

159545

SOYUT HEYKELDE KÜTLE - BOŞLUK İLİŞKİLERİ

Tansel ÇEBER

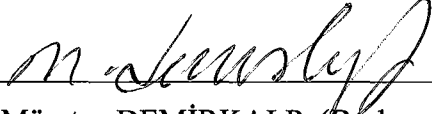
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

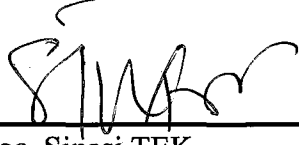
Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2006

KABUL VE ONAY

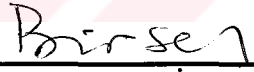
Tansel Çeber tarafından hazırlanan “ Soyut Heykelde Kütle - Boşluk İlişkileri “ başlıklı bu çalışma, 01.06.2006 tarihinde yapılan savunma sınavı sonunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.


Doç. Mümtaz DEMİRKALP (Başkan, Danışman)

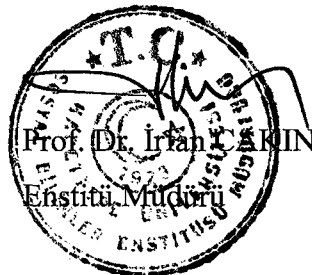

Yrd. Doç. Şinasi TEK


Doç. Refa EMRALİ


Doç. O. Mete DEMİRBAŞ


Yrd. Doç. Birsen GİDERER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



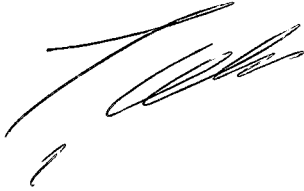
BİLDİRİM

Hazırladığım yüksek lisans sanat eseri çalışması raporunun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, sanatta yeterlik eseri çalışması raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasını izin verdiğimi onaylarım:

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

04.07.2006

Tansel Çeber



ÖZET

ÇEBER, Tansel. ‘ Soyut Heykelde Kütle - Boşluk İlişkileri ’, Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara 2006.

Bu çalışmada; soyut sanat kapsamında iki kutup olarak kabul edilen kütle ve boşluk durumları irdelenmiş ve yaratım sürecinde kütlenin us tarafından sezgisel kavrayıştaki etkisi araştırılmıştır. İlk çağlardan günümüze kadar olan soyut anlayışı bilim, felsefe ve sanat bakımından ele alınmış, sanatta soyut biçimlere yönelişin sebepleri araştırılmıştır. Soyut bir yapı olarak tasarlanan heykelin indirgenebildiği en sade, en temel biçim olan kütle ile kütleyi hantal bir yığın olma durumundan çıkaran, parçalar arasında mekansal bir alış - verişle dengeyi sağlayan boşluğun, yapının kurgulanmasındaki rolüne açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda günümüz çağdaş sanat ortamında “ soyut ” kavramını çözümlemek için kullanılan kavramlar irdelenmiş ve bu kavramların tarih içindeki değişkenliği örneklerle gösterilmiştir. Uygulamalarda; soyut heykelde kütle - boşluk ilişkileri ve bu ilişkilerin plastik değerlere yansımaları açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Soyut, Kütle, Boşluk, Soyutlama, Özdeşleyim, İçbükey, Dışbükey

ABSTRACT

ÇEBER, Tansel. 'The Relations Between Mass and Space in Abstract Sculpture' ,
An Artwork Report Study, Ankara 2006.

In this study; the various states of mass and space that are considered as two poles in terms of abstract art have been examined and the influence of perceptive comprehensibility of the mass by the mind during the creativity process has been researched. The study has also dealt with the idea of “ abstract ” from antiquity to date in terms of science, philosophy, art and the reasons for the inclination towards abstract forms in art have been tried to be uncovered. The role of mass, in the making of the work, which is the purest and the most fundamental form that the sculpture has been reduced to and space which transforms mass into something other than a coarse structure has providing a balance by a spatial exchange between particles has been attempted to be clarified. In a similar vein, in today' s contemporary art, the conceptions that are used to resolve the notion of “ abstract ” have been examined and the transformations of these conceptions in history have also been exemplified. In practices, the relations between mass and space in abstract sculpture and the reflections these relations have on plastic values have been attempted to be explained.

Key Words

Abstract, Mass, Space, Abstraction, Sincere Feel, Inside Curve, Outside Curve

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİMLER DİZİNİ.....	iv
GİRİŞ.....	vi

1. BÖLÜM

SANAT VE İNSAN.....	1
1.1. GÜVENİLİR KORKU.....	4
1.2. GELECEĞİN BAŞLADIĞI ZAMAN.....	9
1.3. SUBJEKTİFTEN OBJEKTİFE.....	10

2 . BÖLÜM

KÜTLE - BOŞLUK ARASINDAKİ DENGE.....	20
2.1. ATOMDAN UZAYA.....	22
2.2. TAŞA AÇILAN DELİK.....	23

3 . BÖLÜM

BOŞLUĞU YONTMAK.....	35
----------------------	----

KAYNAKÇA.....	50
ÖZGEÇMİŞ.....	54

RESİMLER DİZİNİ

1. Resim 1: Paul Cezanne , “ Yıkanalar ”, 1885.....	12
2. Resim 2: Wassily Kandinsky, “ Siyah ve Menekşe ”, 1923.....	14
3. Resim 3: Mısır Heykeli, M.Ö. 1200 – 1280.....	16
4. Resim 4: Mezopotamya Heykeli, M.Ö. 800-850.....	16
5. Resim 5: Michelangelo , “ Davut ”, 1501 – 1504.....	17
6. Resim 6: Michelangelo , “ Davut ”, 1501 – 1504 (Detay).....	17
7. Resim 7: Augustie Rodin, “ La Danaide ”, 1889.....	18
8. Resim 8: Constantin Brancusi, “ Boşlukta Kuş ”, 1928.....	23
9. Resim 9: Naum Gabo, “ Çizgisel no:1 ”, 1941.....	25
10. Resim 10: Moore, “ Uzanan Figür ”, 1938.....	27
11. Resim 11: Moore, “ Uzanan Figür ”, 1951.....	28
12. Resim 12: Moore, “ Nükleer Enerji ”, 1941.....	29
13. Resim 13: Moore, “ Nükleer Enerji ”, 1941 (Detay).....	29
14. Resim 14: Lipchitz, “ Kutsama - I ”, 1942.....	30
15. Resim 15: Isamu Noguchi “ Kuyu ”, 1970.....	31
16. Resim 16: Isamu Noguchi “ Ana Kapı ”, 1976.....	32
17. Resim 17: Zühtü Müritoğlu, “ Işık Küpleri ”, 1955.....	33
18. Resim 18: “ Küreselleşme ”, 2002.....	37
19. Resim 19: “ İç – Dış ”, 2003.....	38
20. Resim 20: “ İsimsiz ”, 2004.....	39
21. Resim 21: “ İsimsiz ”, 2004 (Detay).....	39
22. Resim 22: Brancusi, “ Sonsuzluk Sütunu ”, 1937-38.....	40
23. Resim 23: Brancusi “ Sonsuzluk Sütunu ”, 1937-38 (Detay).....	40
24. Resim 24: “ Sütun - I ”, 2005.....	41
25. Resim 25: “ Sütun - I ”, 2005.....	41
26. Resim 26: “ Sütun - II ”, 2005.....	42
27. Resim 27: “ Piramit ”, 2006.....	43
28. Resim 28: “ Piramit ”, 2006 (Detay).....	43
29. Resim 29: “ Kabuk - I ”, 2005.....	46
30. Resim 30: “ Kabuk - II ”, 2005.....	47

31. Resim 31: “ Deliğın Durumu ” , 2005.....	48
32. Resim 32: “ Deliğın Durumu ” , 2005.....	48
33. Resim 33: “ Deliğın Durumu - I ” , 2005.....	49
34. Resim 34: “ Deliğın Durumu – II ” , 2005.....	49



GİRİŞ

‘ Soyut Heykelde Kütle - Boşluk İlişkileri ‘ adlı çalışma, soyut heykel kapsamında kütle - boşluk ilişkilerini irdelemeyi temel almıştır. Tarih boyunca soyut biçimlerin sanat yapma sürecinde kullanımı incelenmiş, “ soyutlama “ ve “ soyut “ terimleri arasındaki farklar araştırılmıştır. İnsanlığın sürekli değişen değerleri içinde soyut kavramı bilim, felsefe ve sanat bakımından incelenmiş, felsefe ve bilimdeki soyut anlayışının sanata yansması ele alınmıştır. Soyutlama ve Özdeşleyim kavramları temel olarak Worrringer’ in ışığında araştırılmıştır. Heykelde kütle ve boşluğun ilk çağlardan günümüze kadar olan durumu incelenerek, 20. yy. ile birlikte boşluk anlayışının felsefe ve bilimin etkisiyle sanattaki değişimi üzerinde durulmuştur.

19. yüzyılın sübjektif - natüralist evren kavrayışı yerine 20. yüzyılda objektif - idealist bir evren tablosunun ortaya çıkması üzerinde durulmuş, bu değişime neden olan etkenler araştırılmıştır.

Uygulamalarla içbükey ve dışbükeylerin heykele etkileri üzerinde durulmuş, heykellerinde içbükey ve dışbükeyleri kullanan sanatçılar araştırılmıştır. Heykellerde kullanılan dokunun kütle ve boşluğun algılanmasında yardımcı unsur olarak kullanılabilirliği sanatçıların eserlerinden örnek verilerek gösterilmiştir. Soyut formlarla oluşturulan heykellerde kütle - boşluk ilişkileri irdelenirken, kütle ve boşluk arasında bir denge oluşturulması amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM

SANAT ve İNSAN

İnsan ilk çağlardan beri güzelin peşinde koşmuştur. Kimi insanlar zaten doğada var olan güzelle yetinirken, kimileri güzelin güzelini aramıştır. Ancak her insanın güzelle olan ilişkisinin aynı yoğunlukta olmadığı bilinmektedir. Güzel, kimileri için sıradan bir değer olurken kimileri için bir yaşam koşuludur. Bu yaşam koşulu sanat' ı şu ya da bu şekilde hayatın içinde tutmuş ve neredeyse her insanla ilgili kılmıştır. Bu yüzden sanatı en yaygın bir düşünsel etkinlik olarak tanımlayabiliriz. Sanatı, evrensel ve daimi yapan da bu özelliğidir. Yapıt, sanatçının iç dünyasında oluşur, biçimlenir ve gelişir, bu yüzden yapıt öznedir. Ancak sanatçının bilinci dış dünyadan yalıtık bir bilinç değil, öznel özellikleri olan toplumsal bir bilinçtir ya da nesnel bir bilinçtir, bu yüzden yapıt içinde tarihsellik özelliği de taşır. Bu yüzden her yapıtın, özel olarak yaratıcısının, genel olarak da bütün insanlığın özelliklerini taşıdığı düşünülebilir.

“ İnsanlığın korkunç tutkularını renklerle anlatmak istedim... ” (Timuçin 2002: 7) der, Van Gogh. Sanatçının ortaya koyduğu yapıtında “ ben ” den çok insanlık açılır. Yapıt insanı düşündürürken ve duygulandırırken aynı zamanda yetkinleştirir ve arındırır. Yapıt, insana insanı gösterir; o insanın insanla ya da insanın kendisiyle yüz yüze geldiği yerdendir. Her sanatçı yapay bir nesne olan yapıtını doğal gereçlerle oluşturur. Amaç güzeli yaratmaktır. Böylece yapıt kendini açıklar; “ güzel ” ayrı ayrı görünüm, biçimler altında tek bir şeyi, insan olmanın anlamını ortaya koyar. Sanatçı gerçekliği soyutlamalarda dışlaştırır ve bunu yaparken dünyayı yeniden yaratmış olur. Rodin; “ Sanat insanın en yüce görevidir, çünkü dünyayı anlamaya ve anlatmaya çalışan düşünce terimidir... ” (Timuçin 2002: 8) der. Sanatçılar yapıtlarını oluştururken insanı insana göstermeyi ve böylece dünyayı daha insansallaştırmayı amaçlarlar.

Yaşam içinde bilim, felsefe ve sanat birbirlerini bir bütün oluştururcasına etkilemişlerdir. Tarihte XVII. yüzyıla kadar sanatın, bilim anlamına da gelen

felsefenin dışında geliştiği, estetiğin ise sanatın az çok uzağında felsefenin bir dalı olarak kaldığı görülür. Ayrıca bu dönemde sanatsal incelik, sanat zanaata yakın olduğu için, sanatçının dolaylı olarak gerçekleştirdiği, belki de amaçlamadan ya da bilincine varmadan gerçekleştirdiği bir etkinliktir.

Antik çağlarda matematik esaslarına bağlı bir güzel benimsenmişti. Aslında güzelin matematik olarak belirlenmesi düşüncesi Grek felsefesine kadar dayanan eski bir düşüncedir. Buna göre, biçimsel nitelikler, bir obje ile ilgilidir, “ objektif ” tir ve sayılarla ifade edilebilir niteliklerdir. Güzelliğin matematik olarak belirlenmesi düşüncesi, özellikle orantı kavramında anlamını bulur. Orantı deyince, iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasındaki ilgi anlaşılır. Örneğin Herakleitos’ a göre, güzel, elemanların birbirine katılması ile ortaya çıkan harmonidir. Grek heykeltıraş Polykleitos da bu sayı ve sayılar arası ilgi diye belirlediği harmoni düşüncesinden hareket etmiştir.¹

Ortaçağ’ da ‘ Ars ’, hem bugünkü anlamda sanatı, hem her anlamda bilimsel, felsefi, zanaatsal uygulamayı karşılar ve sanat belli bir sonuca ulaştıran usullerin toplamı olarak anlaşılır. ‘ Ars ’, marangozluğu, mimarlığı, yontuyu, resmi, dilbilgisini, mantığı, aritmetiği, gökbilimi, müziği... içerir. Bu anlamda sanat, belli bir kurallar bütününe dayanarak, herhangi bir amaca ulaşmayı ya da daha somut olarak, yaşam için gerekli herhangi bir şeyi üretmeyi amaçlamıştır. Bu da Ortaçağ sanatçılarının güzeli yaratma çabası içinde işlevsele yönelmelerini ortaya çıkarmıştır. Bu zamanlarda sanat işlevselle iç içe gelişmiştir. O zamanın sanatçıları sanat eserini karşılıksız bir yaratma edimi olarak değil de daha çok işlevsel bir nesne olarak görmüşlerdir. Mağara duvarlarındaki resimler, savaş silahlarındaki veya günlük kullanılan nesnelerdeki işlemler ve motifler ya doğa ya da doğaüstünün gizemlerini açıklama çabası içinde veya dinselilik adına yapılmıştır. Tarih boyunca

¹ AFŞAR, Timuçin. *Estetik* , İstanbul: Bulut Yayınları, 2000

işlevsellik sanatla hep iç içe olmuştur. İlkel çağlarda mağara duvarlarına resimler yapan insan modern çağlarda kullandıkları eşyalara süslemeler yapmıştır.

Ortaçağ’ da yapıt, düşünceden yola çıkan, metafiziğin esaslarına dayalı, kuramsal bir estetik anlayışıyla üretilmiştir. Timuçin bu durumu şöyle açıklar;

“ Güzel eskiden sanatçının kaygısı olduğu kadar metafizikçinin konusuydu. Metafizikçi için güzel bir ‘ kendinde şey ’ di, bir tanrısal gerçeklikti, bu dünyadaki güzelleri belirleyen bir İdea’ ydı. Bütün güzeller onun yüzünden güzeldi... ” (Timuçin 2002: 20).

“ Güzel ” i matematik olarak belirleyenlerin başında Platon gelir. Platon yaşlılık döneminde böyle bir görüşe ulaşır, ontolojik idealar teorisinin yerini matematik bilimler ve astronomi alır. Platon, bu çağda gerek kozmosu gerekse kozmos içindeki varlıkları, bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. İdealar kozmosu, bir aritmetik kozmos halini almış, formların güzelliği tamamen formel - geometrik olarak algılanmıştır. “ Güzel olan salt geometrik formlardır. ” ¹ der Platon, yoksa, bu formların çevirmiş oldukları içerik değil. Bu anlayış form güzelliği, sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzellik olup, düzeni ve harmoniyi ifade eder. Bu anlayışa göre, ister doğa yapıtları, ister sanat yapıtları olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, formları’ dır. O halde, bütün güzelliklerin tek belirleyicisi, tamamen bir formel eleman olan sayı ve sayılar arası orantı olduğu düşünülmelidir.

¹ TUNALI, İsmail. *Estetik* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996 (Üçüncü Bölümden, Estetik Değer Çözümlemesi)

1.1. GÜVENİLİR KORKU

Platon' un, yapıtı mutlak bir gerçeklik olarak tanımlaması, sanatın bireysel bir derinlik kazandığı böylece yüksek düzeyde insanı ilgilendirir bir duruma geldiği XIX. yüzyıla kadar metafizik bir düzlemde incelenmesine sebep olmuştur. Sanatın, felsefe ve felsefenin yöntemleriyle birlikte değerlendirilmesi Yeniçağ ile birlikte değişmiş ve sanat Yeniçağın yeni değerleriyle birlikte bilimsel bakış açısına dayanan yeni bir estetik anlayışına kavuşmuştur.

“Yeniçağ’ da bilimlerin kendi deney alanlarını oluşturarak, kendi konularını ve yöntemlerini belirleyerek felsefeden ayrılışı onların kendi özgül alanlarını kurması gibi çok önemli bir sonucu getirdi. Ancak hiçbir zaman felsefeden tam anlamıyla bir kopuş olmadı hatta tersine bilimler her zaman temellerini felsefi düzeyde tartışma gereği duydular. Ayrıca sanatın giderek bilimsel bilgilerle tersleşmeksizin felsefi bir arayış içine girdiği görülür. Her bilginin bilimsel düzeyde doğrulanmayı gereksindiği bir çağda estetiğin bilimsellik yolunda olması doğaldır. Estetikte sağlıklı bilgilerin üretilebilmesi ancak bilimselliğin sağladığı bir kazanımla olasıdır...” (Timuçin 2002: 28).

düşüncesi bizi Wilhelm Worringer’ in tüm sanat yaratımları için belirlediği iki temel kavram saptamasına götürür. Bunlardan biri bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarını kapsayan ‘ özdeşleyim ’ ¹ içtepesi, diğeri de anti-natüralist soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı ‘ soyutlama ’ içtepesidir.

Özdeşleyim içtepesinde, estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Kişinin “ obje ” de kendisinden haz duyması, kendini “ obje ” de yaşamasıdır. Worringer haz duygusunu şöyle açıklar;

“Obje’ de duyduğum şey, genel olarak söylenirse, hayattır. Ve hayat, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Hayat, bir sözle, etkinliktir. Ama, etkinlik, içinde bir kuvvet harcamayı yaşadığım şeydir. Bu

¹ (Alm. Einfühlung) İçten duyma. Kendi duygularını nesnelere aktarma; kendini bir başkasının tasarımlar dünyasının içine yerleştirme; kendini başka bir varlığını içinde duyma. AKARSU, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü* , İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1987

etkinlik, özü bakımından, bir istem etkinliğidir. Etkinlik, çabalama ya da hareket isteğidir...” (Worringer 1985: 13).

Özdeşleyim eyleminde her obje kişinin kafasında, duyulur veriler ve kişinin kavrayıcı etkinliğinin bileşkesi olarak vardır. Eğer kişi karşılaştığı obje ile bir çatışma yaşamadan, kendinde bir özgürlük duygusu hissederse bu kişinin objeden aldığı hazdır. Ancak kişi duyularıyla algıladığı obje ile kendi kavrayıcı etkinliği arasında bir çatışma yaşarsa objeden haz alamaz. Kişi yalnız bu özdeşleyim eylemini gerçekleştirebilirse biçimler güzeldir, ama bunu yapamazsa biçimle ilişkiye girdiğinde haz alamaz ve obje ona çirkin gelir. Bu özdeşleyim teorisi ile örneğin, Grek- Roma ve Batı sanatının dar çerçevesi dışında kalan sanat eserleri karşısında dayanaksız kalırız. 19. yüzyılda gelişen sanat tarihi o dönemin koşullarına uygun olarak materyalist bir görüş biçiminde temellendirilmiştir. Viyanalı bilgin Alois Riegel, sanat tarihi araştırma yöntemine “ Mutlak sanat istemi ” kavramını sokar. Mutlak sanat istemi her sanat yaratmasının ilk ögesidir ve yaratmanın obje’ sinden bağımsız kendi kendisinden ibaret olan ve biçim istemi olarak davranan gizli - iç istek anlamına gelir. Materyalist sanat, ilkel sanat yapıtını üç etkenin; kullanılma amacı, hammadde ve tekniğin ürünü olarak görür. Bu üç etkenin materyalist sanatta yaratıcı bir rolü olmadığı gibi tersine onu engelleyici, olumsuz bir rolü vardır. İlkel sanatın doğayı taklit etme içtepisi estetik alanın dışında kalır ve sanatla hiçbir ilgisi olmadığı söylenebilir. ¹

Worringer’ e göre insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. İlkel insanın bilgilerinin yetersizliği ve doğayı tanımamaları sonucunda doğanın değişik olaylarına anlam verememelerine, doğadan korkmalarına sebep olmuş, doğa ile barışık olmalarını engellemiştir. Böylece insanlar güvenilebilecekleri sağlam bir nokta ararlar ve mutlak düzeni olan, değişmez, belirsizlikten uzak soyut biçimlere yönelirler. Zamanın ilerlemesi ile birlikte yapılan keşifler ve bunların sonucunda doğanın ve doğa olaylarının anlaşılması, doğadan korkmak için bir neden olmadığının anlaşılması ile insan doğa ile barışık bir ilişki kurmuştur ve Natüralist sanat anlayışı devreye girmiştir. Böylece insan kendi varlığının dışında bulunan objelere yönelmiş, onların varlığında

¹ Worringer, Wilhelm. *Soyutlama Ve Özdeşleyim* (Çev. İsmail Tunalı) , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985 (1. Bölüm; Soyutlama Ve Özdeşleyim Syf: 17)

kendi duygularını ve tinsel etkinliğini açıklamıştır. Böyle bir güven ve sempati ilişkisi, insanı doğaya ve nesnelere götürmüştür.

Uygar insanın soyut sanata yaklaşımı ise Worringer' e göre ilkel insandan farklıdır. İlkel insan doğa karşısında açıklayamadığı olaylar karşısında korkmuş ve doğadan uzaklaşarak soyut biçimlere yönelmiştir. Soyutlama içtepisi, ilkel insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu huzursuzluk sonucunda dinsel bir ilgi kurar. Worringer bu durumu ' tinsel uzay korkusu ' olarak açıklamıştır ve bu korku duygusunu sanat yaratmasının kaynağı olarak görmüştür. Worringer' e göre insan, ancak zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir. Doğru uygar budunları dünyanın dış görünüşünde bütün hayat olaylarının gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlar, sanatta aradıkları mutluluğu, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değil, tersine her nesneyi keyfilikinden ve görünüşteki rastlantısallığından kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktasında bulmuşlardır. Worringer, uygar insanın soyut biçimlere yönelmesini felsefi bir kavram olan " kendiliğinden şey " kavramı ile açıklar. Buna göre insan binlerce yılla birlikte edindiği bilgiler sonucunda doğanın gücüne yenik düştüğünü anlamış, doğanın her şeyden daha üstün olduğu düşüncesine varmıştır. Tıpkı ilkel insanda olduğu gibi o da doğa karşısındaki çaresizliğinden kurtulmak için kendi başına varlığa ulaşmak ister ve bunu soyut sanatta bulur. Soyutlama içtepisi ilkel insanda bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bilinçli bir duyguyla metafizik bir nitelik elde eder. ¹

Bu yeni dünyayı kavrama düşüncesi sanatın obje'sinin nesneler dünyasından tinsel - sanatsal bir dünyaya geçişini sağlamıştır. Biçim artık insanın iç dünyasında aranmaya başlanır. Bu yeni bir evren yaratmak, var olan evreni tekrar yaratmaktır ve bu yeni evrenin idol' u " ifade " dir. Bu tinsel - ruhsal alana yönelme başta çağdaş psikoloji olmak üzere çağın bilimsel ve felsefi yönelimine de uygun düşer. Freud tarafından

¹ Worringer, Wilhelm. *Soyutlama Ve Özdeşleşim* (Çev. İsmail Tunalı) , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985 (1. Bölüm; Soyutlama Ve Özdeşleşim)

psiko - analizin bir bilim olarak kurulması, insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur. Bu çağda sanatta Ekspresyonizm, felsefede özellikle B. Croce felsefesi çağın tinsel - estetik anlayışını belirlerler. Her dönem sanatı bilim ve felsefeyle özdeşlik gösterir, bu dönemde de sanat soyutlamaya yönelirken, sanat gibi bilim ve felsefe de aynı eğilimi gösterirler.

Modern çağda bilim ve sanattaki değişimler felsefeyi de etkilemiştir, çünkü bu kültür değişimi, çağın tinsel varlığından kaynaklanan bir zorunluluktur. Felsefe de, sanat ve bilimde olduğu gibi bir soyutlama sürecine girmiş ve sonucunda yeni bir felsefe; “ fenomenoloji ” felsefesi doğmuştur. Edmund Husserl çağın başında fenomenoloji felsefesini kurmuş ve 1912 - 1913 yıllarında fenomenoloji felsefesini temellendirdiği ‘Ideen zu einer reinen Phaenomenologie’ (Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler) adlı kitabını yayımlamıştır. Burada Fenomenoloji felsefesinin felsefe için gösterdiği erek, soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği erek ile büyük bir benzerlik gösterir. Bu erek bireysel olanı, tesadüfi olanı ve bu anlamda reel olanı, özü kavramaktır. Ama felsefe rastlantısal olanı değil, zorunlu olanı araştırır. Bu soyut sanatında kavramak istediği ‘ temel varlık ’ , salt gerçekliktir. Her felsefe anlayışı gibi fenomenoloji felsefesinde de en önemli sorun ve çıkış noktası ‘ obje nedir ’ sorunudur. Buna verilecek ilk cevap tüm felsefe anlayışlarında olduğu gibi, nesnelerin bir deney konusu olması ve nesneleri duyuşal deneylerimizle algılamamızdır.¹

“ Nesneler, obje, buna göre bir deney verisidir. Ama bu deney verisi, bize bir ‘ görünüş ’ içinde verilir. Başka türlü denildiğinde, kavradığımız görünüşler, aslında bir duyu verisidir. Bir nesne, zorunlu olarak salt ‘ görünüş ’ tarzları içinde verilmiştir...” (Tunalı: 134).

Çağın sanatının soyut sanat olarak deneysel gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel - soyut bir varlığı obje olarak almasına karşılık aynı dönemin felsefesi de aynı yönde, duyu üstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çaba gösterir. Sanat aradığı duyu - üstü varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimlerde elde ederken, mutlak olanı arayan

¹ TUNALI, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992 (Soyut Resim, Birinci Bölüm, Felsefede “Soyutluk”: 133)

fenomenoloji felsefesi de deneysel gerçekliği ortadan kaldırarak düşünsel bir dünyada, ‘ öz ’ dünyasında bu mutlak olanı bulur. Soyut sanatçı, evrene baktığında nesneleri ‘ özsel ’ yapıları içinde soyut - geometrik bir bilgi obje’ si olarak görür ve gördüğü gibi, soyut - geometrik biçimler olarak betimler. Bunlar ışığında, örneğin, Picasso, nesnelere baktığı zaman onları geometrik biçimler, soyut - düşünsel bir bilgi objesi olarak kavradığı için böyle resmediyordu demek yanlış olmaz.



1.2. GELECEĞİN BAŞLADIĞI ZAMAN

Modern çağda, bilimde özellikle fizikte yapılan buluşlar, atom çekirdeğini parçalama ve mekan - zaman kavramlarının bilime sokulması bilimde de soyut gelişmeler olduğunun en iyi örnekleridir. Atom çekirdeğini parçalama, madde kavramını enerji kavramıyla değiştirmiştir. Katılığı olan madde artık çözümlenmiş, elle tutulan, gözle görülen, katı bir madde olmaktan çıkmıştır. Böylece nesnelere dayalı fiziğin yerini kuvvete dayalı fizik alır.

Çağdaş doğa bilimindeki bir diğer önemli değişiklik de mekan - zaman kavramlarının değişmesidir. Mekan - zaman kavramının bilime sokulması ile Rönesans' tan beri statik ve perspektifli dünya tablosu yıkılır ve yerini dinamik, perspektifsiz bir dünya tablosu alır. Günümüzde artık zaman, geçmişte algılandığı gibi, geçmiş - şimdi - gelecek kalıpları içine sokulmamaktadır. Günümüzde gelecek şimdi başlar, artık gelecek perspektifinden görülen bir zaman yoktur, gelecek ve geçmiş şimdi' nin merkezleşmesi içinde vardır. Önemli olan şimdiki zamandır ve diğer zamanlar şimdiki zamana bağlıdır, bir eşzamanlılık söz konusudur. Günümüz çağdaş sanatında tek bir zaman tek bir dünya yoktur, birbirine paralel zamanlı ve mekanlı farklı dünyalar olduğu var sayılır. Geometrinin kurduğu dünyalar bütünü vardır. Böylece fizik evren tablosu, relativite fiziğinde ve atom fiziğinde niteliğini kazanır.

Çağdaş sanatı böyle bir soyut bilim tablosu içinde düşündüğümüzde, modern sanat, çağına ve çağının bilimsel evren tablosuna uyar. Bu uygunluk hem bilimin hem de sanatın soyutlamaya dayanmalarından kaynaklıdır. Bilim ve sanat birbirlerini doğrudan etkilerler. Bilimde meydana gelen bu değişiklikler soyut sanatın yapı taşlarındandır.

1.3. OBJEKTİFTEN SÜBJEKTİFTE

Bugün yapıta, Platon’ un ve metafizikçi düşüncenin baktığı gibi arı bir yetkinlik olarak bakılamayacağı gibi ona tam bir uyum içinde ve tam bütünsellikle de bakılamaz. Çünkü sanat yapıtı içinde çeşitlilik ve onunla gelen çok yapılılığı taşır. Yapıt uyumla uyumsuzluğun, bütünsellikle parçalılığın, tutarlılıkla dağınıklığın dengelendiği yerdedir. Bu çok çeşitlilik yapıtta bir bütünsellik oluşturur, bu bir bütünün çeşitliliğidir. Dostoyevski yapıt için şöyle der; “ Güzel korkunç bir şeydir, onda tüm çelişkiler bir araya gelir. Onda Şeytan Tanrı’ yla kavga eder...” (Timuçin 2002: 23).

Geçen yüzyılın objektif - natüralist evren kavrayışına, yirminci yüzyıl sübjektif - idealist bir evren tablosu ile çıkar. Bu evren tablosu içinde, insanın yalnız nesneler dünyası ile olan ilişkileri değil, aynı zamanda duyarlılık ilgileri de girer. Bir yandan bu ilgiler bilim ve felsefede dışlaşıırken, öbür yandan insanın sanat etkinliğinde somutluk elde eder. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori, soyutluktur. Buna göre, insanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi ‘ soyut ’ olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine soyuttur. Soyutluk, insanın yalnızca bilme ve düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma dünyasını da belirler.¹

Önceki bölümde, insanın, tarihin ilk çağlarından beri bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sanatı; insanı, toplumsal değerleri ve doğayı tanımlamak, bunları kendi bakış açısıyla betimlemek yoluyla doğayı ve kendini açıklamak için kullanmış olduğunu belirtmiştik. Sanatın insanlık tarihinde hep var olduğunu ve insanlığın kendini ve doğayı anlamak için sarf ettiği çaba oldukça sanatında var olabileceğini görmüştük. Bu bakımdan sanatın tüm insanları o ya da bu şekilde ilgilendirmesi sonucunda, sanatta bir evrensellikten bahsedebiliriz. Bu evrensel olma çerçevesi içinde sanatçılar günümüze kadar birçok farklı sanat denemesine girmişlerdir.

¹ TUNALI, İsmail. *Felsefinin Işığında Modern Resim* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992 (Soyut Resim, Birinci Bölüm; Genellikle “Soyutluk” Üzerine)

Avrupa sanatında yaklaşık beş yüz yıldır, Rönesans' dan Empresyonizm' e kadar, süregelen Natüralizm anlayışı, Empresyonizm' de doruk noktasına ulaşmış ve daha ileriye gidemez duruma gelmişti, çünkü Natüralizm' in sürdürülmek istenmesi sanatın tekrarı olmaktan ileri gitmeyecekti. Empresyonizm, doğanın duysal olarak kavranmasına dayanan sübjektif bir natüralizm idi. Öbür yandan, çağın değişen bilim anlayışı ve felsefe görüşü ile birlikte yeni bir gerçeklik, yeni bir ' varlık ' yorumu ortaya çıkıyordu. Tarih boyunca olduğu gibi sanat, bilim ve felsefenin değişen fikirlerinden etkilenmiştir. XIX. yüzyılın objektif - materyalist gerçeklik kavrayışı, XX. yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakmıştır. Bu değişimin etkisi altında bilim, felsefe ve sanatta objenin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak süje almıştır. Bu yeni gerçeklik anlayışı XIX. yüzyıl sonunda kendini Sembolizm ile birlikte göstermiştir. ' Nesneler değil, nesnelerin anlamları resmedilmelidir ' ¹ isteği, bize, o dönemin sanatçısının doğaya bakış açısındaki önemli değişimleri anlatmaktadır. Empresyonist sanat doğayı duyularla kavranan doğa olarak kabul etmişti. XX. yüzyıl sanatında ise duyularla kavranan doğa anlayışı bir kenara itilmiş ve ilgi nesnenin kendisinden nesnenin anlamına kaymıştır. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen bu sanat, soyut düşünsel varlık ile ilgi içine giren ve duysal gerçekliğe karşıt olan bir soyut düşünsel bir varlıktır. Duysal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık ile doğa ve nesnelere karşı yeni bir tavır alma gereksinimi ortaya çıkar. Bu tavır, düşünsel bir tavır olmalıdır. Sanat bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir şekil almaya başlar. Bunların ışığında, daha önce de bahsedildiği gibi, XX. yy başlarında Avrupa' nın farklı ülkelerindeki sanatçılar, sanatta betimlemenin artık yeri kalmadığı düşüncesiyle farklı arayışlara girişmişlerdir. Sanatçılar bu dönemlerde Kübizm ile birlikte temeli atılan ve başlangıç noktası, gerçek nesneden yola çıkarak bu nesneyi kübik formlarla neredeyse tanınmaz hale gelinceye kadar yalınlaştırmak olan soyutlama denemelerinde bulunurlar. 1940 ve 1950' lerin New York sanat çevresine kadar uzanan soyutlama deneylerinin yolunu, Cezanne, Braque ve Picasso' nun öncülük ettiği, Kübizm çekmiştir. Sanat bu çağda Natüralizm' den soyuta kayan bir anlayış içine girmiştir. Burada Cezanne' ı tüm çağdaş geometrik

¹ TUNALI, İsmail. *Felsefinin Işığında Modern Resim* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992 Syf: 122

soyut sanatların başına koymak gerekir, çünkü onun soyut resimlerinden sadece Matisse ve Fauves ¹ değil, Kübizm’ de çıkış noktasını alır. Cezanne yaşadığı dönemin, sanat doğanın betimlenmesi değil, görülen gerçek dünyayı sanatçının biçim veren tını ile işlemesidir, istemini iyi kavramıştır. Cezanne dünyanın nasıl kavranması gerektiği düşüncesini öğrencisi Emile Bernard’ a yazdığı mektupta, ilerde soyut sanatın görme ve düşünme mantığını da belirleyecek şu sözlerle ifade etmiştir; “ Emile Bernard’ a ; (15 Nisan 1904) Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir obje’ nin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün... ” (Tunalı 1996: 123).

Böylece doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması sanatçıların dünyayı duyusal olarak değil, düşünsel olarak ‘ kurulan ’ bir ‘ kurgusal soyut ’ dünya olarak kavramasını sağlamıştır. Burada Cezanne doğayı deforme etmeyi düşünmemiş, doğayı, düşünsel soyut dünya içinde ‘ doğaya koştur ’ olarak temellendirmeyi düşünmüştür. Cezanne sanat ile doğa arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar ; “ Sanat, doğaya koştur olan bir harmoni’ dir... ” (Tunalı 1996: 124). ²



Resim 1: Paul Cezanne ,
“ Yıkılanlar ”, 1885

¹ (Fr. Fauves: Vahşiler) Fransa’ da 1905 yılında Matisse tarafından öncülüğü yapılan bir ressamlar grubuna verilen isim. Turani, Adnan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993

² TUNALI, İsmail. *Felsefinin Işığında Modern Resim* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992 Syf: 124

Nesneleri ‘ renk ve ışık ’ duyumları olarak çözümlemiş ve resmi de bu duyumların ne üçüncü boyutu ne de bir yapısı bulunmayan kontursuz, ancak onları kavrayan bir süje bilincinde bir biçime kavuşan objeler olarak gören Empresyonizm ile bir karşılaştırma yaparsak Cezanne’ ın resminin temelindeki ‘ harmoni ’ ¹ yi, objenin renkli biçimlerin meydana getirdiği bir yapı, bir renkli biçimler organizması olarak açıklamasını daha iyi anlayabiliriz (Resim:1). Cezanne’ ın evren tablosunda yapısal biçimler varlık kazanmış, evren, statik sağlam yapılardan oluşan obje’ lere dayandırılmıştır. Bu soyut çizgi çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar gelmişse de, ortak özelliği, resim, heykel gibi dalların sanat yapma yolu’ nda biçim verici bir eylem olarak düşünülmesi fikrini kaybetmemiştir. Soyut sanat birçok yönüyle sanatı yaşamın dışına çıkartır, onu gerçek yaşamı aşan bir sanat etkinliği yapar. Bu niteliğiyle soyut sanat, sanatı bir yandan güncel hareket ve sıkıntıların dışına çıkarırken, aynı zamanda onu gerçek insana karşı yabancılaştırır. Çağdaş sanatta Cezanne’ ın gösterdiği evrene küp ve koni gibi soyut bir biçimde bakma, doğaya yeni bir açıdan duysal niteliklerinin dışında, duyularla kavranamayan öze yönelik bir bakış açısıdır. Buna göre salt geometrik biçimler, duysal doğanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Ancak böyle özler kavramına gidiş mutlak doğadan hareketle elde edilir. Bu yaklaşımla sonunda, doğa ve nesneler ortadan kaldırılması gereken bir varlığı temsil ederler. Bu tavrın başında Cezanne’ ın şu düşüncelerini buluruz; “ Cezanne’ a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur: Fütürizm, Kübizm ve Pürizm yeni bir biçim vermeye ulaşır... ” (Tunalı 1996: 128).

Soyut resmin gerçek öncüleri olarak kabul edilen Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian ile birlikte, Soyut sanatın, Kübistlerin soyut sanat anlayışından farklı bir anlayış içine girdiği görülür. Başlangıç noktası gerçek dünya olan ve sanatçının bir formu geometrik biçimlerle yalınlaştırarak değişime uğratması esasına dayalı olduğu Kübizm anlayışının tersine, bu yeni anlayış nesnelere uzam içinde nasıl baktığımız, onları nasıl gördüğümüz ve bunun nesnelerin tuval üzerinde resmedilişiyle nasıl bir bağlantısı olduğu konusuyla ilgilidir. Bu sanatçılar gördüklerinden çok, içlerinden geleni anlatabilecekleri bir resim dilinin peşine düşmüşlerdir. Bu yeni soyut sanat anlayışının

¹ (Fr. Harmonie: Türlü sesler arasında sağlanan uyum.) TDK. Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1988

gelişmesinde ve tutunmasında Kandinsky' nin katkıları yadsınamaz ölçüdedir. Kandinsky' nin resimleri kadar soyut sanat teorisi hakkında yazdığı kitaplarının ve yazılarının da büyük payı vardır. Tüm bu kitaplarında Kandinsky sanatın obje'sinin duyu verileri yoluyla kavranan bir gerçeklik değil de sanatın obje' sinin duyularla kavranamayan tinsel bir varlık olduğu, tinsellik olduğu düşüncesini anlatmak istemiştir. Kandinsky' nin “ Sanatta Ruhsal Değerler Üzerine ” adlı kitabını yayımlamasından önce yaptığı resimlerinde renklerin giderek zenginleştiği, manzaraların belirsizleştiği ve seçilmesi güç figürlere yer verdiği görülür. 1909' dan sonra yaptığı resimlerinde hala figürlere, dağlara, binalara v.s. rastlanmasına rağmen bunların artık betimleme değil, birer işaret işlevini yüklediği resimlerine sanatçı ‘ Doğaçlamalar ’ adını vermiştir. Bunlar birçok bakımdan geometrik soyut sanattan değişik, bir anlamda da o sanatı bütünleyen bir soyut anlayışın ilk önemli örnekleridir denilebilir (Resim:2). Sanatçı 1912’ de yazdığı “ Sanatta Tinsel Üzerine ” adlı metninde renklerin ve formun tinsel özelliklerine ilişkin düşüncelerini açıklamıştır.¹ Buna göre; “ Sözelimi, mavinin düşsel bir dünyayı, kırmızının maddi bir dünyayı simgelediğini ileri sürüyor, sarının ise çok tiz sese denk düştüğünü vurguluyordu... ”.²



Resim 2:
Wassily Kandinsky, “
Siyah ve
Menekşe”, 1923

¹ TUNALI, İsmail. *Felsefinin Işığında Modern Resim* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992 Syf: 129

² KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu* , (Çev. Celal Üster) P.

Bunların bilimsel olmamalarına karşın dönemin düşünürlerinin de genel olarak aynı düşünceleri paylaştıklarını söyleyebiliriz. Örneğin, Teosofistler, renk ve formun da, tıpkı müzik gibi, ruhu zenginleştiren titreşimler uyandırma gücüne sahip oldukları düşüncesindeydiler.

Paris’ de çalıştığı 1911 - 1914 yılları arasında Kübist tarzda resim yapan Mondrian’ da bu Teosofik düşüncelerden etkilenen sanatçılar arasındadır. Önceleri Kübizm’ in temelleri içinde nesnelerin yalınlaştırılmış, çarpıtılmış betimlemelerinin geometrik şekillerle resmeden Mondrian, sonraları Teosofik derneğin kurucuları arasında yer almış, resimlerinde de özelliklerini yine Teosofik metinlerden öğrendiği, üçgen ve haç gibi temel geometrik simgeler, yatay ve dikey çizgiler kullanmaya başlamıştır. Bu metinlere göre; “ Yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgilerse dünyevi olanı ve kadını temsil etmekteydi. Teosofik düşünceye göre, dikey ve yatay çizgilerin çaprazlanması, tek ve mistik bir hayat ve ölümsüzlük kavramının temsil etmekteydi ” .¹ Bu düşünceler Mondrian’ ın geometrik kare ve çizgilere dayalı soyut resminin temelini oluşturmuşlardır.

Resim sanatındaki bu gelişmeler heykel sanatıyla paralellik gösterir. Arkaik dönemde yapılan soyut heykeller, Klasik Yunan döneminden sonra doğayı birebir her ayrıntısına kadar taklit etme eğilimine girmiş ve bu 20. yüzyıla kadar süregelmiştir. Heykel plastiğinde 20. yüzyıla kadar sanatın konusu figür olmuş ve ilk heykel örneklerinden modern sanata kadar heykel yapma mantığı, dolu kütlenin yontularak biçimin çıkartılması olmuştur. Mısır’ dan Arkaik Yunan’a kadar geometrik biçimlerin hakim olduğu biçim anlayışı benimsenmiş ve bu dönemin sanat istemi sanat tasvirini yüzeye yaklaştırmaya zorlamıştır. Mısır heykelinde sanatçılar, Tanrı kral heykellerini anıtsal ve en etkileyici biçimde ölümsüzlüğü ifade etmek için katı ve geometrik bir biçim anlayışı içinde ortaya koymuşlar ve bu tanrı heykellerini genelde gövdeyi arkadaki mimari

¹ KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Dünyayı Yeniden OluşturmanınYepyeni Bir Yolu* , (Çev. Celal Üster) P. Kültür Sanat Antika Dergisi, Sayı: 16, İstanbul: 2000

yapıya bağı, kollar gövde ile bitişik ve bacaklar arasında boşluk olmadan bir bütün halinde geometrik olarak yontmuşlardır (Resim:3).



Resim: 3 Mısır Heykeli,
M.Ö. 1200 - 1280

Bu heykellerde taşın ağırlığı ve yoğunluğu hissedilebilmekte bu da onlara anıtsal bir etki sağlamaktadır. Bu anıtsal etkiye katkı sağlaması için heykeller devasa büyüklükte yapılırken yine çok büyük boyutlarda kaideler kullanılmıştır.



Resim: 4
Mezopotamya Heykeli,
M.Ö. 800 - 850

Heykelde bu yüzeye bağlı kalış ilk arkaik dönem heykeltıraşlarından Michelangelo' ya kadar aynı kalmıştır. Klasik Yunan, Roma, Rönesans ve 19. yüzyılın başlarında geometrik biçimlerin hakimiyeti yerini tabiatın tekrarlanması bırakmış, taşın ya da mermerin ağırlığı ortadan kalkmış, sadece ideal güzel anlatılmak istenilmiştir. Figürler ideal ölçülerinde biçimlendirilirken mermer çok detaylı işlenmiş, figürlerin saçından, kumaş kıvrımlarına kadar tüm ayrıntılar gösterilmek istenmiştir. Arkaik heykelde, figür genelde boşlukları ve hareketi olmayan, kolları bedene yapışık, yüzeyde parçalanmalardan kaçınılarak yapılmışken, Michelangelo' da maddenin bütünlüğü, dışarıdan değil içerden kavranmıştır. Onun heykelini kübik bütünlük içinde algılarız. Arkaik heykelde olduğu gibi figür statik değil hareketlidir. Kollar vücuttan bağımsızdır, bacaklar arasında boşluk vardır ve bu heykeller anlık duruşlar ve hareketler sergiler (Resim: 5-6). Arkaik figürde maddenin bütünlüğüne dokunabilmemize karşılık, Michelangelo' nun heykellerinde, figürlerin içinde var oldukları kübik biçim hissedilebilir.



Resim 6: “Davut ” (Detay)

Resim 5:

Michelangelo , “Davut ” , 1501 - 1504

Michelangelo' nun heykel yüzeyinde farklı doku arayışları kompozisyonu güçlendirmiştir. Bu plastik etki 19. yüzyılın ikinci yarısında Rodin' le yeni bir boyut kazanmıştır.

Auguste Rodin, figürlerinde anlık tespitleri, psikolojik ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Bazı heykellerinde vermek istediği sonuca ulaştığını düşünerek figürlerini kolsuz, kafasız ya da bacaksız bırakmış, anlatmak istediği duyguyu ön plana çıkartırken, gereksiz gördüklerini atmıştır. Pürüzsüz yüzeylerle figürlerini oluştururken kompoze ettiği nesneleri amorf bırakmıştır. Bu plastik anlayışın kullandığı malzemeyi ön plana çıkartıp, mermerin kendi biçim ve dokusuyla plastik ögenin kendini göstermesini sağlarken aynı zamanda heykelin kütlesinin algılanmasında da yardımcı olduğu düşünülebilir (Resim:7).



Resim: 7

Auguste Rodin,
“ La Danaide ” , 1889

Bu konu ile ilgili Gombrich şöyle der ;

“ Sanatçı sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an yapıtın tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu kararın sanatçının bilgisizliğinden kaynaklandığını ileri süremez... ” (Gombrich 1997: 530).

Modern sanata kadar heykel, kütleden figürün yontularak çıkartılması mantığını taşımıştır. Modern sanatla birlikte kütle parçalanmıştır. Sanatta kütlenin parçalanışı, çağın, bilim, felsefe, sosyal, ekonomik ve kültürel değişiklikleriyle de yakından ilgilidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Empresyonizm’ e kadar olan doğanın duyusal olarak kavranmasına bağlı Natüralizm anlayışı, XX. yy. ile birlikte değişmiş çağın değişen değerleriyle birlikte yerini Soyut sanata bırakmıştır. Bu değişimlerin etkisiyle bilim, sanat ve felsefede nesnenin yerini özne almıştır.

Michelangelo ile başlayıp Picasso, Henry Moore ve Brancusi gibi sanatçılarla devam eden heykelde boşluğun kütle gibi bir plastik eleman olarak ele alınması modern sanattan günümüze kadar birçok farklı sanatçı tarafından kullanılmıştır.

2. BÖLÜM

KÜTLE – BOŞLUK ARASINDAKİ DENGİ

Daha önce bahsettiğimiz gibi heykel plastiğinde 20. yüzyıla kadar sanatın konusu figür olmuş ve ilk heykel örneklerinden modern sanata kadar heykel yapma mantığı dolu kütlelerin yontularak biçimin ortaya çıkartılması olmuştur. Kütle genel anlamda heykel formunun algılanmasında temel birimdir ve üç boyutluluk kütleyle algılanabilir.

İlkel çağlardan Erken Yunan - Roma dönemlerine kadar başta taş heykeller olmak üzere, heykeller hiç boşluk olmadan sadece kütleyle biçim verilerek oluşturulmuştur. Birçok farklı kültürde heykel yapma anlayışının kütlelerden biçimin yontularak çıkartılması, bu farklı kültürlerin heykellerinde benzerlik olmasının nedenidir. Mısırdan Arkaik Yunana kadar geometrik biçimlerin hakim olduğu biçim anlayışı benimsenmiş ve bu dönemin sanat istemi sanat tasvirini yüzeye yaklaştırmaya zorlamıştır.

Mısır heykellerinde kütesellikten çok, kübik bir bütünlük mevcuttur. ‘ Kütle ’ kelimesi, İngilizce’ de ‘ mass ’ kelimesi karşılığında kullanılır ve sözlük anlamı; küçük parçaların meydana getirdiği bir büyük parçadır. Bu bağlamda Mısır heykeline baktığımızda bu kütle tanımına uymadığını görüyoruz, çünkü Mısır heykellerinde, heykel küçük parçalardan oluşan bir büyük parça olmaktan çok birimleri veya boşlukları olmayan tek bir parçadır (Resim: 3). Mezopotamya heykel sanatına baktığımızda da yine Mısır heykelinde olduğu gibi bu kübik bütünlüğü görürüz (Resim: 4). Bu dönemin heykel anlayışını Rogers şöyle değerlendirmiştir;

“ Geçmişteki çoğu heykel birinci derecede kütlelerin düzenlenmesi veya planlanması ile yani katı form ile ilgilidir. Afrika, Hindistan, Yunan, Meksika, Mısır, Ortaçağ ve Rönesans heykeline bakıldığında heykeltıraşı en çok ilgilendiren şeyin onun kütlelerin şekillendirilmesi olduğu görülmektedir... ” (Rogers, 1969:30).

Kütle görülebilen somut bir nesnedir. Heykel plastiğinde kütle, boşluk içinde yer kaplayan üç boyutlu form olarak tanımlanırken, boşluk ise kütleyle saran, kütlelerin

öğeleri arasında var olan boş yerlerdir olarak tanımlanabilir. Daha öncede gördüğümüz gibi Erken Yunan - Roma dönemine kadar olan kültürlerde heykelin biçimi hiç boşluk olmadan tasarlanmış, Erken Yunan - Roma dönemlerinde ise sanatçılar figürdeki hareketten kaynaklı oluşan boşlukları fark etmelerine rağmen boşluğun kütle kadar önemli olmadığı düşüncesiyle boşluğa önem vermemişlerdir. Rogers bu konu hakkında şöyle der;

“ Mısır ve diğer heykel stillerinde görülen figürün tek bir kütleyle sıkıştırılmasının asıl insan vücudunun çok az duruşunda benzeri vardır. İnsanlar genellikle kolları vücutlarına sıkıca bastırılmış olarak veya dizleri birbirine bitişik olarak durmazlar. Bu tip duruşlar ifade olasılığını oldukça kısıtlamıştır. Çoğu heykeltıraş figürlerinin boşluk ve katı formları arasında daha organik ve doğal bir bağı görmüşlerdir. Kollar, vücut ve bacaklar arasında boşluk vardır. Oturmuş, uzanmış figürlerin vücutlarının bölümleri ile yattıkları yer arasında boşluk vardır. Geçmişteki heykellerin çoğunda bu boşluklar heykeltıraş tarafından fazla dikkate alınmamış ve heykeltıraş bunların katılar kadar düşünülmesi ve dikkat edilmesi gereken şekiller olması fikrinden oldukça uzak olmuştur... ” (Rogers, 1969: 77-78).

Heykel plastiğinde boşluğun kütle kadar önemli olduğu yadsınamaz. Boşluk ve kütle üç boyutlu heykelin temel enstrümanlarından biridir. Kütleyle yapılan her müdahale, kütleyle birlikte boşluğu da biçimlendirir.

2.1. ATOMDAN UZAYA

Bilim, felsefe ve sanat yaşam boyunca birbirlerini, bir bütün oluştururcasına etkilemişlerdir. Heykeldeki bu kütle - boşluk ilişkisi anlayışı da temelini bilim ve felsefedeki gelişmelerden almıştır.

Atomun parçalaması ile birlikte, atomun büyük bölümünün boşluktan oluştuğunun, atomun temel parçacıkları arasında çok büyük bir boşluğun egemen olduğunun görülmesi, boşluğun her yerde olduğu, var olan her nesnenin büyük bölümünün boşluktan oluştuğu gerçeğini göstermiştir. Bu bakımdan evrende bilinen en büyük mekan olan uzay ile en küçük mekan olan atom arasında bir benzerlik vardır. Atomun keşfi ile birlikte felsefede, Descartes' in öne sürdüğü evrende boşluk olmadığı, dolayısıyla atomun da olamayacağı fikri değişmiştir. Descartes' e göre boşluk yalnız fiziksel olarak olanaksız olmakla kalmaz, öz bakımından da olanaksızdır. Boş uzay, eğer böyle bir şey varsa, bir varolan yokluk olacaktır.

Descartes cisimli varlıkları ikiye ayırıyordu; düşünen varlık ve uzamsal varlık. Uzamsal, diğer deyişle “ yer kaplayan ” varlık özdeğin kendisidir. Yer kaplama, yer kaplayan cismin boyutlarını dile getirir. İşte bu kartezyen cisim anlayışının vücut bulduğu yapıtlarda boşluğun da en az doluluk kadar bir değeri olduğu saptamasına varılır.

Boşluk ve doluluk arasındaki keskin ayrımı ön plana çıkaran düz yatay ve dikeylerden yoksun bırakılmış bu heykel anlayışı bizi Henry Moore' un eğri çizgisel morfolojisi' ni anımsatır; hacim boşluğun karşıtı olarak durmaz burada, ya da iç ve dış birbirlerinin olumsuzlayan karşılıklar değil, sadece formel bir bütünsellik ve organik bir çoğalmanın modalitesidirler.

2.2. TAŞA AÇILAN DELİK

Modern sanatta, sanatçılar resimde olduğu gibi heykelde de Kübizm ile birlikte temeli atılan ve başlangıç noktası, gerçek nesneden yola çıkarak bu nesneyi kübik formlarla neredeyse tanınmaz hale gelinceye kadar yalınlaştırmak olan soyut sanat denemelerinde bulunmuşlardır. Bunun en iyi örnekleri Constantin Brancusi, Barbara Hepworth, Jacques Lipchitz, Isamu Noguchi' nin ve kendi coğrafyamızdan da Zühtü Müritoğlu' nun heykellerini gösterebiliriz. Bu sanatçılar kütle ve boşluğun kullanımıyla da ilgilenmişlerdir. Bu sanatçıların heykellerinde boşluk ve doluluk aynı öneme sahiptir.

Genelde mermer, taş ve bronz malzemeleri ile çalışan Brancusi, heykellerinde pürüzsüz ve olabildiğince yalın yüzeyler kullanmış, figürü yalın ve tek hacimli biçimlerle ifade etmiştir. Olgunluk dönemi heykellerinde insan anatomisinin egemenliğine başkaldıran sanatçı, heykellerini o kadar yalın biçimlere dönüştürmüştür ki, artık onlara birer figür olarak bakmak olanaksız hale gelmiştir. Kütlenin bu kadar yalın bir hale indirgenmesi, onun çevresine de yeni bir boşluk yaratmasına sebep olmuştur. Sözgelimi sanatçının “Boşlukta Kuş” adlı yapıtını artık bir kuş olarak görmek olanaksızdır. Çünkü kütlenin bu hali, kendine ait yeni bir boşluk olgusu yaratmıştır (Resim: 8).



Resim:8 Constantin Brancusi,
“Boşlukta Kuş”, 1928

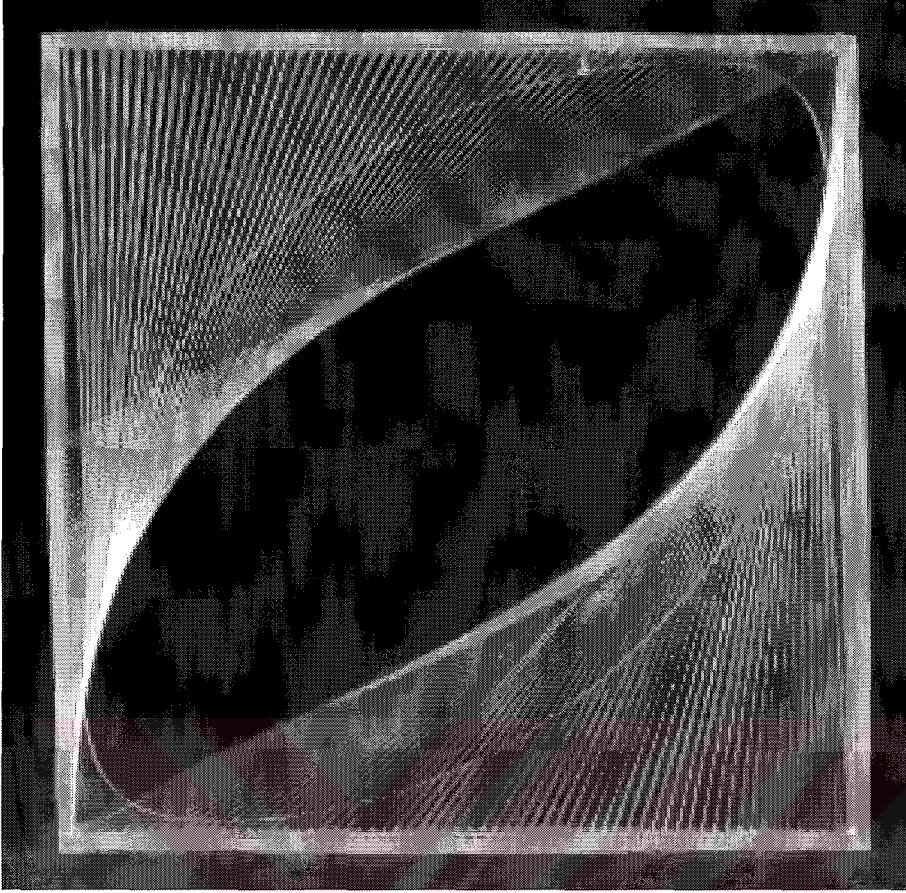
XX. yüzyılın ilk yarısında, Avrupa sanatının, özellikle Kübizm' in etkisi altında ellerine geçirdikleri her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi içinde olan Konstrüktivist sanatçılar, temel sorunları olan konstrüksüyon mantığıyla, yeni teknoloji olanaklarını da kullanarak, heykellerinde boşluğa yer vermişlerdir. Bu yeni eğilim Tatlin, Gabo, Antoine Pevsner, El Lissitzky gibi konstrüktivist sanatçıların heykellerinde görülmektedir. Bu sanatçılar XX. yüzyılın başlarındaki Avrupa Sanat kültürü içinde edindikleri sanat felsefelerini kendi coğrafyalarında yeni sanatsal eğilimlere dönüştürerek yapıtlarını ortaya koymuşlardır.

İlk örneklerini mimaride veren Konstrüktivist sanatçılar, heykellerinde ve tasarladıkları mimari projelerde olabildiğince yalın formlar kullanmışlardır. Bu yalın formlarda genellikle saydam, ışık geçiren teknoloji elemanları kullanan bu sanatçılar heykellerinde yeni bir boşluk diline ulaşmışlardır. Lynton bu yeni teknoloji elemanlarının konstrüktivist heykele etkilerini şöyle açıklamıştır;

“ Genellikle ince bir yapıları olan bu heykeller, somut varlıklarıyla değil de, ışığı yansıtışlarıyla göze çarpıyorlardı. Sonsuz evrenin ve onu yöneten güçlerin küçük birer örneği, bir eğretilmesi olan bu yapıtlarında daha özel bir simgecilik aramamız gerektiğini Gabo bize anımsatmıştır. ” (Lynton 1991: 121)

Gabo' un 1941 tarihli “ Çizgisel no:1 ” heykelinde minimal elemanlar kullanılarak form ve boşluk ilişkisini araştırdığı görülmektedir. Bu heykelde kütle değil boşluk ön plana çıkmaktadır. Kütleliyi oluşturan teknoloji ürünü malzemeler artık ışık geçiren, saydam malzemelerdir ve bu yüzden kütle, boşluğun farklı kullanımı ile yeni bir boyut kazanmıştır. (Resim: 9)

Gabo ile birlikte yukarıda isimleri geçen diğer sanatçıları da benzer içerikteki yapıtlarında kütle ve özellikle boşluğun Konstrüktivist eğilimdeki yerini tartışan örneklerine rastlamaktayız.



Resim:9 Naum Gabo,
“Çizgisel no:1”,
1941

Afrika ve Meksika heykelleriyle yakından ilgilenen İngiliz sanatçı Henry Moore erken dönem işlerinde başta figür olmak üzere, çakıl taşları, kemik, kabuk ve ağaç biçimlerini inceleyerek soyutlamalar yapmıştır. 1940' lı yıllarda taş ve bronzdan yaptığı organik soyutlamalarıyla XX. yüzyılın önde gelen sanatçıları arasına girmiştir. Moore' un soyut sanat kuramcılarının dediği, “ sanat ve doğanın kesinlikle birbirlerinden ayrılması, sanat yapıtının doğal nesnelere benzememesi ” gerekliliğine örnek verilebilecek tam soyut işlerinin sayısı oldukça azdır. O daha çok organik soyutlamalar üzerinde çalışmıştır.

Moore' un yapıtları yakından incelendiğinde ilk olarak, nesnelerin doğa düzenini koruyan organik ilkelerle, yontunun temel ilkelerinin aynı anda yapıtlarına yansıttığı ve kullandığı malzemenin karakterini ve tüm ağırlığını koruyan üç boyutlu temel bütüne egemen olma çabası görülür. Moore için heykellerinde kullandığı malzemesinin

büyük önemi vardır. Örneğin taş figürlerinde sanatçı modele bakıp yapıtına başlamaktansa, tersine taşın biçimine bakarak yapıtına başlıyordu. Taşın biçiminden, taşı hissederek, taşın ne istediğini bulmaya çalışarak yontuyordu taşı. Heykellerinde taşın kütlesinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyor, taştan bir figür değil, bir figürü çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.¹

Soyut ve figüratif ayrımının doğru - yanlış diye gösterilmeye çalışılmasının duygusal bir yaklaşımdan kaynaklandığını ve bunun doğru olmadığını düşünen Moore, şu sözleriyle soyut - figüratif ayrımını açıklamaya çalışır;

“ Bazı sanatçılar görsel duyarlılığını karşılayan şeyleri doğada bulur, yapıtlarını buradan çıkarak kotarırlar. Bazıları da kendi iç dünyasına yönelip ruhsal yapısı ile hesaplaşmayı yeğler. ” , “ Figüratif ve soyut sanatın niçin aynı zamanda ve yan yana, hatta aynı kişide gerçekleşmediğini anlayamıyorum. Biri doğru, diğeri yanlış değil ki... ” (Moore, Çağdaş ve Soyut Sanat, 1996: 9)

Henry Moore’ un ilk dönem heykellerinde, Kiklat adaları ile Meksika kökenli ilkel sanat örneklerinden yararlandığı bilinmektedir. Moore’ un taşı korkmadan kabul etmesi ve incelediği ilkel sanat örneklerini iyi bir biçimde kendine göre yorumlaması onun figürlerine gizemli bir güç katmıştır. Yapıtlarında genellikle insanla ilgili organik nitelikler hiçbir zaman eksik olmamasına karşın, soyut çerçeveden bakılan yapıtlarında, kütle ve boşluk ilişkileri ön plandadır (Resim: 10).

¹ GOMBRICH, E.H. *Sanatın Öyküsü* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997 (27. Bölüm ‘Deneysel Sanat’: 585)



Resim:10 Moore, “Uzanan Figür”, 1938

Moore, heykellerini boşluk ve kütlenin biçimini birlikte planlayarak tasarlamıştır. Onun eserlerinde biçimlerin temel organizmalara indirgendiği anda plastik elemanların ve biçimlerin mimarisi arasında bir boşluk göze çarpar. Moore, boşluğun büyüğü ile ilgili dağ yamaçlarındaki, uçurumlardaki mağaraları örnek verirken taşta oyulmuş tek bir delikle, düşünülmüş - taşınılmış gözden geçirilmiş bir biçim sağlayan delikle, boşlukta heykel yapılabilir tezini savunmuştur. Onun için boşluk en az kütle kadar önemlidir ve heykellerinde boşluk bir plastik eleman olarak görülür. Moore’ un yontularının içindeki boşluk, şair Francis Thomson’ a göre sabırlı doğanın göğsündeki dolambaçlı ve derin boşlukların görüntüsünü biçimlendirmeye yarar. Moore’ un duyarlılığı bu konuda eşit olarak vurgulanır. Moore’ a göre;

“ Bir parça taşta açılan delik bir açığa vurmaktır. Delik bir yüzü diğer yüze bağlar, onu çabucak daha üç boyutlu hale getirir. Bir delik, dolu bir kütle kadar şekil anlamına sahip olabilir... ” (Rogers 1969: 72).

Moore, kütle - boşluk ilişkisini kendine bir estetik sorun olarak almış ve boşluğu yaşama benzettiğini şu sözleriyle açıklamıştır;

“ Delikler daha ilk başlangıcımda heykele ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin bir biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile bir karşıtlıktır. Bu benim için estetik bir sorun olmuştur. ” (Moore, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi Nisan 1983: 33)

Moore’ un 1940 -1970 yılları arasında yaptığı uzanmış figür heykellerinde boşluğa ne kadar önem verdiği görülebilir (Resim: 11). Bu figürlerde sanatçı ani geçişlerden kaçınmış, her biçimi ritmik bir şekilde ve son derece yumuşak bir anlayışla aktarmaya özen göstermiştir. Vücudun bütün formları pürüzsüz kavislerle uyumlu bir akış içerisinde yorumlanırken, boşluk ve doluluk arasında uyumlu bir denge sağlanmıştır. Moore’ un heykellerinde malzemeye verdiği önem, taşı korkmadan taş olarak kabul etmesi bu heykellerinde klasikle ilkeli, taşla eti, gövdeyle manzarayı birleştirmesinde yardımcı olmuştur.



Resim: 11 Moore, “ Uzanan Figür ” , 1951

Moore' un 1941 yılında yaptığı “ Nükleer Enerji ” (Resim: 12- 13) adlı heykelinde, onun için boşluğun kütle kadar önemli bir plastik eleman olduğu düşüncesini rahatlıkla görebiliyoruz. Bronzdan yapılan bu heykelde sanatçı pürüzsüz yüzeylerden oluşan kütle ile birbirlerini ritmik olarak takip eden boşluk elemanları arasında uyumlu bir ilişki kurmayı başarmıştır.



Resim: 12 Moore, , “ Nükleer Enerji ” , 1941



Resim: 13 : Moore,
“ Nükleer Enerji ” ,
1941 (Detay)

Modern çağın gereklerine uygun olarak boşluğa önem veren bir diğer sanatçı, Moore' un yurттаşı Barbara Hepworth' tur. Moore gibi primitif heykellerle ilgilenen Hepworth' da boşluğun yaratma sürecinde kütle kadar önemli olduğunu görmüş ve heykellerinde kütle ile birlikte boşluğu da tasarlamıştır. Önceleri figüratif soyutlamalar yapan sanatçı 1930' lu yıllardan sonra soyut formlarla çalışmaya başlamıştır. Farklı

malzemelerle çalışılmış çok sayıda heykeli bulunan sanatçı yapıtlarında kütle ve boşluğun üç boyutlu formdaki durumlarını irdelemiştir.

Fransa doğumlu Litvanyalı sanatçı Jacques Lipchitz de heykellerinde boşluğu bir plastik eleman olarak ele alan sanatçılardandır. Kübizm, süregelen heykel anlayışından çok farklı bir yaklaşımla birçok sanatçıyı da etkilemesine karşın sanatçı kendi özgün anlayışıyla yapıtlar ortaya koymuştur. Sanatçının 1942 yılında yaptığı “ Kutsama - I ” (Resim: 14) adlı heykelinde boşluğun sanatçının heykeli üzerindeki etkisi açıkça görülebilmektedir. Heykelinde iç ve dış bükeyleri uyumlu bir şekilde kompoze eden sanatçının yapıtlarında Moore’ un etkisi açıkça görülebilmektedir.



Resim: 14 Lipchitz, “ Kutsama - I ”, 1942

Doğaya bakmayı ve onu anlamayı, hocası Brancusi’ den öğrenmiş olan Japon Asıllı Amerikalı sanatçı Isamu Noguchi Japon klasik sanatının malzemeye ve doğaya hakimiyetinin örnek temsilcilerindendir. 50 yıllık sanat yaşamında küçük yontulardan büyük boyutlardaki taş heykellere, sahne dekoru çalışmalarından mobilya tasarımı, alan,

park, anıtsal boyutlardaki çeşme düzenlemelerine kadar çeşitli malzemelerle biçim, görüntü, anlatı alanlarında çalışmıştır.

Taş heykellerinde genelde granit ve bazalt kullanan sanatçının çağların sanat birikiminin kadim ve değişmez biçim örneklerinden son derece ince bir sanat anlayışı ile yarattığı eserlerinde belli bir düzen ve sadelik göze çarpar. Graniti bazen yumuşak bir malzemeymiş havası verecek kadar parlatan sanatçı bazen de onu kara kristalli dokusu ile amorf halde bırakır. Sanatçı heykellerinin bazı parçalarına hiç müdahale etmemiş ya da o kadar az dokunmuştur ki, adeta doğanın kendi eseri gibidir. Fakat yine de bütün parçalarda Noguchi' nin keskin duyarlılığı hissedilir (Resim: 15).



Resim:15 Noguchi
“ Kuyu ” , 1970

Noguchi granitteki ustalığını gerek küçük boyuttaki heykellerinde gerekse de anıtsal boyutlardaki heykellerinde göstermiştir. Sanatçının anıtsal boyutlardaki çalışmalarında, heykellerinin çevre ile bir bütünlük sağladığı görülür. Bunda sanatçının peyzajları da

çok etkilidir. Noguchi, kendi kültüründen gelen Japon bahçelerinin sade bir bütünlük halinde olan etkileyici güzelliği gibi heykellerinin çevresindeki manzara ile bir bütünlük oluşturmasını ister, dengeli ölçeklerde insan - tapınak - taş karışımı ile hem tamamen stilize edilmiş eski Zen tapınaklarının görüntüsünü, hem de bir batı dünyası manzarasını birlikte vermek ister.

Sanatçının heykellerindeki etkileyici sadelik, onun kullanmayı sevdiği yalın form ve boşluk ilişkisinin sonucudur.



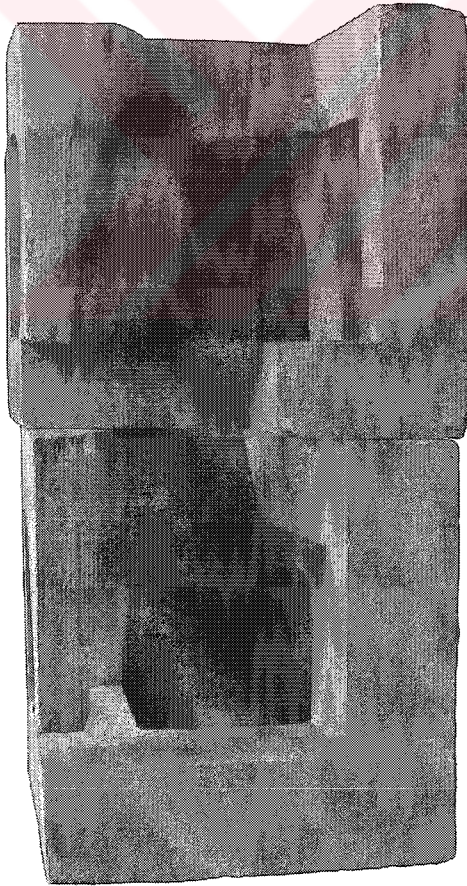
Resim: 16 Noguchi, “ Ana Kapı ”, 1976

XX. yüzyıl heykel sanatında boşluğa da kütle kadar önem veren sanatçılara örneklendirdiğimiz Henry Moore, Jacques Lipchitz, Isamu Noguchi gibi sanatçıların yanında, yaşadığımız coğrafyada Zühtü Mürtoğlu’ nun yapıtlarında benzer kütle - boşluk ilişkileri görülebilmektedir.

Zühtü Mürtoğlu sanat eğitimine 1924 yılında Sanayi Nefise Mektebi ile başlayıp 1928’ de Paris’ e gitmiş ve Colarossi Akademisi’nde eğitimine devam etmiştir. Sanatçı, hayatı

boyunca pek çok soyutlamalı figürler ve soyut heykeller yapmıştır. Yapıtlarını 1950’ den önce somut, 1950 - 70 arası soyut ve 1970 sonrası karma heykeller olarak dönemlere ayırt edebileceğimiz sanatçı, bir röportajında sorulan; “ Heykellerinizde figürü ne şekilde kullanıyorsunuz ” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir; “ Soyut ya da somut çalışmalarımda, özellikle son otuz yılda yapmak istediğim figür değil yontudur. Doğa, bu yolda kolaylık sağlayan iyi bir gereçtir. ” (Mürtoğlu, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982, 5.sayı: 4)

Soyut heykel ile sadece biçimlerin düzeni, oranları ve uyumu için ilgilenen sanatçı heykellerinde genelde doğadan yola çıkmış olmasına rağmen 1955 yılında yaptığı “ Işıklı Küp ” heykelleri gibi doğa ile hiç ilgisi olmayan, tamamen soyut heykelleri kütle - boşluk ilişkilerinin irdelenmesi bakımından önemlidir. (Resim: 17)



Resim:17 Zühtü Mürtoğlu,
“ Işıklı Küpleri ”, 1955

Modern sanatta Henry Moore' un taşa açılan deliğin, taşın üç boyutlu hale gelmesine yardımcı olduğu ve bir deliğin kütle kadar şekil anlamına sahip olabileceği, bu yüzden heykelde boşluğun kütle kadar öneme sahip olduğu düşünceci, kütle - boşluk ilişkisine yeni bir boyut getirmiştir. Bu anlayış günümüze kadar birçok sanatçı tarafından farklı benimsenmiş ve uygulanmıştır.



3. BÖLÜM

BOŞLUĞU YONTMAK

Yaşamı soyut olarak kavrama çabası tarihin ilk çağlarından günümüze kadar çeşitli yollarla ve farklı nedenlerle süregelmıştır. İlkel çağlarda doğanın anlam verilemeyen olaylarını anlatmak için soyut biçimleri kullanan insan, modern çağda kendi iç dünyasına dönmesi ve kendini açıklama çabası sonucunda soyut biçimlerle kendini anlatma çabasına girmiştir. Bu nedenle soyut anlatım her çağda, her bağlamda sanatın önemli bir ifade aracı olmuştur.

Modern çağda yapılan buluşlarla birlikte boşluğun hem bilinen en büyük mekan olan evrende hem de en küçük mekan olan atomda kütleden çok daha fazla yer kapladığının keşfi ve bunun felsefe ve sanata olan etkileri sonucunda boşluk önem kazanmış ve heykel sanatında artık boşluk da kütle gibi bir plastik eleman olarak görülmeye başlanmıştır. Michelangelo ve modern çağın başlarında Rodin gibi sanatçılar heykellerinde kütleyi ön planda tutarken boşluğu sadece hareketi göstermek için kullanmışlardır. Bu anlayış 20. yy. da Moore ile birlikte değişmiştir. Moore, boşluğu Michelangelo ya da Rodin gibi değil, onu kütle kadar önem verdiği bir plastik enstrüman gibi kullanmıştır. Moore, yapıtlarını figürden uzaklaşmadan yapmış olsa bile boşluğun kullanımı bakımından heykel sanatında öncü bir rol oynamıştır. Moore ve Barbara Hepworth' un boşluk anlayışından etkilenmiş olan Isamu Noguchi ise soyut heykel anlayışıyla, Moore' un boşluğa bakış açısını birleştirmiş ve kütle - boşluk ilişkisinin irdelendiği birçok soyut heykel ortaya koymuştur. Bu sanatçılar boşluğu sadece kütleyi kaplayan alan olarak değil, kütleye birlikte heykeli biçimleyen, heykelin üç boyutlu formunun algılanmasında destekleyici bir öge olarak görmüşlerdir. Bu sanatçılar heykellerinde kütle - boşluk ilişkilerini iç ve dış bükey yüzey elemanlarını kullanarak irdemişlerdir.

Bu bölümde yer alan heykellerin tümünde kütle - boşluk ilişkileri üzerinde durulmuştur. Heykellerde iç bükeylerden faydalanılarak boşluklar kullanılırken, malzemenin

doğasından kaynaklanan biçim olgularına dikkat edilmeye çalışılmış, taş heykellerin yüzeylerinin bir bölümü kendi doğal amorf dokusunda bırakılarak soyut formların kullanımıyla oluşabilecek mekanikleşme görüntüsünden kaçınılmaya çalışılmıştır. Moore' un ' Bir delik, dolu bir kütle kadar şekil anlamına sahip olabilir '¹ düşüncesi esas alınarak uygulama sürecinde boşluğa kütle kadar önem verilmeye çalışılmıştır. Malzeme, dolu kütleyle en iyi ifade edebileceği düşünüldüğü için taş olarak seçilen heykellerde kütlenin ve boşluğun ifade gücünün dengelenmesine özen gösterilmiştir. Bu heykellerde malzeme karşısındaki tutum, heykel araç ve gereçleriyle kütleyle oyan geleneksel heykeltıraş tavrındadır. Bu heykelleri anlamak için heykelciliğin kurallarına dönmek gereğinden söz edilebilir ve burada Moore' un şu sözlerini anımsamak gerekir;

“ Sanat teknoloji değildir, bir insan ifadesidir. Bir insanın dünya ile ilişkisini açıklayan yoldur. Tesadüfen yaratılmamıştır. Bugün birçok avangard sanatçının unuttuğu veya ihmal ettiği gelenek ve yetiştirme ister. ” (Yurdağül Benice. Ankara Sanat Dergisi, Eylül 1968)

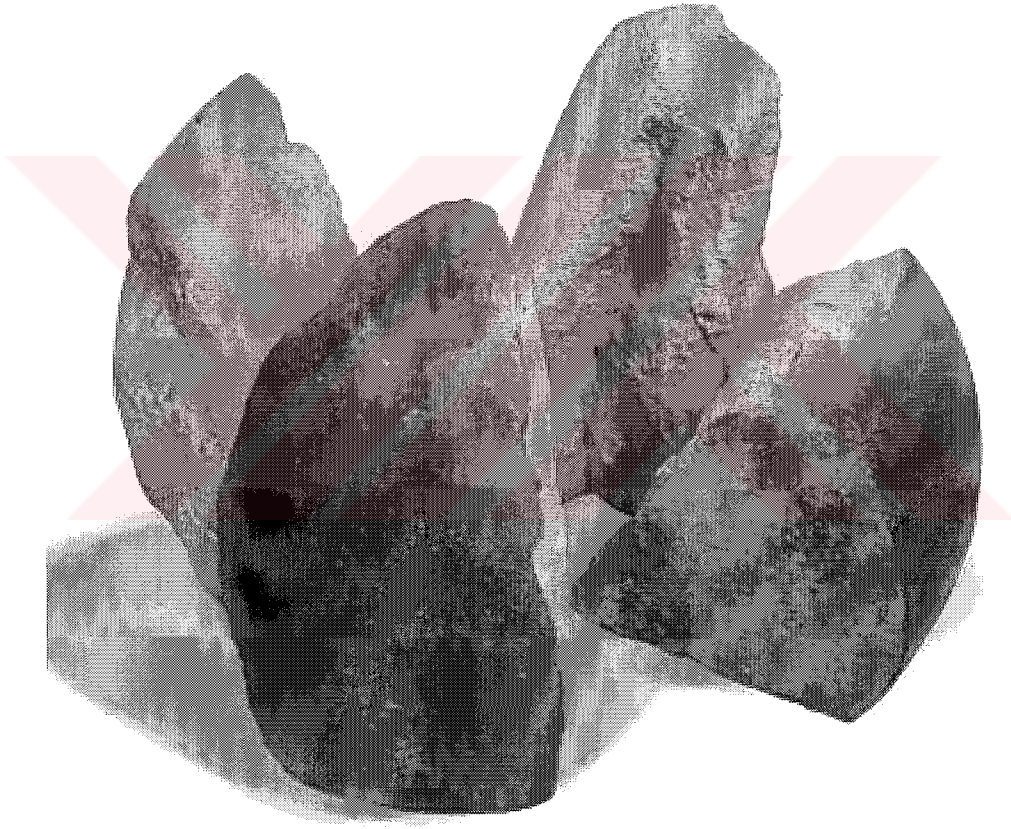
Uygulamalarda kütleyle açılan iç ve dış bükeylerle izleyici gözünün tamamlayabileceği formlar elde edilmeye çalışılmıştır. Boşluğun biçimlendirdiği bu formları da soyut boşluk formları olarak tanımlayabiliriz.

Uygulamalarda malzemenin hem doğal halinde bırakılarak ve hem de doku verilerek birlikte kullanımı, biçimin algılanmasında yardımcı bir unsur olarak yer alır. Modernizmin başında Rodin' in kullandığı bu yöntem, Modern sanat boyunca birçok heykeltıraş tarafından kullanılmıştır. Isamu Noguchi' de bu ilişkiyi heykellerinde sık sık kullanan sanatçılar arasındadır. Noguchi, bunu heykellerinde taşın bazı bölgelerini amorf bırakarak, bazı bölgelerinde de doku vererek ya da bu bölgeleri amorf dokunun tam tersi olan parlatılmış yüzeylerle biçimin algılanmasında kullanmıştır. Bu yöntem Noguchi için kütle ve boşluğun algılanmasında yardımcı bir öğedir.

Bu yöntem kütle - boşluğun algılanmasında yardımcı bir eleman olarak “ Küreselleşme ” adlı heykelde uygulanmaya çalışılmıştır (Resim: 18). Burada amaç

¹ Moore, Çağdaş ve Soyut Sanat, 1996: 9

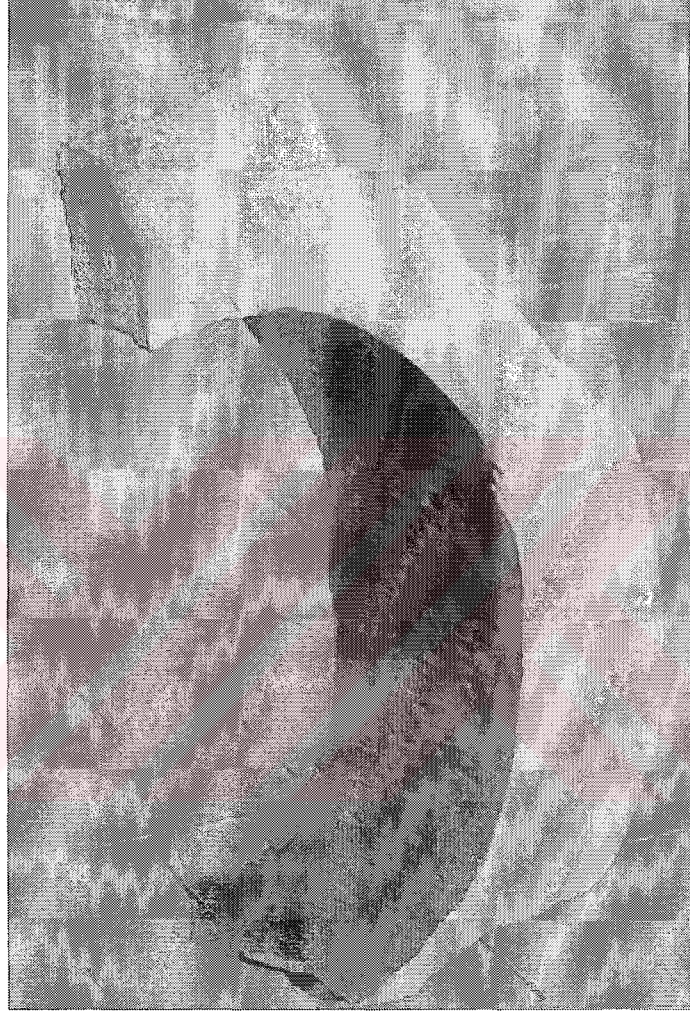
dört parçanın bir araya gelerek aralarındaki boşlukta izleyici gözünün tamamlayabileceği bir soyut küre formunun oluşturulmasıdır. Taş yüzeyinin dokusu üzerindeki müdahalelere ve taşın kendi doğal yüzeyinin bırakılmasına bu amaca yardımcı olacağı düşüncesiyle karar verilmiştir. Dört parçadan oluşan heykelde, içte amorf bırakılan yüzey ve dışta parlatılan yüzey sayesinde heykel iç form ve dış form olarak ayrılabilir. Heykelin parlatılan yüzeylerinin oluşturduğu küre biçimi iç tarafta müdahale edilmeden bırakılan amorf doku ile zıt bir görüntü sağlamaktadır. Kütle ile boşluk izleyici gözünün tamamlayabileceği bir küre formudur. Dört ayrı parça arasında yer alan boşluk soyut küre formunu oluşturmaktadır.



Resim: 18 “ Küreselleşme ” , 2002

Resim: 19’ deki heykelde iç bükey yüzeye doku verilerek, buranın dışında kalan yüzeyler ise amorf bırakılarak birbirlerinden ayırt edilmiştir. Bu sayede doku verilen içbükey kütle ile yapılan yarım daire şekli izleyici gözünün tamamlamasıyla boşlukta

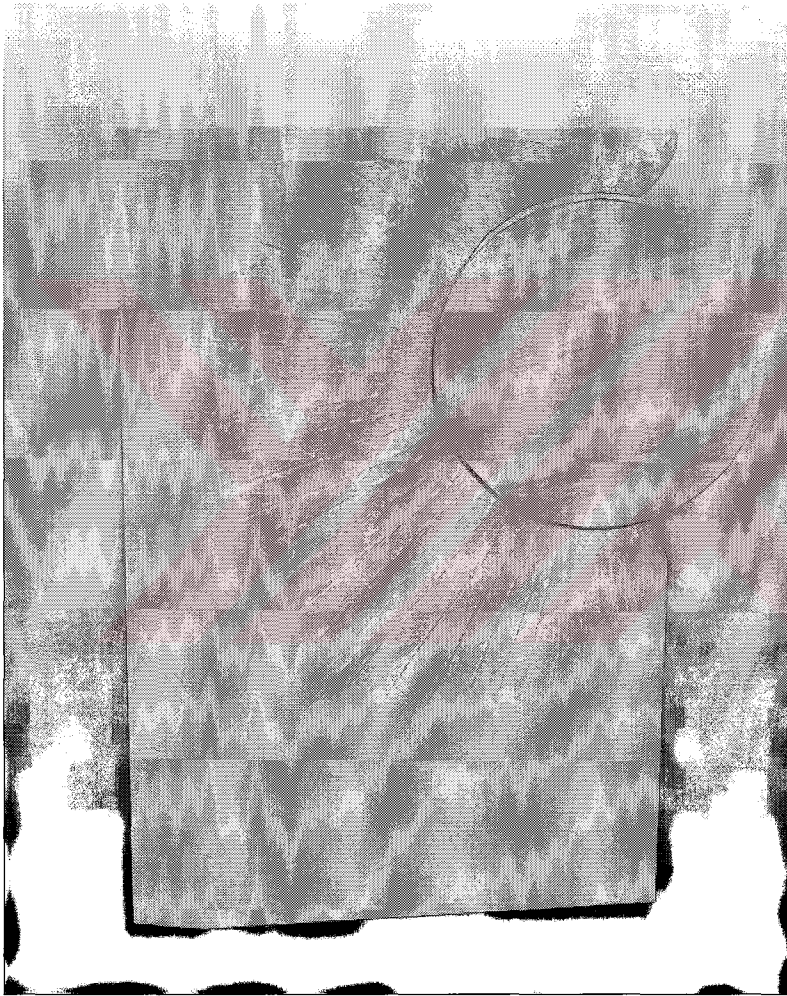
bir tam daire algılanması sağlanmaya çalışılmıştır. Her ne kadar heykelde figüratif bir imge algılansa da bu sadece rastlantısal bir oluşumdur. Bu heykelde bir figür soyutlaması söz konusu değildir. Heykel tamamen kütle içinde içbükey form ile soyut bir boşluk biçimi oluşturmak amacıyla tasarlanmıştır.



Resim: 19 “İç - Dış”, 2003

Resim 18 ve 19’ daki heykellerde Rodin’ den başlayarak birçok sanatçının kullanmış olduğu ‘amorf bırakılan doku ile müdahale edilmiş dokunun kullanımı, boşluğu oluşturan kütle parçalarının belirtilip ön plana çıkartılması amacıyla ele alınmıştır. Buradaki temel düşünce kütle parçaları arasında soyut bir boşluğun yaratılmasıdır.

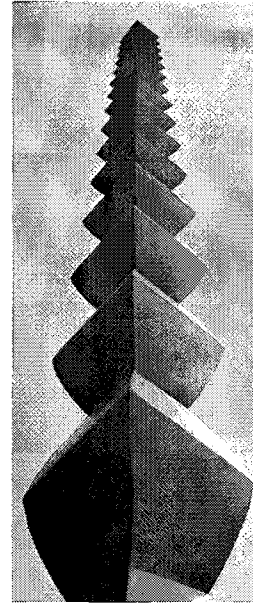
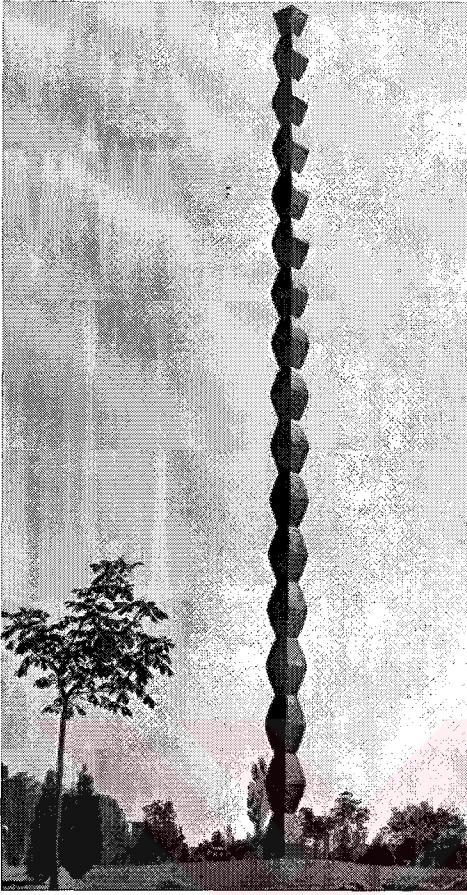
Moore son dönemde yaptığı heykellerinde ayrı parçaları birleştirerek uygun birliktelikler sağlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda, resim 20’ deki heykelde, birliktelik, dikdörtgen kütlenin içine açılan boşluğa daire şeklinde ikinci bir parça yerleştirilerek sağlanmıştır. Daire şeklindeki bu parça ana kütleyle iki noktadan bağlanmıştır ve kendi çevresinde dönebilmektedir. İki parça yüzeylerine verilen farklı dokular ile birbirlerinden ayırt edilebilmektedir. Burada boşluğu tanımlayan dolu kütle, boşluğun nesneleşen durumudur.



Resim: 21 (Detay)

Resim: 20 “ İsimsiz ” ,
2004

Constantin Brancusi’ in olgunluk çağındaki ahşap heykellerinde kütle - boşluğa yaklaşımı, kesik ve kenarlı düzlemleri kesin bir biçimde kullanmasıyla yarattığı plastik dil, sanatçının 1937 - 38 yıllarında yapmış olduğu “ Sonsuzluk Sütunu ” adlı işinde kendini göstermektedir (Resim 22 - 23).



Resim 23: (Detay)

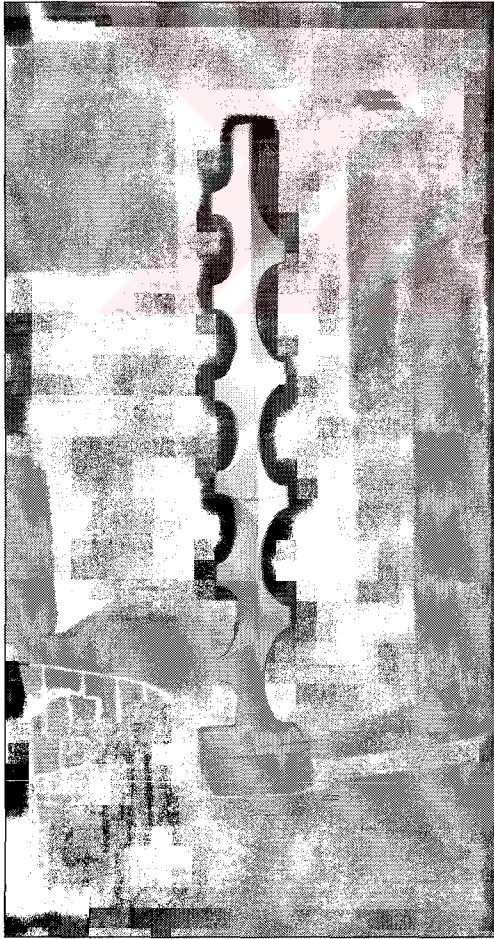
Resim 22: Brancusi “ Sonsuzluk Sütunu ”, 1937-38

Otuz yedi metre uzunluğunda olan bu sütun birbirinin tıpkısı otuz iki parçadan meydana gelmektedir. Kesik kare piramital biçiminde tasarlanan bu parçalar en alttan üsteki yarım parçaya kadar sıralı bir şekilde birleştirilmiştir. En üsteki yarım bırakılan parça sütunun sonsuzluğa kadar devam edebilirliğini göstermektedir. En altta ise taban görevini gören kare biçiminde bir parça daha bulunmaktadır. Brancusi, bu heykeliyle mekanik bir tekrarın yanında çok yalın anlatımlı zengin bir görsel etki yaratmayı amaçlamıştır. Modüller birbirinin aynısı olmasına rağmen izleyici yukarı baktığı zaman bir göz aldanmasıyla ortaya çıkan perspektif bir küçülmeyle karşılaşmaktadır. Daha yukarı bakıldığı zaman, modüller daha kısa ve kalın, daha köşeli ve etkin bir nitelik kazanmakta, sütunun genel görünümü de daha zikzaklı bir devingenliğe sahip olmaktadır.

Resim 24 ve 25 deki “ Sütun I ” ve Resim 26 deki “ Sütun II ” adlı heykellerde Brancusi’ nin “ Sonsuzluk Sütunu ” na gönderme yapılmıştır. Önce tek bir parça

üzerinde kütle - boşluk ilişkisi irdelenmeye çalışılmış, sonradan bu parçanın çoğaltılmasına karar verilmiştir. Bu iki heykelde de ritim ve form ön planda tutulmuştur.

Beş parçadan oluşan Sütun I' de, Brancusi' nin “ Sonsuzluk Sütunu ” nun tersine bu heykelde modüller birbirinin tekrarı değildir, her modül birbirinden farklıdır. Her modül kendi içinde bir kütle - boşluk dengesine sahipken, oluşturdukları sütunda ise yeni bir kütle - boşluk dengesine sahiplerdir. Sütun şeklindeki kütle keskin ve pürüzsüz köşeli dikdörtgen modüllerin üst üste gelmesiyle oluşurken, bu modüllerin iç kısımlarında boşlukta soyut bir daire şekli oluşturacak şekilde iç bükeyler bulunmaktadır. Bu iç bükeylerin yuvarlak şekilleriyle sütunun alttan yukarı düz çizgi oluşturan köşeleri arasında bir zıtlık oluşmaktadır. Sütuna açılan iç bükeylerle kütlelerin doluluk durumu değiştirilmeye çalışılmış, kütle ve boşluk arasında bir denge sağlanmaya çalışılmıştır.



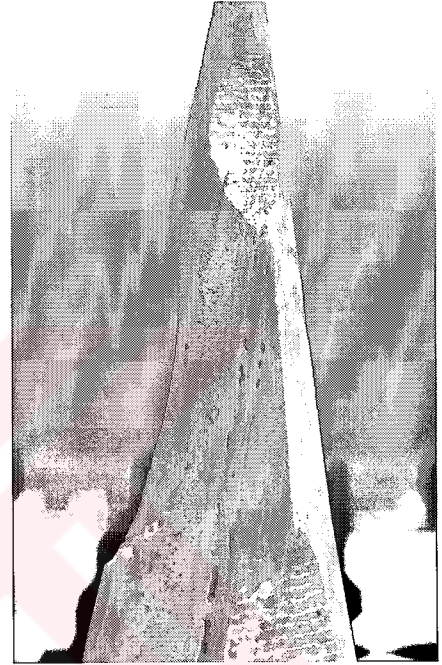
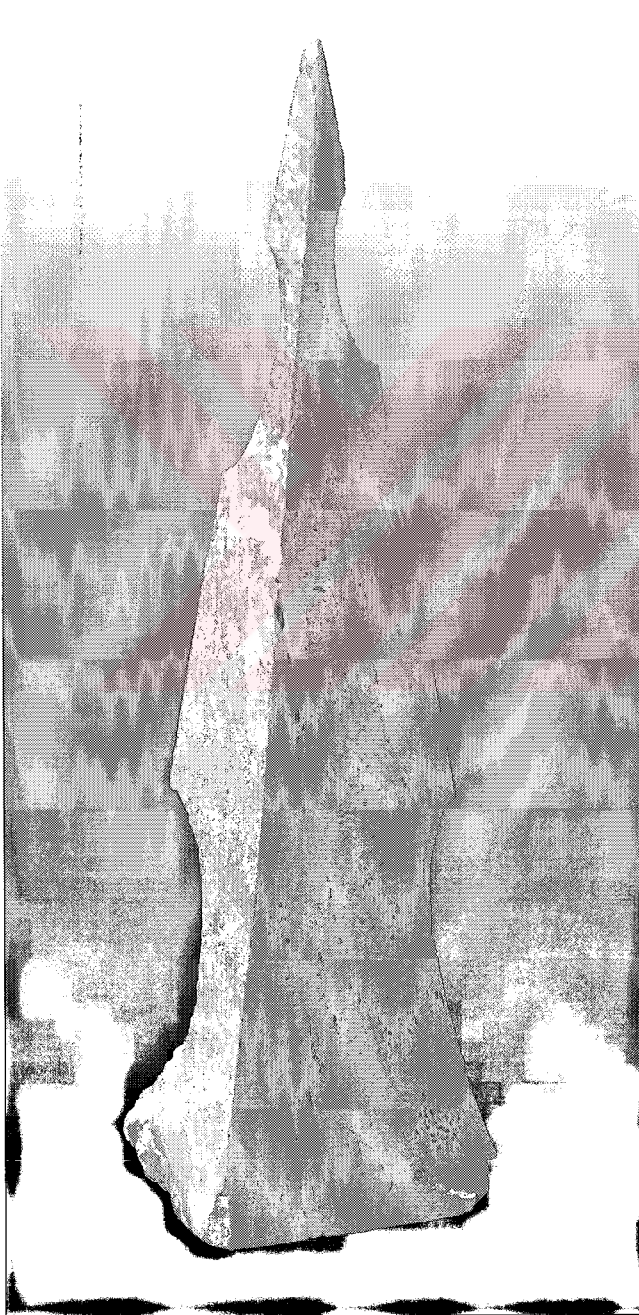
Resim: 24 - 25 “ Sütun I ” , 2005

Dört metre uzunluğunda olan “ Sütun II ” de yedi parça yer almaktadır. En üstteki parça yarım bırakılırken her modülün iki tarafındaki iç bükeylerin boyutları farklıdır. Modüller üst üste koyulup sütun formuna ulaşıldığında bu iç bükeyler sütunun çevresinde bir spiral hareketi meydana getirmektedirler. Bu dönme hareketi sayesinde heykelin çevresinde iç bükeyler içinde farklı ışık değerleri görülmektedir. Bu sayede kütlenin statik görünümü değiştirilmeye çalışılmıştır.



Resim: 26 “ Sütun II ” , 2005

Resim 27’ deki “ Piramit ” adlı heykelde alttan üste doğru daralan piramit şeklindeki kütlenin çevresine içbükeylerle farklı yerlere boşluklar açılmıştır. Piramit şeklindeki kütlenin köşeleri keskin ve sert geçişlerle yapılırken, boşlukları oluşturan iç bükeyler yumuşak formlarla yapılmaya çalışılmış ve buna yardımcı olması için iç bükeylere doku verilirken diğer yüzeyler parlatılarak geçişlerdeki keskinlik ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır.



Resim: 28 (Detay)

Resim: 27 “ Piramit ” , 2006

‘ Soyut Heykelde Kütle - Boşluk İlişkileri ’ başlıklı bu rapor, soyut formlarla oluşturulan kütle ile iç ve dış bükeylerin şekillendirdiği boşluk arasında ilişkileri irdelemeyi amaçlamıştır. Uygulamalarda kütle - boşluğun kullanımı araştırılmış, heykellerde kütle ile boşluk arasında bir denge sağlanılmaya çalışılmıştır. Tarih boyunca heykeltıraşların kütle - boşluk ilişkisine bakışları ve 20. yy. da Moore ile birlikte değişen boşluk anlayışının üzerinde durulmuştur, boşluk anlayışının değişimi incelenmiş ve sorgulanmıştır.

Bugün insanların ‘ gerçek olan doğa ’ içinde yaşamadıkları söylenebilir. Artık insanın içinde olduğu doğa, insanın kendi yarattığı, bir bakıma ‘ evcilleştirilen doğa ’ dır. Burada ‘ evcilleştirilen doğa ’ ile kastedilen işlenilmemiş doğa değil, insan tarafından düzen verilmiş ve kaotik doğayla karşıtlık içinde bulunan doğadır. Belki de bu çeşit bir doğa anlayışına soyutlanmış düzen adı verilebilir; soyutlaştırılmış ışık, hava ve su. Böyle bir doğa, malzemeden ve geometriden oluşturulan bir sanat anlayışla birleştirildiğinde, uygulamalarda soyut formların tercih edilmesi daha iyi anlaşılabilir.

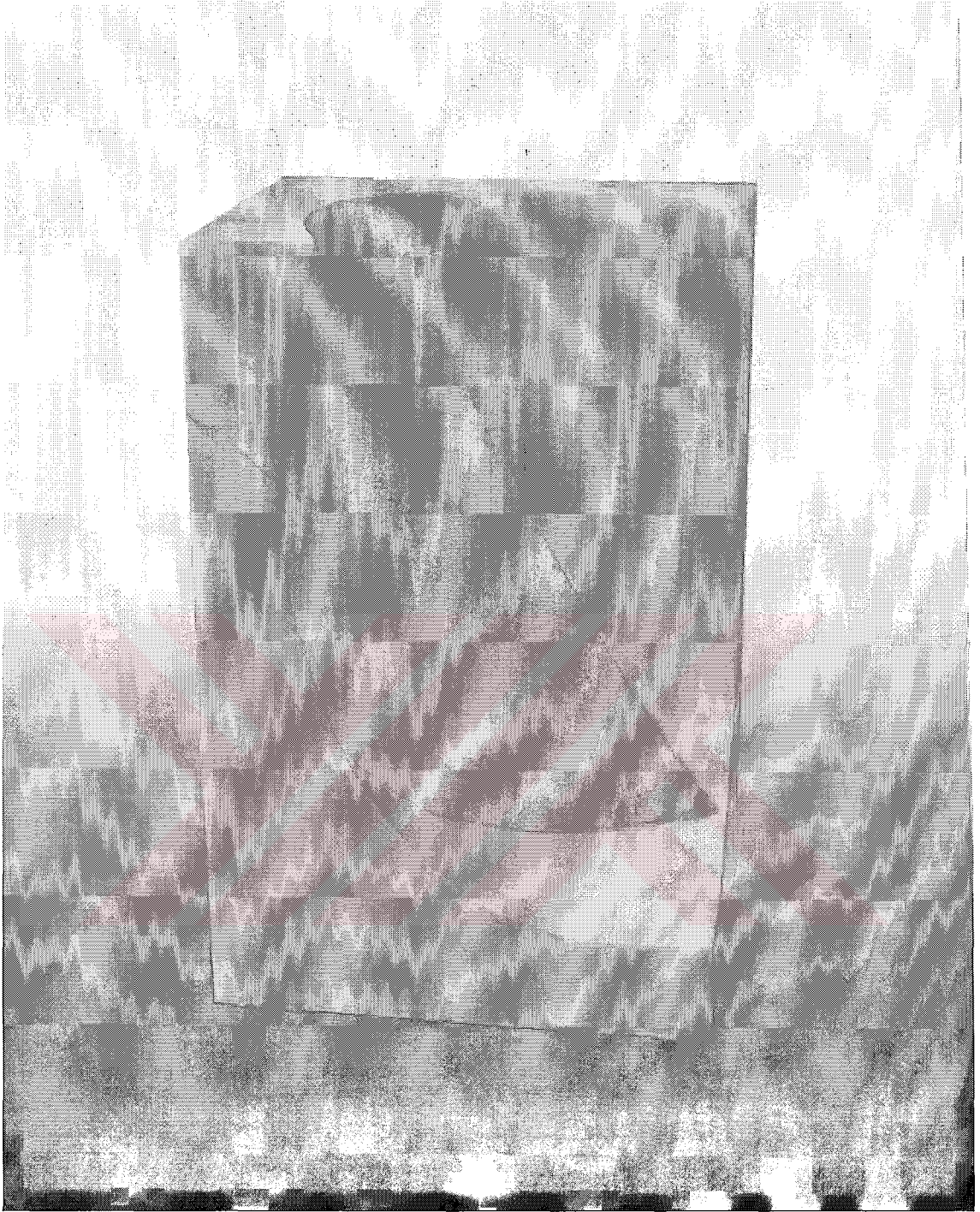
Resim 18 ve 19 deki uygulamalarda, günümüzde bireyin doğadan uzaklaşması, doğanın temsili olarak düşünülen amorf dokudan uzaklaşarak ele alınmaya çalışılmıştır. Soyut heykelde kütle - boşluk ilişkilerinin araştırılması sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilecek “ Küreselleşme ” adlı heykelde, kütlelerin yüzeylerine dış bükey formlar verilerek ve parlatılarak amorf dokudan ayırt edilen yüzeyler, boşlukla birlikte, bahsedilen ‘ doğayı evcilleştirme ’ eyleminin temsili olarak düşünüldüğü bir küre formu oluşturmaktadır. Bu uygulamada irdelenmeye çalışılan, ‘ doğayı evcilleştirme ’ eyleminin doğaya ve doğanın düzenine verdiği zarardır. “ İç - Dış ” adlı heykelde yine bu tema ele alınmıştır. Doğanın şekillendirdiği kütlenin doğal amorf yapısı üzerine iç bükey bir boşluk açılarak müdahale edilmiştir. Bu boşluk izleyicinin gözünün tamamlamasıyla bu eyleminin temsili olan bir daire oluşturmaktadır.

Bu sürecin devamı niteliğindeki uygulamalarda bu düşünce genelden öznele indirgenmiştir. Burada bireyi temsil eden taş kütlerde, günümüzün değişen gerçeklik değerleriyle bireyin doğadan uzaklaştığı düşünülmektedir amorf dokulardan kaçınılmış,

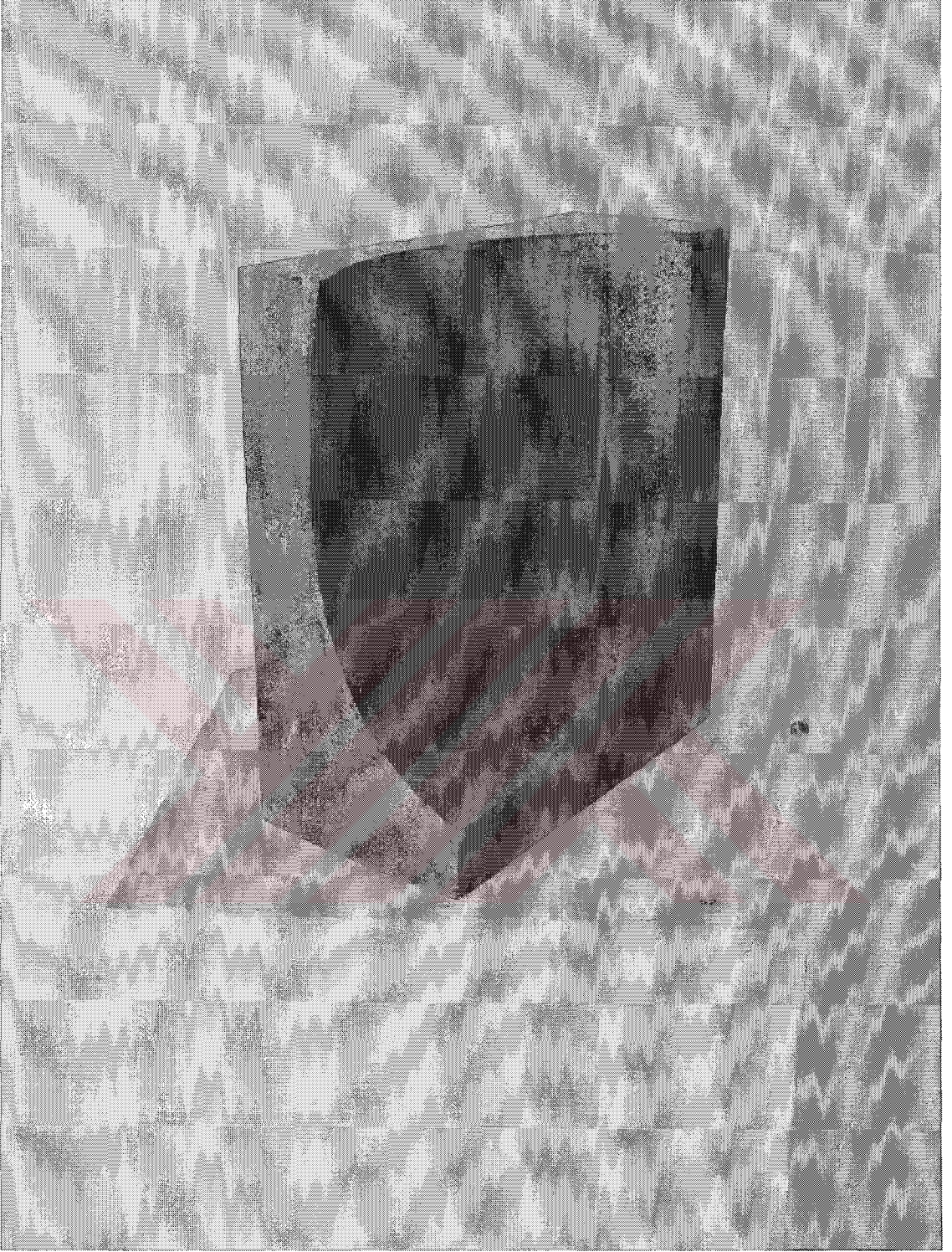
yerine insanın müdahalesi ile gerçekleşen parlatılmış dokulara yer verilmiştir. Artık günümüzde sanal bir gerçeklik içinde olduğumuz düşünülebilir. Sanal yaşam içinde bireylerin doğa ile olan ilişkisinde bir yabancılaşma durumu ortaya çıktığından bahsedilebilir. Modernizmin bu durumunu Peter Eisenmann şöyle açıklar;

“ Modernizm bir yabancılaşma durumuydu; çünkü bilimde, felsefede ve teolojide hakikat, değer, köken ve töz sorunları sorgulanmaya başlanmıştı. Gerçekte, sözde doğal hakikatlerin sorgulanmaya başlaması ve bunların her bir disiplinde ayrışmasının yorumlanmasıdır ki modernizmi oluşturur. ” (Peter Eisenmann, Modernizmin Serüveni, 1998: 451)

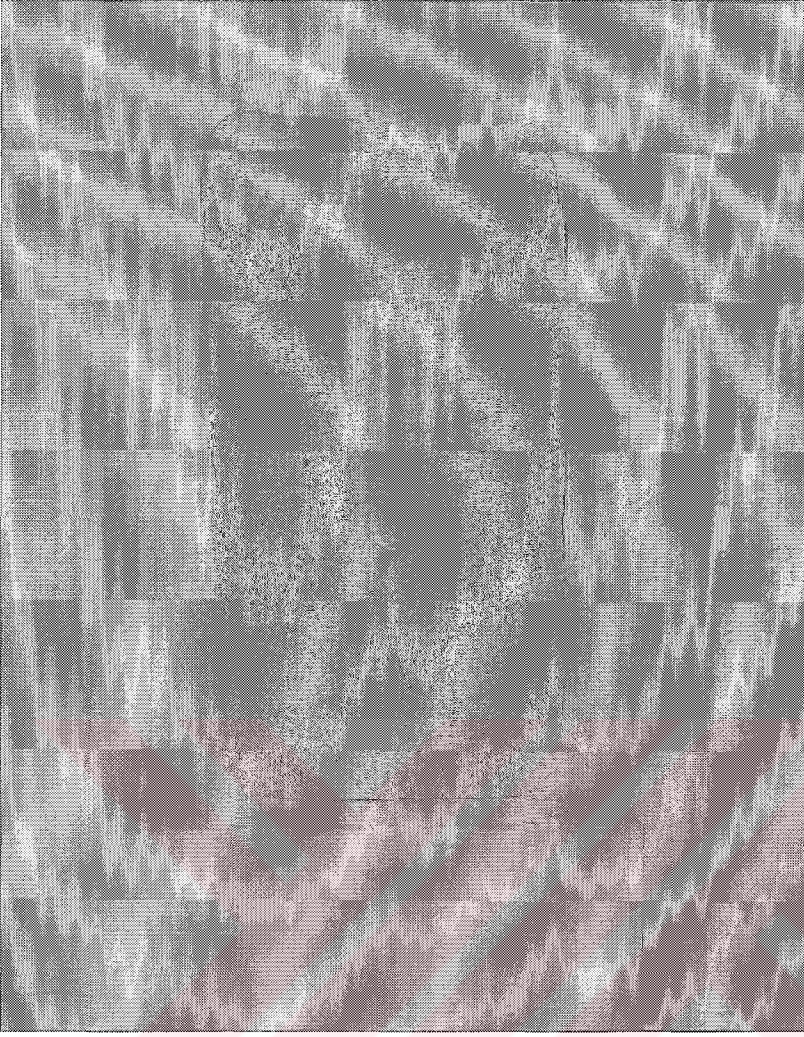
Buna bağlı olarak çağımızda bireyin sanal bir yaşam kavramı içinde olduğu düşüncesiyle yola çıkılmış ve bireyin bu durumu uygulamalarda kütlenin durumuyla örtüştürülmüştür. Bireyin temsiliyeti olarak düşünülen kütlelerde, iç bükeylerle açılan boşluklarla, bireyin günümüz gerçekliğinin sonucu olarak kaybettiği değerlerden, bir bakıma onun çevresine yabancılaşma durumundan bahsedilmeye çalışılmıştır. Kütle - boşluk arasındaki dengenin sağlanmasıyla, bireyin günümüz gerçeklik koşullarına ayak uydurması sonucu sağladığı denge anlatılmak istenmiştir.



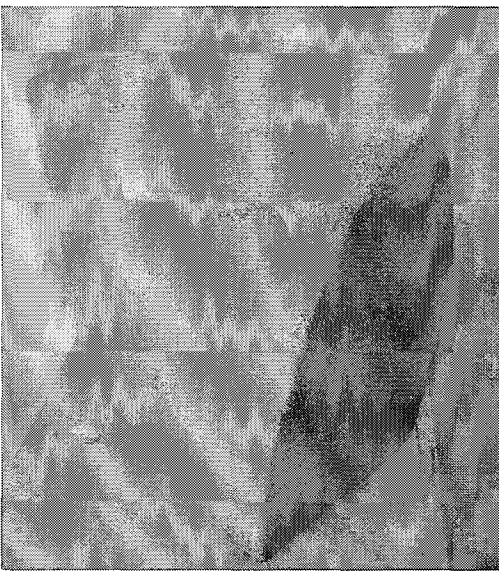
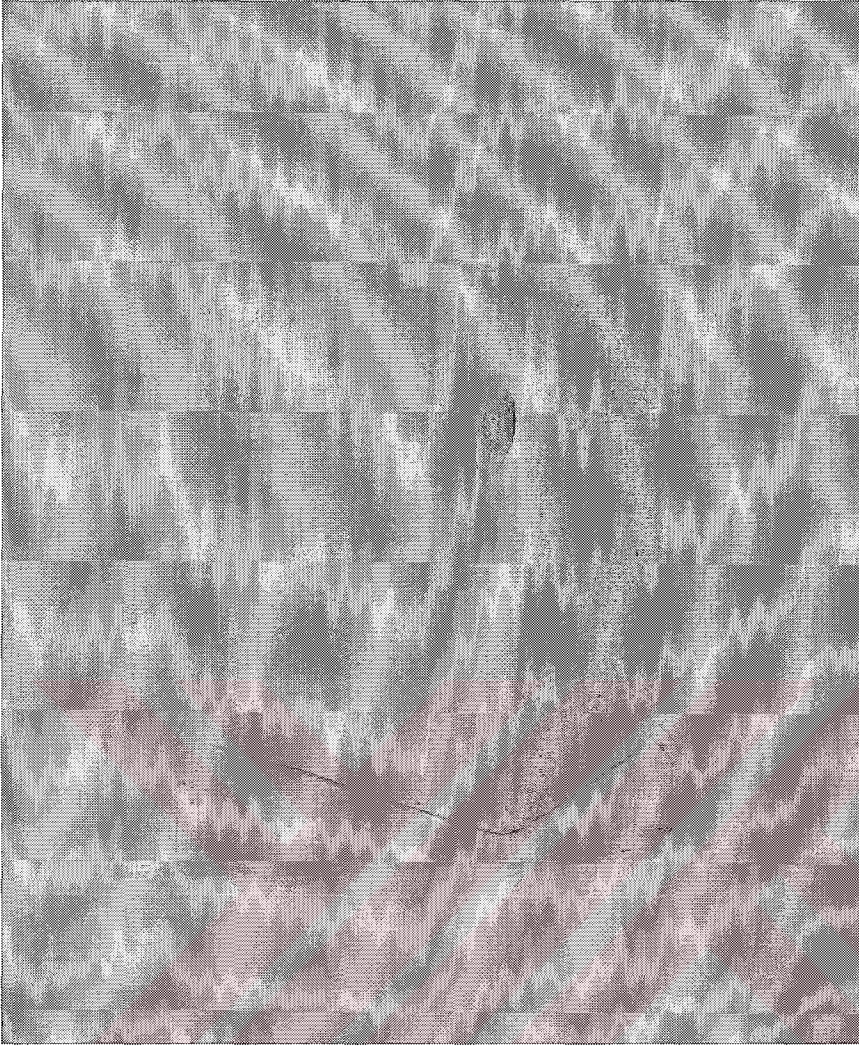
Resim: 29 “Kabuk - I”, 2005



Resim: 30 “Kabuk - II ”, 2005



Resim: 31 - 32 “ Deliğın Durumu - I ”, 2005



Resim: 33 - 34 “ Deliğın Durumu - II ” , 2005

KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia. “ Felsefe Terimleri Sözlüğü ”, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1987

ASHTON, Dore. “ Picasso Konuşuyor ” (Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz),
Ankara: Ütopya Yayınları, 2001

AYGÜN, Ömer. “ Giacometti’ nin Yontuları ”, Sanat Dünyamız, Sayı: 82, İstanbul:
Yapı Kredi Yayınları, 2002

BATUR, Enis. “ Modernizmin Serüveni ”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998

BENİCE, Yurdağül. Ankara Sanat Dergisi, Eylül 1968

BOARDMAN, John. “ Yunan Sanatı ” (Çev. Yasemin İlseven) , London: Thames and
Hudson Ltd., 1996

BROWN, Elizabeth A. , “ Brancusi’ nin Merceğinden Brancusi ”, Sanat Dünyamız,
Sayı: 68, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998

DE DUVE, Thierry. “ Ex Situ ” (Çev. Kemal Atakay) , Sanat Dünyamız, Sayı: 82,
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

EVANS, Myfanwy. “ The Painter’s Object ”, “ Notes on Sculpture ” , (Heykel Üzerine
Notlar) , (Çev. Akşit Göktürk), Londra: Gerald Howe Ltd. , 1937

GENET, Jean. “ Giacometti’ nin Atölyesi ”, İstanbul: Metis Yayınları, 1999

GEZER, Hüseyin. “ Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli ”, Ankara: Türkiye İş Bankası
Kültür Yayınları, 1984

GOMBRICH, E.H.. “ Sanatın Öyküsü ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997

GÖKBERK, Macit. “ Felsefe Tarihi ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004

KAHNWEILER, Daniel-Henry. “ Dünyayı Yeniden OluşturmanınYepyeni Bir Yolu ”,
(Çev. Celal Üster) P. Kültür Sanat Antika Dergisi, Sayı: 16, İstanbul: 2000

KANDİNSKY, Wasilly. “ Sanatta Ruhsallık Üzerine ”, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın,
2005

KLEE, Paul. “ Modern Sanat Üzerine ”, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2002

L. R. Rogers. “ Heykelsi Düşünme - I ” (Çev. Adem Genç) Ankara: Hacettepe
Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yazıları Dergisi , Sayı: IV

LENOİR, Beatrice. “ Sanat Yapıtı ”, (Çev. Aykut Derman) , İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları, 2004

LOWRY, Bates. “ Sanatı Görmek ”, (Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli) , Ankara:
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

LYNTON, Norbert. “ Modern Sanatın Öyküsü ”, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof.
Sadi Öziş) , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991

MARGOLİS, Joseph “ Constantin Brancusi: Mükemmellik ve Olanaksızlıklar ” (Çev.
Selçuk Begüm Akkoyunlu), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, Sayı: 9 , 2002

MOORE, Henry. “ From The Inside Out ”, Münih : Prestel , 1996

- MOORE, Henry. “ Moore ile Görüşme ”, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Ankara: Nisan 1983
- NOGUCHI, Isamu. “ Essays and Conversations ”, New York: A Times Mirror Company , 1994
- REEVERS, Hubert. “ Boşluk Bakışının Biçimini Alıyor ”, (Çev. Kurtuluş Dinçer) , Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 2001
- ROGERS, L.R.. “ Sculpture ”, London: Oxford University Press, 1969
- SYLVESTER, David. “ Moore’ un Uzanan Figürleri ”, Sanatsanat Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 3 , İstanbul: 2004
- TANSUĞ, Sezer. “ Çağdaş Türk Sanatı ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005
- TANYELİ, Uğur. “ Sanatta Manifesto ”, Arredamento-Dekorasyon Dergisi, Sayı: 31 , İstanbul: 1991
- TİMUÇİN, Afşar. “ Estetik ”, İstanbul: Bulut Yayınları, 2000
- TUNALI, İsmail. “ Felsefinin Işığında Modern Resim ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992
- TUNALI, İsmail. “ Estetik ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996
- TURANİ, Adnan. “ Sanat Terimleri Sözlüğü ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993
- TURANİ, Adnan. “ Dünya Sanat Tarihi ”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992
- VARGISH, Thomas / MOOK, Delo E. . “ Kübizm ve Görecelik Kuramı ”, Sanat Dünyamız, Sayı: 83, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

VICKERY, Joanna. “ Dış Dünya ve Nesnelerden Kurtuluş ”, (Çev. Asuman Kafaoğlu),
P. Kültür sanat Antika Dergisi, Sayı: 16, İstanbul: 2000

WORRINGER, Wilhelm. “ Soyutlama ve Özdeşleyim ”, (Çev. İsmail Tunalı) , İstanbul:
Remzi Kitabevi, 1985

WÖLFFLİN, Heinrich. “ Sanat Tarihinin Temel Kavramları ”, (Çev. Hayrullah Örs) ,
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995

YASAYAMAN, Zeynep. “ Zühtü Müritoğlu ile Görüşme ”, Yeni Boyut Plastik Sanatlar
Dergisi, Sayı: 1/5 , Ankara: 1982

YILMAZ, Mehmet. “ Modernizmden Postmodernizme Sanat ”, Ankara: Ütopya
Yayınevi, 2006

YILMAZ, Mehmet. “ Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı ”, Ankara: Ütopya Yayınevi,
2004

ÖZGEÇMİŞ

Ankara , 07.11.1980

Eğitim

- 2002** Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Ankara
- 2006** Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Bölümü, Ankara

Akademik

- 2005** Araştırma görevlisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Erzurum

Karma Sergiler

- 2001** 62. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara
- 2002** 63. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara
- 2002** Ulusal Mezuniyet Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2002** Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Mezuniyet Sergisi, H.Ü. Sergi Salonu, Ankara
- 2004** Karma Resim-Heykel Sergisi, Antik Cisterna Sergi Salonu, Antik Hotel, İstanbul
- 2004** “ Gerçek Olmayan Gerçekler ” , Karma sergi, O.D.T.Ü. , Ankara
- 2005** “ Geçmişten Geleceğe ” Karma Heykel Sergisi, Antik Cisterna Sergi Salonu, Antik Hotel, İstanbul
- 2006** “ Mekan ve Sanat ” , Karma Sergi, Mimarlık Fakültesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon
- 2006** ÖYP. Sergisi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

Sempozyum ve Projeler

- 2003** Hereke 1. Uluslararası Heykel Sempozyumu, İzmit (asist.)
- 2003** Trakya Üniversitesi 1. Uluslararası İlhan Koman Heykel Sempozyumu, Edirne (asist.)
- 2003** Hacettepe Üniversitesi 1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Ankara (asist.)
- 2004** Hacettepe Üniversitesi 2. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Ankara (asist.)
- 2005** Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Çağdaş Türk Sanatında Anıt Uygulamaları ve Heykel, Ankara

Uygulamalar

- 2004** G.A.T.A. Tıp Tarihi Müzesi Rölyef Uygulaması, Ankara (asist.)
- 2005** Anıtkabir Müzesi, Tavan Resimleri Restorasyonu, Ankara (asist.)