya uygulayacağı tasarımların maketlerinden oluşan bir sergiyi geziyormuşsunuz hissine kapılırsınız. Yapıtlarındaki bu Arkitektonik hissi yaratan şey,

²⁰⁵ Yazıcı, *Arkitektonik Heykel*, 88

aslında sanatçının malzemeye bakışı ve kullanım şeklinin yanı sıra oluşturduğu kompozisyonlarıdır.

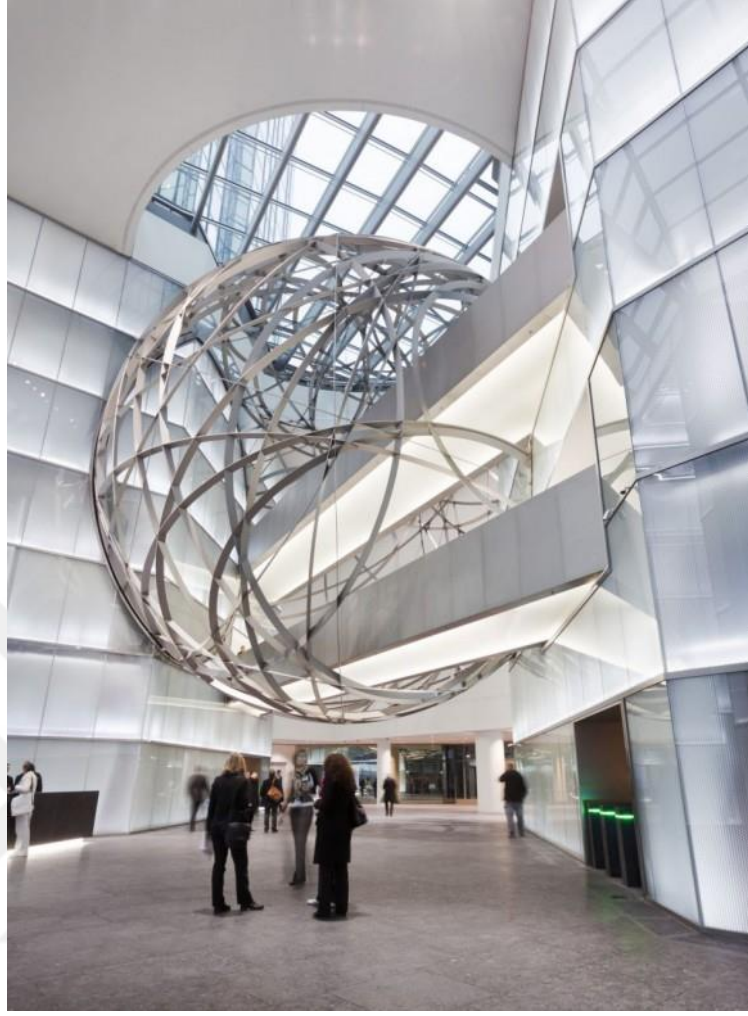


Görüntü 108. Chris Burden, The Master Builder, Krinzinger Galeri. 2013.

2.4.2.6. Mimari Yapının Parçası Olan Heykeller

Mario Bellini - Green Towers

Mario Bellini'nin Green Towers eseri, Frankfurt Deutsche Bank binası lobisinde yer alır. Mekânın bir parçası gibi algılanan boşluklu metal küre, mimari yapının yatay çizgisel karakterine karşıtlık oluşturmaktadır. Heykel binanın iki ayrı kısmına geçiş sağlayan köprü üzerine uygulanmıştır.



Görüntü 109. Mario Bellini, “Green Towers”, Frankfurt, Almanya, 2013.

2.4.2.7. Mimari Özelliklere Sahip Olan Heykeller

Bazı heykel uygulamalarında kapı, pencere, merdiven ve bu tür mimariye ait olan özellikler kullanılarak Mimari- Heykel eserlerine dönüşmüşlerdir. Next Architects şirketi için, “*Elastik Perspektif Yürüme Yolu*” adlı çalışma, Next Architects şirketi tasarımcıları tarafından uygulanmış ve adlandırılmıştır. Mimari özellikler içeren, ancak mimari bir yapıt olarak tanımlanmayan çalışmanın, Arkitektonik heykel olarak tanımlanması daha doğru olacaktır.



Görüntü 110. Next Architects Şirketi, “Elastik Perspektif Yürüme Yolu”, Carnisselande, Çelik, 2013.

Landmarke Lausitzer Seen land “*Landmarke Lausitzer Seen[land]*” adlı çalışma izleme kulesi olarak kullanılan bir yapı(t) dir. Uygulama mimari eleman yapım tekniği ile imal edilmiş ancak yerleştirildiği nokta ve yüklenen fonksiyon bakımından Arkitektonik heykel olarak tanımlanabilir (Görüntü 111).



Görüntü 111. “Landmarke Lausitzer Seen[land]”, Seftenberg, Almanya, 2008.

Anish Kapoor ve Cecil Balmond - ArcelorMittal Orbit, Londra’da yapılan 2012 Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları’nın en dikkat çekici ve kalıcı görsel mirası heykeltıraş Anish Kapoor ve mühendis Cecil Balmond tarafından tasarlanmış olan “*ArcelorMittal Orbit*” adlı yapıttır.

Anish Kapoor heykelin tasarımıyla ilgili olarak; İstikrarsızlık hissi yakalamak istedim. Sonuçta sürekli olan bir hareket ortaya çıktı. Geleneksel bir kulenin piramidal strüktürü vardır oysa biz tam tersini yaptık. Etrafında yürürken akan, sarmaya çalışan ve sürekli formu değişen bir eser ortaya koyduk. Amacımız, bu görüntüyü tek bir noktadan bakıldığında algılanamaz kılmaktır. Eserin etrafında seyahat etmeniz hatta içinden geçmeniz gerekmektedir. Babil kulesinde olduğu gibi, halkın bizzat katılımını gerektirir.”²⁰⁶ sözleriyle düşüncelerini ifade eder. Kapoor’ub bir diğer ifadesinde de; “Her ikimiz de mimarinin heykele denk geldiği, geometrinin strüktüre dönüştüğü noktayla ilgilendik. Bu, ikimizin farklı bakış açılarından kaynaklanan ve Cecil ile aramızda son 10 yıldır süren tartışma konusudur”²⁰⁷ sözlerini ileri sürer.



Görüntü 112. Anish Kapoor & Cecil Balmond, “ArcelorMittal Orbit”, Londra, 114 m, 2012.

“*Room without Floor*” adlı çalışmayı ortaya koyan, Güney Kore’li sanatçı Ahn Kyu Chul, Arkitektonik Sanatçı Arkitektonik heykel” nedir, sorusuna; Arkitektonik heykel benim için, heykelin anlam bakımından genişlemesi anlamına gelmektedir. Belirli bir yere konan bir nesneden çevreyle bütünleşen bir olguya ulaşmaktır. Arkitektonik heykel, izleyiciye değişik fiziksel, psikolojik ve sosyal anlamda deneyimler yaşamasına olanak sağlamaktadır. Arkitektonik heykel sadece izlenen değil aynı zamanda izleyeni eyleme iten ve mekâna spesifik bir anlam kazandırmaktadır. Benim için bu, bir

²⁰⁶ <http://arcelormittalorbit.com/about/about-the-arcelormittal-orbit/> (2017.11.22)

²⁰⁷ Yazıcı, *Arkitektonik Heykel*, 103

kavramsal sanatçı olarak ikilem ihlalidir. Bir bakıma başka bir çabaya gerek kalmaksızın izleyicilerin işime yaklaşmasını sağlamaktadır yanıtını vermiştir. Sanatçının yaptığı heykel ve düzenlemeler Arkitektonik özellikler taşıyan çalışmalardır (Görüntü 113).



Görüntü 113. Ahn Kyu Chul, “Room Without Floor”, Rodin Gallery, Seoul, 2004.

Rachel Whiteread, Matta-Clark gibi yıkılan binaları kullanarak mimari mekânlar yaratmıştır. Sanatçının çalışmalarından bazıları aslında, gerçek nesnelerin kalıplanarak sıvı beton, sıva, kauçuk ya da reçinenin odalara veya bütün binalara akıtılmasıyla yapılmış boş mekânlardır. Bu heykeller bloklü, işlevselci geometrileriyle minimalist yapıtlarla benzerlik gösterirler, ancak aynı zamanda eski bir hayatın dokunaklı yankılarını da taşırlar. Ghost (1990) adlı çalışmasında Whiteread, pervazlar, şömine ve pencereleri ters yerleştirerek tamamladığı bir oturma odası kalıbı çıkarmıştır.



Görüntü 114. Rachel Whiteread, “Ghost”, 1990.

Whiteread’in en çok bilinen ve en tartışmalı çalışmalarından biri House’dur. Yapıt Londra’nın doğusunda kullanılmayan, üç katlı, Viktorya tarzı bir terasa sahip sıra evin iç mekanının tam kalıbıdır. Bir sanat yapıtı olarak “House” hakkında basında ve kamuoyunda süren tartışmalardan sonra, bina 1994’te yıkılmıştır (Görüntü 114-115-116).



Görüntü 115. Rachel Whiteread, “House”, 1993.

Rachel Whiteread’in “Judenplatz Holocaust Memorial”, çalışması bir binanın kalıbı alınmış ve içine beton dökülmüş gibi görünmektedir. İzleyici dışarıdan bir bina görmekte, ancak içine girememektedir.



Görüntü 116. Rachel Whiteread, “Judenplatz Holocaust Memorial”, 2000.

Hal Foster, Rachel Whiteread’in çalışmalarını; Çağdaş sanat alanında bu hayaletsi mevcudiyet, Rachel Whiteread’in çalışmalarında çok güçlüdür. 1980’lerin ikinci yarısında Whiteread, kauçuk, reçine, alçı ve beton gibi malzemelerle küvet, şilte, dolap ve oda gibi günlük hayatta rastlanan nesnelerin dökümünü yapmaya başlar. Nesnelere kalıp olarak kullanıldığından, dökümler bu nesnelerin negatif mekânıdır; bu nedenle hem üretimleri itibarıyla aşikar hem de göndermeleri itibarıyla müphemdirler. Çünkü Whiteread’in heykelleri kullanım nesnelere ve gündelik mekânlara dayanmasına rağmen, işlevi olumsuzlar ve mekânı kütle haline getirir. Bütünlüklü ve cisimsel görünmelerine rağmen, aynı zamanda fragmanlara ayrılmış ve hayaletsi görünürler²⁰⁸ ifadeleriyle çalışmalarına çözümlenmeler getirir.

Christo ve Jeanne-Claude, 70’lerin estetik görünümüne örnek olarak, ürettiği işler, binaları, köprüleri ve adaları giydiren, insan yapımı nesnelere ve araziler üzerinde geçici, hafif izler oluşturup sonrasında ortadan kaybolan bir mimarlık anlayışıdır. Endüstriyel ölçekte üretilen işler, resim, heykel, mimarlık ve kentsel tasarımı bir araya getirir. Sanatı müzelerin içinde sıkışmış, kendi izleyicisini seçen bir eylem alanı olmaktan çıkarıp, sokaklara, insanları çevresinde ya da içerisinde dolaştıran mekânlara, gündelik hayatın içine yerleştirir. Sarmalanan binaların konturları, hayali olarak belirsizleşmekle kalmayıp, işlevleri de geçici olarak değişmektedir. Sanatı yabancılaştıranlara karşı Christo; “*Kamusal alanda, kamusalılığı, özgürlüğü, mimarlığın özgürleştirici*

²⁰⁸ H. Foster, *Tasarım ve Suç*, (Türkçe Çev: Gen E), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, 179.

olanaklarını kutsayan bir hayal”²⁰⁹ olarak yorumlar. Christo’nun çalışmalarında kullanmış olduğu mimari yapılar, estetik bir nesneye dönüşürler (Görüntü 117).



Görüntü 117. Christo ve Jeanne-Claude, “Wrapped Reichstag”, Berlin, Almanya, (1971-1995).

2.5. MİMARLARIN VE HEYKELTIRAŞLARIN İŞBİRLİĞİ

Arata Isozaki ve Anish Kapoor, “Ark Nova” adlı çalışmayı, Japon Mimar Arata Isozaki, heykeltıraş Anish Kapoor ile birlikte, küre görünümlü strüktürü tasarlamak için iş birliği yapmıştır. “Ark Nova” adlı çalışma, Anish Kapoor’un Paris’te sergilenen “Laviathan”ından esinlenilerek tasarlanmış ve o eserde kullanılan malzeme ve teknikle imal edilmiştir. Salon 500 kişi kapasiteli olacak biçimde tasarlanmış, değişik sahne sanatlarının sergilenebileceği bir mekân olarak düşünülmüştür. Bunlar arasında sahne gösterilerinden orkestra müziğine tiyatrodan dansa kadar birçok gösteri ve sahne sanatları etkinliğine ev sahipliği yapabileceği bir gösteri salonu olarak tasarlanmıştır. “Ark Nova” 2013 yılında Matsushima’da yapılan Lucern müzik festivaline evsahipliği yapmıştır. “Ark Nova”nın ismi, “Nuh’un gemisi”nden esinlenilerek verilmiştir. Büyük Tufan ile ilgili efsanede de bahsedildiği gibi Nuh peygamber tufandan önce, insanları ve hayvanları bir gemiye toplayarak yaşamın devam etmesini sağlamıştır. “Ark Nova”yı tasarlayan

²⁰⁹ <http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=36&RecID=601>

*Reichstag, Adolf Hitler’in Almanya’nın başına geçişine kadar Alman parlamentosunun toplandığı yerin ismidir. (2016.06.04)

mimar, Arata İsozaki ve heykeltıraş Anish Kapoor, Japonya’da gerçekleşen deprem ve tsunamilerden zarar gören insanlara bir umut sembolü olması düşüncesiyle birlikte tasarlamışlardır.

Tasarımcılar çalışmayı; *“Ark Nova” veya “Yeni Gemi” olarak adlandırdık. Bunu, felaketten sonra hemen yaraların sarılacağı konusundaki umudun bir sembolü olması düşüncesiyle yaptık*²¹⁰ ifadelerini kullanırlar. Yapıyla ilgili olarak, Arata İsozaki ve Anish Kapoor; *“Kuşkusuz, “Ark Nova” felaketlerden korumak üzere insanları ve hayvanları taşıyamaz. Ancak biz, Gemi’yi müzik ve değişik sanatlarla dolu bir şekilde yol almasını, ruhun ve kültürün kurtarılmasının uzun süreli olacağı bakış açısıyla tasarladık*²¹¹ ifadelerine yer verir.



Görüntü 118. Anish Kapoor, “Laviathan”, Paris, Fransa, 2011.

²¹⁰ <https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> (2017.09.08)

²¹¹ Yazıcı, *Arkitektonik Heykel*, 29



Görüntü 119. Arata Isozaki & Anish Kapoor, “Ark Nova”, Japonya, 2011.

2.6. HEYKEL MİMARİ İLİŞKİSİNDE ÇEVRENİN ETKİSİ (ROLÜ)

Bütün heykeller ne tür olursa olsun, içinde oldukları çevreyi karşılıklı etkilerler. Genelde heykel ve çevre ilişkisi, heykel sanatçısı tarafından bilinçli planlanmış bir ilişki olmamakta, mekân ve çevreyi mimariye bağlayan bir faktör olmaktadır.²¹² Heykelin çevresiyle ilişkisinden dolayı heykel; özel bir mekân için tasarlanmayan ve bulunduğu çevreyle bağlantısı olmayanlar ve tamamen özel bir mekân için tasarlanan ve bu özel çevrede sergilenenler olarak iki guruba ayrılır.

2.6.1. Özel bir Çevreye Tasarlanan Heykeller

Özel bir çevre için tasarlanan heykellerin ölçü, form, malzeme ve özellikleri çevresinden etkilenmektedir. Bu heykellerde mekân ve çevre, yapay ve doğal çevre olarak iki guruba ayrılır.²¹³

²¹² H. Ghodusi Far, “Naghshe Bastar Dar Sheklgiriye Ertebet Beyne Mocasame Sazi ve Memari”, *Memari ve Farhang Dergisi*, No. 33, 2008, 37.

²¹³ Ghodusi Far, 39.

Yapay Çevre

Özel bir çevre için tasarlanan heykeller, çevresiyle bağlantı ve iletişim kurduğu zaman, büyük bir koleksiyonun parçası sayılırlar. Bu yapay çevre galeri mekânları, mimari yapılar, kent meydanları gibi hem heykeltıraşın kendi tasarladığı hem de önceden yapılmış bir çevre olabilir.

Doğal Çevre

Bazen heykel bir doğal çevrede sergilenip ve doğanın bir parçası gibi tasarlanır. Bu tür çalışmalarda heykel ve doğal çevrenin iletişimi heykel için bir arka plan olmaktadır.

2.6.2. Peyzaj

Genelde peyzaj tasarımları, mimari bir tasarımdır ve çoğu zaman mimarlar peyzaj tasarımlarını zenginleştirmek için hekellerden faydalanırlar. Mimarların heykeltıraşlıktan ve heykeltıraşların peyzaj mimariden bilgisi ve birikimi olması ve onların işbirliğiyle daha birleşik ve güçlü tasarımlar ortaya çıkmasına yol açabilir.

1960'lı yılların sonuna doğru Jean Dubuffet, sanatının Hourloupe olarak adlandırdığı yeni bir dönemine girer. Dünyayı adlandırmak istediği yeni bir dil ortaya çıkar; bu dil mavi, kırmızı ve siyah tarama çizgilerinden yapılmış ve sanatçının telefonla konuşmaları sırasında, belirli bir nesne olmaksızın karalama yaptığı esnada tasarımılamıştır. Portreler, peyzajlar, nesnelere, heykeller ve düşsel mimari yapılar bu yeni plastik dile boyun eğmiştir.²¹⁴

Dubuffet'in "*Kış Bahçesi*" adlı projesi, siyah-beyaz çizikli garip bir Eskimo kulübesi, açık kapısı izleyiciyi içeri girmeye davet eden bir barınak gibi kendini sunar. Ancak içeride dolaşmak oldukça zordur. Yumru yumru zemin, plan fikrini reddeder; duvarlar izleyicinin üzerine kapanır gibi çökerler. İnsanı dışarı çıkmaya zorlayan bu daracık yerde kendini kapatılmış hissetmeden önce bu yeni mekâna alışmak için belli bir zaman gerekmektedir (Görüntü 120).

²¹⁴ <https://www.centrepompidou.fr> (2016.08.26)



Görüntü 120. Jean Dubuffet, “Kış Bahçesi”, Georges Pompidou Merkezinde, Paris, 1968.

Dubuffet, bu serinin anıtsal eserleri konusunda örneğin Perigny-sur-Yerres’deki La Closerie Falbala, “*Falbala Küçük Çiftliği*” gibi projeleri için Catherine Millet şunun altını çizer; “*Artık biz peyzajın içine girmeyiz; asıl o bizim yaşam alanımızı kuşatır.*”²¹⁵ İzleyici, kafasını karıştıran bir yerde kendi vücudunun fiziksel deneyimini yaşamaktadır. Pusulasız bir halde, mekânın tuzağına düşmüştür. Bu serinin eserleri ile algıladığımız dünyanın ve bu dünyanın izleyicinin eserin gerçek deneyimiyle vücudunda hissettiği doğruluğunun tartışma konusu yapılması arzusunun benzer yanları vardır (Görüntü 121).



Görüntü 121. Jean Duffet, “Falbala Küçük Çiftliği”, Fransa, (1971-1973).

²¹⁵ <https://www.centrepompidou.fr>_(Art Presse, no:45) (2016.03.19)

Belçika doğumlu sanatçı Arne Quinze, seksenli yıllarda sanat hayatına bir graffiti sanatçısı olarak başlamış ve çeşitli ebatlarda heykel, desen, resim ve büyük boyutlu düzenlemeler yapmıştır. Heykellerinde özellikle ahşap çıtalar kullanan Quinze, kompozisyonlarını konstrüktif bir mantıkla uygular. Ayrıca renk kullanarak oluşturduğu çalışmalarını insanların, içine girebileceği veya içinden geçebileceği büyüklükte yapar.

Quinze'nin bir diğer çalışması olan "Yolcu" için, Oliver Wainright'ın The *Guardian*'da 13 Ocak 2015'te yayınlanan Mons: It's the European Capital of Culture – But Locals Just Want to Go to Ikea" başlıklı yazısında, yapıtın kentle kurduğu ilişkiyi değerlendirir; "Eskiden onu ayakta tutan madencilik bitince, Belçika'daki Mons kenti çöktü. Tıpkı demir-çelik fabrikaları kapanınca düşüşe geçen Kuzey İspanya'daki Bilbao gibi. Ve tıpkı Bilbao gibi, Mons'un belediye başkanı da kentin kurtuluşunu onu göz alıcı binalarla ve sanat eserleriyle donatmakta, yıldız mimarları buraya çekmekte buldu. Yani 1990'ların sonlarındaki mucizevi 'Bilbao Etkisi'"nin peşine düştü. Mons'un talihini değiştirmek için büyük projelere girişti. Hedefi, Mons'u Avrupa Kültür Başkenti yapmaktı ve bunu başardı.²¹⁶



Görüntü 122. Arne Quinze, "The Sequence", Mons, 2008.

Görkemli yeni binalar bir yana, Mons'un 2015 Avrupa Kültür Başkenti oluşunun simgesi, Belçikalı sanatçı Arne Quinze'in kent merkezindeki tarihi binaların arasına

²¹⁶ <http://www.e-skop.com/skopbulten/kenti-mimarlikla-markalandirmak/2290> (2017.09.19)

kurduğu 90 metre uzunluğundaki devasa heykeldir. Kalaslar çatılarak inşa edilen ve “Yolcu” adını taşıyan heykel, sanki meydanları ve sokakları katederek örten bir tonozdur. 400,000 avroya mal olan heykelin beş yıl boyunca yerinde kalması planlanmıştır (Görüntü 122).

Ne var ki, kurulduktan yalnızca beş hafta sonra, tam Noel arifesinde bir bölümü çatırdayarak çökmüş ve yarattığı tehlike karşısında heykelin sökülmesine karar verilince, görkemli strüktürden geriye yalnızca sokak kenarına yığılmış kalaslar kalmıştır.²¹⁷

2.7. İRAN’DA MİMARİ ve HEYKEL

Muhammed Karim Pirnia, Modern Dönem Öncesi İran mimarisini 6 önemli döneme ayırmıştır: 1- Parsi dönemi, 2- Parti İslamiyet Öncesi Dönem, 3-Khorasani dönemi, 4-Razi dönemi, 5-Azari dönemi, 6-İsfahani, İslamiyet Sonrası Dönem.²¹⁸

2.7.1. Pers Dönemi

Parsi dönemi, İran’ın İslamiyetten önceki mimari özelliğinin belirlendiği milattan önce 6. ve 4. Yüzyıllarında ortaya çıkan Ahamenişi dönemidir.

Taş malzeme, yüksek sütunlar, hayvan başı formlu sütun başları, rölyefler ve yapıların büyük bir taş kaide üzerinde inşa edilmeleri Pers Dönem Mimari’sinin özellikleridir. Ahamenişilerin Antik Persepolis kentinde yer alan yapılar, Pers Dönemi mimarisinin önemli örnekleridir.²¹⁹

Pers tarihi ve hükümdarlığı, Ahameniş yazıtlarıyla daha yakın tarihli kutsal kitap metinleri ve klasik kaynaklarda ifade edilir. Pers’lerin tarihi Ahamenişlerden çok daha önce başlamakla birlikte, kendi yazdıkları ve kendilerini açıkça Pers olarak tanımladıkları ilk tarihi kaynaklar, M.Ö. 6. yüzyıl sonuna dayanır.²²⁰

II. Kiros küçük ama stratejik konuma sahip bir bölge olan Fars’tan yola çıkarak, çok daha güçlü olan Medleri yenmiş, Mısır hariç bütün Yakınoğu’yu fethedip gücünü Ortaasya’ya kadar genişletmiştir. Mısır ise, Kiros’un oğlu Kambises tarafından dünyanın

²¹⁷ <http://www.e-skop.com/skopbulten/kenti-mimarlikla-markalandirmak/2290> (2017.06.09)

²¹⁸ [http://miraszaman.mihanblog.com/post/36_\(2017.09.16\)](http://miraszaman.mihanblog.com/post/36_(2017.09.16))

²¹⁹ [http://miraszaman.mihanblog.com/post/36_\(2017.9.16\)](http://miraszaman.mihanblog.com/post/36_(2017.9.16))

²²⁰ G. Garthwaite, *İran Tarihi*, (Türkçe Çev. Aytuna F.), Yayınevi, İstanbul 2011, 20

o güne dek gördüğü en büyük imparatorluğun topraklarına katılmıştır. Onun halefi olan I. Darius iç isyanları bastırıp Ahameniş egemenliğini daha da büyütmüş ve hanedanın M.Ö. 331'de Büyük İskender tarafından yıkılmasına kadarki bu dönemlerde, hüküm sürmesini sağlayan idari yapıyı kurmuştur.²²¹

İlk para basan Ahameniş hükümdarı Darius, daha önce kurulmuş Susa ve özellikle Persepolis gibi yerlerde şehirlerin ve idare merkezlerinin gelişmesine çok büyük önem vermiş ve Susa'dan Sardes'e kadar uzanan bir kral yolu inşa etmiştir. Darius'un en önemli idare merkezi Susa şehrinde imparatorluk, her yılın yarısını burada, yarısını Ekbatana'da geçirmiştir. Darius, Susa'da yoğun bir inşaat faaliyetine girişmiştir. Bu yapılar arasında öne çıkanlar Apadana adı verilen kabul salonu ile avluların etrafında toplanan odalardan meydana gelen Babil tarzındaki saraydır. Darius'un amacı burada da hükümdarlığını vurgulamaktır. Kuruluş tabletleri onun bu niyetini gayet açık biçimde ortaya koyar.²²²

Kserkses babası Darius'un izinden gidip Persepolis'teki inşaat projelerini sürdürürken imparatorluğu yönetme şeklini de korumuştur.

Persepolis'in inşası Artakserkses yönetiminde de devam etmiş, uzun yönetiminin sonuna geldiğinde şehrin inşası büyük ölçekte tamamlanmıştır. III. Artakserkses'in hükümdarlığı zamanında birkaç küçük ekleme yapılarak²²³ şehrin mimari gelişimi sürdürülmüştür.

Persopolis şehrinde yapılan araştırmaların sonucu, şehrin kurulacağı yerin, büyük Pers imparatoru Cyrus-Kuroş tarafından M.Ö 515'te seçildiği anlaşılmış, yapıların inşasına onun zamanında başlanımsada, büyük teraslar ve görkemli toplantı salonları, Cyrus'un devamı I. Darius zamanında bitirilmiştir. Persepolis'in en muhteşem yapısı olan büyük salon, 72 sütunlu Apadana, Darius'tan sonra tahta geçen oğlu I. Xerxes zamanında tamamlanmıştır. Dünyayı fethetmeye kararlı komutan, Büyük İskender'in M.Ö 331'de Persepolis'i ele geçirmesine kadar geçen sürede, şehrin zenginliğine katkı sağlayacak binaların yapımına devam edilmiştir.²²⁴

²²¹ Garthwaite, 21

²²² Garthwaite, 32-33

²²³ Garthwaite, 34

²²⁴ <http://www.kokpit.aero/ilknur-akman-persepolis> (2017.10.14)

M.Ö.521 yılında Birinci Darius zamanında yapımına başlanan tarihin en büyük imparatorluklarından birisinin görkemli yerleşim yeri Persepolis'in, 150 yıl içerisinde tamamlandığı tahmin edilmektedir.

Darius tarafından Mervdeşt Ovas'nın kenarında, Kuh-i Rahmet'in (Rahmet dağı) eteğine inşa ettirilen Persepolis şehrinin yerleşimi batıdan, geniş Mervdeşt düzlüğünün karşı ucunda görülmeye başlar. Ziyaretçiler yapının üstünde yeralan büyük taraçaya çıkmak için devasa basamakları kullanırlar. Ardından iki yanında Asur tarzı, insan kafalı ve kanatlı çok büyük boğaların bulunduğu ve dört sütunla desteklenen “*Bütün Ülkeler*” kapısından geçerler (kapıyı Kserkses yaptırmıştı) (Görüntü 123).²²⁵



Görüntü 123. “Bütün Ülkeler” Kapısı, Persepolis, Shiraz, İran, Ahamaneşi Döneminde.

Devamında sağa dönen ziyaretçiler, karşılarında büyük Apadana'yı bulurlar. Yaklaşık 1000 kişi aldığı tahmin edilen bu salonun çatısı, her biri yirmi metre yüksekliğinde olan 36 sütunla desteklenmiştir. Apadana'ya kuzeyden ve doğudan iki merdivenle girilir. Merdivenlerin iki yanındaki rölyeflerde yer alan ve imparatorluğu oluşturan muhafızlarla halklar, ellerinde bölgesel ürünlerle hayvanlardan oluşan

²²⁵ Garthwaite, 47

hediyeler taşır. Apadana'nın bitişğinde, on bir tane daha küçük saray ve tali yapı yer alır.²²⁶

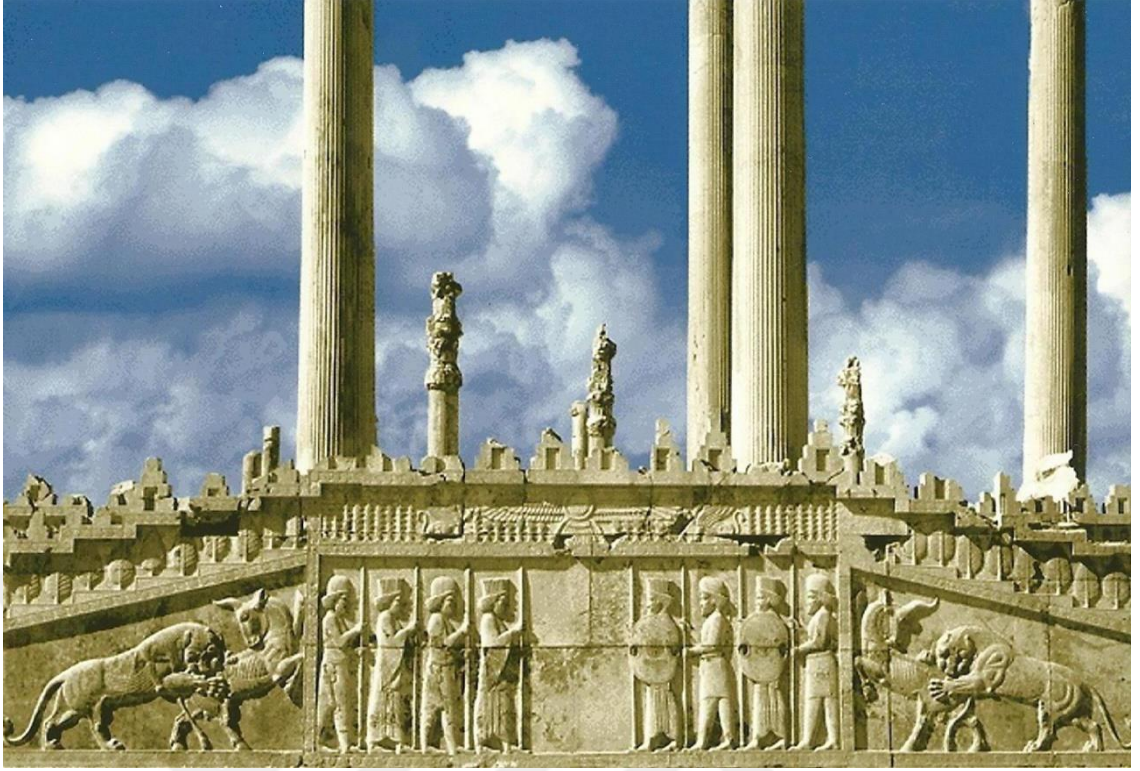


Görüntü 124. “Apadana” Sarayını, Persepolis, Shiraz, İran, Ahamaneşi Döneminde.



Görüntü 125. “Apadana”, Sarayının Girişi.

²²⁶ Garthwaite, 48



Görüntü 126. “Apadana”, Sarayının Girişi.

Persepolis’te yer alan bu yapının arkasında yükselen Kuh-i Rahmet, heybetli bir fon oluşturmanın yanında, kayalara oyulan iki imparator mezarına ev sahipliği yapar. Mezarlarda Persepolis’teki sütun ve sütun başlarının benzerleri vardır. Mezar cepheleriyle yapılan yapıların duvarlarında, Dariusş ve Kserkses’e ait başka rölyefler ve yazıtlar yer alır. Yerleşimdeki en dikkat çekici özellikler; “*Bütün ülkelerden*” tahta çıkmış ve uyrukları tarafından desteklenen hükümdar tasvirleri, Apadana merdivendeki hediye taşıyan uyruklar, bir aslanın boğaya saldırmasını betimleyen ve astrolojik açıdan önemli rölyefler, sütun ve sütun başlıkları ile bütün rölyeflerdeki heykeltıraş ustalığına sahip ayrıntılardır.²²⁷

²²⁷ Garthwaite, 48



Görüntü 127. “Persepolis” te Kullanılan Sütun Başlıkları.



Görüntü 128. “Persepolis” te Kullanılan Sütun Başlıkları.



Görüntü 129. “Persepolis” te Kullanılan Sütun Başlıkları.

Perspolis'teki hükümdarlıkla ilgili unsurların aynısı, yerleşimin altı kilometre kuzeyindeki “*Naş-ı Rüstem*” de de vardır. Burası Darius’un son anıtı ve defin yeridir. Elalılar burayı daha önce rölyefleri için kullanmışlar ve Darius’tan sonra çeşitli Ahameniş hükümdarları burada benzer şekilde kaya mezarlarına gömülmüşlerdir. Haç şekilli ve üstlerinde rölyefler bulunan mezarlardan sadece Darius’un mezarı kesin olarak tespit edilebilmiştir. Diğer mezarlar Kserkses, I. Artakserkses ve II. Darius’un olabilir. Rölyeflerde sıra sıra insanların taşıdığı platformun üzerinde duran bir kral tasviri bulunur. Kral sunakta yanan ateşin karşısında dururken, ateşin üstünde havada uçan kanatlı disk figürü yer alır. Sağ üst köşede ay ve güneş birlikte tasvir edilmiştir. Naş-ı Rüstem’deki mezarlar, Kuh-i Rahmet’te yontulan mezarlar için örnek oluşturmuştur. Ayrıca muhtemelen Darius tarafından yaptırılan ve “*Kâbe-i Zertüşt*” adı verilen yer de buradadır. Buraya daha sonra, buraya Sasani Devleti rölyefler ve yazıtlar yapmışlardır.²²⁸

²²⁸ Garthwaite, 49



Görüntü 130. “Naş-ı Rüstem”, Fars Eyaleti, İran, M.Ö. 485.

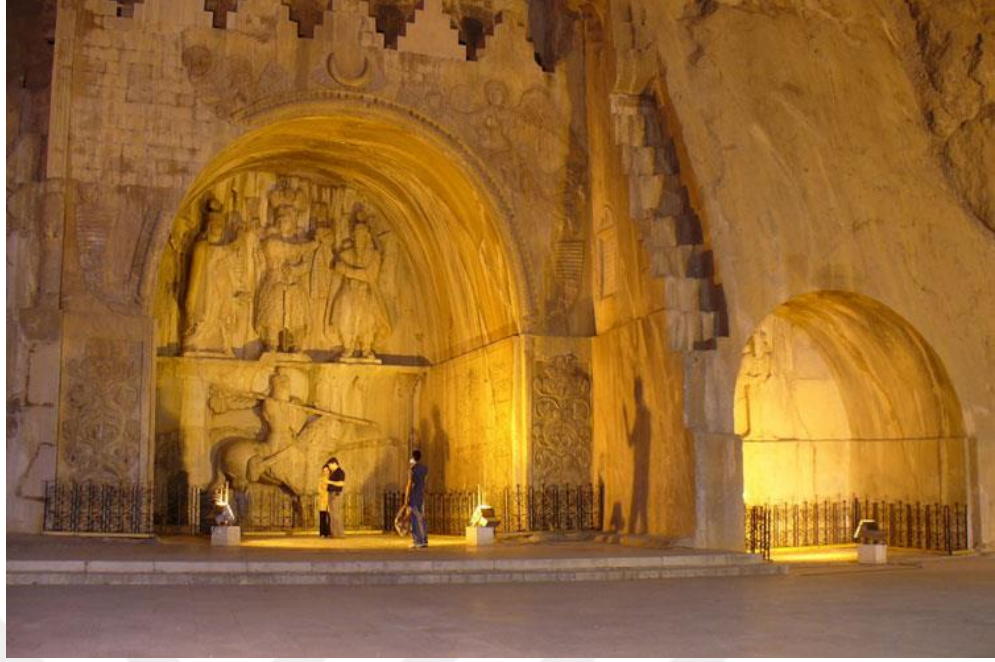
2.7.2. Parti Dönemi

İran’ın İslamiyet öncesi ikinci önemli mimari süreci Aşkani ve Sasani döneminde ortaya çıkmış olan Parti Dönemi’dir. Parti Dönemi’nde Yunan tarzından tamamen uzaklaşmakta, bu dönemde yerel malzemeler kullanılmaktadır. Parti Dönemi’nin en önemli başarılarından kemer ve kümbet yapı tekniklerinin gelişmesidir. Parti Dönemi’nin örnekleri arasında, Ataşkadeye Firuz Abad, Kakh Bişabur, Kakh Sarvestan, İvan Karkhe, Tage Kasa (25 metre genişlikle dünyanın en büyük tuğla kemeri), Taghe Bostan mimarı yapıları gösterilmektedir.²²⁹



Görüntü 131. “Taghe Kasa”, Tifun Şehrinde, (Şu an Irak Toprağında) Parti Döneminde.

²²⁹ <http://miraszaman.mihanblog.com/post/36> (2017.10.09)



Görüntü 132. “Taghe Bostan”, Kirmanşah, İran, Parti Döneminde.



Görüntü 133. İran Mimari Eserleri.

İran İslam dinine girdikten sonraki dönemlerde, mimarisinde bazı değişiklikler olmuş ve zaman içinde Khorasani, Razi, Azari ve İsfahani mimari tarzlar ortaya çıkmıştır.

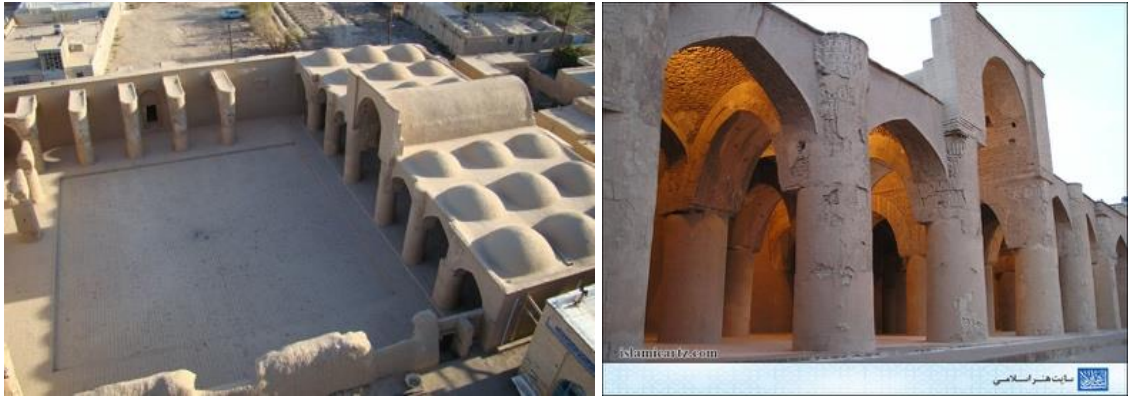
2.7.3. Horasani Dönemi

Horasan Dönemi, İslamiyetten sonra İran’da oluşan ilk mimari tarzdır. Horasan Dönemi isminden de anlaşılacağı gibi Horasan bölgesinde ortaya çıkmış ve diğer

bölgeleride etkilemiştir. İslamiyetin İran bölgesine gelmesiyle birlikte, daha çok cami gibi dinsel yapılar oluşmaya başlamıştır. Horasan Dönemi mimarisinin özellikleri, sadelik ve yerel malzeme kullanılmasıdır. Dönemin yapı elemanları ve süslemelerinin çoğu parti döneminin izlerini taşır. Horasan dönemi yapı örnklerinden, Fahraj Jame camisi, İsfahan Jame camisi, Ardestan Jame camisi, Tarikhane Damghan ve Arg Bam kalesi (dünyadaki tuğladan yapılan en büyük binası) sayılabilir.²³⁰



Görüntü 134. “Fahraj Jame Cami”, Yazd, İran, M.S. 617.



Görüntü 135. “Tarikhane Damghan”, Damghan, İran, M.S. 730.

²³⁰ <http://miraszaman.mihanblog.com/post/36> (2017.12.05)



Görüntü 136. “Arg Bam” Kalesi, Bam, İran, Horasani Dönemi.



MEHR

Photo:Nima Deimary

MEHR NEWS AGENCY



MEHR

Photo:Nima Deimary

MEHR NEWS AGENCY



MEHR

Photo:Nima Deimary

MEHR NEWS AGENCY



MEHR

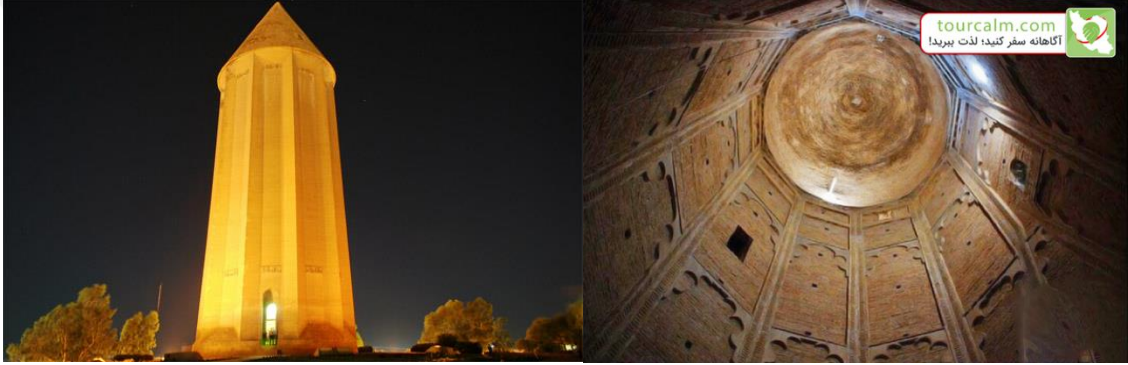
MEHR NEWS AGENCY

Photo:Nima Deimary

Görüntü 137. “Ardestan Jame Cami”, İsfahan, İran, M.S. 1000.

2.7.4. Razi Dönemi

İran'ın Rey şehrinden doğan ve yayılan Razi anlayışı mimarisi, Ale Ziyar zamanında başlamış ve Ale Buye, Selçuklu, Atabakan ve Kharazmşahiyan Dönemleri'nde devam etmiştir. Razi dönemi mimari eserlerinde, Pers mimarisinin yaratıcılığı, Parti Dönemi Mimarisi'nin görkemliliği ve Horasan Mimarisi'nin detaylı ve zarif işlemleri biraraya getirilmiştir. Bu dönemde de kemer ve kümbet yapım tekniği ilerlemiş ve alçının reklendirilip kuruduktan sonra seramik tarzda farklı kompozisyonların yapıldığı alçı süsleme teknikleri kullanılmıştır. Razi Dönemi'nin önemli yapıları arasınada, Gonbade Kabus (Dünyanın tuğladan yapılan en yüksek kulesi), Gonbade Kabud Maraghe sayılabilir.²³¹



Görüntü 138. “Gonbade Kabus”, Gorgan, 53 m, Gonbad Kabus, İran, 1006.

2.7.5. Azeri Dönem

Azeri Dönemi Mimari'si Hulaku zamanında, Maraghe şehrinin başkent olduğu ve Teymur zamanında Samarghand'ın başkent olduğu bu iki dönemde incelenebilir. Azeri Dönemi Moghlan (İlhanlı) döneminde başlayıp Safevi dönemine kadar devam etmiştir. Azeri Dönemi mimarisinin özelliği, geometrik ve daha sofistike formlara sahip olmasıdır. Bu dönemde diğer dönemlere nazaran süsleme için seramik tekniğinden daha çok faydalanılmış ve Teymur zamanında Samarghand'ın başkent olduğu Azeri Dönemi'nde 7 renkli sırlı seramiklerin kullanılması yaygınlaşmıştır. Sultaniye kümbeti (dünyanın tuğladan yapılan en büyük kümbeti), Varamin'in jame camisi, Gohar Şad camisi,

²³¹ <http://miraszaman.mihanblog.com/post/36> (2017.10. 11)

Bogheye Şeykhsafiedine Ardabili yapıları, Azeri Dönemi mimari örnekleri olarak sayılmaktadır (Görüntü 139).²³²



Görüntü 139. “Gonbade Kabud” Anıt mezar, Maraghe, İran, 1196.

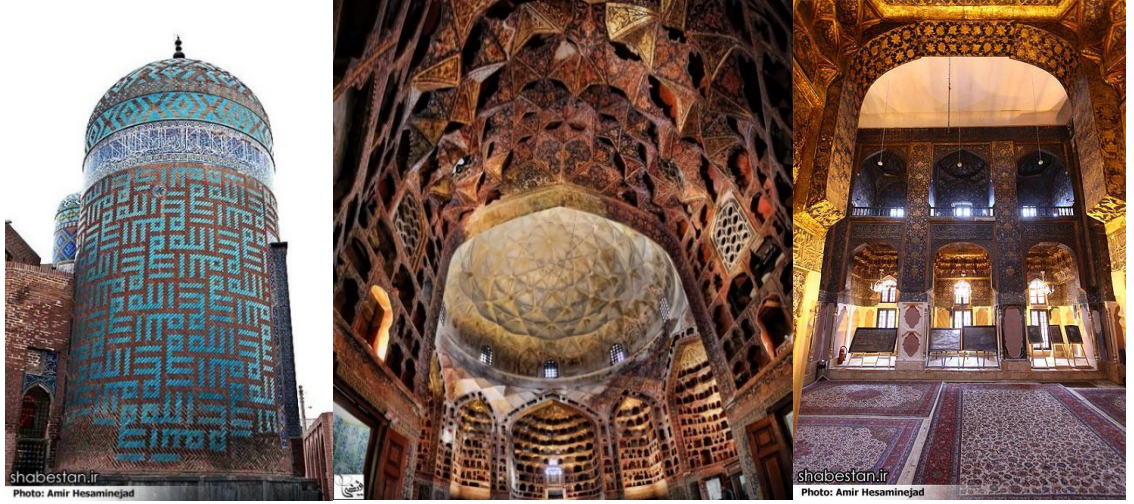


Görüntü 140. “Varamin’in Jame Cami”, Varamin, İran, 1322.

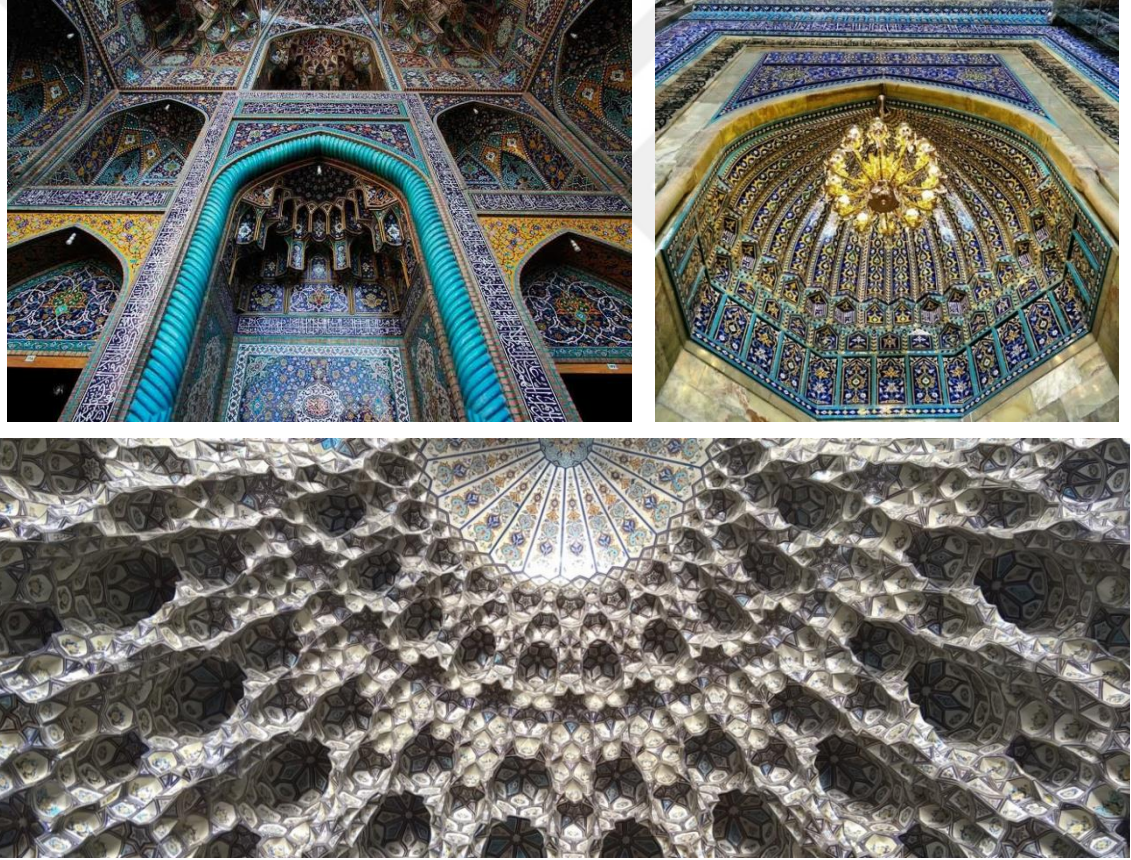


Görüntü 141. “Sultaniye Kümbeti” Moghol Padişahının Mezarı, Sultaniye, İran, 1250.

²³² <http://miraszaman.mihanblog.com/post/36> (2017.10. 11)



Görüntü 142. “Bogheye Şeykhsafiedine Ardabili”, Ardabil, İran, 1334.



Görüntü 143. “Gohar Şad” Cami, Maşhad, İran, 1442.

2.7.6. İsfahani Dönemi

Dönemin ilk binalarının İsfahan şehrinde yapılmasından dolayı Sefevi Dönemi mimari tarzına İsfahan Mimari tarzı denir. Sefevinin hükümdarı Şah Abbas dönemi

İsfahan Mimarisi'nin zirvesidir. İsfahan Mimarisi Kara Koyunlu'lardan Mohammad Şah Gacar hükümdarlığına kadar olan dönem ve Afşariyan zamanından Zandiyan Döneminin sonuna kadar olan dönem olmak üzere iki kısımda incelenmektedir.

İsfahan Mimari Dönemi'nin özelliği, tasarımların sadeleşmesi ve daha karmaşık geometrik şekiller kullanan Azeri mimari tarzının aksine, sade geometrik şekiller, süsleme amacıyla daha çok 7 renkli sırlı seramikler, kümbetlerde daha çok Mogharnas Kari, Yazdibandi, Karbandi veya Rasmibandi yapı teknikleri kullanılır. İsfahan Dönemi'nde diğer mimari dönemlerin aksine yapı malzemelerine öncesinde müdahale edilip sonra yapının uygun kısımlarında kullanılmıştır. Çehel Sütün sarayı, İsfahan İmam camisi, İsfahan Ali Ghapu meydanındaki binalar, Siyo Se pol köprüsü, Şeyh Lotfollah camisi, İsfahan Dönemi'nin önemli mimari örnekleri arasında yer alırlar.

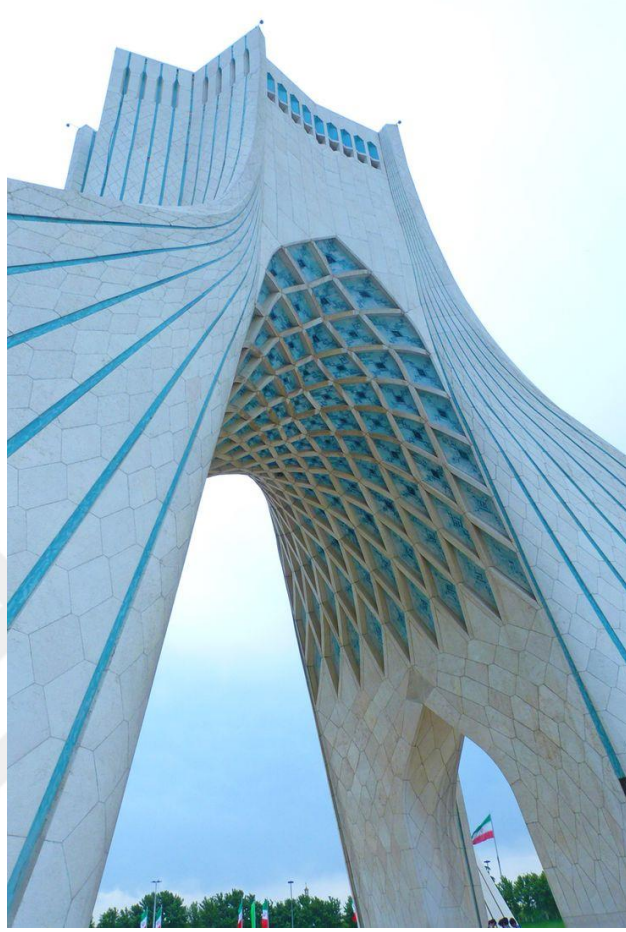


Görüntü 144. “Çehel Sütün” Sarayı, İsfahan, İran, 1646.



Görüntü 145. “İsfahan İmam” Cami, İsfahan, İran, 1629.

2.7.7. İnan'ın Modern D6nem Heykelsel Mimari 6rnekler



G6rüntü 146. Hoseyn Amanat, “Azadi Kulesi”, Tahran, İnan, 1974.

Tahran'ın modern mimarisinden bahsedildiğinde akla gelen ilk yapılardan birisi olan ve

Mimar Hoseyn Amanat'a ait Azadi Kulesi, aynı zamanda kentin uzun süredir ayakta duran sembolüdür. Mimari projesi İslamiyet öncesi Sasani İmparatorluğu'nun mimarisi ile İslamiyet sonrası mimarisinin bir karışımı ve yorumudur. Orijinal adı Shahyad Kulesi olan yapı, Pers İmparatorluğu'nun anısına inşa edilmiş, İnan Devrimi'nden sonra “Özgürlük” anlamına gelen “Azadi” adını almıştır. Kulenin inşası için İsfahan'dan getirtilen mermerlerin boyutları, özel bir bilgisayar programı ile hesaplanarak uygulanmıştır.²³³

²³³ <http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=33797&month=12&year=2008> (2017.10.08)

Tahran'daki anıt, Şahyad Kulesi 1974 yılında, monarşinin (Pers İmparatorluğun kuruluşunun) 2500'üncü yıldönümü anısına Muhammed Rıza Şah Pehlevi tarafından yaptırılmıştır.²³⁴ Asansörle en üst katına çıkılabilen, yüz yüze bakan 2500 taşın süslediği anıtın orta katında İran Tarih müzesi bulunmaktadır²³⁵ (Görüntü 147).



Görüntü 147. “Azadi Kulesi”.

Azadi Kulesi'nin mimari özelliği Ahameniş, Sasani ve İslam anlayışının birarada olduğu bir kompozisyonu sunar. Bu üç katlı binanın 4 asansörü, 2 merdiveni ve 286 tane merdiveni ve alt katında, birkaç sergi salonu, kütüphane ve müze vardır. Azadi Kulesi'nin genişliği 63m, yüksekliği 45m dir ve inşası için 46 000 adet taş parçası kesilip kullanılmıştır.²³⁶

²³⁴ Garthwaite, 223

²³⁵ <http://www.gezialemi.com/GeziAyrinti.asp?ID=753&SAYFA=2> (2017.10.08)

²³⁶ <http://mihanbana.com/امانت-حسین-طراح-آزادی-برج-معماری/> (2017.08.12)

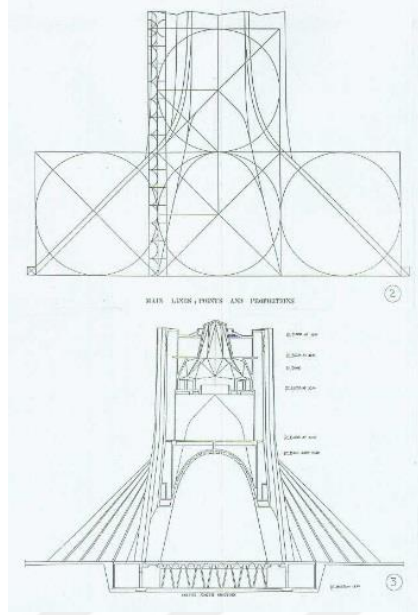


Görüntü 148. “Azadi Kulesi”.



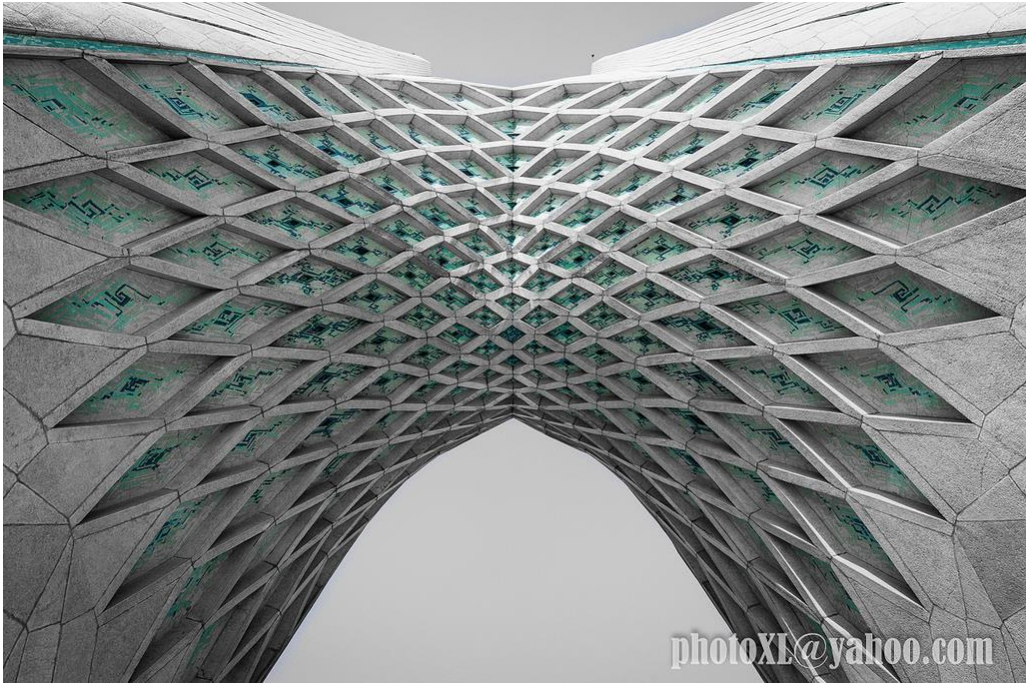
Görüntü 149. “Azadi Kulesi” İçmekanı.

1967 yılında, İran ve kültürünü yansıtan bir sembol tasarlanması için İran mimarları arasında bir yarışma düzenlenmiş ve Tahran üniversitesi mezunu 26 yaşında ki Hoseyn Amanat bu yarışmayı kazanmıştır.



Görüntü 150. “Azadi Kulesi” Çizimleri.

Amanat bu konuyla ilgili olarak: “Azadi Kulesi’nin tasarımı, İran’ın eski parlak ve mühteşem tarihini göstermektedir. İran o dönemlerde, edebiyat, mimari, sanat, kültür ve el sanatlarında zirvedeymiş; ben bunların hepsini Azadi Kulesi’nin tasarımında göstermek istedim”²³⁷ açıklamasını yapmıştır.



Görüntü 151. “Azadi Kulesi”, Detay.

²³⁷ <http://mihanbana.com/> /امانت-حسین-طراح-آزادی-برج-معماری/ (2017.08.12)

Mimar Huşeng Seyhun, İran'ın geleneksel mimarisiyle modern mimari ve teknolojinin birleştirildiği, İran mimarisinde yeni bir tarz oluşturmuş olan Mühendis Nadir Ardalan, Seyhunun anıt binalarını yarattığı döneme “*Milli bir kimlik ve kültürün sembolünün oluşturulduğu dönem*” olarak adlandırmıştır.²³⁸ Huşeng Seyhun'un eserleri genelde şairler, bilim adamları ve milli kahramanların mezarlarıdır.



Görüntü 152. Huşeng Seyhun ve Eserleri

Huşeng Seyhun'un İran'ın Meşhed şehrinde tasarlanan Nadir Şah mezar binasının inşası 1957 de başlamış ve 1963 yılında bitmiştir. Binanın üstündeki Nadir Şah heykeli, onun hep savaşta olduğunu göstermektedir²³⁹ (Görüntü 152-153).

²³⁸ <http://ppt90.ir/powerpoint-projects/ها-مقبره-معمار-سیحون-هوشنگ-مشهور-معماران/> (2017.09.12)

²³⁹ <http://ammi.ir/افشار-نادر-شاه-آرامگاه-شهرسازی-و-معماری-مقالات-مقالات-و-اخبار/> (2017.08.12)



Görüntü 153. Huşeng Seyhun, “Nadir Şah Mezar” Binası, Meşhed, İran, (1957-1963).

Türbenin önünde yer alan bronz Nadir Şah heykeli, Abolhasan Sedighi'nin eseridir. At sırtında savaşan komutan görüntüsündeki Nadir Şah'ın elinde büyük bir balta taşıyan 1959 yılında tamamlanmış olan, 5 metre yüksekliğinde 14 bin ton ağırlığındadır. Türbe iki ana form kare ve üçgen kullanılarak tasarlanmıştır. Yapıda kullanılan taş malzeme, Nadir Şahın gücünü temsil etmektedir.²⁴⁰

Türbede, çoğunlukla Nadir Şah zamanında yani 1700 yıllarında kullanılan antika silah, kılıç ve diğer askeri silahların bulunduğu bir müze bulunur. Mezarın batısında küçük bir kütüphanede yer alır.²⁴¹ 1747 yılında ölen Nadir Şah'ın mezarı ve müzesi, şehir merkezinde güzel bir bahçe içinde, İmam Rıza türbesine yaklaşık 800 metre uzaklıkta konuşlandırılmıştır.

²⁴⁰ <http://ammi.ir/> افشار-نادرشاه-آرامگاه/شهرسازی-و-معماری-مقالات/مقالات-و-اخبار (2017.08.12)

²⁴¹ <http://www.gezi-yorum.net/iran-meshed-mashhad/> (2017.08.12)



Görüntü 154. “Nadir Şah Mezar” Binası.

Afşar hanedanının kurucusu Nadir Şah, sert ve acımasız tutumu ile tanınır. Modern literatürde İskender, Timur ve Napolyon ile mukayese edilir. Köklü bir devlet geleneğinden gelmemişse de askeri dehası ve sert disipliniyle başarı kazanmıştır. Ancak askeri başarıları kalıcı olmamıştır. İran tarihinde önemli bir kişilik olan Nadir Şah, XVIII. yüzyılda, Kafkas dağlarının kuzeyinden, Hindistan’a kadar uzanan bir imparatorluk yaratmıştır.

Kendisi İran’ın toprak bütünlüğünün sağlanmasında ve ulusal bağımsızlık konularında önemli gayretleri görülmesine rağmen, siyasi kargaşa ve kıskançlık nedeniyle 1747 yılında muhafız birliği komutanı tarafından öldürülmüştür.²⁴²

Hayyam’ın Nişaburdaki mezarının modern biçimi İranlı ünlü mimar, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi hocası, İbni Sina mozolesinin mimarı Huşeng Seyhun tarafından inşa edilmiştir. Kendisi bu konuda şöyle; Aruzi’nin Dört Makale (Çahar Meqale) adlı eserinde denir ki Hayyam şöyle demiş: ‘Arzularım ki mezarım öyle bir yerde olsun ki ilkbahar gelince çiçekler dökülsün mezarıma!’ Bu nedenle de ben bulunduğu bağda mezarın burcunu bağdaki kayısı ağaçlarına göre 3

²⁴² <http://www.gezi-yorum.net/iran-meshed-mashhad/> (2017.09.16)

metrelik yükseklik farkıyla yaptım. Bu nedenle ne zaman kayısı ağaçları çiçeklerini dökse mezarın üzerine gelir²⁴³ (Görüntü 155).



Görüntü 155. Huşeng Seyhun, “Ömer Hayyam” Anıt Mezarı, Nişapur, İran, 1963.



Görüntü 156. “Ömer Hayyam”, Detay.

²⁴³ <https://gazeteistanbul.com/batmayan-gunes-omer-hayyam/> (2017.09.16)

Matematikçi, astrolog ve bir şair olan Hayyam'ın anıt mezarında bu üç konu dikkate alınmıştır. Mimar 10 rakamını temel almış, 1 ve 0 bütün rakamların temelidir. Her ayaktan iki kenar yükselir ve özel bir matematik modeline göre konkav (iç bükey) bir şekilde yükselirler ve diğer kenarlarla yukarıda buluşur, karşı kenardan aşağı inerler. Tüm bu konkav kenarlar, burcun kubbesindeki dikey ekseninde buluşurlar. Karmaşık yüzey belli bir matematiksel formüle göre düzenlenmiştir ki, bu da Hayyam matematiğinin simgesidir. Tepede bu kenarların buluşmasından bir yıldız oluşur ve bu da Hayyam'ın astrolog yanının simgesidir. Burcun kenarlarındaki baklava biçimli paneller üzerinde İran'da mimaride ilk kez kullanılan ve bir el yazısı biçimi kullanılarak her panelde ikişer rubai olmak üzere toplamda, Üstat Celal Homai tarafından seçilen 20 rubai yazılmıştır.²⁴⁴

2.7.8. İran'ın Modern Dönem Mimari-Heykel Örnekleri

Kambiz Sabri ve Sahand Hesamiyan ile yapılan röportajlar sonucu günümüz İran mimari-heykel tarzları incelenmiştir.

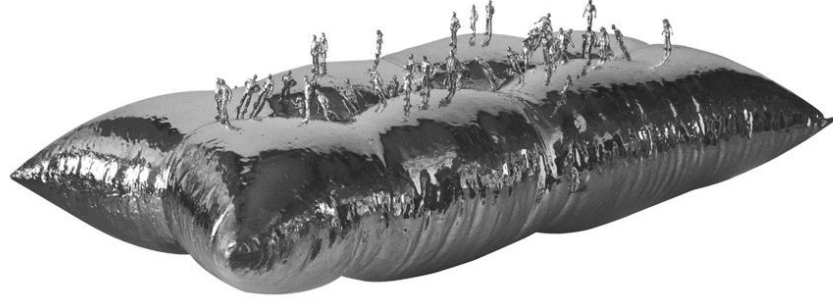
2.7.8.1. Kambiz Sabri'nin Eserleri

Kambiz Sabri, Mimari.Heykel eserlerinin açıklamasında; Çalışmalarımı açıklamadan önce, eserlerimdeki şişme döşeklerin felsefesini açıklamam gerekir; döşek fikri, bir gece şişme döşeğin üzerinde yatan hasta babamın yanında oturduğum zaman aklıma geldi. Aslında daha sonrada düşündüm ki insan anadan doğduktan sonra hemen bir döşek üstüne koyuluyor, döşek üzerinde dinleniyor, oynuyor, hayaller kuruyor, evlilik hayatını tecrübe ediyor ve çocuklarına sahip oluyor, belki bir gün bu döşeklerin birinin üzerinde hayatını kaybediyor. Bu nedenle döşek, insanların üzerinde yaşadığı bir dünyayı temsil etmektedir. Bu dünya savaşmak için değil, yaşamı deneyimlemek içindir.²⁴⁵ görüşlerini dile getirir.

²⁴⁴ <https://gazeteistanbul.com/batmayan-gunes-omer-hayyam/> (2017.08.12)

²⁴⁵ Kendisiyle birebir konuşmadan

Tecrübe



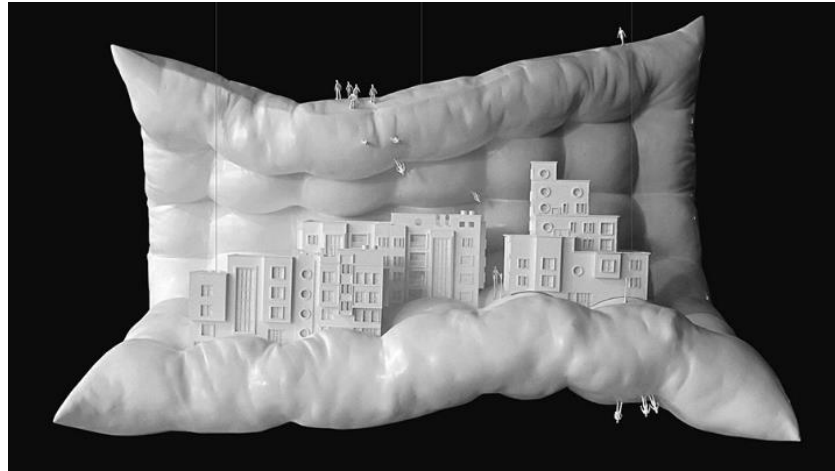
Görüntü 157. Kambiz Sabri, “Tecrübe”, 2 | 38x75x47 cm, Fiberglass, 2011.



Görüntü 158. Kambiz Sabri, “Tecrübe”, 2 | 38x75x47 cm, Fiberglass, 2011.

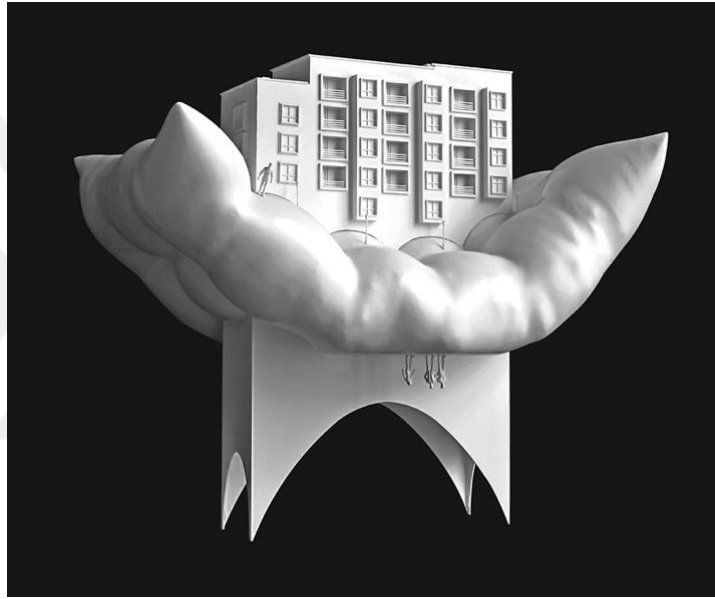
Kambiz Sabri hayatında etkilendiği en önemli ve güzel anlarının olduğu binaları seri olarak hazırladığı çalışmalarında yapmıştır. Döşek bir dünya olarak ve binalar insanların yaşadığı bir yer olarak temsil yüklenmişlerdir.

Gecenin Diğer Yakasındaki Bir Ev



Görüntü 159. Kambiz Sabri, “Gecenin Diğer Yakasındaki Bir Ev”, 80x130x80 cm, Fiberglass, 2011.

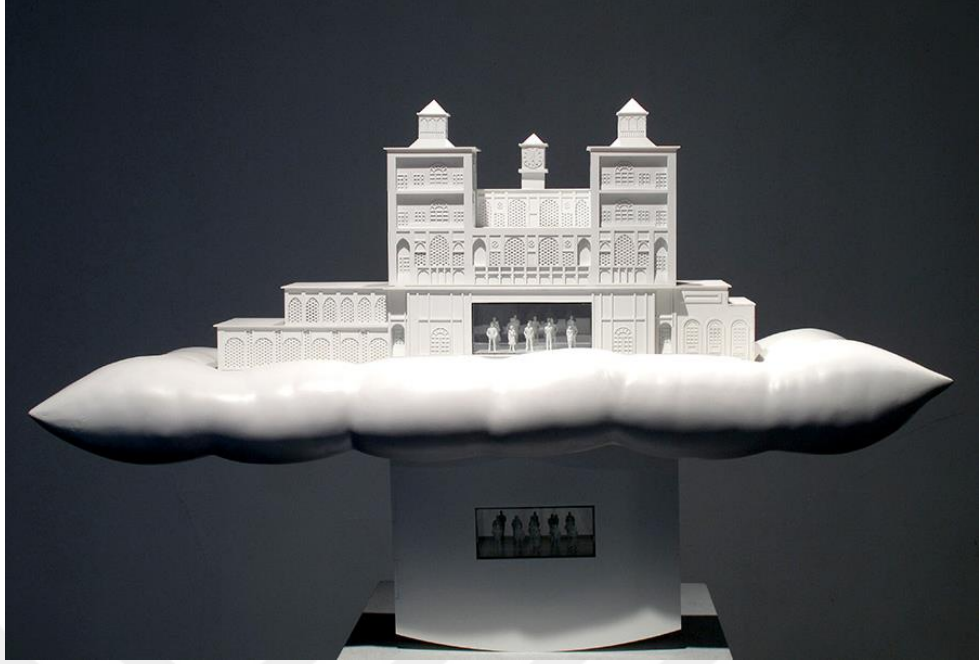
Sabri çalışmalarını hakkında; Bu eserlerin devamında, karakterler ve binalar döşeklerin üstünde yer buldular. Bu eserlerdeki ilk bina, babamın hayatını kaybettikten sonra, babamın anılarıyla dolu olan evi oldu. Bence Allah, baba ve baba evi, dünyada insanı sakinleştiren en önemli faktörlerden sayılır ve hayatı boyunca bütün kararlarını etkilemektedir. Babamın ölümünden sonra, kardeşlerimin baba evinin yeniden yapılmasına karar verdikten sonra, ben babamın anıları olan binadan uzaklaşarak nostaljiye girdim. Binanın yeni tasarımında kendim bir çok fikir sundum. “Gecenin diğer yakasındaki bir ev” yapıtı, aslında babamın evi ve komşuların evidir ve döşegin eğilmesi evin yakınındaki dağı temsil etmektedir. Etrafındaki figürler ben ve ailemdir. Bu eserler ince iplerle asılmış, yer ve gökyüzü arasında yer almıştır görüşlerine yer verir.



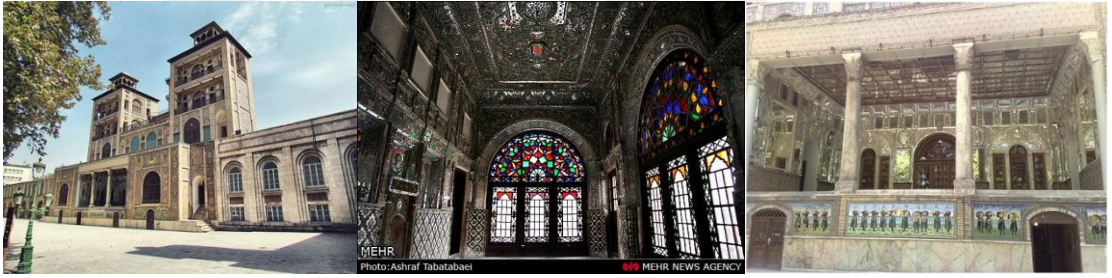
Görüntü 160. Kambiz Sabri, “Gecenin Diğer Yakasındaki Bir Ev”, 60x65x45 cm, Fiberglass, 2011.

Hayalimdaki En İyiler

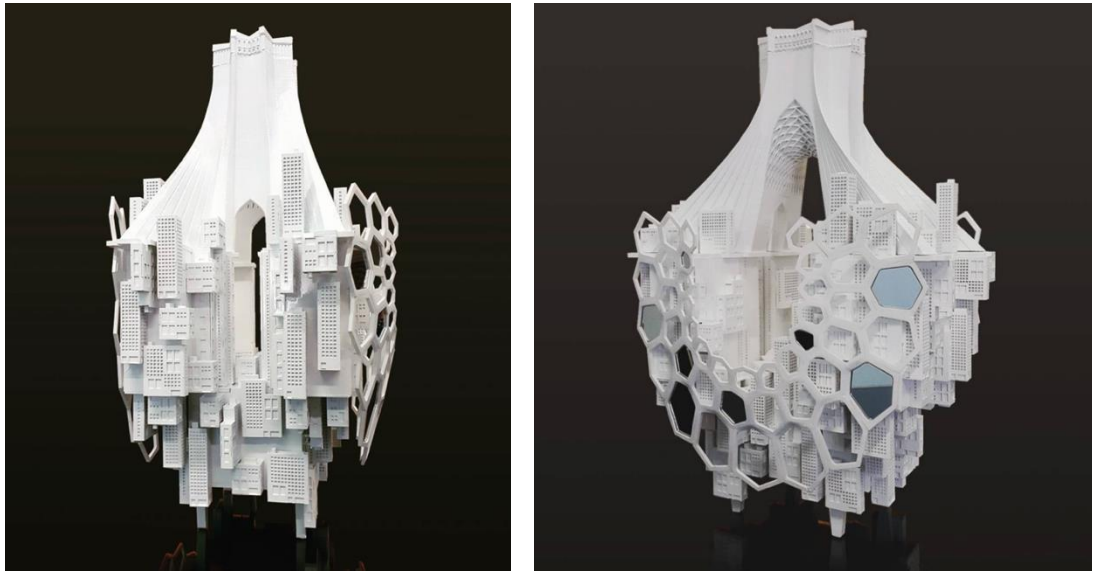
Kambiz Sabri çalışmalarını hakkında bilgi vermeye; İran’ın küçük şehirlerinden birinde geçen yaşam sürecimde, her sabah okula gittiğimde, Şahrud’un tarihi ve eski pazarından geçtim. Kil ve tuğlayla yapılan binalarda yaşadığımdan dolayı yavaş yavaş anılarımın birer parçası olan binalar döşeklerin üstünde yer aldı. İlk yaptığım tarihi bina, mimarisinden oldukça etkilendiğim Şamsol Emare binasıydı. Dünyanın önemli müzelerinde sergilenen çalışmayı 2011de tasarlayıp 2012 de bitirdim ve 2016 yılında Venedik Mimari Bienalinde, sergilenen çalışmalardan biriydi. Bu çalışmaların devamında, Sar Dare Bage Meli, Arge Semnan ve etkilendiğim Kaşan şehrinin binalarını yaptım görüşlerine yer vererek devam etmiştir.



Görüntü 161. Hayalimdaki En İyiler, 80x55x35 cm, Fiberglass, 2012.



Görüntü 162. “Şamsol Emare”, Tahran, İran, 1865.



Görüntü 163. “Ey Özgürlük”, 60x40x30 cm, Fiberglass, 2016.



Görüntü 164. “Hala Orada Duruyor”, 80x110x65 cm, Fiberglass, 2014.



Görüntü 165. “Gökyüzü Farklıydı Eskiden”, 80x55x35 cm, Fiberglass, 2012.

2.7.8.2. Sahand Hesamiyan’ın Eserleri

İran mimari geleneğindeki geometrik formlardan esinlenerek heykeller üreten Sahand Hesamiyan eserlerini şöyle açıklamaktadır: “Çalışmalarımın sahip olduğu form, İran mimarisi ve İran mimarisinde kullanılan süsleme elemanlarından ilham alınarak oluşturulmuştur. Son çalışmalarım da daha çok İran İslam Mimarisindeki uzam ve mekân kavramlarının üzerinde yoğunlaşmıştır.”²⁴⁶

Anılar Ölmez Serisi

Anılar ölmez serisinde ortaya çıkan bu çalışmalar Yagub Leys anıt mezarı ve Danial Nani camisi’nde kullanılan Urçin kümbetlerden ilham alınarak tasarlanmıştır.

²⁴⁶ Kendisiyle bire bir konuşmadan



Görüntü 166. “Danial Nani Cami” veya “Yagub Leys Makbaresı”, Dezful, İran, 1840.



Görüntü 167. Sahand Hesamiyan, “Sulook”, Çelik, 2013.

Anılar Ölmez serisinden biri olan Sulook çalışması, sürekli eklemelerin yapılarak devam ettirildiği formu ile evrim ve sonsuzluğu temsil etmektedir.

Khalvet - Tenha Demek

Sahand Hesamiyan, Dubai’de sergilenen Khalvet serisinde, daha fazla mekan yaratmak isteyen sanatçının açıklamasında ; Bu çalışmada izleyicinin eserle daha fazla ilişki kurabilmesi ve istenilen duyguları alabilmesi için, izleyicinin içine girebileceği bir mekân yaratılmak istenmiş; bu eserdeki boşluk şeklinde açıklık açılı tasarlanarak izleyicinin düşünsel olarak heykelin içinde olduğunu hissetmesi ve galerideki ışık ve müzik ile, izleyiciyi heykeli dıştan izledikten sonra boşluktan bakarak sonsuzluğu izlemesi sağlanmaktadır görüşlerine yer verir.



Görüntü 168. Sahand Hesamiyan, “Khalvet” (Tenha Demek), 500x300 cm, Çelik, 2014.



Görüntü 169. “Khalvet”.



Görüntü 170. Rasmi Bandi (Kümbet Süsleme Tekniğinin Örneği)

Khalvet serisi fikri ilk olarak sanatçının İran’ın Kaşan şehrine gidip birkaç gün Kaşan evlerinde ikamet ederek bu binaların farklı huzur verici uzam ve mekanlarını tecrübe etmesinden sonra oluşmuştur. Khalvet heykelinin dış cephesinin formu İran’ın Rasmi Bandi (bir kümbet süsleme tekniği) ve iç formu Yazdi Bandi (bir kümbet süsleme tekniği) kümbetlerinden ilham alınarak oluşturulmuştur. Sanatçı bu süsleme tekniklerini çalışmalarında ters yönde kullanarak formları oluşturmuştur.²⁴⁷

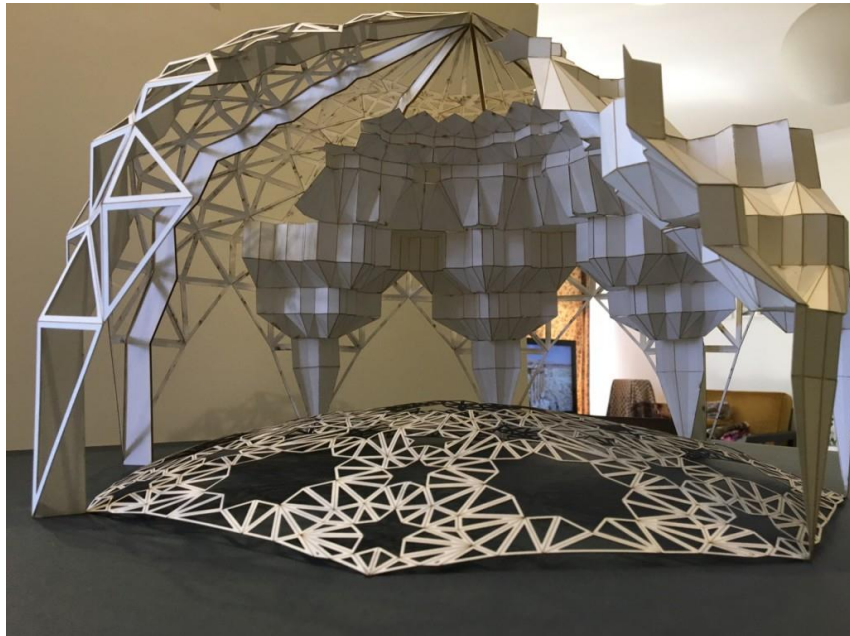
²⁴⁷ Sahand Hesamiyan’la Kendisiyle bire bir konuşmadan



Görüntü 171. Borucerdi Evi Kumbedi, İran, Kashan, 1931.

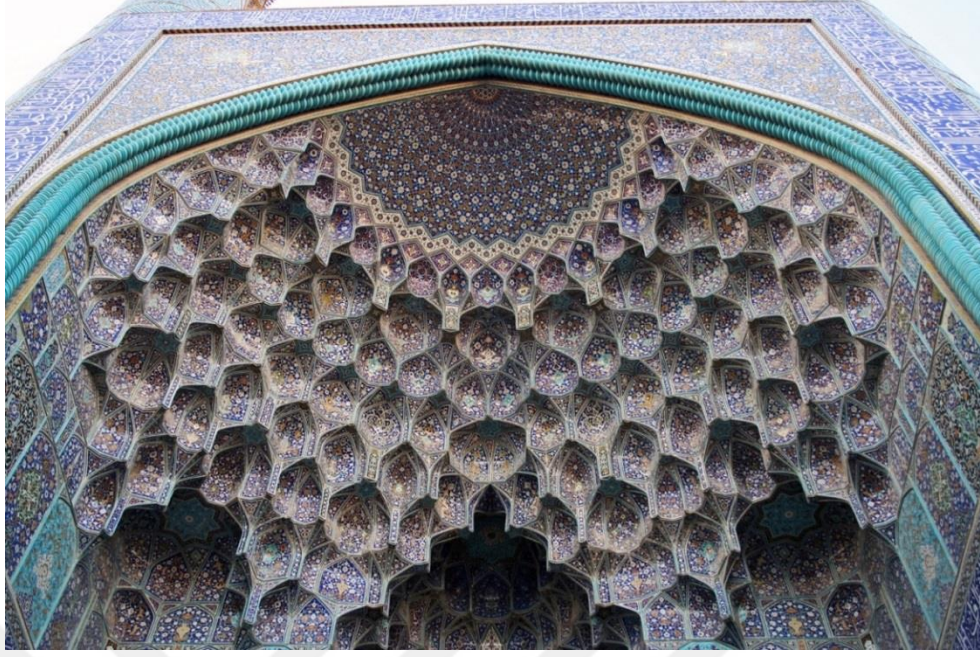
Tahran Devrim Meydanı İçin Tasarı

Sanatçının bu çalışması diğer eserlerinden farklı olarak bir mimari yapı ve sütrüktüre daha yakındır. Sanatçının amacı da zengin mimari tarihinden esinlenerek yeni bir söylemle mimari- heykel tasarlamak olmuştur. Bu çalışmada sanatçı İran'ın İslam Mimarisinde kullanılan mukarnaslardan ve vitray pencerelerinden ilham almıştır.²⁴⁸



Görüntü 172. Sahand Hesamiyan, Taran Engelab Meydanı İçin Maket Tasarımı, 48x80x80 cm, 2016.

²⁴⁸ Sahand Hesamiyan'la Kendisiyle bire bir konuşmadan



Görüntü 173. Mogharnas Kümbet Örneği, “Şeyh Lütfullah” Cami, İsfahan, İran, 1618.



Görüntü 174. İran Orosi Pencere Örneği Majaz Eseri



Görüntü 175. Sahand Hesamiyan, “Majaz”.

“*Majaz*” adlı sergi ile İranlı sanatçı Sahand Hesamiyan, Blok art space ‘in Büyük Valide Han’da bulunan 53 numaralı proje alanı için sanatçı, Buşra Tunç ile ortak bir çalışma gerçekleştirerek mekâna özgü bir yerleştirme yapmıştır. “*Majaz*” sergisinin bir ayağını oluşturan bu yerleşmenin oluşum süreci, detayları ve planlarından ilhamla üretilen sanatçının diğer eserleri ise Blok Art space ‘in Çukurcuma mekânında eş zamanlı olarak sergilenmiştir. İki mekânı birbirine bağlayan İranlı sanatçı “*Mecazi*” anlamına gelen Farsça kelime majaz ile bilinmeyen ve metaforik olanlar ile görülen ve deneyimlenebilen arasında bir denge kurmayı amaçlamaktadır. Çalışmalarında özellikle İslam mimarisinin geometrik özelliklerine vurgu yapan sanatçı, Büyük Valide Han mimarisinin zaman içerisinde geçirdiği değişimi ışık üzerinden yorumlayarak izleyicilere bir deneyim alanı da yaratmaya çalışmaktadır. Işığın İslam mimarisinde bir süsleme tekniği olmasına da vurgu yapan sanatçı, mukarnas adı verilen geleneksel geometrik mimari işçiliğini temsilen üreteceği yerleşirmenin özellikle gölge, ışık ve form detaylarında sanatçı Buşra Tunç ile ortak bir araştırma ve çalışma sürecine girmektedir.

Farsçada hem mecazi hem de gerçekdışı anlamına gelen Majaz, açıklanamayan bir deneyimi ifade eder. İşte böyle bir deneyim Büyük Valide Han’a girildiğinde de hissedilmektedir. Bu, görünmez bir olgunun deneyimidir. Bu mekâna ilk adım attığım an pencerelerden giren ışık beni etkilemişti; ışık alanda büyüleyici bir dinamik etki yaratıyordu. Ustalıkla uygulanan ışık içeriği aydınlatmanın ötesinde mekânsal niteliği de zenginleştirmektedir. Bu çok yönlülük İslami mimarinin tarih boyunca önemli bir unsuru olmuştur. İslami mimaride ışık süslemenin bir parçasıdır. Mimari faktörlerin kullanılmasıyla dışarıda görünmez olan ışık, içeride değişim göstererek büyüleyici, canlı ve somut bir deneyime dönüşür. Işığı mimari anlamda kullanıyorum ve mekânın niteliğini geliştiriyorum. Sergiye adını veren heykel geleneksel

mukarnas (petek şeklinde mimari süsleme) formlarını kullanarak ışımaya oynuyor. Büyük boyutlu yapısal çabalarla bütün alanı kapsamaktan kaçınan Majaz, mekânda yeni bir doruk noktası yaratıyor. Majaz üstün ve eksiksiz bir dünyayı, bir ütopyayı temsil ediyor²⁴⁹ sözleriyle sanatçı Sahand Hesamiyan Majaz çalışmasını anlatmaktadır.

Yirminci yüzyılın ilk başlarında ortaya çıkan yapısalcılık eleştirildi ve dekonstrüksiyon meydana geldi. Sekseninci on yılda Peter Eisenman dekonstrüksiyon düşüncesini Veksner sanat merkezinin tasarımıyla ortaya çıkarttı. Teknolojik ilerlemesi başka tarzın oluşmasına yani Hay Tek ve onun peşinden teknolojiyle birlikte çevrecilik Eko Tek tarzına sebep oldu. Batının mimarisinde başka eğilimlerden Fraktal geometri ve Fold sayılabilir.²⁵⁰

Felsefe, dil ve mimarinin buluşma noktası haline gelen dekonstrüksiyon, 1989 tarihli “*Dekonstrüktivist Mimarlık*” sergisinin küratörlerinden Wigley’e bakılırsa, mimaride bir yapının simgesel kanısını, önceden dışarıdan görülmeyen içini dışarı vurarak, mekânın farklı uyumluluklarını yeniden inşa ederek, farklı anlamdaki erişimleri zorlayarak ve kapsadığı ilkeleri tekrar çalışarak bozmayı veya düzenlemeyi amaç edinmiştir.²⁵¹

²⁴⁹ <https://allevents.in/istanbul/majaz/909157262571896> (2017.11.21)

²⁵⁰ Gobadiyan, 9.

²⁵¹ <http://www.mimdap.org/?p=4149> (2017.11.21)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. KONUYA İLİŞKİN KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR

3.1.1. Küpler ve Heykel

Neolitik Çağ'dan bu yana öncelikle işlevsel niteliği ön planda olan mimari ve heykel sanatı, günümüzde disiplinlerarası süreçte, plastik sanatların her alanını bünyesinde barındıran bir disiplin olarak tüm dünyada kullanılmaktadır. Sonraki dönemlerde teknolojinin ilerlemesi ile heykelsel mimarinin, hem kullanım amaçları ve alanları artmış, hem de işlevselliğinin yanında plastik anlatımında da önem kazanmıştır. Bu nedenle heykel fonksiyonel olarak bulunduğu ve kullanıldığı ilk dönemlerin aksine, çağın gerektirdiği plastik dönüşümlerin bir sonucu, hatta gerekliliği olarak mimarlık sanat alanı, heykelsel mimari form biçimde kullanılmaya başlamıştır. Mimarlığın plastik niteliği ve sanatçılara üç boyutlu heykelsel uygulamalarında sağladığı avantajlar nedeniyle, heykelsel mimarlık uygulamaları çağımızda artmıştır.

Bu araştırmada, çağdaş sanat alanında çalışan sanatçıların yaşadığı dönemde kendilerine özgü bakış açılarının oluşmasında ve kendilerini ifade edebilme amaçlanmış ve diğer plastik sanat alanlarında olduğu gibi, heykelsel mimari alanında da tasarım ilkelerinin yanı sıra özgünlük ve yaratıcılık da en önde gelen sorunlar arasında olduğu görülmüştür.

Çalışmalar bölümünde, mimari heykel alanında kavramsal düzeyde uygulamalar yapan yabancı sanatçılardan yola çıkılarak, çalışmalarına göndermeler yapılmaya çalışılmıştır.

Bu ortaya konulan çalışma, mimar Sacha Sosno'un eserlerinden ilham alınarak tasarlanmış, küp formu, binaya en yakın formdur (küp mimaride en rahat ve en kolay yapılabiden bir formdur) bu yüzden mimari bir binaya dönüşebilen, Mimari-Heykel yapının kompozisyonu, bir küp ve Realist Antik kopya heykelden oluşturulmuştur. Kompozisyonda küp formu, sade bir form olduğu için, Klasik ve ayrıntılı heykellerle kontrast sağlayarak, daha çok ön plana çıkar.



Görüntü 176. Sacha Sosno, Küp Baş, Nice, 2012.



Görüntü 177. Sanaz Pournaderi, Küp ve Heykel Kompozisyonu, 70x70x45, 2017.

3.1.2. Heykelsel Mimari Maketler

Organik formlardan yola çıkılarak yapılan heykelsel mimari maket tasarımlarını, bu seri çalışmalarda, Heykelsel Mimari tarzında, tasarım yapan ve en çok etkilenilen mimar Zaha Hadid'in eserlerinden yola çıkarak, üçüncü sınıf heykel bölümü öğrencilerime, temel Mimari dersinde, mimari tasarımlarına yöneltmiştir. Öğrencileri, sıradan gördükleri sade kare, küp ve dikdörtgen bina düşüncelerinden uzaklaştırarak, heykelsel mimari bir yapı, tanımlamaya yönlendirilmiş ve sonuç olarak, mimari ve heykel ilişkili bir yapıya ulaşılmaya çalışılmıştır.

Heykelsel mimari formların maketlerini yapabilmek için, genelde mimarların kullandığı maket kartonu uygun olmadığı için, bu tür heykelsel mimari maketleri tasarlayıp yapabilmek için, heykelsel form, kil malzeme gibi teknik bilgilerden faydalanılmıştır.



Görüntü 178. Sanaz Pournaderi ve Üçüncü Sınıf Öğrencileri, “Heykelsel Mimari Maketler”,
Kil ve Alçı Kalıp, 2017.



Görüntü 179. Sanaz Pournaderi ve Üçüncü Sınıf Öğrencileri, “Heykelsel Mimari Maketler”,
Kil ve Alçı Kalıp, 2017.

3.1.3. Sarılmış Klon

Antik Yunan ve İnan AhamaneŖi Döneminde kullanılan sutunlardan yola ıkararak, serbest bir kompozisyonda, ahŖaptan yapılan kadın portresi, sütuna yontularak oluŖturuldu.

alıŖmada, katı geometrik formların yanı sıra, yumuŖak akıŖkan hareketli formlarla birlikte ele alınarak, yapıda kontrastlık elde edilmeye alıŖılmıŖtır. Heykel alıŖması kompozisyonu, fiğuratif bir soyutlama anlayıŖıyla ele alınarak, modern bir yoruma ulaŖılmaya alıŖılmıŖtır. Dikey bir yapı üzerinde, hareketli kumaŖ kıvrımları kullanılarak, dinamik bir yapıya ulaŖılmak istenmiŖtir. Yatay ve dikey elamanlar bir arada kullanılarak, kompozisyonda denge sağlanmaya alıŖılmıŖtır.



Görüntü 180. Sanaz Pournaderi, "Sarılmış Klon", AhŖap, 240 cm, 2017.

3.1.4. Kadın Estetiği

Kalatravanın torso adlı yapıtındaki erkek vücudunun dönüşünden esinlenerek, bu çalışma ortaya konulmaya çalışıldı. Erkek gövdesinin dinamik dönüş yapan yapısı, ahşap malzeme üzerinde uygulamaya geçilerek, heykelin plastik anlatım dili olan, hareket, ritm, ışık-gölge ve doku kontrastlığı, formu daha etkili kılabilmek için, yoğun olarak kullanılmıştır.



Görüntü 181. Sanaz Pournaderi, Kadın Estetiği, Seramik, 2017.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Modernizmin getirdikleri yenilikler ile birlikte biçimsel ve düşünsel temelli uygulama alanları değişmiş, mimarlık sanatında plastik bir dil olarak heykelsel mimarlığın kullanımı, sanatçılara ifade özgürlüğü sağlamıştır. Aynı zamanda teknolojinin sağladığı imkânlarla birlikte heykeltıraşlar farklı malzeme ve tekniklerle çalışabilme imkânı da kazanmışlar ve artan yeni bilgi ve teknik imkânlar aracılığı ile heykelsel mimari alanında birçok sanatçı üretimlerde bulunmuşlardır.

Mimari, insan yaşamını kolaylaştırmak için tasarlanmış mekândır. Yaşamın devamı için insan, barınmak ve doğa şartlarından korunmak için bir mekân ihtiyacı duyar. Kendine özgü kültürel, fonksiyonel, teknik ve farklı tasarımlarla mekânını yaratır. Mekân belirli bir amaca yönelik sınırlandırılan bir boşluktur. Mimarlık da maddesel olarak malzemelerin gerçekliğini kullanmakta, mekâna şekil vermekte ve birey için işlevsellik kazandırmaktadır.

Heykeltıraşlık klasik anlamda maddeye, mekâna şekil verme, onu forma sokmaktır. Heykel, sanatsal bakış açısıyla meydana getirilmiş üç boyutlu formdur. Heykel insanın barınma ya da doğa şartlarından korunma gibi bir amaca yönelik değildir. Sanatsal bir bakış açısına sahiptir ve bu bakış açısı ve en klasik tanımı ile tasarlanmış üç boyutlu formdur.

Mimari ve Heykel alanların birbirine yaklaşması Mimari-Heykel veya Heykelsi-Mimari kavram veya tarzın oluşmasına sebep olmuştur. Çağdaş sanat ortamında birbirine yaklaşan mimari ve heykel ilişkisi, felsefede ve sanatta radikal değişimlerin yaşandığı XX. yüzyılda, Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle geleneksel yapıların paramparça olduğu, disiplinlerin kendine ait sınırlarının ortadan kalkmaya başladığı bir ortamda, mimari ve heykel disiplinlerinin yeni strüktür arayışına girdiği günümüzde "*Mimari Heykel*" ve "*Heykelsel Mimarlık*" terimlerinin doğmasını sağlayan etkenleri açığa çıkarmaktadır. Günümüz heykel sanatına bakıldığında artık mimari ve heykelin teknik anlamında ortak teknolojik imkânları kullandığı görülmektedir. Bu teknolojiler sayesinde mimari yapıtların heykel, heykellerin de zaman zaman mimari özellikler taşıdığı görülür. Geçmişte mimarinin mekânını kullanan heykelin artık kavram olarak "*Mekân*" inşa ettiğini, heykelin imgesel gücünü kullanan mimarinin ise, heykele dönüşerek sadece

işlevselliği karşılamakla yetinmeyen, duygusal ihtiyaçlara da cevap veren “İfade” aracı haline gelmiştir.

En meşhur Heykelsel Mimari anlayışta çalışan mimarlar, örneğin Santiago Kalatarava, Zaha Hadid ve Le Corbusier gibi hem mimar hem ressam hem de heykeltıraş olarak birçok özelliği kendisinde barındıran günümüzde de çok az görülen heykelsel mimarlık eserleri yaratan sanatçılardır. Bu mimarların tasarladığı binalar bir heykel gibi nitelenebilir ve bu başarısının sırrını mimarlığının yanı sıra ressam ve heykeltıraş olmasından kaynaklanmıştır. Bu mimarlar, eserlerini sanattan aldığı ilhamla ortaya koyarak evrensel bir üne sahip olmuşlar ve tasarladığı resim ve heykellerinin birçoğunu yaptığı mimari için bir ilham kaynağı yapmışlar mesela bir heykel yapmış ve sonrasında kendi yapmış olduğu heykelden yola çıkarak onu bir binaya dönüştürmüşlerdir. Bu mimarların sahip olduğu heykeltıraşlık, biçim ve strüktür bilgisi, sanatçının benzersiz eserler ortaya koymasını sağlamış, bu tasarımlarda geleneksel klasik simetri ve statik denge anlayışı yerine dinamik bir dengeyi ortaya koymuşlardır. Bu tür mimari eserlerinde hareket ve dinamiğe oldukça önem verilmiş ve binanın kendisi sergilenen eserlenen heykel gibi önemli ve görkemli olmuştur. Guggenheim Müzesi, inanılmaz güzel ve enteresan bir heykel formudur. Ancak yapı bir müze binası olmasından ziyade, heykelsel yapı, ziyaret edilmek üzere olan bir heykel olarak tasarlanmıştır. Nasıl ki insan New York’taki özgürlük Anıtı’nın içine girip en üst noktasına çıkabiliyorsa, aynı şekilde “Guggenheim”ın içine girip, bazı sanat eserlerini görebilmektedir.

Bütün heykeller ne türlü olursa olsun, içinde oldukları çevreyi karşılıklı etkilerler. Genelde heykel ve çevre ilişkisi, heykel sanatçısı tarafından bilinçli planlanmış bir ilişki olmamakta, mekân ve çevreyi mimariye bağlayan bir faktör olmaktadır. Heykelin çevresiyle ilişkisinden dolayı üç boyutlu yapıt, özel bir mekân için tasarlanmayan ve bulunduğu çevreyle bağlantısı olmayanlar ve tamamen özel bir mekân için tasarlanan ve bu özel çevrede sergilenenler olarak iki guruba ayrılırlar. Genelde peyzaj tasarımları, mimari bir tasarımdır ve çoğu zaman mimarlar peyzaj tasarımlarını zenginleştirmek için heykellerden faydalanırlar. Mimarların heykeltıraşlıktan ve heykeltıraşların peyzaj mimariden bilgisi olması ve onların işbirliğiyle daha birleşik ve güçlü tasarımlar ortaya çıkmasını sağlayabilirler.

Zaman içerisinde oluşan akımlar ve bu akımların takipçileri, objeyi farklı tasarım teknikleri ve yaratım güçlerini kullanarak mimarlık ve heykel sanatını özgürleştirme işlemleri devam etmektedir. XXI. yüzyılda da yine, kendilerine günlük basit objeleri konu edinen mimar ve heykeltıraşlar, birlikte gerek bilgi birikimleri ve sanatsal yetileri, gerekse yüzyıllardır gelişen sanat anlayışı sayesinde bu sıradan objeleri birer sanat formuna dönüştürmeye ve gelecekte bu sanata farklı boyutlar katmaya devam edeceklerdir.



KAYNAKÇA

- Antmen, A., *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Archidek, *Mimarlık Yapı Malzemeleri Dergisi*, İstanbul 2005, Sayı:3.
- Arnason, H. H., *Tarihe Honare Modern: Naggashi, Peykar taraşi ve Mimari dar garne bistom*, (Farsça Çev. İslamiye, M.), Aghah, Tahran 1996, 195.
- Atalayer, F., “Mekân”, *Anadolu Sanat/Dergisi*, Anadolu Üniversitesi, İstanbul 1999.
- Atalayer, F., *Temel Sanat Eğitimi Notları*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 1996.
- Bani Masud, A. *Memarie Gharb, Rişeha ve Mafahim*, Honare Memariye Gharn, Tahran 2010.
- Bani Masud, A. *Tarihe Memariye Garb az Ahde Bastan ta Maktabe Şikago*, Tahran 2010.
- Banister, F. S., *A History of Architecture*, Twentieth Edition, Architecture Press, London 1996.
- Başiri, A. *Rabeteye Miyane Memari va Mojassame*, (Yüksek Lisans Tezi), Alzahra Üniversitesi, Tahran 2011.
- Berik, Z., “Güncel Sanat Müzesi: Yaşama Dair Karşılaşmalar”, *Hayallere Visa Dergisi*, Sayı:6, VISA Yayını, İstanbul 2004.
- Berirani, S., *Form ve Faza Dar Honare Mocessame Sazi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Tahran Üniversitesi, Tahran 2003.
- Bilge, N., *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000.
- Ceylanlı, Z., “Siegfried Giedion’s “Space, Time And Architecture”: An Analysis of Modern Architectural Historiography”, (Yüksek Lisans Tezi), ODTÜ, İstanbul 2008.
- Curtis, W. J. R., *Modern Architecture since 1900*, Phaidon, London 1996.
- Çağlayan, G., *Bir Virtüöz: Mimar-Mühendis- Heykeltıraş Calatrava*, Çağdaş Dünya Mimarları 3, Boyut Yayınları, İstanbul 2000, 68.

- Çalik, S., “Sadi Çalik’in Heykelleri”, *Bellek ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*, (Ed. Cem İleri), İstanbul Modern, İstanbul, 2006, 67-81
- Çetin, T., “Heykeldeki Mimari, Mimarideki Heykel”, *Sanat Yazıları*, 22/2010 Bahar, Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları No: 37 / Ankara 2010.
- Demirarslan, D., Algan, G. P., “Kamusal Alanın Temel Nitelikleri”, *Mimar-ist 4, İstanbul Gregory I. (1992) “Sculptural Ceramics”*, Chilton Book Company, USA 2006.
- Derac, P., *Nama Pusteyi Hoviyatsaz, Faslnameye Memari va Sakhteman Dergisi*, Sayı: 19, 2009, 60-65
- Duncan, A. *Art Nouevo*, Thames & Hudson, London 2001.
- Erdine, E., Altınkeser, S., <http://www.arkitera.com> (2016.04.16)
- Falamaki, M., *Şeklgiriye Memari Dar Tacarobe İran ve Garb*, Naşre Faza Yayınlar, Tahran 2006.
- Feeld, D. M., *Geçmişten Günümüze Mimari Şaheserler*, (Bulgarcadan cev. Ferit Yazıcı), Knigomania EEOD, Sofia 2007.
- Foster, H., *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Ayrıntı Yayınlar, İstanbul 2009.
- Foster, H., *Tasarım ve Suç*, (Türkçe Çev: Gen E), İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Gardner, H., *Honar Dar Gozare Zaman*, (Farsça Çev. Faramarzi M. T.), Negah ve Agâh Yayınlar, Tahran 1991.
- Garthwaite, G., *İran Tarihi*, (Türkçe Çev. Aytuna F.), Yayınevi, İstanbul 2011.
- Ghashgayi, S. H., *Kansept dar Memari bar asase hendeseye feraktal*, Faslnameye Memari ve Farhang NO:22, Tahran 2005.
- Ghodusi Far, H., “Naghshe Bastar Dar Sheklgiriye Ertebet Beyne Mocasame Sazi ve Memari”, *Memari ve Farhang Dergisi*, No. 33, 2008.
- Giedion, Z., *Faza, Zaman ve Mimari*, (Farsça Tercuman: Mozayyeni, M.), Naşre Ketab Yayınlar, Tahran 1975.
- Gobadiyan, V., *Mabaniye Moasere Garb*, Daftare Pazhuhesh haye Farhangi, Tahran 2003.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2007.

- Gregory I., *Sculptural Ceramics*, Chilton Book Company, USA 1992.
- Gruter, Y., *Zibaşenahti dar Memari*, (Farsça Çev. Homayun, A.), Markaze Çap va Entesharate Daneşgahe Şahid Beheşti, Tahran 1995.
- Hakimi, M., *Tarikhe Tamaddone Cahan*, Şerkate Naşre Enteshar Yayınları, Tahran 1989.
- Hançerlioğlu, O., *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993.
- Hoseyni, R., *Honar ve Memariye Iran ve Cahan az Kohantarin Zaman ta Asre Hazer*, Marlik, Tahran 2009.
- Janson, H. W., *Tarikhe Honar*, (Farsça Çev. Marzban, P.), Entesharate Amuzeşe Engelabe Eslami Yayınları, Tahran 1989.
- Jodido, P. H., *Santiago Calatrava*, (Farsça Çev. Nazar Niya, N.), Honare Memariye Gharn, Tahran 2008.
- Kalinz, P., *Tarikhe Teoriye Memari, Degarguniye Armanha dar Memariye Modern*, (Farsça Çev. Hasan Pur), Entesharate Ghatre, Tahran 2008.
- Katı, A., “Heykel Sanatının Tanıtımı ve Özellikleri”, *Anadolu Üniversitesi, G.S.F., Anadolu Sanat Dergisi 9*, Anadolu Üniversitesi Matbaası, Eskişehir 1996.
- Kaymaz Koca, S., “Çağdaş Mimarlıkta Özne Üzerinden Aidiyet Okuması: Yersizlik”, *Arredemento Mimarlık Dergisi*, Sayı: 2006 / 09, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2006.
- Kokh, V., *Şenasayie Sabkhaye Memari*, (Farsça Çev. Ameri, H.), Kavoş Yayınlar, Tahran 2008.
- Korofkin, F. P., *Tarihe Donyaye Gadim*, (Farsça Çev. Bidsorkhi), Shabgir, Tahran 1974.
- Kortan, E., “Ekspresyonist Mimarlıkta Tasarım Süreci”, *Mimari Akımlar 1*, İstanbul 1996.
- Krauss, R., “Mekâna Yayılan Heykel”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, 82, 2002, 109.
- Krauss, R., *Passage In Modern Sculpture*, MIT Press, England, Cambridge 1977.
- Krauss, R., *Sculpture In the expanded Field*, MIT Press, England, Cambridge. 1979.

- Kripa, M., *Antoni Gaudi*, (Farsça Çev. Mahmudi, K. ve Basiri, R.), Şahre Ab Yayınlar, Tahran 2006.
- Lampugnani, V. M., *Daneşnameye Memari Garne Bistom*, (Farsça Çev. Cavid, Z.), Emtedad, Tahran 2003.
- Leland, M. R., *Mimarlığın Öyküsü*, (Türkçe Çev. Akça, E.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002.
- Lynton, N., *Tarihe Honare Modern*, (Farsça Çev. Ramin, A.), Nashre Ney, Tahran 2003.
- Marzban, P., *Tanavvoe Tacarebe Tacassomi*, Soruş Yayınlar, Tahran 1999.
- Marzona, D., *Minimal Sanat*, VG Bild- Kunst. Bonn 2004.
- Mehrabi, H., *Şahr ve Tendise Mocassamehaye Şahri az Tamsale Şah ta Çeşme Khoda*, Sarmaye Gazetesinin No. 172, 2006.
- Melvin, J., *İsmha dar memari*, (Farsça Çev. Şafayi, A.), Fadak İstatis, Tahran 2001.
- Memariyan, G. H., *Mabniye Tarrahi Memari*, Nagmeye No Andiş Yayınları, Tahran 2014.
- Mozayyani, M., *Az Zaman ve Memari*, Markaze Motaleat ve Tahgigate Şahrsazi ve Memariye Iran Yayınlar, Tarhan 2009.
- Muri, P., *Farhange Honar ve Honarmandan*, (Farsça Çev. Afşar, S.), Roshangaran, Tahran 1993.
- Özertural, R., *Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, İstanbul 2007.
- Pakbaz, R., *Dayeratolmaarefe Honar*, Farhange Moaser, Tahran 1999.
- Pakzadiyan, N., “Muzeye Honare Milovaki”, *Memari ve Farhang Dergisi*, No. 25, 2006, 101.
- Polo, Zarera, A. *Coversations With Frank O. Gehry*, Elcroquis, Barcelona 1995.
- Pour Asgharian, M., “Naghshe Tasir Gozare Baft dar Memari”, *Memari ve Farhang Dergisi*, No. 38, 2009, 97.
- Read, H., *Maniye Honar*, (Farsça Çev. Daryabandari), Şerkate Entesarate Elmi ve Farhangi Yayınları, Tahran 1972.

- Sahand Hesamiyan'la Kendisiyle bire bir konuşmadan
Sarı, H. F., *Genç Sanat*, No. 140, İstanbul 2006, 38-39.
- Sennett, R., *Ten ve Taş*, (Türkçe Çev. Birkan, T.), Metis Yayınları, İstanbul 2001.
- Sözeri, M., *1970'lerden Günümüze Mimarlık Alanında Heykelsi Biçimler*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul 2007.
- Sweenay, J. J., Sert, J. L., *Antoni Gaudi*, Architectural Yayınlar, Landon 1970.
- Şahiner, R., "Neo – Avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakılmalı?" Hacettepe Üniversitesi "Sanat ve ...", *Sempozyum Tebliği, 18 – 20 Ekim 2006*, Ankara 2006.
- Şen, G., *Seramik ve Cam Materyallerin Sanat Objelerinde Birlikte Kullanım Olanaklarının Araştırılması*, (Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Adana. 2010.
- Tagvayi, V., *Cozveye Nehzatha ve Avamele Moasser Dar Peydayeşe Modernizm*, Goruhe Honar ve Memariye Daneşgahe Doktor Şariati Yayınları, Tahran 2005.
- Tanyeli, U., "Resheymim Sanat ve Tasarımda Disiplin Sınırlarının Yıkılışı / Heykel Nerede Biter, Mimarlık Nerede Başlar?", *Arredemento Mimarlık*, Sayı: 2006/02, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2006, 48.
- Trachtenberg, M., *Architectur Prehistory to Postmodernism*, The Wester Tradition, Japan 1986, 300-304.
- Tunalı, İ., *Tasarım Felsefesine Giriş*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2002.
- Worringer, W., *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Türkçe Çev. Tunalı, İ.), Remzi Kitapevi, İstanbul 1993.
- Yazıcı, F., *Arkitektonik Heykel*, (Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 2016.
- Yazıcı, F., *XX. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari İle İlişkilendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 2008.
- Zareii, M. E., *Aşnayı ba Memariye Cahan*, Fan Avaran Yayınları, Tahran 2005.
- Zevi B., *Çegune be Memari Bengarim*, Ketabe Ruz Yayınları, Tahran 1997.
- Zırhlı, K., *Atık ve Hazır Nesnelere Sanat Objesine Dönüşümü*, (Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Mersin 2009.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://sourceable.net/distinction-architecture-sculpture/#> (2017.01.27)

<http://dolusozluk.com/?b=Arkitektonik> (2016.03.18)

http://sites.duke.edu/artsvis54_01_f2010/2010/11/06/simdaiçerulation-and-architectonic-sculpture/ (2016,0618)

<http://www.mimarlikmuzesi.org/biyografi.asp?id=315> (2017.01.11)

<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/santiago-calatrava-sculpture-into-architecture> (2017.11.30)

<http://v3.arkitera.com/v1/haberler/2005/01/03/istanbulmodern.htm> tarih (2017.05.27)

<http://www.arkitera.com> (2017.06.21)

<http://www.konseptprojeler.com/haydar-aliyev-merkezi> (2017.11.07)

<http://www.konseptprojeler.com/haydar-aliyev-merkezi> (2017.11.30)

http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=7120#.WXCcRsbBIQ9
(2017.05.20)

www.guggenheim-bilbao.es (2017.03.12)

<http://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/ogijimas-soul-2010>
(2017.10.15)

www.guggenheim-bilbao.es (2017.03.12)

<http://bytesdaily.blogspot.com.tr/2017/01/some-amazing-buildings.html>, (2017.07.26)

<http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=36&RecID=601> *Reichstag, Adolf Hitler'in Almanya'nın başına geçişine kadar Alman parlamentosunun toplandığı yerin ismidir. (2016.06.04)

<https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> (2017.09.08)

<https://www.centrepompidou.fr> (Art Presse, no:45) (2016.03.19)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/kenti-mimarlikla-markalandirmak/2290>
(2017.06.09)

<http://miraszaman.mihanblog.com/post/36> (2017.09.16)

<http://miraszaman.mihanblog.com/post/36> (2017.9.16)

<http://www.kokpit.aero/ilknur-akman-persepolis> (2017.10.14)

<http://www.gezialemi.com/GeziAyrinti.asp?ID=753&SAYFA=2> (2017.10.08)

<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=33797&month=12&year=2008> (2017.10.08)

<http://mihanbana.com/امانت-حسین-طراح-آزادی-برج-معماری/> (2017.08.12)

<http://ppt90.ir/powerpoint-projects/مشهور-معماران-هوشنگ-سیحون-مقبره-معمار-سیحون-هوشنگ/>
(2017.09.12)

<http://ammi.ir/سیحون-هوشنگ-افشار-نادر-شاه-آرامگاه-شهرسازی-و-معماری-مقالات-و-اخبار/>
(2017.08.12)

<http://www.gezi-yorum.net/iran-meshed-mashhad/> (2017.08.12)

<https://gazeteistanbul.com/batmayan-gunes-omer-hayyam/> (2017.09.16)

<https://gazeteistanbul.com/batmayan-gunes-omer-hayyam/> (2017.08.12)

GÖRÜNTÜLER İÇİN KAYNAKLAR

- Görüntü 1. <http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/stonehenge/history/>
(2017.07.11)
- Görüntü 2. <http://ekstremlbilgi.com/sanat/gotik-sanati/> (2017.07.11)
- Görüntü 3. <http://mustseeplaces.eu/wp-content/uploads/2017/02/water-guggenheim-museum.jpg> (2017.07.11)
- Görüntü 4. <http://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2014/07/Arch2o-Zaha-Hadid-Architects-Wins-Designs-of-the-Year-Prize-002.jpg> (2017.07.11)
- Görüntü 5. <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>
(2017.07.11)
- Görüntü 6. <https://www.artsy.net/artwork/richard-serra-inside-out> (2017.07.11)
- Görüntü 7. <http://www.radikal.com.tr/kultur/giacometti-sergisini-gormeniz-icin-7-sebep-1300857/> (2017.05.03)
- Görüntü 8. <http://most-expensive.com/sculpture-world> (2017.08.19)
- Görüntü 9. <http://tomatoesfromcanada.blogspot.com.tr/2012/06/berlinische-gallery.html>
(2017.08.19)
- Görüntü 10. http://www.leninimports.com/joseph_buys_gallery_7.jpg (2017.08.21)
- Görüntü 11. <https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>
(2017.08.22)
- Görüntü 12. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/spatial_construct_jpg.htm (2017.07.15)
- Görüntü 13. <https://fcit.usf.edu/holocaust/photos/junct/junct05.htm> (2018.02.01)
- Görüntü 14. <http://www.pearltrees.com/lezartsenstock/venus-paleolithique/id14119859/item124994779> (2017.04.14)
- Görüntü 15. <http://www.bilgiuzmani.com/konu/willendorf-venusu-nedir.3870/>
(2018.02.01)

- Görüntü 16. <http://www.somedayillbethere.com/2013/08/ramses-ii-didnt-have-a-big-green-passport/> (2017.01.19)
- Görüntü 17. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.143.1/> (2017.12.11)
- Görüntü 18. <https://onartandaesthetics.com/2016/04/12/discobolus-of-myron/> (2017.11.08)
- Görüntü 19. <https://steemit.com/iskender/@temelog/bueyuek-iskender-basi-istanbul-arkeoloji-muzeleri> (2017.12.18)
- Görüntü 20. http://sebeder.org/Laocoon_ve_Ogullari_Heykeli-832.html (2017.01.28)
- Görüntü 21. <http://arkeofili.com/romanin-askeri-kalelerinde-kadinlar-da-vardi/> (2017.02.19)
- Görüntü 22. <http://ww1.kmarsiv.com/sayilar/20071016.asp> (2017.06.27)
- Görüntü 23. <http://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/florence/duomomuseo/0142.jpg> (2017.01.23)
- Görüntü 24. <https://www.akg-images.de/archive/Der-Raub-der-Sabinerin-2UMDHUS42Q9W.html> (2017.02.29)
- Görüntü 25. https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=1997_16 (2017.10.16)
- Görüntü 26. <http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/stonehenge/history/> (2017.07.13)
- Görüntü 27. http://employees.oneonta.edu/farberas/ARTH/Images/109images/greek_archaic_classical/parthenon/acropolis_view.jpg (2017.03.10)
- Görüntü 28. http://employees.oneonta.edu/farberas/ARTH/Images/109images/greek_archaic_classical/parthenon/acropolis_reonstruction.jpg (2017.03.10)
- Görüntü 29. <http://www.roadsideamerica.com/story/14603> (2017.03.10)
- Görüntü 30. http://employees.oneonta.edu/farberas/ARTH/Images/109images/greek_archaic_classical/parthenon/parthenon.jpg (2017.03.10)
- Görüntü 31. <http://photoseek.photoshelter.com/image/I00004d1AycWA3Mw> (2017.03.10)

- Görüntü 32. <http://www.gashtesafiran.com/wp-content/uploads/2016/05/panteon3.jpg>
(2017.03.15)
- Görüntü 33. <http://www.romanemperors.com/augustus.htm> (2017.03.15)
- Görüntü 34. <http://whc.unesco.org/en/list/81/gallery/> (2017.03.15)
- Görüntü 35. <https://tr.pinterest.com/pin/329044316503824701/> (2017.03.15)
- Görüntü 36. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Chartres_cathedral_022_Apostles_and_Saints_S.JPG (2017.03.15)
- Görüntü 37. <http://www.alamy.com/stock-photo-carved-angels-reims-cathedral-facade-reims-marne-champagne-ardenne-14731300.html> (2017.03.18)
- Görüntü 38. <http://monumentshistoriques.free.fr/batir/cathedrale/legothique.html>
(2017.03.18)
- Görüntü 39. http://quod.lib.umich.edu/a/aict/x-gt061/* (2017.03.18)
- Görüntü 40. <https://tr.pinterest.com/pin/677651075151126890/> (2017.04.02)
- Görüntü 41. <https://tr.pinterest.com/Cloudille/basilica-di-san-pietro-in-vaticano-progetti/> (2017.03.21)
- Görüntü 42. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Basilica_di_San_Pietro_front_%28MM%29.jpg (2017.03.21)
- Görüntü 43. <https://xuanbichvietnam.files.wordpress.com/2009/04/vatican-kho-bau-nghe-thuat.jpg>(2017.03.21)
- Görüntü 44. <http://ardenas.deviantart.com/art/Basilica-di-San-Pietro-310812831>
(2017.03.21)
- Görüntü 45. http://www.animamediatca.it/animamediatca/index.php?option=com_content&view=article&id=82:studio-di-psicologia-analitica-sul-grande-architetto-barocco-francescoborromini&catid=36&Itemid=146&lang=it
- Görüntü 46. <https://www.birminghammail.co.uk/news/local-news/engineer-calls-crystal-palace-rebuilt-3011957> (2017.01.09)

- Görüntü 47. http://www.corriere.it/foto-gallery/la-lettura/sguardi/15_dicembre30/boccioniani-arte-architettura-desgin-1f93f0ac-aec-11e5-8a3c-8d66a63abc42.shtml?refresh_ce-cp
- Görüntü 48. https://afterpost.files.wordpress.com/2010/11/tatlin_monument.jpg
- Görüntü 49. <http://socks-studio.com/2015/07/15/kazimir-malevichs-arkhitektons/>
- Görüntü 50. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/vantongerloo-interrelation-of-volumes-t02306> (2018.01.15)
- Görüntü 51. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Espacio_Parasol_Sevilla.jpg (2018.01.30)
- Görüntü 52. <http://victoria-sparrow.weebly.com/architecture-in-context/archives/10-2014> (2016.11.19)
- Görüntü 53. <https://www.theguardian.com/world/australia-culture-blog/gallery/2013/oct/18/sydney-opera-house-in-pictures#img-3> (2016.11.19)
- Görüntü 54. https://en.wikipedia.org/wiki/Sagrada_Fam%C3%ADlia (2016.11.19)
- Görüntü 55. <http://bcnshop.barcelonaturisme.com/shopv3/ca/product/21451/tour-sagrada-familia.html> (2016.11.19)
- Görüntü 56. <http://www.reporterinviaggio.it/la-barcellona-di-gaudi-sagrada-familia-pedrera-park-guell/> (2016.11.19)
- Görüntü 57. <http://www.thousandwonders.net/photo/15425> (2016.11.19)
- Görüntü 58. <http://justfunfacts.com/interesting-facts-about-casa-batllo/> (2016.11.30)
- Görüntü 59. <https://www.casabatllo.es/en/> (2016.11.30)
- Görüntü 60. <http://www.archdaily.com/90689/ad-classics-casa-batllo-antoni-gaudi> (2016.11.19)
- Görüntü 61. <https://www.casabatllo.es/en/> (2016.11.30)
- Görüntü 62. <http://justfunfacts.com/wp-content/uploads/2016/01/casa-mila.jpeg> (2016.12.2)
- Görüntü 63. <http://www.smithsonianjourneys.org/tours/barcelona-stay/itinerary/> (2016.12.2)

- Görüntü 64. <http://justfunfacts.com/wp-content/uploads/2016/01/casa-mila-rooftop.jpg>
(2016.12.2)
- Görüntü 65. <http://www.viewpictures.co.uk/Details.aspx?ID=132971&TypeID=1>
(2016.12.2)
- Görüntü 66. <http://wanderingtrader.com/travel-photos/parc-guell-lizard-barcelona/>
(2016.12.2)
- Görüntü 67. <http://blog.kenkaminesky.com/2010/04/09/antoni-gaudis-parc-guell-in-barcelona-spain/> (2016.12.2)
- Görüntü 68. <http://www.1saze.com/le-corbusier/> (2016.11.14)
- Görüntü 69. <https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/fish-1930> (2016.11.19)
- Görüntü 70. <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/france/poissy/savoie/corbuindex.html> (2016.11.14)
- Görüntü 71. <https://www.pinterest.com/solztt/frank-lloyd-wright/> (2016.11.14)
- Görüntü 72. <http://www.cg-space.com/index.php/gallery/image/381-guggenheim-museum/> (2016.11.14)
- Görüntü 73. <http://www.archdaily.com/102060/ad-classics-dulles-international-airport-eero-saarinen/5037f4c728ba0d599b000677-ad-classics-dulles-international-airport-eero-saarinen-photo>(2016.11.20)
- Görüntü 74. <http://www.ultraswank.net/architecture/eero-saarinens-jfk-terminal/>
(2016.11.20)
- Görüntü 75. <http://wallpapersafari.com/w/yG1WCO> (2016.11.20)
- Görüntü 76. <http://mapio.net/pic/p-16327735/> (2016.11.21)
- Görüntü 77. <http://rich-iwasaki.photoshelter.com/image/I0000AGYMbb.ODIQ>
(2016.11.22)
- Görüntü 78. <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/Ancient/en/Discobolos.html>
(2016.11.23)
- Görüntü 79. <http://www.jedast.com/catalonia/7-story.html> (2016.11.26)

- Görüntü 80. <https://cultureofdesign.files.wordpress.com/2010/05/3-hemispheric.jpg>
(2016.11.26)
- Görüntü 81. <http://www.boomsbeat.com/articles/480/20140220/50-exquisite-photos-of-milwaukee-art-museum-a-must-see-attraction.htm> (2016.11.14)
- Görüntü 82. <http://chicago-architecture-jyoti.blogspot.com.tr/2010/07/milwaukee-art-museum-quadracci-pavilion.html> (2016.11.14)
- Görüntü 83. <http://community.simtropolis.com/forums/topic/64240-buildings-many-people-didnt-even-know-they-were-existing/?page=29>
- Görüntü 84. <http://tourism-spot.com/extreme-engineering-turning-torso-sweden/>
<https://archdialog.com/tag/twisting-torso-sculpture/> (2017.07.26)
- Görüntü 85. <http://www.hypocritedesign.com/frank-gehry/>(2016.11.21)p
- Görüntü 86. <http://deniermanera.blogspot.com.tr/2011/05/> (2017.07.31)
- Görüntü 87. <http://www.konseptprojeler.com/haydar-aliyev-merkezi> (2017.07.31)
- Görüntü 88. <http://www.konbini.com/en/inspiration/zaha-hadid-work/> (2017.07.31)
- Görüntü 89. <http://www.puzzledopo.com/ks-games-eyfel-kulesi---paris-1000-parca-puzzle> (2017.07.28)
- Görüntü 90. <https://tr.pinterest.com/pin/214132157255673848/> (2017.07.28)
<http://www.gettyimages.com/detail/photo/gateway-arch-saint-louis-royalty-free-image/157335245> (2017.07.28)
- Görüntü 91. https://blogography.com/archives/2008/08/saint_louis.html (2017.07.28)
- Görüntü 92. <https://allofidol.com/posts/169406?board=whole> (2017.07.28)
- Görüntü 93. <https://fatihmyworld.wordpress.com/2011/02/14/ozgurluk-heykelinin-icinasil-how-is-inside-the-statue-of-liberty/> (2017.07.28)
<http://www.gettyimages.co.nz/event/time-life-visits-the-statue-of-liberty-88882651?#aerial-view-of-tourists-as-they-crowd-the-windows-in-the-crown-on-the-picture-id73142637> (2017.07.28)
- Görüntü 94. <http://nyclovesnyc.blogspot.com.tr/2011/06/sol-lewittstructures-1965-2006.html>; <http://www.thehappilyeverafterproject.com/2012/05/come-out->

and-play-storm-king.html; <http://www.lissongallery.com/artists/sol-lewitt>
(2017.07.28)

Görüntü 95. http://www.pinsdaddy.com/sculpture-by-anish-kapoor-i2iarts-blog_gugR81KGcCOvj7xvfWfL27KL7TaNE*pHW9Me0ozyWNix4Tdrx0fJ7rcABeb4Zm|5E7LCGCTQYsmUtPQ61O|psA/f01B22XIPNYcC0oXYTmdIoY4HDkXr|J6HZXkZD0eXUoy0QIDJ0cQU8ZJbeqk2SJ2iy|MUoJ89gwEzUJDGobxZNsy2jbmE*xrvG2hbu8BujwlZdNep5Np9V0uXCeJnNW/ (2017.07.19)

Görüntü 96. <https://tr.pinterest.com/pin/455848793506992447/> (2017.11.24)

Görüntü 97. <https://mymagicalattic.blogspot.com.tr/2014/01/sculptor-richard-serra.html>
(2016.11.29)

Görüntü 98. <http://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/ogijimas-soul-2010> (2017.07.25)

Görüntü 99. <http://www.art-magazin.de/kunst/buecher/11184-bstr-claus-bury/93618-img-> (2017.07.26)

Görüntü 100. <http://www.mimdap.org/?p=112745> (2017.08.14)

Görüntü 101. <http://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/1> (2017.07.25)

Görüntü 102. <http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/sculptor/rahmi-aksungur-446.htm> (2017.07.25)

Görüntü 103. [http://ru.esosedi.org/FR/U/1000155456/biblioteka_lui_nyusera/http://3.bp.blogspot.com/-iWPgUd4YwTg/UqDUK8-rtFI/AAAAAAAAAGS4/CZJrKLDa7oU/s1600/Sacha+Sosno+_sculptures_artodyssey+\(48\).JPG](http://ru.esosedi.org/FR/U/1000155456/biblioteka_lui_nyusera/http://3.bp.blogspot.com/-iWPgUd4YwTg/UqDUK8-rtFI/AAAAAAAAAGS4/CZJrKLDa7oU/s1600/Sacha+Sosno+_sculptures_artodyssey+(48).JPG) (2017.07.26)

Görüntü 104. <http://bytesdaily.blogspot.com.tr/2017/01/some-amazing-buildings.html>
(2017.07.27)

Görüntü 105. <https://www.expertissim.com/sacha-sosno-les-lendemain-qui-chantent-sculpture-12242954> (2017.07.26)

Görüntü 106. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/49/65/43/49654300d4a3dc80bcf147d7b5a70c4b.jpg> (2017.07.25)

- Görüntü 107. <http://art-sheep.com/wp-content/uploads/2014/10/Los-Carpinteros-Transportable-City-2000.jpg> (2017.07.25)
- Görüntü 108. <http://www.altertuemliches.at/termine/ausstellung/chris-burden-gottfried-bechtold-26893> (2017.07.25)
- Görüntü 109. <http://www.edgeoftheplank.com/2013/05/deutsche-bank-sphere-by-mario-bellini.html> (2017.07.25)
- Görüntü 110. <http://www.worldarchitecturenews.com/wanmobile/mobile/article/23918> (2017.07.25)
- Görüntü 111. <http://kamilrohde.de/blog/2015/turmfeuer/> (2017.07.25)
- Görüntü 112. <http://www.citytrip.be/bestemmingen/categorie/bezienswaardigheden/londen> (2017.07.26)
- Görüntü 113. <http://www.skape.co.kr/wp/artists/kyuchul-ahn/> (2017.07.26)
- Görüntü 114. <http://www.headforart.com/2010/11/02/seein-a-ghost/> (2017.07.25)
- Görüntü 115. <https://www.apollo-magazine.com/house/> (2017.07.25)
- Görüntü 116. <http://blog.kerimcangoren.com/post/161062708214/judenplatz-holocaust-memorial-2000-rachel> (2017.07.25)
- Görüntü 117. <https://coveringchristo.files.wordpress.com/2012/03/09.jpg> (2016.12.28)
- Görüntü 118. <http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/may/31/inside-the-belly-of-the-monster-anish-kapoors-leviathan/> (2017.08.15)
- Görüntü 119. <http://www.jotdown.es/wp-content/uploads/2013/10/Lucerne-Festival-Ark-Nova.jpg> (2017.07.25)
- Görüntü 120. <http://r3lativ.blogspot.com.tr/2007/05/jean-dubuffet.html> (2017.07.28)
- Görüntü 121. <https://94.citoyens.com/2016/a-perigny-la-closerie-falbala-et-autres-tresors-de-dubuffet,22-01-2016.html> (2017.08.18)
- Görüntü 122. <https://tr.pinterest.com/pin/162340761538029462/?autologin=true> (2017.07.26)
- Görüntü 123. <http://www.turizmhaberleri.com/koseyazisi.asp?ID=2899> (2017.11.5)

- Görüntü 124. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2009-11-24_Persepolis_02.jpg
(2017.11.5)
- Görüntü 125. http://ayarann.blogspot.com.tr/2011/07/blog-post_28.html (2017.08.11)
- Görüntü 126. <http://www.learnpersianonline.com/blog/persepolis-ancient-city-persia/>
(2017.11.5)
- Görüntü 127. http://www.wikiwand.com/en/Iranian_architecture
<http://www.learnpersianonline.com/blog/persepolis-ancient-city-persia/>
(2017.11.5)
- Görüntü 128. <http://www.kokpit.aero/ilknur-akman-persepolis> (2017.11.5)
- Görüntü 129. <http://gezgin-irangezisi.blogspot.com.tr/2011/01/iran-gezisi-26092008-03102008.html> (2017.11.5)
- Görüntü 130. http://www.wikiwand.com/en/Naqsh-e_Rustam (2017.11.15)
- Görüntü 131. http://asa.khuisf.ac.ir/ShowPage.aspx?page_=form&order=show&lang=1&sub=103&PageId=6606&codeV=1&tempname=arc1 (2017.11.15)
- Görüntü 132. <http://parsnews.at/wp-content/uploads/2017/07/استان-ضروری-های-تلفن-کرماتشاه.jpg> (2017.11.15)
- Görüntü 133. <http://www.eghtesadbartar.com/blog/ایران-طبیعت-مرد-پیشنهاد-به-نوروزی-سفر/>
(2017.11.10)
- Görüntü 134. <http://yazd.isna.ir//default.aspx?NSID=5&SSLID=46&NFID=59185>
(2017.11.10)
- Görüntü 135. <http://particles7.du.ac.ir/نگاه-یک-در-دامغان/>
http://www.islamicartz.com/story/RUYsjaloglBrY3Gm9_Zv3KsBZN_tomTe7QUI3iNEz48 (2017.11.10)
- Görüntü 136. <http://www.hamshahrionline.ir/details/137628> (2017.11.10)
- Görüntü 137. <http://www.tabnak.ir/fa/news/273411/اردستان-جامع-مسجد-زیبای-معماری-تصاویر/>
(2017.11.10)
- Görüntü 138. <http://masoubabaei60.blogfa.com/1394/04>
<https://tourcalm.com/gonbadgabus-gonbadkavus/> (2017.11.19)

- Görüntü 139. <http://mapio.net/pic/p-44950802/> (2017.09.19)
- Görüntü 140. <http://www.asriran.com/fa/news/324114/> عکس-ور امین-جامع-مسجد-تاریخی-بنای (2017.11.28)
- Görüntü 141. <http://shabestan.ir/detail/News/612870> (2017.11.28)
- Görüntü 142. <https://www.mashreghnews.ir/photo/108749/> -الدين-صفی-شیخ-بقعه-تصاویر
<http://mapio.net/pic/p-73836588/> ار دیلی;
- Görüntü 143. <https://blog.safarme.com/adventure-and-tourism/goharshad-mosque-masterpiece-of-iranian-architecture/>;
<https://twitter.com/hashtag/گوهرشاد?src=hash>;
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goharshad-mosque-mashhad-IRAN.jpg>
- Görüntü 144. <http://invitationtoiran.com/chehel-sotoun-palace/#!> (2017.11.27)
- Görüntü 145. <http://hamgardi.com/BlogPost/4647-%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9-%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86> (2017.01.30)
- Görüntü 146. <https://www.pinterest.co.uk/omid3341/shahyad-tower-azadi-sq/?!p=true> (2017.10.08)
- Görüntü 147. https://www.slideshare.net/Nafass/tehran-mega-capital-of-iran-presentation/10-Shahyad_Square_Tehran_Symbol_Monument (2017.10.08)
- Görüntü 148. <http://pixdaus.com/shahyad-azadi-square-iran-tehran-iran/items/view/44388/> (2017.10.08)
- Görüntü 149. <http://mihanbana.com/wp-content/uploads/2014/12/006.jpg> (2017.10.08)
- Görüntü 150. <http://mihanbana.com/wp-content/uploads/2014/12/sh-sk1.jpg> (2017.08.12)
- Görüntü 151. <https://hiveminer.com/Tags/azadi%20Ctehran> (2017.07.18)
- Görüntü 152. <http://ppt90.ir/powerpoint-projects/مقبره-معمار-سیحون-هوشنگ-مشهور-معماران> /ها (2017.09.18)

- Görüntü 153. <http://www.arel.ir/gallery/سیحون-هوشنگ-افشار-نادرشاه-آرامگاه/>
- Görüntü 154. http://www.iichs.org/caravan_tarikh/90_9/3_4740.htm (2017.09.15)
- Görüntü 155. <https://theblueart.wordpress.com/category/khayam/> (2017.09.16)
- Görüntü 156. <https://www.chidaneh.com/ideabooks/decoration/decorating-styles/iranian-islamic-spaces/16914> (2017.08.12)
- Görüntü 157. <http://www.oneart.org/galleries/kambiz-sabri-house-other-side-night-and-other-sculptures>
- Görüntü 158. <http://www.oneart.org/galleries/kambiz-sabri-house-other-side-night-and-other-sculptures>
- Görüntü 159. <http://www.oneart.org/galleries/kambiz-sabri-house-other-side-night-and-other-sculptures>
- Görüntü 160. <http://www.oneart.org/galleries/kambiz-sabri-house-other-side-night-and-other-sculptures> (2017.09.17)
- Görüntü 161. <http://www.oneart.org/galleries/kambiz-sabri-house-other-side-night-and-other-sculptures> (2017.11.09)
- Görüntü 162. <https://financialtribune.com/articles/people-travel/45319/golestan-palace-beefing-up-security-surveillance;>
 شمس-عمارت-تصویری-گزارش/<http://www.mehrnews.com/news/1790440/>
 -و-معماری-مقالات/مقالات-و-اخبار/<http://ammi.ir/>; گلستان-کاخ-العماره
 /العماره-شمس-عمارت/شهرسازی (2017.11.09)
- Görüntü 163. <https://www.instagram.com/kambizsabri/> (2017.10.19)
- Görüntü 164. <https://www.instagram.com/kambizsabri/> (2017.10.19)
- Görüntü 165. <http://www.oneart.org/galleries/kambiz-sabri-house-other-side-night-and-other-sculptures> (2017.10.19)
- Görüntü 166. <http://www.tishineh.com/touritem/1339/Tomb-of-Danial-Nabi;>
 دزفول+در+صفاری+لیث+یعقوب+آرامگاه/<http://yaghobleis.mihanblog.com/post/tag/>
 ل (2017.10.08)

- Görüntü 167. <https://dailyartfair.com/exhibition/1453/sahand-hesamiyan-the-third-line>
(2017.09.19)
- Görüntü 168. <http://www.sahandhesamiyan.com> (2017.09.21)
- Görüntü 169. <http://www.sahandhesamiyan.com/component/k2/item/40-khalvat;>
<http://www.sahandhesamiyan.com/works/khalvat> (2017.10.23)
- Görüntü 170. <http://www.yazdneqar.ir/post/tag/قدیم%20معماری>
<http://urbannews.persianblog.ir/tag/تیمچه> (2017.10.23)
- Görüntü 171. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ها_بروجردی_خانه_،_گنبدخانه_داخلی_فضای_.jpg
- Görüntü 172. <http://www.triumph-gallery.ru/en/events/extension-ir-tegeran-stolitsa-zaglavnyimi-bukvami.html> (2017.11.18)
- Görüntü 173. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sally_Port_of_Sheikh_Lotf_Allah_Mosque.JPG (2017.11.18)
- Görüntü 174. [https://tr.pinterest.com/pin/509891989052150677/;](https://tr.pinterest.com/pin/509891989052150677/)
<https://www.chidaneh.com/ideabooks/interior-spaces/interior-components-remodeling/doors-windows/27297> (2017.10.16)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Sanaz POURNADERİ
Doğum Yeri ve Tarihi	İran- Ardabil- 17.04.1989
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Sabalan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Heykel Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	Türkçe- Farsça- İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	<p>Sergiler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cumhuriyetimizin kuruluşunun 94. yıl onuruna 29 Ekim-5 Kasım 2017 Bayburt ta düzenlenen Cumhuriyetin Öncü Kadın sanatçıları karma sergisi 2. Bayburt ta 24-28 Mart 2017 tarihleri arasında düzenlenen Uluslararası Kadın ve Sanat Etkinliği Resim Heykel Fotoğraf sergisi 3. Prof. Kaan Canduran tarafından Atatürk Üniversitesi GSF-de düzenlenen “RAKU ÜZERİNE” başlıklı çalıştay 4. Bayburt un düşman işgalinden kurtuluşunun 99. yıl onuruna 21/28 Şubat 2017 tarihleri arasında

	<p>gerçekleştirilen “20+1 Muhteşem Yüzyıl’a doğru” karma sergi</p> <p>5. Erzurum Büyükşehir Belediyesi, 18-19-20 Aralık 2015 tarihleri arasında düzenlenen ERZURUM WINTEREST 2015 faaliyetleri kapsamında yer alan “Buzdan Erzurum Heykelleri-Workshop ve Heykel Yarışması”</p> <p>Ödüller:</p> <p>6. 2006 “Yadvareye Mosharekate Umumi Va Hambastegie Melli” isimli Desen yarışmasında Birincilik</p> <p>7. 2005 “Yadvareye Hambastegie Melli Va Mosharekate Umumi” isimli Desen yarışmasında İkincilik</p> <p>8. İran 2004 “Yadvareye Saleh Nehzate Khedmet Resani Be Mardo” resim yarışmasında Birincilik</p> <p>İran 2003 Kara kalem “Porseshe Mehre 4” yarışmasında Birincilik</p>
Çalıştığı Kurumlar	Atataürk Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	snz.pournaderi@gmail.com
Tarih	26.02.2018