



**XX. YÜZYIL SONRASINDA MODERN
HEYKEL SANATINDA
FİGÜRATİF OLUŞUMLAR**

Ercan TOPRAK

**Yüksek Lisans Tezi
Doç. Dr. Önder YAĞMUR
Heykel Anasanat Dalı
2020
Her Hakkı Saklıdır.**

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

Ercan TOPRAK

XX. YÜZYIL SONRASINDA MODERN HEYKEL SANATINDA
FİGÜRATİF OLUŞUMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Önder YAĞMUR

ERZURUM - 2020

...../..../2020

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “XX. Yüzyıl Sonrasında Modern Heykel Sanatında Figüratif Oluşumlar” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

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

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tarih ve İmza

Ercan TOPRAK

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Önder YAĞMUR danışmanlığında, Ercan TOPRAK tarafından hazırlanan bu çalışma/...../2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi, Hüseyin ÖZNÜLÜER İmza:

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi, M. Ferruh HAŞILOĞLU İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Önder YAĞMUR İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.

.... /...../.....

Prof. Dr.

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	II
ÖZET.....	IV
ABSTARCT	V
ÖNSÖZ.....	V
GÖRSELLER DİZİNİ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI HAKKINDA GENEL BİLGİLER

1.1. HEYKEL SANATININ TANIMI.....	3
1.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE HEYKEL SANATI	14
1.2.1. İlkçağ Öncesi Heykel Sanatı	14
1.2.2. İlkçağ Uygarlıklarında Heykel Sanatı	15
1.2.3.Ortaçağda Heykel Sanatı	19
1.2.4.Rönesans Dönemi Heykel Sanatı	25
1.2.5.Barok DönemiHeykel Sanatı	30
1.2.6. Rokoko Dönemi Heykel Sanatı	34
1.2.7.XIX. Yüzyıl Heykel Sanatı	35

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. XX. YÜZYIL MODERN HEYKEL SANATI.....	37
2.2. XX YÜZYIL HEYKEL SANAT AKIMLARI	40
2.2.1. Dada.....	40
2.2.2. Konstrüktivizm.....	42
2.2.3. Bauhaus Sanat Okulu	45
2.2.4. Groupe Espace (Uzay grubu, hacim içinde derinlik, boşluk).....	49
2.3. XX. YY. VE XXI. YY. TÜRK HEYKEL SANATI.....	53
2.4. TÜRK HEYKEL SANATININ TARİHSEL SERÜVENİ	57
2.4.1. İslam Öncesi ve Sonrası Türk Toplumlarında Heykel Anlayışı.....	57
2.4.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Heykel Sanatı	62
2.4.3. Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı.....	65

2.4.4. Cumhuriyet Döneminde Konusal Heykel	67
2.5. CUMHURİYET SONRASI VE GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATÇILARI.....	69
2.5.1. Ali Hadi Bara.....	69
2.5.2. Zühtü Müridoğlu	70
2.5.3. Şadi Çalık	71
2.5.4. İlhan Koman	72
2.5.5. Kuzgun Acar.....	73
2.5.6. Rahmi Aksungur.....	75
2.5.7. Remzi Savaş	76
2.5.8. Mustafa Bulat	77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. FİGÜRATİF HEYKEL SANATINDA NİCCOLO BETTO BARDİDONATELLO ETKİLERİ.....	80
3.2. FİGÜRATİF HEYKEL SANATINDA AUGUSTE RODİN ETKİLERİ.....	84
3.3. FİGÜRATİF HEYKEL SANATINDA HENRY MOORE ETKİLERİ.....	86
3.4. FİGÜRATİF HEYKEL SANATININ SOSYAL, SİYASAL, BİLİMSEL AÇIDAN ETKİLERİ VE DÜNYA SAVAŞLARI SÜRECİNDEKİ GELİŞİMİ	89
3.5. XX. YY. SANATIYLA BAŞLAYAN HEYKEL SANATININ DEĞİŞİM SÜRECİNDE FİGÜR ALGISI.....	95

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. KİŞİSEL UYGULAMALAR	99
4.1.1. Yalnız İsimli Çalışma	100
4.1.2. Zırh İsimli Çalışma.....	101
4.1.3. Aşıklar İsimli Çalışma.....	102
4.1.4. Ana İsimli Çalışma	103
4.1.5. Kanser İsimli Çalışma	104
4.1.6. Ses İsimli Çalışma	105
4.1.7. Güç İsimli Çalışma	106
4.1.8. Düş İsimli Çalışma	107
4.1.9. Sıfat İsimli Çalışma	108
4.1.10. Koruyucu İsimli Çalışma.....	109
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	110
KAYNAKLAR	111

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****XX. YÜZYIL SONRASINDA MODERN HEYKEL SANATINDA FİGÜRATİF OLUŞUMLAR****Ercan TOPRAK****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Önder Yağmur****2020, 114 sayfa****Jüri: Dr. Öğr. Üyesi, Hüseyin ÖZNÜLÜER****Dr. Öğr. Üyesi, M. Ferruh HAŞILOĞLU****Doç. Dr. Önder YAĞMUR**

XX. Yüzyıl Sonrasında Modern Heykel Sanatında Figüratif oluşumların araştırıldığı bu çalışma kapsamında birinci bölümde heykel sanatının tanımıyla başlayan sonra heykel sanatının kendi içindeki türleri ele alınmıştır. Heykelin

Dönem dönem kullanım eşyası bazen mimari bazen de büyü ve dini ayin gibi konuların içerisinde olduğu ele alınmıştır. Heykelin çağ ve dönemler olarak tarihsel serüveni incelenmiştir.

İkinci bölümde ise xx. Yüzyıl modern heykel sanatı ele alınmıştır. Modernleşme sürecinin içerisinde yer alan sanat akımları incelenmiştir. XX. yy. ve XXI. Yy Türk heykel sanatının başlangıcı ve gelişimi incelenmiş, tarihsel serüveni araştırılmıştır. Cumhuriyet sonrası ve günümüz heykeltraşları örneklerle ve açıklamalarla ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise Figüratif heykel sanatına etki eden, NİCCOLA Betto Bardi Donatello, Augusto Rodin, Henry Moore gibi sanatçılar incelenmiştir. Figüratif heykel sanatının sosyal, siyasal, bilimsel açıdan etkileri ve dünya savaşları sürecindeki gelişimi ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde ise tarafımca yapılan çalışmalara yer verilmiş ve çalışmaların gerçekleştiği süreç açıklamalarla yer bulmuştur. Yapılan çalışma sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda figüratif heykelin tarih öncesinden tutun da XXI. yy. yaşamına kadar olan sürede hep var olduğu aslında heykelin var olabilmesi için figürün olmazsa olmaz olduğu görülmüştür. Her duyguda, yaşamın hep içinde olan insan, sanatla birlikte var olmuş ve olacaktır. Çalışmanın oluşum aşamasında birçok tez, makale, kitap ve dergi gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu konuyla ilgili yapılacak araştırmalarda esin kaynağı oluşturacağını düşünüyorum.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Modern Heykel, Türk Heykel Sanatı, Figür, Figüratif Heykel, Sanat, Modern Sanat, Primitif Sanat, Bauhause Sanat, Postmodern Sanat

ABSTARCT
POST-GRADUATE THESIS
FIGURATIVE FORMATIONS IN MODERN SCULPTURE ART AFTER
TWENTIETH CENTURY

Ercan TOPRAK

ThesisAdvisor: Assoc. Prof. Önder Yağmur

2020, Page: 114

Jury: Dr. Lectuer, Hüseyin ÖZNÜLÜER

Dr. Lectuer, M. Ferruh HAŞILOĞLU

Assoc. Prof. Önder YAĞMUR

With this study, in which the figurative formations in the art of modern sculpture after the 20th century were searched, in the first part it starts with the definition of sculpture , then the types of sculpture with in itself werw discussed.

In the second part, the art of modern sculpture in 20th century is discussed. Art schools in the modernization era examined. The beginning and development of the 20th and 21st Century Turkish art of Sculpture has been studied and its historical adventure has been researched. Post republic and contemporary sculptors are discussed with examples and explanations.

In the third part, artist such as Donatello, Rodin, Moore who influencad figurative sculpture werw examined. Social, political and scientific affects figurative sculpture and its development in the World wars era werw discussed.

In the fourth part my studies are incivded and the process of creation has been mentioned with explanations. As aresult of the study, with the information obtained, it has been observed that figurative sculpture has always existed from prehistory to 21st century and in fact the figüre is indispen sable for sculpture to exist. In every emation, men have been existed with art and will wsist with it. Many sources svich as theses, articles, boks and tournals wrw vused in the process of the study. I think it will be an inspiration for research on this subject.

Key Words: Statue, Modern Sculpture, Turkish Sculpture, Art, Figure, Figurative Sculpture, Art, Modern Art, Primitive Art, Bauhause Art, Postmodern Art

ÖNSÖZ

Tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım sayın hocam Doç. Dr. Önder YAĞMUR' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Lisansüstü eğitimimde bana kattığı her bilgi için Atatürk üniversitesi güzel sanatlar fakültesi dekanı sayın hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT a teşekkürü bir borç bilirim.

Teşekkürün az kalacağı lisans eğitimim boyunca bana kazandırdığı her şey için beni gelecekte söz sahibi yapacak bilgilerle donattığı için sayın hocam Doç. Dr. Meysem SAMSUN 'a teşekkürlerimi sunarım.

İlkokul öğretmenim en büyük şansım bana bu günlere gelmemdeki emeklerine ne kadar teşekkür etsem az ne kadar minnet duysam hafif kalacak sayın hocam Ayşe ŞEN e şükran, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım

Beni bu günlere saygı ve sevgi kelimelerinin anlamlarını bilecek şekilde yetiştirerek getiren ve benden hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen bu hayattaki en büyük şansım olan aileme sonsuz teşekkürler.

Erzurum-2020

Ercan Toprak

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Rodin, Öpüş, Mermer	4
Görsel 1.2. Tören baltası, Tanrıya Adanmış Bir Kült Eşyası,	4
Görsel 1.3. Michelangelo, “Pietà”	5
Görsel 1.4. Alacahöyük Tunç Döneminden, Kapı Sfenksleri, Hitit Dönemi.	6
Görsel 1.5. Hellenistik Dönem Mezar Stellerindeki Hermes ve Herakles Hermeleri.....	7
Görsel 1.6. Amazonların Yunanlarla Savaşını Anlatan Yüksek Kabartma.....	8
Görsel 1.7. Nemrut Dağı Heykelleri.....	9
Görsel 1.8. Shigir İdolü, Karaçam Ağacı, Mezolitik Dönem.	10
Görsel 1.9. Fil, Hint heykeli, Bronz.	11
Görsel 1.10. Taş Heykel	12
Görsel 1.11. Taş Yontu Malzemeleri.	13
Görsel 1.12. Yemek Kabı.....	17
Görsel 1.13. Pirimitif Mask, Portre	18
Görsel 1.14. Cephe ve Kabartma, Romanesk Dönem.	20
Görsel 1.15. Bronz Şamdan.....	21
Görsel 1.16. Vaftiz Kurnası.....	22
Görsel 1.17. Andrea Pisano, Bronz Kapıdan Detay (1330 Floransa Kilisesi).	24
Görsel 1.18. Eski Ahit Kraliçe ve İki Kral	25
Görsel 1.19. Lorenzo Ghiberti, Cennet Kapısı, Bronz.	27
Görsel 1.20. Donatello, Gattamelata Atlı Heykeli, Bronz.....	27
Görsel 1.21. Jeremia ve Eyüp Peygamber.	28
Görsel 1.22. Bunarotti Michelangelo, Pieta, Mermer	29
Görsel 1.23. Bunarotti Michelangelo, Musa, mermer.	30
Görsel 1.24. Laocoön ve oğulları Barok Dönem Roma Kopyası.....	32
Görsel 1.25. Bernini, Azize Teresa'nın Kendinden Geçışı.....	32
Görsel 1.26. GianLorenzo Berrini, “Dört Nehir Çeşmesi”	33
Görsel 1.27. Calais Burjuvaları	36
Görsel 2.1. Celestial Globe (Globe Celeste) and Eiffel Tower 1900.	37
Görsel 2.2. Marcel Duchamp.....	42
Görsel 2.3. Naum Gabo (1890-1977).	43
Görsel 2.4. El Lissitzki, <i>PROUN Odası</i> , 1923	44

Görsel 2.5. Paul Klee, Bauhaus Stüdyosu	46
Görsel 2.6. Bauhaus Kapanış Sergisi	47
Görsel 2.7. (solda) Bauhaus form ustası olan Josef Albers'in çalışması-bir film tabakasından sekiz spiral kesilmesiyle oluşan spiral kule (sağda) Josef Albers tarafından Bauhaus'ta verilen dersinde oluşturulan 3 boyutlu spiral tasarım	48
Görsel 2.8. Zanaat ve sanatı birleştirmek amacıyla kurulan Staatliches Bauhaus (Bauhaus olarak bilinir) okulunda öğrencilerin form ve kompozisyon çalışmaları.	48
Görsel 2.9. Umberto Bacciom, "Mekânda form Sürekliliği ", 1913.	50
Görsel 2.10. Naum Gabo, Viadimir Tatlin. "3. Enternasyonal Anıt Projesi"	51
Görsel 2.11. Uzakda Çizgisel Konstrüksiyon	52
Görsel 2.12. Antony Pevsner, 1946.	52
Görsel 2.13. Henry Moore,	53
Görsel 2.14. Sarayburnu Atatürk Anıtı,	55
Görsel 2.15. Taksim Cumhuriyet Anıtı,	56
Görsel 2.16. Orhun ve Yenisey Yazıtları	58
Görsel 2.17. Kızılay Meydanı – Ankara.	64
Görsel 2.18. Heinrich Krippel, Ulus Meydanı Zafer Anıtı.	66
Görsel 2.19. Thorak-Hanak, Ankara Güven Park Güven Anıtı.	66
Görsel 2.20. Ali Hadi BARA, Barbaros Anıtı.	70
Görsel 2.21. Zühtü Müritoğlu, Balerin, Bronz Heykel, 1988.	71
Görsel 2.22. Şadi Çalık, Minimum, Demir	72
Görsel 2.23. İlhan KOMAN, Akdeniz Heykeli.	73
Görsel 2.24. Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, Kuşlar	74
Görsel 2.25. Rahmi Aksungur "Gezi"	76
Görsel 2.26. Remzi Savaş, Demir.	77
Görsel 2.27. Mustafa Bulat; Karşılaşma X.	78
Görsel 2.28. Mustafa Bulat; Bekleyiş II.	79
Görsel 3.1. Donatello'nun İlk Davud Heykeli.	81
Görsel 3.2. Donatello'nun İkinci Davud Heykeli.	82
Görsel 3.3. Auguste Rodin, The Hand Of God, Tanrının Eli.	85
Görsel 3.4. Auguste Rodin, Iris Messengers, Of The Gods, Bronze.	86
Görsel 3.5. Auguste Rodin, The Crouching Woman, Bronze	86
Görsel 3.6. Henry Moore, Reclining Figure, Hornton Stone	87

Görsel 3.7. Henry Moore, Madonna anda Child	87
Görsel 3.8. Henry Moore, Reclining Figure, Uzanan Figür	88
Görsel 3.9. Henry Moore, Three Pieces Reclining Figure, Üç Parçalı Uzanan Figür....	89
Görsel 3.10. Marcel Duchamp Bisiklet Tekerleği ile birlikte (1913).	93
Görsel 3.11. Tony Smith, Die.....	94
Görsel 3.12. Dan Graham, DoubleExposure	94
Görsel 4.1. Ercan Toprak, Yalnız.....	100
Görsel 4.2. Ercan Toprak, Zırh.....	101
Görsel 4.3. Ercan Toprak, Aşıklar.....	102
Görsel 4.4. Ercan Toprak, Ana.....	103
Görsel 4.5. Ercan Toprak, Kanser	104
Görsel 4.6. Ercan Toprak, Ses	105
Görsel 4.7. Ercan Toprak, Güç.....	106
Görsel 4.8. Ercan Toprak, Düş	107
Görsel 4.9. Ercan Toprak, Sıfat.....	108
Görsel 4.10. Ercan Toprak, Koruyucu.....	109

GİRİŞ

İnsan tarih sahnesine çıktığından beri, doğayı yalnız bilmek, tanımak isteğiyle yetinmemiş, doğayı gereksinimine göre değiştirmek de istemiştir. Doğayı bilme ve değiştirme isteği sanata dönüşmüştür. Bu dönüşüm hep organik ya da geometrik biçimlerde somutlaşmıştır. Yani, günümüze kadar insanın tüm yaratmalarının tarihini bu iki biçim karşıtlığı oluşturmuştur.

XX. yy, Avrupa sanatındaki büyük dönüşümlerin ve modern sanat hareketlerin kaynağıdır. Feodal toplum düzeyinden, kapitalist toplum düzenine geçiş aşamasında görülen bunalımlar bu yüzyılda ortaya çıkmış. Üretim koşullarının hızla değişmeye başlaması bilimsel ve felsefi öğretiler bu yüzyılın sanat hareketlerine türlü şekillerde yansımaya başlamış ve yaşamın her alanında olduğu şekilde, sanat hakkındaki düşünceleri de etkileyerek geleneğin bozulmasına sebep olmuştur. Geleneksel sanata tepki olarak öne sürülen estetik ölçütler; bireyin ruhsal yapısının; toplum içinde yalnızlaşmasına neden olan eğilimler büyük bir yer tutar. Bu yüzyılda daha çok teknolojik ve maddi bir ilerleme anlamına gelen «gelişme» kavramına bağlanmış, bu yolda da emek harcamış ve bu yönde insanoğlunun kazandığı yeni güçleri doğru kullanıp kullanmayacağı üzerine derin şüpheler uyanmıştır.

Buna göre, insanın nesneleri kavraması, varlığı düşünmesi, soyut olmaya başladığı gibi sanatçıların yarattığı sanat çalışmaları da soyut olacaktır. Tüm bu soyutlaşan evren, soyut değer sistemleriyle insanı aşan, insanın dışında ve bu anlamda objektif-idealist bir varlık dünyası oluşturur, insan da böyle soyutlaşan bir dünyada, doğa-nesne dünyasıyla olan ilişkisini kaybeder ve kendini bilerek, düşünerek ve yaratarak var olmak ister. Bu da insanı nesne-doğa dünyasının dışında oluşturduğu soyut bir dünyaya sokar. Tüm sanatlar bu yeni görme ve düşünce biçimine uyarak işlevsel olarak eserlerine anlam katmaya başlar. Böyle bir ideolojinin yöneldiği alan tüm bir yaşam alanını kapsamakta ve sanatın yaşamla bütünleşmesi artık bizzat insanı sanatın içine sokmakla gerçekleşir.

Heykel sanatı, tarihi süreç içinde değişik dönem ve bölgelerde, değişik amaç, işlev ve biçimlerde kullanılmış sanatçının isteği doğrultusunda, düşünsel boyutları farklı materyallerde hayat kazanmıştır.

Heykel, insanın varoluş serüveninde, kültürler arasında, önemli bir mana oluşturma aracı olmuş, dinsel açıdan tanrıların, toplumsal açıdan bolluğun-bereketin, estetik açıdan ideal güzelliğin, siyasi açıdan kahramanların imgesi olmak gibi sayısız işlevleriyle kültürlerde farklı roller üstlenerek var olmuştur.

İlk çağlardan günümüze kadar olan süreçte diğer tüm sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da büyük değişimler göstermiştir.

Cumhuriyet'in ilanının ardından heykel bölümünde önemli atılımlar yapılmaya başlamıştır. Heykel sanatı, Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte, Cumhuriyet ideolojisine destek verebilecek alanlardan bir tanesi olarak görülmeye başlanmış ve heykel bölümünden başarılı bir şekilde mezun olan adaylar içerisinde yapılan yeterlilik sınavı ile belirlenmiş olan adayların heykeltıraşlık eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilmesine başlanmış olduğu görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, tarihsel süreç içinde heykel sanatını incelemek ve bu araştırmayla çeşitli uygarlık, dönem, sanat akımları ve hareketlerine ait heykel çalışmalarını çok yönü araştırmak ve Çağdaş Türk heykel sanatında XXI yüzyıl heykeltıraşları hakkında bilgi vermektir.

Bu araştırmanın kapsamını; genel olarak heykelin tanımı, tarihsel süreç içinde heykelcilik sanatının dönüşümü ve Çağdaş Türk heykel sanatında heykeltıraşlar konuları oluşturur. Geçmişten günümüze kadar heykel sanatı, İlkçağ dönemden başlayarak XXI. Yüzyıla kadar çeşitli sanat akımları, hareketleri ya da anlayışları içerisinde örnekler incelenip XXI yüzyıl heykel sanatçıları ele alınmaktadır.

Çalışmanın başından itibaren konuyla ilgili genel tanımlara yer verilmiş daha sonra XX. yüzyılda ortaya konulan modern heykel yapıtları da dahil olmak üzere çeşitli uygarlıklara ait heykel çalışmaları, örnek yapıtların incelenmesi yöntemiyle günümüz heykeltıraşları ele alınıp incelenmiştir.

Çağdaş Türk heykel sanatında fonksiyon özelliğe sahip olan heykeller incelendiği bölümde ise, birkaç alt bölüme ayırarak ülkemizdeki heykel sanatının gelişimine, değişimine ve bu gelişim ve değişimde Avrupa'dan gelen etkilere de yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI HAKKINDA GENEL BİLGİLER

1.1. HEYKEL SANATININ TANIMI

Heykel nedir? Heykeltraş August Rodin'den yola çıkıldığında (Görsel 1.1) “heykel, uzayda (boşlukta) girinti ve çıkıntı yaratma sanatıdır” ifadesini söylersek, galiba kapının aralanmasını sağlamış oluruz. İçinizden bir kişi çıkıp, “kapalı ya da açık bir mekanı süslemek, anlamlandırmak dışında başkaca bir işlevi olmayan, elle tutulabilen, dokunulabilen, etrafında dolaşılabilen, insan düşünce ve imgeleminin bir sonucu olan üç boyutlu bir biçime heykel denir” ifade edebilir. Ve yahut da yapılan başka bir açıklama; “Heykel, boşluğa biçim vermektir” de ifade edilebilir. Her sanatçı kendine göre farklı bir heykel tanımı yapabilir. Bu durum, o sanatçının yaklaşımının bir neticesi olarak kabul edilir. ‘Heykel, güzel sanatlar bünyesinde, plastik sanatlar alt başlığında incelenebilen, örneğin, taştan yontularak, kilin birbirine eklenmesiyle yığılarak ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin şu ya da bu şekilde yan yana, üst üste getirilmesiyle inşa edilerek yapabilen üç boyutlu, dokunulabilen, uzayda yer kaplayan bir biçimdir.’ şeklinde ifade edilmektedir (Yılmaz, 2006:14).

Kabartma kavramı da heykel başlığı altında ele alınır. (Görsel 1.2) “Kabartma” kavramı da, “heykeltraş” şekilleri bir yüzey üzerinde girinti ve çıkıntı şeklinde tasarlar ve tasarlanan bu biçimlerin, arkalarındaki kütleye bağımlı oldukları görülmektedir. Sadece önden izlenebildiği için, kabartmanın resim sanatı ile ortak özellikleri vardır. Kabartma yapan bir sanatçı tarafından, bir ressamın başvurmuş olduğu yanılsatıcı hileleri kendine göre değerlendirerek o şekilde kullanılır. Örneğin, sırtı arkadaki zemine yapışık olsa (daha doğrusu, sırtı olmasa) bile figürün sırtının olup olmadığını kim düşünür ki? Karşıdan değil de sıfır derecelik bir açıyla bakmayı düşünürseniz, sanatçının o inandırıcı yalanını fark edersiniz. Kabartmalar, figürlerin yüzeyden öne veya geriye doğru olan yüksekliklerine göre isimlendirilebilir. Örnek vermek gerekirse, figürlerin yüzeyden öne doğru çıkıntısının fazla kabarık olmaması durumuna “alçak kabartma” adı verilirken; figürlerin bir hayli öne doğru fırlamış olması durumuna da “yüksek kabartma” adı verilir. Kabartmaların bir türü daha vardır ki, bu tür yüzeyden

içeriye doğru oyuk olan bir türdür. Bu türü ise “çukur oyma (intaglio) olarak isimlendirilir. (Yılmaz, 2006:16).

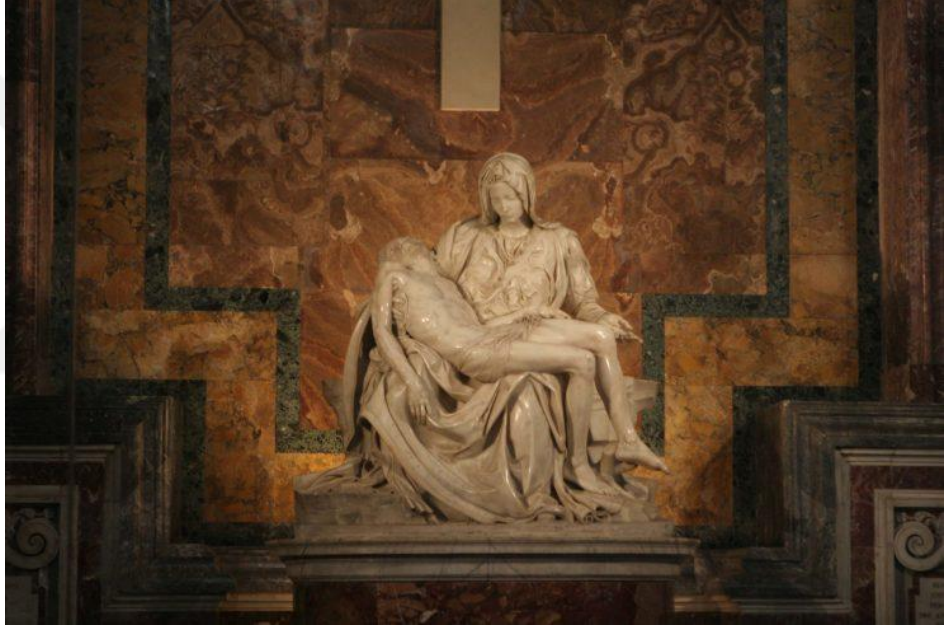


Görsel 1.1. Rodin, Öpüş, Mermer, 1886, (<https://www.wannart.com/icerik/11209-rodinin-not-defteri-cehennem-kapilari> Erişim Tarihi:02.05.2018).



Görsel 1.2. Tören Baltası, Tanrıya Adanmış Bir Kült Eşyası, Bronz, 19,5 cm x 9,2 cm; ağırlık: 1,025kg Hitit İmparatorluk Dönemi, (https://twitter.com/tarih_sanat/status/1062792143541035008 Erişim Tarihi:02.05.2018).

Heykel başka bir ifadeyle, kabartmalardan farklı olarak bağımsız ve bağlantısız olan yapıtlar olarak ifade edilmektedir. Heykellerin konuları insan veya hayvan figürleri olabileceği gibi tarihsel, dinsel veya mitolojik olanları da içerebilir. Günümüzde heykel, birtakım malzemelerle (taş, mermer, maden, demir, tunç, ağaç, alçı, kil veya fildişi gibi) insan veya hayvanları üçboyutlu olarak betimleme ve biçimlendirme sanatı olarak adlandırılır. Buna örnek olarak Michelangelo'nun 1499 yılında bitirdiği ünlü heykeli olan “Pietà” ‘nın üzerinde Meryem’in elbisesini çapraz biçimde kesen şerit şeklindeki bantta, ilk başta yapılmış olan Pietà; çarmıhtan indirilmiş olan İsa'nın annesinin kucağına aldığı duygusal ve acıklı anın ruhunu taşımakta olan heykeli gösterilebilir (Görsel 1.3).



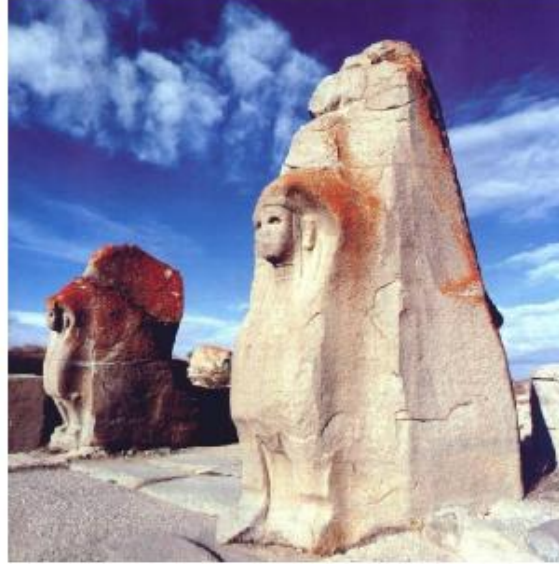
Görsel 1.3. Michelangelo, “Pietà” (mermer, 174x195 cm, San Pietro, Roma, 1499).

(<http://www.mirasdergi.com/heykel/> Erişim Tarihi:16.05.2019).

Bir başka deyişle, kapalı ya da açık mekânları göre yapılan ve etrafında dolaşılabilen üç boyutlu nesnelerdir. Taştan yontu yaparak, kilin birbirlerine ilave edilmesiyle yığılarak veya sanatçının gayesine uygun şekilde seçmiş olduğu malzemelerin bu veya şu biçimde üst üste, yan yana getirilerek, bu şekilde inşa edilerek yapılmış olan üç boyutlu, dokunulabilen uzay boşluğunda yer kaplayan bir biçim olarak tanımlanır (Yılmaz, 1999:13-7).

Heykelin tanımında kimi zaman yontu ifadesiyle de karşılaşılır. Yontu için de, çeşitli gereçler kullanarak üç boyutlu düzenlemeler yapma, duygu ve düşünceler bir şekilde ifade edilir. Bunlarda anlayış olarak, figüratif, soyut, yarı-soyut ya da her ikisi beraber ele alınabilir.

İnsanlar daha çok antik çağdaki zamanlardan itibaren, zanaat becerilerini geliştirerek çeşitli yontular meydana getirmişler ve Anadolu'nun da bu bağlamda MÖ. 6500'lerden bu yana çok çeşitli kültürlerin yontu sanatına ev sahipliği yaptığı bilinir. Taş ve ahşap yontulabilir maddeler olarak ifade edilmektedir. Kil yoğrulabilen bir unsur olarak ifade edilirken, alçı ve tunç ise bir kalıba dökülerek, daha sonradan gerektiğinde kemre yani törpülenme ve yapıştırma gibi ek ilavelerle yontu meydana getirilir (Alsaç, 1993:68-9).



Görsel 1.4. Alacahöyük Tunç Döneminden, Kapı Sfenksleri, Hitit Dönemi, (<https://www.gezenbilir.com/konu/alacahoyuk.7396/> Erişim Tarihi:16.05.2019).

Taş yontulara örnek olarak Hititler dönemine ait (M.Ö.2100–1750) ve özellikle Boğazköy ve Alacahöyük'ün kent kapılarının iki tarafa yerleştirilmiş olan sfenksler; bronz çağının önemli örnekleri olarak gösterilirler (Görsel 1.4). Bu devirlerde yine kayalara yontulan kabartmalar da oldukça önemli sanat yapıtlarıdır. Bu heykeller kentin korunması için giriş kapılarına yapışık fonksiyonu olan heykellerdir.

Kabartma alışmaları da bir nevi heykel sayılır. (Görsel 1.5) Bunlarda sanatçı, biçimleri bir yüzey üzerinde girinti-çıkıntı olacak şekilde tasarlar. Yani bu tür çalışmalarda arka kütleye bir bağımlılık söz konusudur (Aydın, 2008:19).



Görsel 1.5. Hellenistik Dönem Mezar Stellerindeki Hermes ve Herakles Hermeleri, (<https://docplayer.biz.tr/109162328-Hellenistik-donem-mezar-stellerindeki-hermes-ve-herakles-hermeleri.html> Erişim Tarihi:16.05.2019).

Ayrıca yalnızca ön cepheden izlenebilirler. Kabartmalarda isimlendirme, figürlerin geriye veya öne doğru olan yükseklikleri dikkate alınarak yapılır. Eğer, figürlerin öne doğru çıkıntısının fazla kabarık yapıda olmaması durumunda; bunlara alçak kabartma adı verilir. Figürler, öne doğru çıkıntılı olarak yapılmışsa; bunlara da yüksek kabartma olarak adlandırılır. Ayrıca yüzeyden içeriye doğru oyuk olanları bulunmaktadır; bunlara ise çukur oyma; diğer ifadeyle intaglio ismi verilir. Büstler: özellikle portre biçimi ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu insan vücudunun üst kısmını, baş, omuzlar; bazen de yarıya kadar kollan içerir. Anıtlar; gelecek kuşaklara birer anı olmak üzere ünlü bir şahsı veya tarihi bir olayı canlandırmaya yönelik ölçüleri, boyutları farklı yapıtlar olarak bilinir. (Görsel 1.6). (Yılmaz, 1999:13-7).



Görsel 1.6. Amazonların Yunanlarla Savaşını Anlatan Yüksek Kabartma,
(<http://aphrodisias.classics.ox.ac.uk/tr/tr-agoragaterel.html> Erişim Tarihi:16.05.2019).

Heykel, belli bir forma dönüştürülebilecek herhangi bir malzemeden yapılabilmektedir. Heykelde en çok kullanılan ve en yaygın olan madde kil olarak bilinmektedir. Kil, özellikle istenilen formu kolay vermesinden dolayı daha yoğun olarak kullanılır (Atıl, 2008, s.155). Özellikle sağlam ve dayanıklı bir malzeme olması ile tercih edilen taş heykel sanatı için oldukça önemli bir yontma gereci olarak kabul edilmektedir. Taş oymada; kesme ve yontma gibi iki temel yöntem kullanılır (Aydın, 2008:20).



Görsel 1.7. Nemrut Dağı Heykelleri, M.Ö. 150,

(<http://turkiyedegezilmesigerekenyerler.blogspot.com/2015/02/dev-heykeller-mekan-nemrut.html> Erişim Tarihi:16.05.2019).

Görsel 1.7 de görüleceği gibi taş biçimlenme safhaları düşünülürse uzun zaman gerektiren bir malzemedir. Bugün bu süre teknoloji yardımıyla en aza indirgenmeye çalışılmaktadır. Tüm biçimlendirme zorluklarına rağmen bu malzeme, heykel sanatı açısından geçmişten günümüze tercih edilmiş önemli bir malzeme olarak kabul edilmektedir (Başoğlu, 2005:16) Doğada sıklıkla rastlanılan bir malzeme olmakla birlikte, uzun süre dış mekanda dayanıklı olmayan ahşap, heykelde sanatında da yoğun olarak kullanılan bir malzeme olmuştur. En sık tercih edilen ahşap malzemeler arasında, ceviz, sedir veya abanoz gibi çeşitli ağaçlar sayılabilir. Ahşap malzeme için kesici bir alet ile şekillendirme yapmak mümkündür. Özellikle Kuzey Avrupa ve Afrika'da ahşaptan yapılmış heykel ve masklar büyük önem taşır (Atıl, 2008:155) (Görsel 1.8).



Görsel 1.8. Shigir İdolü, Karaçam Ağacı, Mezolitik Dönem,
(<https://www.gzt.com/gztmzt/dunyanin-en-eski-ahsap-heykeli-shigir-idolu-11000-yasinda-2554332> Erişim Tarihi:16.05.2019).

Kesilip işlenebilen, blok verebilen, cilalandığı zaman parlayan, dayanıklı olan her çeşitkayaç (Magmatik; magmanın yükselerek yer kabuğunun içerisine girip veya yeryüzüne ulaşip soğuyarak katılaşması sonucuyla oluşan kayaç türüdür. Metamorfik; başkalaşıma uğramış kayaç türü olarak açıklanmaktadır. Sedimanter; kayaçların sınıflandırma isimlendirme çalışmalarını yapan bilim dalı.) mermer olarak ifadelendirilir (Başoğlu, 2005:9) Anadolu'nun zengin mermer yataklarına sahip olduğu ve bu bağlamda burada mermer işçiliğinin geliştiği bilinir (Binzet, 2006:10) Mermer, mimari elemanlarda olduğu kadar heykel sanatında da önemli bir malzeme olmuştur. Özellikle kalıcı olması, mermerin tercih edilmesinde önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Bizde ağırlıklı olarak Cumhuriyet dönemi ile daha bir önem kazanmış bu malzeme, batıda Rönesans dönemiyle önemini arttırmıştır (Bilgin, 1985, s.103).

Aşınmaya dayanıklı bir malzeme olan bronz, heykel dökümünde de sık kullanılan bir malzeme olmuş ve temiz bronzlar parlak olmaları ile dikkati çekerler. Günümüzde bronz, kimyasallar sayesinde yeşil, mavi veya kahve gibi renklere de ulaşabilir. Heykelde bronz malzemesinin geçmişi yaklaşık M.Ö. 3000-2500 yıl öncelerine dayanır. (Görsel 1.9) (Başoğlu, 2005:4).



Görsel 1.9. Fil, Hint heykeli, Bronz, (<https://www.pngwing.com/tr/free-png-nkhmx> Erişim Tarihi:05.11.2019).

Geç dönemlerde kullanılan önemli bir malzeme de demirdir. XX. yy. da metal levhalarda kullanım alanı yaygındır. XX. yüzyılda ayrıca beton: taşın yerine tercih edilmeye başlanır. Hava koşullarına dayanıklı olmasından dolayı, özellikle açık havadaki anıtsal yapılarda ve duvar kabartmalarında tercih edilir. Polyesterle güçlendirince sert ve dayanıklı bir kabuk oluşturan ve heykel sanatında tercih edilen bir diğer malzeme cam elyaflardır. Kısaca XX. yüzyıl doğal yapay birçok malzemeye olanak tanımaktadır (Germener, 1997:781) Heykel sanatında dikkat edilmesi gereken birtakım noktalar vardır: kütle-mekân, hacim, yüzey, ışık-gölge, oran, ölçek, denge, doluluk-boşluk, geçişler ya da düzlemler, bu noktalardan yalnızca birkaçıdır (Aydın, 2008:22).



Görsel 1.10. Taş Heykel, Moğolistan, M:S: 552-576, (<https://www.yenisafak.com/foto-galeri/hayat/mogolistanda-eski-turklere-ait-tas-heykeller-bulundu-2020318?page=2> Erişim Tarihi:11.10.2019).

Eski tarihlerde heykeller, basit biçim veren aletlerle (örneğin yine bir taş ile) yontulurken zamanla bu aletler çeşitlilik kazanmaya başlar. Özellikle. M.Ö. 3000'in sonuna kadar taşları düzeltmek için ahşap, taş ve bakır gibi aletler kullanılmıştır. 2000'li senelerde, bunlara bronz ve demir gibi aletler eklenir. 1000'li yılların başından itibaren de, demir aletlerin kullanımı yaygınlaşan aletler arasında en önemlileri; külünk ve günümüzde de kullanılmakta olan taşçı çekici yani madırğa'dır (Aydın, 2008:23)

Külünk; ocaklarda ve blok çıkarıldıktan sonraki süreçte, kaba biçimlendirmede kullanılan ve büyük parçalar kopararak zaman kazandıran bir alet olarak ifade edilmektedir. Madırgalar ise günümüzde hala kullanılan bir alettir. Bu aletlerden başka, her iki ucu dişli ahşap saplı taraklar ve değişik keser örnekleri de eski dönemlerde kullanılmışlardır (Bilgin, 1985, s.103). Dişli taraklar, M.Ö. 550'li yıllardan beri kullanıla gelen bir taşçı aletidir. Murç ve keskinin, geometrik dönemin ortalarından beri kullanıldığı bilinmektedir. Sivri uçlu kalemlerin sert taşlarda yassı olanların ise daha yumuşak olanlarda kullanıldıkları ve taş ocaklarında kullanılanlarla, mimari ya da heykel için kullanılanların farklı olduğu arkeolojik örneklerden anlaşılmaktadır. Eğe, rende, raspa, matkap, levye, küskü gibi aletler de kullanılan diğer aletlere örnektir. Bunlar, özellikle detay çalışırken önemlidirler (Aydın, 2008:23).



Görsel 1.11. Taş Yontu Malzemeleri,

(https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/2068/mod_resource/content/2/DERS%206.pdf Erişim Tarihi:11.10.2019).

Mermer ya da ağaç gibi bir malzemeleri yontmak için özel aletlere ihtiyaç duyulur. (Görsel 1.11) Killeri biçimlendirmeye yarayan aletlere ise modelaj kalemleri denilmektedir. Kalem uçları da en ince ayrıntılara kadar inebilmek için çeşitlenmektedir (Yılmaz, 1999:69). Ortalama boyutlarda bir heykel için 70-100 cm yüksekliğinde bir sehpaye (turnetler) ihtiyaç bulunur. Heykeli her açıdan görebilmek ve eksenleri etrafında dönebilmek için, döner altlık ve sehpalar olmazsa olmaz malzemelerdendir. Ayrıca bir diğer önemli eleman desteklerdir ve bunlara armatür adı da verilir. Çarpacak olarak da adlandırılan büyük keski, biçimlendirmenin ilk safhasında kopardığı büyük parçalar ile heykel yapımına yardımcı olan bir eleman olarak ifade edilmektedir. Bu malzeme daha çok, mermerin kaba parçalarını düşürmek için dış kenarlarda kullanılmaktadır. Günümüzde kesme, yontma, aşındırma, cila, delme işlemlerinde; elektrik ve havayla çalışan aletlerden de faydalanılmaya başlanmıştır, (kesme-taşlama motoru, matkaplar, hava kompresörü, kabzalı tabancalar gibi). Heykellerde kullanılan teknik ve yöntemler, heykel için kullanılan malzemeye göre değişim göstermektedir.

1.2. TARİHSEL SÜRECİ İÇERİSİNDE HEYKEL SANATI

Heykel ve heykeltıraşlığın tarihi eski çağlara dayanır. Dünyanın türlü yerlerinde gerçekleştirilmiş olan arkeolojik kazılarda ağaç, taş, mermer, maden, pişmiş toprak gibi çok türlü materyallerle yapılmış olan heykel ve heykeltıraşlığa rastlanır. Heykel ve heykelciliğin tarihi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Heykel ve heykelciliğin bu kadar gelişmesini sağlayan esas neden, inanç olarak kabul edilmektedir. Değişik dönemlerde yaşamış olan insanoğlunun taptıkları ve ilah olarak saydıkları objelerin çoğu ağaç, maden, taş üzerine yapmış oldukları işlemleri ve ibadetlerini bu objelere karşı yapmaları, heykel ve heykeltıraşlığın toplum yaşamında çok geniş yer bulmasına neden olmuştur.

1.2.1. İlkçağ Öncesi Heykel Sanatı

İlkel dönem kabile insanı, imgelere, bakılacak güzel objeler olarak bakmamış, onun düşünce tarzı, imgeleri güç dolu nesneler olarak görmek olmuştur. Çoğu sanat eserinin yapılma gayesi, törenlerin bir parçası olmak olduğu görülmüştür. Bu halde mühim olan şey, söz konusu olan resim veya heykelin toplum standartlarına bakarak güzelliği değil, "yarattığı büyük etki", başka bir deyişle büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığı olmuştur. Söz konusu dönemde sanatçılar bu eserleri, her rengin, her biçimin ne manaya geldiğini bilen kendi kabile halkı için yapan kişiler olmuştur. (Bilge, 2000:38).

Çevresindeki dünya ile ilişki içinde var olan ilkel insan, amacına ulaşmak için (avlanmak, savaşmak gibi...) tas, kemik gibi çevresinde bulunduğu nesnelere müdahalelerde bulunarak bunları basit aletlere dönüştürmüş ve malzemesini doğadan edindiği bu basit araçları deneyler yapıp geliştirip kendi amacına ulaşmaya çalışmıştır. Bu, onun doğa üzerinde sınırsız bir güç kazanmasının başlangıç noktası oluşturmuş, ilkel insanın bu buluşu sanatın köklerinden biri olarak kabul edilen büyüün de başlangıç noktasının ortaya konmasına neden olmuştur. İnsanoğlu ilk kavrama ve soyutlamaya, dili kullanmaya başladıktan sonra bu aşamaya ulaşmış, doğada bulunduğu savaşıma ve avlanmaya yarayan balta biçimli nesnelerin benzerlerini yapmış ve hepsinin ortak niteliğini soyutlayarak baltayı araç haline getirmiştir (Boardman, 2001:25) Bundan sonra nesnelerin bir adı olmuş ve bu nesneler ilkel toplumun üyeleri tarafından kavranıp anlaşılmağa başlanmıştır.

İnsanın ilk aleti yapması birer anlatım aracı olmuş ve bütün bunlar ilkel insanın doğa ile savaşıma, doğaya hâkim olma isteğinden kaynaklanmaktadır. İnsanın doğaüstü güce sahip olması ise, sanatın kökeni olan büyüye dayalıdır. İlk aleti yapan ve ona bu adı koyan insanda sanatçı olarak kabul edilmektedir ve ilkel insan yarı yerleşik düzene geçtikten sonra köy özelliği taşıyan topluluklar oluşmuştur (Germaner, 1997:769). Bu dönemin özelliklerini taşıyan ve primitif halk adını alan topluluklar günümüzde de varlıklarını sürdürmektedir (Güney Afrika'daki Buşman Kabilesi, Avustralya yerlileri gibi).

Bu halkların sanatı Ortataş Çağı ile Yenitaş Çağının başındaki kültürü yansıtır. Primitif halklarda ortak toplumsal betimlemeler, kişilerin hayatı üzerinde hükmedici bir özellik taşır ve bu da kişilerin bireysel bakış açısını ortadan kaldırmıştır. Toplumsal betimlemeler bütün primitif toplumların ortak noktası olarak kabul edilmektedir ve bu toplumlarda saygı, korku ve tapınma duyguları her zaman nedenlerden dolayı hep canlı tutulmuş, bu betimlemeler sembolleştirilerek tapınma nesneleri olmuştur. Duygunun hakim olduğu primitif toplumlarda bu betimlemeler bireylerin hayatına girerek onlarla birlikte yaşayıp gelişimini sürdürmekte ve birey bu sınırları aşamamaktadır. Bundan dolayı da primitif sanatlar katı bir tutum ortaya sunarlar (Boardman, 2001:25).

1.2.2. İlkçağ Uygarlıklarında Heykel Sanatı

Doğaüstü güçlere bağlı yaşayan ilkçağ uygarlıklarında iki öge her şeyden önce gelir; bunlar “Büyü” ve “Din” kavramlarıdır. Primitif toplumlarda sanat, bu iki önemli ögenin hizmetine sunulmuş. Primitif toplumların dini inanışı bulundukları bölgeye göre değişse de ortak noktalarını büyü oluşturmıştır. İnsanın var oluşundan beri yapılan mağara resimleri ve heykellerde bu noktada birleşir. Bununla birlikte bir insana ait resim ya da heykelcik, o insana büyü yapma aracı olarak kullanılır.

Öbür yandan da sanat, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yardımcı olmakta ve konsantre olup ilkel insan savaşa çıkmadan önce yüzünü boyayıp kendinden geçerek savaş dansı yapmaktadır. Bu tutum ona kararlılık ve güven duygusu verir. Aynı duyguları ava çıkmadan önce mağara duvarına yaptığı hayvan resimleriyle de yaşar. Bu toplumlarda toplumsal bilincin artması için yapılan dini ayinler maske sanatının doğmasını ve gelişmesini sağlar ve doğaya karşı güç kazanmak için yapılan bu

ayinlerde kullanılan maskeler doğaüstü güçlerini betimler. Yer, gök gibi birçok tanrıya inanan bu primitif topluluklar tanrılarının maskelerini de biçimlerler.

Bazı ilkçağ toplumların da ise önemli olan başka bir öge ise soy ve ata ruhudur. Zamanla tanrı niteliği kazanan atalara özel bir saygı duyulmuş, onların ölümlerinden sonra heykelleri yapılmıştır. Ölü ataların ruhlarını barındırdığına inanılan bu heykellerin vücudu ataların birer betimi olarak ifade edilmektedir. Heykelin baş kısmı ise, atanın öldükten sonraki vücudundan ayrılan kafasıdır. Bu bazı toplumların geleneği olmuş, ancak sanatlı bir anlatıma sahip olmadığından dolayı heykel sanatı gelişme gösterememiştir. Bu gelenek bırakıldıktan sonra heykel sanatı gelişme göstermiş ve artık ata ruhları kutsallaşmaya başlamış ve böylelikle Manizm Dini doğmuş, bunun neticesinde büyük heykeller yapılmıştır (Kagan, 1993:233-234).

İnsanın bazı hayvanlara, bitkilere ve eşyalara akraba olduğu inancı, Totemizm’de sanatsal yaratımlara sebep olmuş. Büyüye dayalı dünya görüşünü benimseyen toplumlar insan ve hayvan betimlemeli heykeller ortaya koymuşlardır. Ölülere tapan Manistler ise, doğal süsleme amacı gütmeyen heykeller tasarlamışlar ve ataların betimlemesi olan maskeler ise bu toplumlarda gelişim göstermiştir.

Ataerkil toplumlarda yaşayan insanlar ise, üç boyutlu biçimlemeye dayalı kullanım eşyaları ortaya koymuştur. Bu üç boyutlu fonksiyonel heykellerde hayvan betimlemelerine gönderme yapılmaktadır. Primitif toplumlar bereketi anlatan geniş kalçalı, iri göğüslü ve göbekli kadın heykellerini sıklıkla ortaya koymuştur. Bu toplumların sanat anlayışında heykeller genellikle çıplak olarak betimlenmiştir. (bazen giyinik ve süs ögesi bulundurabilir). Bu heykellerde genellikle baş, vücuda göre büyük yapılmış ve iri gözler etkili vurgulanmıştır. El ve ayak parmakları ise normalden daha uzun ele alınmış, bazen de vücut organları rölyef biçiminde veya çizilerek gösterilmektedir. Kollar, bacaklar dikey ve birbirine paralel ele alınmış ve heykel durağan bir harekete sahiptir (Boardman, 2001:28). Heykel yüzeyine çizilerek yapılan süs önemli bir öge olarak kabul edilmiştir. Bu bezemeler bazen figüratif bazen de soyut biçimde ele alınmıştır. Katı formlara sahip olan primitif heykeller soyutlanarak stilize edilmiş ve bazen de soyut anlatımlara sahip olmuşlardır (Boardman, 2001:29).



Görsel 1.12. Yemek Kabı, (<https://tr.pinterest.com/pin/759489924629461992/> Erişim Tarihi:11.10.2019).

Görsel 1.12’de, yer alan malzemesi ahşaptan yontulmuş olan insan figürü biçiminde bir yiyecek kabı görülür. Primitif toplumların üretim araçlarında tam bir daire ve tam simetrik kompozisyonlar görülmez. Bunun nedeni ise, ele alındıkları nesneyi malzemeye göre biçimlendirmelerinden ortaya çıkar. Ahşapların yemek konulduğu karın kısmı doğurganlığı, bereketi simgelemektedir. Plastik bir heykel olarak bakıldığında orta kısımda kabın derinliğinden gelen geniş bir boşluk yer alır; yemek kabının tutma yerlerine de büyük bir bas ve ayak izlenimi veren biçimler yerleştirilmiş ve böylelikle bir insan figürü ahşap malzemeden yontulmuştur. Figürün kolları ve bacakları soyutlanmış, vücuttan çıkan (kol ve bacak izlenimi veren) uzantılar biçiminde ele alınmıştır (Kagan, 1993:235). Heykelin bütününe bakıldığında çömelmiş bir insan figürünün betimlenmiş olduğu görülmektedir. Bu yemek kabı heykel formu içerisinde ele alınırsa küçük, orta ve büyük parçalardan oluşmuş olduğu izlenir. Ayaklar küçük parçayı, bas ve omuzlar orta bölümünü yemek koyulan karın kısmı ise, büyük bölümü meydana getirir.



Görsel 1.13. Primitif Mask, Portre. Ahsap, Kamış, Bez ve Boya,
(<https://tr.pinterest.com/gubtus/m-a-s-k/> Erişim Tarihi:11.10.2019).

Görsel 1.13’te, Primitif toplumlarda nesne ve biçimlerin hangi malzemeden yapıldığı çok önem arz eder. Dans başlığı o çevreye ait kültürel malzemelerden yapılmış olduğu için, toplumun liderini bunu başına taktığında onu kötülüklerden koruyacağına inanır. Aslında mask olan üzerindeki surat biçimi, kötü ruhları o kabileden uzak tutacak ve primitif toplumlarda sık sık karsımıza çıkan ve heykel türü olan bir portredir.

Bu dönemde insanoğlu, büyü, sihir ve dinsel yakarışlar ortaya koymuş; bu olaylara şiirsel ve ezgisel dans biçimlerinin yanı sıra aynı zamanda eylemsel anlatım biçimleri de katılarak, sihrin dıştan görünüşü olan, masklar, takılar, boyalar ve giysiler ile daha da zenginleştirilmiştir. Dinsel törenlerde ve danslarda kullanılan maskenin, takan insanın kişiliğini değişikliğe uğrattığına inanılmış ve bu yüzden totemler, resim ve heykel biçiminde ortaya konularak gösterime girmiştir.

Primitif toplumlarda insanoğlu doğa korkusu ve yaşam koşullarının zorluğu karşısında, sanatsal ve imgesel düşüncenin dinsel bilinç içinde gelişmesine katkı sağlamıştır. İlkel toplumlardaki sanatsal yaratımlar, dinsel bir anlam kazanarak büyü, totemizm ve fetişizmin araçları haline gelmiştir. Bu noktada, sanatsal yaratımların korkutucu gücü kullanılmış, böylece sanat, doğa karşısında insanoğlunun açıkça bir güç aracı haline dönüşmüştür.

Sonuç olarak, sanat ve buna paralel olarak heykel sanatına ait yapıtlar ilkel çağlardan bu yana çoğu zaman fonksiyon ile bağlantılı olduğunu söylemek olasıdır. Moisej Kagan, insanoğlunun var oluşundan itibaren sanatın toplumsal fonksiyonunu;

Dünyanın tanınması, insanların arasında bu bilinirliğin yaygın bir durum kazanmasının esas aracı şeklinde yerini alan kavram sanat kavramıdır. Sanat kavramı ilk bağta, ideolojik olarak ifade edilebilecek problemleri çözmüş; bir başka ifadeyle toplumda meydana gelen değer-yönlendirme sistemlerini ifade ederek, ortak ilkel grup üyelerinin bilincinin yeşermesini sağlamış; ortak toplum insanların dini ve ahlaki duygularının, yönlendirimlerini, konumlarını, tasarımlarını, şekillendirmiş; çalışma süresi içerisinde bulunacak olan bu süreçte hem hazırlanışına hem düzenlenmesinde hem de manevi açıdan özümlemesinde de birliktelik olmuş; insanlığın estetik duygularını yönlendirmiş; insanın kendisini olumlama ihtiyacına karşılık vererek, bu ihtiyacı etkin bir şekilde uyarmış; insanoğlunun sadece manevi açıdan değil, aynı zamanda fiziki açıdan da gelişmesini sağlamış; üretim tarafından belirlenmiş olan kültüsel, askeri, etik ve daha farklı türlü bildirilerin iletileceği bir iletişim kanalı şeklinde, insanların birbirleriyle anlaşabilmelerinin temel ve evrensel aracı şeklinde yer almıştır ifadeleriyle açıklamıştır (Kagan, 1993:235-6).

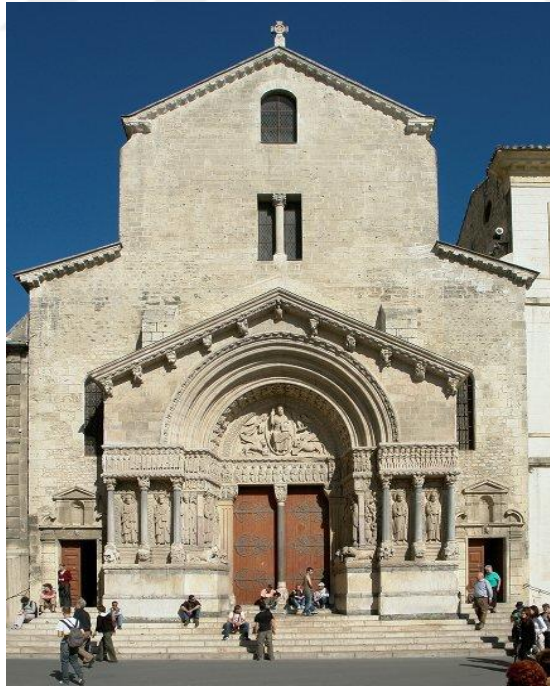
1.2.3.Ortaçağda Heykel Sanatı

Ortaçağ'da soylular ve piskoposlar, dönemin yeni derebeyleri olarak güçlerini göstermek maksadıyla büyük kiliseler ve manastırlar inşa ettirmeye başlamış ve söz konusu yapıların yapımında kullanılmış olan tarz, Norman'ın fethedilmesinin neticesinde bir yüzyıldan uzun bir süre ilerlemeye devam etmiştir. Ayrıca Avrupa kıtasında Roman (Romanesk) üslubu, İngiltere'de ise Norman üslubu ismini almıştır (Fichner, 1995:318).

Romanesk dönemle birlikte yapılan heykel görünümünde ruhani bir farklılık teşhir eder. Söz konusu dönemde heykelin kurtarıcısı görevini üstlenmiş olan ikonografidir. Fichner (1995) ikonografi kavramını; “inanıp kiliseye katılmak isteyenlerin, mahşer gününün dehşet verici görüntüleri ile Mesih'in hayatından kesitler ya da vahiy ile ilgili konularla bilgilendirmektedir” şeklinde açıklamaktadır (Fichner, 1995:318).

Bu noktada Meryem'in çok mühim görevler üstlenmiş olduğu görülmektedir ve pek çok katedrallerde yer alan heykellerin de onun adına adanmış olduğu görülmektedir ve Romanesk üslup çeşitli üslupları içinde barındırmaktadır. En üretken çağını 12. yy.'da yaşamış ve 13. yy. ise, Gotik üslup içinde eriyip gitmiştir. Ortaçağ sanatında mimarlık dinin egemenliği altına girmiş, Resim, heykel ve el sanatları da bunun paralelinde gelişme göstermiş, Ortaçağ sanatı mimarlığın içinde gelişme ortamı bularak ilerlemiştir.

Plastik değere sahip çalışmalar bitki, hayvan ve insan figürlerinden meydana getirilmiş, Sanat, Hristiyan dini ile ilgili konuları işlerken bunu öğretici olması da şart olmuştur. Romanesk dönem heykel sanatı, mimarlığa bağlı olarak gelişmiş, heykel ve rölyefler iç mekânlarda kullanılmış, bu dönemde mimarlık ön planda yer almıştır. Diğer sanat dallarının da onun hem zenginliğini hem de anlamını arttırmak amacıyla yarışmış oldukları görülmektedir. Örnek verecek olursak, Romanesk heykel sanatının mimari yapılardan ayrı bir şekilde düşünülmesi mümkün değildir. VI. yüzyılda bitirilen Paris bulunan Notre-Dame Kilisesi'nin cephesinde ayakta duran, oturan, bir meseleyle alakalı şekilde gruplaşan sayısı birçok yüksek rölyef figür yer alır. (Görsel 1.14).



Görsel 1.14. Cephe ve Kabartma, Romanesk Dönem, (<https://decombo.com/romanesk-mimari-nedir/> Erişim Tarihi:02.11.2019).

Mimari yapılarda kapı kanatları sıklıkla kullanılmış olduğu görülmektedir ve bu kapılarda kabartmalara rastlanmaktadır. Konular Hristiyan dini ile ilgili düşsel anlatımlardan meydana gelir. Bu dönem sanatında kuyumculuk sanatı önemli yer tutmakta, kilise için kült eşyalar üreten kuyumculuk sanatı, Kakma Mine tekniği ile plastik değeri yüksek olan değerli kullanım eşyaları ortaya konulmuştur. (Görsel 1.15).



Görsel 1.15. Bronz Şamdan, Hildesheim’de bulunmuş, Louvre, Paris, (<https://www.pinterest.fr/pin/289215607300733296/> Erişim Tarihi:02.11.2019).

Roman kiliselerinin heykellerle süslenmesi Fransa’da başlamış, kiliseye ait şeylerin belli bir fonksiyonu bulunur ve kilisenin öğretisiyle bağlantılı belirli bir ifadeyi açıklamaktadır (Gombrich, 1992:176) Yaşamın son amacı konusundaki kilise öğretileri, kiliselerin taç kapılarında bulunan heykellerle somutlaştırılmıştır. Söz konusu imgeler, halkın düşüncesinde, vaizin dini tavsiyelerinden çok daha canlı bir şekilde kalmış ve bu heykeller, ağırbaşlı görünümleriyle son derece etkileyici oldukları görülmektedir ve ne ifade etmek istedikleri, kolay bir şekilde anlaşılır ve bütün binanın görkemine uyumluluk gösterir. Kilisenin içinde yer alan her detay, vermek istediği mesaja ve amacına uygun bir şekilde ortaya konulmuştur (Gombrich, 1992:177).

Heykel ve resim, mimari ile bağlantılı olarak meydana getirilen; heykel ve rölyeflere de sütunlar, kapılar, dini eşyalar üzerine konumlandırılmıştır. Bu şamdan büyük ihtimalle kilisede kullanılan bir eşya ve tüm bu resim ve heykeller kilisedeki dini

öğretiyi anlatmak için kullanılmış ve dini kompozisyon içindeki konunun anlatımı önemli bir yer tutar. (Görsel 1.16). Figürlerin gerçeğe uygunluğu çok önemli değildir ve aynı zamanda figürler kapı içerisinde karikatürize edilerek ele alınmıştır.



Görsel 1.16. Vaftiz Kurnası, Reinervan Huy, 1107-1118. Bronz, 87cm. St Barthelemy Kilisesi, Liege, (<https://tr.pinterest.com/pin/222506037816607668/> Erişim Tarihi:02.11.2019).

Dönem özelliği olarak perspektifin daha bulunmamış olmasından dolayı, gerek Roman gerekse Gotik dönemde figürlerde bir deformasyon söz konusudur; ancak Roman dönemine göre bu dönemde figürler katı formlardan çıkarak yumuşamış, yüzlerdeki tebessüme biraz daha manevi bir anlam yüklenmiş ve ifadeler acıya dönüşmüş, (Gombrich, 1992:190) Kıyafetler üzerindeki çizgiler yumuşamış ve figürlerde kullanıldığı yere göre incelik uzamıştır.

XII. yüzyılın ilk yarısında Fransa’da ortaya çıkmış olan ve İtalyan hümanistlerince aşağılanarak “barbar” yakıştırması alan Gotik üslup, Ortaçağ Skolastik düşüncesi içinde ilerici görüşleri ve buluşları değerlendirerek sanatsal gelişimin en üst noktasına çıkmıştır

XII. yüzyılda Kuzey Fransa’da doğan Gotik sanat akımının etkisi altında yapılan heykeller, hafif, ağırlıksız ve hareket ediyor gibidir. Gotik dönem heykelleri, özellikle insan figürlerine odaklanır ve kilisenin öğretisinin tümünü meydana getirir. Ama yine de Gotik bir heykeltıraşın, işine yeni bir ilhamla yaklaştığı hissedilir. Bu heykel

alışmaları, sadece kutsal simgeler ve manevi gereğın yüce hatırlatıcıları değildir; aynı zamanda kendi şahsiyetine sahip hem hareket hem de güzellik zihniyeti bakımından komşu figürlerden değişik olan ve tek başına bir değer ifade eden eserler olarak karşımızda dururlar. (Gombrich, 1992:190-91).

Gotik heykeltıraşlar, sadece neyi betimledikleriyle değil, bununla beraber aynı zamanda nasıl betimledikleriyle de ilgilenmişlerdir. Gotik dönem sanatçıya göre, yöntemler ve beceriler, kutsal hikayeyi daha inandırıcı ve etkili anlatmaya faydalı olmuşsa; işe yarar olarak kabul edilmektedir. O bir hikayeyi, hikaye olduğu için değil, taşıdığı değer için ve inananlara bundan kazanabilecekleri avuntu ve ahlaki oğreti amacıyla anlatmışlardır (Gombrich, 1992:192).

Gotik slubun, Romanesk üsluba göre kendi içinde daha bir birlik tutturması göze çarpar. Gotik heykel sanatı, dinsel konuları içerir. Aynı zamanda Gotik sanat imgesel ve oğreticidir. Dini konuları betimleyen Gotik sanat, okuma yazma bilmeyenlere dini benimsetmeye çalışır. Gotik heykel ve kabartmaları hiyerarşık bir düzen içerisindedir. Sanatçının üretirken kilisenin kurallarına uyma zorunluluğu vardır.

Romanesk slup, kabartma dalında gelişme göstermişken Gotik üslupta yüksek kabartma ve heykel daha çok gelişim göstermiştir. Gotik dönemde mimari yapının parçası olan sütunlar figüre dönüşür. Bu sütun heykeller katı bir duruşa sahiptir ve kabartma olarak fazla bir ykseklіėe sahip değildir. Gotik heykel ve kabartmaları doğal hareket ve ifadeye sahiptir. Gotik dönemde mezarlar heykellerle kompoze edilmiştir. Taş lahitler üzerinde, portreye önem verilmiş heykeller yatar. Lahitlerde taş yerine aħřap veya altın kaplama tunç malzeme de kullanılmıştır.

Bu dönemde kiliseye bağlı olarak i mekânda ve kilise eşyalarında aħřap heykel plastiği görülmektedir. Kiliselerdeki vaaz krsleri bile heykel plastiğine sahiptir. Çoğu kabartmalarla süslüdür. Bu dönem kentlerin önemli noktalarındaki çeşmelerde kabartmalarla bezenmiştir.



Görsel 1.17. Andrea Pisano, Bronz Kapıdan Detay, 1330 Floransa Kilisesi, (<https://pezcame.com/c291dGggYmFwdGlzdHJ5IGRvb3Jz/> Erişim Tarihi:02.11.2019).

Görsel 1.17’de 1330 sonlarında Floransa Kilisesi’nin vaftiz bölümü için yapılmış bir kapı görülmektedir. Kapı üzerindeki rölyefler, bir azizin hapse götürülüşünü temsil etmektedir. Genel olarak kiliselerin panolarında yüksek rölyefler olarak görülen kompozisyonlar, bu kapı üzerinde de uygulanmıştır. Dönemin klasik özelliği olarak panolar film şeridi gibi Incil’den ve Tevrat’tan alınmış olayları kare kare anlatır. Çoğu erken Gotik Dönem ve Romaneks figürün kumaş kıvrımları altında yer alan vücutla alakalı çok az ayrıntı vermektedir. Vücut gergin bir biçimler ve dekoratif tarzda çizgili kumaş kıvrımlı sütun yivleri şeklinde paralel kıvrımlar şeklinde biçim verilerek yukarıdan aşağı doğru akmaktadır. Figürün her parçası kumaş kıvrımları yoluyla tek bir büyük hacimle birleştirilmiştir (Germaner, 1992:782). Yani yüz, bacak ve kolu çıkarırsak geriye kalan ana figür aşağıya kadar kumaşın paralel biçimde kumaş kıvrımı bir kütle biçiminde olduğu görülmektedir. Kumaş kıvrımlarının dikey eğiliminin, heykeli binayla bütünleştirme talebinden de kaynaklanır. Kumaş kıvrımı, Gotik sanatta temel bir ifade aracı olarak ele alınmış, kumaş yardımıyla vücut yok edilerek adeta tanrıya ulaşma ve göğe yükselme eğilimi içerisine ele alınmıştır. Chartres katedralinin içerisindeki heykeller Arkaik-Gotik kumaş kıvrımlarına en iyi örnekleri teşkil eder. (Görsel 1.18). Geç Gotik’te drape bir “s” hareketi yapar. Gotik heykelde drape ve sütun şeklini almış figürleri ile Grek sanatın sütun vazifesi yapan heykelleri “karyatidler”

arasında tarz benzerliği açık bir şekilde olduğu görülmektedir. Fakat Grek Dönem ile Gotik Dönem sanatı arasındaki temel ayrımın, Gotiğin manevi güzelliğe ve dekora, Grek sanatının ise dünyevi olana ve fiziki yapıya önem vermesinden kaynaklanır (Turani, 2003:246).



Görsel 1.18. Eski Ahit Kraliçe ve İki Kral, Chartres-Fransa,
(https://id.wikipedia.org/wiki/Seni_Gotik Erişim Tarihi:02.11.2019).

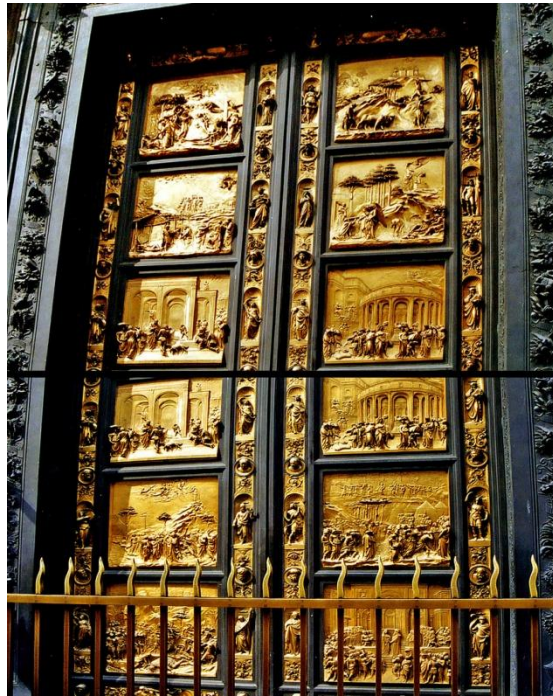
1.2.4.Rönesans Dönemi Heykel Sanatı

Orta Çağ döneminde heykel sanatı, mimariye bağlı şekilde ilerlemekte ve Rönesans'la beraber daha çok bağımsız şekilde değerlendirmeye başlanmıştır. Ayrıca Rönesans'ın etkisiyle insanoğlunun daha ön plana çıkması beraber heykelcilikte de kendini göstermiş olduğu ifade edilmektedir. Harika vücutlu çıplak heykellerin üretimi için, aynı zamanda anatomi bilgisinin de gerekli olduğu sonucuna varılmıştır. Söz konusu dönemle beraber sayılarında çok fazla artış olan heykellerin, daha çok meydanlarda, evlerin önlerinde ve caddelerde yer almıştır (Gombrich, 1992:172) Mimariye bağımlı olan heykellerin ise, değerlendirildiği yerlerin daha çok inşaların dış cepheleri olduğu görülmüştür. Rönesans sanatçılarının, heykel yaparken konularını her zaman Tevrat ve İncil'den ele alıp yapmış oldukları görülmektedir. Bu dönem

sanatçıların en fazla işledikleri konular arasında yer alanlar, Meryem, İsa ve meleklerdir. Ayrıca mitolojik olayların ele alınmış olduğu yerlerin ise soyluların at üzerindeki heykelleri ve büstler olduğu görülmektedir.

Bu dönemde kullanılan malzeme genelde mermer, tunç ve bronz olmuştur. Rönesans Dönemi Sanatçılarından bir tanesi olan Lorenzo Ghiberti (Ciberti) (1378-1455), aynı zamanda Erken Dönem İtalyan Rönesans ustaları arasında da yer almaktadır. Floransa Vaftizhanesi için hazır ettiği bronz kapılar, Lorenzo Ghiberti'nin en önemli eseri olarak kabul edilmektedir. Lorenzo Ghiberti doğu kapısını döküm tekniğini kullanarak yapmıştır. Doğru kapısı üzerinde yer alan on panoda konularını Tevrat ve İncil'de bulunan pek çok vaka tasvir edilmiştir. Bunlardan bazıları olan Cennetten Kovuluş, Adem ile Havva'nın Yaratılışı aynı zamanda en önemlileri olarak ifade edilmektedir. Michelangelo'nun "cennet kapılarını süslemeye layık" sözünden hareket edilerek bu kapılar Cennet Kapıları olarak adlandırılmıştır (Görsel 1.19). Ghiberti'nin söz konusu eserinde anlatılan güçlü tarz ve insan vücutlarının anatomisinin ele alınışı hem Michelangelo'yu hem de öbür sanatçıları etkilemiş ve Ghiberti o güne değin ressam ve mimarların vermeye çalıştıkları dip duygusunu kabartmalara taşıyarak yapıtlarını ortaya koymuştur (<http://www.tarihbilimi.gen.tr/makale/lorenzo-ghiberti-ciberti-1378-1455/> ErişimTarihi:27.02.2019).

Rönesans sanatında sanatçı hep ön planda olmuştur.



Görsel 1.19. Lorenzo Ghiberti, Cennet Kapısı, Bronz,
(<https://www.fotocommunity.de/photo/gates-of-paradise-battistero-di-san-g-amit-banerjee/32071497> Erişim Tarihi:02.11.2019).

Donatello, Rönesans Dönemi Floransalı önemli bir sanatçıdır (1386-1466). Ayrıca İtalyan Rönesans sanatında mermere can veren sanatçı olarak tanınmış olan da yine aynı şekilde Donatello'dur. Donatello eserlerinde atölyesinde çalıştığı Ghiberti'den ve antik çağ heykellerinden etkilenmiştir. Ayrıca Donatello'nun ilk eserlerinden bir tanesi olan Davut heykelinde de Ghiberti'nin etkisinin olduğu görülmektedir. Donatello'nun Davut heykeli, antik çağdan sonra yapılmış olan ilk çıplak heykel bakımından da önem taşımaktadır. Heykeltıraş tarafından Davut heykelinde çıplak vücutlu, atletik bir delikanlı yorumlanmıştır (<http://www.tarihibilimi.gen.tr/makale/lorenzo-ghiberti-ciberti-1378-1455/> ErişimTarihi:27.02.2019).

.). Donatello'nun en bilinen eseri Gattamelata adlı anıt Heykeli olmuştur. (Görsel 1.20). Pa-dua'da yer alan Gattamelata isimli anıtsal atlı heykel, Rönesans'ın niteliklerini ortaya koyan bir çalışmasıdır. Gattamelata adlı anıt Heykelde, atın koşum malzemelerinin ve binicinin silahları en ince detayına değin ve gerçekmiş gibi ele alıp yorumlanmıştır. Atın arka bacaklarında yarattığı gerilme ile burada önlenmiş bir hareketin varlığını ortaya koymaktadır.



Görsel 1.20. Donatello, Gattamelata Atlı Heykeli, Bronz,
(<https://tr.theplanetworld.com/2209-padua-i-vn-pd-tr> Erişim Tarihi:02.11.2019).

Üslup ve teknikleriyle çoğu sanatçıyı ve ressamı etkisi altına alan Donatello'nun en mühim eserleri arasında Çarmıhtan İndiriliş isimli ahşap ovgu ile Eyüp ve Jeremia Peygamber heykelleri yer alır. (Görsel 1.21).



Görsel 1.21. Jeremia ve Eyüp Peygamber,

(<https://fahrenheitmagazine.com/arte/letras/ernest-hemingway-el-hombre-de-las-mil-tormentas> Erişim Tarihi:02.11.2019).

İtalyan Bunarotti Michelangelo (Mikelandelo) (1475-1564), İtalyan Rönesansında ressam, heykeltıraş, şair ve mimar olarak bütün dallarda başarı kazanmış entelektüel olarak kabul edilmektedir. Bunarotti Michelangelo aynı zamanda bir anatomi ustası olarak kabul edilmektedir ve sanatçının yapmış olduğu heykellerde yumuşak ve salaş drapeler, abartıya kaçmayan güçlü kuvvetli bir insan anatomisi, ışık gölge oyunları hemen kendini gösterir. Mermer, Michelangelo'nun en çok sevdiği malzemesi olarak benimsenmiştir (İpsiroğlu, 1993:58) “Pieta” isimli heykelinde Bunarotti Michelangelo, konu olarak çarmıhtan indirilmesinin ardından Meryem'in dizleri üzerinde yatan ölü İsa'yı ele almış ve (Görsel 1.22) mermerden yapılan bu heykel çalışması, Meryem'in İsa'dan daha büyük yapılmasıyla ana oğul ilişkisini ortaya koymuştur. İsa'nın geriye

atılmış başı ile aşağı sarkan sağ eli, Meryem'in çaresiz bir şekilde açılmış sol eli çekmiş oldukları acı sanatçı tarafından çok iyi bir şekilde yorumlanmıştır.



Görsel 1.22. Bunarotti Michelangelo, Pietà, Mermer,

(<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2012/08/meryem-ve-isann-pieta-huzuru.html>

Erişim Tarihi:02.11.2019).

En önemli heykeltıraşlardan biri olan Bunarotti Michelangelo'nun önemli bir yapıtı da "Musa" heykelidir (Görsel 1.23). Heykelin hem kumaş kıvrımları hem de anatomik yapısı büyük bir ustalıkla ele alınmıştır. Musa Peygamber, şiddetli bir şekilde yorumlanırken aynı zamanda bol ve gür sakallarının çağlayan gibi göğsüne doğru akmakta olduğu görülürken ve başında yapılan boynuz da gücü simge etmektedir (İpsiroglu, 1993:59).



Görsel 1.23. Bunarotti Michelangelo, Musa, mermer,
 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Musa%C4%B1n_H%C3%BCkm%C3%BC Erişim
 Tarihi:02.11.2019).

BunarottiMichelangeloheykel yapıtlarının ötesinde aynı zamanda önemli resim çalışmaları da yapmıştır. Sixtina (Sistina) Şapeli'nin tavanına yapmış olduğu çalışma, BunarottiMichelangelo'nun yapmış olduğu en önemli resim çalışması olarak kabul edilmektedir. Sanatçı bu çalışmasında, insanoğlunun yaratılışını yorumlamıştır ve bu şekilde ebedi derinlik duygusuna ulaşmaya çalışmıştır (İpsiroglu, 1993:59-60).

1.2.5.Barok DönemiHeykel Sanatı

Barok üslup İtalya'da doğmuştur ve XVII. yy.ın tümünü kapsamaktadır. XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Barok üslubu tüm Avrupa'ya egemen olmuştur. Barok üslubunun en önemli özelliği, Rönesans'ın durağan kurallarına karşı çıkmış olmasıdır. Bu karşı çıkış, mimarlıktan resime, müzikten heykel, tüm sanat dallarında etkili olmuş ve Barok

üslubunun bütün sanatlarda ortak olan niteliklerinden belki de en önemli olanı, Rönesans'ın yapıtı meydana getiren unsurları tanınabilir ve ayırt edilebilir kılmaya gösterdiği ihtimama zıt olarak, Barok'un unsurlarının bu "Özgürlüğü"nü yadsıması, genellikle onları yapıtın bütünsel etkisi uğruna belirsizleştirmiştir (Gombrich, 1992:176) Barok, genel çizgisiyle, temel geometrik şekillere zıt şekilde eğrisel formları, simetriye zıt şekilde asimetriyi, durağan yapıya karşıt olarak hareketi, ilk seferde algılanmasına zıt şekilde kolay kavranamazlığı yeğleyen bir tutum sergilenmiştir.

Barok mimarisinde abartılı biçimde görkem ve güç etkisi verilmeye çalışılmıştır. Heykel sanatı da bu etkiyi sağlamaya yardımcı olan bir değer olarak sıkça kullanılmıştır. Bu dönem heykeli mimari ile bütünleşirken mimariden kurtulup bahçe ve kent meydanlarında özellikle çeşmelerde sıklıkla kullanılmıştır. (Görsel 1. 24).



Görsel 1.24. Laocoön ve oğulları Barok Dönem Roma Kopyası,
(<https://onedio.com/haber/dile-gelen-mermerlerin-oykusu-heykel-ne-anlatir--259398>
Erişim Tarihi:14.01.2020).

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

Barok dönem, Rönesans'a karşı Katolik kilisenin başlatmış olduğu bir tepkidir. Bu dönemde Rönesans'ın durağanlığına karşı daha hareketli, sadeliği ve yalınlığına karşı daha karmaşık, simetrisine karşı asimetrik ve diğer özelliklerine karşı ışık-gölge gibi zıtlıklar oluşmuştur (Bayrı, 1989:98) (Görsel 1.25).

Heykel, mimari yapılarda gerek kiliselerin ön cephesinde gerekse katedrallerin üzerinde ve bunun dışında resmi kurum ve bunlara ait yapılarda olduğu gibi sivil yapılarda da sıkça kullanılmıştır. Bir mimari yapının giriş kapısını çevreleyen bir maskın ağzının kapı ile birleştirilerek kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 1.25. Bernini, Azize Teresa'nın Kendinden Geçışı,
(<https://havvadanademe.blogspot.com/2011/02/iki-inlemenin-ucundaki-dunya.html>
Erişim Tarihi:14.01.2020).



Görsel 1.26. GianLorenzo Berrini, “Dört Nehir Çeşmesi”, Mermer, 1651,
PiazzaNavona Meydanı,
(<https://kutupbeyazi.blogspot.com/2013/04/piazza-navona-navona-meydan-roma.html>
Erişim Tarihi:14.01.2020).

Dünyanın farklı yerlerine baktığımızda fonksiyonel heykeller çok daha eskilere dayandığı görülür. Bunlara örnek verecek olursak, Piazza Navona (Navona Meydanı), Roma şehrinin hem hareketli hem de en güzel meydanlarından bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Gece gündüz devamlı hareketli olan meydan şehrin kalbinde yer almaktadır. Meydanın bulunduğu alan elips biçimindedir ve bu meydanda M.S. 1. yüzyılda imparator Domitian tarafından yaptırılan bir stadyum bulunmaktadır. Bu stadyum 30.000 kişi alabilmektedir. Söz konusu stadyumun seneler içinde tahrip edilmesi ile ve Papa X. Innocent (1644-1655) alanın tekrardan yapılmasını talep etmesinin ardından Navona Meydanı heykellerle dolmuştur (Bayrı, 1989:98-99)

Domitian Stadyumu yıllar öncesinde yapılmış olsa dahi stadyum biçimini meydanda görmek her zaman mümkün olabilmektedir. Günümüzde alana yayalara ayrılmış olan bölümü stadyumun oyun alanını, çevresindeki yapılar ise tribünleri oluşturmaktadır. Kentlerdeki figüratif çeşmeler Roma İmparatorluğu’nun ilk

dönemlerinde temelde Roma halkına su sağlayabilmek için yapılsa da, zaman içerisinde İmparatorluğun kuvvetlenmesi ve büyümesi ile bir zenginlik göstergesi haline gelmiştir (Gombrich, 1992:179) (Görsel 1.26). Rönesans'ın Barok sanatını etkilemesiyle çeşmeler her zaman geçtikçe daha ihtişamlı duruma gelmiş ve başta mitolojideki tanrılar olacak şekilde metaforlarla farklı manalar taşımaya başlamışlardır.

Meydan barok tarzının başyapıtı olarak kabul edilmiştir. Metaforlar ve Mecazlarla dolu çeşmedeki heykellerden elinde kürek olan, Asya kıtasını işaret eden Ganj nehrinin tanrısı olarak kabul edilmektedir ve aynı zamanda kürek ile Ganj nehrinin deniz trafiğine uygun olduğu vurgulanmıştır. Kafa kısmına kumaş bağlanmış olan, Afrika kıtasını işaret eden Nil nehrinin tanrısıdır ve heykelin kafasındaki bu gizlenmişlikle, Nil nehrinin kaynağının kimse tarafından net olarak bilinmemesi (gizli kalmışlığı) ilişkilendirilmiştir. Papa'nın armalarına dokunan mermer, aynı zamanda Avrupa kıtasını işaret eder ve Tuna nehrinin tanrısı olarak kabul edilmektedir. Söz konusu nehir Hristiyanlığın kalbine en yakın nehir olduğundan bu şekilde betimlemesi yapılmıştır. Yılan gördüğünden korkmuş ifadesi olan ise Amerika kıtasını işaret eder ve aynı zamanda Gümüş nehrinin (Rio de la Plata) tanrısı olarak kabul edilmektedir ve yüzündeki ifadeyle Amerika'da bulunan zenginlerin paralarından çalınmasından korkmalarına atıfta bulunulur (İpsiroglu, 1993:64).

1.2.6. Rokoko Dönemi Heykel Sanatı

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

Bu dönem, Avrupa sanatında Barok'tan sonra gelişim sağlayan üslup olmuştur. 1720'li yıllarda oluşan bu dönem; aynı yüzyılın sonuna kadar ulaşamamış yerini neo-klasik üsluba terk etmiştir. Barok'un bitkisel ve eğrisel örgeleri yeğleyen düşüncesini devam ettirse de, renk biçimi bakımından daha sade bir hal almış ve hemen hemen beyazı kullanan bir tasarım yapılmıştır. Rokoko'nun daha çok dekoratif sanatlarda etkili olduğu, mimarlık, heykel ve resimde ise daha farklı bir anlayış olarak belirmediği ileri sürülebilir (Bayrı, 1989:100)

Rokoko, mekânı işlevine göre ayırmıştırmıştır. Mekânın boyutlarını, biçimini ve bezemesini işlevi belirler. Mekândaki heykel, resim, mobilya ve süs eşyaları da mekânla

ilişkilendirilip değerlendirilmiştir. Bezemelerde hafiflik, zariflik, asimetri ve kıvrımlar görülür. Ayna, mekânın vazgeçilmez ögesi olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde Çin sanatının batıda etkisi en üst seviyeye çıkmıştır (İpsiroglu, 1993:64-65).

Barok dönemi sonrası Avrupa’da Fransa ve Almanya’nın bir girişimi söz konusudur. Su ana kadar sanatın merkezi olarak hep İtalya görülürken, daha sonra da sanatın Fransa’da geliştiğini görüyoruz. Bunun nedeni de Fransa’nın hem siyasal hem ekonomik anlamda diğer ülkelere göre güçlü olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Felemenk ülkeler de buna bağlantılı olarak bir gelişme gösterirler. Felemenk ülkeler Vatikan’ın (İtalya) isteğini değil kendi isteklerini yaptılar.

Bu dönemde Avrupa, Anadolu üzerinden özellikle ipek yoluyla, ticaret ve kesifler yapmıştır ve bu durumda da Orta Asya kültürlerinden de etkilenmişlerdir. Bu farklı kültürlerin etkileri Avrupa mimarisinde ve diğer işlevsel nesnelerde çok rahat görülür (Batur, 1997:194)

1.2.7.XIX. Yüzyıl Heykel Sanatı

XIX. yüzyılda heykel sanatı, hem büyük aristokratik yapılarda hem de insanlara açık kamusal meydanlarda yer almış ve XIX. yüzyılda heykel sanatı, resim sanatı kadar etkili bir gelişme göstermemiştir. Heykel sanatı, Barok Döneminin en önemli sanatçılarından biri olan Bernini’den sonra uzun bir zaman kendini tekrarlamak zorunda kalmıştır. Aynı zamanda Neoklasik ve Romantik dönemde taşıdığı zihniyetle Roma ve Yunan kopyalarından dışarı çıkamamıştır. XIX. yüzyılın bir gereği olarak mühim devlet büyüklerinin heykellerinin meydanlara konması bir devlet vazifesi sayılmıştır. Bu sebeple meydanlara konulmuş olan heykellerde klasik anlayışın baskın olduğu görülür (Batur, 1997:194).



Görsel 1.27. Calais Burjuvaları, Rodin, Fransa XIX yy,
(<https://twitter.com/philoartee/status/457252569849425920> Erişim Tarihi:14.01.2020).

XIX. yüzyıl sonlarına gelindiğinde Fransız heykeltıraş Rodin'in; Rönesans'tan Michelangelo'nun ve Antik Çağdan da Phidias'ın yapıtlarını irdeleyerek kendine has bir tarz yaratmaya çalışmıştır; Avrupa heykeline yön vermeye çalışmıştır. Calais (Kalas) belediye reisinin siparişi için yaptığı heykeller, pazar alanına yerleştirilmiş ve burada işlenen tarihi olay tüm canlılığı ve doğallığıyla ele alınmıştır. (Görsel 1.27). Binlerce senedir süregelen heykel sanatında ilk defa anı yaşatan bir anıt, halkın içerisinde empoze edilmiştir (Batur, 1997:194-5).

Heykeltıraşlar tarafından bu antik heykellerin anıtsal olgunluğuyla form bütünlüğü tekrardan oluşturulmak istenmiş ve insanoğlu vücudunun güzelliğini anıtsallaştırmaya yönelmişlerdir. Bu çalışmada heykel alışlageldiğinin dışında klişeden kurtulmuş, seyirciye tepeden bakan mantığı alaşağı etmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. XX. YÜZYIL MODERN HEYKEL SANATI

1900’lü senelerin başında birçok Avrupa ülkesinde gelişen yeni sanat hareketine, uygulandığı ülkelerin isteklerine ve zevklerine göre değişen isimler verilmiştir. Adlarındaki farklılıkla paralel olarak uygulamaların niteliklerinde de farklılıklar yaşanmıştır. Bu yeni stile Fransa ve İngiltere’de Modern Style, Almanya’da Jugenstil, Avusturya’da Scession Stil denmiştir (Kınay, 1993:223).

İsmi ne olursa olsun bir sanat akımının doğmasının iktisadi, estetik ve toplumsal nedenlerinin olması kaçınılmazdır. Yeni stilin meydana gelmesindeki sebeplerden bir tanesi hiç şüphesiz ki akademik sanata karşı 19. yüzyılın ikinci yarısında baş gösteren sanatsal direnme hareketi olmuştur. Bütün bu benzetmeler bir tarafa, 1900’lü senelerin stili için yapılacak en önemli niteleme tümüyle dekoratif olmasıdır. Mimarlık, resim, heykeltıraşlık, uygulamalı grafik sanatlar, bu dekoratif özdeki sanat akımının uygulama alanlarına girmiştir. Demirin mimarlık ve heykel çalışmalarında, yapı malzemesi olarak kullanılmaya başlaması da bu döneme tarihlendirilmektedir. 1889 tarihli Paris Endüstri Fuarı için tasarlanan ve Gustave Eiffel’in gerçekleştirdiği kule, demir ya da modern çağın bir simgesi olarak kabul edilmektedir



Görsel 2.1. Celestial Globe (Globe Celeste) and Eiffel Tower 1900,

(https://en.wikipedia.org/wiki/Globe_C%C3%A9leste Erişim Tarihi:14.01.2020).

XX. Yüzyılın başında günlük yaşantının obje ve araçlarında gerek işlevsel gerek de süs olarak demirin kullanımı artmaya başlamıştır. Endüstrileşme ve makineleşme ekonomik, toplumsal ve bilimsel bir realite olarak 20. yüzyıl sanatının her aşamasında etkisini göstermiştir. Toplumsal ve estetik açılardan yapıcı gücü bulunduğu inanılan el sanatlarının, endüstrileşme gerçeği ile yarışmasının da mümkün olmadığı bu yıllarda iyiden iyiye anlaşılmıştır.

El yapımı ürünlerin sadece toplumun gelir seviyesinin yüksek tabakasına hizmet etmesi, Art-Nouveau'nun endüstriyel tasarım ilkesini hazırlamıştır. Bu amaçla; Almanya'da DeutscherWerkbund, Fransa'da Arts et Metiers, Türkiye'de ise Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu el sanatlarını sanatsal açıdan değerlendirmek amacıyla kurulmuştur (Kınay, 1993:225). Avrupa'da 1900'lü senelerde Art Nouveau'nun ardından sırasıyla, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Naif Sanat, Soyut Sanat, Ekspresyonizm, Dada, Sürrealizm ve Konstrüktivizm etkili olmuştur. 20. yüzyıl sanatının Rönesans'tan evrimleşerek getirdiği modernleşme ve değişim olgusunun en sıra dışı halini Soyut Sanat ifade etmektedir. 1900'lü senelerin sanat açısından farklılık yaratacak getirisi ise arketipçi anlayışın orijinalliğinin keşfedilmesi ve işlevlik kazanmasıdır.

20. yüzyılın başlarında kısmen ortaçağ Roman heykeltıraşlığının da etkisiyle modern heykelden bahsedilmeye başlanmıştır. Kübizm ve soyut sanatlar, Fütürizm ve Konstrüktivizm, 20. yüzyıl heykel sanatının egemen değerleridir. Heykeltıraşlığın taş, ağaç, bronz ve mermer gibi geleneksel malzemelerine çeşitli madenler, plastik ve cam maddeler eklenmiş ve aynı zamanda bunlara malzeme olarak öncelik tanınmıştır (Kınay, 1993:291) Heykel, mekânda dolu bir kütleyle 20. yüzyıl başındaki güncel sorunlarla parçalanmaya, eksilmeye, incelmeye, delinmeye, dağılmaya ve yayılmaya başlamıştır (Yılmaz, 2006:28). Sanatsal bir eser olarak kurgulanan ve yapılan heykellerde, işlev beklentisi çok önem arz etmektedir. Çünkü heykellerde formun tümüyle bütünlük sağlaması ya da sanatçının tasarladığı etkiyi insanlara sunabilmesi önemlidir.

Beğenilme kaygısının artmış olduğu bir ortamda sanatçı ya kendi içinden gelen şekilde eserler vermiş, özgürlüğün sesi olmuş veyahut da sanatçı, sanat koruyucularının talepleri doğrultusunda hareket etmek mecburiyetinde kalmış kendini yineleyerek

bitirmiştir. Sanatçının önüne sınırlarını çizmenin imkânsız olduğu yaratıcı bir dünya açan da yine bu özgürlükçü düşüncedir. Fakat sınırsız yaratıcılıkla birlikte sanatçı ve toplumun ortak bir beğeni paydasında buluşma imkanında da azaltma meydana getirmiştir. Bu dönemde gelenekselden kopulmuş, bireysellik önem kazanmıştır. Ayrıca yine bu dönemde sanat bireysel anlatmanın en mühim aracı olarak kabul edilmiştir (Çobanoğlu, 2011:12).

Endüstrileşme tüm özgürlükçü görünen yapısına karşın aynı zamanda birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. İnsanlık artık makineye bağlı onun kölesi bir durumda tek düze bir yaşam sürmeye mecbur bırakılmaktadır. Sanatçı meydana gelen yeni materyalist düzene karşı tepkisini başta resim ve heykel olacak şekilde yapıtlarında objeyi parçalayarak vermiştir.

Monarşik dönemlerde hem nesnelerin hem de figürlerin yalnız dış görüntülerinin şekillenmesine dayanan tasvir anlatımı, inançlı sanatçı düşüncelerine dayanarak terk edilmeye başlandı. Ayrıca artık sanatçı hiç kimseye ödün vermiyor sanatçı hiç kimse için sanatını yapmıyor, sadece kendisini dış dünyaya karşı savunmak amacıyla, kendi anlatım gücünü bir silah gibi kullanıyordu. Bu nedendir ki çağımızın sanatı, 20. yüzyılın başından itibaren her şeye karşı bir başkaldırma sanatı oluyordu.” (Turanî, 1980:37).

Bu değişim döneminde geleneksel sanatın yerini bireysel anlatımın ön planda olduğu bir sanatın almıştır. Ayrıca özü bakımından geleneksel malzemeye bağlı olsa da heykelin bu değişimden etkilenmemesi imkânsız bir durumdur. İlk başta heykelin mekân ve zaman kavramları değişmeye başlamıştır. Monarşi otoritesinde mimari süslemelerde, kiliselerde mekân kavramına kavuşan heykel endüstrileşme ile beraber hem meydanlarda hem de halkın arasında yerini almaya başlamıştır. Ölü insanların zamanını anlatan heykellerin yerini artık bugün insanının problemlerini, yaşanmışlıklarını anlatan heykeller almaya başlamıştır. Yeni zaman ve mekân, heykeltıraşları yeni arayışlara doğru yöneltmiş, artık bireysel olan sanatsal anlayışı doğrultusunda heykelde pek çok yeni form, üslup, poz ve hareket doğmuştur. Söz konusu yenilikler heykelin malzeme alanına da sirayet etmiş ve aynı zamanda geleneksel malzeme ekseninde heykel yeni malzemeler ile de şekillenmiştir.

Bu yeni malzemeler yeni keşifleri içerebildiği gibi metal gibi geleneksel bir malzemenin doğal hali değildir, ayrıca insan üretimi olan formu sac, tel gibi materyalleri de içermektedir. Endüstri Çağı'nda hem sanatsal ortamda hem toplumsal yaşamda yaşanmış olan köklü değişimler ve farklılaşan düşünce yapısı modern düşünceyi de beraberinde getirmiştir. Buna bağlı şekilde modern sanat ortaya çıkmıştır. Modern sanatta heykele dair beklentilerde ve temel kaygılarda değişiklik meydana gelmiştir. (Turanî, 1980:39).

Modern tarzda heykel yapan çoğu sanatçı işlevsellik fikrine direnmişler, estetik özgürlük ve işe yarama, iki zıt uç olarak görmüşlerdir. Çoğu sanatçı, sanat panteonuna girebilmesi için heykelin fonksiyonelleşmesinin gerektiğini beyan etmiştir. Fonksiyonellik, sanatsal bir heykeli tam anlamıyla değerlendirmenin bir kısmını meydana getirir. Heykel çalışmalarında; doku, biçim, fonksiyonellik, duygusal etki ve konsept olgularının bütünü göz önünde bulundurularak dikkatlice tasarlanmalı ve heykellere fonksiyon kazandırılmalıdır. XX. yüzyıl modern heykel sanatında heykel-fonksiyonellik ilişkisini dört farklı aşamada incelememiz bu araştırma açısından daha faydalı olacağı düşünülmüştür.

2.2. XX YÜZYIL HEYKEL SANAT AKIMLARI

2.2.1. Dada

1914 yılının olayı savaş olmuştur. Her taraftan milyonlarca adam hızla ve telaşla silahlanmakta, babaları, anaları ve kadınları tarafından cepheye gönderilmekte, savaşın milli yaşantıyı kuvvetlendirip pekiştireceğinden kuşku duyan çok az insan vardır. Yine de bu kötü çatışmayı kapitalist düzenin ve ona bağlı metotlarla toplumsal yapıların başarısızlığının bir ispatı olarak kabul eden insanlar bulunmaktadır. Kesin ve kısa bir çekişme olarak başlatılan savaş, yıllarca devam eden utanç verici bir kırıma yönelince, bunların sayısında daha fazla artış olmaya başlamıştır (Lynton, 1991:123).

İnsanların eskiden bu zamana kadar tanımış olduğu felaketler ve kısıcılık dizisini, 1914–1918 yıllarında çok daha şiddetli yaşamı, gelenek ahlak ve akli kendilerine siper etmiş ikiyüzlü, saçma, kırıyıcı bir toplum söz konusu olmuştur. Toplum uygarlık adına insanlığı manevi ve maddi bakımdan parçalayıp ezmekte ve yok etmekte, bu ikiyüzlü toplumda kendilerine ait ikiyüzlü, tutucu akli başında bir sanatı bulunmaktadır. Bu

şekilde negatif nitelikteki bir topluma genç kuşakların karşı çıkması doğal bir tepkin olmuş. Topluma karşı çıkmak, onun gelenek, akıl ve ahlakına karşı çıkmak demek olmuştur.

Dada Sanat Akımı, Alman aktör Hugo Ball (1886–1927) önderliğinde Zürih’de “Cabaret Voltaire”de 1916 yılında kurmuş, kurucu sanatçıları; Romanyalı şair Tristan Tzara, Kaizer ordusundan kaçak Alsas’lı Jean Arp (1887–1966), Alman şairi Richard Huelsenbeck (d. 1892) ve tekrar Romanya’lı ressam Marcel Janco (d. 1895) gibi isimler yer almıştır. Esasen bu akımın kuruluşuna gidildiğinde karmaşık bilgiler verilmektedir. Mesela “dada” kelimesinin ilk defa 8 Şubat 1916 günü Zürih’de “Terasse” kahvesinde Tristan Tzara’dan çıktığı (Milliyet Sanat Dergisi, 1975:4). 8 Şubat 1916 günü Dadacıların toplanma mekanı olan “Cabaret Voltaire” de üç Alman sanatçı. Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck ve Marcel Janco’nun gittiği bir toplantıda Romanyalı şair Tzara’nın “Larousse” kelimesinden bir rastlantı neticesi bulunan “Dada” hareketini ilan ettiği ve aynı şekilde bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann tarafından ilan ettiği belirtilir. (Görsel 2.2). Bu akım ortaya çıkmadan önceleri Marcel Duchamp, Paris’te başlayıp New-York’ta ilerlettiği “Ready-Made”leriyle, geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve daha sonraları bu düşünceler, New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir.

Dada’nın kendisini tamamıyla bir sanat akımı şeklinde değil, aynı zamanda bir devrim hareketi şeklinde görmesinin sebebi de işte budur. Bir şeye onaylamamanın en etkili yolu onu gülünç hale getirmektir. Etkileyen güçlü tepki doğru orantılı olarak kabul edilmektedir. Sanatçılar çağlarının şiddette, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıklarla yanıt verecekler, kendilerini kirleten toplum ve dünyanın yüzüne tükürecek, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, aklın karşısına akılsızlığı, sahte ağır başlılığın karşısına skandalı, sözde ciddiyetin karşısına mizahı çıkaracaklardı.

Zürih’teki başlangıcından bugüne kadar geçen süre içerisinde, Dadacılığın öyküsü çeşitlilik gösterir. Önceki zamanlarda bir grup çılgının kabare işletmesi şeklinde kabul edilen bu hareketin kısa süre içerisinde ulusal bir özelliğe kavuştuğu ve 1915–1920 seneleri arasında New-York’ta; 1918–1923 seneleri arasında Berlin’de; 1919–1922 seneleri arasında ise Paris’te yaygınlaştığı bilinmektedir. Doğuracağı neticeler açısından

Dada hareketlerini Batı Avrupa sanatında mühim bir yeri ve günümüze dek devam eden etkileri bulunmaktadır. (Milliyet sanat dergisi, 1975:4).



Görsel 2.2. Marcel Duchamp, 50 cc of Paris Air, 1919, (<https://www.pinterest.fr/pin/318981586086459518/> Erişim Tarihi:03.02.2020).

2.2.2. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm, 1910'lu yıllarda Moskova'da gelişen bir soyut sanat akımı olarak ifade edilmektedir. 1890'lı yılların başlarında, “uygulamalı sanatlar” çevresinde etkili olan üç anlayış öne çıkar. Neoklasik çizgi, ulusal romantizm ve modern stil. Akımların, daha çok da Fütürizm ve Konstrüktivizm'in 1917 Devrimi'yle beraber iyiden iyiye ağırlıklarını koymalarına değin geçen zamanı onlar yoğurmuştur (Batur, 1997:194). Konstrüktivizm, İnk huk içinde devam ettirilen soyut sanat tartışmalarında “Laboratuar Sanatı”na karşı “Üretim Sanatı”nı destekleyen sanatçıların fikirleri bazında gelişmiş. Konstrüktivist sözcüğü ilk Kübik-Fütürizm içerisinde Tatlin tarafından 1914 yılında geliştirildiği bir dizi kabartmayla alakalı şekilde kullanılmıştır. Tatlin söz konusu eserlerinde malzemeyi diğer sanatçılar gibi kullanmak yerine malzemenin kendisini, resimsellik alan yerine de gerçek alanı kullanmış ve aynı yıllarda Avrupa'da De Stijl grubu etkinliğini sürdürmüştür.

Sanat ve yaşam ilişkisi Avrupa'da olduğu şekilde, aynı zamanda Rusya'da da sanatçıların ana problemi olmuş hem sanatın yaşama girmesi ve hem de uzak kalmaması istenmekte ve burada sanatçıdan beklenen taklit değil, özgün eserler yaratmasıdır. (Görsel 2.3). Naum Gabo; “Biz sadece elimizden çıkanları, tasarladıklarımızı,

ürettiklerimizi bilebiliriz ve ne tasarlırsak ne yaparsak bunlar birer mutlak gerçektir.” İfadelerine yer verir. “Bunlara imge diyorum ve zannediyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek mümkün değildir. Meğerki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin: o zaman yeni gerçekleri ortaya koyarız.” (İpşiroğlu, 1993:75-76).



Görsel 2.3. Naum Gabo, 1890-1977,

(<https://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/en/artist/naum-gabo-2/> Erişim Tarihi:03.02.2020).

Konstrüktivizm sözcüğünün terim olarak yerleşmesi A. Pevsner ve Gabo’nun 1920 tarihli “Gerçekçi Bildirgesiyle” olmuştur. Gabo’nun terimi, bildirgede soyut sanat için kullanması yaratıcı sanatın fonksiyonel ve toplumsal olması gerektiğine inanan Prodüktivistler ile aralarının bozulmasına sebebidir. Gabo’nun Sovyetler Birliği’nden ilişkisini kesmesi ile bu akım gelişimini Rusya’da “Üretim Sanatı” adı altında ilerlerken Avrupa’da Gabo’nun fikirleri çerçevesinde gelişme gösterir. 1917 Devrimi ile Sovyet Rusya’da yepyeni bir toplum yapısı oluşmuş ve bu ortamda sanatçının gayesi devrim prensiplerini sanat yoluyla geniş kitlelere ulaştırmak istenmektedir. Mimarlığın ve kent planlamanın yanında aynı zamanda tiyatro, propaganda amaçlı afişlere ve endüstriyel tasarıma ağırlık verilmiş; türlüavant-garde akımlardan gelen çoğu sanatçının çeşitli alanlarda eserler üretmiştir (Rona, 1997:1924).

1920’li yıllar süresince heykel ve resim gibi geleneksel manada güzel sanat eserleri daha az sayıda üretilmiştir. Pevsner kardeşlerle Chagall ve Kandinsky gibi heykeltıraşlar ve ressamılsa sanatla alakalı eğilimlerini Rusya’da ilerletme imkanı

bulamadıkları için ülkelerini terk ederek ülkelerinden başka yerlere göç etmişlerdir. Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtı tamamıyla Gabo'nun karşı olduğu bir fonksiyonellik içermektedir. Bulgular estetik kurallar çerçevesinde bir araya getirilmemiş bunun yerine, kullanılmış olan malzeme düzenlenmesi şeklinde net bir hale getirilmemesi veya türlü sanatçıların terimlere farklı manalar yüklemesi neticesinde Rus Konstrüktivizmi bir isime ulaşamamıştır. Halbuki Avrupa'da Konstrüktivizm sözcüğü " nesnel ve evrensel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme" manasını taşımaktadır. İçerisindeki netlik, kesinlik ve yalınlık Konstrüktivizm'in bir manada Öğecilikle Pürizm'in ana kavramlarıyla benzerlik göstermesine yol açmış, fakat Konstrüktivizm, anlatımcı öğeler içermeyen ve tasvirsel olmayan geometrik unsurlarla soyut bir yapıya doğru giderek bu şekilde her iki akımın da ilerisine geçmeyi başarmıştır (Aksungur, 2011:77).

1921 yılından başlayarak Avrupa'da ilerleyen Konstrüktivizmin temelinde Gabo ve arkadaşlarının düşünceleri egemendir ve A. Pevsner 1922'de Paris'te, Gabo 1921'de Berlin'de yaşamaktadır. 1921 yılından başlayarak Avrupa'nın farklı şehirlerinde akımın prensiplerini genişletmek maksadıyla karma sergiler düzenlenmiş ve dergiler yapılmıştır. Bauhaus, konstrüktivist ilkelerle Moholy-Nagy aracılığıyla tanışmış; akımın ilk resmi bildirisi 1922 yılında Duesseldorf'ta toplanmış olan Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nde duyurulmuştur.



Görsel 2.4. El Lissitzki, *PROUN Odası*, 1923, 1971 rekonstrüksiyonu, (<https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-dergisi-dada-de-stijl-konstruktivizm-ittifaki/3183> Erişim Tarihi:03.02.2020).

2.2.3. Bauhaus Sanat Okulu

XX. yüzyılın ilk dönemleri hem sosyal yaşamda hem de endüstride meydana gelen gelişmeler ve makineleşme karşısında, zanaat kavramının araştırıldığı bir dönem olarak ifade edilmiştir. Modernizm akımının sonrasında fikir ve sanat alanlarındaki bu çeşitlilik neticesinde kendi alanlarından değişik alanlarda yapıt vermeye başlayan sanatçılar ve mimarlar tasarım kavramının sanat ve zanaat kavramından ayrışmasına sebebiyet vermiştir (Gürcüm ve Kartal, 2017:1767) Seri üretim yöntemi kullanılarak estetikten uzak ürünlerin üretilmesi üretimde tasarıma gereksinim duyulmasına, tasarım ile zanaat kavramlarını buluşturmayı amaç edinen kurumların meydana gelmesine neden olmuştur. 1919 senesinde Almanya’da kurulmuş olan Bauhaus Tasarım Okulu ismini bütün dünyaya ilan etmeyi başarmış tasarım eğitimi derinden etkilemiş yenilikçi bir tasarım okulu olarak kabul edilmektedir.

Bauhaus’un en mühim özelliklerinden bir tanesi öğretim programında zanaatın tasarıma dönüştürüldüğü düşün süreçleri yaşanması olmuştur. Bu süreçlerde pek çok usta öğretici kendi kuramlarını öğrencilerle paylaşarak, bir bakıma tasarım deneyleri ortaya koymuşlardır. Bu sebeple bu araştırmanın hedefi, zanaat ürünlerinin tasarım ürünlerine dönüşmesinde etkili olan 20. yüzyıl modernizminin baskın süreçlerini yapan, Walter Gropius tarafından meydana getirilmiş, aynı zamanda Bauhaus zanaat atölyelerini ve Bauhaus öğretim programını açıklamak olarak belirlenmiştir.

Zanaatı tasarımla buluşturan katılımcı atölye ortamının meydana getirilmesiyle hem etkileşimli hem de disiplinler arası bir tasarım eğitimi zihniyetinin öncüsü olmuştur (Gürcüm ve Kartal, 2017:1767). İnsanların maddeye dayanan ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yapılmış olan, öğrenimle beraber beceri, tecrübe ve ustalık gerektiren iş, el ustalığı isteyen işler olarak tanımlanan kavram, zanaat kavramıdır (TDK, 1998:1663). Tasarım kavramı ise, bir tasarlama fiili neticesinde ortaya konan bir sorunun çözümü veya devamlı olarak öğrenmeyi hedefleyen, sürekli olarak yeniliği ve yeniyi arayan ve eleştirel bir problem çözme yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır.

XX. yüzyılın ilk dönemleri hem sosyal yaşamda hem de endüstride yaşanmış olan gelişmeler neticesinde ve makineleşme karşısında, zanaat kavramının açıklandığı bir dönem olarak ifade edilmiştir. Bununla birlikte aynı dönemde sanat alanında yaşanan Modernizm akımının neticesi olarak ortaya konulmuş olan Fovizm, Kübizm, Fütürizm,

Ekspresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi birçok yeni akımın etkinliğini devam ettirdiği görülmüştür. Sanat ve fikir alanlarındaki bu farklılık neticesinde kendi alanlarından değişik alanlarda yapıt vermeye başlayan mimarlar ve sanatçılar tasarım kavramının hem sanat hem de zanaat kavramından ayrışmasına sebebiyet vermiştir. Bauhaus, 1919 yılında Almanya’ da sanat eğitiminin temellerini değiştirmeyi amaçlayan bir okul olarak kurulmuştur. Ayrıca Bauhaus isimli bu okul, “güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki engelin kaldırılmasını, her iki uğraş alanının karşılıklı ilişkilerine uygun bir ortam oluşturmalarını” amaç edinmiştir (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009:17-20). Esas itibarı ile Bauhaus’un hem zanaat hem de zanaatkâr ile ilgilenen bir okul olduğunu ifade etmek doğru bir yargı olmaz. Fakat atölye sistemi ile kişinin hem kendi yeteneklerini bulması hem de bu yeteneklerini geliştirmesi amaçlanmış, zanaat alanları öğrencilerin duyuşsal, psikomotor ve zihinsel becerilerini daha da güçlü bir hale getirebilecekleri faaliyet yerleri olarak ayrılmıştır. Atölyelerin araştırma laboratuvarları şeklinde kullanıldığını ve endüstri’nin ihtiyacı olan modüller bu atölyelerde hazırlandığı ileri sürmektedir (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014:106).

Onlara göre;

“İlk defa Bauhaus’ta endüstrinin ihtiyaçlarını karşılamak için tasarımlar hazırlanarak baskı, seramik, metal, tekstil ve cam atölyelerinde prototipler yapılmış, fabrikalarda üretime geçilmiştir (Bulat, 2014:1).



Görsel 2.5. Paul Klee, Bauhaus Stüdyosu, 1925,

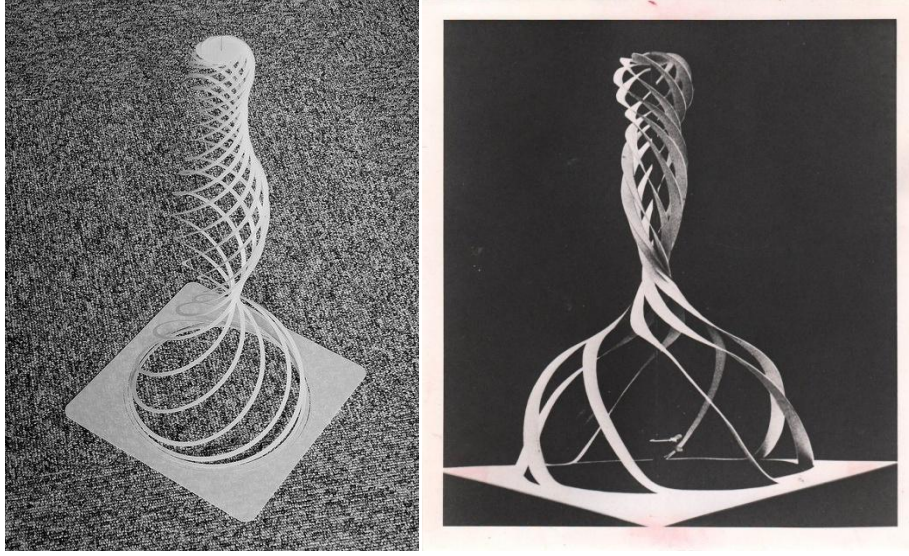
(<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500186220.pdf> Erişim Tarihi:03.02.2020).

XX. yüzyılın başında seri malı yapan fabrikalar pazara hakim olmaya başlamıştı. Bauhaus, fabrikalardan sipariş alıyor, sanatçıların, seri mallarına biçim vererek kalite kazandırmalarına çalışıyor ve bu yoldan Bauhaus üslubunun halk kesiminde yayılmasını sağlıyordu. Böylece okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki ve işbirliği kurulmuştu. Bauhaus, sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinmelerine karşılık verebilecek olan yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği bir okul oluyordu. (İpşiroğlu, 2011:81).

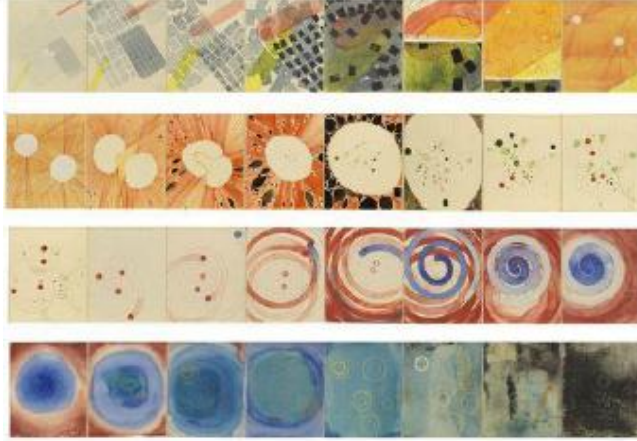


Görsel 2.6. Bauhaus kapanış sergisi, Josef Albers ve öğrencileri 1933, (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500186220.pdf> Erişim Tarihi:03.02.2020).

Atölye çalışmalarında öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti. Klee, vitray ve dokumacılık, Moholy-Nagy metal işleri atölyelerinin başındaydılar. (İpşiroğlu, 2011:80).



Görsel 2.7. (solda) Bauhaus form ustası olan Josef Albers'in çalışması-bir film tabakasından sekiz spiral kesilmesiyle oluşan spiral kule (sağda) Josef Albers tarafından Bauhaus'ta verilen dersinde oluşturulan 3 boyutlu spiral tasarım, 1928, (<https://www.pinterest.at/pin/25543922871957116/> Erişim Tarihi:03.02.2020). (<https://tr.pinterest.com/pin/318348267391687733/> Erişim Tarihi:03.02.2020).



Görsel 2.8. Zanaat ve sanatı birleştirmek amacıyla kurulan Staatliches Bauhaus "Bauhaus olarak bilinir" okulunda öğrencilerin form ve kompozisyon çalışmaları. (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500186220.pdf> Erişim Tarihi:21.03.2020).

Bauhaus tarafından temel sanat eğitimi, kompozisyon, resim ve renk bilgisi derslerini okulun asıl dersleri olarak görülmüştür. Bauhaus'ta temel sanat dersi, çoğunlukla cizek'in metotlarından esinlenilerek yürütülmekte olduğu görülürken, öğrencilerin alçı, tahta, cam, tuğla, kâğıt, çimento gibi malzemelerle oynamalarına ve

araştırmalarına imkan tanımakta olduğu görülmektedir. Ayrıca bu durumun neticesi olarak da öğrencilerin bu malzemelerin temel özelliklerini anlamaya yönelmekte oldukları görülmektedir (Gürcüm ve Kartal, 2017:1780).

2.2.4. Groupe Espace (Uzay grubu, hacim içinde derinlik, boşluk)

Groupe Espace, Fransızcada uzay gurubu olarak adlandırılır ve bu grupta mekân geniş manasıyla uzayın kısıtlandırılmış birimi olarak tanımlanır. Mekân kavramı için çeşitli düşünce ve görüşlerle karşılaşılır. Newton'a göre; 'mutlak mekân' uzay olarak tanımlanır. Uzay boşluğunda yer alan nesneler, yıldızlar ve gezegenler kendi aralarında kavramsal alanlar meydana getirir. Leibniz tarafından ise, mutlak bir mekânın varlığı kabul edilmeyip, karşı çıkmaktadır. Buna göre; "mekân bir varlık değildir, bir ilintiden ibarettir. Varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü, alanı meydana getirir ve bu cansız varlıklar ortadan kalktığı zaman mekân da ortadan kalkar. Bugünkü bilimin mekân anlayışı da uzayı bir varlık değil, bir ilintiler bütünü olarak kabul eder" (Tekeli, 1979, s.21). Mekân som biçimlere ya da nesnelere değdiğinde kısıtlanmış olur. Cismin ve kütlenin var olmadığı boşluk hiçliktir ve mekânsızlıktır. Aşağısı yukarısı, ilerisi gerisi, boyu eni, derinliği ve yüksekliği yoktur. Boyutsuzluktur. İşte bunun için nesneler her zaman alanı yaratmış olurlar. (Şenyapılı, 2003:38). Bir heykeli var eden boşluk, kütle ve yüzey ayrıca heykelde mekân meydana getiren, heykelle mekân arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren en önemli elemanlar olmuştur.

Heykel ister çok parçadan ister tek parçadan oluşsun kendi içerisinde, birimler arasında ve boşlukta kapladığı alan ile mekân meydana getirir. Zira mekânın varlığı maddi varlığa bağlı olmaktadır. Heykel sanatında da eser ancak maddi varlıkla mümkün olabilmektedir. Bu bağımlılık heykelin kütlesinin dış uzamı olan çevreyle ve heykelin kendi kütlesi içindeki ilişkisi olarak iki değişik şekilde düşünülür. Heykeli boşlukla yer alan belli bir bütün yanında delikler, doluluklar, boşluklar, içbükey-dışbükey yüzeylere sahip bir alanlar şeklinde tanımlamamız mümkün olur. Süregelen heykel sanatının form anlayışı XX. yüzyılda yerini boşluklu heykellere bırakmış olduğu görülürken, klasik heykel sanatın da hem kütleler arasındaki açıklıkların hem de boşlukların çok az kullanıldığı görülür. Michalengelo; *"Mükemmel bir heykel, bir tepenin yamacından bırakıldığında hasarsız, aşağıya yuvarlanabilecek kapalılıkta olmalıdır"* (Read,

1974:169). Sözleryle tanımlamış ve heykelde ‘mekân’ olgusunun sorgulanmasını belki de Kübizme yakınlaştırmak doğru olur. Kübizmle birlikte dışbükey, içbükey yüzeylerin doluluk ve boşluğun yoğun bir şekilde kullanılmasıyla ‘mekân’ temel sorun olmuştur. Fütürizmin hızı yücelten düşüncesiyle ortaya çıkarılan eserler devingenlik ve hareket vurgulanmaya çalışılırken mekân-heykel Umberto Boccioni, ilişkisinde mühim bir sürece doğru hareket etmiştir. Örnek vermek gerekirse; (Görsel 2.9). Boccioni’ nin alanda ‘Mekânda form Sürekliliği’, form sürekliliği’ isimli heykelinde görüldüğü şekilde parçaların dinamizmi ve figürün hareketi ile durağanlık ve ağırlık ortadan kalkarak, adeta boşlukta ileriye gidiyormuş gibi izlenimi verir.



Görsel 2.9. Umberto Bacciom, "Mekânda form Sürekliliği ",1913,

(<http://sosyalsanat.com/cagdas-heykel-sanati-ve-sanatcilari/> Erişim Tarihi:21.03.2020)

1920’li yıllarda Heykel Sanatında temel malzemenin mekânın kendisi olduğu ve hoşluğun şekillendirilmesini ileri süren Konstrüktivistler "Mekân" mevzusunda gerçekçi ve köklü bir yaklaşım içine girmişlerdir. Ayrıca heykel sanatını bir ‘mekân sorunu’ şeklinde yorumlayan konstrüktivizmle beraber, kullanılmış olan malzemelerin de deformeye uğradığı, genellikle çağdaş materyallerin kullanıldığı görülür. Mekân ve malzeme hususundaki bu yeniliği Pevsner’ in şu sözleriyle anlaşılır kılmak mümkündür: Giotto olsun, Masaccio olsun, resmi yeni yollara sürüklediler. Konstrüktivistlerin

1920’de bildirilen manifestosu ise; "Maddesel hacim, fiziksel kütle mekân ifadesi olamaz. Sanat kinetik ritme, dinamik ritme dayanır.

Heykel mekân ve zamanın canlı imgesi olarak kabul edilmektedir. Antony Pevsner ve Naum Gabo’ya göre; Heykel objesi bir alanı kütlesiyle somutlaştırmaz. Pevsner ve Gabo, hacimsel heykel anlayışının karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olarak alan olgusal heykel tarzını çıkarmışlardır: Heykel, çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun izdüşümünü oluşturur" (Duve, 2002:113). Uygulamalar ilk başta Vladimir Tatlin, Naum Antony Pevsner ve Gabo’nun eserlerinde rastlanır. Söz konusu sanatçılar tarafından metal çubuklar ve sentetik plastik malzemeler kullanılarak mekânı heykele ekleyen, çevresi ile heykel arasında yeni bağlantı kuran fonksiyonel heykeller üretmiş oldukları ifade edilmektedir.



Görsel 2.10. NaumGabo, ViadimirTatlin."3.Enternasyonal Anıt Projesi" sonradan yapılan maketi, 1979, (<http://sinasiyazilarim.blogspot.com/2008/07/vladimir-tatlin-zerine-eletiri.html> Erişim Tarihi:21.03.2020).



Görsel 2.11. Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon, 1949,
(<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/naum-gabo-1890-1977-linear-construction-in-space-6151824-details.aspx> Erişim Tarihi:21.03.2020).



Görsel 2.12. Antony Pevsner, 1946,
(<https://tr.pinterest.com/pin/9499849188901326/> Erişim Tarihi:21.03.2020)

Boşluğun bulunması ile kapalı form düşüncesi son bulmuş, kütle parçalara ayrılmış, mekân-boşluk heykelin malzemesi durumuna gelmiş, "Kitleyi olduğu kadar uzayı da beraberinde gör" şeklinde ifade eden, heykellerinde mekânı ve boşluğu kendine dert edinen Henry Moore mekânın önemini;

“Delikler daha ilk başlangıcında heykele olan ve malzemeye olan sevgimin bir sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya ihtiyacı vardır. Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık yapıyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur” (Şenyapılı, 2003:65). Sözlerle ifade etmektedir.



Görsel 2.13. Henry Moore, Lauren Bacall tarafından fotoğraflandı, 1945, (<https://www.merrittgallery.com/henry-moore-exploration-figure-form/> Erişim Tarihi:21.03.2020).

2.3. XX. YY. VE XXI. YY. TÜRK HEYKEL SANATI

Heykel sanatı ülkemizde dini anlayışın tesiriyle mimari alanda buna bağlı olarak taş süslemeciliği biçiminde 19. yy. sonlarına kadar gelişim göstermiştir. Osmanlı Devleti’nde yapılan batılılaşma hareketleriyle resim sanatında yaşanan gelişmeler heykel sanatında yaşanmamıştır. 19. yy. Osmanlı Devleti’nde birçok ressam bulunmasına rağmen, yine aynı zamanda adından bahsedilecek Türk bir heykel sanatçısına rastlanmamaktadır. Bu dönemde Sultan Abdülaziz yaptığı Viyana gezisinde gördüğü heykellerden etkilenerek kendisinin de bir heykelini yaptırmak istemiş ve bunun için heykeltıraş C. F. Fuller ülkeye getirilmiş at üzerinde bir heykelini yaptırmıştır. Heykel günümüzde Beylerbeyi Sarayı’nda bulunmaktadır.

Ancak 1871 tarihinde yapılmış olan heykel yapıldığı dönemde büyük tepkiler ile karşı karşıya kaldığı bilinmektedir. Aynı dönem içerisinde açılmış olan sivil ve askeri

eğitim kurumlarında heykel sanatı ile ilgili eğitim yapıldığına ilişkin herhangi bir bilginiz bulunmamaktadır.

Osmanlı Devleti'nde batılılaşma çalışmaları doğrultusunda 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Mektebin açılması heykele sanatının başlamasını ve gelişmesini sağlamıştır. Roma'da heykel eğitimi alan Osgan Yervant (1855-1914) mektebinde ilk heykel öğretmeni olarak kabul edilmektedir.

Cumhuriyetten önce Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitim alan, orada yetişen İhsan Özsoy (1867-1944)'u, İsa Behzat'ı (1875-1916), Mehmet Mahir Tomruk'u (1885-1949) haklarında yeterli bilgi sahibi olduğumuz başarılı heykeltıraşlar olarak sayabiliriz. Nijad Sirel (1897-1959) da heykel alanında Cumhuriyet öncesi dönemde yetişmiş olan mühim isimlerden bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Nijad Sirel Sanayi-i Nefise Mektebinde öğrenim görmeden önce kendi olanaklarıyla Almanya'ya giderek heykel eğitimi almış, eğitiminin tamamlamasının ardından ülkeye geri gelmiştir.

Bu heykel sanatçılarından bir tanesi olan İhsan Özsoy, o dönemde Avrupa'ya da giderek eğitim almıştır. Ayrıca 1908 yılında İhsan Özsoy, Sanayi-i Nefise Mektebinde Osgan Yervant'ın yerine hocalık yapmaya başlamıştır. Ülkemizdeki heykel sanatının ilk öncüleri olan bu sanatçılar tarafından genelde klasik heykeller, natüralist yapıtlar, büstler yapılmış malzeme olarak da genelde taş, bronz ve alçı kullanmayı tercih etmişlerdir.

Cumhuriyet'in ilanı ile devlet eğitim görmeleri için birçok öğrenciyi yurt dışına göndermiştir. Ancak 1924 yılında yurt dışına gönderilen öğrenciler içerisinde heykel sanatçısı yoktur. Ratip Aşir Acudoğlu, 1925 senesinde Paris'e heykel eğitimi almak amacıyla gönderilmiş olan ilk heykel sanatçısı olarak kabul edilmiştir. Ratip Aşir Acudoğlu 1929 yılında kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularındandır. Daha sonraki senelerde akademi öğrencilerinden olan Nusret Suman, Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara gibi sanatçılar devlet tarafından burs verilerek yurt dışına eğitim için gönderilmişlerdir. Bahsedilen bu heykel sanatçılarımız bizim heykel sanatımızın gelişmesine çok önemli katkılar sunmuşlardır. Ayrıca ilk kadın heykel sanatçılarımızdan bir tanesi ise Sabiha Bengütaş'tır.

Osmanlının son döneminde yapılan heykel çalışmaları genellikle akademik çalışmalar olarak sınırlı kalması, halkın heykele karşı olumsuz tutumu halen

sürdürdüğünü göstermiştir. Cumhuriyet öncesi dönemde Mustafa Kemal, Bursa’da 22 Ocak 1923 senesinde yaptığı konuşmada bu alandaki endişeleri giderecek şu sözleri ifade etmiştir;

“Dünyada uygarlığa ulaşmak, ilerlemek, gelişmek isteyen herhangi bir ulus ister istemez heykel yapacak ve heykelci yetiştirecektir. Anıtların şuraya buraya tarihsel anılar olarak dikilmesinin dine aykırı olduğunu ileri sürenler, şer’i hükümleri gereği gibi araştırıp incelememiş kişilerdir. ... Heykelciliği en yüksek derecede ilerletecek ve yurdumuzun her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek çocuklarımızın anılarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir.”

Mustafa Kemal’in heykel sanatına olan duyarlı tutumu ilerleyen yıllarda da sürmüş bu amaçla şehirlerin önemli meydanlarına, tarihimizde yaşanmış zaferlerin ve bu zaferleri yaşatan komutanlarımızı konu alan anıt heykeller yaptırılarak, heykel sanatının halka benimsetilmesi ve bu sanatın yaygınlaştırılması düşünülmüştür.

Ancak o dönemde ülkede anıt heykel yapacak gerekli teknik olanakların bulunmaması ve anıt heykel eseri hususunda yeterince deneyimli sanatçılar halihazırda yetişmediği için bu alanda ilk olarak yabancı sanatçılar görevlendirilmiştir. Söz konusu heykel sanatçılarından bir tanesi olan Heinrinck Krippel tarafından 1926 yılında yapılmış olan Atatürk Anıtı, ülkemizdeki ilk anıt heykel olarak kabul edilmektedir. Bu ilk anıt heykel İstanbul Sarayburnu Parkı’nda yer almaktadır (Görsel 2.14).



Görsel 2.14. Sarayburnu Atatürk Anıtı, Heinrinck Krippel 3 Ekim 1926, (<https://www.sozcu.com.tr/2013/gundem/cumhuriyet-turkiyesinin-ilk-heykeli-382686/> Erişim Tarihi:21.03.2020).

Gene ülkemizde birçok yapıtı olan başka bir sanatçı da Pietro Canonica'dır. Canonica'nın 1928 yılında yaptığı Taksim Cumhuriyet Anıtı, sanatçının bilinen en önemli eserlerindendir. Bu görevlendirilen yabancı sanatçıların yanı sıra bu yıllardan itibaren özellikle 1930'lu yıllardan sonra Türk sanatçılarda önemli eserlere imza atmışlardır.

Ratip Aşir Acudoğlu, öncülüğünde Kenan Yontuç, Nijad Sirel, Hadi Bara gibi önemli sanatçıların yaptığı anıtlara bugüne değin başarılı öbür heykel sanatçılarımızın yapıtları da ilave edilmiştir. Heykeltıraş Yavuz Görey 1955 senesinde söz konusu yapıtlardan İstanbul Üniversitesinin Rektörlük Binasının önünde bulunan Gençlik Anıtını yapmıştır.



Görsel 2.15. Taksim Cumhuriyet Anıtı, (Pietro Connanica, 1928).

(<https://www.yurtgazetesi.com.tr/gundem/taksim-cumhuriyet-aniti-na-buyuk-ayip-h110096.html> Erişim Tarihi:21.03.2020).

Cumhuriyet döneminde açılmış olan sergilerde resim sanatçılarının yanında aynı zamanda heykel sanatçılarına da rastlanmaktadır. Ülkemizdeki ilk heykel sergisi olarak kabul edilen sergi ise 1932 senesinde Zühtü Müridoğlu tarafından Gülhane Parkı içerisindeki Alay Köşkü'nde açtığı sergidir.

Belling, 1937 senesinde “Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Atölyesi” şefi olmuştur. Rudolf Belling, ayrıca akademide görevli olduğu 1955 senesine değin eğitim metodu olarak klasik eğitim yapmayı seçmiştir. Belling tarafından yetiştirilmiş olan kimi sanatçıların akademinin ardından eğitimlerini yurt dışında sürdürmüş, eğitimleri esnasında çeşitli çağdaş akımlardan da etkilendikleri görülmüştür. Eğitimlerini

tamamlayan öğrenciler daha sonra ülkelerine dönerek tecrübelerini aktarmışlardır. Sanatçılarımızın 1950'den sonra yaptıkları eserlerde bu akımların etkileri görülmektedir. 1950 senesinde Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara' nın akademide atölye hocası olarak görevlendirilmeleriyle birlikte akademide çağdaş akımlarında öğretilmesine başlanmıştır. Akademide aldıkları eğitimin ardında Paris'e giden Şadi Çalık ve İlhan Koman oradaki soyut çalışmalardan etkilemiş ülkemizde de yaygınlaşmasına katkı sağlamışlardır. Cumhuriyet ile birlikte heykel sanatı ülkemizde de gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Yavuz Görey, Hüseyin Özkan, Hüseyin Gezer, Gürdal Duyar, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar, Zerrin Bölükbaşı'nın yaptığı çalışmaların çok önemli bir yer aldığı yadsınamaz. Cumhuriyetten sonra heykel sanatı çok hızlı bir gelişme göstermiş ve bu dönemde yetişen sanatçılar, cumhuriyet öncesi yetişen sanatçılara kıyasla daha bağımsız ve kişisel üsluplarını ortaya koyan yapıtlar oluşturmuşlardır. Aynı zamanda önceden yapılan büstler yerlerini, soyut heykellere ve anıtlara bırakmıştır. (<https://www.gorselsanatlar.org/heykel/turk-heykel-sanati/> Erişim Tarihi:13.02.2020).

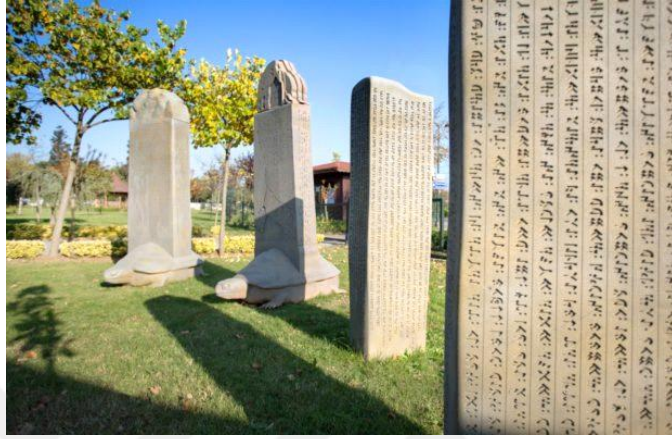
2.4. TÜRK HEYKEL SANATININ TARİHSEL SERÜVENİ

Türk heykel sanatının tarihi serüvenine baktığımızda, diğer uygarlıklarda olduğu gibi ne ilk çağlara dayanan bir geçmişten, ne de bugüne varan bir gelenekten bahsedilemeyeceği açıktır. Çin, Hint, Mezopotamya, Mısır, Antik Yunan, Hristiyan Batının eski uygarlıklarına baktığımızda yapılan heykellerin günümüze kadar gelen klasik eserler niteliğinde oldukları görülmektedir. Bu uygarlıkların heykel sanatında çok mühim eserler meydana getirdikleri durumda, Türk medeniyeti günümüz Türk heykel sanatının çıkış noktasını meydana getirecek zihniyette heykellerle ancak 19. yüzyılda tanışır.

2.4.1. İslam Öncesi ve Sonrası Türk Toplumlarında Heykel Anlayışı

Türklerin tarihine bakıldığı zaman, bir sanat geleneğini meydana getirebilecek yoğunlukta eserlerin varlığından bahsedilemese de, M.S. 6-8. yy'de Orta Asya'da hüküm süren Göktürklerin diktikleri Orhun Yazıtları, gene Uygunlarda ve Göktürklerde öldürülen düşman sayısınınca mezar üzerine dikilen insan figürleri ya da başı şeklinde stilize edilmiş mezar taşları (Balbal Taşı), koç ve koyun şeklinde yapılmış mezar taşları, Budist ve Yunan etkileşimli Uygunlara ait kabartma ve heykeller, Selçuklu mimarisi

içerisinde yapılan tezyinatlar da (süsleme) görülen kabartmalarla birlikte heykel denilebilecek bazı örneklere rastlanmaktadır. Ayrıca daha evvelde ifade edildiği şekilde, bu veriler ışığında bir toplumun sanat geleneğini meydana getirecek aşamaları geçirdiğini veya daha sonrasında meydana gelebilecek bir Türk heykel sanatının temelini oluşturacağı söylenemez.



Görsel 2.16. Orhun ve Yenisey Yazıtları, MS.8. yy,
(<https://sanatkaravani.com/orhun-abideleri-kokturk-kitabeleri/> Erişim
Tarihi:30.04.2020).

Türk toplumunun heykel sanatı ile geç tanışması, diğer sanat dallarından sonra Türk toplumunda yer bulmasının sebeplerini birçok araştırmacının da üzerinde ittifakla durduğu gibi iki toplumsal sebebinin olduğunu açıklamışlardır.

Bu sebeplerden bir tanesi, Orta Asya’da yaşayan Türklerin Anadolu’ya gelmeden evvel göçebe hayat tarzına sahip olmalarıdır. Diğer bir sebebi ise; İslam dinini kabul etmeleri ile birlikte İslâmiyet’in figürlü betimleme yasağı olarak ifade edilmektedir. Yerleşik yaşam tarzı ve bu durumun doğal neticesi olarak kurulmuş olan şehirler, insanlığın tecrübelerinin, bilgisinin, birikimlerinin ve tüm faaliyetlerini sürdürdükleri mekânlar olmuşlardır. İnsanlık tarihinde yapmış olduğu bütün ilerleyiş, yaratı ve buluşlarına sebep olan birikimle, teknolojik ve fikirsel imkanlarla kaynak oluşturan şehirler, sanat ve medeniyetin gelişmesinde en önemli faktörlerden bir tanesi olarak çok büyük öneme sahiptir.

Tüm sanat dalları içinde bilhassa heykel sanatında yerleşik hayat şekli bu sanatın var olabilmesi ve varlığını devam ettirebilmesi için çok önemlidir. Çünkü heykel sanatı genellikle kentsel yapı ve mimariyle birlikte kendini gösteren bir sanattır. Heykel sanatı

yerleşik hayatın hem teknik hem de düşünsel imkanlarından faydalanarak gelişim göstermektedir.

İslamiyet'ten önce ve sonra Türklerin göçebe şekilde yaşamaları, heykel sanatının varlığı ve gelişimi için gerekli kentsel yaşamdan uzak oluşları nedeniyle heykel sanatının gelişmediği bilinmektedir. Fakat Uygur Türklerinde M.S. 8. yy. 'da yaşayan Budist Türkleri inançları gereği tapınaklar ve anıtsal mimari meydana getirmişler, kentsel yaşamdan etkilenecek heykel sanatında örnekler vermişlerdir (Tansuğ, 1986:81).

Şüphesiz İslâm dininin kabul edilmesiyle beraber sürekliliğini kaybetmiştir. Budizm inancının heykel sanatına etkileri bulunsa da bahsedilen kentsel yaşam tarzı ve anıtsal mimarinin sanat üzerindeki etkilerinin varlığı inkar edilemez bir gerçektir.

İnsanlar her dönemde, içgüdüleri gereği biçim oluşturma, biçim ile kendisini anlatma, yeni formatlar oluşturma, yeni sanatsal ürün yaratma sevinci yaşama ihtiyacı bulunmaktadır. Yaratıcı büyük fikirlerin temelinde yatan motifte tam da budur. Söz konusu ihtiyaç, yapılan kazı çalışmalarında bulunan materyallerden de anlaşılmaktadır. Yine aynı şekilde göçebe olarak yaşayan Türklerin yaşadığı bölgelerde yapılan kazılarda küçük boyutlu süs eşyaları, elde cepte taşınabilir özellikte veya konar göçer yaşamda kullanılabilecek objelerindeki bazı süsler (silah, kemer tokaları vb.) şeklinde meydan gelmiştir.

Oysaki, bu objeler içerisinde figürlü betimlemelerle karşılaşılsa bile, bu betimlemelerden derin fikirsel boyutlu, oylumlu yapıtlar çıkmadığı genelde stilize edilmiş dekoratif özelliklerinin olduğu görülür. Ayrıca genel olarak yapılacak bir bakış ile görülebilecek şekilde, Heykel sanatının Türk toplumlarında gelişmemesinin en büyük nedeni göçebe yaşam tarzını benimsemeleridir. İslamiyet'ten önce şaman inancına sahip olan Türkler göçebe yaşadıkları için; Mustafa Cezar'ın da belirttiği şekliyle, “değil heykel, tapınak bile yapmadan İslamlaşmışlardır.”

Türkler Müslüman olmaları ile birlikte bu defa da İslâmiyet'te var olan canlı varlıkların şekillendirilmesi yasağı ile karşılaşmıştır. Her ne kadar Türkler artık yerleşik hayata geçmişlerse de binalar, mabetler yapmışlar olsalar da İslâmiyet öncesi Arap toplumunda putperestlik yaygın olduğu için bu duruma karşı bir tavır olarak putun (heykel) yapılması ve bulundurulması yasaklanmıştır. Bu nedenlerle Türk toplumunda Batılı manada figürlü betimlemelere geçilememiştir.

Türkler yüzyıllar boyu İslâm anlayışlarını hiç değiştirmeden ve herhangi bir kırılmaya meydan vermeden sürdürmüşlerdir. Böyle bir toplumda heykele ve heykel sanatına karşı negatif bir tutum oluşmuştur. Bu negatif tutum nedeniyle heykel sanatı gelişmemiş, “yere gölgesi düşen resim” şeklinde algılanmıştır. Heykelin üç boyutlu olma özelliği nedeniyle putlara benzetilmiş, bu nedenle diğer betimleyici sanatlardan daha çok tavrı alınmasına sebep olmuştur. Heykele yönelik puta tapma şeklinde bulundurulma yasağı zaman içerisinde heykel sanatının bütününe yönelik toptan bir yasaklamaya dönüşmesi kaçınılmaz bir durum olmuştur.

Heykel sanatına karşı tavrı olan Türk-İslam toplumu buna rağmen mimari ve süsleme alanında özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Heykel sanatının gelişmemiş olmasının yanında, Türk toplumunun mimaride ve süslemede bir geleneğe ve özgünlüğe ulaşmasına ilişkin Eyüboğlu ve İpşiroğlu doğu resim sanatını incelemişler ve bazı saptamalar yapmışlardır, ayrıca İslâm dininde heykel sanatının halini ifade etmek bakımından da manalı olacaktır:

İslamiyet’in kaidelerini zamandan ve mekandan bağımsız her zaman gerçek ötesinde düşünmek daha doğru olur. Yapılan ibadetler hiçbir suret aracılığı ile yapılmaz açıkçası dünyevi hiçbir şeyin dini manada yükseltme gereği görülmemiştir.

İslamiyet’te yapılan ibadetler hiçbir suret vasıtasıyla yapılmaz, dünyevi gerçeğini dini anlamlarla yükseltme gereği görmemiştir. Camiye herhangi bir suret girmemiştir, bunun nedeni gücünü muhayyelliğinden alan yaratıcının suret ile bağdaşamamasından kaynaklanıyor olmasıdır. Böylelikle din sanatçıdan yaptığı eserlerde dünyayı anımsatan, taklit eden şeylerin olmamasıdır. Bu durum ise musiki, mimari, hendesi nakış ve yazı ile mümkün olabilmekteydi.

Ancak dünya düzeni ve anlayışını dinin belirlediği bir zamanda dinin dışında kalmak olukça zordur. Sanatçının asıl yapması gereken devrinin önemli olaylarını işlemektir. Engellenen sanatçı yapması yapamayınca zaman geçirebilmek için kendilerini kitapların içerisine bırakıyorlardı. Bu durum sanatta hayal ve düşüncüyü işe katmayınca gelişme olmuyor, basit el ustalığı şeklinde kalıyordu. Doğu kültüründe sanat diğer kültürlerle göre daha fazla geleneklere bağlı kaldığı ve sanatçının kolay kolay kurallar çiğnemediği bir gerçektir.

Minyatür, musiki, yazı, halı, mimari sanatlarında yüzyıllarca yinelenmiş, bir sadakatle çoğaltılmış renkler, makamlar ve şekiller hemencecik gözlemlenir. Ayrıca sanatkârlarında kendiliğinden yapıta şahsi bir imza atmaktan kaçınmış oldukları görülmektedir.

Rönesans'ın ardından giderek yükselen ve esas sanatsal değerleri sanatkârın kişiliğinde bulan monist batı bakışıyla, doğu sanatındaki farklılaşmalar tamamıyla yok olur. Farklı olma, gelenek dışı olaylar, kendisine has bir yol arama, asla doğu medeniyetlerinin değerleri arasında yer bulamamıştır. (Eyüboğlu ve Sipsiroğlu 1973, s.14). Şimdiye kadar ifade edilenlerden de anlaşılacağı gibi Osmanlı toplumunda genelde üç boyutlu ve gölgesi yere düşen, etrafında dönülebilir. Yani rond-bosse halindeki heykellere pek de sıcak bakılmamıştır, demek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda da mimariye bağımlı ve süsleme esaslı anlayışın ağırlıkta olduğu bir dönem yaşanmıştır. Osmanlı döneminde, her şeye rağmen Osmanlı mezar taşlarının bir kısmını özellikle batılılaşma evresi örnekleri adeta birer anıt gibi değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Neticede 19. yy mezartaşları, özellikle anıtsallığı ve abartılı süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Bu mezar taşları ölen kişinin kadın, erkek veya çocuk mu oldukları ya da onların mesleğine varıncaya kadar bir anlatıya sahip olmaları açısından oldukça önemlidir.

19. yy. da Avrupa'da neoklasik ve romantik etkilerle portre sanatına ve ifadesel hayvan heykelleri yapımına önem verilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda birçok meydan ve bahçeleri aslan, boğa veya geyik heykelleri süsler. Osmanlı'nın da bundan etkilendiği düşünülmektedir. Batılılaşma döneminde; özellikle Ermeni Balyan ailesi üyelerinin yaptığı saray ve köşk gibi yapıtların bahçelerine Avrupa'dan getirilen aslan, boğa, geyik gibi hayvan heykelleri yerleştirilir.

Sanayi-i Nefise Mektebi açılmadan önce, heykel sanatı adına yapılan önemli girişimler olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Nitekim, Kanuni Sultan Süleyman zamanında (1520-1562) vezir İbrahim Paşa Mohaç Seferi dönüşünde, Budapeşte'de gördüğü birkaç örneği (Herkül, Apollon ve Diana) beraberinde getirir ve bu heykeller, İbrahim Paşa Sarayı önüne; At Meydanına (Sultanahmet) dikilirler. Bu davranışıyla kınanan ve hatta putseven olarak eleştiriler alan vezir Frenk ve gavur İbrahim gibi lakaplara maruz kalır.

Osmanlı’da gerçek bir heykel eğitimi için açılacak olan okuldan önce bir Osmanlı Sultanı, Sultan Abdulaziz; Avrupa’ya seyahate çıkmış ve burada gördüklerinin etkisinde kalarak kendisinin heykelini yaptırmıştır. Böylelikle Osmanlı’da ilk kez bir padişahın heykeli yapılmış olmaktadır.

Uzun bir geçmişi olmayan ve dinsel çekincelerin etkisinde kaldığı ve dinsel çekincelerin etkisinde kaldığı düşünülen Türk heykeli, Sanayi-i Nefise mektebinin açılması ve heykel bölümünün kurularak başına Yervant Oskan’ın getirilmesiyle gerçek anlamda eğitim hayatına başlamıştır. (Uzun, 2012:283-285).

2.4.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Heykel Sanatı

Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma çalışmaları kapsamında sanatsal ve kültürel hizmetleri ile dikkatleri çeken ve Cezar’ın da yukarıda ifade ettiği şekilde “bu ihtiyacı 1880’li yıllardan çok önce sezenlerden biri olan Osman Hamdi Bey, İstanbul Arkeoloji Müzesini kurduktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebinin de kuruculuğunu üstlenmiş, böylece kurulan yeni okulla birlikte Osmanlı’da heykel eğitimine başlanmıştır.

Ancak, her ne kadar heykel eğitimi için önemli bir adım atılmış olsa da, Batıdaki akademilerin kuruluşundan (1563) 200-250 yıl sonra kurulan Sanayi-i Nefise Mektebinin programında, kurucuların toplumun heykele karşı duyarlılığını dikkate almasından olsa gerek, Heykel Bölümü Oymacılık Bölümü adıyla eğitime başlamıştır. (Tanyeli, 2018:125).

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Heykel Bölümünün açılması Türk sanatı tarihinde oldukça önemli bir olgudur. 18. ve 19. Yüzyıllarda, Osmanlı’da Ermeni sanatçıların önemi büyüktür. Bu sanatçılardan birisi de Yervant Oskan Efendi’dir (1855-1914) Oskan Efendi, Samatya’da gayrimüslim bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelir. Babası Hagop Oskan Bey, oldukça kültürlü ve görmüş geçirmiş bir kişidir. Kendisinin öğretmenlik yaptığı, şair ve tercümanlık gibi birkaç mesleğe de vakıf olduğu bilinmektedir. Yervant ilk eğitimini 11 yaşında, Beşiktaş-Makruhyan okulu ile bir rahip okulu olan Pera Hayr Ananya’da alır. Sonrasında da, babasının isteği üzerine Venedik’teki Murad Rafaelyan Okulu’na gider. (1866). Sanatçı, Ermenice ve Fransızca dersler dışında kendisini resim ve çizimlere vermiş, bu durum hocasının da dikkatini çekmiştir. 1872’de Rafaelyan Okulundaki eğitimini tamamlayan Oskan, ardından Roma’ya gider. Burada güzel sanatlar alanından heykel bölümünü seçerek Roma

İmparatorluk Güzel Sanatlar Akademisine'ne girer. Kendisi okulda; Enrico Beckett ve Cirolama Mazzini'den dersler alır. Ayrıca resim ve mimari derslerine de katılan sanatçı, Avrupa'da heykel eğitimi gören ilk Osmanlı öğrencisi olması açısından büyük önem taşır. İtalya'da bulunduğu süre zarfında sanatçının, İtalyan natüralizminden etkilendiği bilinmektedir. Yervant Oskan Efendi, dönemin kültür ve sanat merkezi olan Paris'e de gider ve burada birçok sergiye katılır. Çalışmaları ile birçok madalya kazanan sanatçı, Paris'te kalmak istese de aile isteğiyle geri dönmek zorunda kalır.

Oksan Efendi İstanbul'a döndükten sonra hayatının dönüm noktasını yaşar. İngiliz Konsoloslğunun düzenlediği bir sergiye çalışmaları ile katılan sanatçı, burada Osman Hamdi Bey ile tanışacak ve bu tanışma uzun yıllar sürecek bir dostluğa ve çalışma arkadaşlığına dönüşecektir. Nitekim Osman Bey, açılan Sanayi-i Nefise Mektebi müdür yardımcılığı ve heykel bölümü başkanlığına Oskan Efendi'ye verecektir. Sanatçı ayrıca Müze-i Hümayun'da heykel restoratörlüğü de yapacaktır. Bu doğrultuda Oskan Efendi'nin Türk heykel sanatındaki yeri tartışılmayacak derecede önem kazanır. Kendisinin, heykel bölümünün ilk hocası olması ve kendisinden sonra gelecek öğrencileri yetiştirmesi bunu haklı çıkarmaktadır. Akademiye uzun yıllar hizmet eden sanatçı, ilk heykel kuşağının yetişmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda, kendisinden sonra heykel bölümünün başına geçen İlhan Özsoy (1882-1944) için değeri çok büyük olur. (Uzun, 2012:285-286).

İhsan Özsoy, Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk talebelerinden bir tanesidir. Ayrıca İhsan Özsoy'un hocası Oskan Efendi gibi akademik, doğacı bir anlayışı benimsemiştir. Aynı zamanda İhsan Özsoy'un Türk ilk heykel sanatçısı olması açısından çok önemli bir isim olarak kabul edilmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebinde hocalık yapan Oskan Efendi 31 sene bu görevi sürdürmüş sonunda, İhsan Özsoy'un (1867-1944) mezuniyeti ardından 1891 senesinde devlet tarafından gönderilmiş olduğu Paris'te eğitimini tamamlayarak yurda dönmüş ve 1908 senesinde Oskan Efendinin yerine Sanayi-i Nefise Mektebinde heykel hocalığına atanmıştır.

Öbür taraftan Oskan Efendinin bir diğer öğrencisi olan ve bu alanda etkinlik gösteren İsa Behzat (1875-1916)'ın da İhsan Özsoy ve Oskan Efendi'de olduğu şekilde doğacı, akademik bir anlayışı benimsediği görülmektedir. Aynı şekilde bu dönemde, Nijad Sirel (1897-1959) ve Mehmet Mahir Tomruk (1885-1954) eğitimlerini

Almanya’da tamamlamış ve ardından her ikisi de Sanayi-i Nefise Mektebinde vazife almışlardır.

Şurası açık bir şekilde görülmektedir ki, Sanayi-i Nefise Mektebinden (1883) Cumhuriyet’e (1923) değin geçen 40 senelik sürede, hem kentsel yapılanmada henüz heykele ihtiyaç duyulmaması, hem de toplumda yaygın şekilde meydana gelmemiş sanat bilinci ve bilhassa da heykele karşı söz konusu olan duyarsızlık bu alanda yetişecek sanatçıların sayılarını olduğu kadar, yetişmiş olanların da etkinliklerini çok sınırlamıştır. (<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80275/sanayi-i-nefiseden-cumhuriyete-turk-heykel-sanati.html> Erişim Tarihi:17.02.2020).

XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında ülkemizi de etkilemesiyle bu durum farklı bir hal almaya başlamış ve Avrupa ülkeleriyle yaşanan ilişkiler, kültürel ve ekonomik düzeydeki karşılaşmalarla kamusal ve özel alandan iki ayrı kavram olarak açıklanır. Batılılaşma sürecinin etkisi olsa da ülkemizde modern manada kamusal alanın oluşumunu Cumhuriyet’le beraber başlatmak mümkündür.

Modernleşmeyi prensip haline getiren yeni Türkiye, Kurtuluş Savaşının akabinde, çağdaşlaşma projesi kapsamında Anadolu illeri tekrardan ilerlemeye, yapılandırılmaya başlanmış ve bu yeni şehir parkları, meydanları, kent merkezleri ile halkı buluştuğu kamusal bir yaşantı oluşturabilecekleri için kamusal alanların oluşturulması öncelikli olmalıdır (Tanyeli, 2018:125).



Görsel 2.17. Kızılay Meydanı, Ankara,

(<https://tr.pinterest.com/pin/310537336806558195/> Erişim Tarihi:30.04.2020).

2.4.3. Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı

Kamusal alan Batılı toplumlarda, Habermas tarafından ortaya koyulduğu şekliyle, tarihi süreç içerisinde gittikçe güç kazanan burjuvazinin tabiatıyla var ettiği bir mekân iken, Türkiye’de bir açıdan devletçe oluşturulması batı ile aramızdaki en mühim farkı oluşturur. *“Göle’ye göre, 1920 yıllar Türkiye’inde batı modernliğine bağlı kalınarak oluşturulan kamusal alan olgusu, ülkenin batılılaşması sürecinde anahtar rol oynar. 1920 yıllarında oluşturulan kamusal alan, modernleşme projesiyle örtüşmüştü.”*. Hedef, yeni Türkiye’de yapılandırılmaya çalışılan ve modernleşme projesiyle örtüşen kamusal alan modelinin batılılaşma sürecine hizmet etmesi ve modern Türkiye’nin modern yaşam şekli ile batılı görünümünü göz önüne sürmesidir. (Yaman,2011:53)

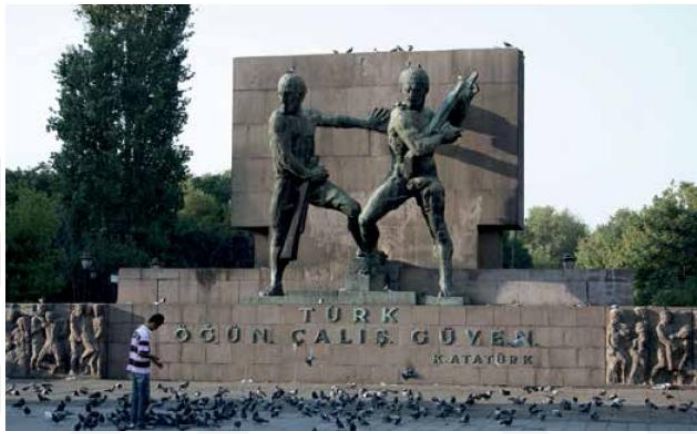
İlk önce kamusal alanın görülen formu olarak şehirlerin yeni baştan yapılanması ve inşa edilmesi zorunludur. “Avrupalı uzmanlar tarafından planlanan” bu yeni şehirlerde “parklar ve meydanlar kamusal yaşantının önemli toplanma ve buluşma yerleri olarak” öngörülmüştür (Yaman, 2011:52).

Homojen bir görüntü sergileyen modern kamusal alanlarıyla Cumhuriyet Türkiye’si tabi ki bu mekânlarda ulus olma bilinci oluşturmaya hizmet etmesi öncelikli gaye olan anıtları ve heykelleri ihmal etmemiştir.



Görsel 2.18. Heinrich Krippel, Ulus Meydanı, Zafer Anıtı,
(https://www.wikiwand.com/tr/Ankara_Zafer_An%C4%B1t%C4%B1 Erişim
Tarihi:30.04.2020).

Cumhuriyet öğretisinin, *“laikliğin, çağdaşlığın ulus-devlet anlayışının bir göstergesi haline”* dönüştüren yeni şehir meydanları, şehir merkezlerini kısa süre içinde anıt heykel yapıtları ile dolmuş, böylelikle “Cumhuriyet şehirlerini Osmanlı şehirlerinden ayıran” niteliklerinden bir tanesi olarak bu heykel uygulamaları, yeni kamusal alanların fonksiyonunu kuvvetlendirmekte mühim bir belirtken durumuna getirilmiştir (Yaman, 2011:52).



Görsel 2.19. Thorak-Hanak, Ankara, Güven Park, Güven Anıtı,
(<https://tr.pinterest.com/pin/260575528418866127/> Erişim Tarihi:30.04.2020).

Kamuya açık alanlar, meze ve galerilerden bağımsız bir şekilde sanat eserlerini direkt olarak insanlara gündelik yaşantısı içerisinde ulaştırmaya çalıştığı alanlar olarak bilinir. Söz konusu alan sanatla ilgilenen hem müze hem de galeri inceleyen sayılı kişilerin daha da ötesinde hem sosyal hem de kültürel oluşumu farklı çok geniş bir izleyici kadrosuna sahip olmuştur. Söz konusu alanlarda mühim olan şey insanlara neyin nasıl sunulduğudur. Zira sunulan şey, bir zaman sonra her bir bireyin olumlu veya olumsuz manada estetik yaşantısının algısını da biçimlendirecek niteliğe sahip olmaktadır. Yeteri kadar sorgulanmadan meydana getirilen, sanatsal estetik değerden uzak kalmış anıtlar veya heykeller yerine, insanlara kamuya açık mekânlarda çağdaş, nitelikli, işlevsel sanat eserleri sunarak, bu şekilde estetik beğeni düzeyini yükseltmek ve yeni okumalar için imkanlar oluşturup deneyimlerini geliştirmek de mümkün olabilmektedir.

Halkın sanatla alışverişini üst kademeye çıkarıp entelektüel bir bilinç yaratmaya yönelik bu şekilde bir halin gerçekleşebilme şartı gene bazı kurumların sağlayacağı mimari ve destek tasarımlara bağlı çevre düzenlemelerinde heykele ve anıtlara yer verilmesiyle mümkün olacaktır. Burada heykel bir süs, bir ek nesnesiymiş gibi proje bitirildikten sonra bulunmamalı, heykeltıraş sürece ilave edilerek çevresiyle uyumlu, alana uygun, fonksiyon özelliğe sahip eserler gerçekleştirebilme şansına sahip olacaktır.

Kentlerin ilerlemelerine göz atıldığında, Batıda olduğu şekilde bir meydan geleneğinin tam oluşmadığına, kamusal mekâna dair kentsel yapılanmaların neredeyse Cumhuriyet Döneminde başlamış olduğu ülkemizde, heykeltıraşların bu şekilde bir şansa sahip olabilmesi tabi ki sağlanan desteğin yanında, değişik meslek disiplinleri arasında ortak projeleri ve yoğun bir iş birliğini de gerektirir.

Günümüzde bilhassa trafik odaklı kentsel planlamada halkın bir araya gelebileceği mekânların, bulunan kamusal alanların parçalanıyor olması, mekânsal yok olmayla beraber sosyal parçalanmayı da ardında getirir (Aşıcıoğlu, 2006:213).

İnsanoğlunun sokaklardan, gerçek şehir yaşantısından bir manada yeni tip kamusal mekân olarak da ifade edilebilecek büyük alışveriş merkezlerine özendirilmekte olduğu görülmektedir. Ayrıca bunlar olurken heykelin bulunabileceği hem kamuya açık meydanlar hem de alanlar hemen hemen yok edilmektedir. Kamusal bir varoluş şeklinde şehirler, şehir yaşantısı ve mekânları sanatsal ve fikri ilerlemelerin dayanağı olduğu şekilde kültürel ve toplumsal kimliklerin de şekil aldığı ortamlar olur.

Cumhuriyetten sonraki dönemde, çağdaş ilk Türk sanatı ve Türk heykeltıraşları tarihinin temelini atmış olan sanatçılar içerisinde; Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Şadi Çalık olduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminin ikinci kuşağındaki çağdaş sanatçılar arasında ise; Saim Bugay, Ali Teoman Germaner, Mehmet Aksoy, Tamer Başoğlu, Meriç Hızal, Seyhun Topuz, Ferit Özşen, Remzi Savaş, Osman Dinç, Koray Ariş, Rahmi Aksungur ve Azade Köker gibi adlar bulunmaktadır.

2.4.4. Cumhuriyet Döneminde Konusal Heykel

Figürlü plastiğe yer vermeyen Osmanlı İmparatorluğu'nda da Sultan Abdülaziz'e gelene kadar bugünkü anlamda heykele yer verilmemiştir. Türk toplumunda, baü

anlayışına dönük heykel, ancak XIX. yüzyılın sonu, XX. yüzyılın başlarında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi (1883) ile gündeme gelmiştir. Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında ise, yetişmiş yerli sanatçıların olmayışı nedeniyle Krippel, Canonica, Thorak, Hanak, gibi yabancı sanatçılara yaptırılan anıtlar, Türkün gerçek ruhunu ve anlayışını ifadeden uzak ısmarlama yapıda olmaktan öteye gidememiştir. Bu eserler, dönemin olanaklarına göre teknik açıdan başarılı ama manevî yönden zayıf eserlerdir. Bu grubun ardından yetişmiş Türk sanatçılardan oluşan ilk anıt heykeltıraşlarımız ise, teknik yönden yaşadıkları olanaksızlıklara rağmen aynı duygu ve düşünceleri paylaşan bu ulusun evladan olarak, daha bize göre ve bizi yansıtan anı dar ortaya çıkarmışlardır. Bu sanatçılardan Nijat Sirel, Mahir Tomruk, Hüseyin Anka Özkan, Hüseyin Gezer, Zühtü Müridoğlu, Sabiha Bengütaş, Ali Hadi Bara, Kenan Yontuç, Yavuz Görey, Ratip Aşir Acudoğu, Nusret Suman akla gelen ilk öncü heykeltıraşlarımızdır. Türk toplumuna baü anlayışına dönük heykeli tanı-tan bu yabancı ve yerli heykeltıraşlardan itibaren Türk Heykel Sanatı, büyük oranda anıt heykeltıraşlığı biçiminde devam ede gelmiştir. Bu anıt heykellerin büyük bölümünü de Atatürk heykelleri oluşturmaktadır. Ne var ki günümüzde bu anıt heykelciliği tam bir kargaşaya dönüşmüştür. Bugün birçok değerli sanatçının Atatürk anılarını bir yana bırakırsak, büyük önderimiz adına dikilen bazı içler acısı heykeller az çok bu sanatla ilgilenen herkesin yüreğini sızlatmaktadır. Ne plastik değerleri dikkate alan ne de Mustafa Kemal'in yüce ideallerinin simgesi olabilecek niteliklere sahip bu gelişi güzel heykeller, irili ufaklı kent meydanlarında çoğalmaktadır. (Çetintaş, 1999:722).

Yerel yönetimlerin inisiyatifine bırakılan ve sanatsal yönden hiçbir denetimden geçmeden yerlerine konan bu ürünler, her şeyden önce Ulu Öndere karşı birer saygısızlıktır. "Hiç yok" denmesin diye dikilen, anıt olmaktan öte plastik açıdan da zavallı görünümlere sahip bu çalışmalar; çoğunluğu meslekten bile olmayan, ticarî amaçlarına Atatürk'ü alet eden kişilerce gerçekleştirilmiştir. Zaman zaman sanatçı ve aydınlarımızın değinmelerine karşın bu tür işlerin, anıt olarak dikilmesinin önüne geçilememektedir. Sık sık bir yenisi ile karşılaştığımız bu çalışmalar, toplum beğenisinin oluşmasını da olumsuz etkilemektedir. Yıllardır Türkiye'nin hemen her bölgesinde rastlanan bu heykel istismarcılığı hem sanatımızı yozlaştırmakta hem de yüce Atatürk'ün bile ticarî kazanç vasıtası haline getirildiğini gözler önüne sermektedir.

Başkent Ankara'da bazı resmî kuramların önüne dikilmiş bulunan Atatürk heykelleri, yukarıda sözü edilen çalışmalara örneklik edecek niteliktedirler.

Bugün Türkiye'de gerçek heykel sanatçıları hiç de az değildir. Ülkemizi dünya çapında temsil eden heykeltıraşlarımız vardır; ancak hükümetlerin kültür ve sanat politikası belirli ilkelere dayandırılmadığı için, birkaç bürokrasinin temeline bırakılan sanatçı seçimi ve anıt uygulamaları bu çarpıklığın sürdürülmesine vasıta olmaktadır. Eğer gerçekten toplumumuza simge olabilecek eserler yaratmak ve kültürümüzü gelecek kuşaklara sağlıklı bir biçimde taşıyabilmek istiyorsak, piyasa kuralları ile çalışan kişilere olur olmaz işler yaptırmak yerine daha az ama gerçek anı dar uygulamalıdır. Bunun için alanlara konulacak heykeller ve anı dar, üniversitelerimizden ve yetkin sanatçılardan oluşturulacak ehil jürilerden seçilmelidir. (Çetintaş, 1999:723).

2.5. CUMHURİYET SONRASI VE GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATÇILARI

2.5.1. Ali Hadi Bara

Cumhuriyet dönemi modern heykel eğitimimizin ve Çağdaş Türk Heykel sanatının temellerinin atılmasında öncü görevini üstlenmiş öncüleri arasında yer alan Ali Hadi Bara, soyut ve figüratif soyutlamacı anlayıştaki heykelleri ile tanınmaktadır. 1950'li yıllara kadar Hadi Bara'da ideal güzellik anlayışı içerisinde çıplak kadın figürleri ortaya koyan Maillol etkisi görülür. Figüratif soyutlamacı anlayışta eserler veren Bara'nın heykellerindeki plastik kalitesinin güçlü oluşu, sanatçının çalışmalarına iç dünyasını katmasından kaynaklanır. (Görsel 2.20).

Bara, 1950 yılından sonra, figüratif soyutlamacı heykel üzerine çalışma yapmayı bırakarak, geometrik nitelikli çalışmalar yapmaya yönelmiştir. (Hano, 2016:152-153).



Görsel 2.20. Ali Hadi BARA, Barbaros Anıtı,
(https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=246
Erişim Tarihi:30.04.2020).

2.5.2. Zühtü Müridoğlu

Paris'ten ülkemize dönmesinin ardından, 12 Eylül 1932 senesinde, Alay Köşkü'nde Türkiye'de ilk defa şahsi bir heykel sergisi açmış olan sanatçı, Zühtü Müridoğlu'dur. Aynı zamanda Zühtü Müridoğlu, 1933 senesinde de D Grubu'nun kurucuları arasında bulunmuştur (Yaman, 2002:167) (Görsel 2.21).



Görsel 2.21. Zühtü Müridoğlu, Balerin, Bronz Heykel, 1988,
(<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/zuhtu-muridoglu-hayati-ve-eserleri-1906-1992/> Erişim Tarihi:30.04.2020).

Zühtü Müridoğlu kendi sanatıyla alakalı olarak fikirlerine; “Beş bin yıldır uygulanan kimi kuralları yinelemek bir yapıta klasik nitelik bağışlamaz kanısındayım” sözlerini söyleyerek daha açık bir hale getirmiştir. “Erken dönem çalışmalarında, ağaç dallarını ve köklerini ayıklayıp, cilalayarak, ya da onları ince bakır levha ile kaplayarak yaptığı ve bir bakıma “doğa arıtması” şeklinde ifade edebileceğimiz çalışmalarını, ileriki evrede kendi biçimlendirdiği elemanlarla düzenlediği kompozisyonları takip etti. Yapılan bu çalışmalarda sanatçının gözde malzemesinin ahşap olmuş olduğu görülmektedir. Bu ahşaptan yapmış olduğu çalışmalarla, Zühtü Müridoğlu’nun sanatında mühim bir değişiklik başlamıştır. Ayrıca Zühtü Müridoğlu’nun figürlü heykellerinde, Fransız sanatçılardan, Gimond ve Despiau’dan etkilenen sentezci, duygulu ve yumuşak modellerin eserlerine kazandırdığı sıcak hava, artık yerini malzemenin nispetle kuru etkisine bırakmış, ağaç artık bunlarda, figürlü heykellerde olduğu kadar “yaşayan malzeme” değildir. Şekil ve düzenlemede “duygunun” yerini almış olan kavramlar; “akıl” ve “ölçü” kavramlarıdır.” (Gezer, 1984:109).

2.5.3. Şadi Çalık

Şadi Çalık, Cumhuriyet döneminin birinci kuşağındaki en önemli sanatçılarından bir tanesidir. Plan, denge, kompozisyon, klasik plastik unsurları, prensiplerini derinine içselleştirmiş bir sanatçı olarak kabul edilen de yine aynı şekilde Şadi Çalık’tır. Şadi Çalık’ın formları veya çizgilerinin, çoğunlukla neo klasik desenle başladığı görülür, gittikçe incelikli veya karmaşık bir hale gelir, kendi iç dinamiğine erişir. Sanatçının hem kompozisyondaki hem de geleneksel formdaki gücünün eşsiz bir güç olduğu kabul edilmektedir. Şadi Çalık, detaylarla oyalanmaz, zira o eserinde öncelikle yalın bir kompozisyon ve denge belirler. Şadi Çalık’ın eserlerinde detay, ustalığın re’sen yalın ve tek bir formla ortaya çıkışıdır. Sözde bir tek el hareketi olarak kabul edilmektedir. Parmağın veya bileğin belli bir açıyla hareketinden çıkar, bakarsınız ki heykele sanatçı tarafından hayat kazandırılmıştır, (Görsel 2.22). Şadi Çalık yenilikçi bir sanatçı olarak nitelendirilmektedir, ancak biçimci bir sanatçı olarak ifade edilmemektedir. Ayrıca Şadi Çalık bir “fizikçi”dir. Şadi Çalık sanatıyla alakalı olarak, “Bizim anladığımız sanat

metafizik değil, fizik sanat yani rasyonel sanattır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek yapılan sanattır” sözlerine yer verir. Şadi Çalık’ın, batıda otuzlu senelerde moda haline gelen, giderek kalıplaşan maniyerist kübist manada tek bir yapıt ortaya koymamış olduğu görülür. Şadi Çalık söz konusu akımın, daha batı’dandoğu’ya gelmeden savaş evveli açıldığını sanki sezmiştir. Şadi Çalık’ın bir zamanlar yapılmış olan kübist senteze saygısı bulunmaktadır.

Fakat, şematik biçim dilini denemek, Şadi Çalık’ın içinden gelmemiştir. Şadi Çalık hem daha da ileri gitmek, hem formun kendisini keşfetmek, hem de formun kurallarını bulmak ister (Çalık, 2006:73).



Görsel 2.22. Şadi Çalık, Minimum, Demir, 200x1.6 cm, 1957, Uzun Soyut Heykel, Demir, Paslanmaz Çelik, Bakır, Aile Koleksiyon 2004, (<https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-heykeltraslar/sadi-calik-hayati-ve-heykelciligi/2085> Erişim Tarihi:30.04.2020).

2.5.4. İlhan Koman

İlhan Koman, sanatçı Şadi Çalık’la aynı dönemin temsilcilerinden önemli bir başka sanatçımızdır. İlhan Koman, matematiksel bazı olguları heykelle bir araya getirip bütünleştirmiş ve bu şekilde kendine has bir kimlik meydana getirmiştir. Bu şekilde ününü ülke sınırlarının daha ötesine taşımıştır. (Görsel 2.23).

İlhan Koman, Türkiye’de doğup yetişmiştir ve daha sonraki süreçte hayatını Stockholm’de sürdürmüştür. 1960 yılından itibaren Stockholm Uygulamalı Sanatlar Akademisinde heykel atölye hocalığı yapmıştır. İlhan Koman heykellerini

“embriyonsal” (embryonic) şeklinde tanımlar, zira her parça yeni fikirler üretmeyi ve aynı çeşidin daha gelişmiş örneklerini üretmede kullanılabilecek çeşitli bilgilere duyulan gereksinimi içerir. Sanatçı, sıradanlığa bilhassa da değiştirilemez veya tartışılmaz gibi görülen kuramlara meydan okur. Koman; *“İster demir olsun ister ahşap, hatta plastik her maddenin kendine has özelliklerinden kaynaklanan avantajları sonuna kadar kullanmaya çalışırım, demire yeterince hor davrandım, şimdi de ahşaba iyi davranıyorum”* ifadelerini kullanır (Koman ve Ribeyrolles, 2006: 92).



Görsel 2.23. İlhan KOMAN, Akdeniz Heykeli,

(https://www.wikiwand.com/tr/%C4%B0lhan_Koman Erişim Tarihi:07.06.2020).

2.5.5. Kuzgun Acar

Kuzgun Acar, Türk heykel sanatı tarihinin daha sonraki kuşaklarını meydana getiren sanatçılarımızdan biridir. Aynı zamanda Acar’ın, henüz öğrencilik yıllarının sonlarında figürsüz, soyut çalışmalara yönelmiş olduğu görülmektedir. Kuzgun Acar daha önce eserlerinde Gabo’yu hatırlatan kafes tel kullanarak yarı saydam formlar ördüğü çalışmalar yapmış, daha sonra ise çivi ve tel kullanarak farklı şekilde çalışmalara yönelmiştir. (Görsel 2.24).



Görsel 2.24. Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, Kuşlar, Paris Bienali'nde Gençlik II. International Birincilik Ödülü, Demir, (http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/kuzgun-acar-in-kuslar-i-ssm-nin-bahcesinde_125231 Erişim Tarihi:17.06.2020).

Kuzgun Acar, 1961 senesinde bu çalışmalarından bir tanesiyle Paris Genç Sanatçılar Bienali'nde birincilik ödülü almıştır. Sonrasında Kuzgu Acar buradan kazanmış olduğu bursla Paris'e gitmiştir. Kuzgun Acar ayrıca Paris'te bir sene süre ile yapmış olduğu çalışma-larını 1962 senesinde Museed'arts Modernes'de sergilemiştir (Gezer, 1984:207). Kuzgun Acar'ın, sanatını temellendirmiş olduğu en mühim mevzuların başında “yararlılık” gelmektedir. Kuzgun Acar'ın fikrine göre, sanatın hayatla bütünleşmesi, hayata nüfuz etmesi, hayatla güçlü bir bağ kurması çok önem taşımaktadır. Kuzgun Acar eğer bu şekilde olursa heykelin yaşamda bir işe yarayacağını ileri sürmektedir. Bu durumla alakalı olarak; *“heykel öyle de yapsan olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen demirden dökersin, çanak çömlektan bükersin. Hepsi de olur... Tepe noktaya bir yere koyarsın, süs olur; fırlatır atarsın çöp olur. Ama bir işe yaradı mı o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur”*, ifadesini bulundurmuştur (Çalık, 2006:113).

2.5.6. Rahmi Aksungur

Rahmi Aksungur 1973 yılında Heykel Bölümüne giren, Rahmi Aksungur, eğitiminin ilk yıllarında iddialı bir kadro ile yürütülen “*Temel Sanat Eğitiminden*” çok yararlandığını belirtmektedir. İkinci yıldan itibaren bölümdeki eğitimine önce Şadi Çalık, daha sonra Hüseyin Gezer Atölyelerinde devam etmiştir. 1976 yılında üretmeye başladığı silikon heykeller, hareket ögesi üzerine konsantre olan çalışmalar olup, ileride Aksungur’un soyut figüratif üretimleri için bir sıçrama alanı oluşturmuştur. Heykelin müzikte olduğu gibi bir dil olmadığını, dil bağlamında iletimler içermediğini belirten Aksungur, heykelin duyumsal bir ifadesi olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda *“Heykelin izleyenin duyum aracılığı ile bazı yüklenimleri olmaktadır. Ancak izleyen bunu tarif edememektedir. İzlediğim bir heykel, bana sonsuz duygular yüklüyor ancak bunu kavramla ifade edemiyorum. Düşündüğümde bununda gereksiz olduğunu, çünkü heykel bana yaptığı etkiyle görevini tamamlamış ve üç boyutlu bir imge olarak yerini almıştır”* demektedir. Rahmi Aksungur, tasarım bağlamındaki çalışmaların, deneyleri ve bazı alternatifleri yapılmış olması dolayısıyla ileriki yıllarda bu tür çalışmalarını tekrar ele alıp değerlendirmek kendisinin bir yöntemi olduğunu belirtmektedir. Silikon heykelleri ile birlikte, ancak tasarım anlamında figüre yakın çalışmalarına 1980’lerde ağırlık veren sanatçı, figüratif imajlar veren yaklaşımları belirgindir. Bu çalışmalarını soyut olarak ele almadığını belirten sanatçı “soyut ve figür ayrımına karşı olduğunu, böyle bir ayrımın çağımız sanat anlayışına da uygun düşmediğini vurgulamaktadır” 1990’ların başında yine canlıdan imaj veren, ancak gerek malzeme, gerekse kısmen plastik bakımdan farklılıklar gösteren heykeller üretmeye başlayan Rahmi Aksungur, heykellerinde ahşap malzemeyi kullanmıştır. Sanatçı bu dönemde ortaya koymaya başladığı çalışmaları için: *“Bu çalışmalar mekân kavramında yüzey, yüzey gerilimleri ile duygunun üst üste oturtulması prensibine dayanan heykellerdir. Benim için malzeme kreatif imkan veren bir araçtır. Benim için önce tasarım vardır. Hiçbir zaman beni malzeme yönlendirmez. Beni düşünsel alt yapı ve felsefe yönlendirir”* demektedir. Mistik, alegorik ve izoterik anlamların ilgi alanına girdiğini belirten sanatçı, gerilimli gerilimsiz yüzeylerle *“insanların eski ve sarsılmaz değerlerini ifade etmektedir”*. Sanatçı çalışmalarına kimi efsaneleri konu etmektedir.

Sanatçı modüler ritm kullandığı çalışmalarında, gerilimsiz gri, nötr yüzeyler elde etmeyi amaçladığını ifade etmektedir. Aksungur, heykellerindeki, renklendirme

anlayışının “ışığı, dolayısıyla enerjiyi abzorbe eden renkler sayesinde tanımlanamayan bir biçimde insanın heykele yaklaşımını amaçlamaktadır”. Aksungur’un gerçekleştirdiği pek çok anıtsal çalışmalarda, diğer çalışmalara koşut plastik ve düşünsel birliktelikler görmek mümkündür. Anıtsal çalışmalarını herhangi bir güdünün etkisinde olmadan, tamamen özgür bir yaklaşımla gerçekleştirdiğini belirten sanatçı, bu bağlamda pek çok form denemeleri olduğunu dolayısıyla Türkiye’deki anıt anlayışına farklı bir yaklaşım getirdiğini belirtmektedir. (Görsel 2.25.) (Atalay, 2019:72).



Görsel 2.25. Rahmi Aksungur “Gezi”,1914, Kompozit Heykel, 250 X 100 X 80, (<http://www.radikal.com.tr/kultur/biber-heykeli-yapmamdan-daha-dogal-ne-olabilir-1321889/> Erişim Tarihi:17.06.2020)

2.5.7. Remzi Savaş

Remzi Savaş, 1975'te Fransa’da Resim ve Heykel eğitimi görerek Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde modelaj öğretmeni olarak görev yapmaya başlar. Remzi Savaş, 1975-1980 yılları arasındaki süreçte öğrenci olaylarının okullardaki rahatsız edici ortamında sanat adına bir şeyler yapma gayretindeydi.

1978'de Gazi Eğitim Enstitüsü 4 yıllık bir eğitim programıyla Gazi Yüksek Öğretmen Okuluna dönüşür. Bu dönemde Gazi Eğitimde ilk defa ciddi anlamda heykel eğitimi başlatılır. Remzi Savaş’ın gayretleri ile 1980’de heykel ana sanat dalı açılır. 1982 yılında Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Gazi Eğitim Fakültesi olarak Gazi Üniversitesine bağlanır. 1985 yılında Remzi Savaş bu kurumdan ayrılarak Hacettepe

Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde göreve başlar. Remzi Savaş, Gazi Eğitimde ilk heykel grubu öğrencilerine canlı modelden etütler ve sonrasında da figür soyutlamaları yaptırır. “Form” kavramı onun için çok önemlidir. Ona göre, “sanatı insanın öbür anlatım yollarından ayıran şey formudur.” Remzi Savaş bir söyleşide şöyle demektedir.

“Amacımız görünen gerçeği vermek değil. Bir türkü, bir müzik, yoldan geçen bir insan, bir ağaç, bir nesne insana özlemine çok duyduğu bir duyguyu, espriyi yaşatabilir. Bu sözcüklerle anlatılamaya bilir, ama eminim her insan böyle duyguları yaşamıştır ve bunun da görünenle ilişkisi yoktur. Çalışmalarımızda önemli olan form’dur. Yapıtın figüratif ya da soyutlanmış olması çok önemli değildir. Figürün bağlayıcı etkileri olur o kadar.” (Yağcı, 2019:1058).



Görsel 2.26. Remzi Savaş, Demir,

(<http://mustafataskin.weebly.com/remz304-sava350-heykeltra350.html> Erişim Tarihi:17.06.2020).

2.5.8. Mustafa Bulat

1964 yılında Aksaray Sarıyahşi’de doğdu. 1984-1988 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümüne girdi ve mezun oldu. Sanatçı, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde Öğretim Üyesi ve Bölüm Başkanı Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı olarak çalışmalarına ve sanatsal üretimlerine devam etmektedir. (<https://www.kultursanatharitasi.com/mustafa-bulat-sanat-desteklenmez-ise-ne-kultur-kalir-ne-de-duyarli-ve-bilincli-bir-toplum/> Erişim tarihi, 07.20.2020).

Zaman, Mekan, Yaşam, Hamle, gibi eserlerini özellikle kaydetmek gerekir. Yaklaşık aynı konu etrafında birleşen bu eserleri triptik gibi de kabul etmek mümkündür. Konunun burada sanatçı tarafından farklı kompozisyon, üsluplar ve malzemeler açısından yansıtılmasının şahidi oluyoruz. Daha doğrusu biz burada eski Mısır heykel kültürünün, özellikle mumyaların (Firavunların), Antik Yunan heykel sanatının etkisini görebiliriz. Bu güçlü etkiye statik şekilde ve ayak üstü verilmiş bronz heykellerde, açık- aşıkâr ‘‘Mumyalanmış’’ tarzda verilmiş insan figürlerinde, aynı zamanda kaide üzerinde mermer levhalardan yükseltilmiş ve soyut bir usulle Antik Yunan heykellerini çağrışım yoluyla stilize eden figürlerde özellikle hissetmek mümkündür. (Kurbanow, 2000:50) (Görsel 2.27-2.28).



Görsel 2.27. Mustafa Bulat; Karşılaşma X, 2004, 65x25x35cm Andezit, Bronz, (<https://sanat yapiti.com/galeri/karsilasma-4-andezit-bronz-mustafa-bulat> Erişim Tarihi:17.06.2020).



Görsel 2.28. Mustafa Bulat; Bekleyiş II, 2005, 70x40x35 cm Bazalt,
(<https://gaziresimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/73/bekleyis> Erişim
Tarihi: 17.06.2020).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. FIGÜRATİF HEYKEL SANATINDA NİCCOLO BETTO BARDİDONATELLO ETKİLERİ

Rönesans Döneminin en mühim sanatçıları arasında yer alanlardan bir tanesi de Donatello'dur. Donatello eserleriyle bilhassa Davud Heykeli ile adını duyurmuştur. Donatello asıl alanının heykeltıraşlık olarak bilinse de ayrıca heykeltıraşlığın yanı sıra mimarlık, kuyumculuk ve ressamlık da yapmıştır. Kuyumculuk birçok İtalyan heykeltıraşının yaptığı gibi Donatello da ilk başta yöneldiği alandır. İtalya'daki rönesans hareketinin öncülerinden biri olan Filippo Brunelleschi, mühendis ve mimardır. Donatello bir süre sonra Filippo Brunelleschi ile birlikte çalışmıştır. Filippo Brunelleschi, Donatello ile beraber yaptığı kazı çalışmaları ve o döneme ait binaların ölçümelerini yapmış, kente hâlen süregelen muhteşem havaya katkı sağlamıştır.

Bir yarışma düzenlenerek Santa Maria del Fiore Katedrali'nde çeyrek yüzyıl sergilenecek bir eserin yapılması amaçlanmıştır. Bu yarışmayı Filippo Brunelleschi kazanamamıştır. Düzenlenen yarışmayı kazanan ise Ghiberti'dir, Donatello daha sonra onun atölyesinde çalışacaktır. Onun tarafından pek çok sanatçı, dekoratör ve tunç ustasının beraber çalıştığı bir şantiye kuruldu. Donatello'nun etkin olduğu bu dönem içerisinde faaliyetleri genel olarak Orsanmichele ve Katedrale yönelik çalışmalar olarak kısıtlı kalmıştır.

Donatello'nun esas sanatsal eserlerini Ghiberti atölyesinde çalıştığı zamanlara denk düşmüş olduğu görülmektedir. 1406 senesinden sonraki süreçte sanatçı kendi adıyla katedralin Mandorle Kapısı için iki peygamber heykeli yapmıştır. İlk başta Davud heykeli (1408-1416) ve pişmiş topraktan devasa Yeşu heykeli (1409-1412) katedral için hazırlandı. Yapımına Bernardo Ciuffagni'nin de katkı sağladığı Yeşu heykeli ortadan kaybolmuştur. Michelangelo'nun Musa'nın habercisi olarak yorumlandığı heykel ise Aziz Yuhanna heykeli (1411-1415) olarak kabul edilmektedir.



Görsel 3.1. Donatello'nun İlk Davud Heykeli, Donatello, St. Mark, 1411-13, marble, 93" 236 cm, Orsanmichele, Florence, (<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/03/donatello-ve-davud-heykeli.html> Erişim Tarihi:17.06.2020).

1408 senesinde yapımına başlanmış olan Donatello'nun ilk Davud heykelinde malzeme olarak mermer kullanılmış ve oyularak yapılmış oldukça geleneksel kabul edilmektedir. (Görsel 3.1) Ön cepheden bakıldığı zaman genç bir kahramanın giysileri ile zafer pozu vermekte ve bunun bir göstergesi olarak da Golyat'ın başını ayaklarının altına alarak durmaktadır. Davud heykelinin Roma'da ve Antik Yunanda yer alan heykeller gibi klasik ve geleneksel nitelikleri yüklenerek "zafer kazanmış genç" pozu verdiği görülmektedir. Heykel normal insansı boyutlarda 191 santimetre olarak yapılmıştır. Yapıtın meydana gelmesinde bazilikada görevli sanat işlerinden sorumlu katedral işçilerinin de katkısı olduğu görülmektedir. Özgün fikir; Duomo'nun terası etrafındaki kornişler üzerine kutsal kitaptaki figürlere ait heykellerinin yerleştirilmesi biçimindeydi. Heykeller payandalar üzerine yerleştirildikten sonra yerden bakıldığı zaman heykellerin görülemeyecek kadar küçük olduğuna ve uzakta olduğuna karar verildi. Böylelikle ilk başta kararlaştırılan yerden alındı. 1416 senesine değin bu heykel kendisine bir yer bulamadı. Floransa yönetimi 1416 senesinde Palazzo Vecchio'da yani

kentin idari binasında sergilenmesine karar verdi. Böylelikle Davud kent için politik bir mana kazandı.



Görsel 3.2. Donatello'nun İkinci Davud Heykeli, (artmanik.com/donatello-sanati-ve-davud-heykeli). (<https://www.biyografi.info/kisi/donatello> Erişim Tarihi:17.06.2020).

1440'lı senelerde yapılmış olan bu heykel bronzdan yapılmıştır. (Görsel 3.2) Bu heykelin boyutu 158 santimetredir. İlk başta tamamıyla çıplak şekilde olan heykele daha sonraki süreçte çiçeklerle beraber kenarlı bir şapka ve bir çift çizme ilave edilmiştir. İlk Davud heykelinden farklı şekilde ve elinde kılıçla görülen ikinci Davud heykeli kimi uzmanlarca bir fetiş Davud” şeklinde ifade edilmiştir.

İkinci Davud heykelinde onun kahramanlığı çok açık bir şekilde yansıtılsa da ilk Davud heykelinden daha farklı şekilde ikinci heykelde daha efemine bir görüntü ile karşılaşmaktayız. Heykel verdiği görüntü ile erkeksi bir kuvvetle kuşanmamış; çiçekler flört şapka ile poz vermiş, elini beline koymuş şekilde duruşu, arkasına doğru uzanan lüleli saçları ve heykelin bakışları efemine bir hal yaratmıştır.

Davud heykellerinin ikisinin de çıplak oluşu, bilhassa ikinci heykelde olan efemine görünüm ve tavır tartışmaların çıkmasına sebep olmuştur. Bazı sanatçılar Donatello'nun Davud'u eşcinsel şekilde tasvir etmek istediğini ileri sürmüşlerdir. Hatta Rönesans döneminde yasak sayılan eşcinselliği aynı zamanda Donatello'yu ifade

ederken de kullanmışlardır. 14 bin insan bu durumu ispatlamak amacıyla Floransa'da uğraşlar vermiştir. Ancak bu varsayımları destekler özellikle kanıtlar yer almamaktadır. Davud hakkında en yaygın görüş; sanatçının klasik döneme özgü 'geleneksel çıplak erkek' fikrinden sıyrılmak istemesidir. Bu geleneğe uymayarak benzersiz bir erkek çıplaklığı meydana getirilmiş ve Rönesans'tan günümüze kadar bir model olmayı başarmıştır.

Medici Ailesi, İkinci Davud Heykeli'ni sipariş etmiştir. Medici Ailesi tarafından, sipariş edilmiş olunan İkinci Davut Heykeli'ni ilk önce evlerinin avlusuna konulmuştur. Daha sonraki süreçte ise bu heykel kent yönetiminde bulunan Signoria ailesine satılmıştır. Şu anda her iki heykelin de sergilenmekte olduğu müze, Bargello Müzesi'dir. Davud Peygamberin Golyat bazı yerlerde Calut- adıyla da bilinen savaşçı bir dev/yaratıkla yaptığı düelloyu anlatmaktadır. Davud, Golyat'a meydan okumaya cesaret etmiş, ayrıca onu kolay bir şekilde yenmiş izlenimini yaratacak şekilde heykelleştirilmiştir. Heykelin ayaklarının altında Golyat'ın kafası görülmektedir. Golyat'ın kafasını kesen kılıcı (ilk heykelde kılıcın bulunmamasından ötürü sanılarak sapan da varsayılır) elinde tutan Davud'un ayaklarının dibindeki miğfer ise Donatello'nun yontma becerisine dikkat çeker. Ayaklarının en altında bulunan çelenk ise defne yapraklarından yapılmıştır ve bunlar zaferi temsil etmektedir. Burada defnenin tercih edilmesindeki neden; Yunan Tanrılarında Apollo'nun Daphne'yi unutmamak için savaşlarda galip gelenlere defne ağacından çelenkler takılması gerektiğine ilişkin inanıştır. (www.artmanik.com/donatello-sanati-ve-davud-heykeli/ Erişim tarihi, 02.02.2020).

Başlıca Heykelleri

1411-1415 Aziz Yuhanna-mermer

1415'e doğru-1417 Aziz Georgius'un Ejderhayı Öldürmesi-mermer

1425-1427 Herodes'in Şöleni-yaldızlı tunç

1427'ye doğru-1436 Habakuk (Zuccone)-mermer

1435'e doğru Meryem'e Müjde-kireçtaşı

1438 Aziz Yuhanna-ahşap

1445'e doğru-1453 Condottiere'yi at üzerinde gösteren Gattamelata-tunç

1446'ya doğru-1460 Davud-tunç 'Yudit ve Holofernos'-tunç

1454'e doğru Azize Maria Magdalena-ahşap

3.2. FİĞÜRATİF HEYKEL SANATINDA AUGUSTE RODİN ETKİLERİ

Heykel sanatının tarihi aşamasında figürlü biçimlemeler de kişiselliğin Michelangelo ve O'nun tamamlanmamış figürleri ile birlikte boy göstermeğe başladığı görülmektedir. Fakat bunun bilerek yapılmış bir biçimsel yenilik olmadığı ifade edilmiştir.

Figürlü biçimleme kişiselliğinin güçlü bir biçimde duyumsamaya başlanması, sanatçının insan bedenini kurgulama etkinliğinin kendi kişiselliğinin özünde bilinçli bir tavra dönüşmesinin etkisinin ilk defa görüldüğü sanatçının Rodin olduğu görülmektedir.

Michelangelo'nun heykellerindeki tamamlanmamışlığın vermiş olduğu güçlü etkiye, Rodin'de heykelsi forma erişebilmenin bilinçli bir amacı durumuna gelmektedir. Bu açıdan heykel sanatı bakımından Rodin hem bedeni hem de konuyu algılayış şekli açısından modern heykel anlayışının başlangıç noktasında durmaktadır. Bundan evvelki devirlerde heykeltıraşlardaki en önemli kaygıları meydana getiren heykeli yapılan kişinin statüsüne yapılmış olan vurgu yerini Rodin ile birlikte bedenın heykel şartlarında tekrardan irdelenmesine dönen bir tutumun belirtilmesine terk etmektedir. Sanatçı açısından bedenın heykelsi bir bütünlüğe ve kimliğe erişmesi figürün temsil ettiğı kişiden çok daha mühim bir duruma gelmektedir. (Berger, 2003:43).

Rodin uzun bir süreç içerisinde çok sayıda ve farklı üsluplarda eserler verdiğı için kaynaklarda romantizm, izlenimcilik hatta gerçekçilik akımlarına örnek olarak verilir. Rodin'in eserlerinde mitolojik konular alegoriler görülmez. Sanatçının ilerleyen yıllarda çalıştığı yürüyen adam heykeli tamamen izlenimci olarak nitelendirilebilecek bir heykeldir fakat sanatçı kendisini dönemin izlenimcilerinden ayrı tuttuğunu belirttiğı için onu izlenimci olarak da sınıflandırmak yanlış olur. (Huntürk, 2011:197).

1900'lerden sonra Rodin, antik heykellere yeni bir bakış açısı ile bakar. Çoğu parça olarak kalmış heykellerin güzelliğini ve gücünü kaybetmediklerini fark eder. Rodin için bilekten kırılmış bir el, parmakları olmayan bir avuç içi, kendi içlerinde yeterli bir bütündür. (Huntürk, 2011:206) (Görsel 3.3).



Görsel 3.3. Auguste Rodin, The Hand Of God, Tanrının Eli, 1897, Mermer, 94x82x54,9 cm, (<https://tr.pinterest.com/cottervisual/art-with-hands/> Erişim Tarihi:17.06.2020).

Sıradan bir hareketi yansıtan çalışmaları ile Rodin, geleneksel heykel kurallarını, bitmiş sanat eserinin tamamını sorgular. Benzer yaklaşımını malzeme kullanımına da uygular. Örneğin Vaftizci Yahya heykelinden gövdeyi kopararak Yürüyen Adam'da kullanması sonucu oluşan izleri, çatlakları görünür biçimde eserinde bırakmıştır. Sanatçı diğer çalışmalarında da malzemenin bir kısmını çalışılmamış kaba halde bırakır ve parlatılmış yüzey-kaba bırakılmış, dokulu yüzey karşıtlığını sağlar. Kendine özgü üslubu bulmasında rastlantıların da büyük payı vardır. (Huntürk, 2011:204-205).



Görsel 3.4. Auguste Rodin, İris Messengers, Of The Gods, Bronze, 95,25x87x40 cm, Rilke, (<https://jerzygirl45.wordpress.com/art-gallery/august-rodin/> Erişim Tarihi:17.06.2020).



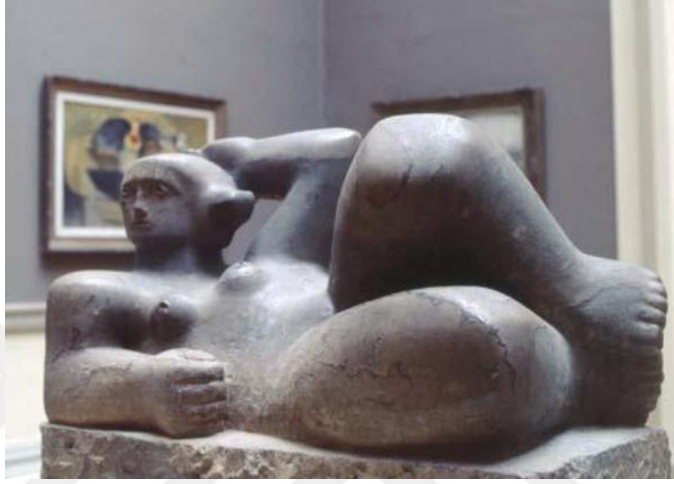
Görsel 3.5. Auguste Rodin, The Crouching Woman, Bronze, 31,8 x 20,4 x 17,8 cm, (<https://tr.pinterest.com/pin/802344489833885559/> Erişim Tarihi:17.06.2020).

Rodin'in sürekli kafasını kurcalayan şehvet ve kötümserliği ifade ettiği pek çok yapıttan örnektir. (Görsel 3.5). Yontularında konuyu her zaman daha da yakın olma arzusu duyan Rodin, onları en hafif deyimle cüretkar pozlarda gösteren ikiyüzlülüğe de son vermiş oluyordu. Daha önce hep sansür edilen ve belirtilmesi yasaklanan kadın cinsel organı ve tüylerini olduğu gibi göstererek heykeli tabulardan kurtardı ve özgürlüğüne kavuşturdu. (Görsel 3. 4). (Neret, 2007:44).

3.3. FİĞÜRATİF HEYKEL SANATINDA HENRY MOORE ETKİLERİ

Henry Moore, ilk olarak adını duyurduğu 1920'lerin sonlarından beri, eleştiriden yana inişli çıkışlı bir yol izledi. Gerçi o, moore'un kendi deyişiyle talihsizliği '*kafasına taş yemek*' olan akıl hocası Jacob Epstein kadar yerilmedi, ancak kendi sergilerini açmaya başladığında, Epstein'ın eserlerinin karşı karşıya kaldığı küçümsemeden o da payını aldı. Yine de moore onu destekleyenlerden hiç yoksun kalmadı. 20. Yüzyıl ilerlerken kendisini ardı ardına siyasal ve kültürel davalara adadı, böylece hem aşırı övgülerin hem de eleştirilerin nesnesi haline geldi. Kariyerinin ilk basamaklarında

yaptığı önemli işlerle halk arasında tanındı, bundan kısa bir süre sonra da modern sanat diye bilinen alanın simgesi oldu. Londra'nın bombalandığı savaş döneminde sığınak haline gelen Londra Metrosu'ndan manzaralar aktaran *Sığınak* çizimleri ilgiyle karşılandı, yani halkın yüreğine seslendi. 1948'de Venedik Bieneli'nde aldığı ödül ve savaş sonrasında British Council'in desteği, uluslararası alanda tanınmasını sağladı ve aynı zamanda ticari bir başarı getirdi. (Lewison, 2008:7).



Görsel 3.6. Henry Moore, Reclining Figure, Hornton Stone, 1929, Uzunluk 83,8 cm, (<https://www.pinterest.co.uk/pin/256845984979406107/> Erişim Tarihi:17.06.2020).



Görsel 3.7. Henry Moore, Madonna and Child, 1943-44, Taş, h:148 cm, (<https://tr.pinterest.com/pin/335729347203933383/> Erişim Tarihi:17.06.2020).

Moore bir taşın en mühim özelliğinin sert olması olduğunu ifade etmektedir ve bu durum aynı zamanda onun varlık tarzını belirler. Taşın sıradan bir objeden bir sanat ürününe dönüşürken bu özelliğini de kaybetmemesi gerekir, kendi gerçekliğini ürün üzerinde hissettirebilmelidir. Bu bakımdan sert bir taş yumuşak bir ten hissi vermeye çalışmak, yeni bir şey meydana getirirken eskisini tamamıyla yok etmek manasına gelir. Gombrich bu durumu şöyle özetler,

“Moore modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taş bakarak işe koyuluyordu. Taşın biçiminden “bir şeyler çıkarmak” istiyordu. Bunu taşı parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne “istediğini” bulmaya çalışarak yapıyordu. Eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile, taşın kütesinden, sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyordu. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.” (Gombrich, 2002:585).



Görsel 3.8. Henry Moore, Reclining Figure, Uzanan Figür, 1935-36, Ahşap, 47,5 x 88x 37,5 cm, (<https://docplayer.biz.tr/108545089-Heykelde-bosluk-kavrayisi-modernizm-ve-sonrasi.html> Erişim Tarihi:17.06.2020).

Heykel sanatının her zaman doluluk/boşluk değerleri ve mekan/çevre ilişkisi vardır. Fakat Henry Spencer Moore'un (1898-1986) heykelleri çevreyle yepyeni iletişim kurarlar. Sanatçının kullandığı biçimler, Mısır heykeli gibi kapalı biçimler değil, hem açık-hem kapalı, çevre iletişim kuran, bulunduğu boşluğa açılan, onu şekillendiren, insanlardan esinlenerek çalıştığı heykelleri adeta yeni yüzey şekilleri oluşturur. (Görsel 3.8). İzleyici, Moore'un heykellerinde yeni bir çevre, yeni yüzey şekilleri duygusu deneyimleyebilir (Huntürk,2011:274).



Görsel 3.9. Henry Moore, Three Pieces Reclining Figure, Üç Parçalı Uzanan Figür, 1961-62, Bronz, Uzunluk: 282,5 cm, (<https://joannecarrubba.wordpress.com/2017/03/22/abstract-expressionism-and-art-after-world-war-ii/> Erişim Tarihi:17.06.2020).

Moore, biçimin, ölçeğin, ritmin, yüzeyin ve hacmin anlamlarını hem büyük saflıkla hem de bilinçlilik içinde geleneksel araçlarla incelemiş, sanatın öğeleriyle doğan geleneksel çağrışımları kesip atmak için yaptığı dokunuşlar onun heykelinde kendini yeterince net bir şekilde göstermiş ve bunu büyük bir inançla sonuna kadar sürdürmüştür. Çevresindeki her şey sanatçının bilinç süzgecinden geçerek biçime dönüşmüş, seri üretim haline dönüştürdüğü ‘‘Uzanan Kadın’’ (Görsel 3.9) figürlü heykellerinde kadın ve onun doğadaki tanımlaması saf bir biçimde betimlenmiştir. (Bulat, 2014:112).

3.4. FİGÜRATİF HEYKEL SANATININ SOSYAL, SİYASAL, BİLİMSEL AÇIDAN ETKİLERİ VE DÜNYA SAVAŞLARI SÜRECİNDEKİ GELİŞİMİ

Sanat tarihi bakımından on dokuzuncu yüzyıl, on dokuzuncu yüzyılın bilhassa son çeyreğiyle yirminci yüzyılın ilk başları sanatta devrimler çağı olarak kabul edilmektedir. Hiçbir tarihsel aralık, yüzyıl bu kadar çok arka arkaya, iç içe devrimlere tanıklık etmemiş, devrimleri yaşamamıştır. Bu dönemler sürekli bir devinim olarak kabul edilmektedir. Sanatın en devingen olduğu, en canlı olduğu, politikleştiği, toplumsallaştığı tarihsel dönem olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda bu dönem, sanatın en üst noktaya çıktığı, en görkemle parladığı dönem olarak kabul edilmektedir. Sanattaki bu baş döndürücü değişimleri ele almak ve incelemek için, modern, modernize gibi on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl ile birlikte anılan kavramları ve söz

konusu dönemde meydana gelen gelişmelerini ele almak yerinde olacaktır. “Modern” teriminin dayandığı tarih, çok eski bir tarihtir. Ayrıca ‘modern’ teriminin bu dönemdeki kullanımı ile günümüzdeki kullanımının birbirinden çok farklı olduğu görülmektedir. Geç V. yüzyılda ortaya çıkan Latince “modernus” terimi o dönemde “bugüne özgü” şeklindeki alışlagelmiş standart manasının yanında, aynı zamanda puta tapar geçmişin karşısında yükselen güncel Hristiyanlık gerçeğini de ifade ediyordu.

Daha sonraki yüzyıllarda da modern sıfatı çok uzun bir süre boyunca günümüzde ifade ettiklerine benzer olgu ve objeleri belirtmek için kullanılmıştır. XVII. Yüzyıl Fransa’sındaki “Modernlerle Eskilerin Çatışması” şeklinde isimlendirilen kutuplaşma, kavramsal içeriği bakımından çağdaş modernizme uzaktan yakından benzememektedir. İki yüzyıl sonra da durum pek değişmiş değil; sözgelimi Ruskin’in 1843’ta yayımlanan “Modern Painters” isimli kitabında günümüzde modern resim olarak biline gelen sanatsal davranış şekillerinden bahsedilmemektedir. (Gombrich, 2002:175-180).

Endüstri çağı ve demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemini başlatan 18. Yüzyıl Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali’nin olduğu bir çağdır ve bugünkü dünyamızı biçimlendiren önemli adımların atıldığı bir dönem olmuş, böylelikle 1789 Fransız devrimi ile birlikte, ilk devlet düzeni olan monarşi yönetimi yıkılmış, yerine köklü değişikliklerin olduğu demokratik parlamenter yönetim dönemi başlamıştır. Toplumlarda sanatçı, yöneticilerle din adamlarının birlikte, monarşi devlet yönetiminde, sanatçıların ortak konusunu, doğa, insan ve alegorik figürler oluşturmuştur. Doğa biçimi idealize edilip, yapısal kuruluştaki betimlense de sonuç olarak, doğayı göstermişler ya da işaret etmişler ve doğa biçimleri tanınabilir kimliklerini korumuşlardır. Demokratik parlamenter toplum düzeni ile yönetimin ve din kurumlarının baskısı ortadan kalkmış, birey kendi iradesini kazanmış ve bireyin kendi iradesinin kazanılması sonucunda sanatçıların sanatına özgürlük getirmiştir. (Bulat, 2014:70).

Heykele ilişkin kübizm, fütürizm, dada, konstrüktivizm gibi sanatsal yaklaşımların ardından dış mekân heykeline ilişkin temel tartışmaların yoğunlaştığı bu süreçte geleneksel heykel tanımı değişmeye başlamakta, heykel-mekân bağlantısı, kuramı gibi konular üzerine yeni düşünceler ortaya konmaktadır. Modernleşme sürecine bakarsak, on sekizinci yüzyılda Aydınlanma düşünürleri tarafından formüle edilen Modernlik Projesi’nin nesnel bilimi, evrensel ahlakı, yaşayışı ve sanatı yaşamın

temel unsurlarından biri haline getirme çabalarından oluştuğunu görürüz. Aydınlanma düşünürleri, gündelik hayatın zenginleştirilmesini, bir anlamda sanatı ve akıllı kullanarak dünyanın ve benliğinin anlaşılmasını, tek-evrensel mantığı, insanların daha rasyonel ve demokratik biçimde yaşamalarını amaçlıyorlardı. Aydınlanma dönemi, modernizmin ilkelerinin belirginleştiği, sosyolojik, felsefi ve kültürel temellerine oturduğu bir dönemdir; bir başka deyişle modernizmin temel ilkelerinden olan evrenin birliği ilkesinin, ilerlemenin, akılcılığın ve laikliğin belirginleştiği bir dönemdir. (Gombrich, 2002:175-180).

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren, sanatçıların asıl amacının değiştiği görülür. Bu tarihsel dönemde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, 20. yüzyılın sanat alanını da belirleyen temel faktörlerden biri olacaktır. Artık sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermektan çok, kişisel görme biçimlerini yansıtmaya çabalamaya başlamışlardır. Empresyonizm, ressamın duyularıyla dünyayı nasıl algıladığının dışa vurumu, dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmasıdır. Resim tarihinde ilk olarak, sanatçıların, göstermek istediklerinden çok gördükleri önem kazanmıştır. Ekspresyonizmde ise bireysellikte bir adım daha gidilmiş, sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmaya olmuştur, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarla bireysellik, soyuta uzanmış ve kişisel iç deneyimler, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur. Sanatsal yaratılar, toplumdaki ekonomik ve siyasal değişimlerden soyutlanamaz. Ve kapitalizmle ortaya çıkan, insanın içine kapanma ve bireyselleşme süreci, hiçbir alanda sanatta görüldüğü kadar açık olarak görülmemiştir. Sanayi kapitalizmi, kamusal ve özel yaşamın doğasını değiştirmiş, yeni ekonomik düzenin karmaşıklığı ve istikrarsızlığı, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, kitle iletişim araçları, seri üretim malları, anlaşılabilen, bilinemeyen yeni bir ekonomik düzen, insanların kendilerini yalıtmaya, mümkün olduğunca dış dünyadan korunmaya, yabancıları düşman ilan ederek ailelerine sığınmaya doğru itmiştir. ‘Bireyselleşme’ ise, insanın pasifleştiği ve dış dünyadan soyutlandığı oranda gerçekleşmiştir. Diğer yandan, aydınlanma ile başlayarak düzenli olarak gelişen akılcılık, 19. yy. ile birlikte doruğuna ulaşmış ve tanrılara, bilim ve teknolojinin gelişmesi sonucu şüpheyle bakılmaya başlanmış, “Yaratılış” kanunları, Kutsal Kitap “mucize”leri yok olmuştur. Tanrılar gizemini yitirince insan, kendi durumunu gizemlileştirdi ve kutsallaştırdı. (Yağmur, 2007:17).

Bilim ve sanat aynı gerçekleri yansıtmaya çalışmaktadır. Her yansıtmanın kendine özgü bir yapısı vardır. Tarihsel gelişim süreci içerisindeki bu yansıtma toplumsal iş bölümünün çok önemli bir biçimi olarak gelişir. Aslında sanat, bilimin ortaya koyduğu somut gerçeklerden ve olanaklardan yararlanır. Sanatçı, kendi gelişimi içinde gerekli her şeyi bilimden alır fakat bunu farkında olmadan yapar. Bilimsel araştırmaların ve gelişimlerin her adımını sanat izler, bilim dallarının çeşitlenmesine paralel olarak sanatta konularını ve kendini daha iyi ifade edebilmek için yaratmalarını çoğaltır, yetkinleştirir. (Ersoy, 2002:73).

Dönemiyle her zaman uyum içinde ilerlemiş olan heykel sanatı, Batıda modernizm öncesi doğayı ve insanı model alan bir bakış açısı içindeyken modernizm ile bu tutumunu kaybetmiştir. Toplumsal, sosyal, siyasi, ekonomik, teknolojik ve bilimsel tüm gelişmeler sanatı da etkilemiştir. Sanatçının nesneye bakış açısı, onu yansıtma biçimi, dış gerçekliği ele alışı değişmiştir; bilinçaltını dışavurma, duyguları yansıtma, hatta gerçeklik ve sanatın gerçeklik ile bağı sorgulanmaya başlanmıştır. Modernizm ile dogmaların yerini akıl almıştır. Gelişen bilim ve teknoloji, sosyal unsurlar, üretim biçimlerine de yansımış ve toplum bu yönde değişerek insanların yaşayış biçimleri farklılaşmıştır. Her alanda gözlenen özgürlük hareketleri sanatta da kendini göstermiştir. Heykel sanatında Rodin ile başlayan değişim, gerçekliğin görüldüğü gibi yansıtılmasının yerine sanatçının anlatmak istediği duygu ve düşünceyi aktarmasına dönüşmüştür. (Çobanoğlu, 2011:1).

Duchamp'ın cesur girişimi sanat tarihindeki önemli dönüm noktalarından biridir, sanata bakışa getirdiği farklılık ile sanat tarihinde ismi en çok geçen sanatçılardan biridir. Onu izleyen sanatçılar zaman içinde her türlü malzemeyi sanata katma özgürlüğünü yaşadıkları gibi düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başlarlar. Duchamp'ın bu yaklaşımı 1960'lara doğru Amerika Birleşik Devletleri'nde yeniden ortaya çıkar, kavramsal sanat ve pop sanat gibi avangart akımları etkileyerek tekrar avrupalıya döner. Duchamp'ın sanatçıların önünü cesurca açtığı yadsınamaz. Sanat eserlerinin arasına elde üretilmemiş hazır nesneleri de katarak yeni bir anlayış ve uygulama cesareti getirir. (Huntürk, 2011:261).



Görsel 3.10. Marcel Duchamp Bisiklet Tekerleği ile birlikte, 1913, (<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1960-sonrasi-kamusal-alanda-sanat-ve-%E2%80%9Cgecicilik%E2%80%9D/2343> Erişim Tarihi:20.06.2020).

Sanatta yeni bir biçim-dilinin meydana getirilmesi, yirminci yüzyılda 1900'lü senelerin başında Kübizm ile birlikte başlamış ve Piet Mondrian'ın denge ve oran arayışları, Kazimir Maleviç'in 'nesnesiz-sanat' denemeleri ile devamlılığını sürdürmüştür.

Konstrüktivizm ile insanların eşitlik içerisinde yaşayabilecekleri, yaşam ve sanatın birbirlerinden ayrı olmadıkları söylemleri, Fütüristlerin 1909'da yayımlanmış olan birinci manifestolarında bilim ve teknik alanındaki gelişmelerin ne kadar önemli olduğunu vurgulamaları, 1917 senesinde uluslararası bir üne kavuşan Dada akımının temelindeki yenilikçiliği benimsemesi ve sanatın ne olduğu, ne olması gerektiği hakkında yerleşmiş, kalıplaşmış fikirlere karşı çıkması, kinetik sanat ile havanın veya dokunmanın etkisi ile hareket eden mobil heykeller ve teknolojinin imkanlarından faydalanılan, elektrik kullanılarak hareket ettirilen kinetik heykeller söz konusu arayışın öbür örnekleri olarak ifade edilmektedir. (Gombrich, 2002:182).



Görsel 3.11. Tony Smith, Die, 1962,

(<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1960-sonrasi-kamusal-alanda-sanat-ve-%E2%80%9Cgecicilik%E2%80%9D/2343> Erişim Tarihi:20.06.2020).



Görsel 3.12. Dan Graham, Double Exposure, 2003,

(<https://curiator.com/art/dan-graham/double-exposure> Erişim Tarihi:20.06.2020).

Modern sanat akımlarının çoğunda görülen sanat eserin temsil sorunu Minimalizm ile çok ileri bir noktaya taşınmıştır. Biçimsel yalınlığı ve durgun ifadesi ile “1960”lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde ‘Cool Art’, ‘ABC Art’, ‘Serial Art’, ‘Primary Structures’, ‘Art in Process’ gibi terimlerin Minimal Sanat kapsamında sık sık kullanılmasına yol açmış, ancak bunlardan hiçbirisi ‘minimal’ sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir. (Koçay, 2015:36).

Bu sanat ortamı içinde kamusal alanın kullanımı düşüncesini de kapsayan kimi sanat etkinlikleri ve bienaller "geçicilik" bağlamını gündeme getirmiştir. Bunlardan

Almanya'nın Munster kentinde yapılan 'Munster Sculpture Project" ve İtalya'da yapılan "Arteall'Arte" gibi etkinlikler direkt olarak geçicilik üzerine inşa edilmiş olan etkinlikler olarak kabul edilmektedir.

Sanatın yapıldığı mekân ile sanat etkinliği arasında kurulan diyalog, mekân ve zaman ilişkisi, maddi ve toplumsal değerler, mekânın ve nesnenin belleğinin yüklendiği manalar, sanatçının mekân ile hesaplaşması, geçiciliğin önemle üzerinde durduğu problemler olarak ifade edilmektedir. Çağımız sanatında eserin kendi bağlamı ile tutarlı bir ilişki içerisinde olması; bir başka deyişle, yapıt-mekân-izleyici diyalogu neticesinde tek tek yapıtın, mekânın ve izleyicinin belleklerine eklemlenen değerlerin ortaya konulması çok büyük önem taşımaktadır. Genel olarak kısa bir şekilde özetleyecek olursak; İnsanoğlu, sanatı içinde bulunduğu şartlar ve dönem dâhilinde, kendini ifade etme aracı şeklinde kullanmış ve bu konuda pek çok farklı dil geliştirmiştir. Heykel Sanatı da ilk çağlardan beri var olan bir sanat dalı olarak, değişen insan ile beraber değişik ifade şekilleri kazanmıştır. Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi ve Aydınlanma Çağı ile politik ve sosyal alanlardaki değişim, I. ve II. Dünya Savaşları'nın çıkış sebeplerini meydana getirmiştir. Dünya Savaşları süresince ve sonrasında sanatçı, maruz kaldığı ve tanık olduğu olaylar karşısında geliştirdiği sanat dili aracılığıyla kişisel tavrını göstermiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında değişen güç dengeleri, savaşın neticesinde Amerika'nın sanat merkezi durumuna gelmesini sağlamış, ayrıca New York Paris'in yerini almıştır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunda; başka bir ifadeyle New York Okulu gelişiminde, göç etmiş Avrupalı sanatçıların çok büyük etkisi vardır.

Bu araştırma kapsamında, Antik çağdan başlayarak heykel sanatının kronolojik gelişimi, dönemin felsefi, politik ve kültürel değişimleriyle beraber ele alınmış, Soyut Dışavurumculuk, New York Okulu sanatçıları ve savaş sonrası heykel örnekleriyle birlikte ele alındığını ifade edebiliriz. (Gombrich, 2002:182).

3.5. XX. YY. SANATIYLA BAŞLAYAN HEYKEL SANATININ DEĞİŞİM SÜRECİNDE FİGÜR ALGISI

Heykel sanatında insan bedeni çok uzun bir tarihsel dönemde, hem değişik dinsel inanç sistemlerinin vurgulanmasında hem kişiliklerin ölümsüzleştirilmesi veya yüceltilmesinde hem de insanın değişik varlıklarla bütünleşmesinde etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Söz konusu süreçte bedene yüklenmiş olan manaların bireysel olmanın

ötesinde daha çok toplumsal düşünsel dinsel nitelikte olduğu görülmektedir. Bedeni bir sanat ürününe dönüştüren ana unsur, bir yapılanma olmasından daha çok bu kavramlardan bağımsız olarak da bedeni, bir sanat ürününe dönüştürebilir. Başka bir ifadeyle ayrıca beden salt plastik elemanları mesele edinen bir sanatsal kurgunun mevzusu da olabilir. Bu bakımdan beden, bir sanat ürününe, salt bir objenin bir kişiliğin doğaüstü bir varlığın temsili olarak değil, ayrıca sanatçının bağlı olduğu alanın araçlarını, imkanlarını sorgulayabileceği bir alan olarak da katılır. Bilhassa heykel sanatı düşünüldüğü zaman, bacakların ve kolların durumu birbirleriyle olan ilişkileri, işlenmiş olan bedenin kime ait olduğu neyi temsil edeceği v.b. sualler sorulmadan tamamen plastik elemanların bütünlüğü çerçevesinde de kurgulanabilmesi mümkün olabilir. Beden sınırsız biçimleme imkan ve olasılıkları sebebiyle, tüm sanatsal dönem ve üslupların vazgeçilmez nesnesi olarak kabul edilmiştir. Üç boyutlu bir sanat olması sebebiyle gerçeklik nesnesiyle benzerlikler taşıyan heykel, insanın bir tutkusunu yoğun bir şekilde ifade edebileceği mühim bir alan haline gelir. (Gombrich , 2002:182-183).

20. yüzyıl Değişim Sürecinde Figüratif Heykel İnsanın kendi bedenini bir nesne olarak karşısında görme eğilimi bilinçli bir özne şeklinde ortaya çıkmasından çok daha önceki dönemlere dayanır. Kendi bedeninin nesnelleştirmek istemesi, değişik dönemlerde insanın değişik ihtiyaçlarını karşılar. Buradaki amaç, kendisi için bir bilmezlik olan doğanın karşısında insanın çaresizliğini giderebilmek için belki de en çok tanıdığı, en yakınındaki nesneye sığınma gereksiniminde gizlidir. 20. yüzyıla değin gelen geniş tarihsel süreç içinde figür; heykel sanatıyla özdeşleşmiş ve onun vazgeçilmez teması olarak kabul edilmiştir. İnsanın sanat aracılığıyla doğayla kurmuş olduğu bu özel ilişkide, figür; üretildiği dönemin düşün yaşam biçimine de uygun düşecek biçimde, kimi zaman da insanın başka dünyalarla kurmuş olduğu, tinsel ilişkilerin en mühim anlatım aracı olmuştur. Bu süreç içerisinde figür heykel sanatının varoluşsal manasının temsil edildiği bir göstergeye dönüşmüştür. 20. yüzyıl insanı hem kendisini hem de çevresini sorgulamaya, tekrardan tanımlamaya zorlayan bir dizi bilimsel ve teknolojik gelişmenin art arda ve hızlı bir biçimde meydana geldiği çok karmaşık bir süreç olarak kabul edilmektedir. Devrim özelliğindeki bu gelişmeler dönemin kültürel, sanatsal, sosyal yapısında da daha evvelki dönemlere göre, radikal sayılabilecek değişimlere sebebiyet vermiştir. Hayatın neredeyse her alanında görülen bu değişim, dönemin genel karakterini belirlemesinin yanında aynı zamanda yeni

sanatçı çeşidine ve meydana getirdiği yeni beden algısına zemin oluşturması açısından da çok önem taşımaktadır. Sanayileşme ve ona koşut olarak meydana getirilen yeni şehir tasarımı, bilimsel manada fotoğrafın icadı, özel görelilik kuramına bağlı şekilde atomun parçalana birliğinin ortaya konulması, psikanaliz kuramının temellerinin atılması gibi sebepler, değişimin esas belirleyici öğeleri, sanatta radikal değişimler bu yüzyılda sanatsal patlamanın temel sebeplerini meydana getirdi. (Berger, 2003:44).

Heykel sanatının yapısal ve teknik anlamda değişimine neden olan Rus Konstrüktivistlerin getirdiği yenilikler yanında gündeme gelen soyut sanat, o dönem akademilerin de karşı çıktığı etkili bir tartışma alanı olmak yanında sanat dallarına kendi yapısal özelliklerini sorgulama yolunu da açan yüzyılın en köklü değişimlerinden birini başlatmıştır. Soyut sanatla asırlardır doğa taklidine dayanan bakış açısı ve figürün terki gerçekleşmiştir. Figürü terk eden heykel, malzeme ve mekân bağlamına indirgenen bir o kadar da sınırı genişleyen bir yapı kazanmıştır. Yansıtma, sanatın problemi olmaktan çıktığı anda heykel kendi dilsel öğelerinin ve yapısının keşfine başlamıştır. Sanatta soyutun yolunu açan nedenlerden biri olarak temelde Paul Klee'nin "dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış." şeklinde ifade ettiği gibi, para ve iktidar hırsından çıkan dünya savaşlarının insanlığa verdiği zararın korkunç boyutlarını gözleyen sanatçıların sırt çevirdiği maddeciliktir. Bir diğer neden de dönem sanatçısının içinde yaşadığı gerçek dünyaya ve onun yeni yüzüne bakmaya başlamasıdır. Modernizmin eski ustaları sanatı sanat yapan iddialarına sanatı saflaştırarak ele almışlardır. Bu "saf"lık iddiası Kübizmle sahneye çıkan ve pek çok başka akım ve sanatçının başvuracağı bir kaynak olan eklektik yönelimlerin ve etki, tepki şeklinde ilerleyen sanat hareketlerinin yanında elbette yerinde bir tanımlama sayılamaz. Ama sanatın hayattan ve zanaattan ayrı bir alan olduğunu vurgulamak, sanatı özelleştirmek kaygılarıyla ilintili bir arınma girişimidir. (Karacan, 2013:21).

Heykel malzemelerinin yer kaplamaya yönelik kütle içindeki kurgu ya da inşası diğer sanatlardan farklılığının sebebi olmak yanında bazı içeriklerle uzlaşmazlık noktası da olmuştur. Katı malzemeleri ve fiziğine ters gelen anlatı ve hikâyenin öne çıktığı Romantizm, Sürrealizm gibi akımlarda hatta 20. Yüzyılın başında görülen pek çok akım ve eğilimde bile edebiyat ve resim gibi alanlarda etkin bir üretim görülürken, heykel sanatında baskın karşılıkları görülmemiştir. Heykel sanatı böyle dönemlerde hep klasik ve aşkın yapısına sığınmış ve geleneksel yapısını yinelemiş aynı zamanda da anıt

formunun egemen olduğu bir varlık biçimde kendini göstermiştir. Heykel döneme hâkim olan ama kendi maddesinin yapısına uymadığı akım ve hareketlerde klasik yapısından beslenmiş, malzemenin biçimlenebilirliğinin sınırıyla var olmuştur. Klasik yapısında sınırlayıcı görünen madde dayanaklı olmak ve üç boyut gibi yönlerine 1950-60 sonrasında uyanan ilgi ve farkında olma hali heykelin ve heykele özgü değerlerle üretilen her eğilimin biçim dilindeki farklılığının ve üretim çeşitliliğinin nedenini de oluşturmuştur. (Karacan, 2013:28).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. KİŞİSEL UYGULAMALAR

Geçmişten bugüne kadar uzanan heykelin serüveninde, heykele biçim vermede toplumlar, dönemler, politika ve dinin çok büyük etkileri olmuştur. Ancak odak noktası her zaman figür olmuştur. Figür her zaman bir arayış içerisinde yer bulmuştur kendine. Mimariden tutunda kiliseye değin heykel her zaman figürle olmuştur.

Sanatçı heykellerinde yalnızca figüre bağlı kalmış, onu nasıl ne şekilde tasvir etmeliyim kaygısı içerisinde olmuştur. Auguste Rodin'in kadının estetik olgusunu kullanarak şekillendirdiği heykeller, kadın figürleri üzerinde durması konusunda önemli bir etken olmuştur. Ayrıca Henry Moore'nin çocuk ve anne, savaşın gölgesinde gibi temaları başka şeyler düşündürmeye başlamıştır kadın üzerinde. Auguste Rodin'in heykelleri gibi estetik kaygı içermesi gerekir ancak sanatçıda derin duygular uyandıran Henry Moore'nin çalışmaları gibi bir duygusu olması gerekirdi. Kadınların kanser hastalığı üzerinde durduğu ve annelik mevzusunu da ihmal etmediği kadın figürleri çalıştırmıştır. Figür kavramını hem annelikle hem de insanın kanayan yarası olmuş durumlarla ilişkilendirmiştir. “Bir şeylere duyarlı olmak durumundayız” diyen sanatçı, kadının yalnızca cinsel bir obje olarak görülmesine tepki olarak kadının ne kadar güçlü, koruyucu, mücadeleci, acılara sorunlara göğüs geren muhteşem bir varlık olarak biçimlendirmiştir.

4.1.1. Yalnız İsimli Çalışma



Görsel 4.1. Ercan Toprak, Yalnız, (60x30x25, alçı, 2014).

Yaşadığı olumsuzlukların karşısında insan hem fiziksel hem de ruhsal olarak kendinden bir şeyler kaybeder. İnsan kendinden bir şeyler kaybettikçe, daha yalnızlaşırlar. İnsan bu yalnızlıktan kurtulmak için bir umut arar. Bu umut yalnızlıktan kurtuluşun bir bileti, bir hayata tutunma noktasıdır. (Görsel 4.1). Sanatçı çalışmasını oval ve iç bükey formlarla biçimlendirmiştir. Parlak yüzeylerin yanında dokulara da yer vermiştir. Çalışma da malzeme olarak alçı kullanılmıştır. Kaidesinin olmadığı çalışma bulunduğu mekanla bütünleşmesi istenmiştir.

4.1.2. Zırh İsimli Çalışma



Görsel 4.2. Ercan Toprak, zırh, (45x15x15, mermer, 2014).

Zırh isimli çalışmada sanatçının ifade etmek istediği insanların kaplumbağalar gibi zırhları bulunmaktadır. Yeryüzünün en eski canlıları kaplumbağalar olarak bilinmektedirler. Kaplumbağaların ömürleri çok uzundur. Kaplumbağaların zırhlarının olması onları birçok dış etkenlerden korumaktadır. Belki biz insanların da gözle görülmeyen zırhları bulunmaktadır. Umutlarımız, inançlarımız, beklentilerimiz, korkularımız, bizi saklayan. (Görsel 4.2). Çalışmada Sanatçının odak noktasının yine figür olduğunu görmekteyiz. Mermer yontu tekniğiyle yapılan çalışmada yuvarlak ve parlak formlar yine tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra keskin, çizgisel formlarda belirgin şekilde biçimlendirilmiş. Figürün kendisinde olduğu gibi kaidesinde de yuvarlak formlar kullanılmıştır.

4.1.3. Aşıklar İsimli Çalışma



Görsel 4.3. Ercan Toprak, Aşıklar, (40x20x20, mermer, 2014).

Sarılmak, aşkı tamamlamak. Aşk, birbirinin eksiklerini tamamlayıp bir tutku içinde bütün olmak tek bir beden olmaktır. Sanatçının bu çalışmasında vurgulamak istediği nokta birbirine bağlı olan tarafların adına aşk dediğimiz duygu ile tüm eksiklerin tamamlanması bir bütünün parçası olmaları. (Görsel 4.3). Mermer yontu tekniği ile çalışan sanatçı, diğer birçok çalışmasında olduğu gibi yine yuvarlak formlar kullanmıştır. Parlak yüzeylere zıtlıklar oluşturmak için yer yer murç ile formlar arasındaki geçişlerde dokular kullanmıştır. Figürlerini ifadeci bir biçimde ele alan sanatçı duyguyu ön planda tutmuştur. Kaide kısmında ise figürdeki doğal doku görünümüyle ilişkilendirmek isteyerek dokulu bir biçimde biçimlendirdiği görülmektedir.

4.1.4. Ana İsimli Çalışma



Görsel 4.4. Ercan Toprak, Ana, (40x25x25, mermer, 2014).

Sanatçı, kadın olgusunun doğurganlığını ve annelik kavramını işlemiştir. Karın kısmını ön planda tutarak doğurganlığı ve anneliği daha güçlü anlatmış, bununla beraber doğumun kadının içinde yalnızca bir canlının bulunması değil bununla birlikte içinde umudun, mutluluğun, hüznün, acının fiziksel ve ruhsal değişimin bulunduğu bir tasvir biçimlendirilmiştir. (Görsel 4.4). Sanatçının alışlagelmiş parlak, oval formları bu çalışmada doğal görünümlü dokusal biçimlendirmelerle ele alınmıştır. Dış bükey ve iç bükey formların yanında çizgisel biçimlendirmeler figüre dinamik bir görünüm katmıştır. Figürde olduğu gibi kaide’de dokular kullanılmıştır.

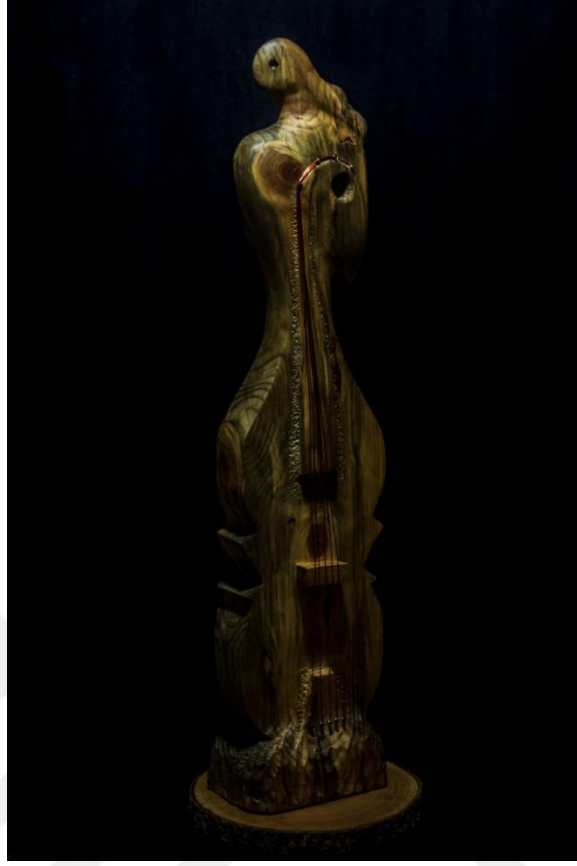
4.1.5. Kanser İsimli Çalışma



Görsel 4.5. Ercan Toprak, Kanser, (50x20x20, alçı, mermer, 2015).

Bir göğsü ve rahmi alınmış bir kadını tasvir eden sanatçı, kanser hastalığının kadının uzuvlarının kaybı ile oluşan psikolojik bunalımdan kurtulup halen güzel ve estetik, güçlü kendinden emin hayatına kaldığı yerden devam edebilen ortaya bir karakter koyabilen kadın olgusunu biçimlendirmiştir. (Görsel 4.5). Sanatçının ifade olarak güçlü çalışmalarından biri olan çalışmada iç bükey ve doku formlar ele alınmış yuvarlak, çizgisel keskin formlar birbiri ile uyum içerisindedir. Malzeme olarak alçı kullanan sanatçı kaidesinde mermer kullanmıştır. Sanatçı eserini beyaza boyayarak saflığı vurgulamıştır.

4.1.6. Ses İsimli Çalışma



Görsel 4.6. Ercan Toprak, Ses, (75x15x10, ahşap, tel, çivi, 2015).

Sanatçı, ses insanın en güzel enstrümanıdır tasvirini yaparak biçimlendirdiği bir çalışmadır. İnsan binlerce ses, beste, şarkı verebilir size mesele sadece doğru ritimi yakalamaktır. Sanatçı enstrüman ve figürü birlikte biçimlendirerek en güzel seslerin oluşma arzusu içinde bulunmuştur. (Görsel 4.6). Sanatçının ahşap yontu tekniği ile biçimlendirdiği çalışmasında yuvarlak formların yanında keskin çizgisel formlar da kullanmıştır. Sanatçı tel, çivi, ahşabı birlikte kullanmıştır. Kaidesinde doğal ahşap kullanarak çalışma ile arasında bütünlük kurmuştur.

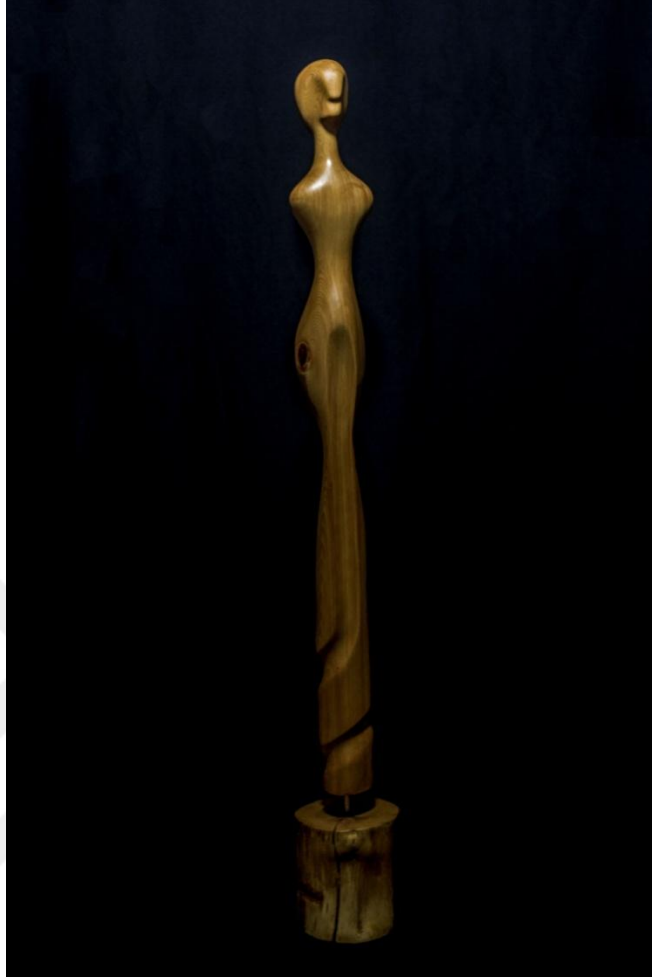
4.1.7. Güç İsimli Çalışma



Görsel 4.7. Ercan Toprak, Güç, (45x15x10, ahşap, 2016).

Sanatçının göğüs kanserine farkındalık oluşturmak amacıyla yaptığı bu çalışma da kadının ne kadar güçlü bir varlık olduğunu anlatmıştır. Buradan hareketle biçimlendirmeye başladığı çalışma da kadın olgusunun eksilenleriyle de olsa ne kadar estetik bir varlık oluşunu birlikte çalışmıştır. Meme kanserine vurgu yapmak için tek göğüslü bir kadın olarak biçimlendirdiği çalışma da denge noktasını tekerlek tasviri yaparak her ne zorluk yaşarsa yaşasın güçlü bir şekilde ayakta kalarak yoluna devam edebilmesidir. (Görsel 4.7). Sanatçının ahşap yontu tekniği ile biçimlendirdiği çalışmada devingen yapı görülmektedir. Kadın tasvirinin ele ele alındığı çalışmada sanatçı estetiğe önem vermiştir. Sanatçı devingen hareketi boşluk kullanarak vermiştir. Kaide ve figür uyum içerisinde olması için ahşap kullanılmıştır. Çalışmada ahşabın doğal dokusundan faydalanılmıştır.

4.1.8. Düş İsimli Çalışma



Görsel 4.8. Ercan Toprak, Düş, (85x10x10, ahşap, 2018).

İnsan sonsuzluğun içinde kısa bir ömre sahiptir. Sonsuz olan ruh bir beden olgusu içinde yaşar. Sanatçı bu yolculuğu kadın vücudunun estetik olgusundan yararlanarak sonsuz bir düş yolculuğuyla tasvir etmiştir. (Görsel 4.8). Sanatçı ahşap yontu tekniği ile ele aldığı çalışmayı statik biçimde biçimlendirmiştir. Yuvarlak formların yanı sıra ışık ve gölgeyi figürün üzerinde daha iyi kullanabilmek için iç bükey hareketler ve sarmal formları birlikte ele almıştır. Kaide ile figür arasında bağlantı olarak metal kullanmış ki çalışmanın statiklikten biraz olsun kurtarmak adına. Malzeme olarak kaidede de ahşap kullanmış ahşabın doğal dokusundan yararlanmıştır.

4.1.9. Sıfat İsimli Çalışma



Görsel 4.9. Ercan Toprak, Sıfat, (70x10x05, ahşap, mermer, 2019).

Kadının estetiğinden faydalandığı bu çalışmada kadından daha zarif ve estetik varlık yoktur. Kadın kelimesinin önüne birçok sıfat getirilebilir bazen o, bu, şu oluverir. Bazen ise anne, yuva birçok sıfat getirilebilir. Sanatçı çalışmasına sıfat ismini vermiş ki izleyici kendinden bir isim koysun diyerek. (Görsel 4.9). Sanatçı ahşabı ve mermeri bir arada kullanmış kaide ve figür arasında metal ile bağlantı kurmuştur. Işığın figürün üzerinde dolaşabilmesi için küçük iç bükey formlara yer vermiştir. Ahşabın doğal dokusunu diğer çalışmalarında olduğu gibi yine kullanmıştır.

4.1.10. Koruyucu İsimli Çalışma



Görsel 4.10. Ercan Toprak, Koruyucu, (60x25x20, ahşap, metal, çivi, tel, mermer, 2020).

Sanatçı annenin koruyucu içgüdüsünü tasvir etmenin kaygısı içinde olmuştur. Kadının annelik duygusuyla beraber koruma, sakınma duyguları içinde olduğunu kendisinin ne kadar yara alırsa alsın çocuğunu kanguru misali koruma içgüdü içerisinde bulunacağını vücudunu gerekirse kalkan yapabileceğini ifade etmiştir. (Görsel 4.10). Sanatçının bu çalışmasında farklı birçok malzemeyi bir arada kullanarak ele aldığını görüyoruz. Ahşap, taş, metal, tel, çivi. Yuvarlak ve keskin formların içine alışılacelmişin dışında tel ve çivilerler ekleyerek figürün hikayesini vurgulamıştır. Çalışma devingen yapıya sahip, ifadenin ön planda olduğu zengin bir çalışmadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışmada XX. Yüzyıl Sonrasında Modern Heykel Sanatında Figüratif oluşumun incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda heykel sanatının varoluşundan günümüze kadar olan serüveninde birçok değişime uğramıştır. Tarihsel serüvenin içerisinde insanlığın kullanım eşyalarından tutunda dinsel ayinlere kadar heykel sanatı figürle var olmuştur. Aynı zamanda kiliseler, çeşmeler, meydanlarda figüratif heykel hayat bulmuştur.

Türkiye’de yapılan bağımsız olarak gerçekleştirilen anıt uygulamaları ile varlık göstermeye başlamış, ilk sanatçı kuşağının figüratif anlamlarından soyut-inşaaacı anlayışa doğru bir yöneliş göstermesi ile bir değişim sürecine girmiştir. Heykel sanatının ülke kültüründe yer almasıyla birlikte heykelin kütle-mekan ve form sanatı olarak görüleceği bir üretim alanına geçiş gerçekleşmiş, tasarım düşüncesinin önem kazandığı, düzenlemelerin öne çıktığı, yeni anlatım biçimlerine ve dillerine olanak tanıyan yapıtlarla kendine özgü bir alan oluşturduğu görülmüştür.

Bunlarla paralel olarak dördüncü bölümde sanatçının özgün çalışmaları figüratif heykel sanatına örnekler oluşturmuştur. Çalışmalarında anne, çocuk ve kadın konularını ele alan sanatçı duygunun ön planda olduğu çalışmalar ortaya koymuştur. Sonuç olarak, bu süreç günümüze kadar uzanan çizgide sürmekte günümüzde sosyal, kültürel ve ekonomik koşulların imkanları içerisinde bazı deneysel çalışmalar yapan sanatçı bu çizgide yürümektedir.

KAYNAKLAR

- Aksungur, A. (2011). 20.Yüzyılda Değişen Heykel ve İşlevi. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Alsaç, B. Ç. ve Alsaç, Ü. (1993). Türk Resim ve Yontu Sanatı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. Aliçavuşoğlu, E. (2009). Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı. İstanbul: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları.
- Aşıcioğlu, E. A. (2006). “Küreselleşen Kentlerin Kamusal Olamayan Kentsel Alanları”. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, HÜ GSF Yayınları.
- Atalay, N. (2019). Akademik Heykel Eğitimi Geleneği Bakımından Hüseyin Gezer Atölyesi. Ankara: İdil dergisi, cilt 8, sayı 53.
- Atıl, A. Ç. (2008). “Heykelde Geleneksel Malzeme ve Tekniklerle Biçimlendirme”. Ankara: 2. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Aydın, D. U. (2008). Türk Heykel Sanatı ve ilk Heykeltıraşlar. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.
- Başoğlu, E. (2005). Tarihten Günümüze Batı Uygarlıkları Heykel Sanatında Taşın İşleniş. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Heykel Programı.
- Batur, E. (1997). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. ve San. A.Ş.
- Bayrı, E. (1989). Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye’deki Sonuçları. (Yüksek Lisans Eser Çalışması). Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Berger, J. (2003). O Ana Adanmış, çev. Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, C. (1985). "Heykel Sanatında Mermerin Dünyü, Bugünü Sanat Sempozyumu. Ankara: Tebliğler. 19 Nisan 1985 Beytepe.
- Binzet, A. C. (2006). “Heykelimiz Üzerine Notlar”. İstanbul: Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi RH+Sanaat.
- Boardman, J. (2001). Yunan Heykeli Arkaik Dönem. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Bulat, M. (2014). Modern sanatta soyutlama. Erzurum: Zafer Form Ofset Matbaacılık.

- Cezar, Y. (1986). Osmanlı Maliyesinde, Bunalım ve Değişim Dönemi XVII. Yy Tanzimat’a Mali Tarih. Ankara: Alan Yayıncılık.
- Cumhuriyet Öncesi Türk Heykel Sanatı. (<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80275/sanayi-i-nefiseden-cumhuriyete-turk-heykel-sanati.html>) Erişim tarihi, 02.11.2020.
- Çalık, S. (2006). “Şadi Çalık’ın Heykelleri”, Bellek ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çetintaş, V. (1999). Heykel sanatı içinde Atatürk Heykellerine bakış. Ankara: Gazi Üniversitesi. DergiPark/ cilt 11, sayı 33.
- Çobanoğlu, Ş. (2011). Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş. (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.
- Darga, A. M. (1995). Hitit Sanatı. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları Akbank Kültür ve Sanat Hizmetleri Kitapları.
- Duve, T. D. (2002). "ExSitu", Sanat Dünyamız. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Sayı:82.
- Elif, A. Aşıcıoğlu. (2006). “Küreselleşen Kentlerin Kamusal Olamayan Kentsel Alanları”. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, HÜ GSF Yayınları.
- Ersoy, A. (2002). Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık,
- Eyüboğlu, S. Ve Sipsiroğlu, M. (1973). İslam’da Resim. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fichner, L. R. (1995). Understanding Art. New Jersey: PrenticeHall.
- Figüratif Heykel Sanatında Niccola Betto Bardi Donatello Etkileri, (www.artmanik.com/donatello-sanati-ve-davud-heykeli/) Erişim tarihi, (02.02.2020).
- Germaner, A. T. (1997). "Heykel Sanatı". İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C/2.
- Gezer, H. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992). Sanat ve Yanılsama. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gönülkırılmaz, Y.İ. (2012). Buhaus’un Türkiye’deki İç Mekan Tasarımına Yansımaları. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gürcüm, H. ve Kartal, S. (2017). Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat. İstanbul: İdil Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 34.

- Hano, B. (2016). Figüratif Soyutlama Anlayışında Yapıtlar Ortaya Koyan Cumhuriyet Sonrası Dönem Türk Heykeltraşları Üzerine Bir Deneme. Kars: (UASBK ‘‘II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi’’ Özel Sayısı. Turan-Sam Uluslar arası Bilimsel Hakemli Dergisi cilt:8 Son-Bahar, Özel Sayı.
- Huntürk, Ö. (2011). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Kitabevi Yayın,
- İpsiroglu, N. M. (1993). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı adına, Gaye Filmcilik, Matbaacılık A.Ş.
- Koçay, T. (2015). Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar. (Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Koman, İ. Ribeyrolles, F. (2006). ‘‘Non-Figüratif, Statik Ve Kinetik Heykel Üretimine Bakışım’’, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı. İstanbul: Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi.
- Kurbanow, B. (2010). Plastikte Maddileşen Zaman ve Mekan. Ankara: DergiPark/Sanat dergisi, cilt 0, sayı 2.
- Lewison, J. (2008). Henry Moore 1898-1986. İstanbul: Taschen/Remzi Kitabevi,
- Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: 2. Baskı, Remzi Kitabevi.
- Bulat, M. (<https://www.kultursanatharitasi.com/mustafa-bulat-sanat-desteklenmez-ise-ne-kultur-kalir-ne-de-duyarli-ve-bilincli-bir-toplum/>) Erişim tarihi, (07.20.2020).
- Milliyet Sanat Dergisi, 5Aralık 1975, Sayı 161, Dada akımının 60 yılı, İstanbul.
- Neret, G. (2007). Auguste Rodin 1840-1917, Heykel ve Çizimler. İstanbul: Taschen/Remzi Kitabevi.
- Özkar, M. (2009). Soyut Düşünme ve Yaparak Öğrenme, Temel Tasarım Eğitiminin Amerika’daki Başlangıçları. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özsezgin, K. (1995). ‘‘Heykel, Karamsarlık, Espas ve Mekan Bağlamında’’. İstanbul: Milliyet Sanat, Sayı 355.
- Read, H. (1974). Sanatın Anlamı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. İstanbul: YEM Yayınları.
- Rönesans dönemi heykel, <http://www.tarihbilimi.gen.tr/makale/lorenzo-ghiberti-ciberti-1378-1455/>. ErişimTarihi:27.02.2019

- S. Bulat, M. Bulat ve Aydın, B. (2014). Bauhause Tasarım Okulu/Bauhause Design School. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt 18, sayı 1.
- Suman, D. (1998). Modernliğin Dönüşmesi Sürecinde Kamusal Alan Batı ve Türkiye Örneklerine Karşılaştırmalı Bir Bakış. Sosyal Bilimler Kulübü. www.sbk.boun.edu.tr/makale/defnesoskongre.htm, (Erişim tarihi: 02.02. 2018).
- Şahinkaya, S. B. (2009). Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şenyapılı, Ö. (2003). Otuz Bin Yıl Öncesinden Gönümüze Heykel. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Tansuğ, S. (1986). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U. (2018). Toplumsal Hafıza, Mimarlık, Tarih ve Kuram. İstanbul: Everest Yayınları, 1. Basım.
- TDK Türkçe Sözlük. (1963). Atatürk Kültür. Ankara: Tarih ve Dil Kurumu, 2. Cilt.
- Tekeli, İ. (1979). Mekan Organizasyonlarına Makru Yaklaşım. Ankara: ODTÜ Yayınları.
- Turani, A. (2003). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Uzun, D. (2012). Heykel Sanatının Türk Kültürü İçindeki Yeri ve Yervant Oskan Efendi. Batman: Batman Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu, Geleneksel El Sanatları Programı. Yaşam Bilimleri.
- www.turkcebilgi.com/kamu_sanati Erişim Tarihi: 02.07.2018
- XX.YY. ve XXI. YY. Türk Heykel Sanatı (<https://www.gorselsanatlar.org/heysel/turkheyselsanati/>). Erişim Tarihi: 02.13.2020
- Yağcı, N. (2019). Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı Eğitimi Etkileyen Faktörler ve Heykel Eğitiminde Soyutlama. Ankara: İdil dergisi, sayı 60.
- Yağmur, Ö. (2007). Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları. (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Yaman, Z. Y. (2002). “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Ve Heykel (1923-1950)”. İstanbul: Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:82. Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (1999). Heykel Sanatı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Yılmaz, N. A. (2006). Heykelde Mekân ve Güncel Üzerine. İstanbul: Rh+ Sanat, Sayı 35.