

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

M. Çağrı YILMAZ

**MODERNİZM ÖNCESİ VE GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA PLASTİK
ÇÖZÜMLEMELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
DOÇ. DR. MUSTAFA BULAT**

ERZURUM-2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Mustafa Bıçar danışmanlığında, M. Ceyhan YILMAZ... tarafından hazırlanan
bu çalışma 15. / 08. / 2011... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Haykel
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Mustafa Bıçar İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ali Murat Arslan İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Mustafa Küçüköner İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİ TANIMLAYAN PLASTİK ELEMANLAR

1.1. HEYKELİN TANIMI.....	2
1.2. BİÇİM-FORM.....	4
1.3. ZAMAN-MEKÂN KAVRAMI VE MEKÂNDA BOYUT	6
1.4. KOMPOZİSYON	9
1.4.1. Ritim	9
1.4.2. Işık ve Gölge	11
1.4.3. Doku	12
1.4.4. Hareket.....	14
1.4.5. Boşluk ve Doluluk	17

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILIN SONUNA KADAR HEYKEL SANATINDA PLASTİK

ELEMANLARIN KULLANIMI

2.1. İLK ÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI	19
2.2. ORTAÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI	25
2.3. YENİÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI.....	29
2.4. 19. YÜZYIL AVRUPA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI.....	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILDA YABANCI HEYKELTİRAŞLARDA PLASTİK

ÇÖZÜMLEMELER

3.1. AUGUSTE RODİN (1840-1917)	35
3.2. TATLİN VİLADİMİR EVGRAFOVİC (1876-1957)	39
3.3. NAUM GABO (1890-1977)	40
3.4. CONSTANTİN BRANCUSİ (1876-1957)	42
3.5. ALBERTO GİACOMETTİ (1901-1966)	45
3.6. PABLO PİCASSO (1881-1897).....	48
3.7. HENRY MOORE (1898–1986)	51
3.8. JOSEPH BEUYS (1921-1986).....	53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HEYKELTİRAŞLARDA PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

4.1. ZÜHTÜ MÜRİDOĞLU (1928-1976).....	58
4.2. MEHMET ŞADİ ÇALIK (1917-1979)	61
4.3. İLHAN KOMAN (1921-1986).....	64
4.4. KUZGUN ACAR (1928-1976).....	67
4.5. ALİ TEOMAN GERMANER ‘ALOŞ’ (1934).....	69
4.6. SAİM BUGAY (1934)	70
4.7. FERİT ÖZŞEN (1943)	73
4.8. RAHMİ AKSUNGUR (1955).....	75
4.9. REMZİ SAVAŞ (1947)	77
4.10. CENGİZ ÇEKİL (1945)	79

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIMDAKİ PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

5.1. HEPHAİSTOS (2005)	82
5.2. 5-GEN (2006)	83
5.3. CANLI MODELDEN BÜST ÇALIŞMASI (2008)	84
5.4. BAHADIR (2008)	85
5.5. GEOSİMETRİK (2008).....	85

5.6. ANTİK SOYUT (2008)	86
5.7. ENTROPİKAL (2009)	87
5.8. ALBİZ (2009).....	88
5.9. SİMTEN (2009)	89
5.10. BAYRAKTAR (2010)	90
5.11. ANAFOR (2010)	91
SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA	95
ÖZGEÇMİŞ.....	100

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MODERNİZM ÖNCESİ VE GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA PLASTİK
ÇÖZÜMLEMELER
M. Çağrı YILMAZ
Danışman: Doç. Dr. Mustafa BULAT
2011, Sayfa: 101 + X

Jüri: Doç. Dr. Mustafa BULAT
Doç.Dr. Ali Murat AKTEMUR
Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

19. yüzyıldan sonra ortaya çıkan sanatçılar tarafından heykeldeki plastik öğelerin kullanılış biçimleri bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde heykelin tanımı yapılarak belirleyicisi olan biçim-form, zaman-mekân ve kompozisyon sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Heykelin plastik değerlerinin oluşumunu sağlayan ritim, ışık-gölge, doku, hareket ve boşluk-doluluk kompozisyon başlığı altında incelenmiştir.

İkinci bölümde primitif toplumların ortaya çıkışından 19. yüzyıla kadar geçen süre içerisinde belirlenen çağlara göre plastik öğelerin heykele yansımaları anlatılmıştır. Bu bölümde incelenen plastik öğeler, üçüncü bölümde 19. yüzyıl sonrası batı ve dördüncü bölümde Türk heykeltıraşların yapıtlarında anlatılarak verilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın son bölümü olan beşinci bölümde ise kendi çalışmalarında ki plastik öğelerin tespiti yapılarak irdelenmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Plastik, Sanat, Sanatçı

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
USE OF PLASTIC ELEMENTS IN PRE-MODERN AND CONTEMPORARY
SCULPTURE

M. Çağrı YILMAZ

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

2011, Page: 101 + X

Jury: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR

Assoc. Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

The ways plastic elements were used in sculpture by the artists of the period since the 19th century onwards constitute the subject matter of this study.

In the first chapter of the study, defines sculpture taking into account its relation with shape-form, time-place and composition art works. The rhythm, light-shade, texture, move and cavity-repletion, which enable the plastic elements of the sculpture to emerge, are examined under the title ‘Composition’.

The second chapter of the study the reflections of plastic elements on sculpture since the emergence of primitive societies till the 19th century are traced in various ages. The plastic elements examined in this chapter are referred to in detail in the works of the Western sculptors after the 19th century in the third chapter and in the works of the Turkish sculptors in the fourth chapter.

The final fifth chapter is dedicated to the study of the plastic elements in my works and their explanation.

Key Words: Sculpture, Plastic, Art, Artist

KISALTMALAR DİZİNİ

cm.	: santimetre
s.	: sayfa
S.	: sayı
yy.	: yüzyıl

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. 1. Henry Moore, Yaşlanmış Figür, 1951 (Fitzwilliam Müzesi, Cambridge)	5
Resim 1. 2. Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartmalar, 1915	7
Resim 1. 3. Magdalena Abakanowicz, Embriyoloji, Tate Modern, 1978-1980.....	8
Resim 1. 4. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun.....	10
Resim 1. 5. Auguste Rodin, Düşünen Adam	12
Resim 1. 6. Pomza Dağlarından, Sarjeant Galerisi, Wanganui, Yeni Zelanda, 1994	13
Resim 1. 7. Uzakda Sürekliliğin Benzersiz Formları, Umberto Boccioni,1913.....	15
Resim 1. 8. Naum Gabo, Potansiyel Hareketli Hacim, 1920	16
Resim 1. 9. Arnaldo Pomodoro, Daire Kare, Trinity Koleji, Dublin, 1926.....	18
Resim 2. 1. Willendorf Venüsü, M.Ö. 30000, Seramik,(Doğa Tarih Müzesi, Viyana) 20	
Resim 2. 2. Seramik (Irak Müzesi, Bağdat) Adak Heykeltçisi, M.Ö. 2700.....	21
Resim 2. 3. Nefertiti Büstü, M.Ö.1360 Seramik (Agyptisches Müzesi)	21
Resim 2. 4. Karyatid, Erechtheion, M.Ö.421-426,Mermer, (Atina).....	23
Resim 2. 5. Auguste Sezar, Mermer	25
Resim 2. 6. Tanrı'nın Tahtındaki, 1180, Taş (St-Trophime Cephesi, Arles)	26
Resim 2. 7. Meryem, Ahşap (Notre Dame de Grasse)	28
Resim 2. 8. Michelangelo, Davud, 1504, Mermer (Galleria dell'Accademia, Floransa).....	30
Resim 2. 9. Gian Lorenzo Bernini, Azize Theresa'nın Vecdi, 1644-1652, Mermer ...	32
Resim 2. 10. Auguste Rodin, Bazı, Bronz	34
Resim 3. 1. Auguste Rodin, Cehennem Kapısı	36
Resim 3. 2. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları.....	37
Resim 3. 3. Auguste Rodin, Yürüyen Adam	38
Resim 3. 4. Tatlin Viladimir, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919, Ahşap, Metal, Cam.....	39
Resim 3. 5. Naum Gabo, Uzakda Çizgisel Konstrüksiyon, 1919.....	41
Resim 3. 6. Constantin Brancusi, The Kiss- Öpüş	42
Resim 3. 7. Constantin Brancusi, Sleeping Muse-Uyku	43
Resim 3. 8. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı.....	44
Resim 3. 9. Alberto Giacometti La Place de la cité, Şehirde bir yer, 1949	45
Resim 3. 10. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam	46
Resim 3. 11. Alberto Giacometti'nin Atölyesi, 1947 Paris	47

Resim 3. 12. Pablo Picasso, Kadın Başı, Bronz,	49
Resim 3. 13. Pablo Picasso, Babun Picasso Müzesi, Paris.....	49
Resim 3. 14. Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet Selesi ve Gidonu, Picasso Müzesi, Paris,1942	50
Resim 3. 15. Henry Moore, Yatan Sekil, 1929, (Leeds Kenti Sanat Galerisi).....	52
Resim 3. 16. Henry Moore, Uzanmış Figür, Taş, 1938, (Tate Galery, Londra).....	53
Resim 3. 17. Joseph Beuys, Takım Elbise, 1970, Keçe.....	54
Resim 3. 18. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız, 1965	55
Resim 3. 19. Joseph Beuys, Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor,1974,	56
Resim 4. 1. Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Ahşap-Metal.....	59
Resim 4. 2. Zühtü Müridoğlu, Balerin, 1985, Bronz	60
Resim 4. 3. Şadi Çalık, Minimumizm, 1957	62
Resim 4. 4. Şadi Çalık, Kompozisyon Demir 5, 1957.....	63
Resim 4. 5. İlhan, Koman, Sonsuzluğa, 1986.....	64
Resim 4. 6. İlhan Koman, Pi, 1980-1983	65
Resim 4. 7. İlhan Koman, Hiperform, 1978	66
Resim 4. 8. İlhan Koman, 3D Modülü, 1980-1986.....	66
Resim 4. 9. Kuzgun Acar, İsimsiz, Metal.....	68
Resim 4. 10. Kuzgun Acar, Kompozisyon, Metal	68
Resim 4. 11. Ali Teoman Germaner, Yılan, Bronz, 1984	69
Resim 4. 12. Saim Bugay, Eşşoğlueşşekler Sergisinden Bir Figür, Bronz-Ahşap	71
Resim 4. 13. Saim Bugay, Şadi Çalık Ahşap	71
Resim 4. 14. Saim Bugay, Görüngüler, Ahşap-Metal.....	73
Resim 4. 15. Ferit Özşen, Bulut ve Yağmur, Kanavaga Eyaleti, Japonya, 1996	74
Resim 4. 16. Ferit Özşen, Dar Kapı,.....	74
Resim 4. 17. Rahmi Aksungur, Büyük Soruşturucu, Ahşap, 1991	76
Resim 4. 18. Rahmi Aksungur, Metal, Ahşap, 2003	76
Resim 4. 19. Remzi Savaş, Bir Tabakiçi Düşü, 25 x 8 cm Bronz, 2001	78
Resim 4. 20. Remzi Savaş, Bir Tabakiçi Düşü - II, 25x 4 cm Bronz, Paslanmaz Çelik, 2001	78
Resim 4. 21. Cengiz Çekil, Mumlamalar, Tuval üzerine işleme ve mum, 2000.....	80

Resim 4. 22. Cengiz Çekil, ' Saat Kaç', Gazete	81
Resim 4. 23. Cengiz Çekil, ' Saat Kaç', Duvar Satleri.....	81
Resim 5. 1. Hephaistos (2005).....	82
Resim 5. 2. 5-Gen (2006)	83
Resim 5. 3. Canlı Modelden Büst Çalışması (2008)	84
Resim 5. 4. Bahadır (2008).....	85
Resim 5. 5. Geosimetrik (2008).....	85
Resim 5. 6. Antik Soyut (2008).....	86
Resim 5. 7. Entropikal (2009).....	87
Resim 5. 8. Albız (2009).....	88
Resim 5. 9. Simten (2009)	89
Resim 5. 10. Bayraktar (2010).....	90
Resim 5. 11. Anafor (2010)	91

ÖNSÖZ

Sanatta aynı bilim gibi değişen ve gelişen bir alandır. İlk insanlardan günümüze kadar sanat, farklı dönemlerin yapıtları arasındaki plastik anlayışların farklılıklarıyla gözler önüne serilmektedir. Her medeniyetin toplumsal ve coğrafi özellikleri heykellerinde kullandıkları malzemeye ve biçim dillerine yansımıştır. Bu durum heykel sanatına, bir çeşitlilik ve bu çeşitlilikten doğan biçim zenginliği olarak yansımıştır.

Bu çalışma, özellikle 19. yy dan sonra büyük bir değişim gösteren heykelin, niteliğini oluşturan plastik öğeleri incelenmeyi amaçlamaktadır. Akımlara ve sanatçılara göre değişiklik gösteren bu plastik öğeler araştırmamın konusu olmuştur.

Bana bu konuda çalışma imkânı sağlayan, sanatsal, bilimsel ve manevi boyutta desteklerini esirgemeyen danışmanım Sayın Doç. Dr. Mustafa Bulat hocama ve her koşulda yanımda olan babam Yrd. Doç. Dr. İskender Yılmaz ile bütün aileme sonsuz teşekkür ederim.

Erzurum–2011

M. Çağrı YILMAZ

GİRİŞ

İlk çağlardan günümüze kadar insanlar, duygu ve düşüncelerini yansıtmak için, ses, çizgi, renk ve biçimi bir araç olarak kullanıp sanat kavramını oluşturmuşlardır. İnsanlık tarihinin her döneminde var olan bu olgu, zamanına göre değişkenlik gösteren, belli kalıplar içine konulamayan insan duygularının dışa vurumudur. Savaşlar, ekonomik ve bilimsel gelişmeler gibi toplumsal olayların yanı sıra bireysel tutumlarda sanat anlayışının, dönemlere göre değişkenlik göstermesinin sebepleri arasında sayılabilir. Ve bu durumun sonucu olarakta sanattaki toplumsal etkiler onun öznelliğe, bireysel etkiler ise nesnelliğe taşınmasına yol açmıştır.

Gerek doğa gerek ise insan zihninde oluşturulan fikirler sanatın ne şekilde ortaya konulacağını belirler. Sanatçı doğadan aldığı biçimleri doğrudan uygulayabileceği gibi onu kendi ifade şekli içerisinde değişikliklere uğratarak yorumlayabilir. Bu biçimlerde ortaya çıkan her yapıt, kendinden sonra gelenin referansı niteliğini taşır. Sanatçı geçmişe ait yapıtları ve doğayı analiz ederek, kendi form bilgisini oluşturur. 20. yüzyılın önemli sanatçılarından olan Henry Moore'un yapmış olduğu, doğa temelli soyut biçimler bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir.

19. yüzyıl öncesi dönemlerde heykelin plastik öğelerini çözümlemeye yönelik araştırmalar yapan fazla sanatçı olmamıştır. Bu durumun nedeni olarak heykelin, belirli bir kitlenin dışına çıkamaması gösterilebilir. Rönesansın sonuna kadar heykeller mimari içerisinde işlevsel bir parça olarak kullanılmıştır. Doğa ise bu işlevselliği ortaya koymak için bir üslup oluşturmuştur. Fakat 19. yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi, içerisinde heykelinde bulunduğu tüm sanat dallarının özgür bir platformda oluşmasını sağlamıştır. Sanatçı yapıtlarını daha etkili kılabilmek için karşısına çıkan plastik problemleri çözme yoluna gitmiştir. Bu çözümlemeler sanatçının zihninde kurguladığı biçimleri, izleyiciye daha rahat bir şekilde sunmasına olanak sağlamıştır.

Kitle yapısıyla heykel, içinde ışık-gölge, boşluk-doluluk, ritim, doku, hareket gibi bir takım plastik elemanları barındırır. Bu elemanlar heykelin algılanış ve hissedilişini sağlarken ifadesinde büyük ölçüde etkiler. İzleyiciyi biçimin özüne çekerek heykelenin temasal değerlendirilişinin yanı sıra biçimsel açıdan da ele alınmasına yardımcı olur. Anlatımdan çok biçim dilinin algılanmasını sağlayan bu öğeler günümüzde biçimsel soyutlamaların doğru okunabilmesi için önemli bir yer tutmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİ TANIMLAYAN PLASTİK ELEMANLAR

1.1. HEYKELİN TANIMI

Heykel sözcüğü Arapçadan dilimize geçen, hem Osmanlıca hem de günümüz Türkçesi'nde üç boyutlu sanat yapıtlarını tanımlamak için yaygın olarak kullanılan bir kelimedir. En geniş kapsamıyla çok iri şey, büyük tapınak gibi anlamlarla da yüklüdür. Günümüzde ise heykel kelime olarak, bu kelime anlamlarının dışına çıkmıştır. Demirbaş'a göre ise heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansmasıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekân olgusudur.¹ Heykel adını duyduğumuzda aklımızda, malzeme açısından sınırları çok geniş olan ve içerisinde sanatsal anlamlar barındıran üç boyuta sahip eserler canlanmaktadır.²

Ünlü bir heykeltıraş olan Rodin, heykelde sükûn ve sabitliğin bir görünüşten ibaret olduğunu, başlamak üzere bulunanla, sona ermekte olan hareketlerin dönüşümü durulmadıkça eserin estetik bir değerinin olamayacağını dile getirir. Rodin'in bu sözünden yola çıkarak heykelin konusu ne olursa olsun hareketin tek bir anını maddeye geçiren etkili bir sanat dalı olduğunu söyleyebiliriz.³

Daha şiirsel bir ifadeyle boşluğu biçimlendirmektir heykel. Her sanatçının kendine göre bir heykel tanımı olabilir. Bu onun yaklaşımının bir sonucudur. Heykel, güzel sanatlar bünyesinde, plastik sanatlar alt başlığında incelenen, 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 yapılabilen üç boyutlu, dokunulabilen, uzayda yer kaplayan bir biçimdir.⁴

Bir önceki paragrafta da değinildiği gibi hem bir izleyici kitlesine hitap edip hem de sanatsal bir ifade aracı olarak ortaya konulan, katı madde ve üç boyutlu cisimler için kullanılır heykel terimi. Fakat bu tanım çok genel olduğundan anlaşılabilir olması için bazı sınırlamalar getirmek gerekir. Bu tanımsal sınırlamalar onu daha da anlaşılır bir boyuta taşıyacaktır. Herhangi bir canlı, ufak bir yüksekliğe sahip bir desen, doğal bir

¹ Mete Demirbaş, "Görüşme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4, (32), 1985, s.10-11.

² Ali Teoman Germaner, "Heykel Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 780.

³ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2002, s. 22.

⁴ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s. 14.

nesne gurubu, şekiller, uç bir örnek olabilir ve düz bir yüzey bile heykelin konusu içerisinde yer alabilir. Heykel sanatının örnekleri devasa, neredeyse sınırsızdır ve mimarının birçok ögesi bu sanat dalının içerisinde yer alır. Bu sebeptendir ki yaşam alanlarımızın da vazgeçilmezleri arasındadır.⁵

Heykeller bulundukları mekânda yükseklik, genişlik ve derinlikleriyle tanımlanırlar. Ortaya konan heykelin yükseklik, genişlik ve derinlik ölçüleri çevresinde dolaşılabilir bir form meydana getirmişse bu, ‘ronde-bosse’ forma heykel olarak adlandırılır. İki boyutu eşit ölçüde, diğer boyutu onlara nazaran daha küçük tutulmuşsa, küçültülen oranlara göre, yüksek ya da alçak rölyef meydana getirir. Alçak rölyef bir çeşit yontulmuş tablo olarak bilinir.⁶

Heykeltıraş heykelini yapmaya başlamadan önce kâğıt üzerinde bir çizim veya yumuşak bir malzeme kullanarak heykelinin üç boyutlu bir maketini oluşturur. Heykeltıraşın sanatsal dehası daha heykel ortaya konulmadan önce bu modellemede gözler önüne serilir. Daha sonrasında ise eskize aktarılmış olan temel unsurlar heykelin finalini oluşturması için seçilen asıl malzemeye taşınır. Bu taşınım esnasında heykeltıraşın tasarıma ne kadar sadık kaldığı onun teknik bağlamdaki yaratıcı yeteneğinin de fazla olduğunun ispatı sayılır. Bu sebeptendir ki heykel teknik veya mekanik süreçler için vardır.⁷

Heykel özünde kullanılan malzeme ve bu malzemelerin biçimlendirilmesi bakımından da büyük bir okyanus gibidir. Taş ya da ahşap gibi gereçler yontularak, kil ve benzeri kimyaya sahip gereçler yoğrularak, alçı ya da atölye ortamında eritilebilen madenler bir kalıba dökülerek, bunların dışında kalanların da çeşitli yöntemlerle kesilip, oyulup, eğelenip, yapıştırılıp, eklenip birleştirilerek biçimlendirilebilir.⁸ 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanayileşmeyle birlikte heykelin malzeme ve biçimindeki geniş sınırlar neredeyse sonsuz bir hal almıştır.

Fakat heykel hangi malzemelerden yapılırsa yapılsın asıl görevi yapıldığı malzemeyi gözetmeksizin biçimlendirilirken verilmek istenen duygunun heykele aktarılmasını sağlamaktır.⁹ Heykel sanatında, ortaya konan eserlerde sanatçıyı ele veren,

⁵ Harold North Fowler, *A History of Sculpture*, The Macmillan & Corporation, London 1916, s. XIX.

⁶ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993, s. 10.

⁷ John P. Jewett, *Sculpture And The Plastic Art*, Jewet, Boston 1850, s. 1-5.

⁸ Birsen Alsaç, Üstün Alsaç, *Türk Resim ve Yontu Sanatı*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s. 68.

⁹ Cemalettin Sevim, *Türkiye’de Seramik Heykel*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 1994, s. 5.

seçtiği konu ve malzeme, özellikle de biçimlendirme anlayışıdır. Bir heykeltıraşın kendine özgü bir biçim dili oluşturması kullandığı malzeme ve teknik ne olursa olsun yaptığı heykellerde onun imzası gibidir.¹⁰

Yunanca Plastikos, Latince Plasticus sözcüklerinden gelen plastik kelimesi biçim verme anlamı taşır. Heykel sanatında yumuşak malzemeye üç boyutlu biçimlendirmeye “Plastik”, sert malzemeleri üç boyutlu biçimlendirmeye ise “Sükkültür” adı verilir.¹¹

Heykel, algılanabilmek ve yorumlanabilmek için plastik öğelere ihtiyaç duyar. Bu öğeler onun varlığını ve sanatsal etkinliğini belirleyici nitelikler taşırlar.

1.2. BİÇİM-FORM

Bişim, bir gerekliliğin karşılığıdır ve tüm doğal biçimler tanımlanabilen gereksinimleri karşılamak üzere oluşurlar. Bişimin görsel başarısı oluşumuna neden olan etkenleri yansıtmasına bağlıdır. Bişimler ancak kendilerini oluşturan parçaların, bütünüle karşılıklı etkileşimleriyle tanımlanabilirler.¹²

Her eylem bişim yoluyla gerçekleşir ve bir eyleme yönelen bişim kesinlik bildirir. İlkel insanlar taşlara bişim vererek doğayla mücadelelerini kolaylaştırma yoluna gitmişler ve bişimin toplumsal bir amacı olduğunu vurgulamışlardır. Bu durum yaratılan bişimin yaratıcısını aktarırken, başkaları içinde anlam taşıması gerektiğine dair bir örnek olarak gösterilebilir. Evrende her yerde yer alan bişim kesinlikle insandan soyutlanamaz bir olgudur.¹³

Özünde var olan doğrultunun dışında bir yöne doğru uzanan düzlemler hacim halini alır. Kavramsal olarak hacim, uzunluk, derinlik ve genişlik olmak üzere üç boyuta sahiptir. Evrende var olan tüm hacimler, köşeleri, kenarları ve yüzeyleri ile çözümlenebilir ve anlaşılabilirler. Bir hacmin başlıca belirleyici karakteristiği olan bişim, hacmin sınırlarını tanımlayan düzlemlerin karşılıklı ilişkileri ve şekilleri ile belirlenir.¹⁴

¹⁰ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s. 163.

¹¹ Mustafa Ata, *Sentetik Malzemeler Bişimlendirme Yöntemleri Sanatta Kullanımı*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1978, s. 1.

¹² Özgönül Aksoy, *Bişimlendirme*, Trabzon 1967, s. 18.

¹³ Sümer Saldıray, *Gözlemsel Çözümsele Yöntemle Yeni Düzen Yeni Bişim*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1979.

¹⁴ Frank Ching, *Mimarlık: Bişim, Mekân ve Düzen*, (Çev. Sevgi Lökçe), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2004, s. 28.

Sanatsal açıdan biçim çok önemli bir yere sahiptir fakat eserin anlatımında tek başına yeterli değildir. Plastik sanatlar alanında form olarak da adlandırılan biçim, bir konunun iki ya da üç boyutlu ifade şeklidir. Bir nesnenin fiziksel hacminin oluşumunu belirlediği için sanatçının kendini ifade etmesinin en önemli aracıdır. Sanatçının kendi biçim dilini bulabilmesi için birçok biçimsel denemeler yapması gerekmektedir. Kare, üçgen, daire gibi geometrik soyut elemanlar bu biçimsel denemelerin alfabesini oluşturur. Çünkü bu üç geometrik biçim, içerisinde yataylığı, dikeyliği, diyagonallığı ve devamlı hareketliliği barındırır. Bu yapılarıyla biçimleri anlamayı kolaylaştırırlar.¹⁵

Bir sanat esrini anlama, eserin yapısında var olan belirli parçaların ya da bu parçaların oluşturduğu bütünün algılanmasına ve eserin yapısında bulunan bu birimlerin birbirini takip sırasının somut olarak kavranmasına bağlıdır. Bu nedenle biçim, eserin estetik olarak anlaşılabilmesini sağlayan temel etkidir.¹⁶

Modern heykel sanatında biçim, klasik dönemdeki kapalı biçim ve masif kütle anlayışından kurtularak kendini mekân içerisinde boşlukla tanımlar. Heykellerini geleneksel malzemeler kullanarak biçimlendiren Henry Moore heykelin kendi kütlesi içerisinde boşluğu kullanan ilk sanatçı olmuştur.¹⁷(Resim-1.1) Günümüz modern sanatında ise biçim bazı sanatçılar tarafından mekân içerisinde kavramların biçimlendirilmesiyle tanımlanmaktadır.



Resim 1. 1. Henry Moore, Yaşlanmış Figür, 1951 (Fitzwilliam Müzesi, Cambridge)

¹⁵ Mustafa Bulat, “Form ve Kompozisyon”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (12), 2007, s. 74-75.

¹⁶ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa 2004, s. 47.

¹⁷ Mustafa Bulat, “Modern Heykelin Doğuşu”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (11), 2007 s. 86.

1.3. ZAMAN-MEKÂN KAVRAMI VE MEKÂNDA BOYUT

1847 yılında endüstri devriminin gerçekleşmesi plastik sanatlar alanında da köklü bir değişime sebep olmuştur. Bu devrimin ardından ortaya çıkan modernizmin göreceli zaman-mekân anlayışı sanatta bir parçalanmaya yol açmıştır. 19. yüzyılın 2. yarısında fotoğraf makinesinin icadıyla, anın yakalanması plastik sanatlarda zaman-mekân kavramı üzerine farklılıklar görülmesine yol açmıştır ve akabinde Kübizm akımının ortaya çıkışıyla zamanlar ve mekânlar arası referanslar plastik sanatlarda yoğun bir şekilde hissedilmiştir.¹⁸

Mekân, var olan her şeyi içinde barındıran ve nesneleri çevreleyen sınırları olmayan bir boşluktur. Bu, eni, boyu ve derinliği olan üç boyuta sahip bir boşluktur. En sade şekliyle ise mekân, uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçasıdır. Bu tanım sanat dallarındaki mekân kavramını açıklayıcı olmamakla birlikte her sanat dalı için farklı bir mekân tanımı ortaya çıkarır.¹⁹ Heykel sanatında var olan mekân anlayışı ile resim sanatında ki mekân anlayışı arasında ortaya çıkan farklılık bu tanımın plastik sanatlarda oldukça genel bir ifade oluşuna örnek olarak gösterilebilir.

Heykelde mekân kavramının plastik bir öge olarak ele alınması Rönesans döneminden sonra ortaya çıkmıştır. Rönesans ve daha öncesinde heykel, mimari mekânla birlikte süsleme mantığıyla yapısal mekâna katkı sağlamak için kullanılmıştır. Günümüzde ise mimaride olduğu gibi heykel sanatı da kendi mekânını yaratarak algılayıcının ve kendi yapısının devingenliğine bağlı bir mekân anlayışı ortaya koymaktadır. Fakat bu durum heykel sanatı için mimariye bağlı mekânsallığın ortadan tamamen kalktığına bir göstergesi değildir. Çoğu sanatçı hala bu doğrultuda çalışmalar ortaya koymayı sürdürmektedir.²⁰

Sanatçının ortaya koyduğu yapıt, sergileyeceği mekân ile bir uyum içerisinde olmalıdır. Bu yüzden mekân, sanat eseri için çok büyük bir önem arz eder. Gelenekçi heykel sanatında, heykelin üzerinde bulunduğu kaide, heykelin mekânını oluşturmakta ve kaidenin çizdiği sınırla eser, izleyiciyi kendinden ayırmaktadır. Bu da, izleyicinin, çizilen bu sınırlar dâhilinde sanatçının verdiği mesajı algılamakla sorumlu tutulmasına

¹⁸ Burcu Yasemin Şeyben, “Görsel Sanatta Zaman ve Mekân Parametreleri ve Sitüasyonist Estetik”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2 (4), 2009, s. 102-103.

¹⁹ Uğur Tanyeli, “Mekân”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 1193.

²⁰ Uğur Tanyeli, “Mekân”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 1194.

neden olmaktadır. Bu durum 20. yüzyılda ortaya çıkan, Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarıyla farklılaşmıştır. Heykel, geleneksel kaideden sıyrılıp boşluğu içine alarak ve gerçek mekâna açılarak içinde bulunduğu mekânla kaynaşmaya başlamıştır.²¹



Resim 1. 2. Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartmalar, 1915

Vladimir Tatlin'in Karşıt Kabartmalar adlı heykelinde de görüldüğü gibi yapıtın çevresinde gerçek bir boşluk vardır. Tatlin'in heykeli, gerçek mekânda yerini alarak, tam anlamıyla bir varoluşa sahip olmakta, kaidesinden kurtulup mekâna dâhil olmaktadır.(Resim-1.2)

20. yüzyılın ortalarında heykel-mekân ilişkisini ele alan Polonyalı heykel sanatçısı Magdalena Abakanowicz, heykelin görsel bir obje olmasından çok, deneyimlenmesinin gerektiğini dile getirmiştir. Bu sebeplede Abakanowicz,

²¹ Ayşe Sibel Kedik, "Heykelin Teslimiyeti ve Mekânla Olan İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış", *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 29, 1997, s. 50-51.

çalışmalarında farklı mekânlar meydana getirmiştir. Farklı malzemeler kullanan sanatçı, çalışmalarını duvara, tavana asılı bir şekilde veya yerde sergilemiştir. Çalışmalarında organik biçimleri sıklıkla kullanan sanatçı, mekân içerisinde kullandığı malzemeninde sınırlarını zorlamıştır.²² (Resim-1.3)



Resim 1. 3. Magdalena Abakanowicz, Embriyoloji, Tate Modern, 1978-1980

Günümüze kadar değişimlere uğrayarak gelen heykel sanatı bugün artık dar anlamı ile bir form problemi olmaktan çıkıp, mekânı tanımlayan ve ona yeni anlamlar katan, bir yapıya bürünmüştür. Bugün hem kentsel çevre hem de tarihsel mekânlar, sanatçıyı, giderek hesaplaşmaya çağıran özellikler taşırlar. Bu özellikler aynı zamanda sanatçıların düşünsel etkinliklerini uygulayabilecekleri bir hammadde niteliğindedir. Günümüz sanatçısı var olan bu hammaddeyi işlerken ortaya çıkan görüntünün salt estetik bir değer oluşturmasının ötesinde doğayı, çevreyi, giderek insanı ve insanın bakış açısını, düşünce, duygu ve algılayış şeklini de değiştirmesine özen gösterir.²³

²² Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2011, s. 332.

²³ Suat Karaaslan, “Heykel ve Mekân”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), 2005, s. 259.

1.4. KOMPOZİSYON

“Bir çiçek düzenleme (ikebana) ustası dersine, çiçekleri, dalları bağlayan sazları özenle çözmekle başlar ve bu sazları düzgünce sararak bir köşeye koyar. Dalları birer birer gözden geçirir, araştıra araştıra en elverişli bulduklarını seçerek ayırır ve sonra bunları özenle bükerek anlatılmak istenen düşünceye uygun biçimlere sokar. Son olarak, düzenlemeyi özel olarak seçilmiş güzel bir vazoya yerleştirir. Ortaya çıkan biçimle usta, sanki doğanın karanlıkta kalmış düşlerini gerçekleştirmiş gibidir.”²⁴

İkebana ustasının, kompozisyonunu oluştururken gösterdiği özenin nedeni, özünde vermek istediği duygunun kompozisyonunu doğrudan etkilemesidir. Yani görsel öğelerde, kompozisyonun verilmek istenen duyguya göre tasarlanması, tasarımın nasıl sonuçlandırılmak istendiğiyle doğrudan ilişkilidir.

Çeşitli elemanların birbirleriyle ilişkilendirilerek ahenkli bir bütünlük oluşturmaya kompozisyon denir ve sanatta estetik etki kompozisyon ile sağlanır. Bu ahenkli bütünlük tüm sanat dallarında olduğu gibi doğada da mevcuttur. Plastik sanatlar açısından büyük bir önemi ve yeri olan insan vücudu, bu doğal kompozisyona bir örnektir. Kompozisyonu oluşturan parçaların, birbirleri arasında ki ölçü değişiklikleri de oran olarak tanımlanır ve heykel sanatındaki ideal oran anlayışı, heykelin ortaya çıkışından günümüze kadar geçen sürede değişiklikler göstermiştir.²⁵

1.4.1. Ritim

Ritim, kompozisyonda yer alan elemanların vurgu, aralık ve yönleri açısından sınıflandırılmaları ile oluşur. Ritim duygusu mekânda, ölçekte, dokuda ve renkte etkin olarak ifade edilebilen bir örüntüyü açıklar. Yaratılan ritmik hareket, devinim ve enerji duygusu verir.²⁶

Ritim, simgesel yapının temelindeki zamansal etkidir ve her zaman duyurucudur. Her sanat yapıtı değişik ritimlerden oluşur fakat bu ritimlerden hangisinin o yapıta uyduğu ve onu olduğundan daha etkili kıldığı önemlidir. Sanatçı yaşamın ritimlerini yapıtına getirir ya da yapıtına getirdiği ritimlerle yaşamın ritimlerini bize duyurur. Dünyada ritim yoktur, dünyada devinim olan şey insan dünyasında ritme

²⁴ Eugen Herrigel, *Zen ve Okçuluk*, (Çev. Ömer Cemal Güngören), Yol Yayınları, İstanbul 1993, s. 62.

²⁵ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 12-13.

²⁶ Banu Öztürk Kurtaslan, “Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarım”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, 2005, s. 205.

dönüşür. Henri Delacroix'inde söylediği gibi ritim, duygunun ve düşüncenin yapısını ortaya çıkardığı ölçüde anlatımcıdır.²⁷



Resim 1. 4. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun

Ritim özünde düzenli bir devinimi barındırır. Diğer bir ifadeyle ritim benzer hareketlerin tekrardır. Heykel sanatında, biçimler bir düzen içerisinde verildiği zaman, heykelin çekiciliği daha da artar. Renk, ışık, boşluk, doku dağılımı ve dokunun tekrarlanması ritmi ortaya çıkaran faktörlerdendir. Ritmin bu elemanları heykel üzerinde

²⁷ Timuçin Afşar, *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul 2002, s. 185-191.

düzgün bir şekilde belirlenirse heykel durağan bir duruşa sahip olsa bile ritmin ortaya çıkardığı devinimi rahatlıkla sergileyebilir.²⁸

Bir heykel kompozisyonunda yer alan ritim ögesi, heykelin doğasal sorunlarının başında yer almaktadır ve o heykelin doğru şekilde algılanmasında çok önemli bir yere sahiptir. Düzenli olarak verilen ritim, izleyicinin, heykelin bir parçasına takılmadan, etrafında kesintisiz dolaşımını sağlamaktadır. Bu durum da heykeldeki hareketi kesintisiz hale getirerek, bir devinim ortaya çıkarır.²⁹

1.4.2. Işık ve Gölge

Batı düşünce tarihinde ışığın doğası varoluş ile birlikte gelişme gösterir. Burada ışık, anlaşılabilir bir dünyayı açığa çıkaran ortam imgesidir. Antik Yunanda ise ışığı görmek, duyumsanan niteliklerden yoksun olan biçimin içinde görmenin metaforudur. Bunun gibi birçok uygarlıkta felsefi bir yere sahip olan ışık, görünüş alanının doğmasını sağlayan bir cisimselliğe sahiptir.³⁰

Plastik bağlamda ışıktan bahsederken onu gölge ile ele almak en doğrusu olacaktır. Çünkü cisimlere düşen her ışık o cismin üzerinde bir gölge meydana getirir ve cisimlerin fiziksel yapısı ışığın geldiği açıyla birlikte, düşen gölgenin yönünü ve biçimini de belirler. Yani gölgenin niteliği bir bakıma nesnenin alan yapısıyla da ilgilidir.³¹ Işık ve gölgenin heykel sanatındaki yeri yadırganamayacak kadar önemlidir. Bunun nedeni ışık ve gölgenin heykel üzerindeki dağılımının o heykelin algılanabilirliğine ve hacimsel zenginliğine olan büyük katkısıdır. Yani Işık-gölge, kontrastı üç boyutluluğu ve derinliği göstermeye yarar.

Formu ortaya çıkaran ışıktır ama ışığa bir karakter kazandıranda formdur. Bu sebeple ışık ve gölge form yapısına bağlı gibi görülse de heykelin biçimlendirilmesinde kullanılan malzemenin de önemi çok fazladır. Yüzeyi mat malzemeler ışığı tutarken, parlak olanlar ise yansıtır. Bu durum malzemenin fiziksel özelliğinin, heykeldeki ışık ve gölge dağılımında ne kadar önemli olduğunu gözler önüne serer. Örneğin parlak bir

²⁸ Nurbiye Uz, *Heykelde Espas*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 1996, s. 66.

²⁹ Mustafa Bulat, ‘‘Form ve Kompozisyon’’, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (12), 2007, s. 77.

³⁰ Cathryn Vasseleu, *Işığın Dokusu*, (Çev. Aydın Sarıkaya), Ankara 1999, s. 15-33.

³¹ Caner Karavit, *Işık Gölge*, Telos Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 17.

bronz heykelde ışık sert bir şekilde yansırken, mermer malzemeden olan heykelde ise ışık malzemenin bünyesinde depo edilir.³²



Resim 1. 5. Auguste Rodin, Düşünen Adam

Rodin'in heykellerinde formların parçalanması, yüzeye düşen ışığın heykellere hareket kazandırmasını sağlar ve dinamik bir etki yaratır. Rodin'in heykellerinde ortaya çıkan bu durum, Helenistik ve Barok heykellerinde de mevcuttur.³³ (Resim-1.5)

1.4.3. Doku

“Doku, hem basitçe örtülen hem de yapılmayan niteliklerin veya öğelerin bir karışımını içeren ve kumaşa örülen herhangi bir şeyin özelliği veya kişiliğidir. Doku ilk

³² Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 25.

³³ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 31.

*önce bir elbisedir, ipliktir, düğümdür, örmedir, detaylandırılmış yüzeydir, cisimseldir, şekillendirendir ve çerçevedir.*³⁴

Plastik sanatlarda ise dokular, iki ve üç boyutlu dokular olmak üzere iki gruba ayrılırlar.

İki boyutlu dokular, sadece görsel olarak algılanabilen dokulardır. Işığın düşüş açısı, şiddeti ve renk çeşitlikleri iki boyutlu dokuların yüzeyde görsel oluşumunu sağlar.³⁵

Üç boyutlu dokular ise, en, boy, derinliğe sahip olan hacimsel dokulardır. İki boyutlu dokularda var olan görsel algıya ek olarak dokunsal biçimde de algılanabilirler. Bu fiziksel durumlarıyla gerçek doku olarak da adlandırılan üç boyutlu dokuların, girinti ve çıkıntılarının doğru bir biçimde algılanması büyük oranda ışığa bağlıdır.³⁶



Resim 1. 6. Pomza Dağlarından, Sarjeant Galeri, Wanganui, Yeni Zelanda, 1994

³⁴ Cathryn Vasseleu, *Işığın Dokusu*, (Çev. Aydın Sarıkaya), Ankara 1999, s. 28.

³⁵ Caner Karavit, *Işık Gölge*, Telos Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 16-17.

³⁶ Caner Karavit, *Işık Gölge*, Telos Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 16-17.

Heykel sanatında kullanılan doku, heykelin diğer elemanlarında olduğu gibi plastik açıdan zenginleştirici bir özelliğe sahiptir. Yüzeyinde yapılan pürüzlülük ya da pürüzsüzlük farklılıkları gerek figüratif gerekse nonfigüratif heykellerde doku olarak tanımlanır. Dokusal düzenleme, biçimsel düzenlemeyle uyum içerisinde olursa heykel anlatım bakımından daha etkili bir hal alır. Üçüncü boyutu diğer boyutlarına göre daha zayıf olan rölyeflerde ise doku kullanılarak zayıf olan boyutun etkisi artırılabilir. Mısır ve Mezopotamya’da yapılan rölyeflerdeki dokusal etkiler bu durumun açıklayıcı bir örneği olarak gösterilebilir.³⁷

1.4.4. Hareket

Heykel sanatında hareket, doğal hareketten farklı olarak plastik bir etki ile oluşur. Bu etki heykeli meydana getiren form ve planların yön farklılıklarıyla oluşan ışık ve gölge değişiklikleriyle meydana gelir. Koşma, yürüme ve oturma gibi eylemleri gösteren figüratif heykellerdeki beden hareketleri doğal hareket olarak tanımlanır. Fakat bu durum bir heykelin hareketli olması için yeterli değildir. Heykel ancak formların zıtlıklarıyla plastik hareketliliği kazanır. Bu yüzden heykelde hareket anlık ve durağanlığın dışında, ışık ile beslenerek sürekliliği bünyesinde barındıran bir harekettir.³⁸

³⁷ Ali Teoman Germaner, “Doku”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 467.

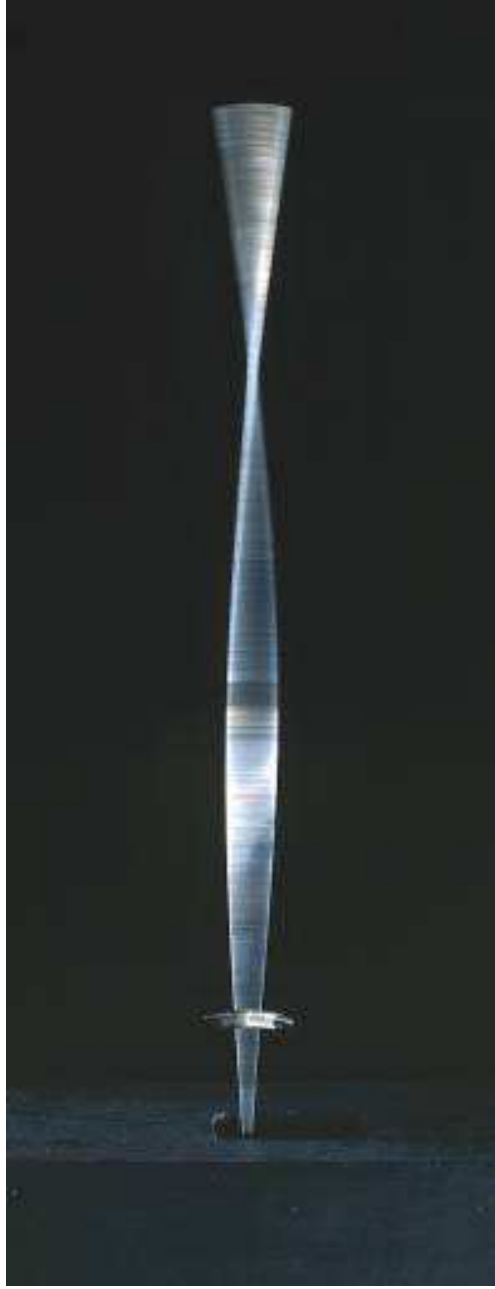
³⁸ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 28.



Resim 1. 7. Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Formları, Umberto Boccioni,1913

Hareketin sanata girişı, bilimsel gelişmeler, toplumsal dönüşüm ve sanatın içine girdiği soyutlama eğilimi ile beraber gelişmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, hareketin plastik bir eleman olarak kullanıldığı gözlenmektedir. 20. yüzyılın başlarında İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm akımının temelini hareket kavramı oluşturmaktadır. Umberto Boccioni bu akımın heykel alanındaki öncülerindendir.

Modern heykelde yeni bir anlayış olarak mekanik ve kinetik harekete sahip heykellerde bulunmaktadır. Bu tarz heykellerin oluşumunu sağlayan plastik elemanlar sabit değildir bu nedenle hareketleri form ile tanımlanamaz.



Resim 1. 8. Naum Gabo, Potansiyel Hareketli Hacim, 1920

Kinetik sanat düşüncesi ilk olarak Konstrüktivistler tarafından ortaya atılmıştır. Bir Konstrüktivist olan Naum Gabo'nun 1920'de yaptığı "Potansiyel Hareketli Hacim" isimli eseri onun bu yaklaşımının ürünüdür.³⁹ (Resim-1.8)

³⁹ Işık Özçelik, 20. Y.Y. *Hareket Öğesinin Kullanımı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 40-41.

1.4.5. Boşluk ve Doluluk

Boşluk, insanın çevresinde var olan şeylerin algılanmasında üst düzeyde dinamik ve etkin bir elemandır. İnsanın evrene bütünsel açıdan yaklaşımı onunla mümkün olur. Dolu olanın sezgisel olarak algılanmasını ve gerçek bir bütünlüğe kavuşmasını sağlar.⁴⁰

Modernizme kadar boşluk, heykelin bileşenleri arasında görülmezken, Modernizmle birlikte heykelin varlığında bulunan bir öge olarak yerini almıştır. Heykelin üzerine yayılan, onu kaplayan, içinden geçerek onun bir parçası haline gelen boşluk, heykelin sadece materyalinin bileşenleriyle değil, bu bileşenlerin uzayla olan ilişkisini de ortaya çıkarır. Boşluklar, heykel bileşenleri arasındaki alanlardır ve oyuklar, çukurluklar ile onların içindeki aralıklar şeklinde var olurlar.⁴¹

Modernizm ile birlikte heykeltıraşlar boşluğu bir heykel sorunu olarak ele alıp, bu sorunu kendi biçim dilleriyle çözme yoluna gitmişlerdir. Archipenko, Arp, Lipchitz, Hepworth ve Moore gibi modern sanatçıların yapmış olduğu heykellerde boşluk ve doluluk dengeli bir anlayışla ele almışlar ve heykellerinde mevcut olan bu iki elemanın ayrı bir biçimde algılanmasına olanak tanımamışlardır. Bu sanatçıların yapmış olduğu heykellerde, iç boşluk, hacmin içine konuşlandırılmış ve heykeli çevreleyen dış boşluklar izleyicinin farkına varamadığı bir duruma getirilmiştir. Özellikle Henry Moore'un yapmış olduğu heykellerde boşluk bir ifade biçimi olarak ele alınmıştır. Moore heykelde boşluk ve doluluk arasındaki ilişkiler üzerine birçok deneme ve araştırma yapmıştır. Heykelde boşluk sorunuyla ilgili olarak Henry Moore'dan daha fazla yol kat eden birçok 20. yy heykeltıraşı bulunmaktadır ancak bu heykeltıraşlar yaptıkları eserlerde heykelin hacimsel yanını es geçmişlerdir.⁴²

20. yüzyılın sanatçıları arasında önemli bir isim olan Arnaldo Pomodoro, oluşturduğu dev kürenin kapalı formunu bölge bölge boşaltarak kare etkisinde bir açık alan oluşturmuştur. Bu açık alanın içerisinde ayrı bir küre ve küpler yaratarak boşluk ve doluluğu kendine has üslubu ile ele lamıştır. Işık-gölge, sert-yumuşak ve düz-yuvarlak formları boşluk ve doluluk içerisinde ele alarak ke4ndi içerisinde kontrast biçimler oluşturmuştur. Ve aynı zamanda boşluk- doluluk içerisinde hareket sağlamıştır. Yapıtın

⁴⁰ François Cheng, *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2006, s. 50-62.

⁴¹ Leonard R. Rogers, *Sculpture: Appreciation of the Arts*, Oxford University Press, Oxford 1974, s. 26-30.

⁴² Leonard R. Rogers, *Sculpture: Appreciation of the Arts*, Oxford University Press, Oxford 1974, s. 79-80.

içerisinde bulunan boşluklara rağmen heykelin baskın küre formu izleyici tarafından daha kolay algılanabilir.⁴³ (Resim-1.9)



Resim 1. 9. Arnaldo Promodoro, Daire Kare, Trinity Koleji, Dublin, 1926

İçerisinde bulunduğumuz yüzyılda boşluk olmayan birşeyde çok, varolan dokunulabilen bir nesne halini alarak, başlıbaşına yaratılan yapıtların birer parçası olarak kullanılmıştır.

⁴³ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2011, s. 350.

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILIN SONUNA KADAR HEYKEL SANATINDA PLASTİK ELEMENLARIN KULLANIMI

2.1. İLK ÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI

Heykel sanatının tarihi çok eski uygarlıklardan günümüze kadar dayanmaktadır. Bu sanatı tarihsel bir süreç içerisinde incelersek öncelikle ilk çağ uygarlıklarındaki heykel sanatını ele almak doğru olacaktır.

Bu çağ, yarı yerleşik düzene geçmiş ya da yerleşik düzenin bilinen ilk örneklerinin ortaya çıktığı dönemi kapsamaktadır. Dönemin ilk heykel örnekleri primitif halklarda görülmektedir. Primitif halkların inanç sistemlerinin merkezinde atalarının ruhlarına saygı bulunmaktadır. Şahsi düşüncelerin yerine toplumsal düşüncelerin ağır basması primitiflerin fikirlerinin dar ve katı olmasının temel sebebini oluşturmaktadır. Bu anlayış sadece yaşam biçimlerinde değil aynı zamanda sanatlarında da görülür.⁴⁴

Primitif halklar daima insanüstü güçlere bağlı olarak yaşarlar. Bu yüzden sanatları da bu güçlerin etkisi altında vücut bulur. Yaptıkları heykellerin amacı doğaya, doğaüstü güçlere, düşmanlara, hayatın bilinmezliklerine, zorluklarına ve daha birçok olguya karşı güç sağlamaktır. Heykelleri, büyüsel bir güç elde etmek ve ata kültürü ile ilişki kurmak için kullanırdılar. Maskeler, totemler, tanrı ve tanrıça heykelcikleri özellikle tarım kültürüne yeni başlamış topluluklarda, verimlilik tanrıçası heykelleri yaygın olarak görülmektedir. Asıl amacın benzer olana ulaşmak olmadığı ve kişisel özelliklere rastlanmayan bu dönem heykelinde, hedeflenen amaca uygun biçimler abartılmış ya da basitleştirilmiştir. Ernst Fischer'in de belirttiği gibi birbirine benzer şeylerin özdeş olduğuna inanan ilkel insan, doğal olan bir şeyin benzerini gerçekleştirerek doğa üzerinde üstünlük kurabileceğine inanmıştır. Klasik anlamda estetik, güzellik ya da sanat yapma kaygısı gütmeyen ilkel insan, meydana getirdiği ürünlere kendi gerçeklik anlayışını yansıtmıştır.⁴⁵

İlk insanların sanatsal uğraşları, onların göçebe yaşam biçimlerinin doğal bir sonucu olarak büyük oranda taşınabilir ürünlerden oluşuyordu. Betimsel sanatın

⁴⁴ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 37.

⁴⁵ Yaşam Şaşmazer, *Figüratif Heykelde Gerçekçilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 12.

gelişiminin bu ilk aşamasındaki buluntular esas olarak; taş, pişmiş toprak, kemik ya da fildişinden yapılmış hayvan ya da kadın heykelcikleridir. Yontularak yapılmış kadın figürlerinde çok az yüz ayrıntısı gösterilmiştir ve portre amacıyla yapılmadıkları bellidir. Fakat abartılı göğüs ve kalçaları, onların kadın olduklarını açık bir şekilde tanımlamaktadır. Genellikle bu figürlerin bir tür bereket sembolü oldukları öne sürülmüştür ve bu yüzden de sıklıkla Venüs heykelcikleri olarak isimlendirilmişlerdir.⁴⁶ (Resim-2.1)

Bu dönemde yapılan rölyefler ise düzensiz ve boş yer kalmayacak şekilde düz bir yüzeye yerleştirilmiştir. Figürün ayaklarının bastığı yere bir çizgi konularak mekân kavramı vurgulanmak istenmiştir. Oranlar insan ölçülerini kaba bir biçimde yansıtmak şeklinde boyutlandırılmıştır. Aynı zamanda bu dönemdeki heykellerde kompozisyon açısından fazla hareketlilik gözlenmez.



Resim 2. 1. Willendorf Venüsü, M.Ö. 30000, Seramik,(Doğa Tarih Müzesi, Viyana)

İnsanların tarım yapmaya başlamasıyla göçebelik kültürü yerini yerleşik düzene bırakmıştır. Bunun en iyi örneği olarak M.Ö. 5000’lerde yerleşik düzene geçmiş olan Mezopotamya ve Mısır uygarlıkları verilebilir. Bu iki uygarlığın meydana getirmiş

⁴⁶ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (2003), (Çev. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s. 22.

olduğu heykeller primitif halklarınkinden daha ileri bir seviyededir. Bunun en büyük sebebiyse yerleşik bir biçimde yaşamış olmalarıdır.



Resim 2. 2. Seramik (Irak Müzesi, Bağdat) Adak Heykelciğı, M.Ö. 2700



Resim 2. 3. Nefertiti Büstü, M.Ö.1360 Seramik (Agyptisches Müzesi)

Mezopotamya’da yaşayan, Babil, Asur gibi birbirlerinden ayrı olan uygarlıklar tam olarak bir Önasya sanatı verirler. Kendi aralarında yaptıkları savaşlar yönetimin sürekli değişmesine sebep olduğundan sanatları Mısır’ da olduğu gibi mantıklı bir gelişim ve izlenebilir bir sıra takip etmez. Mezopotamya uygarlıklarının ortaya koyduğu heykeller Mısır’daki gibi portre ağırlıklı değil daha çok öğeleri yan yana getiren bir inşa mantığına dayalıdır ve bu yönüyle daha monoton ve daha dekoratif durmaktadır. Mezopotamya’daki heykeller Mısır’dakilere nazaran kıyafetin daha ön plana çıkarıldığı kübik bir anlatım içermektedir. Büstlerinde de bir çehre anlatımı görülmez. Oysa Mısır heykelinin başlıca özelliği fizyonomidir. Anlatımlarında ki bu farklılık Mısırlıların ebedi yaşama inanmaları, Mezopotamyalıların ise bu dünyanın bir son durak olduğuna inanmalarından kaynaklanmaktadır. Birbirine zıt bu iki inancın ortaya koyduğu farklılık, Mezopotamya uygarlıklarının mimarisindeki anıtsal ihtişama karşılık Mısır medeniyetinde heykellere taşımaktadır⁴⁷ (Resim-2.2, 2.3)

Mısır heykelinin kaldığı yerden Yunan heykeli başlar ve M.Ö. 2000’lerden Roma egemenliğine kadar süren bir serüvendir bu.

Yunan sanatının başlıca özelliği insanda özgürlük ve eşitlik bilincini uyandırmasıdır. İçinde bulunduğu topluma karşı yerine getireceği sorumlulukların farkına varıyor ve bu dönemde teokrasi yerini demokrasiye bırakıyor. İçinde insana verilen değeri barındıran bu sanat hayatı seven ve onu benimseyen bir yapıya sahiptir. Girit - Minos uygarlığının ana-tanrıça kültü etrafında oluşan, yaşamı öngören, aydınlık ve renkli hayat tarzıyla, Mikene’nin yiğitliğine dayanan erdemlikler bu sanatta birleşmiştir. Yunan sanatı varlığında bütün erdemlikleri toplayan yüceltilmiş yeni bir insan soyu yaratmıştır. Tanrılar, yiğitler, güçlü atletler, güzel kız ve delikanlılar Yunan sanatına konu olan karakterlerin başını çekmektedir.⁴⁸

Yunan heykel sanatı M.Ö. 500’lerde doruk noktasına ulaşmıştır. Daha önceki dönemlerdeki üslupsal sertlik bu dönemde yerini daha doğal ve rahat pozlar veren figüratif kompozisyonlara bırakmıştır. Sanatçı yapmış olduğu heykellerde sanatla ilgili birçok hususun üzerinde durmaktadır. Eserlerde hareket bu hususların başında gelmekte ve figür tasvir edilen konunun bir uzvu olarak biçimlendirilmektedir. Ayrıca figürlerde

⁴⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 75-77.

⁴⁸ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2009, s. 22.

anatomiye büyük bir önem verilmektedir. Figürlere cepheden bakıldığında vücudun tam ortasından geçen dik hattın şekil bakımından gövdeyi iki eşit parçaya ayırmış olarak görünmesi şeklinde tanımlanabilen frontalite bozulmakta ve böylece binlerce yıl Önasya sanatına hâkim olan bu kural terk edilmiş olmaktadır. Figürlerin üzerlerindeki kıyafetlerin, hareket ve uzuvların belli olmasını engelleyen hali giderilmiş ve vücut şeklinin ifade edilmesine özen gösterilmiştir.⁴⁹ Figürler insan formunun toplumca kabul edilmiş ideal biçiminde gösterilmiş, heykel her açıdan gezilecek şekilde düzenlenmiştir.

Klasik dönemin en önemli özelliği ölçü, denge ve kompozisyonudur. Heykel kompozisyonları tek figürlüdür. Çoklu kompozisyonlar tercih edilmemiştir. Bu dönem sanatçıları, kişilerden ziyade vücut hareketlerine önem vermişlerdir ve bu nedenle duruş önemli bir yer kazanmıştır.



Resim 2. 4. Karyatid, Erechtheion, M.Ö.421-426, Mermer, (Atina)

⁴⁹ Yusuf Boysal, *Grek Klasik Devir Heykeltıraşlığı*, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara 1967, s. 13-88.

Boyutlar, anlatım ve betimleme biçimleri göz önüne alınarak heykeller yapılırken izleyicinin de göz önünde bulundurulduğu ve izleyiciye önem verildiği anlaşıyor. Kutsal alanlar veya agora, tiyatro gibi halka açık alanlara yerleştirilen heykeller sanatsal bir amaçla değil, dini, siyasi ve sosyal işlevler için yapılmıştır. İnsan vücudunun ideal ölçüleri halk gözünde önemli olduğundan, Grekler, çıplaklığı cinsel yönden değil, eğitim aracı olarak ele almışlardır. Öncelikle dine dayalı olan Yunan sanatında, heykeller, tanrıyı temsil eden sanat eserleri idi. Bu dinsel ve sosyal önem, heykellerin mükemmel, etkileyici ve neredeyse hareket edecekmiş gibi gözükmelerine ve giderek gelişen bir gerçekçilik anlayışına sebep olmuştur.⁵⁰

Yunanlıların Roma egemenliği altına girmeleriyle ortaya çıkan ilişkiler, sanatsal açıdan da kendini göstermiştir. Yani Roma, Yunan uygarlığını ele geçirmiş olsa da bu imparatorluk tamamen Yunan başarılarından ve sanatından fazlasıyla etkilenmiştir. Yunan kültürüyle ortaya konan bağlantı ve onun büyük bir titizlikle seçilen sanatsal üstünlük anlatımı o kadar etkileyicidir ki Romalılar kendi kültürlerini Helen dünyasına kabullendirme girişiminde bulunmamışlardır. Aksine Romalılar Helenlerden fazlasıyla etkilenmişlerdir ve Yunan kültürünün, sanatının temel öğelerini alarak onları kendi anlayışları doğrultusunda uyarlamışlardır. Yunan tanrılarını kendi tanrıları gibi kabul ederek bu tanrıların isimlerini kendilerine göre tanımlamışlardır.⁵¹

Roma için yapılan heykellerin çoğu ya ünlü Yunan eserlerinin kopyaları ya da Yunan sanatçıların tarzı taklit edilerek yapılmıştır. Buna karşın gerçek hayat sahneleri ile mitolojik ya da alegorik sahnelerin heykel kompozisyonlarında kullanılması Roma sanatının en büyük özellikleri arasında yer alır.⁵²

Yunan heykelinde olduğu gibi Roma heykelinde de ifade ve harekette bir ustalık gözlenmektedir. Özellikle bu ustalıklarını portrelerinde zirveye taşımışlardır. Portrelerinde şahısların karakteristik özelliklerini ve olay olgusuna uygun mimiklerini başarılı bir şekilde biçimlendirmişlerdir. Bu portreler, Roma'da dinsel inancın bir parçası olarak cenaze alaylarında taşınmak üzere mumdan yapılmıştır ve Roma imparatorluk seviyesine ulaştığında ise imparatorun portresi, bu dinsel gücün yerini almıştır. Romalılarda heykel, ulusal karakterlerin bir işareti olarak kullanılırken mimari

⁵⁰ Yaşam Şaşmazer, *Figüratif Heykelde Gerçekçilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 19.

⁵¹ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (2003), (Çev. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s. 76.

⁵² Harold North Fowler, *A History of Sculpture*, The Macmillan & Corporation, London 1916, s. 150-151.

içerisinde de dekoratif olarak yer alır. Mimari sadeliğin içerisine yerleştirilen heykeller onların zaferlerini ve bu zaferlerde ortaya koydukları kahramanlıkları özetler niteliktedir. Yunan heykel sanatının biçimsel zenginliğinden kurtulamayan bu kahramanlık abideleri, Roma dönemini tüm ihtişamıyla gözler önüne sermektedir.⁵³



Resim 2. 5. Aguste Sezar, Mermer

2.2. ORTAÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI

12. yüzyılda piskoposlar ve soylular güçlerinin bir göstergesi olarak büyük kiliseler ve manastırlar inşa ettirmişlerdir. Bu binaların yapımında kullanılan üslup, Norman fethinden sonra bir yüzyıldan uzun bir süre gelişmeye devam etmiş ve

⁵³ Adolf Furtwangler, Heinrich Ludwig Ulrichs, *Greek and Roman Sculpture*, (Çev. Horace Taylor), J. M. Dent&Sons, London 1914, s. 184.

İngiltere’de Norman üslubu, Avrupa kıtasında ise Roman (Romanesk) üslubu adını almıştır.⁵⁴

Yapılan bu güç gösterileri Romanlarda mimarinin ön plana çıkmasını sağlamıştır ve diğer sanat dallarını da mimarinin daha etkili bir hale gelmesi için yardımcı eleman konumuna sokmuştur. Bu nedenle Romanesk heykel mimariden ayrı düşünülemez.

Roman kiliselerinin heykellerle süslenmesi Fransa’da başlamıştır. Kiliseye ait olan her şeyin belli bir işlevi vardır ve kilisenin öğretisiyle bağlantı içerisinde olan belirli bir ifadeyi açıklamaktadır. Yaşamın nihai amacı hakkındaki kilise öğretileri, kiliselerin taç kapılarındaki heykellerle somutlaştırılmıştır. Bu simgeler, halkın zihninde, vaizin dinsel öğütlerinden, çok daha canlı bir şekilde kalmıştır. Bu heykeller, ağırbaşlı görünümüleriyle son derece etkileyici olmakla birlikte, ne anlatmak istediklerini, bir bakışta kolayca anlaşılabilir ve tüm binanın ihtişamına uygun düşecek şekilde sunarlar. Kilisenin içindeki her detay, amacına ve vermek istediği mesaja uygun olarak tasarlanmıştır.⁵⁵ (Resim-2.6)



Resim 2. 6. Tanrı’nın Tahtındaki, 1180, Taş (St-Trophime Cephesi, Arles)

⁵⁴ Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 171.

⁵⁵ Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 176-177.

Bu dönemin heykeli tam olarak bir kütle sanatı özelliği içerir. Heykeller, ruhu barındıran gövdeyi bir yük gibi taşırlar. Erken Hristiyan sanatında, İsa çarmıhta gösterildiğinde bile, kıyamet günü hesap soracak İsa olarak gösterilmiş ve ululuğundan, ihtişamından hiçbir şey yitirmemiştir. Roman sanatında Tanrı oğlu, Yunan sanatının ideal form anlayışına karşı koyan bir gerçeklikle yaralar içerisinde gösterilmiştir.⁵⁶

Gotik sanat, Romanesk'e göre kendi üslubunu daha açık bir biçimde gözler önüne seren ve özünde dinsel betimlemeleri barındıran sanat anlayışı içerisinde mimariyle yoğrulur. Bu dini betimlemeler okumayı bilmeyen insanların bile anlayabileceği bir yalınlıktadır. Sanatçı heykelleri üretirken başına buyruk davranmadığı gibi sürekli olarak kiliselerin baskısını ve yönlendirmesini heykellerinde hissettirir.

13. yüzyılda Kuzey Fransa'da doğan Gotik sanat akımının etkisi altında yapılan heykeller, hafif, ağırlıksız ve hareket ediyor gibidir. Gotik dönem heykelleri, özellikle insan figürlerine odaklanır ve kilisenin öğretisinin bir bütünü oluşturur. Ama yine de Gotik dönem heykel sanatçısının, işine yeni bir ruhla yaklaştığı hissedilir. Onun için bu heykeller, sadece kutsal simgeler ve manevi gerçeğin yüce hatırlatıcıları değil aynı zamanda kendi kişiliğine sahip, davranış ve güzellik anlayışı açısından komşu figürlerden farklı olan ve her biri başlı başına bir değer taşıyan yapıtlardır. Gotik dönem heykel sanatçıları, sadece neyi betimlediklerinin dışında, nasıl betimledikleriyle de ilgilenmişlerdir. Gotik sanatçıya göre, yöntemler ve hüneler, kutsal öyküyü daha etkili ve inandırıcı anlatmaya faydalı ise yararlıdır. O, bir öyküyü, öykü olduğu için değil, taşıdığı bildiri için ve inananlara bundan edinebilecekleri ahlaki öğreti ve avuntu için anlatır.⁵⁷

⁵⁶ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2009, s. 59-60.

⁵⁷ Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 190.



Resim 2. 7. Meryem, Ahşap (Notre Dame de Grasse)

Gotik üslupta yüksek rölyefler ve realist bir yaklaşımla yapılan ahşap heykeller Romanesk'e göre daha fazla gelişme göstermekte ve bu ahşap heykellerde ki realizm daha fazla ön plana çıkarılmak istenildiğinden insan tenine uyan renklerde boyanmaktaydı. (Resim-2.7) Romanesk dönem heykellerinde son yargı gününün beklenişi anlatılırken Gotikte insana duyulan saygı ön plandadır. Bu durum Gotik dönemde ki ahşap heykeller örnek gösterilerek açıklanabilir.⁵⁸

Sonuç olarak, Gotik heykel sanatı, sofistike desen ve ritimleri ile, son anına kadar mimari içerisinde dekoratif bağlamda yer bulmuştur.⁵⁹

⁵⁸ Tuğba Sönmez, *Heykel ve İşlev Günümüz Türk Heykel Sanatı İçerisinde Yer Alan ve İşlevsel Niteliği Olan Heykeller*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin 2006, s. 44-45.

⁵⁹ Robert Cumming, *Görsel Rehberler: Sanat*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2006, s. 74.

2.3. YENİÇAĞ UYGARLIKLARINDA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI

“Rönesans” sözcüğü yeni keşifler, özgür düşünce, gelenekçi sanattan kopuş, yenilik gibi çağrışımlar uyandırır. Fakat “yeniden doğuş” terimi onun en iyi açıklayıcısıdır. Çünkü Rönesans hümanist kültürünün yeniden keşfidir.⁶⁰

Klasik öğretinin yeniden doğuşunu tanımlamak üzere kullanılan Rönesans terimi entelektüel bir etkinliği içermektedir. İtalya’da 15.yy’da başlayarak 16.yy’da doruk noktasına ulaşmıştır. Rönesans terimi sadece İtalya’ya değil tüm Avrupa ülkelerine mal olmuştur. Terimin sanat terimi olarak belirli bir dönemi içermesi ve yaygınlaşması 18.yy’da başlamıştır. İtalyan Rönesans’ı; Erken Rönesans (1410-20’den 15.yy sonuna), Yüksek Rönesans (16.yy’ın 1. yarısı), Geç Rönesans (16.yy’ın 2. yarısından 17.yy’a) olarak başlıca üç bölümde incelenmektedir.⁶¹

Rönesans dönemi İtalya’sında heykel sanatı en önemli sanat dalı olarak kabul edilmiştir ve insan vücudunun gücü, güzelliği mimariden kopartılmış bağımsız bir şekilde sergilenmiştir. Bu dönemde figürlerde form açıklayıcıdır. İdealize edilmiş figürlerden ziyade, gerçekliğin egemen olduğu figürler yapılmıştır.⁶²

Rönesans heykel sanatını en güzel şekliyle gözler önüne seren heykeltıraş Michelangelo Buonarroti’dir. Rönesans sanatının bu dev ismi sanat dili üzerinde silinmez izler bırakmıştır. Michelangelo’nun mimari, resim ve heykel alanında ortaya koyduğu yapıtlarında tanımlamaya çalıştığı şey, zengin ve evrensel biçimde tüm zamanların en büyük sanat yapıtları olarak kabul gören o güçlü sentezin egemen olduğu plastik bir formdur.⁶³

Michelangelo’nun bilinen en ünlü heykelleri arasında gösterilen Davud heykeli Rönesans heykel sanatının dinlerden ne kadar çok etkilendiğinin en büyük kanıtıdır. Floransa Galleria dell’Accademia’da bulunan bu heykel, Tevrat’ta sözü edilen

⁶⁰ Robert Irvin, *Oryantalistler ve Düşmanları*, (2007), (Çev. Bahar Tırnakçı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 59.

⁶¹ Semra Germaner, “Rönesans”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1584.

⁶² Semra Germaner, “Rönesans”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1588.

⁶³ Monica Girardi, *Art Book Michelangelo: İnsanoğlu Taşa Meydan Okuyor*, (Çev. Cemal Kaan Emek), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s. 8.

kahramanı temsil ettiği gibi Floransalıların kendi kendilerini yönettikleri dönemlerdeki kutlu hiddetini ve gücünü de yansıtır.⁶⁴



Resim 2. 8. Michelangelo, Davud, 1504, Mermer (Galleria dell'Accademia, Floransa)

Eser, Davut'un Golyat'a saldırmaya karar verdiği anı simgelemektedir. Floransa'nın bir sembolü niteliğinde olan heykel 5,17 metre yüksekliğindedir ve mermer bloktan yapılmıştır. Heykelin bilinçli bir şekilde vurgulanan yüz ifadesinde Helenistik modellerle olan bağı büyük ölçüde belirgindir. Ufak anatomik ayrıntılara büyük önem verilen yapıtta, biçimsel denge sadece ağırlıkların dağılımında ve ölçülere sadık kalınmasında değil, Michelangelo'nun her bir ayrıntıya verdiği natüralist önemde de kendini gösterir.⁶⁵ (Resim-2.8)

Michelangelo'nun, Yunan ve Roma sanatından örnekler alarak eserlerinde ortaya koyduğu idealize edilen insan figürünün gerçekçilik boyutunu yakalamaya

⁶⁴ Monica Girardi, *Art Book Michelangelo: İnsanoğlu Taşa Meydan Okuyor*, (Çev. Cemal Kaan Emek), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s. 34.

⁶⁵ Monica Girardi, *Art Book Michelangelo: İnsanoğlu Taşa Meydan Okuyor*, (Çev. Cemal Kaan Emek), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s. 35.

çalışmış ve biçimlendirdiği heykellerinde Antikite'nin klasik ve ideal güzellik anlayışını Hristiyanlıkta yer alan hikâyeler ile birlikte değerlendirmiştir.⁶⁶

Sanat alanında sürekli bir yenilik arayışı, bir son dönem Rönesans üslubu olan Maniyerizm'in göz önüne çıkan en önemli özellikleri arasındadır. Tanım olarak Maniyerizm İtalyanca *maniera* kelimesinden türetilmiştir ve üslup anlamına gelmektedir.⁶⁷

Bu dönemin heykel sanatındaki en önemli temsilcisi Giovanni Bologna'dır. Giovanni Bologna mekân içerisinde yer alan ilk hareketli heykeli yapmıştır. Fakat onun asıl plastik sorunu hareketten ziyade heykelin özünde bulunan biçimdir. Heykellerindeki etkiyi artırmak için birçok plastik öğeyi daha uygun nasıl kullanabileceğini araştırmıştır. Bologna'nın bu tutumu sanat için sanat prensibinin belki de bilinen ilk örneğidir.

Avrupa'da Rönesans ve Maniyerist dönemin sanatsal etkinliğinin ardından, 17. yüzyılın başında Barok dönem başlamıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda Barok üslubunun Avrupa'ya egemen olan en büyük özelliği, Rönesans'ın durağan kurallarının tam tersi bir görüşte olmasıdır. Bu karşıt görüş, bütün sanat dallarında etkili olmuştur. Barok üslubun tüm sanat dallarında ortak olan özelliklerinden belki de en önemlisi, Barok'un Rönesans'ta bulunan özgürlüğü inkâr etmesi ve yapının bütünsel etkisini ön planda tutmasıdır. Genel olarak Barok üslubu, asimetriyi, eğrisel biçimleri, hareketi ve karmaşıklığı ele alan bir üsluptur. Barok mimarisinde abartılı biçimde görkem ve güç etkisi verilmeye çalışılmış ve heykel de bu etkiyi desteklemeye yardımcı olan bir sanat dalı olarak kullanılmıştır.⁶⁸

Barok dönemi heykeli denince akla ilk gelen heykeltıraş İtalyan Gian Lorenzo Bernini'dir. Heykellerinde hareketi ve vücut yorumlaması bakımından Yunan sanatından esinlendiği görülmektedir.

⁶⁶ Yaşam Şaşmazer, *Figüratif Heykelde Gerçekçilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 27.

⁶⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 390.

⁶⁸ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 35-36.



Resim 2. 9. Gian Lorenzo Bernini, Azize Theresa'nın Vecdi, 1644-1652, Mermer

Bernini'ye ait olan Azize Theresa'nın Vecdi adlı heykel, sanatçının resimsel kabartmaya en çok yaklaşan eseridir. Bu heykel çok güçlü bir duyumsallığa sahiptir ve resimsel duruşuyla mimarının etkili bir parçası olarak sergilenmektedir.⁶⁹ (Resim-2.9)

Rokoko üslubu, doğru hatlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Barok üslubunun hatları gibi naiflik gösteren, eğri çizgili motiflerden oluşan ve Baroktan daha ince, biçimsel zenginliğin daha zayıf olduğu bir üsluptur.⁷⁰

Rokoko, Avrupa sanatında Barok'tan sonra gelişen üsluptur. Yaklaşık 1720'li yıllarda ortaya çıkmış ve aynı yüzyılın sonlarına doğru yerini neo-klasik üsluba

⁶⁹ Zeynep Rona, "Gian Lorenzo Bernini", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 225.

⁷⁰ Celal Esad Arseven, "Rokoko Üslubu", *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1994, IV, 1676.

bırakmıştır. Mutluluğun ve güzelliğin her zaman ön planda tutulduğu bu dönemde, süsleme hiç olmadığı kadar ön plana çıkarılmıştır. Döneme ait sarayların dış tasarımından çok iç tasarımına özen gösterilirken mekânlar biblo heykellerle süslenmiştir. Tavanlar ve duvarlar su, dalga, köpük, deniz kabuğu gibi motiflerle süslenmiştir. İtalya merkezli sanat bu dönemde Fransa'ya kaymıştır.⁷¹

2.4. 19. YÜZYIL AVRUPA HEYKEL SANATI VE PLASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI

18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Barok ve Rokoko üsluplarına karşı tepki olarak klasik sanata bir hayranlık duyulmaya başlanmıştır. Arkeolojik çalışmaların ve kazıların gün ışığına çıkardığı sanat kalıntıları klasik antikiteye karşı duyulan hayranlığı körüklemiştir. Bir başka deyişle Barok sanatı çağın gereksinimlerini karşılamaktan yoksun kalmıştır. Bu sebeple de Avrupa'da Neo-klasisizm olarak adlandırılan Yeni-Klasikçilik akımı ortaya çıkmıştır. Klasik Yunan heykeltıraşlığında bulunan soylu sadelik ve insana içsel bir huzur veren büyüklük Yeni-Klasikçilik de de altın kuralıdır.⁷²

19 yüzyılda neredeyse tüm Avrupa'yı etkisi altına almış olan Yeni-Klasikçilik akımının baskın sanatçıları heykeltıraşlardır. İtalya'da akımın ilk temsilcilerinden olan Antonio Canova Avrupa'nın tamamında bu yeni anlayışın en önemli yorumcusu olarak tanınır. Sanatçının 1781 yılından sonraki yapıtları gerek tema gerekse yalın biçimleriyle esin kaynağının Yunan-Roma olduğunu ispatlar niteliktedir ve yapmış olduğu tanrı pozundaki Napoleon büstleri bu duruma örnek gösterilebilir.⁷³

19. yüzyılda meydana gelen Sanayi Devrimi, gelenekleri ortadan kaldırarak el işçiliğinin yerini mekanik üretime, atölyelerin yerini fabrikalara bırakılmasına sebep olmuştur. Geleneksellikten kopuş, sanatçıların önüne sınırlarının çizilmesi imkânsızlaşan bir dünya açmıştır. Artık ne yapmak istediklerine kiliseler ya da şehirlerinin ileri gelenleri değil, kendileri karar verebilmişlerdir. Fakat seçenekler

⁷¹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2009, s. 46-47.

⁷² Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993, s. 139.

⁷³ Zeynep İnankur, "Yeni-Klasikçilik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1935.

fazlalaştıkça, sanatçıların beğenisinin toplumun beğenisiyle ortak bir paydada buluşma olasılığı da azalmıştır.⁷⁴



Resim 2. 10. Auguste Rodin, Bazlac, Bronz

19. yüzyılda Modernizm yandaşları ve gelenekçiler arasında sürekli bir rekabet olmuştur. Bu rekabetçi anlayış sanatçılar arasında üretkenliği de tetiklemiştir. Kendi iç dünyasına kapanan Modernist sanatçılar Romantizm akımının ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Çünkü romantik insan içe dönmüştür, kendini dinler. Bu akımın heykel alanında adından en çok söz ettiren temsilcisi Fransız heykeltıraş Auguste Rodin'dir. Rodin, sanat yaşamının tamamını formlar üzerindeki metaforik deformasyonları etkili halde kullanılabilecek bir seviyeye getirebilmek için harcamıştır. Heykel sanatının kendinden önceki dönemlerinde ki anıtsallığını ve mimari süsleme mantığını bir kenara bırakarak, heykelin asıl problemleri olan form ve anlatım sorununu çözmeye çalışmıştır.⁷⁵

⁷⁴ Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 501-502.

⁷⁵ Louis Weinberg, *The Art of Rodin*, Boni&Liveright, United States of America 1918, s. 15-16.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILDA YABANCI HEYKELTİRAŞLARDA PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19.yüzyıl arasındaki dönem Sanayi Çağı olarak adlandırılır. Bu çağın sanatsal olayları Batı 'da ki sanayi devriminin yarattığı toplumsal yapı ve onun sorunlarıyla paralel bir ilerleme göstermiştir. Sanayi devrimiyle sanat el değiştirerek özgür bir platform kazanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise sanatçı bu özgürlüğü sanatında en rahat şekilde ifade olanağı bulmuştur.

20. yüzyılın sanat alanındaki belirgin özelliklerinden biride plastik sanatları birbirinden ayıran kesin katı çizgilerin ortadan kalkmış olmasıdır. Farklı sanat dallarının mensubu olan sanatçılar, birbirlerinin biçimlendirme elemanlarını kendi biçim dilleri içerisinde eriterek bir bütünlük sağlamışlardır. Doğa yanılısamalarından uzaklaşılması ve zaman-mekân kavramlarına yeni anlayışların ortaya atılması, bu durumun sebebi olarak gösterilebilir.⁷⁶

Çağın ilk yarısında iki büyük savaş olmasına karşın insanların sanata olan ilgileri azalacağına büyük ölçüde bir artış göstermiştir. Hatta heykel, resim tiyatro, müzik, şiir ve dans gibi temel sanat dallarına yeni bir soluk olarak sinemada eklenmiştir. 20. yüzyılda, toplumsal, siyasi ve ekonomik değişimler, sanat dallarının da sürekli bir devinim yaşamasını sağlamıştır.⁷⁷ Bu devinimin sonucu olarak, birçok akım ve bu akıma tabi olan sanatçılar ortaya çıkmıştır.

3.1. AUGUSTE RODİN (1840-1917)

Auguste Rodin 1840 yılında Paris'te doğdu. 1917 yılında öldüğü zaman, o, Fransa'nın sadece en ünlü heykeltıraşı değil, aynı zamanda dünyanın en ünlü sanatçılarından biriydi. Rodin genellikle insan formunu kullanarak yarattığı dinç biçimlere sahip heykelleri ile yeni bir çığır açmıştır. Kilden modelleme işlemini yeniden uygulamaya sokarak dönemi içinde benzerlerinden oldukça farklı bronz heykellere imza atmıştır. O denli kuralsız bir stil yaratmıştır ki, kullandığı alet ve parmak izlerinin etkisi

⁷⁶ Nazan İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlar Arası Etkileşim*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2010, s. 129.

⁷⁷ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa 2004, s. 51.

heykellerinde açıkça görülmektedir. Din, tarih, sevinç, acı, onur gibi geleneksel bağlamda seçtiği insani konuları kendine has üslubuyla ifade etmiştir.⁷⁸

Rodin'in heykeli, içerisinde hareket olgusu barındırır ve yaşamın akıp giden anlarını hissettirir. Sanatı bu bakımdan empresyonizmle aynı doğrultuda ilerlemiştir. Heykelde duygunun kas hareketleriyle verileceğine inanan Rodin, modellerini hareketli bir kompozisyon içerisinde kurgulayarak heykel formuna dönüştürmüştür. Ona göre hareket halindeki formlar sadece plastik açıdan değerli değil aynı zamanda ruhun engin ihtiraslarını ve heyecanlarını yansıttığı için de değerlidir.⁷⁹



Resim 3. 1.Aguste Rodin, Cehennem Kapısı

⁷⁸ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (2003), (Çev. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s. 433.

⁷⁹ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 197.

Rodin'in büyük bir heykeltıraş olarak anılmasını sağlayan üslubunu ortaya koyduğu ilk eseri, bronzdan, Tunç Çağı'dır. Yapmış olduğu bu eser çok yadırganmıştır. Bunun ardından Les Bourgeois de Calais 'Calais Burjuvaları', 'Cehennem Kapısı', 'Balzac' gibi birçok ünlü kompozisyonlar meydana getirmiştir. Düşünen Adam, Gölgeleler, Havva, Ugolin, Buse ve Izdırap gibi eserleri de diğerlerini takip etmiştir. Onun bu yapıtlarında mevcut olan form ve anlam, döneminde pek az yapıtta rastlanan bir bütünlüğe sahiptir. Işık ve volümler büyük bir plastik etki sağlamaktadır. Tüm bu plastik etkilerin temel nedeni kompozisyonlarında ortaya koyduğu bütünlüktür. Örneğin, altı figürden oluşan Calais Burjuvaları adlı yapıtında, her bir figür ayrı jestler ve ayrı kitlelerle kişiselleştirildikleri halde kompozisyonda tam anlamıyla bir birlik sağlanmıştır.⁸⁰ (Resim-3.2)



Resim 3. 2. Aguste Rodin, Calais Burjuvaları

Rodin'in yapıtlarının tüm yüzeylerinde ışığın titreşimi vardır ve ışıkla parçalanmış yüzeyler heykeli daha fazla hareketlilik kazandırır. Figürlerinin kuvvetli bedenleri, içlerinde idealize edilmiş formsal bir yapı barındırır. Sanatçını, bu durumu

⁸⁰ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 199.

etkili bir anlatımla ortaya koyabilmesinin en önemli sebebi, heykellerine kendi iç dünyasından bir şeyler katmasıdır. Figürlerinde bazı parçalara daha fazla etki yüklediği için onlara her zaman bütünlük hâkimdir. Yani heykelin sadece bir parçası değil, her parçası anlatıma dâhildir. Örneğin, yaptığı Yürüyen Adam heykelinin başı olmadığı halde yüzde görülebilecek ifade bacaklara ve gövdeye yüklenmiştir.⁸¹ (Resim-3.3)



Resim 3. 3. Aguste Rodin, Yürüyen Adam

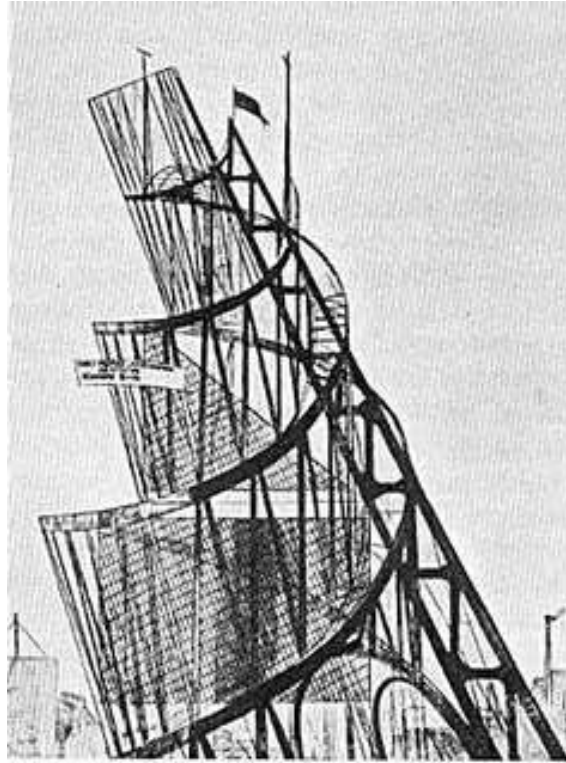
Bir anıtsallık katmak için devasa boyutlarda yapılan heykelleri insani boyutlara indiren Aguste Rodin, heykellerinde hareket, biçim ve anlatım problemleriyle ilgilenmiştir. Bunun yanı sıra üç boyut ve mekân üzerine çağdaş eğilimlere sahip

⁸¹ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 31-33.

çalışmalarda yapmıştır. Çalışmalarında ortaya koyduğu plastik üslup, Brancusi ve Henry Moore gibi büyük heykeltıraşları da etkilemiştir.⁸²

3.2. TATLİN VİLADİMİR EVGRAFOVİC (1876-1957)

1876 yılında Moskova’da doğan Tatlin, 1904-1910 yılları arasında Penza Sanat Enstitüsü’nde öğrenimini tamamlamıştır. Hemen ardından Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu’na girmiştir. 1911’de Moskova Gençlik Birliği’nde ilk resim sergisini açmıştır. İlerleyen dönemlerde Rus İkonalarından esinlenerek Pablo Picasso ile tanışmak için Paris’e gitmiştir. Picasso’dan etkilenerek radikal çalışmalar yapmaya başlayan Tatlin, 1915’te Maleviç ile birlikte açtığı Tramvay V Sergisinde alışla gelmiş malzemelerin dışına çıkarak ahşap, metal ve camdan yaptığı kabartmalarla dikkatleri üzerine toplamıştır. Sergi çalışmalarındaki farklı malzemelerin bir arada kullanılması, Picasso’nun Kübizm’inden çağrışımlar taşımakla birlikte tümüyle soyuttur ve ilk Yapımcı heykeller olarak nitelendirilendirilebilir.



Resim 3. 4. Tatlin Viladimir, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919, Ahşap, Metal, Cam

⁸² Uşun Tükel, “Aguste Rodin”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1566.

Rus soyut sanatçılardan farklı bir görüş ve düşünce biçimi geliştiren Tatlin, Kandinsky ve Maleviç'in savunduğu laboratuvar sanatına karşı Rodçenko ile birlikte üretim sanatını savunarak, Maleviç ile bir fikir ayrılığına girmişlerdir. Bu olaydan kısa bir süre sonra cam ve metalden yapmış olduğu 42 metrelik spiral anıt projesi "3. Enternasyonal" dinamik formu ve endüstriyel malzemesi ile Sovyet Yapımcılık Akımı'nın önemli bir simgesi haline gelmiştir.⁸³ (Resim-3.4)

Yeni plastik arayışlar içine giren Tatlin, bir şişe kullanarak yapmış olduğu rölyefte boşluk-doluluk ilişkisi üzerinde durmuştur. Rölyeflerinde hayali boşluklardan kaçınarak gerçek boşluğu oluşturmuştur. Heykeli kaideden bağımsız biçimlerde kurgulayan sanatçı, onunla eşanlı olma çabasına girmiştir ve kitleyi ortadan kaldırarak kaide yerine heykeli boşlukta konuşturmuştur. Heykellerinin tam anlamıyla soyut olabilmesi için ise inşa prensipleri üzerine kompozisyonlar kurgulamıştır. Soyut heykeldeki plastik öğeleri araştıran Tatlin, bu sırada geleneksel malzeme ve araçların yetersiz olduğu kanısına vararak heykel yapımına yeni yöntemler getirilmesine öncülük etmiştir. Eklemelerle ve parçaların birleştirilmesiyle ortaya çıkardığı yapıtlar Konstrüktivizm olarak adlandırılmıştır.⁸⁴

3.3. NAUM GABO (1890-1977)

Naum Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner Konstrüktivizm akımının önemli temsilcileri arasında yer alırlar. Heykele teknolojik bir duyarlılıkla yaklaşan Gabo, soyut ve matematiksel biçimler üretmiştir. Heykellerinde boşluğa önem veren sanatçı, boşlukta derinliği kullanarak boşluğu heykel içerisinde ölçülebilir olarak şekillendirmiştir. Heykellerinde saydam materyalleri ağırlıkla kullanan sanatçı, onlara bir hafiflik kazandırmıştır. Volüm yerine, teller ve naylon ipliklerle oluşturduğu planlar öne çıkmaktadır. Gabo heykellerini, boşluk içerisinde şekillendirip mekanik hareketi kurduğu bu düzende yansıtmıştır.⁸⁵

⁸³ M. Aydın, "Vladimir Tatlin", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1750.

⁸⁴ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 51-55.

⁸⁵ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 56-57.



Resim 3. 5. Naum Gabo, Uzamda Çizgisel Konstrüksiyon, 1919

Gabo'ya göre heykel, çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun iz düşümünü oluşturur. Sanatçının yapıtları, genel olarak boş bir orta alana sahiptir. Boşlukla kendini tanımlayan bu orta alan, maddeselliği ile yapıtın varlığına tanıklık etmek yerine yerden uzama dönüşümü meydana getiren kaynaktır. Yapıtlarında varolan uzam kendini dışarıdan biçimlendirmez ve katı kütlelerle tanımlanamaz. Heykelin bu uzamı, kendini merkezden doğan bir derinlik ile ortaya çıkarır. Gabo'nun pleksiglas ve tellerle çalışmasının temel nedeninde bu uzamı ortaya çıkarma isteğidir.⁸⁶

Gabo cam ve çelik malzemeye önem vererek statik prensipler yerine dinamiği ön plana çıkaran bir üslup sergilemiştir. Ortaya koyduğu motifler yaratıcı amaç için bir bahane ve bir değişim noktası olmuştur. Kullandığı motifler, izleyiciye orijinal şekillerinin bir ilizyonunu, silüetini göstermektedir. Ayrıca izleyiciye, melankoli ve meditasyon gibi duygularıda hissettirir. Fakat asıl dikkati çeken, tüm diğer duyguları ezerek ön plana çıkan şey, belirlenen düzlemlerin yapısı, eğimi ve boşluktaki ritmik düzendir. Sanatın işlevinin daha dolaylı olması gerektiğine inanan Gabo, estetiği

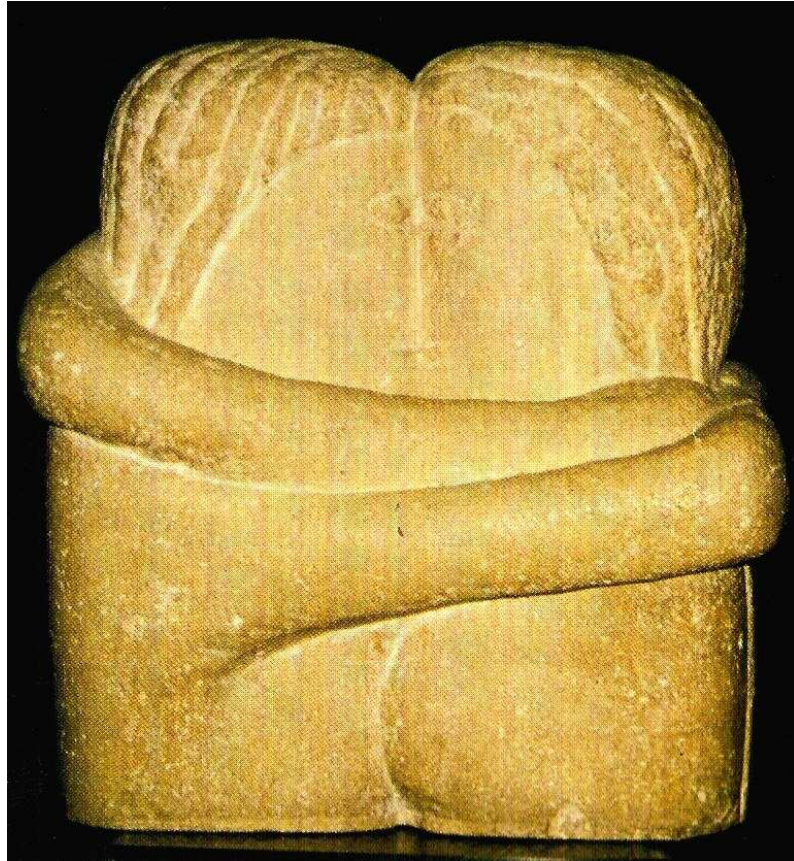
⁸⁶ Thierry De Duve, "Exsitu", *Sanat Dünyamız*, (Çev. Kemal Atakay), Yapı Kredi Yayınları, (82), İstanbul 2002, s. 113.

fiziksel ve işlevsel kapasitesi ile keşfetmiştir. Gabo tarafından oluşturulan Kostrüktivist sanat fikri günümüzde sanatsal mantığını korumaktadır. Konstrüktivizme ait birçok manifesto olmasına karşın Gabo'nun biçim dili diğer sanatçılarda etkisi altına alarak kendine doğru çekmiştir.⁸⁷

3.4. CONSTANTİN BRANCUSİ (1876-1957)

Heykellerinin temelinde figür bulunan modern bir hareketin ve soyut sanatın öncüsü Romanya asıllı bir heykeltıraş olan Constantin Brancusi (1876-1957), yapıtlarını zarif görünümlü ve hassas materyallerden inşa etmiştir.

Kısa bir süre Auguste Rodin'in atölye asistanlığını da yapan Brancusi, "Büyük ağaçların altında hiç bir şey büyüyemez" diyip Rodin'in yanından ayrılarak kendi modernizm çalışmalarını sürdürmüştür. Kendine özgü bir heykel üslubu geliştiren sanatçının 1908'den sonraki eserleri yontu şeklinde olmuştur.



Resim 3. 6. Constantin Brancusi, The Kiss- Öpüş

⁸⁷ Herbert Read, *Modern Sculpture A Consive History*, Thames Hudson World of Art Ltd, London 1964, s. 94-112.



Resim 3. 7. Constantin Brancusi, Sleeping Muse-Uyku

Brancusi, Michelangelo'ya ve onu mistik tezlerine olan ilgisi ile heykellerinde sadeleştirmeleri ve tercih etmiştir. İlk olarak mermerden, daha sonra da bronzdan oluşturduğu 'Sleeping Muse' Uyku gibi heykellerini Primitif sanattakine benzer bir biçimde, sadece salt ifadeyi verecek şekilde biçimlendirmiştir. 1907 yılında taş blok kullanarak yaptığı, birbirine sarılmış iki figürden oluşan 'The Kiss' Öpüş isimli heykel, doğrudan yontulmuş ilk çalışmalarından biridir. Bu heykelde primitif sanatta görülen kütesellik, ilkel form anlayışıyla, zarif kompozisyon şeklinde betimlenmiştir. Brancusi'nin ilerde pek çok sanatçıyı etkileyecek en önemli özelliklerinden biride geometrikleştirme eğilimidir.(Resim-3.6) Brancusi'da, mitsel bir etkinin primitif bir eğilimle ifadesi söz konusudur ve gerçek olanın formun görüntüsü değil özü olduğunu savunur. Bu yüzden onun yapıtlarında figüratif detaylar giderek kaybolur ve düzenli bir soyutlama söz konusudur. Nesneleri en sade haliyle yani özülle biçimlendirme düşüncesinde olduğu için, heykellerinde Primitif halklardaki plastik unsurlara benzer yapılar ön plana çıkar.⁸⁸

Tevrat'ta geçen olaylar tarih boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olduğu gibi Brancusi'unda oldukça ilgisini çekmiştir. Özellikle Âdem ve Havva'nın konu edildiği hikâye Brancusi'uda etkilemiştir ve bu durum üzerine konuyu ifade eden bir

⁸⁸ Serap Yıldız, *Primitif Sanat ve Primitif Sanatın 1900–1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2007, s. 76-77.

konu olarak bir heykel yapmıştır. Sanatçının burada vermek istediği aktarılan konu değil heykelin karakteridir.



Resim 3. 8. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı

Yapıtlarına insan ve hayvan figürlerini kullanarak başlayan sanatçı bu figürleri evrensel olana ulaşmak için özüne indirgemıştır. Figürlerinde tüm ayırt edici özellikleri ortadan kaldırarak yalınlığı gözler önüne sermiştir. İnsan başını tüm ayırt edici özelliklerinden arındırarak evrenin yaradılışı olarak kullandığı yumurta biçimine indirgemıştır. Yani kendi biçimine heykelin özüne inmiştir. Başlangıç amacı yalınlık olan Brancusi, aynı konuyu birkaç kez ele alarak biçimleri değiştirmiştir. Tunç ve mermer heykellerini neredeyse saydamlaşana kadar cilalayarak onlara ışıltı veren ve yansıtan nitelikler kazandırmıştır. Adem ile Havva, Buda'nın Ruhu gibi ahşap heykellerinde ise doğduğu yörenin ahşap işçiliğini kullanmıştır. Heykelin bir nesne olduğu kadar çevre içerisinde de var olduğuna inanan Brancusi Öpüş kapısı, Sessizlik Masası ve Sonsuz Sütun içerisinde bulunduğu bir par düzenlemiştir.⁸⁹

⁸⁹ Zeynep İnankur, "Costantine Brancusie", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 286.

3.5. ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Anlatımcılığın ön plana çıktığı bir dönemde gerçeği betimlediği heykelleriyle tanınan Giacometti (1901-1966), 20. yüzyılın önemli sanatçıları arasında gösterilir. İsviçre asıllı sanatçı kendine has üslubuyla resim ve heykel alanında birçok yapıta imza atmıştır. Ard-izlenimci bir ressam olana babası Giovanni Giacometti sayesinde sanatla çok genç yaşta tanışarak heykel ve resim yapmaya başlamıştır.⁹⁰

Sanata ilk başladığı dönemlerde sürrealist tarzda eserler ortaya çıkaran Giacometti, 1935’de bu akımı terk ederek kendi plastik problemlerine çözümler üretmeye yönelmiştir ve bu sayede isminin 20. yüzyılın önde gelen sanatçıları arasında anılmasının sebebi olan ilk adımları atmıştır. Boşluğu somutlaştırma eğiliminde olan sanatçının bu tavrı sürrealist akıma dâhil olduğu dönemlerde ortaya koyduğu eserlerinde de görülmektedir. İlerleyen zamanlarda tekrar insan figürleri üzerine çalışan sanatçı, figürlerde farklı deformasyonlar denemiştir. Figürleri inceltip uzatarak biçimlendiren Giacometti form arayışından çok dışavurumcu bir yöntem izlemiştir.⁹¹ Yapıtlarını biçimlendirirken izlediği yol sadeleştirmekten çok bir ifadeyi en basit şekliyle yakalamaktır.⁹²



Resim 3. 9. Alberto Giacometti La Place de la cité, Şehirde bir yer, 1949

⁹⁰ Zeynep İnankur, “Alberto Giacometti”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 676-677.

⁹¹ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 82.

⁹² Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 592.

Boşluk Giacometti için çok önemli bir yere sahiptir. Çoklu figürlerinde boşluk yalnızlık ve sessizlikle kaplı bir hal almıştır. (Resim-3.9) Heykellerinde kullandığı dikey ve yatay formlarda bu durumdan etkilenmiştir. Yapmış olduğu kadın heykelleri hareketsiz bir hal alırken erkek heykellerinde de ise azda olsa hareketlilik hâkimdir. Yapıtlar ince, naif kütleleriyle ışık ve kütleyi bir düzen içerisinde barındırmazlar. Dokulu yüzeyleriyle adeta bir ışıklılık etkisi yaratırlar. Bu durum heykellerdeki volüm etkisini ortadan kaldırarak boşlukta bir silüetmiş gibi hissedilmelerini sağlar. Yapmış olduğu figürler genel anlamda bir algı oluşturur fakat detaya inildikçe karakteristik özelliklerden soyutlanmış oldukları gözlenir.⁹³

Giacometti, figürlerini doğal boyutlarının dışında kullanarak hafif bedenleri ince bacaklar üzerinde özgün perspektif kuralları ile betimlemiştir. İnsan ve hayvan figürlerine özgü bir yorum getirerek doğayı yansıtmıştır. Bilinçaltındakilerin yerine gördüklerini yorumlayan sanatçı bu yönüyle de sürrealist sanatçılardan ayrılarak özgünlüğünü perçinlemiştir.⁹⁴



Resim 3. 10. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam

⁹³ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2011, s. 267-269.

⁹⁴ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 83-84.



Resim 3. 11. Alberto Giacometti'nin Atölyesi, 1947 Paris

Giacometti'nin yaratma süreci içerisinde atölyesi bambaşka bir yere sahip. II. Dünya Savaşı'nın ortaya koyduğu olumsuz durumlardan bir kaçış noktası ve bu yer sanatçının kendisiyle, sanatıyla baş başa kalabildiği tüm dünyasıdır.

Jean Genet 1954'de yazdığı notlarda, Alberto Giacometti'nin atölyesini şöyle betimliyor. *"Giacometti'nin parmakları, sarmaşık budayan ya da aşıl原因an bahçıvanınkiler gibi aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı inip çıkıyor. Parmaklar, heykelin gövdesi üzerinde oynadıkça atölyenin dört bir köşesi çınlıyor, yaşıyor. Garip bir duyguya kapılıyorum, sanki eski, bitmiş heykeller, Giacometti, her ne kadar onlara el sürmeyecek olsa da, sırf kendilerine bir kardeş yaptığı için bozuluyor şekil değiştiriyor. Zemin kattaki bu atölye yıkıldı yıkılacak zaten. Atölye çürük ahşaptan gri tozdan heykeller alçıdan ve üzerlerinde ipler, üstüpler, bazen bir parça çelik tel görünüyor, griye boyanmış tuvaler, boyacı dükkânındaki rahatlığını yitirmişler her şey lekeli, her şey ıskarta, her şey eğreti, yıkılivercek, her şey dağılmak üzere, askıda, sallantıda: Ne var ki bütün bunlar sanki mutlak bir gerçeklik içinde yakalanmış gibi. Atölyeden sokağa çıktığımda, işte asıl zaman etrafımda hiçbir şey gerçek değil artık. Söylesem mi acaba? Bu atölyede, bir adam usulca ölüyor, tükeniyor ve gözümüzün önünde başkalaşıma uğrayarak tanrıçalara dönüşüyor."*⁹⁵ (Resim-3.11)

⁹⁵ Jean Genet, *Gicometti'nin Atölyesi*, (1986), (Çev. Hür Yumer), Metis Yayınları, İstanbul 1990, s. 70-73.

3.6. PABLO PİCASSO (1881-1897)

1881 yılında İspanyada doğan sanatçı, resim öğretmeni olan babasının da yönlendirmeleriyle daha çocuk yaşlarda resim sanatı ile ilgilenmeye başlamıştır. Babasından aldığı uygulamalı desen dersleri, Picasso'nun, akademik sanat eğitimi kısa sürede tamamlamasını sağlamıştır. Almış olduğu bu katı teknik eğitim çarpıcı sanatsal gelişiminin sağlam temellerini hazırlamıştır.⁹⁶

Akademik geleneği reddeden Pablo Picasso, Braque ile birlikte 20. yüzyıl sanat ve tasarımının en önemli yeniliklerinden biri olan Kübizmi kurmuştur. Kübizmde nesneler, geometrik formlar oluşturacak şekilde bölünürler. Kübizmin bir diğer özelliği ise boşlukta yer kaplayan üç boyutlu bir cismin iki boyutlu yüzeye aktarılış şekli olmasıdır. Bu amaçla Picasso, şekilleri yanal yüzeylerine bölüştürüp her birini iki boyutlu yüzeyde göstermeye çalışır. Picasso'nun Kübist bağlamda yaptığı ilk eserleri, içlerinde geleneksel konuları barındıran natürmort manzara ve figür resimleridir. Sanatçının Kübizm içerisinde ortaya koyduğu en büyük yenilik, parçalı formları hatalı yerleştirilmiş gibi bir yapboz etkisi yaratan biçimler halinde bir araya getirmesidir. Picasso'nun ortaya koyduğu bu etkiden hareketle Kübizm, biçimlerin ve materyallerin kullanımına göre kendi arasında iki sınıfta incelenir. Bunlardan, doğadan hareket ederek tuval üzerine monokrom boya ile biçimin çarpıtılmadan anlatıldığı işleri “Analitik Kübizm”(1902-1912), tema olarak doğadan bağımsız bir şekilde, işlevselliği olmayan kâğıt parçalarını tuval üzerinde düzenlemeler şeklinde oluşturdukları işler ise “Sentetik Kübizm”(1912-1914) olarak bilinir.⁹⁷ Resim, heykel ve mimari alanda etkisini gösteren Kübizmde heykel, dünyanın değişkenlik hızına uyan bir dinamizm kazanmıştır. Akımı temsil eden heykellerde, yalın geometrik formlar sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.⁹⁸

⁹⁶ Elke Linda Buchholz, Beate Zimmermann, *Pablo Picasso Hayatı ve Eserleri*, (Çev. Mine Dumanoglu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 7.

⁹⁷ Robert Cumming, *Görsel Rehberler: Sanat*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2006, s. 350.

⁹⁸ Özlem Arıtan, “20.yy'ın İlk Yarısında Soyut Sanat ve Mimarlık”, *İzmir Mimarlar Odası Dergisi*, (29), 1999, s. 40.



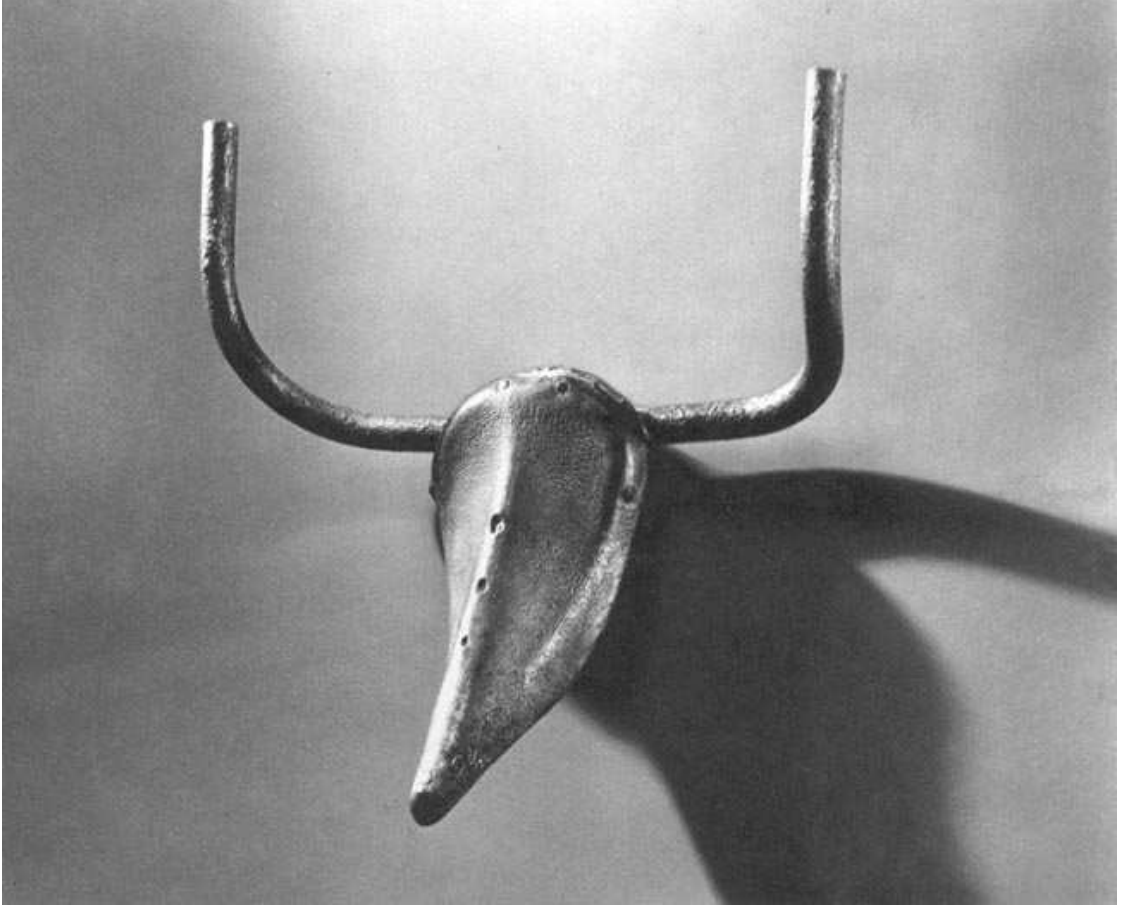
Resim 3. 12. Pablo Picasso, Kadın Başı, Bronz,



Resim 3. 13. Pablo Picasso, Babun Picasso Müzesi, Paris

Picasso biçimlendirmiş olduğu heykellerde, malzeme açısından sınırları kaldırmıştır. Onun heykelde ne derece gündelik olursa olsun herhangi bir malzemenin

kullanılmasından yana bir anlayış sergilemiştir. İki boyutta biçimleri dağıtan sanatçı bu durumu kolaylıkla üç boyuta da aktarmıştır. Picasso'nun sevgilisi Fernande Olivier'in portresi olan ‘‘Kadın Başı’’ isimli büstü biçimlerin bu dağılımını kübik formlarla gözler önüne sermektedir. (Resim-3.12)



Resim 3. 14. Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet Selesi ve Gidonu, Picasso Müzesi, Paris,1942

Picasso'nun sadece heykeltıraşlığına bakarak yaratıcı yaşamının evrelerini anlamak, heykellerindeki konu ve tasarım fikirlerinin analiz edilişi ile basit bir hal alır. Sanatçının yapmış olduğu heykeller, resim ve grafik işlerinden çok farklıdır ve sanatla ilgili fikirlerini daha açık bir dille ortaya koyar. Kolâj ve asamblaj yöntemleriyle iki boyuttan üç boyuta geçiş döneminde Picasso'nun heykellerinde önemli bir gelişim olmuştur ve bu gelişim geleneksel perspektifin ve malzemelerin dışına çıkarak sağlanmıştır. Bu heykellerin en ünlü ve tüm çalışmaları arasında en radikal sadeliğe

sahip olanı “Boğa Başı” isimli heykelidir.⁹⁹ (Resim-3.14) Başını oyuncak bir arabayı kullanarak oluşturduğu “Babun” adlı heykeli yine malzemeyi dönüştürmek adına yaptığı önemli işleri arasında gösterilebilir. (Resim-3.13)

Sanatta soylu soysuz malzeme yoktur diyen Picasso, seramik, palmiye yaprağı, tahta parçaları, metal, alçı, karton gibi sıradan nesneleri de heykelsi bir enerjiye dönüştürmüştür. Heykel, Picasso’nun özgürlük kazandığı ve malzemeleri dönüştürdüğü oyun alanı olmuştur. Bu sebepten o modern sanatın ilkel büyücüsüdür.

3.7. HENRY MOORE (1898–1986)

Leeds Sanat Okulu’nda başladığı sanat eğitimini Kraliyet Sanat Yüksekokulunda tamamlayan İngiliz sanatçı, 20. yüzyılın önde gelen sanatçıları arasında yer alır. İnsan figürlerini farklı malzemeler kullanarak, organik formlarla oluşturduğu yapıtlarıyla tanınır. Sanatını en önemli özelliği, ahşap, tunç, taş gibi malzemelerin kendine özgü dokusal niteliklerini güçlü bir etki sağlayacak şekilde vermesidir. Afrika, Meksika ve Okyanusya sanatını inceleyen Moore’un heykellerinde bu uygarlıkların sanatlarından izler görmek mümkündür. Primitif halkların sanatlarına olan ilgisi nedeniyle taş malzemeyi sıklıkla kullanmıştır.¹⁰⁰

“Bireşimin zamana bağlı olduğunu biliyordu. Yirmilerin sonuna doğru Leeds’deki oyma taştan ”Yatan Sekil” heykelinde bu bireşimi sağlamıştı. Bu yapıt klasikle ilkeli, taşla eti, soylu ile doğal, gövde ile manzarayı birleştiriyordu. (Resim-3.15) Michalengelo, gövde manzara eğretilmesi konusunda Moore’a ipucu vermişti; Meksika heykeli de Moore’un taşı korkmadan taş olarak kabul etmesine yardım etmişti.”¹⁰¹

Modele değil, taşta bakarak biçimlendirmeye başlayan Henry Moore’un izleyiciye hissettirmeye çalıştığı şey, insan eliyle biçim verilmiş olan bir nesnenin benzersiz yapısı olmuştur ve bu benzersizliği, taşı rastgele parçalayarak değil, zihninde biçimlendirdiği simgeleri taşın içerisinde arayarak ortaya çıkarmıştır. Genel olarak, taştan bir figür oluşturmak yerine, figürü andıran bir taş arayışı içerisine girmiştir. Bu

⁹⁹ Elke Linda, Beate Zimmermann, *Pablo Picasso Hayatı ve Eserleri*, (Çev. Mine Dumanoglu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 80-81.

¹⁰⁰ Uşun Tükel, “Henry Moore”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 1295.

¹⁰¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Özis), İstanbul 1991, s. 202.

durum, taşın dokusundaki doğal plastik etkiyi bozmamasının en büyük sebeplerinden biridir.¹⁰²

İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read'a göre Henry Moore, kendi toplumsallaşmasını ve gerçeğe dair basmakalıp düşünceleri aşarak gerçekliği yansıtabilecek yeni simgeler yaratmıştır ve simgesel imgeler şeklinde sanat yapıtlarının esin kaynağını oluşturmuştur.¹⁰³



Resim 3. 15. Henry Moore, Yatan Sekil, 1929, (Leeds Kenti Sanat Galerisi)

Moore'nun heykellerinin dış mekâna olan uyumluluğu, insan ve doğa ilişkisinin senteziyle karşılık bulur ve hem organik doğa biçimleri hem de insan figürleri olarak okunabilirler. Giacometti heykellerinde olduğu gibi Henry Moore'da da anne-çocuk imgelerine karşı bir hayranlık söz konusudur ve bu hayranlıkla yola çıkarak yaptığı heykellerde de diğerlerinde olduğu gibi figüratif etkiler görülür.¹⁰⁴

¹⁰² Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 585.

¹⁰³ Chris Murray, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev. Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 261.

¹⁰⁴ Robert Cumming, *Görsel Rehberler: Sanat*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2006, s. 399.



Resim 3. 16. Henry Moore, Uzanmış Figür, Taş, 1938, (Tate Galery, Londra)

Moore' yapıtlarında doğadan alarak sentezlediği formlar, sanatçının doğayı incelediğinin bir göstergesidir. Bu incelemeleriyle engin bir form bilgisine sahip olmuştur. Bu doğa incelemelerinin de etkisiyle açık alan heykeltçiliğine yönelen sanatçı, heykellerini boşluk-mekân ile ilişkilendirerek biçimlendirmiştir. Boşluğa kendi biçim diliyle form veren Henry Moore, boşluğu kitlenin içine kadar taşımıştır. Heykelin içinde boşluklar oluşturarak “Açık Heykel” anlayışını ortaya çıkarmıştır. Açık heykellerde, doluluk kavramı kadar boşluk kavramı da önem kazanmıştır. Yapıtlarında kullandığı iç boşluklar onlara yeni bir boyut kazandırır. Heykellerini üç veya daha fazlaya bölerek yine bu parçalar arasında kalan boşluğu da bir plastik öge olarak kullanmıştır. Heykellerini oyarak oluşturan Moore, onların içinden hareket eden bir dört boyutluluk ile birlikte volümsel nitelikler kazandırmıştır.¹⁰⁵

3.8. JOSEPH BEUYS (1921-1986)

1921 yılında Almanya Düsseldorf'da doğan sanatçı, alışlagelmiş sanatçı görüntüsünün tamamen dışında bir kişilik sergilemiştir. Desenleri, nesneleri ve yapmış olduğu baskılarıyla 20 yüzyıl sanatı içerisinde kendine has üslubu ile ön plana çıkmıştır.

¹⁰⁵ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 77-81.

Gösteri Sanatı bağlamında ortaya koyduğu yapıtlarında politik görüşlere yer veren sanatçı, izleyicinin de yapıt içerisinde yer almasını sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı sırasında Alman Hava Kuvvetleri'nde pilotluk yapan Beuys'un uçağının Kırım üzerinde düşmesi onun ileriki dönemlerde ortaya çıkan sanatsal üslubunun temelini oluşturmaktadır. Beuys'un hayatı, uçağının düştüğü bölgede yaşayan göçebe Tatarlar tarafından kurtarılmıştır. Beuys'un vücudunu yağ ile kapladıktan sonra keçe ile saran Tatarlar, farkında olmadan sanatçının ileriki dönemlerinde sıklıkla kullanmış olduğu kimyasal reaksiyona girebilen malzemeler olan keçe ve yağ için esin kaynağı olmuşlardır. Ve bu bağlamda Süreç Sanatı'nı uygulamıştır.

Herhangi bir sanat akımına bağlanmanın olumsuz bir tutum olduğunu düşünen sanatçı, kendi yaşam hikâyesinin ve bu yaşam hikâyesini destekler nitelikteki fikirleri doğrultusunda çalışmalarda bulunmuştur.



Resim 3. 17. Joseph Beuys, Takım Elbise, 1970, Keçe

Birleştirme yoluyla yaptığı kuruluşları dağıtıp yeniden düzenleyerek ortaya çıkardığı oluşumlardan bir tanesi, 1965 senesinde sergilediği performanstır. Bu performansta, bir kutu üzerinde 24 saat boyunca kolları iki yana açık bir şekilde duran Beuys, kollarıyla devinebildiği uzay parçası içerisinde etrafındaki nesneleri kullanarak birçok eylem gerçekleştirmiştir. Ve yine aynı sene içerisinde ölü bir tavşana resimleri anlatarak düzenlediği başka bir eylemin altına imzasını atmıştır.¹⁰⁶ (Resim-3.18) Beuys, 1974'te gerçekleştirdiği “Amerika’dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor” adlı bir eyleminde ise eline bir baston alarak keçeyle sarılan sanatçı vahşi bir çakal ile kapalı oda içerisinde bir müddet yaşamıştır.(Resim-3.19)



Resim 3. 18. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsınız, 1965

¹⁰⁶ U., Tükel, “Joseph Beuys”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 232.



Resim 3. 19. Joseph Beuys, Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor, 1974

Kimileri tarafından modern zamanların şamanı olarak adlandırılan sanatçı, tek kişilik gösterilerinin yanı sıra iki boyutlu çalışmalarıyla da adından sıklıkla söz ettirmiştir. Sanatın ticari boyutunu gözetmeksizin ortaya koyduğu çalışmalar onun isminin sanat çevresinde önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Sanatsal performans haline gelen desenleri ve verdiği konferanslar sırasında tahtaya yazdıkları bile metalaştırılmaya çalışılmıştır. İçerisinde Dada ruhunu barındıran bir tavırla eserlerini oluşturan sanatçı, derin toplumsal eleştirileri gözler önüne serer.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ahu Antmen, Zeynep Rona, (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları, İstanbul 2001, s. 84.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HEYKELTİRAŞLARDA PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

Türklerde yontuculuk, mimariye bağlı taş işçiliği şeklinde uygulanma olanağı bulmuştur. Bunun nedeni ise, İslam dinine inanan coğrafyanın plastik sanatların bir kolu olan heykele put olarak yaklaşım sergilemiş olmasıdır. Ancak heykel, gerek Selçuklu gerekse Osmanlıda, özellikle mimaride ve mezar taşlarında, hayvan, bitki ve harf stilizasyonu ile gizliden gizliye kendini göstermiştir. Bilinen bağlamda Türklerde heykel sanatının uygulanması Avrupa'dakinden çok daha geç başlamıştır. 1 Ocak 1882 tarihine kadar batılı anlamda bir gelişme gösteremeyen Türk heykel sanatı, Sanayi Nefise Mektebinin kurulup, heykelin resmen öğretim konusu yapılmasıyla ortaya çıkmıştır.¹⁰⁸

İstanbul'da yabancı dilde yayın yapan bir gazetede, Pierre Montani adlı yazar, 23 Ekim 1883'de 'Sanayi Nefise Mektebi' başlıklı yazısının bir bölümünde şunları yazmıştır.

*“Akademik öğrenimin bütün safhalarından geçmiş bir kimse olarak ifade edebilirim ki, elde edilen sonuçlar Avrupa'da aynı alandaki en iyi müesseselerde aynı derecedeki sınıflarda elde edilen sonuçlardan hiçbir suretle aşağıda değildir.”*¹⁰⁹

Bu gazete yazısından da anlaşıldığı gibi, Sanayi Nefise Mektebi O dönemde Avrupa'da bulunan diğer Güzel Sanatlar Akademileriyle eş düzey bir şekilde eğitim vermektedir. Böylesine iyi bir sanat eğitimi Türklerde heykelin hızlı gelişiminin en büyük sebebidir.

Cumhuriyet döneminde Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata ve sanatçıya vermiş olduğu büyük destekle birlikte Türk heykel sanatı artık tüm dünyada adından sıklıkla söz ettiren sanatçılar yetiştirmiştir.¹¹⁰

Batı sanatı, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında heykel sanatı açısından önemli bir kaynaktır. Batılı anlamda ilk heykeller, devletin yönlendiriciliği temelinde gelişerek

¹⁰⁸ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 3-5.

¹⁰⁹ Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971, s. 465.

¹¹⁰ Mevlüt Çelebi, *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara 2006, s. 1-5.

batılı anlayışta heykelin ilke ve sorunlarının ülke kültürel yapısı ile uyum sağlamasına ve özgün modeller üretilmesine giden yolu açmıştır.¹¹¹

Türk sanatında üç boyutlu plastik algılamının, Avrupa'daki ile aynı düzeye ulaşmasında Cumhuriyet döneminin ilk heykeltıraşlarının büyük katkıları vardır. Bu kuşak sanatçılarından Ali Hadi Bara (1906-1971), Zühtü Müridoğlu (1906-1992), Şadi Çalık (1917-1979), İlhan Koman (1921-1986), Kuzgun Acar (1928-1976), Ali Teoman Germaner (1934), Rahmi Aksungur (1955) Türk heykel sanatının önemli isimlerindendir.

Türk heykelinin bu önemli isimleri figüre dayalı heykel anlayışını büyük ölçüde yıkararak, Batı sanatındaki modern heykeltıraşların izinden gitmişlerdir ve birer eğitimci olarak kendilerinden sonraki kuşakların yetişmesine katkıda bulunmuşlardır. Vermiş oldukları heykel örnekleri araştırmaya açık, figür anlayışından farklıdır ve düşünceye dayalıdır.

4.1. ZÜHTÜ MÜRİDOĞLU (1928-1976)

1928 yılında Sanayi Nefise Mektebini bitiren sanatçı, Avrupa bursu kazanarak Fransa'da bulunan Colarossi Akademisinde, Marcel Gimond'un atölyesinde çalıştı ve 1932 yılında yurda geri döndü. Sanat yaşamına başladığı yıllarda figüratif dil ile anlatım yolunu seçen Müridoğlu Paris'te bulunduğu dönemlerde figüratif soyutlamaya ilgi duymaya başlamıştır ve bu yıllarda kazandığı birikim onun sanat anlayışını büyük ölçüde etkilemiştir.¹¹²

Zühtü Müridoğlu, rölyefe yatkın mizacı ile çalışmalarında yumuşak modeller kullanarak bir denge kurma arayışı içerisine girmiştir. Yapmış olduğu küçük boyutlardaki pişmiş toprak heykellerinde, ayrıntılardan arınarak biçimin güzelliğine odaklanan soyutlama sınırlarına varmıştır. 1950'lerden sonra ahşap malzemeyi bloklar halinde kullanarak soyut kompozisyonlar elde etmiştir.¹¹³

Çağdaş heykel anlayışını yatay ve dikey formların uyumlu bütünlüğünü sağlamakla ortaya koyan Müridoğlu, heykellerinde ağırlıklı olarak ahşap, metal ve

¹¹¹ Fatma Akyürek, *Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı, Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, s. 48.

¹¹² Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 83.

¹¹³ Adnan Çoker, "Soyut Heykel", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Yeni Boyut Yayınları, Ankara 1982, 1, (8), s. 4.

pişmiş toprak gibi malzemeleri kullanmayı tercih etmiştir. İlk çalışmalarından itibaren heykellerini kendi çevresinde organize etmeyi temel ilkesi olarak benimsemiştir.¹¹⁴



Resim 4. 1. Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Ahşap-Metal

Balerin temasını başta Edgar Degas olmak üzere birçok sanatçı ele almıştır ve bu sanatçılar arasında heykeltıraşlar başı çekmektedir. Balerin temasının bu kadar sıklıkla ele alınması yapısında bulunan hareketlilikten ileri gelmektedir. Müridoğlu’da biçim ve mekân problemlerini bir kenara bıraktığı bir dönemde salt hareketi ele alarak balerin heykelleri biçimlendirmiştir.¹¹⁵

¹¹⁴ Dara Çolakoğlu, *Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 31.

¹¹⁵ Ahu Antmen, Zeynep Rona, (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları, İstanbul 2001, s.158.



Resim 4. 2. Zühtü Müridoğlu, Balerin, 1985, Bronz

Müridoğlu'nun yapmış olduğu bronz balerin heykellerinde, çıplak kadın bedeninin yüzey üzerinde dağılan eğri hatları izleyici için yumuşak ve naif bir etki oluşturur. Tekli veya üçlü figürler halinde biçimlendirilen bu bronz heykel serisi, ince uzun form yapılarıyla Giacometti'nin biçimlendirme anlayışına benzemektedir. Fakat enerjisini bulunduğu zeminden alan Giacometti heykellerinden farklı olarak göğe doğru bir yükselme eğilimine sahiplerdir. Düşey konumdaki balerin heykelleri, sanatçının bir beden lirizmi yaratma yönündeki eğiliminin somut örnekleridir. Yapıtlarına özel

anlamlar yükleyen sanatçının bu seri figürleri erotik duyumları sömürmekten çok, çıplaklığı doğal bir giysi gibi örten dışavurumu içinde saklar.¹¹⁶ (Resim-4.2)

Soyut heykellerinde, biçime, düzene, orana ve diğer kompozisyon elemanlarının birbirleri arasındaki uyumuna önem veren Müridoğlu, yapısal sağlamlığı bu öğelerle ele almıştır.¹¹⁷ Yapıtlarında heykelin boşluğu anlamlı kıldığını vurgulayan sanatçı, devinimi ön plana çıkaran bir biçim dili oluşturmuştur. Bu biçim dili figüratif heykellerinde ve anıt heykellerinde de ön plana çıkmıştır. Zühtü Müridoğlu, sanat yaşamı boyunca modern ve batıyı takip etmesine karşın klasik heykelden de tam anlamıyla kopamamıştır.

4.2. MEHMET ŞADİ ÇALIK (1917-1979)

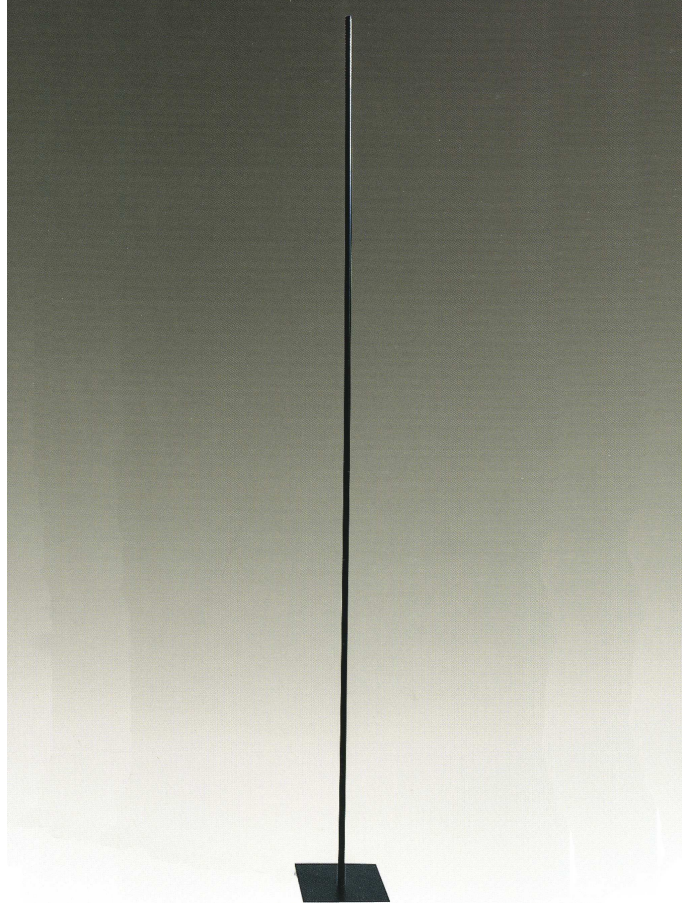
1939 yılında Güzel Sanatlar Akademisine giren Mehmet Şadi Çalık, akademide hocası Rudolf Belling'den heykel eğitimi alarak mezun olmuştur.

Yeniliğe dönük bir sanatçı olan Çalık'ın 1957 yılında Amerikan Haberler Merkezi'nde açılan sergiye koyduğu, ince bir kaide üzerine yerleştirilmiş dikine bir metal çubuktan oluşan 'minimumizm' adlı yapıtı Türkiye'de ses getirmemiştir. (Resim-4.3) Fakat aynı mantıkla yapılan heykeller 1967-1969 yılları arasında Amerika'da 'Minimal Sanat' adı altında oldukça popüler olmuş ve sanat akımları arasında yerini almıştır. Çalık, ince bir çubuğu kullanırken Amerika'da bu akımın takipçileri, küp ve dikdörtgen prizmalardan yola çıkmıştır. Bunun dışında biçimlendirdiği yapıtları figürlü ve figürsüz olarak nitelendirilebilir ve mimariye göndermeler yapan yapıtları daha ön plana çıkmıştır. Çoğu yapıtında dekoratifliğin hâkim olduğu gözlenen sanatçı, figürlerini ise ışık planları parçalanmış keskin sınırlara sahip düz yüzeyler kullanarak biçimlendirmiştir.¹¹⁸ Yaptığı figüratif heykellerde Akademi'deki Hocası Rudolf Belling'den oldukça etkilendiği gözlenmektedir.

¹¹⁶ Dara Çolakoğlu, *Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 33-34.

¹¹⁷ Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 56.

¹¹⁸ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 172-175.



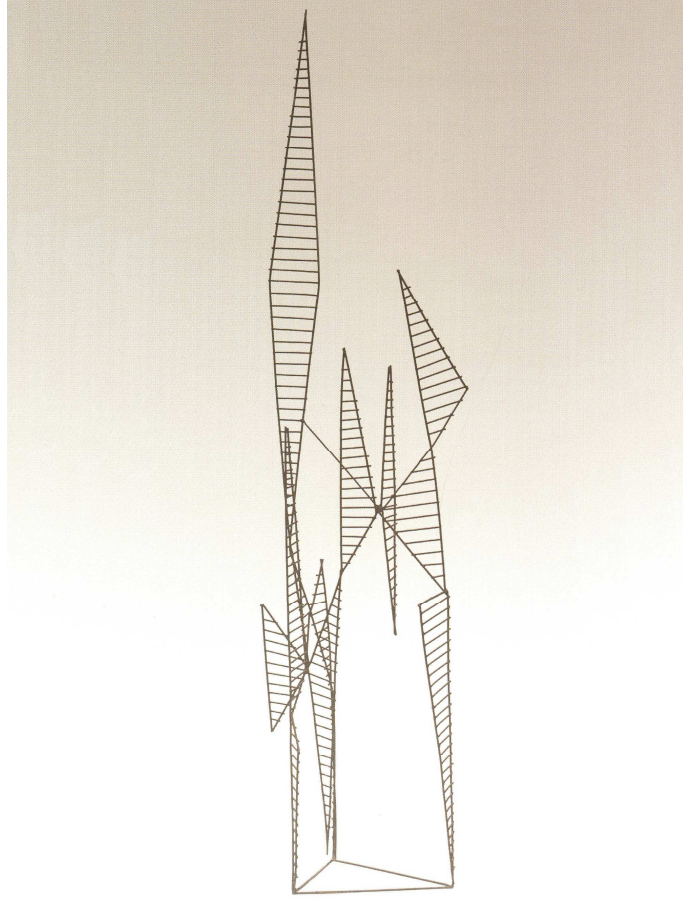
Resim 4. 3. Şadi Çalık, Minimumizm, 1957

Geleneksel form ve kompozisyon değerlerini etkili bir biçim diliyle kullanan Çalık'ın yapıtları, tek bir yay gibi gerilime sahiptir ve izleyiciye azlığın heyecanını hissettirir. Heykelleri, detayları fazlasıyla önemseyişini ve teknik yeterliliğini gözler önüne serer. Aniden ortaya çıkmış hissi veren yapıtları, oldukça yalın, tek bir formun ortaya çıkışı gibidir. Yenilikçi bir yol izleyen sanatçı, heykelde formların kedisini bulmasının ve ifadenin irdelenmesinin sanatsal yeniliği oluşturacağını savunmuştur.¹¹⁹

M. Şadi Çalık'ın tüm yapıtlarında temel bir unsur olan üçgen formu, üç elemanının kompozisyon açısından yeterli bir geometrik yapıya sahip olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Başka formsal yapıya sahip kompozisyonlar denese bile en sonunda içselleştirdiği bu fiziksel gerçekliğe ulaşır. Dinamik bir yapıya sahip

¹¹⁹ Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 63-66.

olan üçgeni, sanatçının bütün eserlerinde görmek mümkündür. Bu mantıkla yola çıkan Çalık, heykeli bir obje olmaktan çıkararak mekânla ilişki kurmasını sağlamıştır.¹²⁰



Resim 4. 4. Şadi Çalık, Kompozisyon Demir 5, 1957

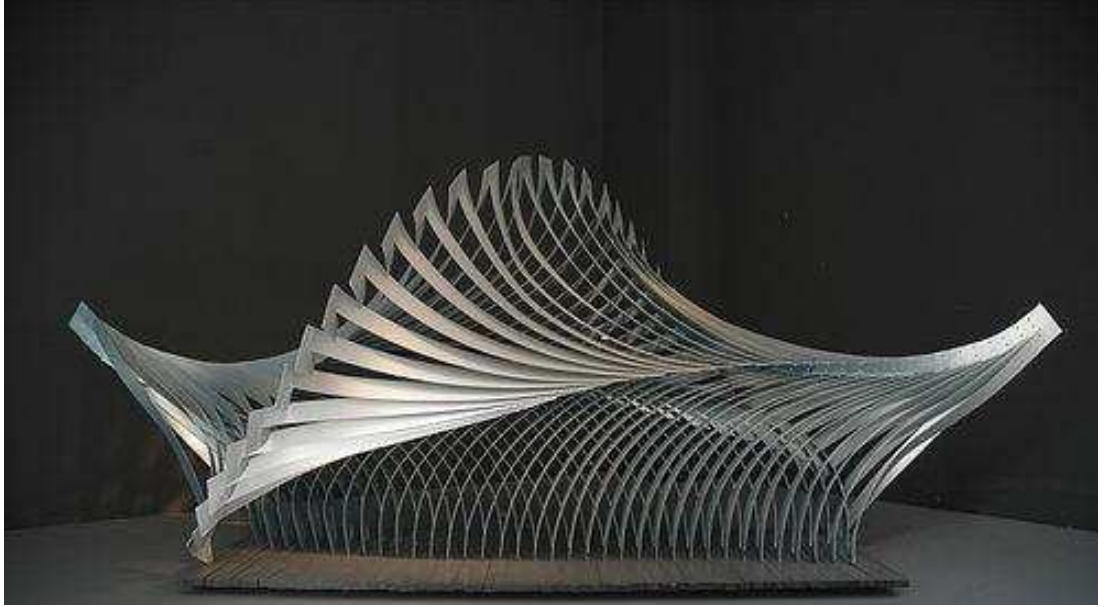
Çalık, yeni heykel anlayışını şöyle ifade eder: “ *Eskiden resim ve heykel, mimariye eklenmek istenen bir ayrı unsurdu. Bugün resim de, heykel de mimarinin bünyesine iştirak ediyor. Böylece resim tuvalden, heykel de biblo olmaktan kurtuluyor. Abstre sanat objenin de-formasyonundan çıkıp daha pür bir hale geliyor. Sırf kendi imkânlarıyla hitap etmeye çalışıyor. Bu XX. yüzyıl çağımızın bir zaruretidir... Sanatçı olarak işimiz, günü ileri götürmek değil, günü keşfetmek. Halk ile sanatçı arasındaki ayrılık da bundan ileri geliyor. Bugün gülünç denen bir sanat eserinin yarın, elli yıl sonra tutunmasını da bu sebebe bağlayabiliriz. Bütün sanat tarihi bunun misalleriyle*

¹²⁰ Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 64-69.

doludur. Empresyonistlerin üzerine bastonla yürünmüştü. Bugün bu ustaların eserlerine ne güzel deniyor.’’¹²¹

4.3. İLHAN KOMAN (1921-1986)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin Resim Bölümünden 1942 yılında heykel bölümüne geçerek Profesör Rudolf Belling’in öğrencisi olan İlhan Koman 1946 yılında akademiden mezun oldu. Mezun olduktan sonra kazandığı Avrupa bursuyla Paris’e giden İlhan Koman burada sanat anlamında bir yenileşme çabası ile dikkat çekmiş ve kısa zamanda çağın sanat anlayışına ayak uydurmuştur. Plastik sanatların bütün dallarına ve biçimlendirme tekniklerine olan ilgisi ile kazandığı birikimini, geometrik şekiller ve topolojik yüzeylerin şekillendirilmesinde etkili çözümlerle kullanmıştır.¹²²



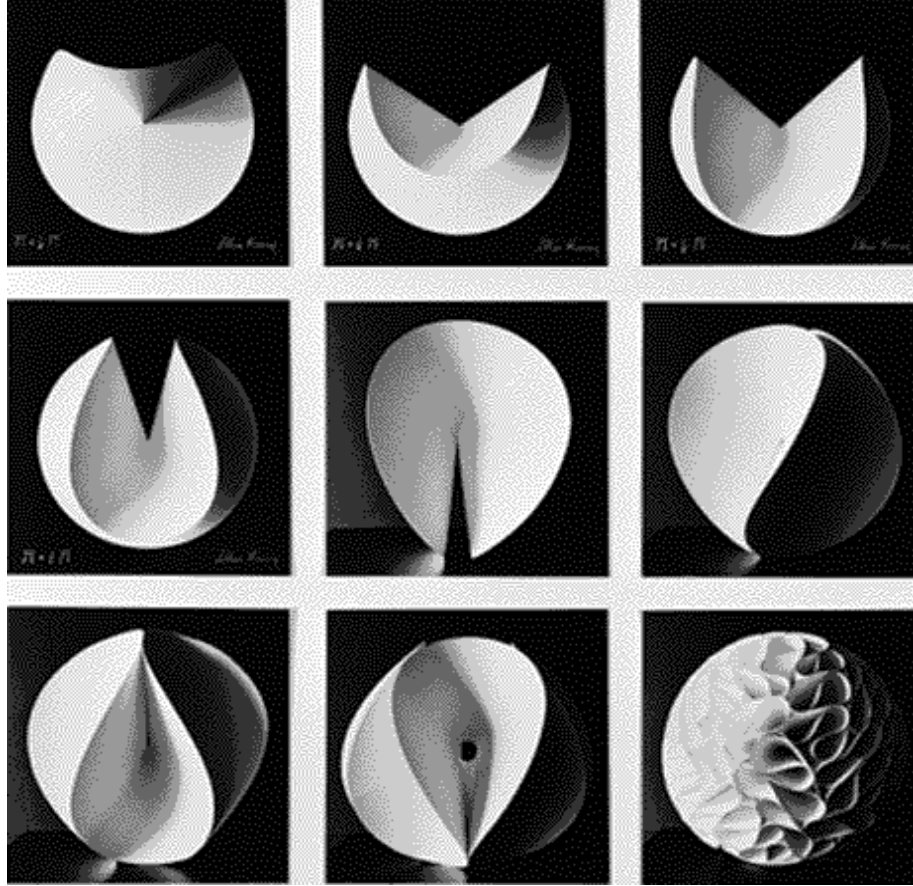
Resim 4. 5. İlhan, Koman, Sonsuzluğa, 1986

Koman, heykellerinde yeni fikirler üretmeyi ve farklı teknik bilgilere duyulan ihtiyacı gidermeyi amaçladığından onları birer cenin olarak adlandırmıştır ve aynı türün gittikçe gelişen örneklerini biçimlendirmeyi amaç edinmiştir. Gelişmeye yönelik denemeleri esnasında 10 birleşim noktası, 16 eşkenar üçgeniyle esnek bir forma sahip

¹²¹ Siren Çalık, *Şadi Çalık*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004, s. 44-45.

¹²² Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 146-150.

olan polihedronu ‘çok yüzeyli’ keşfetmiştir. Daha sonraları bu polihedronu, 20 birleşim noktası ve 36 adet eşkenar üçgeni bulunan bir form olarak geliştirmiştir. Mimaride ve mühendislikte kullanılmak üzere geliştirdiği bu matematiksel formun patentini de almıştır.¹²³ Bu durum Koman’ın formlarına matematiğin ne derece hâkim olduğunu bir göstergesidir.



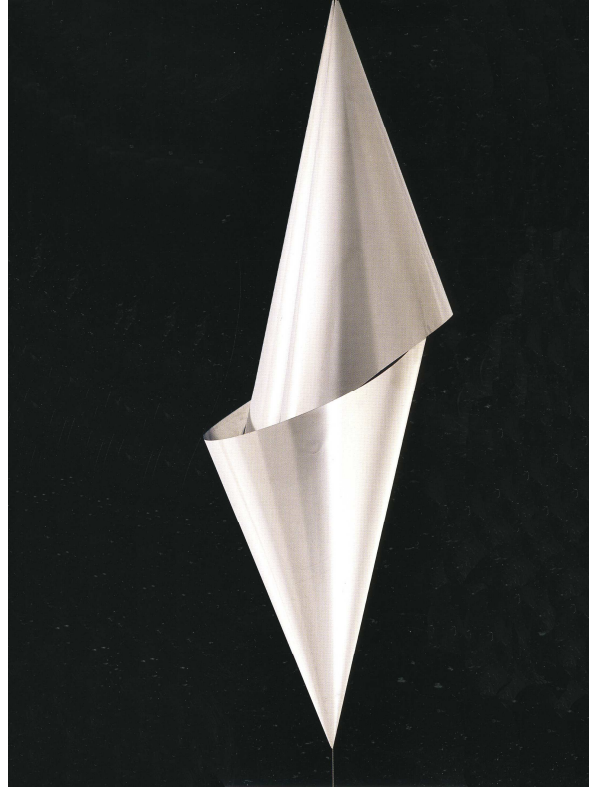
Resim 4. 6. İlhan Koman, Pi, 1980-1983

Matematik, sanatı bilime bilimi ise sanata dönüştürecek yegâne platformdur. Sanat dünyasında benzeri olmayan bir nesnelliğe sahip olsa da yaratıcılık mantığı biliminkinden çok sanatınkiyle benzerdir.¹²⁴ Matematiğin bu sanatsal yönüyle ilgilenen Koman çok basit bir malzeme olarak görülen kâğıdı kullanarak ‘Pi’ serisini oluşturmuştur. Koman bu seride malzemenin basitliğini güçlü biçimlerle görünmez bir

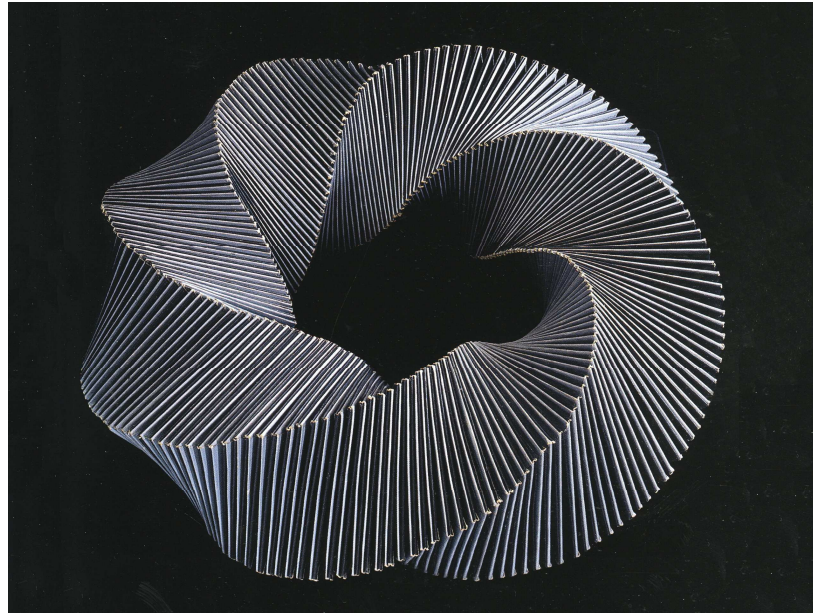
¹²³ Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 85-86.

¹²⁴ Jerry P. King, *Matematik Sanatı*, (1992), (Çev. Nermin Arık), Tübitak Yayınları, Ankara 2004, s. 96-97.

hale getirmiştir. Deneysel bir form serisi olan ‘Pi’, içerisinde matematiksel bir düzeni barındırarak, ışığın biçim içerisinde düzenli dağılımını sağlar. (Resim-4.6)



Resim 4. 7. İlhan Koman, Hiperform, 1978



Resim 4. 8. İlhan Koman, 3D Modülüs, 1980-1986

Koman'ın matematiksel arayışları, 'Hiperform' ve '3D Moebius' isimli seri işlerinde de rahatlıkla gözlenmektedir ve diğer bütün çalışmaları da matematiksel estetiği ön plana çıkarır niteliktedir. (Resim-4.7, 4.8) Koman, sanata getirdiği özgün yorumlarıyla, Türk heykelinin önemli isimleri arasında yer alır.

4.4. KUZGUN ACAR (1928-1976)

Ali Hadi Bara'nın öğrencilerinden biri olan Kuzgun Acar, 1948 yılında Akademiye girmiştir. Hocası Hadi Bara'nın da etkisiyle akademinin son yıllarında soyut çalışmalara yönelen sanatçı 1953 yılında mezun olmuştur. İlk soyut çalışmalarını kafes teli kullanarak yarı saydam formlar şeklinde biçimlendiren Acar, daha sonraları çivileri kullanarak soyut çalışmalarını oluşturmuştur.¹²⁵

Kuzgun Acar, yaratı yeteneğinin özgürlüğü içinde heykel malzemesinde de değişiklikler ortaya koymuştur. Geleneksel heykel malzemesi yerine gündelik ve sanat dışı olarak kabul gören malzemeleri dinamik bir üslupla metal işlerine yansıtmıştır.¹²⁶

Heykellerinde anlatımın güçlü olmasına dikkat eden sanatçı, boşluk, doluluk ve yüzeyi birbirleriyle ilişkilendiren yapıtlar ortaya koymuştur. Düz ve kesin çizgilerden oluşan heykellerin yanı sıra daha yumuşak hatlara sahip, yuvarlak biçimlerden oluşan heykellerde yapmıştır. Sanatçı kütle ağırlığı zayıf olan yapıtlarında ise kestirilemez çizgilerle heykelin bünyesindeki boşluğu bölerek, zayıf hacmin doğurduğu olumsuzluğu biçimdeki canlılıkla kırmıştır.¹²⁷

¹²⁵ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 182-183.

¹²⁶ Adnan Çoker, "Soyut Heykel", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1, (8), Yeni Boyut Yayınları, Ankara 1982, s. 4.

¹²⁷ N., Arslan, "Kuzgun Acar", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 13.



Resim 4. 9. Kuzgun Acar, İsimsiz, Metal



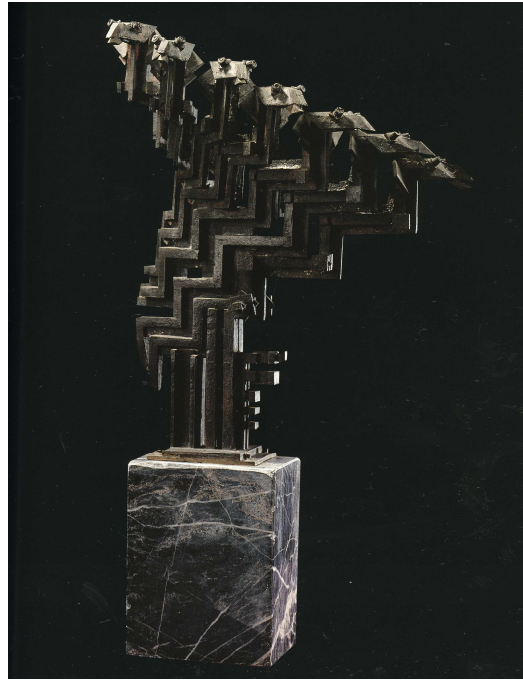
Resim 4. 10. Kuzgun Acar, Kompozisyon, Metal

Heykellerinde sürekli bir devinimden söz etmek mümkündür ve bu devinimi metal malzemeye etkili bir şekilde aksettirir. Nasıl tasarlandığı belli olan modüler biçimler devinimin fazlasıyla hissedilmesini sağlar.

Yapıtlarında hazır malzemelere ağırlık veren Kuzgun, onlardaki eksik veya fazlalıklara müdahalelerde bulunarak yapısal bir sağlamlık oluşturmayı amaç edinmiştir. Bu anlayışı 20. yüzyılın sanat akımları arasında yer alan konstrüktivizm geleneğine benzer bir özellik göstermektedir. Üretim açısından ise Rus konstrüktivistlere yakın bir yol izlemiştir. İçerisinde sarmal ve döngüsel bir akışla oluşturduğu metal heykelleri, Rus asıllı sanatçı Antoine Pevsner'in yapıtlarıyla bir akrabalık sergilemektedir. Benzer biçimler sergileyen iki sanatçıdan Kuzgun çivi kullanırken Pevsner tunç çubuklar kullanmıştır.¹²⁸

4.5. ALİ TEOMAN GERMANER 'ALOŞ' (1934)

Akademiye 1949 yılında giren Ali Teoman Germaner, önce Rudolf Belling'in daha sonrada Zühtü Müridoğlu'nun Öğrencisi olarak 1957 yılında akademiden mezun oldu. Akademide öğrenimini sürdürdüğü sıralarda Adalet Cingöz'ün de desteğini arkasına alarak desen ve gravür üzerine çalışmalarda bulundu ve bu çalışmalarıyla Maya galerisinde bir sergide açtı.¹²⁹



Resim 4. 11. Ali Teoman Germaner, Yılan, Bronz, 1984

¹²⁸ Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 110-111.

¹²⁹ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 188.

Ahşap ve bronz malzeme kullanarak eserlerinde özgün bir biçim dili oluşturan sanatçı, 1970'lerden sonra, fantastik yaratıkları konu edinmiştir. Mitolojik yaratıklar insan organları ve canavarlar en çok kullandığı konu başlıklarıdır. At, ejderha, kuş ve yılanı anımsatan bu efsanevi yaratıkları ya üç boyutlu soyut bir anlatım içerisinde ya da yaptığı gravür çalışmalarında kullanılmıştır. Yapıtlarında, iyilik ve kötülük geçmiş ve gelecekle ilişkilendirilmiştir.¹³⁰

Yapıtlarında sürekli mitolojik olgulara yer veren Germaner'in gerçek amacı mitolojik olayları anlatmak değil mitolojiyi kullanarak bir anlatım dili oluşturmaktır. Sanatçının en çok bilinen özelliklerinden biride eskiz veya maket kullanmayarak, final malzemeyi önüne alıp doğrudan bir biçim yaratma olayına girmesidir.

4.6. SAİM BUGAY (1934)

1934 yılında doğan Saim Bugay, 1962'de Akademinin Heykel Bölümü'nü kazanmıştır. Akademide okuduğu süre içerisinde Şadi Çalık'ın öğrencisi olan Bugay, 1967'de mezun olarak kazandığı Avrupa sınavı ile Paris'e gitmiştir.¹³¹ Türkiye'deki Akademi eğitiminden sonra yurtdışına çıkan Bugay, döneminin diğer sanatçıları gibi yurtdışında kazandığı sanatsal bilgi birikimi ilerleyen dönemlerde sanatçının yapıtlarında kendini göstermiştir.

Özellikle figüratif ve figüratif soyutlamalarıyla tanınan Bugay'ın çalışmalarında el ve portre önemli bir yere sahiptir. Sanatçının çalışmalarında elleri ön plana çıkarmasının nedeni üretebilirliğin en temel sembolü sayılmasıdır.

Saim Bugay, kendi döneminin diğer heykeltıraşlarından farklı olarak, çoğaltma tekniğinde kullanmıştır. Sanatçı, Şadi Çalık heykelinden 500 adet dökerek Osman Hamdi Salonu'nda sergilemiştir. Çoğaltma mantığı ile ortaya oluşturduğu bir diğer seri eşeklerdir. İrili ufaklı onlarca eşekten oluşan bu seri hayvanı yüceltmek adına yapılmıştır. Az gelişmiş ülkelerde ve Anadolu'da İnsanların enbüyük yardımcısı olan

¹³⁰ Ayla Ersoy, *Turkish Plastic Arts*, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications, Ankara 2008, s. 168-169.

¹³¹ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 219.

eşek, küfür aracı değil önemli bir plastik iletişim aracı olarak kullanılmıştır.¹³² (Resim-4.12)



Resim 4. 12. Saim Bugay, Eşşoğlueşşekler Sergisinden Bir Figür, Bronz-Ahşap



Resim 4. 13. Saim Bugay, Şadi Çalık Ahşap

¹³² Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 145-150.

Son zamanlarda ahşap malzeme kullanımına yönelen sanatçı, oluşturduğu formlara bağlı simetrik biçimlere ağırlık vererek, heykelde değişik araç ve gereçlerle mesaj iletmeye yönelik anlatımcı bir tavır ortaya koymuştur. Saim Bugay, “Görüngüler” isimli sergisinde yer alan büyük boyutlara sahip 13 heykelinde de çok iyi tanıdığı ve ustalaştığı ahşap ve metal malzemeyi kullanmıştır. Sanatçı, ayrıca figürden yola çıkarak, insan ve doğa ilişkisini gündeme getirip, konunun gerektirdiği ölçüde figürü soyutlayan ya da stilize eden bir biçim geliştirmiştir. Yapıtlarının, bazısında ahşabı oyarak, bazısında telleri sararak, bazısında ise levhayı kazıyarak birer figür açığa çıkarmıştır. Sanatçının yapıtlarında, figür kalıcı bir öge iken, ifade her defasında farklı malzeme ve farklı tekniklerle verilmeye çalışılmıştır. Kollar ve eller bir ifade aracı olarak betimlenmiştir. Hareket olgusu Bugay’ın heykellerine 1990’ların başında metal levhalardan biçimlendirdiği insan figürleriyle girmiştir. Zemini adeta yırtarak dışarı çıkan bu heykellerinde hareket yine kollar ve ellerle sağlanmıştır. Ancak sanatçı, “Görüngüler” isimli sergisinde, hareketi gerçek anlamıyla ele almıştır. Figürlerin gövdesine menteşeler ile tutturulan kollar izleyici tarafından hareket ettirilebilen bir duruma getirilmiştir. Gövde de ise, neredeyse hiç müdehale etmediği masif ahşaplar kullanmıştır. İnce ve narin kolların takılı olduğu bu masif gövde, hem kolların önplana çıkmasını hemde heykelin bütününde bir zıtlık oluşmasını sağlamıştır.¹³³ (Resim-4.14)

¹³³ Ahu Antmen, Zeynep Rona, (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları, İstanbul 2001, s. 128.



Resim 4. 14. Saim Bugar, Görüngüler, Ahşap-Metal

Birçok kişisel sergi açıp karma sergilere katılmıştır. Kukla ve cep kuklaları sanatçının özel çalışma etkinliklerindendir. Devlet Resim ve Heykel Müzeleri (İstanbul, Ankara, İzmir), TRT ve birçok özel koleksiyonda yapıtları bulunmaktadır.

4.7. FERİT ÖZŞEN (1943)

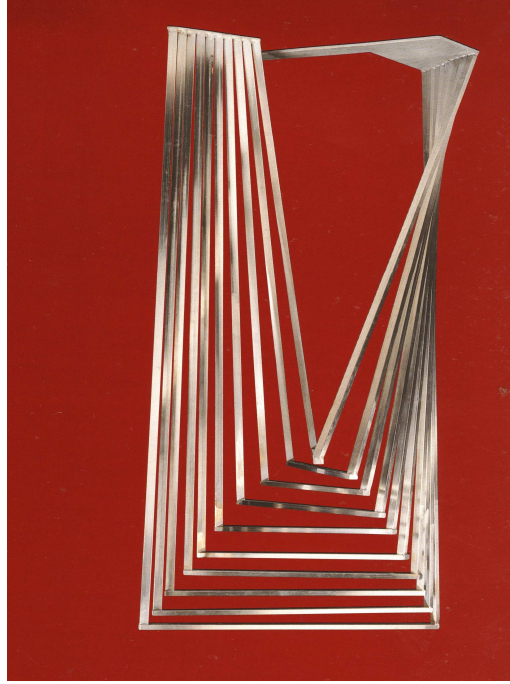
1964 yılında Akademinin resim bölümüne giren Ferit Özşen, 1964’de heykel bölümüne geçerek Hüseyin Gezer’in öğrencisi oldu. 1968’de Salzburg yaz kurslarına katılmıştır ve burada sanatsal bağlamda bir bilgi birikimi edinmiştir.¹³⁴ 1978 yılında Almanya Münih Akademisi’ne gitmiş ve burada ağırlıklı olarak bronz malzeme ile çalışmıştır. 1992 yılında araştırma yapmak için Japon hükümetinden aldığı burs ile Tokyo, Kyoto, Osaka ve Kanagawa gibi birkaç Japon şehirde bulunmuştur. Burada yaptığı sanatsal araştırmalar sonucunda edindiği bilgi ile Türkiye’ye dönen Özşen Türkiye’deki anıtsal heykel anlayışının değişmesine önayak olmuştur.¹³⁵

¹³⁴ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 229.

¹³⁵ Ayla Ersoy, *Turkish Plastic Arts*, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications, Ankara 2008, s. 172.



Resim 4. 15. : Ferit Özşen, Bulut ve Yağmur, Kanavaga Eyaleti, Japonya, 1996



Resim 4. 16. Ferit Özşen, Dar Kapı,

Anıt dışında biçimlendirdiği yapıtlarını Bakır levhaları döverek veya demir parçaları birbirine kaynatarak oluşturmuştur. Özellikle bakır ve metalden yaptığı

heykelleri, özünde büyük miktarda hareket ve ritim barındırdığı için plastik açıdan oldukça etkilidir.¹³⁶

4.8. RAHMI AKSUNGUR (1955)

Rahmi Aksungur sanat eğitimini, 1974-1979 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Tamer Başoğlu ve Ali Teoman Germaner gibi Türk heykel sanatına damgasını vuran hocaların atölyelerinde tamamlamıştır. Mezun olduktan sonrada aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak göreve başlamıştır. 1989 yılında Heykeltıraşlar Derneği'nin kurucuları arasında yer alarak 1990'da Cumhurbaşkanlığı Sanat Eserleri Tespit Komisyonu'nda görevlendirilmiştir.¹³⁷

Heykeltıraş oluşturduğu biçimlerle çevresindeki boşluğu doldurur. Böylece oluşan boşluk-doluluk ikilisi izlenebilecek bir biçim zenginliği ortaya çıkarır. İşte Rahmi Aksungur'un yapıtlarında bu boşluk-doluluk irdelenir. Ürettiği biçimlerde ne tam anlamıyla bir doluluk nede boşluk vardır. Heykellerini rutinleştirecek sonsuzluk bildiren statiklerin yerine rutinliği ortadan kaldıran boşluk-doluluk elemanlarını kullanır. Onun heykellerinde kendi stilizasyon anlayışı ile idealize ettiği biçimler vardır.¹³⁸ İzleyiciye yaşatmak istediği duyguya ve göstermek istediği biçime göre malzemesini belirler. Bu malzemeler arasında, sıklıkla kullandığı ahşap başı çeker.

¹³⁶ N., Arslan, "Ferit Özşen", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1415.

¹³⁷ Zeynep Rona, "Rahmi Aksungur", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 45-46.

¹³⁸ Cem İleri, (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 275-285.



Resim 4. 17. Rahmi Aksungur, Büyük Soruşturucu, Ahşap, 1991



Resim 4. 18. Rahmi Aksungur, Metal, Ahşap, 2003

Yapıtları hangi malzemeden olursa olsun o kullandığı malzemenin, oluşturduğu biçim ile bütünlük sağlamasını temel ilke olarak alır ve hatta heykellerindeki boyut farkı o bütünlüğü etkilemez. Çalışmalarının, negatif-pozitif kütle ve mekân ilişkileri, üslupsal karakterleri, izleyici kitlesi üzerinde yüksek enerji etkileşimi ile bir iç dinamizm yaratır.¹³⁹

Yurt içi ve yurt dışında birçok yapıta sahip olan Aksungur'un 'Yontucu', (Antalya Kültür Merkezi), 'Akşam Misafiri', (Avşa Adası), 'Yolcu', Ashkelon, İsrail, 'Mavi', (Ankara, Devlet Büyükleri Mezarlığı), 'Barış', Tel Aviv (İsrail) kamusal alana yaptığı eserleri arasında yer almaktadır.

4.9. REMZİ SAVAŞ (1947)

1947'de Uşak'ta doğan Remzi Savaş, 1969 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü bitirdikten sonra kazandığı Milli Eğitim Bakanlığı Sınavı ile Heykel alanında uzmanlık eğitimi görmek için Fransa'daki Paris Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na gitmiştir. Burada aldığı heykel eğitimi sonrasında bir yıl süre ile Paris Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Plastik Madde Sanatları Bölümü'nde görev almıştır. Daha sonra Türkiye'ye dönüş yapan sanatçı Gazi Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi gibi ülkemizin önde gelen üniversitelerinde akademik alanda görevlerde bulunmuştur.

Remzi Savaş yapıtlarını imgelerden yola çıkarak biçimlendirme yolunu seçmiştir. Özne ile nesneyi bir araya getirip kendine has üslubu ile biçim üzerine yansıtan sanatçı, eserlerini büyük bir titizlik ve sanatsal duyarlılık içerisinde oluşturmuştur. Biçimler ve imgeler arasında kurduğu bağlantıları karşıtlıklar ile harmanlayarak izleyiciyi yapıtları üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Farklı malzemeler kullanmasına karşın vermek istediği temayı kullandığı her malzemede büyük bir ustalık ile yansıtan sanatçı gerçeküstücülüğün ötesinde bir çizgiye sahip yapıtlarıyla çağrışımsal bir dil oluşturmuştur.

Çalışmalarında imgelere büyük bir yer veren sanatçı, insanların gündelik yaşantılarında sürekli karşılaştıkları bilindik öğeleri yalın bir anlatımla ele alarak teatral

¹³⁹ Ayla Ersoy, *Turkish Plastic Arts*, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications, Ankara 2008, s. 160.

bir dille izleyiciye sunmuştur. Onun yapıtları geleneksel olarak kullanılan anlamlarını aşarak kendi biçimsel anlamlarını oluşturur.¹⁴⁰



Resim 4. 19. Remzi Savaş, Bir Tabakiçi Düşü, 25 x 8 cm Bronz, 2001



Resim 4. 20. Remzi Savaş, Bir Tabakiçi Düşü - II, 25 x 4 cm Bronz, Paslanmaz Çelik, 2001

Sanatçı bronz ve paslanmaz çelik ile oluşturduğu ‘‘Bir Tabakiçi Düşü’’ isimli yapıtlarında tabak içinde kullanılan dirhem formlarıyla yepyeni bir kombinasyon çeşitliliği yaratmıştır. Kullandığı imgeler biçimsel açıdan yalınlaştırıldığı için verilmek istenen duygu, yapıt üzerinde bağlamak yerine biçimsel çağrışımlarla gözler önüne serilmiştir. (Resim-4.19, 4.20)

¹⁴⁰ Ahu Antmen, Zeynep Rona, (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları, İstanbul 2001, s. 116.

4.10. CENGİZ ÇEKİL (1945)

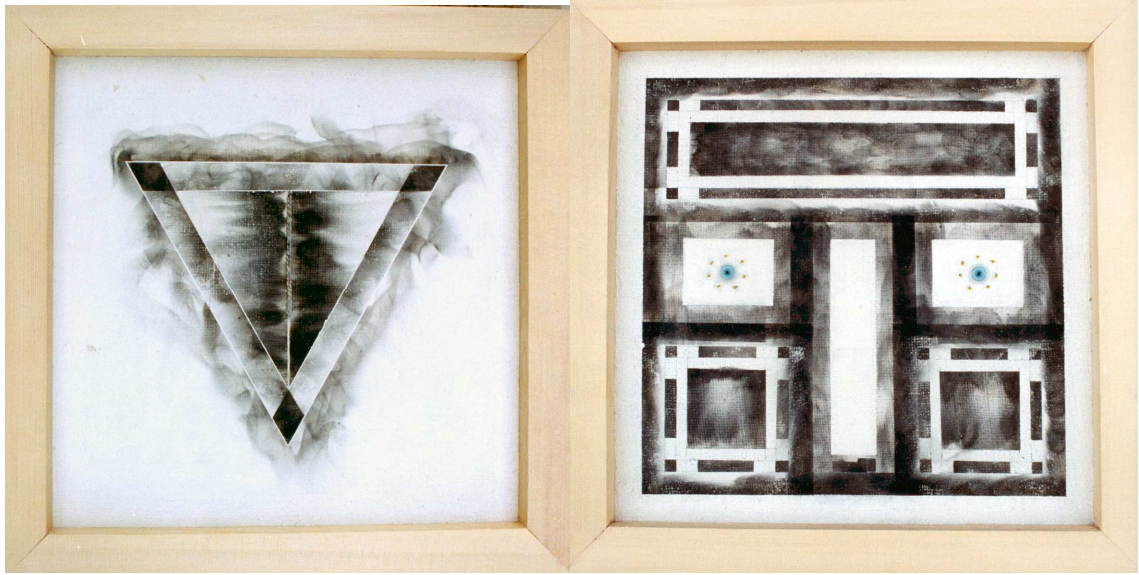
1945 Niğde doğumlu Cengiz Çekil, lisans sanat eğitimini 1965-1968 yılları arasında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü'nde almıştır. Milli Eğitim Bursuyla gittiği Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda 1970-75 yıllarında heykel eğitimi alan Çekil, burada bulunduğu yıllar içerisinde klasik anlamda heykel anlayışından uzaklaşarak nesne kullanımına ve gelenekle bağlantılı anlatımcı işlere yapmıştır.

1974 yılından sonra anlatımcı özelliğe sahip çalışmalarını da geride bırakan sanatçı, sıradan nesneleri kullanarak kurgulama ve yerleştirmelere yönelmiştir. 1974 yılında, bir sistem içerisinde dizdiği demiryolu traverslerini kullanarak oluşturduğu “Accumulation-Yığma/Biriktirme” adlı işinde kullandığı beton bloklar ve briketler ileriki dönemlerinde kullanacağı yapıtları için referans malzemeler olmuştur. Yaşama ait fiziksel olayları da konu edinen Çekil, enerji-direnç ve yaşam-ölüm gibi zıt kavramları, kullandığı hazır nesneler ile birlikte gözler önüne sermiştir. Süreç Sanatı olarak da değerlendirilebilecek çalışmalarında, toprak ve su gibi doğal elementleri kullanarak biyolojik ve fiziksel olayları irdelemiştir. 1976-1986 tarihleri arasında ortaya çıkardığı yazı ve metine dayalı çalışmalar sanatçının, Kavramsal Sanat kapsamında değerlendirilebilecek eserleri arasında yer bulur. Sanatçı aynı zamanda, beton blok, briket, tahta, branda, floresan, gibi malzemeleri içerik-biçim bağlamında simgesel ve gerçek anlamlarıyla kullanmıştır. Karakter, düzenlemelerini meydana getiren temel formdur.¹⁴¹

Cengiz Çekil'in 2000 yılında İzmir'de açtığı “Mumlamalar” adlı sergisinde sanatçının yine nesneleri kullanarak ortaya çıkardığı çalışmaları yer almıştır. Alışlagelmiş resim araçlarını kullanmadan tuval üzerinde çaresizliği, çözümsüzlüğü ve terk edilmişliği vurgulamak isteyen sanatçı, mum isi, mum eriği, göz boncuğu, agraflar, çengelli iğne, gibi nesnelere yer vermiştir. Sanatçı, belirli bir sistem içerisinde mum ile islediği her tuvalin ortasına bir nesne yapıştırmıştır. Çekil, gündelik yaşamdan seçtiği bu nesneler ile yaşamın gerçek yanına göndermelerde bulunmaktadır. Belirli bir sistem ile islenen her tuvalin ortasına konuşlandırılmış bir nesne bulunmaktadır. Tuvallerinde

¹⁴¹ Zeynep Rona, “Rahmi Aksungur”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 392-393.

kullandığı bu gündelik malzemelerle yaşamın gerçekliğine göndermelerde bulunmuştur.¹⁴² (Resim-4.21)



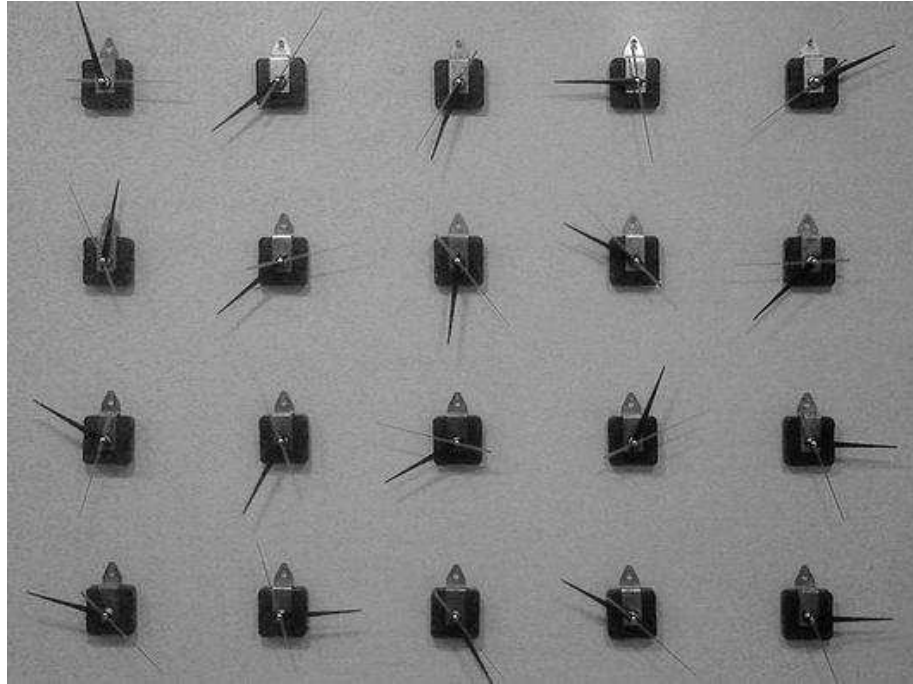
Resim 4. 21. Cengiz Çekil, Mumlamalar, Tuval üzerine işleme ve mum, 2000

Sanatçının, René Block küratörlüğünde oluşturduğu ‘Saat Kaç’ isimli sergisi görsel ve işitsel elemanların etkili bir dille kullanıldığı bir enstalasyon örneğidir. Serginin çoğunluğunu oluşturan gazete sayfaları zamanın simgeselleştirilmesine yardımcı olan bir nitelik taşımaktadır. Magazin, spor, ekonomi ve hayatın içinde yer alan bu gibi daha birçok konuyu işleyen gazeteleri kullanan Çekil, ‘Saat Kaç’ sorusuyla Türkiye’de zamanın konuya göre gösterdiği değişkenliği vurgulamıştır ve böylece bir yaşam arşivi enstalasyonu ortaya çıkarmıştır. Ve yine ‘Saat Kaç’ sorusuna farklı ülkelerdeki zaman farklılıklarını anımsatacak şekilde yaptığı duvar saati düzenlemeleriyle de bir boyut kazandırmıştır. (Resim-4.22, 4.23)

¹⁴² Ahu Antmen, Zeynep Rona, (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları, İstanbul 2001, s. 40.



Resim 4. 22. Cengiz Çekil, ' Saat Kaç', Gazete



Resim 4. 23. Cengiz Çekil, ' Saat Kaç', Duvar Satleri

Günümüzde de sanatsal çalışmalarına devam eden Cengiz Çekil, doğa elementleri ve sıradan nesneler ile yaşama ait zıt kavramları sorgulayan yerleştirmeleri ile ön plana çıkmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIMDAKİ PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

5.1. HEPHAİSTOS (2005)

Boyutlar: 40cm. x 102cm. x 38cm.

Teknik ve Malzeme: Alçı ile doğrudan biçimlendirme



Resim 5. 1. Hephaistos (2005)

Önceden kâğıtta eskiz olarak tasarlanan çalışmanın boyutu belirledikten sonra metal parçalar birbirine kaynatarak iskeleti oluşturulmuştur. Oluşturulan bu iskelet üzerine kendir ve kâğıt parçaları alçıya bulanarak sarılmıştır. Daha sonra parça parça hazırlanan alçılar kullanılarak biçim oluşturulmaya başlanmıştır.

Çalışmada, Yunan mitolojisinde Zeus ile Hera'nın oğlu olan Tanrılar ve kahramanlar için demircilik zanaatıyla uğraşarak silahlar ve zırhlar üreten ateşler tanrısı Hephaistos esin kaynağı olmuştur. Yunan mitolojisinde ayakları sakat olarak tasfir edilen Hephaistos'u bu çalışmada ayakları sağlam bir şekilde biçimlendirilmiştir. Bunun sebebi, ortaya çıkarılan heykelin kompozisyon açısından etkisinin artırılmak

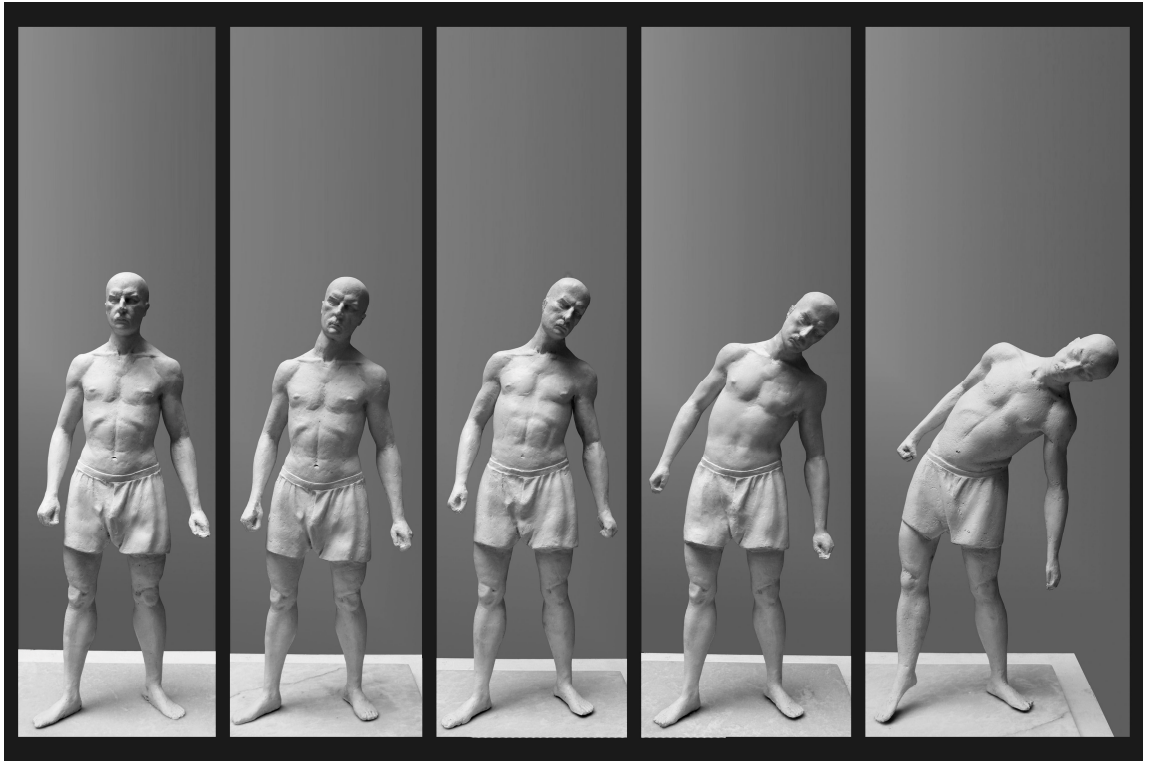
istenmesidir. Figürün eline, biçime uygun bir şekilde tasarlamaya çalışılan demirci çekici yerleştirilmiştir. Ayakta duran bu figür plastik sanatlarda sıklıkla görülen klasik duruş temel alınarak tasarlanmıştır.

Soyutlamada ışık-gölgenin figür üzerinde düzenli bir şekilde dağıtılması amaçlanmıştır. Işık-gölgenin oluşturduğu motifler ön plana çıkarılarak figür üzerinde ritmik bir volüm etkisi elde edilmeye çalışılmıştır. Figürün serbest duruşundan kaynaklanan durağanlık bu volümsel etkilerle canlandırılarak bu durağanlığına hareketli formlar ile kontrast bir durum kazandırmak istenmiştir.

5.2. 5-GEN (2006)

Boyutlar: 90 cm. lik 5'li figür kompozisyonu

Teknik ve Malzeme: Polyester döküm



Resim 5. 2. 5-Gen (2006)

Rodin' in biçimlendirmede getirdiği yenilik, anlık hareketleri form üzerinde ele almasıdır. Rodin yapıtlarında, bir duruştan ötekine geçişler üzerinde çalışmalarda bulunmuştur. Bitmemişlik etkisine sahip yapıtlarıyla da hareketin anlık durumlarını yansıtmıştır.

5-Gen isimli bu çalışmada ise, Rodin'in heykellerindeki anlık durumlardan yola çıkılarak, bir hareketten diğerine geçerken arada kalan hareketler üzerine yoğunlaşmak istenmiştir.

19. yüzyılın başlarında fotoğraf makinesinin icadıyla, anın görüntülenebilmesi sağlanmıştır. Bir duruştan diğerine geçerken yakalanabilecek bu ara değerlerin üç boyuta aktarılması çalışmanın temelini oluşturmuştur. Aynı zamanda, pandomim görüntülerinin yer aldığı bir tiyatro kitabı hareketlerin belirlenmesinde önemli bir yer tutmuştur. Bu beşli figürde, bir sonraki hareket kendinden önce gelenin devamı niteliğindedir.

İki hareket arasında geçen zaman üç figür ile anlatılmıştır. Birbirine bu kadar yakın duruşların her seferinde yeniden yapılmak istenmesinin sebebi figürlerin bir araya getirildiklerinde oluşturacakları etkinin görülmek istenmesidir. Biçimlendirilen beş figürde de birbirine çok yakın hareketler sabırla tekrar edilmiştir. Figürler hareketsizden hareketliye doğru soldan sağa sıralanmıştır. Sıralamanın bu şekilde yapılmasının nedeni ise gözün soldan sağa doğru okumaya alışık olmasıdır.

5.3. CANLI MODELDEN BÜST ÇALIŞMASI (2008)

Boyutlar: 25cm. x 36cm. x 27cm.

Teknik ve Malzeme: Kil ile biçimlendirme



Resim 5. 3. Canlı Modelden Büst Çalışması (2008)

5.4. BAHADIR (2008)

Boyutlar: 22cm. x 35cm. x 25cm.

Teknik ve Malzeme: Kil ile biçimlendirme



Resim 5. 4. Bahadır (2008)

5.5. GEOSİMETRİK (2008)

Boyutlar: 23cm. x 36cm. x 28cm.

Teknik ve Malzeme: Kil ile biçimlendirme



Resim 5. 5. Geosimetrik (2008)

5.6. ANTİK SOYUT (2008)

Boyutlar: 27cm. x 36cm. x 28cm.

Teknik ve Malzeme: Kil ile biçimlendirme



Resim 5. 6. Antik Soyut (2008)

Çalışma, antik döneme ait bir kadın büstünden yola çıkarak, kil ile biçimlendirme tekniğiyle oluşturulmuştur. Oluşturulma safhasında kullanılan malzeme olan kil ekleme ve eksiltme yöntemini en iyi biçimde gözler önüne sermektedir. Bu durum, iş üzerinde daha rahat bir biçimde hareket edebilmeyi sağlamıştır. Yapım aşamasında amaçlanan şey işin yüzeyinde ve ana hacminde bulunan ışık ile gölgenin bir ritim içerisinde birbirini takip etmesidir.

Heykelin bazı bölümlerinde sert, bazı bölümlerinde ise yumuşak geçişler kullanılarak ışığın dağılımında zıtlıklar yaratılmaya çalışılmıştır. Form yönünü takip eden yüzeysel çizgilerle biçimi daha hareketli bir hale getirerek biçimlerin dönüş yönlerine vurgular yapılmak istenmiştir. Ve bu durumun volümsel bir etki sağlaması amaç edinilmiştir.

5.7. ENTROPİKAL (2009)

Boyutlar: 12cm. x 80cm. x 15cm.

Teknik ve Malzeme: Metal



Resim 5. 7. Entropikal (2009)

Bu çalışma entropi kavramından yola çıkılarak biçimlendirilmiştir. Entropi, en kaba tanımıyla, bir sistemin düzensizliğinin ölçüsüdür. Her düzensizlik kendi içinde bir düzen barındırmaktadır. Farklı ebatlarda ve düzensiz bir biçimde kesilen metal levha parçaları daha önceden belirlenen bir kuş formunu oluşturacak şekilde birbirine kaynatılmışlardır. Çalışmanın genelinde parçadan bütüne gidilerek tümevarım yöntemi uygulanmıştır. Metal levha parlak ve yansıyan bir yüzeyin yanı sıra oksidasyondan kaynaklanan renk farklılıklarını da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Parçalar arasındaki boşluklara düşen gölgelerle biçim daha etkili hale getirilmeye çalışılmıştır. Kaynakla oluşturulan pürüzlü yapı ile figürün yüzeyine bir hareketlilik sağlamak istenmiştir. Çalışmanın isminin entropikal olarak belirlenmesi, yapılan işin entropi ile bağdaştırılması ve kuşun tropikal balıkçılları anımsatmasından kaynaklanmıştır.

5.8. ALBIZ (2009)

Boyutlar: 25cm. x 48cm. x 26cm.

Teknik: Seramik kili ile biçimlendirme ve fırınlama



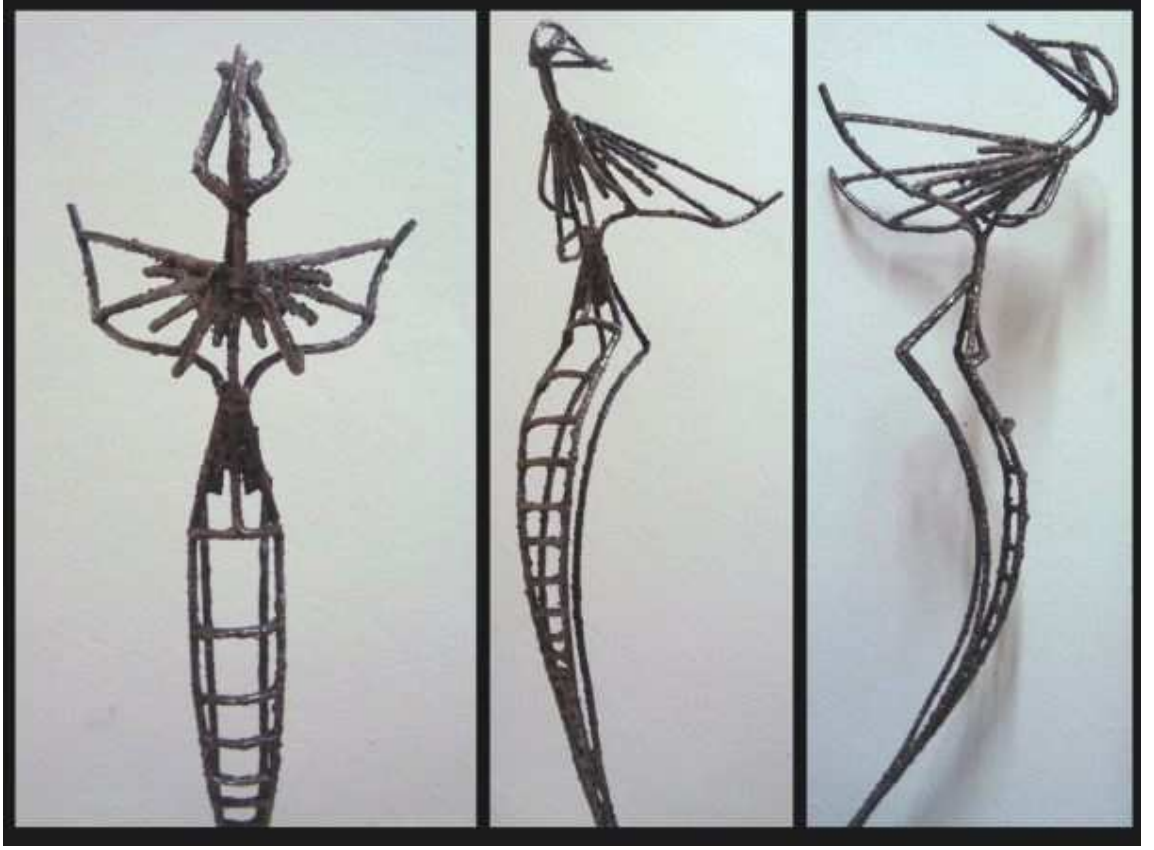
Resim 5. 8. Albiz (2009)

Seramik pişirme yöntemiyle yapılan çalışma 5 milimetre kalınlığındadır. Reel bir fare başını stilize ederek biçimlendirmeye gidilmiştir. Doğadan öykünerek yapılan bu çalışmanın kütesinde meydana gelen motifler bir nevi ateş stilizasyonundan yola çıkılarak ortaya konulmuştur. 12 hayvanlı Türk takviminde de yıl olarak kullanılan fare bu çalışmada, eski Türk’lerde şeytan anlamına gelen “albız” adını almıştır. Şeytanın tabiatında bulunan ürkütücü ve aynı zamanda çekici tarafına bu stilizasyonda kullanılan kararlı çizgilere sahip formlarla yer vermeye çalışılmıştır. Formların kararlılığı, üzerine düşen ışık-gölge kontrastının yüzeyde oluşturduğu çizgisel etkiyle desteklenerek ortaya konulmak istenmiştir. Işın üzerine düşen ışık ve gölge gözün iş üzerinde yorulmadan gezinebilmesi amaçlanarak tasarlanmış ve çalışma peyniri andıran siyah bir kaide üzerine yerleştirilmiştir.

5.9. SİMTEN (2009)

Boyutlar: 23cm. x 77cm. x 29cm.

Teknik ve Malzeme: Metal



Resim 5. 9. Simten (2009)

Çalışma, metal çubukların istenilen formda bükülerek birbirine kaynatılması ile oluşturulmuştur. Çizgiselliği vurgulayan metal çubukların işe naif bir duruş kazandırması amaçlanmıştır. Metal çubuklar kullanarak elde edilmeye çalışılan çizgisel yalınlıkla uçma imgesinin baskın anlatımı dengelenmeye çalışılmıştır. Enerjisini yerçekiminden alan çalışmada bir gökçekimi sergilemek istenmiştir. Dikeyde kullanılan uzun çizgilere nazaran yatayda kullanılan daha kısa çizgiler bu durumu desteklemek için tasarlanmıştır. Figürün özündeki iç boşluklara geniş bir yer verilmesinin temel nedeni ise izleyicinin zihninde boşlukta bir devinim sağlayan biçimin oluşmasının amaçlanmasından kaynaklanmaktadır.

İşin adı ise Farsçada “gümüş tenli” manasına gelen “simten” olarak seçilmiştir. Bu ismin konulmasındaki neden ise çalışmadaki parlak metal yüzeydir.

5.10. BAYRAKTAR (2010)

Boyutlar: 17cm. x 50cm. x 20cm.

Teknik ve Malzeme: Metal telleri sararak doğrudan biçimlendirme



Resim 5. 10. Bayraktar (2010)

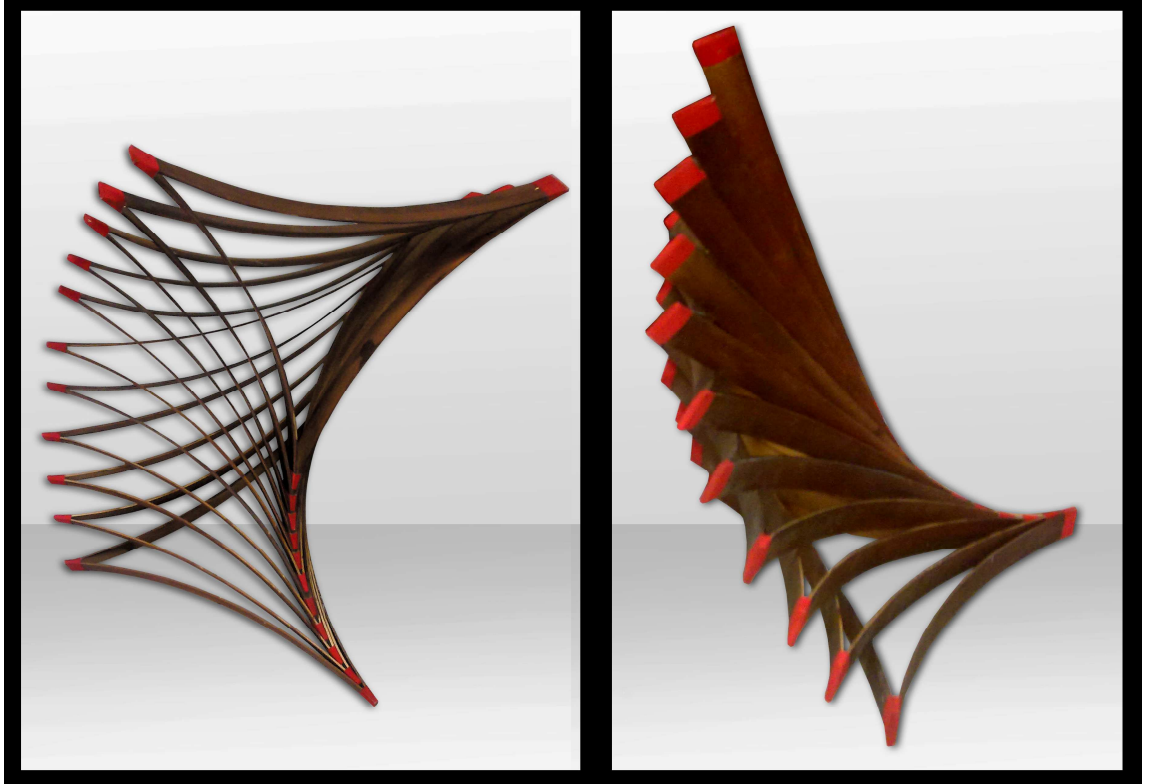
Yapım aşamasına gelmeden önce eskizleri kağıda çizilen çalışma, metal bir konstrüksiyon üzerine oluşturulmak istenilen formun yapısına göre metal teller sarılarak oluşturulmuştur. İnsan vücudunda varolan esneklik abartılarak biçime genel bir devinim kazandırılmaya çalışılmıştır. Figürün genel yapısında çizdiği “s” motifi izleyiciye dinamik bir yapının rahatlığını hissettirmek için kullanılmıştır. Gövdeye göre uzun bacakların kullanılması ilüstratif ölçülerin zengin duruşundan yola çıkılarak betimlenmiştir. Figürde kullanılan tellerin arasında oluşan boşluklar, biçimin daha etkili bir hal alması için kasıtlı olarak yoğun bir şekilde bırakılmıştır. Kompozisyonun sol alt kısmından çıkıp sağ üst kısmına kadar ulaşan metal çubuk, figürü iki eşit parçaya ayırıp kaide üzerinde bir denge sağlamak amacı ile konulmuştur. Öte yandan da çalışmanın konusunu oluşturan “bayraktar” imgesini desteklemek amacı ile kullanılmıştır. Figürün

yüzeyinde tellerin oluşturduğu hareketlilik düz bir yüzeye sahip mermer kaide kullanılarak ön plana çıkarılmak istenmiştir.

5.11. ANAFOR (2010)

Boyutlar: 62cm. 58cm. x 50cm.

Teknik ve Malzeme: Ahşap parçaları birleştirme



Resim 5. 11. Anafor (2010)

Anafor diğer bir adıyla girdap formundan yola çıkılarak oluşturulan çalışmada ahşap malzeme kullanılmıştır. Ahşap şeritlerden elde edilen üçgen biçimlerin üst üste getirilip bir düzen içerisinde saat yönünde kaydırılarak birbirine eklenmesiyle yeni bir form elde edilmiştir. Esnetilerek biçimlendirilen üçgenlerdeki gerginlik çalışmanın tamamına yayılmak istenmiştir. Anafordaki burgaç mantığı temel alınarak meydana getirilen bu formun esin kaynağının temelini İlhan Koman'ın matematiksel yapıtları oluşturmuştur. Işığı içinden geçirebilen bir yapıya sahip olan bu çalışmada hareket ögesi biçimin yanı sıra bu geçirgenlikle pekiştirilmeye çalışılmıştır. Ahşabın maddesel dokusu bozulmadan bir koruyucu malzeme ile boyanmıştır. Bunun nedeni ise ahşap malzemenin sıcaklığının etkisinin kaybolmamasını sağlamaktır. Her bir üçgenin kırmızı

renge boyanan uç kısımları birleşimden sonra ortaya çıkan genel hatları vurgulamak içindir.

Anaforun dönüşünden doğan burgu zeminden topladığı enerjiyi dönerek yukarıya taşır ve çevresinde dolaşılabilir görsel bir ortam oluşturur. Bu formun çalışmada kullanılması da izleyicinin etrafında gezinmesini ve üç boyutu hissetmesini sağlama amacından doğmuştur.

SONUÇ

İnsanlık buzul çağından günümüze değin, heykeller yapmıştır. İnsanlık onları şekillendirirken onlarda insanlığı şekillendirmiştir. Heykeller, kimi zaman gündelik yaşamı kolaylaştıran araçların bir bölümünde, kimi zaman ilahi büyüsel imgeleri maddeleştirmekte, kimi zaman ise toplumların, kültürlerini farklı çağlara ve toplumlara aktarmalarında bir araç olarak kullanılmıştır.

Çalışmamın konusunu oluşturan heykeli tanımlayan plastik çözümlemeler, insanlığın sanatı ortaya çıkarışından Avrupa’da yaşanan sanayi devrimine kadar olan süreç içerisinde sanatçılar tarafından çok az bir farkındalık ile kullanılmıştır. Sanayi devrimi sonrasında sanatçılar burjuvazinin iplerinden kurtularak icra ettikleri sanat dallarının özüne inebilmişlerdir. Çünkü sanayi devrimi Avrupa’daki sosyokültürel yapıyı kökünden değiştirmiş ve sanatçının gelenekten kopmasını sağlamıştır. Bu kopuş geleneği tam anlamıyla bir reddediş anlamına gelmemektedir. Geçmiş temel alarak geleceği özgürce biçimlendirmektir.

Geleneksellikten koparak bu değişime ayak uyduran ve kendi özüne dönebilen heykel sanatçıları da bu vesile ile yapıtlarındaki bir takım sorunların çözümünü araştırmaya başlamışlar ve plastik öğeleri tanımlayarak yapıtlarında elde etmek istedikleri etkiyi birtakım çözümlemelerle ortaya koymuşlardır. Mekân, ışık, gölge, doku, ritim, hareket, boşluk ve doluluk gibi heykeli tanımlayan plastik elemanları bu bağlamda kullanmışlardır. Yapıtlarında birebir tasvirten farklı olarak plastik biçim ve ifade arayışına giden heykel sanatçısı, batılı anlamda modern bir heykel anlayışı oluşturarak heykelde soyut biçim olgusunu yaratmıştır.

1900’lü yıllardan günümüze heykeltıraş geleneksellikten farklı olarak yapıtıyla birlikte mekânda boşluğuda şekillendirmiştir. Artık heykel sanatçısı bulduğu biçim dili ile sadece izleyiciye vermek istediği mesajı iletmektedir ve yapıtını tasarlarken izleyiciyide göz önünde bulundurmaktadır.

Soyutlamalarında malzeme olarak mermer, ahşap ve birtakım geleneksel döküm maddeleri kullanan sanatçıların yanı sıra, bilimsel icatlarla ortaya çıkan yeni nesil maddeler kullanan sanatçılarda vardır. Malzeme seçimi sanatçının eserinde vermek istediği plastik etkiye göre değişiklik göstermektedir. Heykel sanatında kullanılan malzemelerin sınırlarının genişlemesi sanatçıların çalışmalarındaki plastik farklılıklarında izleyici tarafından tam anlamıyla okunabilmesini sağlamıştır.

Malzemenin genişlemesi çağdaş sanat yapıtları içerisinde farklı disiplinlerinde doğmasını sağlamıştır. Üç boyuta sahip olmayan ve birçok plastik öge ile tanımlanamayan, kullanılan malzemenin anlamlandırılmasına dayalı ve özünde felsefe barındıran disiplinlerdir bunlar. Bu yapıtlarda kullanılan nesne, izleyiciye kendi öyküsünü okutarak onunla anlam kazanır. Bu sebeptendirki günümüz Batı heykeli için bir tanımlamaya gitmek gittikçe zor bir hal almaktadır.

KAYNAKÇA

- Afşar, T., *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul 2002.
- Aksoy, Ö., *Biçimlendirme*, Trabzon 1967.
- Akyürek, F., *Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı, Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, 48-59.
- Alsaç, B., Alsaç, Ü., *Türk Resim ve Yontu Sanatı*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.
- Antmen, A., Rona, Z., (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları, İstanbul 2001.
- Arıtan, Ö., “20.yy’ın İlk Yarısında Soyut Sanat ve Mimarlık”, *İzmir Mimarlar Odası Dergisi*, 29, 1999, 39-44.
- Arseven, C. E., “Rokoko Üslubu”, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1994, IV, 1676.
- Arslan, N., “Ferit Özşen”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1415-1416.
- , “Kuzgun Acar”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 13.
- Ata, M., *Sentetik Malzemeler Biçimlendirme Yöntemleri Sanatta Kullanımı*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1978.
- Aydın, M., “Vladimir Tatlin”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1750-1751.
- Berk, N., Gezer, H., *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- Boysal, Y., *Grek Klasik Devir Heykeltıraşlığı*, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara 1967.
- Bozkurt, N., *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa 2004.
- Bulat, M., “Form ve Kompozisyon”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12, 2007, 73-87.
- , “Modern Heykelin Doğuşu”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 11, 2007, 83-89.
- Cheng, F., *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2006.
- Ching, F., *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen*, (Çev. Sevgi Lökçe), Yapı-Endüstri

- Merkezi Yayınları, İstanbul 2004.
- Cumming, R., *Görsel Rehberler: Sanat*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2006.
- Cezar, M., *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971.
- Çalık, S., *Şadi Çalık*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004.
- Çelebi, M., *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara 2006.
- Çoker, A., "Soyut Heykel", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1 (8), Yeni Boyut Yayınları, Ankara 1982, 4-6.
- Çolakoğlu, D., *Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Demirbaş, M., "Görüşme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4 (32), 1985, 10-11.
- Duve, T., "Exsitu", *Sanat Dünyamız*, (Çev. Kemal Atakay), Yapı Kredi Yayınları, 82, İstanbul 2002, 111-121.
- Ersoy, A., *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2002.
- , *Turkish Plastic Arts, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications*, Ankara 2008.
- Fowler, H. N., *A History of Sculpture*, The Macmillan & Corporation, London 1916.
- Furtwangler, A. -H. L. Ulrichs, *Greek and Roman Sculpture*, (Çev. Horace Taylor), J. M. Dent&Sons, London 1914.
- Genet, J., *Gicometti'nin Atölyesi*, (1986), (Çev. Hür Yumer), Metis Yayınları, İstanbul 1990.
- Germaner, A. T., "Heykel Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 780-783.
- , "Doku", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 467-472.
- Germaner, S., "Rönesans", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1584-1589.
- Girardi, M., *Art Book Michelangelo: İnsanoğlu Taşa MeydanOkuyor*, (Çev. Cemal Kaan Emek), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.

- Herrigel, E., *Zen ve Okçuluk*, (Çev. Ömer Cemal Güngören), Yol Yayınları, İstanbul 1993.
- Hollingsworth, M., *Dünya Sanat Tarihi*, (2003), (Çev. Rengin Küçükeroğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009.
- Huntürk Ö., *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2011.
- Irvin, R., *Oryantalistler ve Düşmanları*, (2007), (Çev. Bahar Tırnakçı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- İleri, C., (Ed.), *Bellek ve Ölçek*, Kolektif İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul 2006.
- İnankur, Z., “Alberto Giacometti”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 676-677.
- , “Costantine Brancusie”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 286.
- , “Yeni-Klasikçilik”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1933-1936.
- İpşiroğlu, N., *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlar Arası Etkileşim*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2010.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2009.
- Jewett, J. P., *Sculpture And The Plastic Art*, Jewet, Boston 1850.
- Karaaslan, S., “Heykel ve Mekan”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), 2005, 259.
- Karavit, C., *Işık Gölge*, Telos Yayıncılık, İstanbul 2006.
- Kedik, A.S., “Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, 29, 1997, 50-51.
- Kınay, C., *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- King, J. P., *Matematik Sanatı*, (1992), (Çev. Nermin Arık), Tübitak Yayınları, Ankara 2004.
- Kurtaslan, B. Ö., “Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarım” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, 2005, 193-222.

- Linda, E., Zimmermann, B., *Pablo Picasso Hayatı ve Eserleri*, (Çev. Mine Dumanoglu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Özis), İstanbul 1991.
- Murray, C., *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev. Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Özçelik, I., *20. Y.Y. Hareket Öğesinin Kullanımı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2007.
- Read, H., *Modern Sculpture A Consive History*, Thames Hudson World of Art Ltd, London 1964.
- Rogers, L. R., *Sculpture: Appreciation of the Arts*, Oxford University Pres, Oxford 1974.
- Rona, Z., “Gian Lorenzo Bernini”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 225-226.
- , “Rahmi Aksungur”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 45-46.
- Saldıray, S., *Gözlemsel Çözümsel Yöntemle Yeni Düzen Yeni Biçim*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1979.
- Savaş, R., *Modelaj*, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara 1977.
- Sevim, C., *Türkiye’de Seramik Heykel*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 1994.
- Sönmez, T., *Heykel ve İşlev Günümüz Türk Heykel Sanatı İçerisinde Yer Alan ve İşlevsel Niteliği Olan Heykeller*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin 2006.
- Sözen, M., Tanyeli, U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- Şaşmaz, Y., *Figüratif Heykelde Gerçekçilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2006.
- Şeyben, B. Y., “Görsel Sanatta Zaman ve Mekân Parametreleri ve Sitüasyonist Estetik”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2 (4), 2009, 99-110.
- Tanyeli, U., “Mekan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 1193-1195.

- Turanî, A., *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Tükel, U., “‘Aguste Rodin’”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1565-1566.
- , “‘Henry Moore’”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, II, 1295-1296.
- , “‘Joseph Beuys’”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, 232.
- Uz, N., *Heykelde Espas*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 1996.
- Vasseleu, C., *Işığın Dokusu*, (Çev. Aydın Sarıkaya), Ankara 1999.
- Weinberg, L., *The Art of Rodin*, Boni&Liveright, United States of America 1918.
- Yıldız, S., *Primitif Sanat ve Primitif Sanatın 1900–1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2007.
- Yılmaz, M., *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1999.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	M. Çağrı YILMAZ
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum- 02.01.1982
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2002-2006, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	2007- Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	2004, 3. Eçev Heykel Yarışması ve Sergisi, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi, İzmir 2005, 4. Eçev Heykel Yarışması ve Sergisi (Mansiyon Ödülü), D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi, İzmir 2005, D.E.Ü. Bahar Şenliği Karma Heykel Sergisi, Tıp Fakültesi Derslikler Fuayesi, İzmir 2005, 23. Universiade Yaz Oyunları Karma Heykel Sergisi, Çetin Emeç Sanat Galerisi, İzmir 2005, Söktaş İplik Fabrikası ile D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü İşbirliği ile yapılan Workshop, Söke/Aydın 2006, Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması (Naci ARTUN Mansiyonu) ve Sergisi, İzmir 2006, Kişisel Heykel Sergisi, İTÜ Mühendisler ve Mimarlar Derneği'nin Sergi Salonu, İzmir 2007, Asılsız Soykırım İddialarıyla Mücadele Derneği Afiş Yarışması (1.lik Ödülü), Erzurum 2007, Atatürk Üniversitesi Heykel Bölümü Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum 2009, Resim Heykel Müzesi Karma Heykel Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi Galerisi, Ankara

	2010, Atatürk Üniversitesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum 2011, Atatürk Üniversitesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	m.cagriyilmaz@hotmail.com
Tarih	Eylül 2011