

**SANATSAL TASARIM NESNESİ OLARAK ŞEKER HAMURU İLE HEYKELDE  
SOYUT İFADE ARAYIŞI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SABUHA ÇUBUK**

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HEYKEL  
ANASANAT DALI**

**MERSİN  
AĞUSTOS - 2022**

**SANATSAL TASARIM NESNESİ OLARAK ŞEKER HAMURU İLE HEYKELDE  
SOYUT İFADE ARAYIŞI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SABUHA ÇUBUK**

**ORCID ID: 0000-0003-3969-3070**

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HEYKEL ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN**

**DOÇ. CAN KÜÇÜKTEPEPINAR**

**ORCID ID: 0000-0003-2748-5370**

**MERSİN  
AĞUSTOS - 2022**

## ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlarla uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi ve başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

## ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules .
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

.../.../2022

İmza / Signature

Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

Sabuha ÇUBUK

## ÖZET

Soyutlama eğilimi, 19.yy sonu ve 20.yy'nin başlarından itibaren yaşam alanlarındaki tüm değişim dönüşümlere paralel olarak sanatsal alanlarda da kendisini göstermiştir. Dolayısıyla 20.yy 'a kadar süre gelen gelenekselci/klasik yaklaşımlar ve anlayışlar kırılmıştır. Öyle ki, üslup olarak soyut ve soyutlamalara, kavramsal olguların hızla yayıldığı ve kullanılmaya başlandığı bir dönem olduğu söylenebilir. Bu dönüşüm esnasında sanat, sanat eseri ve sanatçı gibi olguların kavramsal düzeyde tartışıldığı yeni tanımlara erişilmiştir. 1911 yılı, Wassily Kandinsky ile birlikte soyut sanat yolculuğunun başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Kandinsky'nin, sanatta tinselliğin yolunu açan çığır açıcı önerileri, bir yüzyıl boyunca yankılanmıştır. Kandinsky sonrası sanatta artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını ilan eden modern ve postmodern akımlarla soyut sanat yerleşik hale gelmiştir, denilebilir. Dolayısıyla çağlar boyunca sanatın içinde varlığını bir biçimde gösteren soyutlama eğilimi, yirminci yüzyılda modernden postmoderne, çağdaş insanın dünyayı anlama ve ifade etmede rol oynayan baskın sanat yapma biçimine dönüşmüştür.

Bu tez çalışması, soyutlamanın yerleşik hale gelmesinde rol oynayan çağdaş sanat akımları okumalarından hareketle, sanatsal bir tasarım nesnesi olarak şeker hamuru ile heykelde soyut ifade arayışı gerçekleştirme amacı ile hazırlanmıştır. Bu bağlamla oluşturulan tez içeriğinin birinci bölümünde tasarım kavramı etrafıca incelenmiş; tasarımın tanımı, içeriği ve öğeleri alt başlıklarla ele alınmıştır. İkinci bölümde soyut sanat kavramı etrafıca incelenmiş; soyut sanatın tanımı ve içeriği yapılarak, soyut sanat bağlamına giren modern sanat akımları ve bu akımların önde gelen temsilcileri irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, heykelde alternatif materyal kullanımıyla soyutlama konusu ele alınmış; özellikle 1990 sonrasında sanatta yeni malzeme kullanımı ile soyutlama eğilimi sergileyen başlıca sanatçılar ve ikonik çalışmaları/eserleri incelemeye dâhil edilmiştir. Üçüncü bölümün devamında "şeker hamuru" adı verilen bozulabilir organik malzemenin sunumu yapılarak, bu malzemenin üretimi, kullanımı, saklama koşulları ve modellemesi için gerekli aparatların açıklamalarına yer verilmiştir. Dördüncü ve son bölümde ise, şeker hamurunun sanatsal bir tasarım nesnesi olarak kullanımı yoluyla, heykelde soyut ifade arayışlarını içeren ve bu tez için tasarlanan özgün kompozisyonlara yer verilmiştir. Sonuç bölümünde de, tezin konusu ve bağlamına atıfla, yapılan işler yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım, Sanat Akımları, Soyut Sanat, Soyut İfade, Şeker Hamuru

**Danışman:** Doç. Can Küçüktepepınar, Mersin Üniversitesi, Heykel Anasanat Dalı, Mersin.

## ABSTRACT

From prehistory to post-writing civilizations, the tendency to abstraction has emerged in many cultures in the history of art. During this transformation, new definitions have been reached in which concepts such as art, artwork, and artist are discussed at the conceptual level. The year 1911 has been accepted as the beginning of his abstract art journey with Wassily Kandinsky. Kandinsky's groundbreaking suggestions that paved the way for spirituality in art resonated for a century. Abstract art has become established with the modern and postmodern movements declaring that nothing will be the same as before in art after Kandinsky. Therefore, the tendency of abstraction, which has shown its existence in art throughout the ages, in the twentieth century and has turned into the dominant form of art that plays a role in understanding and expressing the world, from modern to postmodern.

This thesis study has been prepared with the aim of realizing the search for abstract expression in sculpture with sugar paste as an artistic design object, based on the readings of contemporary art movements that play a role in the establishment of abstraction. In the first part of the thesis content created with this context, the concept of design was examined in detail; The definition, content, and elements of the design are discussed with subheadings. In the second part, the concept of abstract art is examined in detail; By making the definition and content of abstract art, modern art movements that fall into the context of abstract art and the leading representatives of these movements are examined. In the third chapter, the subject of abstraction is discussed with the use of alternative materials in sculpture; Especially after 1990, the main artists and their iconic works that showed a tendency to abstraction with the use of new materials in art were included in the analysis. In the continuation of the third chapter, the perishable organic material called "sugar paste" is presented, and the explanations of the apparatus required for the production, use, storage conditions, and modeling of this material are given. In the fourth and last chapter, the original compositions designed for this thesis, which include the pursuit of abstract expression in sculpture, are included through the use of sugar paste as an artistic design object. In the conclusion part, the works done are interpreted with reference to the subject and context of the thesis.

**Keywords:** Design, Art Movements, Abstract Art, Abstract Expression, Sugar Dough

**Advisor:** Assoc.Prof. Can Küçüktepepınar, Mersin University, Department of Sculpture, Mersin.

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, yüksek lisans eğitimim boyunca değerli bilgilerini benimle paylaşan ve bana kattığı bilgilerin önemini asla unutmayacağım, beni her koşulda destekleyen, yüreklendiren saygıdeğer danışman hocam; Doç. Can KÜÇÜKTEPEPINAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans öğrenimimin temelini oluşturmamda büyük emekleri olan, her koşulda desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, zor koşullarda bile öğrencilerinin eğitimine büyük bir özveriyle katkı sağlayan değerli lisans hocalarım Doç. Nihat SEZER SABAHAT'a, Doç. Mine DEĞİRMENCİ AYDIN'a ve Arş. Gör. İbrahim ARSLAN'a; sanata ve sanatçıya destekleri için Akşit Sanat Galerisi sanatçıları Şerif AKŞİT ve Muhammet ÜZEL'e; şeker hamuru temininde Maister Ankara temsilcisi Ramazan ALTUNKAYA'ya, fotoğraf düzenlemeleri için değerli dostum Elvan ASARKAYA'ya, güne sevgiyle başlamamı sağlayan kedilerim Tarçın ve Köri'ye ve sevgili aileme ne kadar teşekkür etsem az. İyi ki hayatıma dokundunuz. Minnetle...

## İÇİNDEKİLER

|                                          |           |
|------------------------------------------|-----------|
| ONAY                                     | i         |
| ETİK BEYAN                               | ii        |
| ÖZET                                     | iii       |
| ABSTRACT                                 | iv        |
| TEŞEKKÜR                                 | v         |
| İÇİNDEKİLER                              | vi        |
| <b>GİRİŞ</b>                             | <b>1</b>  |
| <b>1.BÖLÜM: TASARIM KAVRAMI</b>          | <b>5</b>  |
| 1.1. Tasarımın Tanımı ve İçeriği         | 5         |
| 1.2. Tasarımın Öğeleri                   | 7         |
| 1.2.1. Nokta ve Çizgi                    | 7         |
| 1.2.2. Şekil ve Renk                     | 9         |
| 1.2.3. Doku ve Alan                      | 10        |
| 1.2.4. Boyut ve Leke                     | 11        |
| 1.2.5. Biçim ve Form                     | 12        |
| 1.2.6. Işık ve Gölge                     | 12        |
| 1.3. Tasarımın İlkeleri                  | 13        |
| 1.3.1. Denge ve Ritim                    | 14        |
| 1.3.2. Hareket ve Uyum                   | 17        |
| 1.3.3. Oran-Orantı                       | 20        |
| 1.3.4. Birlik ve Bütünlük                | 21        |
| 1.3.5. Uzaklık ve Yakınlık               | 22        |
| 1.3.6. Vurgu ve Hizalama                 | 23        |
| 1.3.7. Örüntü ve Yön                     | 23        |
| 1.3.8. Zıtlık ve Hiyerarşi               | 26        |
| 1.4. Sanat ve Tasarım İlişkisi           | 28        |
| 1.5. Bir Sanat ve Tasarım Ekolü: Bauhaus | 33        |
| <b>2. BÖLÜM: SOYUT SANAT KAVRAMI</b>     | <b>37</b> |
| 2.1. Soyut Sanatın Tanımı ve İçeriği     | 37        |
| 2.2. Soyut Sanat Bağlamlı Arayışlar      | 42        |
| 2.2.1. Empresyonizm (1860-1900)          | 42        |
| 2.2.2. Fovizm (1904-1908)                | 45        |
| 2.2.3. Ekspresyonizm (1905-1920)         | 46        |
| 2.2.4. Kübizm (1908-1914)                | 49        |
| 2.2.5. Fütürizm (1909-1930)              | 51        |
| 2.2.6. Konstrüktivizm (1913-1930)        | 52        |

|                                                                                                         |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.2.7. Neoplastisizm Ve De Stijl (1917-1924)                                                            | 54         |
| 2.2.8. Dada Hareketi (1916-1922)                                                                        | 55         |
| 2.2.9. Sürrealizm (1924-1959)                                                                           | 59         |
| 2.3. Soyut Sanata Varış                                                                                 | 61         |
| <b>3. BÖLÜM: HEYKELDE ALTERNATİF MATERYAL KULLANIMIYLA SOYUTLAMA</b>                                    | <b>64</b>  |
| 3.1. 1960 Sonrası Heykel Sanatında Alternatif Malzeme Kullanımı                                         | 64         |
| 3.1.1. Günlük Yaşamdaki Seri Üretim Nesnelerinin Kullanımı: Claes Oldenburg (1929)                      | 67         |
| 3.1.2. Yumuşak Malzemelerin Kullanımı: Eva Hesse (1936-1970)                                            | 68         |
| 3.1.3. Ölü Hayvanların Bedeninin Kullanımı: Damien Steven Hirst (1965)                                  | 69         |
| 3.1.4. Canlı Hayvanların ve Böceklerin Kullanımı: Xu Bing (1955) ve Garnett Puett (1959)                | 70         |
| 3.1.5. Ruj ve Pudra Kullanımı: Rachel Lachowics (1964)                                                  | 74         |
| 3.1.6. Altın ve Kan Kullanımı: Marc Quinn (1964)                                                        | 75         |
| 3.1.7. Bozulabilir Organik Malzeme Kullanımı: Felix Gonzales-Torres (1957-1996) ve Wolfgang Laib (1950) | 77         |
| 3.1.8. Tekstil, Cam ve Takı Ürünlerinin Kullanımı: Beverly Semmes (1958) ve Do-ho Suh (1962)            | 81         |
| 3.2. Sanatsal Tasarım Nesnesi Olarak Şeker Hamuru                                                       | 85         |
| 3.2.1. Şeker Hamuru Üretimi                                                                             | 86         |
| 3.2.2. Şeker Hamurunun Kullanımı                                                                        | 87         |
| 3.2.3. Şeker Hamuru ile Modelleme ve Gerekli Aparatlar                                                  | 88         |
| 3.2.4. Şeker Hamuru Saklama Koşulları                                                                   | 90         |
| <b>4. BÖLÜM: ŞEKER HAMURU İLE HEYKELDE SOYUT İFADE ARAYIŞINA YÖNELİK UYGULAMA ÇALIŞMALARI</b>           | <b>90</b>  |
| <b>SONUÇ</b>                                                                                            | <b>104</b> |
| <b>KAYNAKLAR</b>                                                                                        | <b>108</b> |

## RESİMLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                                                    | Sayfa |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Resim 1:</b> Simetrik Bir Obje<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 02.03.2022)                                            | 14    |
| <b>Resim 2:</b> Asimetrik Bir Obje<br><a href="https://tr.pinterest.com/pin/20829217000761483/">https://tr.pinterest.com/pin/20829217000761483/</a><br>(Erişim Tarihi: 02.03.2022) | 14    |
| <b>Resim 3:</b> Brancusi, C.'nin "Sonsuz Sütun" isimli çalışması<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 26.02.2022)             | 16    |
| <b>Resim 4:</b> "Pluto Proserpina" , (Roma,1621-22)<br><a href="https://www.google.com.tr/search">https://www.google.com.tr/search</a> (Erişim Tarihi: 27.02.2022)                 | 17    |
| <b>Resim 5:</b> "Laokon ve Oğulları", (Roma, M.Ö 1. yy)<br><a href="https://www.google.com.tr/search">https://www.google.com.tr/search</a> (Erişim Tarihi: 27.02.2022)             | 17    |
| <b>Resim 6:</b> Calder, A. "Küçük Örümcek", 1940, ABD<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 27.02.2022)                        | 18    |
| <b>Resim 7:</b> Jean Tinguely, "Gismo", 1960, Holanda<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 27.02.2022)                        | 19    |
| <b>Resim 8:</b> Polykleitos, "Doryyphoros",<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 26.02.2022)                                  | 21    |
| <b>Resim 9:</b> Albrecht Dürer, "Orantı"<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 26.02.2022)                                     | 21    |
| <b>Resim 10:</b> L.Da Vinci, "İnsan"<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 26.02.2022)                                         | 21    |
| <b>Resim 11:</b> Romanesco, "Karnabahar"<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 27.02.2022)                                     | 24    |
| <b>Resim 12:</b> Henry Moore, "Büyük Yaslanmış Figür", 1984, New York.<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 01.03.2022)       | 25    |
| <b>Resim 13:</b> Meret Oppenheim, "Objekt", 1936, Paris.<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 01.03.2022)                     | 26    |
| <b>Resim 14:</b> Eksensel Korama Örneği<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a><br>(Erişim Tarihi: 02.03.2022)                                      | 27    |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 15:</b> Merkezsel Korama Örneği<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 02.03.2022)                                                                                                                                                                                                                                                       | 27 |
| <b>Resim 16:</b> Zaha Hadid, “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”, Azerbeycan, 2013,<br>Çevresel Korama Örneği<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 02.03.2022)                                                                                                                                                                                       | 28 |
| <b>Resim 17:</b> Farklı malzemelerle tasarlanmış bir doku çalışması<br>Bauhaus 1919-1928, <b>Bayer,-Gropius, Walter Gropius, I,</b><br>(New York: The Museum of Modern Art ,1990, s.26)                                                                                                                                                                                                           | 36 |
| <b>Resim 18:</b> Renk ve Form Çalışmaları (Wassily Kandinsk)<br>Jeannine Fiedler ve Peter Feierabend, <b>Bauhaus,</b><br>(Potsdam:H.F. ULLMANN, 2006, s.259)                                                                                                                                                                                                                                      | 37 |
| <b>Resim 19:</b> Medardo Rosso, “Altın Çağ”, 1886, Washington<br>Kaynak: <a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 15.05.2022)                                                                                                                                                                                                                          | 44 |
| <b>Resim 20:</b> Henri Matisse, “La Sarpentine”, 1909, Maryland<br><a href="https://www.dipnotsanat.com/heykel/matissein-sanatinda-heykellerinin-yeri-ve-onemi-the-place-and-importance-of-sculptures-in-matisse-art/">https://www.dipnotsanat.com/heykel/matissein-sanatinda-heykellerinin-yeri-ve-onemi-the-place-and-importance-of-sculptures-in-matisse-art/</a><br>(ErişimTarihi:05.05.2022) | 46 |
| <b>Resim 21:</b> Alberto Giagometti, “Köpek”, 1951, Paris<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 16.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                      | 48 |
| <b>Resim 22:</b> Pablo Picasso, “Gitar”,1912, New York<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 16.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                         | 49 |
| <b>Resim 23:</b> Alexander Aechipenko,” Saçlarını Tarayan Kadın”, 1914, İsrail M./Kudüs<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 17.05.2022)                                                                                                                                                                                                        | 50 |
| <b>Resim 24:</b> Umberto Boccioni, “Uzayda Sürekliliğin Eşsiz Formu”, 1913, New York<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 17.05.2022)                                                                                                                                                                                                           | 52 |
| <b>Resim 25:</b> Vilademir Tatlin, “III. Enstelasyon Anıtı”, 1919, Moskova<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 17.05.2022)                                                                                                                                                                                                                     | 53 |
| <b>Resim 26:</b> P. Mondrian, “ Mavi, Kırmızı, Sarılı Kompozisyon”, 1929, Sırbistan<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 17.05.2022)                                                                                                                                                                                                            | 54 |
| <b>Resim 27:</b> K. Maleviç, “ Suprematist Kompozisyon”, 1916, Sovyetler Birliği<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 17.05.2022)                                                                                                                                                                                                               | 54 |
| <b>Resim 28:</b> M. Duchamp, “ Pisuvar”, 1917, New York<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                        | 56 |
| <b>Resim 29:</b> M. Duchamp, “Bisiklet Tekeri”, 1913, New York<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                 | 56 |
| <b>Resim 30:</b> Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1933, New York<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                    | 57 |
| <b>Resim 31:</b> Salvador Dali, “ Aziz Antonius’un Baştan Çıkarılışı”, 1946, Belçika<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                                                                                                           | 59 |
| <b>Resim 32:</b> Juan Miro, “ Hayatın İçindeki Ahenk”, 1924, Paris<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                                                                                                                             | 59 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 33:</b> C. Brancusi, "Sessizlik Masası", 1938, Romanya<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                         | 62 |
| <b>Resim 34:</b> C. Brancusi, "Öpüşme kapısı", 1937, Romanya<br><a href="https://www.google.com.tr/">https://www.google.com.tr/</a> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)                                                                                                                            | 62 |
| <b>Resim 35:</b> Claes Oldenburg, "Mandal", 1976. Philadelphia<br>Kaynak: <a href="http://www.all-art.org/art_20th_century/oldenburg1.html">http://www.all-art.org/art_20th_century/oldenburg1.html</a><br>(Erişim Tarihi: 03.05.2022)                                                     | 67 |
| <b>Resim 36:</b> Eva Hesse, "Contingent", 1969.<br><a href="https://tr.pinterest.com/ayasu_inceman/eva-hesse/">https://tr.pinterest.com/ayasu_inceman/eva-hesse/</a><br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022)                                                                                        | 68 |
| <b>Resim 37:</b> Damien Steven Hirst, "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı", Tate Modern (Londra), 1991.<br><a href="https://www.britannica.com/biography/Damien-Hirst">https://www.britannica.com/biography/Damien-Hirst</a><br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022)             | 69 |
| <b>Resim 38:</b> Xu Bing, "Panda Hayvanat Bahçesi", 1998.<br><a href="http://www.xubing.com/en/work/details/392?year=1998&amp;type=year#392">http://www.xubing.com/en/work/details/392?year=1998&amp;type=year#392</a><br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022)                                      | 70 |
| <b>Resim 39:</b> Xu Bing, "Amerikan İpekböceği Seri 1: İpekböceği Kitapları", 1994-95.<br>Kaynak: <a href="http://www.xubing.com/en/work/details/200?year=1994&amp;type=year#200">http://www.xubing.com/en/work/details/200?year=1994&amp;type=year#200</a><br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022) | 70 |
| <b>Resim 40:</b> Xu Bing, "Amerikan İpekböceği Seri 1: İpekböceği Kitapları", 1994-95.<br>Kaynak: <a href="http://www.xubing.com/en/work/details/200?year=1994&amp;type=year#200">http://www.xubing.com/en/work/details/200?year=1994&amp;type=year#200</a><br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022) | 71 |
| <b>Resim 41:</b> Xu Bing, Amerikan İpekböceklerini inceliyor.<br><a href="http://www.xubing.com/en/work/details/200?year=1994&amp;type=year#200">http://www.xubing.com/en/work/details/200?year=1994&amp;type=year#200</a> ,<br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022)                                | 71 |
| <b>Resim 42:</b> Garnet Puett, "Ruh Mahmuzu", 1996-2006.<br><a href="https://jackshainman.com/artists/garnett_puett">https://jackshainman.com/artists/garnett_puett</a> ,<br>(Erişim Tarihi: 04.05.2022)                                                                                   | 72 |
| <b>Resim 43:</b> Rachel Lachowics, "Carl Andre'ye Saygı (açık ve koyu)"; Ruj ve ağda.<br>Orange County Sanat Müzesi, 1991.<br><a href="http://lachowicz.com/selected-works/">http://lachowicz.com/selected-works/</a><br>(Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                       | 73 |
| <b>Resim 44:</b> Rachel Lachowicz, "Mavi Değil Kırmızı" (1992) adlı performanstan kareler<br><a href="http://lachowicz.com/selected-works/">http://lachowicz.com/selected-works/</a><br>(Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                        | 74 |
| <b>Resim 45:</b> Marc Quinn, "Siren", 2008.<br><a href="http://www.dreamideamachine.com/?p=8799">http://www.dreamideamachine.com/?p=8799</a><br>(Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                                                                | 75 |
| <b>Resim 46:</b> Marc Quinn, "Self", 1991-2011.<br><a href="http://marcquinn.com/artworks/self">http://marcquinn.com/artworks/self</a><br>(Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                                                                      | 76 |
| <b>Resim 47:</b> Felix Gonzales-Torres, "İsimsiz (Placebo)", 1991.<br><a href="https://www.artnews.com/gallery/art-news/photos/jonathan-katz-coronavirus-">https://www.artnews.com/gallery/art-news/photos/jonathan-katz-coronavirus-</a>                                                  |    |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| aids-crisis-slideshow-1202682577/fgt_2019arosamex1-600b-hr_/ (Erişim Tarihi: 04.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 77 |
| <b>Resim 48:</b> Wolfgang Laib, "Findıktan Polen", 2013.<br><a href="https://www.nytimes.com/2013/02/01/arts/design/wolfgang-laibs-pollen-from-hazelnut-at-moma.html">https://www.nytimes.com/2013/02/01/arts/design/wolfgang-laibs-pollen-from-hazelnut-at-moma.html</a> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                            | 78 |
| <b>Resim 49:</b> Wolfgang Laib, "Pirinç Evi", 1996.<br><a href="https://www.gettyimages.be/fotos/wolfgang-laib">https://www.gettyimages.be/fotos/wolfgang-laib</a> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                                                                                                                                   | 79 |
| <b>Resim 50:</b> Wolfgang Laib, polen yerleştirmesi yaparken.<br><a href="https://www.gettyimages.be/fotos/wolfgang-laib">https://www.gettyimages.be/fotos/wolfgang-laib</a> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                                                                                                                         | 79 |
| <b>Resim 51:</b> Wolfgang Laib ve "Başlangıcı Ve Sonu Yok" adlı yerleştirme çalışması.<br><a href="https://www.gettyimages.be/fotos/wolfgang-laib">https://www.gettyimages.be/fotos/wolfgang-laib</a> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)                                                                                                                                                | 80 |
| <b>Resim 52:</b> Beverly Semmes, "Göl Üzerinde", 2022.<br><a href="https://twitter.com/hashtag/BeverlySemmes?src=hash">https://twitter.com/hashtag/BeverlySemmes?src=hash</a> , (Erişim Tarihi: 06.05.2022)                                                                                                                                                                      | 81 |
| <b>Resim 53:</b> Beverly Semmes, "Mavi Önlükler", 1993.<br><a href="https://twitter.com/search?q=%23beverlysemmes&amp;src=hash">https://twitter.com/search?q=%23beverlysemmes&amp;src=hash</a> (Erişim Tarihi: 06.05.2022)                                                                                                                                                       | 81 |
| <b>Resim 54:</b> Do Ho Suh , Some/One (2001) adlı alışmasını 2002 yılında Washington Seattle Sanat Müzesi'ne kuruyor.<br><a href="https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/">https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/</a> (Erişim Tarihi: 07.05.2022)                                                                        | 82 |
| <b>Resim 55:</b> Do Ho Suh, "Birisi/Bir", 2001.<br><a href="https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/">https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/</a> (Erişim Tarihi: 07.05.2022)                                                                                                                                               | 83 |
| <b>Resim 56:</b> şeker hamurunun oklava ile açılması<br><a href="http://www.landolakes.com">www.landolakes.com</a> (Erişim Tarihi: 08.05.2022)                                                                                                                                                                                                                                   | 86 |
| <b>Resim 57:</b> Silikon yapışmaz şeker hamuru merdanesi ve hamur açma örtüsü<br><a href="https://www.toptanpastamalzemeleri.com/poli-silikon-hamur-acma-merdanesi-serker-hamuru-oklavasi--33-cm--tpm2814">https://www.toptanpastamalzemeleri.com/poli-silikon-hamur-acma-merdanesi-serker-hamuru-oklavasi--33-cm--tpm2814</a> (Erişim Tarihi: 08.07.2022)                       | 87 |
| <b>Resim 58:</b> şeker hamuru ütüsü<br><a href="https://www.mutfakkitap.com/seker-hamuruutusu?gclid=CjwKCAjwTlaVBhBkEiwAsr7-c2UPOAILuCyBW2dar4XmEacf1WFj-b9UBdFhqoFDg29B9z-NHka2BxoCJQQQAvD_BwE">https://www.mutfakkitap.com/seker-hamuruutusu?gclid=CjwKCAjwTlaVBhBkEiwAsr7-c2UPOAILuCyBW2dar4XmEacf1WFj-b9UBdFhqoFDg29B9z-NHka2BxoCJQQQAvD_BwE</a> (Erişim Tarihi: 09.05.2022) | 87 |
| <b>Resim 59:</b> şeker hamuru çubukları<br><a href="https://www.pastaekipman.com/seker-hamuru-tabancasi-pmu7358">https://www.pastaekipman.com/seker-hamuru-tabancasi-pmu7358</a> Erişim Tarihi: 08.05.2022                                                                                                                                                                       | 88 |
| <b>Resim 60:</b> şeker hamuru tabancası<br><a href="https://www.pastaekipman.com/seker-hamuru-tabancasi-pmu7358">https://www.pastaekipman.com/seker-hamuru-tabancasi-pmu7358</a> (Erişim Tarihi: 08.05.2022)                                                                                                                                                                     | 89 |
| <b>Resim 61:</b> Sabuha ubuk, "İsimsiz", 19x12x19, şeker Hamuru-Kök-Cam, Ankara, 2022                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 91 |
| <b>Resim 62:</b> Sabuha ubuk, "İsimsiz", 18x12x12,5, şeker Hamuru-Kök-Ayna, Ankara, 2022                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 93 |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 63:</b> Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 24,5x21x14,5, Şeker Hamuru-Dal-Ayna, Ankara, 2022 | 94  |
| <b>Resim 64:</b> Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 16x9,5x16,5, Şeker Hamuru-Dal-Cam, Ankara, 2022   | 95  |
| <b>Resim 65:</b> Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 16x10x18,5, Şeker Hamuru-Kök-Cam, Ankara, 2022    | 96  |
| <b>Resim 66:</b> Sabuha Çubuk, “Med-Cezir”, 22x7,5x16, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022       | 97  |
| <b>Resim 67:</b> Sabuha Çubuk, “Mama Oclo”, 24x12,5x15, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022      | 98  |
| <b>Resim 68:</b> Sabuha Çubuk, “Devinim”, 25x9x15, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022           | 99  |
| <b>Resim 69:</b> Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 17x9x34, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022           | 101 |
| <b>Resim 70:</b> Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 16,5x10x30, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022        | 102 |

## TABLÖLAR DİZİNİ

|                                                                                                                                                                                             | Sayfa |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Tablo 1:</b> Soyutlamanın Evrimi                                                                                                                                                         |       |
| Ocvirk, G.O., Stinson, R.O., Wigg, P. R., Bone R.O., Cayton, D.L. (2018). <i>Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama</i> . Çeviren: Nur Balkır Kuru. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s.17. | 41    |

## GİRİŞ

İnsan yaşamının tamamlayıcı bir unsuru olan sanat her alanda varlığını göstermiştir (Yılmaz, 2020: 22-23). Heykeltçilik de sanatın bir dalı olarak en eski çağlardan günümüze gelmiş kadim bir insan uğraşısıdır. Plastik sanatlarda kil, mermer, ahşap, taş ve alçı gibi biçim verilebilen veya kalıba alınabilen türden malzemeler kullanılmaktadır. Heykel sanatı da malzeme kullanımı yönüyle plastik sanatlar grubuna dâhildir. Heykel olarak ifadelendirilen; malzeme olarak taşın, tunçun, bakırın, kilin veya alçının yontma yöntemiyle ya da kalıba dökülerek biçimlendirildiği üç ve dört boyutlu eserlerin tarihsel geçmişi insanlık ile yaşıttır denilebilir. Ayrıca bir sanat formu olan kabartma/rölyef formlarını da heykel sanatı kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Çakır Atıl'a göre;

Rölyef heykel, bir düzleme bağlı olarak gelişen, bu düzlemin altında ya da üstünde, resim ve serbest heykel arasındaki derinlik alanında varlık gösteren yani iki boyut (düzlem) ve üç boyut (hacim) içerisinde tartışılan ancak abartılı, gelişmiş resim, az gelişmiş heykel ya da bunların bir karışımı gibi görülmemesi gereken bir sanat formudur (Çakır Atıl, 2015: 2)

Rölyef, "Latince 'relevare', yükseltmek kökünden gelir. Üç boyutlu heykele özgü niteliklerin yanı sıra, perspektif gibi iki boyutlu resimsel öğelerden de yararlanır. Mimari bir bezeme türü olarak en çok yapı ve duvar yüzeylerinde görülür. Ayrıca anıt, kaide, lahit, mezar taşı gibi büyük boyutlu öğelerin yanı sıra kilise eşyası, mobilya, sikke gibi irili ufaklı birçok kullanım eşyasına da uygulanabilir" (Rona, 1997: 925).

Tarihi milattan önce otuz beş bin ve sekiz binli yıllara kadar geriye giden ve kil, alçı, taş vb. malzemeler kullanılarak yapılan ve sanatsal dokusu olan eserlerin tarihsel ve estetik tasarım, yapım, yorum ve eleştirileri üzerine kurulan "heykel", terimsel olarak tarih boyunca farklı anlamlara sahip olmuştur. Kelime kökü Latince oyma, kesme, kazıma anlamına gelen *sculpereden* gelir. Antik Yunan'da bu terim, aynı zamanda rölyef (sığ derinliğe sahip) ve etrafında dolaşılabilen(kendi kendine ayakta duran) heykellerin yapımında kullanılan yumuşak malzemeyi modelleme yöntemini de kapsamaktaydı. Bu yöntemlerin kullanımıyla Yunanlılar insan figürü heykellerinde ideal güzellik oranları geliştirdiler (Ocvirk vd., 2018: 39).

Yaklaşık 70.000 yıl önce Avrupa ve Asya'da görülen, gereksinimleri doğrultusunda da olsa, mızrak ucuna taktıkları obsidyenle taşı yontan ve ona yeni bir biçim kazandıran ilk insanlar, tarihin ilk tasarımcıları olarak kabul edilmiştir. Hollingsworth'e göre;

Modern insanın, *Homo Sapiens Sapiens*'in ortaya çıkışı yaklaşık 40.000 yıl önce olmuştur. Evrim süreci tartışmalıdır ancak daha çeşitli ve etkili aletlerin geliştirilmesiyle aynı sıralarda belirmiştir. *Homo Sapiens Sapiens*'in, kemikten iğne ve balıkçı kancalarını da içeren aletleri arasında dekoratif olduğu anlaşılmakla birlikte olasılıkla sembolik anlamları da bulunan yontulmuş eşyalar da bulunmaktadır. Bunun hemen sonrasında avcılık ve besin toplayıcılığı için doğrudan pratik amaçlara yönelik olmayan ve bu nedenle de "sanat" dediğimiz daha

uygun bir isimlendirmeyi gerektiren nesnelerin üretimine geçilmiştir (Hollingsworth, 2009: 21-22).

Yaklaşık 30.000 yıl öncesinde el sanatlarında, takılarda, resim ve boyamalarda hareketlilik dönemi yaşanmıştır. Mağaralara resimler yapılmaya başlanmış, Avrupa’da yaklaşık iki yüzden fazla resimli mağara ortaya çıkarılmıştır. İnsanoğlunun el sanatları veya resim sanatının hangisine daha önce başladığı düşünülecek olursa, bir tür endüstri tasarımı olan taş-alet yapımı öncelikli sırada yer alır. Dolayısıyla kendi zamanlarının teknolojisini yaratarak geliştirdikleri aletlerle boncuk, kolye ve küçük heykelcikler yapımının başladığı tahmin edilir (Güngör, 1972: 11).

En eski örneklerine Akdeniz kıyısındaki ülkelerde rastlanan heykelciliğin içeriğini oluşturan klasik üsluplarına eski çağlarda ve antik uygarlıklarda rastlanır. Yılmaz’ın da vurguladığı üzere, avcı ve toplayıcı toplulukların yaşamlarında “bereket” kavramının simgesi olarak görülen kutsal figürlerin heykelleri yapılmıştır. Neolitik (M.Ö. 8.000-5.000) ve Kalkolitik (M.Ö. 5.000-3.000) çağlarda Anadolu’da Hititler ve Frigler döneminde tanrıların en büyüğü olan ‘Ana Tanrıça’ heykelleri ve heykelcikleri bulunmuştur. Taş ve kireçtaşı gibi malzemelerden yapılmış olan Ana Tanrıça heykellerine gerek Paleolitik Çağ örneklerinde gerekse Neolitik ve Kalkolitik Çağ örneklerinde rastlamak mümkündür. Büyük bir karın, dolgun göğüsler, geniş kalçalar ve cinsel organlar, doğurganlığı ve üretme anlatımını güçlendirmek için heykellerde abartılı bir şekilde gösterilen bu sanat nesneleri insanoğlunun geçmişten bu güne kadar sürekli bir estetik algı ve yaratım süreci içerisinde olduğu bilgisini vermektedir (Yılmaz, 2020: 18-19).

Antik Mısır ve Yunan’da rastlanan heykeller mermer ve kireç gibi malzemelerle şekillendirilmiştir. Antik Mısır’da din bağlamında yaratılan heykeller, anıt mezarlarda, kutsal mabetlerde, sosyal hayatta tanrısal varlıkları somutlaştıran yapıtlar olmuştur. Granit ve bazalt gibi sert taşlar ile ağaç gibi dayanıklı malzemeleri bu uygarlıkta kullanıldığı arkeolojik kazılarla anlaşılmıştır. Mısırlı heykeltıraşlar; taş, ahşap, kemik ve madeni kullanarak, çoğunlukla tanrıların, tanrıçaların, firavun ve ailesine ait kişilerin ve yüksek sosyal sınıftan yönetici ve ailelerinin heykellerini yontmuştur. Onların ellerinden çıkan söz konusu eserler oturuyor ve ayakta duruyor gibi edilmiş; ayakta tasarlanan heykeller ise genellikle *frontal* olarak adlandırılan pozisyonda gösterilmiştir. Büyük ve sert taşları yontan Mısırlı heykeltıraşların eserleri, durağan ve ince detaya yer verilmeksizin şekillenmiştir (Gombrich, 2004: 55-73). Antik dünyada Mısırlıların geride bıraktıkları hiyeroglif yazıları, kabartmalar ve heykellerindeki figüratif temsillerin soyut sanat eğilimini çok güçlü olarak yansıttıkları anlaşılmaktadır. Tansuğ’un “Mısır resim sanatı, hem tek tanrıci yüzyıllarda, hem de modern çağda gerekli olan çeşitli soyut şema anlayışlarının kaynaklarından biridir” (Tansuğ, 2000: 29) çıkarımı bu savı destekler niteliktedir.

Arkaik Dönem (MÖ 650 – MÖ 490), Klasik Dönem (MÖ 490 – MÖ 330) ve Hellenistik Dönem (MÖ 330 – MÖ 30) olmak üzere üç evreye ayrılan Antik Yunan heykel sanatı tarihi boyunca farklı malzeme kullanımına rastlanan buluntular mevcuttur. Heykeller başlangıçta kemikten, kilden, fildişinden ve tunçtan oluşan malzemeler ile oluşturulmuş; sonraki zamanlarda mermerin yontulmasıyla elde edilmiş eserlerden meydana gelmiştir. İnsan vücudu gerçek anatomiye (vücut yapısı) uygun olarak yapılmıştır. Bu tercihin arka planında Yunan felsefesinin insana verdiği değer yer alır. Antik Yunanlılara göre “insan her şeyin ölçüsü” idi. Bu nedenle insan figürlerini ideal yüz ve vücut ölçülerine uygun, dinamizm ve zıtlık içinde yontmuşlardır. Yunan heykellerinde başlar, kollar, bacaklar farklı yönlerde bakmaktadır. Antik çağda daha çok Yunan tanrılarının heykeli yapılmış; Klasik çağda yönetici ve soylu sınıfından kişiler de gösterilmiştir. Helenistik çağda ise portrecilik gelişmiştir. Yunanlıların arkasından büyük bir dünya imparatorluğu kuran Romalılar da Yunan heykelciliğini taklit ederek bu üslubun devamını sağlamışlardır (Gombrich, 2004:75-97; Turani, 2017: 129-206).

On beşinci yüzyılın başında İtalya’da ortaya çıkıp, bütün Avrupa ülkelerini etkilemiş olan Rönesans ve Rönesans’ın felsefesi Hümanizm (insan sevgisi) ile Ortaçağ karanlığından sıyrılan Avrupa sanatında insana, bilime, sanata ve sanatçıya değer verilmiştir. Rönesans’ta heykeltıraşlar, eserlerini oluştururken Antik Yunan ve Roma döneminde meydana getirilmiş olan eserlerden esinlenmişlerdir. Rönesans Dönemi’nde heykeltıraşlık çok büyük bir gelişme kaydetmiş, bugün bile sanatı aşılama başyapıtları verilmiştir. Tevrat’tan veya İncil’den alınan dinî öykülerin yanı sıra, mitolojik kahramanlar ile dönemin soyluları ve yöneticilerinin heykel ve kabartmaları (rölyef) yapılmıştır. Giotto, Michelangelo, Bernini gibi heykel ustalarının yetiştiği Rönesans heykelinde tunç ve mermer gibi malzemeler heykel yapımında kullanılmıştır (Gombrich, 2004: 223-339; Turani, 2017: 447-497).

Barok, Maniyerizm ve Rokoko ile zirveye ulaşan Rönesans sanatının ardından, on sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa sanatında başlayan sorgulamalar sanat akımlarını doğurmuştur. Erden’e göre (2016) Neoklasisizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, De Stijl gibi sanat akımları ile on sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıla uzanan süreçte modern sanat üslupları doğmuştur. Adı geçen akımlar içerisinde heykel sanatı da farklı bağlamlar, üsluplar, tasarımlar ve malzemelerle zenginleşmiştir. Heykelin tarihi yolculuğu günümüzde farklı malzemelerin kullanılması, yeni bakış açıları ve akımlardan etkilenmesiyle gelişmeye devam etmektedir. Huntürk’ün dikkati çektiği üzere;

Sanatçılar daima yeni, denenmemişi deneme motivasyonu ile hareket etmişlerdir. Bu daimi arayış, sanat tarihinde yeni akım ve biçimlerin doğuşunu sağlamıştır. Bu süreçte yeni malzeme arayışı da denenmemişi deneme motivasyonunun bir sonucu olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Sanat tarihinde Dada hareketi, farklı malzemelerin heykel ve rölyeflerde kullanıldığı kritik bir dönemektir (Huntürk,2016: 253).

Paleolitik çağda insanoğlu doğayı anlama ve anlamlandırma çabası içinde somut olay ve durumlara odaklanarak üretmiştir. Bu nedenle Paleolitikler, sanat eseri olarak adlandırılan buluntularda soyutlama eğilimi geliştirememiştir. Ancak sonraki çağlardan başlayarak günümüze dek uzanan süreçte soyutlama eğilimi her dönem ve üslupta karşımıza çıkmaktadır. Worringer'in belirttiği üzere;

İlkel budunların sanat istemi, -onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa- sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli uygar Doğu budunlarının sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır. Oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepsine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir (Worringer, 2017: 25).

Antik uygarlıklarda, örneğin Mısır ve Miken uygarlıklarındaki süsleme sanatlarına bakıldığında dahi “soyutlama” ve “duyumsama” niteliklerini görebilmekteyiz. Yine Worringer’e göre, Mısır ve Miken bitkisel süslemesi yan yana getirildiğinde soyutlama ve duyumsama özellikleri bağlamında değerlendirilmesi gereken özellikleri “sitleme” ile “doğalcılık” olarak öne çıkmaktadır (Eroğlu, 2017: 62). Yazının bulunduğu Mezopotamya bölgesindeki uygarlıklar, Anadolu uygarlıkları ile eski İran kültürlerinin en erken aşamalarına bakıldığında da, seramik vazolar üzerinde figüratif stilizasyon görülmektedir. Dolayısıyla; “İnsan figürünün yalın klişelere indirgenip, hayvan figürünün belli bir gözleme bağlı oluşu Doğu sanatlarında yüzyıllarca kendini göstermiş olan bir kavrayıştır” (Tansuğ, 2000: 36).

Özetle Güney ve Orta Amerika’daki Maya, İnka, Aztek gibi uygarlıklar ile Kuzey Amerikanın Kızılderili yerlilerinden, Mısır, Babil, Mezopotamya uygarlıklarına, Uzak Doğu Asya’dan Orta ve Ön Asya uygarlıklarına ve Antik Yunan’dan Roma’ya kadar pek çok kültürde soyutlamanın karşımıza, “figüratif stilizasyon” tarzında çıktığı söylenebilmektedir. Ancak geçtiğimiz yüzyılı soyutlama eğilimi bağlamında diğer çağlardan ayıran en önemli özelliği, soyutlama eğiliminin figüratiftan non-figüratife giden yolculuğunda “soyut sanat” adı ile bir sanat üslubuna dönüşmesi ile ve bu dönüşüm esnasında sanat, sanat eseri ve sanatçı gibi olguların kavramsal düzeyde tartışıldığı yeni tanımlara erişilmiş olmasıdır. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren başlayan dönüşüm yolculuğu, aynı zamanda sanatçının “yaratım sürecinin dışsallıktan içselliğe” dönüşümünün de yolculuğu olmuştur. Bu yolculuk sürecinde soyutlama eğiliminin yaygın bir sanat üslubu haline gelişi, “sanatın içselleştirilmiş bir bilgi” (Küçüktepepınar, 2005: 13-16) olarak kavranması ile yerleşik hale gelmiştir.

“Sanat yapmak üzerine, her çağda, her kültürde her zaman bir istek olmuştur” (Hollingsworth, 2009: 15). 1911 yılı, Wassily Kandinsky (2020) ile birlikte soyut sanat yolculuğunun başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Kandinsky’nin sanatta tinselliğin yolunu açan

çığır açıcı önerilerinin bir yüzyıl boyunca yankılanması, figüratif sanatın giderek modern insanın gündeminden çıkmasına yol açan gelişmelerin başında gelmiştir. Zira Kandinsky sonrası, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını ilan eden modern sanat akımlarını da tetikleyen bir tarih olmuştur. Özetle çağlar boyunca sanatın içinde varlığını bir biçimde gösteren soyutlama eğilimi, yirminci yüzyılda “soyut sanata” dönüşerek, modernden postmoderne çağdaş insanın dünyayı anlama ve ifade etmede rol oynayan başat sanat yapma biçimine dönüşmüştür.

Bu tez çalışması, soyutlamanın yerleşik hale gelmesinde rol oynayan çağdaş sanat akımları okumalarından hareketle, sanatsal bir tasarım nesnesi olarak şeker hamuru ile heykelde soyut ifade arayışı gerçekleştirme amacı ile hazırlanmıştır. Bu bağlamla oluşturulan tez içeriğinin birinci bölümünde tasarım kavramı etraflıca incelenmiş; tasarımın tanımı, içeriği ve öğeleri alt başlıklarla ele alınmıştır. İkinci bölümde bu soyut sanat kavramı etraflıca incelenmiş; soyut sanatın tanımı ve içeriği yapılarak, soyut sanat bağlamına giren modern sanat akımları ve bu akımların önde gelen temsilcileri irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, heykelde alternatif materyal kullanımıyla soyutlama konusu ele alınmış; özellikle 1990 sonrasında sanatta yeni malzeme kullanımı ile soyutlama eğilimi sergileyen başlıca sanatçılar ve ikonik işleri incelemeye dahil edilmiştir. Üçüncü bölümün devamında “şeker hamuru” adı verilen bozulabilir organik malzemenin sunumu yapılarak, bu malzemenin üretimi, kullanımı, saklama koşulları ve modellemesi için gerekli aparatların açıklamalarına yer verilmiştir. Dördüncü ve son bölümde ise, şeker hamurunun sanatsal bir tasarım nesnesi olarak kullanımı yoluyla, tezin sahibi tarafından heykelde soyut ifade arayışlarını içeren ve bu tez için tasarlanan özgün kompozisyonlara yer verilmiştir. Sonuç bölümünde de, tezin konusu ve bağlamına atıfla, yapılan işler yorumlanmıştır.

## **1. BÖLÜM: TASARIM KAVRAMI**

### **1.1. Tasarımın Tanımı ve İçeriği**

Tasarım kavramı Türk Dil Kurumu (2022) sözlüğünde “*Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur*”; “*Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn*”; “*Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn*”; “*Daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası*” anlamlarını içermektedir. Bir şeyin biçimini zihinsel düşünüm ile oluşturma eylemi bir tasarım faaliyetidir. Bu yolla ortaya çıkan biçimler de birer tasarım ürünü olarak algılanmaktadır.

Tasarım kavramı daha yalın haliyle, bir projenin veya bir eserin zihinde düşünülen hali olarak da tanımlanabilir. Zihinde yapılan bir *tasarım* kâğıda geçirilirken başlangıçta tam bir kesinlik kazanamaz. Bu bakımdan çizim yoluyla şekillendirilen görseller, zihinde tasarlanan

şekillerle kıyaslanarak, göz ile zihin arasında bir etkileşim kurulması sağlanır. Böylece kâğıt üzerindeki *tasarının* zihinde oluşturulan *tasarımla* ne derece benzerlik gösterdiği irdelenir. *Tasarımın* gözle görülen kısmı ile zihinde tasarlanan kısmı son halini alana kadar defalarca incelenir ve hedeflenen sonuca ulaştırılarak *tasar* halini alır (Güngör, 1972: 5). Dolayısıyla bir sanat eseri tasarımı oluşturabilmek için bir yaratım sürecine girildiğinde, zihinsel aktivite, bilinç ve algılama durumlarında yoğun bilişsel aktivite gerçekleştiği söylenebilir. Tasarım sürecinde yaşanan imgesel imajinasyon aktivitesi somut algılama düzeyine çıkamaz. Başka bir deyişle bir tasarım süreci içindeyken, maddesel olarak algılanabilen dış nesneler doğrudan algılanamaz.

Tasarımı yalnızca görsel sanatlarda kullanılan bir araç olarak görmek çok da doğru olmaz. Tasarım, çoğunlukla görsel sanatlar ile mimarlık, mühendislik ve öteki yaratıcı alanlar dolayımı içerisinde ele alınmaktadır. Tasarım aşamasında bir plan taslağı için çizim ve modelleme araçları kullanılmaktadır. Dolayısıyla bir makine tasarlamak, bir heykel, bir süsleme konusu, bir dansın veya bir oyunun koreografisi, bir bestenin düzenlemesi gibi, tasarım kavramını farklı disiplinlerde ele almak mümkündür. Özellikle plastik sanatlar adı altında; mimarlık, resim ve heykelde; ölçü, biçim, renk doku, çevre ve mekân gibi faktörler, yapılacak çalışmalarda tasarım kavramı için önemli bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Müzikte ise sesler arasındaki aralıklar, seslerin cinsleri, tonları, notaların tekrarı fiziksel bir rol üstlenir. Hem görsel hem duyuşsal olan tiyatro, müzikli oyunlar, bale ve dans da bu tür özelliklerle birlikte tasarım ögesi yine ön plana çıkmaktadır.

Daha önceki çalışmalarla bir benzerliği olmayan, alışlagelmişin dışında, nitelikli çalışmalar ortaya koymak için sanatçının çeşitli anahtarlara ihtiyacı vardır. Bu aşamada tasarım unsuru önem kazanmaktadır. Bir tasarım etmeninin bir amaca hizmet etmesi, bir konuyu, içinde buluş olan bir fikir ürünü olmakla birlikte özgün bir yaklaşımla ele alınması beklenir (Güngör, 1972: 5). Dolayısıyla hangi disiplin açısından ele alınırsa alınsın bir tasarım meydana getirebilmek için belli başlı argümanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Tasarım unsuru açısından bu argümanlar bir dizi ilke ve öğelerden oluşmaktadır.

Plastik ve uygulamalı sanatlarda iki boyutlu düzenleme olarak bilinen bir kompozisyonda objelerin düzenlenmesini, birbiriyle olan etkileşimini etkileyen bu ilke ve öğeler, tasarımcıya ve sanatçıya kullanışlı bir rehber görevi görmektedir. Öztuna'ya göre (2007: 20) iyi bir tasarım, formüllerden ziyade, harekete geçirilen öz sezi, duygu ve farkında olma durumu ile gerçekleşir.

Sanat ve tasarım alanlarına göre değişiklik ve çeşitlilik gösteren söz konusu ilke ve öğeler teorik ve metodolojik olarak kavranması ancak uygulama çeşitliliği ile mümkün olabilen nitelikte unsurlardır.

Bir sanat eseri genel anlamda iki katmandan meydana gelir. Bu katmanlar biçim ve içerik noktalarına temas eden öğelerden oluşmaktadır. Literatür okumalarında söz konusu katmanlar “Ön yapı” ve “Arka yapı” tamlamaları ile de ifadelendirilmektedir. Sanat ve tasarım ilkeleri arasında yer alan önyapı malzemeleri, sanat eserinin temel yapı taşlarıdır. Boydaş’a göre (2007) tasarım ilkelerinden ve bu ilkelerin birbiriyle ilişkilerinden oluşan “ön yapı” plastik sanatlarda kullanılan çeşitli kategorilerde ele alınmaktadır. Kompozisyon ilkelerinin sanat ilkeleri olarak da ele alındığını ifade eden Güngör (1983)’e göre bu kategoriler; çeşitlik ilkelerden oluşmaktadır. Bu ilkeler arasında denge, ritim, hareket, uygunluk, zıtlık (kontrast), egemenlik (dominantlık), oran (Yolcu, 2004: 38-40) gibi başlıklar sayılmaktadır.

Öztuna (1983) sanat ve tasarım çalışmalarında temel tasarım öğelerini kontrol edebilmek için yararlanılan tasarım ilkeleri arasında “görsel uyum”, “çeşitlilik”, “ritim”, “denge”, “oran”, “hareket”, “odak noktası”, “vurgu”, “egemenlik”, “görsel hiyerarşi” vs. türünde başlıklar önermektedir. Bu ilkeleri “ritim ve hareket”, “denge”, “vurgu”, “kontrast (zıtlık)”, “birlik”, “çeşitlilik” olarak altı kategoride ele alan Buyurgan (2001) ise tasarım öğelerini “çizgi”, “doku”, “leke”, “form-şekil”, “boşluk”, “renk”, “valör” biçiminde sınıflama yoluna gitmiştir.

Atalayer (1994:143) ise temel sanat eğitiminin ifade öğelerini “üslup-stil”, “ritim”, “hareket”, “yakınlık”, “uyum (armoni)” gibi alt başlıklarla ele alırken; temel sanatın dışsal estetik görüntü öğelerini; “ışık-gölge”, “renk”, “doku”, “desen”, “yön”, “ölçü”, “aralık” olarak sınıflandırmıştır. “Nokta” ve “çizgi”yi de temel sanatın anlam tekniği öğeleri başlığı altında incelemeyi uygun görmüştür.

Literatür okumalarından da görüldüğü üzere, görsel tasarımda temel olarak belirli öğeler ön plana çıkmaktadır. Pek çok sanat eserinde karşımıza çıkabilen, bir tasarım veya sanat eseri yaratmak için kullanılan bu öğeler; *nokta*, *çizgi*, *doku*, *şekil*, *biçim*, *espas*, *renk* gibi alt başlıkları altında genellenmektedir. İnsanın iç dünyası ile dış dünyası arasında etkileşim sağlamada, dış dünyayı anlayabilmede ve bütün olarak yansıtabilmede adı geçen bu temel tasarım öğelerine başvurulmaktadır. Dolayısıyla aşağıda bu tasarım öğeleri açıklanmaya çalışılmıştır.

## **1.2. Tasarım Öğeleri**

### **1.2.1.Nokta ve Çizgi**

Temel tasarım öğelerinden biri olan “nokta” boyutsuz eleman olarak tanımlanmaktadır (Atalayer, 1994: 143). Bir sanat eseri meydana getirmek için tasarım oluşturma sürecinde önem sırasına göre ilk sıralarda yer alan nokta unsuru öteki tasarımsal öğelerin ortaya çıkmasını sağlar. Nokta unsuru, boyutsuz bir tasarım ögesidir. Yer belirleyen bir işaret olması bakımından

noktalar işareti yan yana dizilerek çizgi ögesini meydana getirirler. Bu aşamada noktalar açıklık, koyuluk, büyüklük, küçüklük, tezatlık oluşturacak şekilde bir araya gelirler (MEB, 2007: 4).

Nokta unsuru, temel bir tasarım ögesi olarak farklı kullanım biçimlerine sahiptir. Farklı büyüklükte, eş büyüklükte, farklı ışık değerlerinde, eş ışık değerinde, farklı renklerde, aynı renkte, eş aralıklı, eş büyüklükte, vs. tarzında farklı kullanım biçimleri mevcuttur. Noktalar lineer olarak bir araya geldiklerinde birbirleriyle anlam oluştururlar. Bu bağıntı kimi zaman çizgiselliğe dönüşürken, kimi zamansa lekeselliği oluşturabilirler. Çellek'e göre (2003) Bir noktanın hemen hizasına ikinci bir nokta geldiğinde kompozisyon ilkeleri devreye girer. Işingör ve diğerleri (1986) nokta kullanımının tasarımsal yüzey üzerinde sayıları arttıkça etkisi de farklılaşabilir. Yüzeydeki durgunluk giderek dinamizm, veya ritim, ya da kargaşa yaratan bir dönüşüme yol açabilir.

Lauer & Pentak (1995) ile Gill (1981) sınırsız sayıda noktaların bir araya gelmesiyle oluşan şekle "çizgi" adı verilir. Brainard'a göre ise (1998: 26) Genişlik ya da derinlik sahibi olmayan, tek boyutlu geometrik bir şekildir. Madran (2013) tasarımsal çalışmalarda en çok kullanılan etmenlerden biridir ve dikkati belirli bir alana odaklamada oldukça kullanışlı olduğunu ifade etmektedir. Ona göre çizgiler harekete ya da bir yöne doğru eğilim gösterirken, şekilleri birleştirme veya ayırma işine yarayabilmektedirler. Bu anlamıyla çizgi, bir malzemenin genel kompozisyonunun var edeceği temel bir yapı taşı olarak kabul edilir.

Çizgi aynı zamanda belirli bir planın takip edilmesini de sağlar; tasarıma yön ve hareket kazandırma ve herhangi bir şekli ayırma veya birleştirme işlevini de görür. Nesnelerin çevrelenmesinde veya kenarların oluşturulmasında daha çok kullanılmaktadır. Tepecik (2002) çizgiyi, yüzeylerin kesişmesi veya noktaların hareketi olarak tanımlamaktadır. Ona göre çizgi, kâğıt üzerinde iki boyutlu görünürken, soyut bir anlatıma sahip olsa da, insan psikolojisi üzerinde nesne çağrışımını tetikler. Dağ, ova, bina, yol vs. gibi pek çok yeryüzü unsurunun dış hatları çizgisel bir anlatım olarak ifade bulur.

Kendi içinde kalın ile ince, uzun ile kısa, kırık ile düz ve buna benzer biçimlerin gözde bıraktığı etki ile bir tasarımı temelden etkileyen çizgi, doğada yer bulan her varlıkta kendini açığa vurur. Çizginin tasarımsal anlamda bir nesneyi ayıklama, sadeleştirme ve stilize etme gibi görevleri vardır. Tepecik (2002) ve Seyhan (2005) bireyin neşe ile hüznün, güzellik ile çirkinlik, kırılganlık ile kararsızlık ve buna benzer duyguları çizgisel olarak ifade edilebilir. Çizginin bu gücünün farkındalığına erişmiş, diğer bir deyişle çizginin soyutlama potansiyelini çözmüş olan tasarımcı başarılı işler ortaya koyabilir.

Renk, doku, hareket vs. gibi unsurlarla zenginleştirilmiş çizgisel bir tasarıma hacim kazandırılabilir. Yolcu(2004)'ya göre ustalık vasfı olan bir tasarımcının uygulamasında çizgi,

hem hareketi hem de kütleyi oluşturabilir. Hareket halindeki eşyaları göstermek için çizginin başlı başına hareket ile yüklenmesi tasarıma kütle kazandırılabilir.

### 1.2.2.Şekil ve Renk

Şekil ögesi, kapalı bir çizgisel ögenin çevrelediği, farklı renk, değer veya doku ile oluşturulmuş bir alan (Arntson, 1998: 45; Stewart, 2002: 1-6) olarak tanımlanır. Ayrıca, genişlik ve yüksekliği olan, fakat derinlik olgusundan yoksun iki boyutlu bir tasarım ögesi olarak da tanımlanabilmektedir. Geometrik şekiller doğada kolaylıkla bulunabilmektedir. Daire, kare, üçgen, dikdörtgen gibi düz kenarları olan geometrik şekiller mevcuttur. Bu şekiller tutarlı bir eğime sahip olup, keskin ve kırık özelliklerdedir.

Bir tasarım ögesi olarak renk, ışığın bir cisme çarptıktan sonra göz retinası tarafından algılanması durumudur. Gümrah (2000) da renklerin varlığının, gözün retina tabakasına düşen ışığın dalga boyu dağılımı vesilesiyle ispatlanabildiğini belirtir. Bu nedenle bir rengin algılanabilmesi için ışığın olması gerekir. Işkın cisimlere çarptıktan sonra yansarak gözümüzde bıraktığı etki ile renkler oluşur. Yolcu (2004) ise tayf ismiyle bilinen yedi renk saymaktadır. Beyaz ışığın kristal bir prizmadan geçirildiğinde kırılmaya uğramasıyla ortaya çıkar. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor renklerinden oluşan renk tayfı öte taraftan gök kuşağı renkleri olarak da bilinmektedir.

Becer (2005) ve Seylan (2005) kırmızı, sarı ve mavi renklerinden oluşan üç ana renk pigmenti bulunduğunu ifade etmektedirler. Ana renklerden kırmızı ve mavinin karıştırılmasıyla mor, mavi ve sarının karıştırılmasıyla yeşil, sarı ve kırmızının karıştırılmasıyla da turuncu rengi elde edilir. Bu renk grubu da ara renk pigmenti olarak kabul edilir. Ana renklerin birbirleri ile ilişkisinde ortaya çıkan renk değerlerine nüans denir. Ana ve ara renkler bir arada standart renk dizilerini oluştururlar. Standart renkler birbirleriyle tekrar karıştırıldığında ise; kahverenginin de içinde bulunduğu birçok değişik renk türü ortaya çıkar.

Tepecik (2002) bir tasarımı oluşturan yapıtaşlarının en önemli unsurlardan biri de renk faktörü olduğunu belirtmektedir. Ona göre renkler kendi içlerinde sıcak ve soğuk, tamamlayıcı ve armonik renkler olarak gruplandırılır. Tasarımcılar bu renk gruplarını aynı çalışmada sıklıkla bir arada kullanırlar. Renkler türü, tonu ve yoğunluğuna göre üç boyutlu niteliğe sahiptir. Bir rengin tonu, genişliğini; türü, uzunluğunu; yoğunluğu ise derinliğini ortaya koyar. Beyaz boya renk tonunu açmada, siyah boya da tonu koyu ve loş bir ton elde etmede kullanılır. Renk yoğunluğu artan bir kullanımda parlak renkler elde edilir. Parlak renkler tasarımı yapılan bir eserin daha büyük boyutlardaymış gibi algılanmasını sağlar.

İnsan gözünün yaklaşık on milyon kadar rengi ayırt edebilecek bir sinir ağı kapasitesi olduğu bilinmektedir. Ancak renkleri özel bir aygıt kullanmaksızın gözün olduğu haliyle görme ve algılama şartları ışık, hava koşulları ve diğer çevresel faktörlerin de etkisiyle bu sayı daha da artmaktadır. Milyonlarca renk çeşitliliği ve tonları sayılabilmesine rağmen, sayı ne kadar olursa olsun renkler “ana renkler” ve “ara renkler” olarak genelde iki kümeye ayrılırlar. Renk havuzu içinde, sıcak renklerin kişiler üzerinde dışa dönük uyarıcı tepkiler üretme potansiyelleri varken, soğuk renklerin ise içe dönük, rahatlamaya, düşünmeye, dinlenmeye sevk eden tepkiler ürettiği bilinmektedir. Sıcak renkler sarı, kırmızı ve turuncudan; soğuk renkler yeşil, mavi ve mor renklerinden oluşmaktadır. Soğuk renklerin kullanımı çok fazla tercih edildiğinde kasvet etkisi yaratabilirler. Benzer biçimde, sıcak renklerin gereğinden fazla ve yoğun kullanımı da insanların şiddete meyletmesine yol açabilirler. Sıcak renkler daima daha önde görünür ve dikkati çekerler. Sarı tonları ise en önde yerini alır. Soğuk renklerle, uzak ve mesafeli bir izlenim oluşturabilmektedirler.

### **1.2.3.Doku ve Alan**

Bir maddenin doğal yapısının yüzeysel görünüşü “doku” olarak adlandırılır. Diğer bir tanımla doku, nesnelerin ve varlıkların dış yapısının özellikleriyle, bu özelliklerin objektif tesirleridir. Gümrah (2000)’a göre doku, doğal ya da sanatçının eliyle oluşturulan bir alanın, gerçek ya da taklit yoluyla ve dokunma duyusuna hitap eden bir değerdir. Tarif edilen bu dokulara “gerçek (doğal)” dokular adı verilir. Dokunma duyumuza etki etmeksizin, sadece göz aracılığıyla, doğal doku etkisi oluşturan faktörlere ise “vizüel” dokular denir. Vizüel dokular, göze hitap eden ve algı yoluyla kavranabilen, sanat malzemeleriyle var edilen dokular olarak bilinirler. Sözü edilen dokular, gerçek dokular gibi etki yaratırlar ve doğal doku duyumlarına eş değerde algı üretirler.

Dokular iki farklı gruba ayrılırlar. Birinci grubu “sert-pürüzlü” dokular, ikinci grubu da “düz-yumuşak” dokular oluşturur. Her cisim doğal bir dokuya sahiptir. “Pürüzler”, “kayganlıklar”, “düzlükler”, “yumuşaklıklar”, “sertlikler”, “girinti ve çıkıntılar” dokusal ifadeye örnek gösterilebilirler. Gümrah (2000) doğal dokular, noktaların, çizgilerin, renklerin, lekelerin herhangi bir yüzey üzerinde resimsel olarak ifade edilmesi istendiğinde, yapay dokular yaratılmış olduğunu ifade etmektedir. Doğal olan malzemenin, bilgi, emek ve teknikle işlenerek, sonrasında yeniden bir araya getirilerek oluşturulan dokular yapay dokulardır.

Optiksel veya fiziksel olarak duyguların yönlendirilmesinde etkin bir işleve sahip olan dokular, tasarım yüzeyinde kullanılırlar. Fonksiyonunu ortaya koyduğu durumlarda dokular alımlayıcı üzerinde güçlendirici ve huzur verici görsel etkiler bırakırlar. Yolcu (2004) dokuların

tasarımda da değerli bir eleman olduğunu vurgulamaktadır. Dokular uyum ve zıtlık ilişkisi içinde kullanıldıklarında doğa dışı etkiler de yaratırlar. Uygun kullanımlarında duygusallık ve canlılık hissi yaratırlar. Doku kavramı özetle “nesnenin yüzey kalitesi” (Lauer ve Pentak, 1995: 153), pürüzlülüğü veya pürüzsüzlüğü (Brainard, 1998: 54), dokunsal bir yüzey hissi (Zelanski ve Fisher, 1996:150) olarak da ifade edilir.

Görsel tasarım, “görsel unsurlar”, “yazılı unsurlar” ve “destekleyici unsurlar” olarak üç grupta değerlendirilebilir. Bu unsurlar doku çalışmalarında da belirleyicidir. İşlevsel açıdan bakıldığında, doku, hem görselin daha gerçekçi görünmesine, hem de zemin ile cisim arasında oluşan farklılıklar vesilesiyle daha rahat algılanmasını sağlar. Gerçek dokular, değer ile renklerden oluşan motiflerin çoğaltılması veya işaretlerle şekillerin tekrarlanması vasıtasıyla görsel doku elde edilebilir. Örneğin bir kâğıt üzerinde harflerle kelimeler kullanılarak görsel doku oluşturulabilir. Bu yolla çeşitli ölçülerle metin arası boşluklar kullanılarak dokunun görünüşü değiştirilebilir.

Alan, yüksekliği ve genişliği olan fakat derinliği olmayan iki boyutlu tasarım ögesidir. Bununla birlikte renk, doku ve değer ile bir tasarımsal alana üç boyut algısı verilebilir. Madran’a göre (2013) görsel materyal tasarımında alan kullanımı materyalin anlaşılabilir olması açısından büyük bir öneme sahiptir. Alan, kapalı/dolu ya da açık/boş olmak üzere ikiye ayrılır. Alanın kullanımı görsel anlamda materyalin anlaşılabilir olmasını sağlayabilmektedir.

İki boyutlu bir tasarımda alanı mecburen düz olarak kullanılan alanlarda derinlik bulunmaz; ancak genişlik ve yüksekliğe sahiptir. Böyle bir alan kullanımına bakan kişinin imgeleminde boşluk, yanılsamayı yaratabilecek belli işaretler içerir. Bu işaretler kullanılarak sanatçılarla tasarımcıların üç boyutlu biçimde algılanabilecek eserler meydana getirebilmesi mümkündür.

#### **1.2.4.Boyut ve Leke**

Boyut kavramı çoğu zaman tek başına bir bütün olarak anlaşılamaz. Yalnız en az iki nesnenin birbirine olan oranı ile tasarım kompozisyonuna boyut algısı verilebilmekte ve bu yolla göz yanılsamaları sağlanabilmektedir.

Boyut kavramı eş anlamlı olarak “ölçü” sözcüğü ile de ifade edilebilmektedir. Bir tasarım çalışmasında kullanılan boyutsal ölçüler büyüdükçe, etkileyicilik ve algılanabilirlik de artabilmektedir.

Yüzey üzerinde ışığın etkisiyle ortaya çıkan ton değerleri leke olarak adlandırılmaktadır. Lekesel değerler; açık, orta ve koyu tonlara öbeklenir. Buyurgan ve Buyurgan’ın (2001) dikkati

çektği üzere, lekeler farklı tonlamalardan oluşur. Leke, renk tonları veya değişik renklerin birbirleri ile olan ton ilişkileri araştırılarak elde edilebilir. Gümrah (2000)'ın belirttiği üzere, yüzeylerin herhangi bir malzemeye örtülmesiyle; renk ve doku, ışık ve gölge, ölçü, geometri ve derinlik olarak ifadelendirme tekniğine “leke” denir. Leke, bütünüyle algı düzeyinde görüntü elde etmeye yarayan bir anlatım ögesidir. Leke, mekânın, uzayın sınırlandırılması işini görür.

### **1.2.5. Biçim ve Form**

Uzayı yüzeylerle sınırlayan her varoluş bir form örgütlenmesidir Form, “nesnenin varlığını ifade eder” (Yolcu, 2004: 45). Duyumsanarak kavranan her şey bir varlık olarak ifade edilir. Varlıklar ışık enerjisi ile duyumsanır ve görünür. Form “bir yüzeyin sınırlanarak, diğerinden ayrılmasıdır” (Tepecik, 2002: 36). Form, zihnen algılanan yüzeylerin üzerinde yer alan dokuların anlama bağlı olarak yaptığı çözümlemelerdir. Bilinç düzeyinde veya bilinç düzeyi dışında kalan her form algısı, bir şeyi işaret eder, anlamı surete büründürür. İnsanoğlu formları, çevreye ve yer çekimine bağlı olarak algılar.

Biçim, bir tasarımda yer alan en önemli öğelerden biridir. İki ya da üç boyutlu özellikteki her tasarım ortaya çıktıkça bir kısım çizgiyle sınırlanır ve bir kalıba girer (Güngör, 1972: 12). Forma nazaran, biçim unsuru daha canlı bir yapıdadır. Biçimin, canlı varlıklara, formunsa cansız varlıklara eşdeğer olduğu söylenebilir. Yaratıcı eylem zihinde canlandıkça biçim ortaya çıkar. Formsa, katı sınırları olan bir şekildir. Sanat eserlerinde çoğunlukla biçimlendirme ile şekillendirme aşaması gözlenir. Herhangi bir objenin tüm konturlarını içeren bir çizgi çizildiğinde, bu çizginin ortaya koyduğu, çevresini dolaştığı alan biçim unsurunu meydana getirir (Odabaşı, 2002: 57).

Bir tasarımda biçimi oluşturan unsurlar arasında, birden fazla çizginin bir arada bulunması, tek bir çizgi içindeki dönüş ve kıvrımlarla, farklı tonların oluşturduğu yüzeyler yer alır. Bir mesaj hangi türde olursa olsun, bir tasarımcı anlaşılacak istediğinde, bunu mümkün mertebe çok sayıda alıcı üzerinde aynı etkiyi uyandıracak şekilde düzenlemelidir. Bu konuda başarılı olabilmesi için tasarımcının biçim psikolojisine hâkim olması gereklidir.

Bulunan veya seçilen form veya formların belli matematiksel düzenlemelerle birbirleri ile ilişkili olarak tekrarlanması esasına dayalı tasarımlara form tekrarı veya form artımı denir. Form tekrarı ile yapılacak tasarımlarda, iyi düşünülmüş birim, form veya formlar matematiksel ilişkilerle, çok sayıda yaratıma ışık tutarlar. Form tekrarı; tekrar, tam tekrar, farklı yön tekrarı, değişken tekrar ve aralıklı tekrar başlıkları altında incelenebilir (Bora, 2018: 118).

### **1.2.6. Işık ve Gölge**

Görsel algıda “aydınlık- karanlık” olarak ifade edilen ton değerleri ışık ve gölge kavramları olarak bilinmektedir. Kavasoglu’nun (2014) bakış açısına göre, ışık ve gölge, nesnelerle, objeler ve cisimler üzerinde ışığın yayılırken oluşturduğu açık ile orta ve koyu ton değerleriyle oluşur. Bir obje ışık tarafından her açıdan aynı şiddette aydınlatılmadığı için; ışığın yansıma açısına yakın yüzeyler daha çok ışıklı, ışığa uzak açıda ve daha arkada kalan yüzeylerse daha az ışık alacağı için daha gölgeli ve koyu görünürler.

Işık ve gölge, beyazdan, siyaha kadar on adet ton değeri olarak tasnif edilmiştir. Adı geçen iki renk arasındaki sekiz değer gri olarak isimlendirilmiştir. Nesnelerin kabarıklığı, yuvarlaklığı, köşeliliği, çukurları, girinti ve çıkıntıları, küçüklük ve büyüklük değerleri, nitelikleri, öndelik ve arkadaşlıkları, ışık ve gölge vasıtasıyla algılanarak bilgiye dönüştürülür. Dolayısıyla ışığın yarattığı etkiyi gölgeyle beraber değerlendirmek elzemdir. Zira her bir ışık kaynağı nesneler üzerinde bir gölge oluşturur. Nesneler üzerindeki doku oluşturan girinti, çıkıntı ve kavis gibi pürüzler ışık kaynağına bağlı olarak, çok çeşitlilikte gölgeler meydana getirirler. Işığın geliş yönü değişime uğradıkça gölgeler de buna göre yer değişimine maruz kalır.

Yolcu’ya (2004) göre; bir kompozisyonda ışık ve gölgenin bariz olarak çalışılması, çalışmayı daha cazip kılar ve ona canlılık kazandırır. Işık ve gölge kullanımı ile daha canlı ve dinamik tasarımlar elde edilebilir. Buna karşın ışık ve gölgenin belirsiz tutulması, tasarımın daha monoton bir tekdüzeliğe düşmesine yol açabilir.

### **1.3. Tasarımın İlkeleri**

Eser oluşturmada tasarım ilkelerinin kullanımı önemli bir unsurdur. Öncelikli olarak tasarım çalışması, ilkeler yardımıyla insan zihninde yaratılan bir düşünce bir düzen içinde betimleme ile somutlaştırılır. Sonrasında yüzey üzerine sistemli olarak bir kompozisyon oluşturmak için tasarım ilkelerinden yararlanılır. Tasarım ilkeleri için, görsel sanatlar alanında çalışmalar yapan sanatçılar için sistemli bir çalışma yöntemidir denilebilir. Dolayısıyla tasarım ilkelerine tasarımcıları disiplin altına alan ve onlara çalışmaları boyunca kolaylık sağlamak üzere geliştirilmiş kullanışlı teroik argümanlardır da diyebiliriz.

Plastik sanatlarda biçim, form, doku oluşturmak için; yüzey, nokta, çizgi, leke, renk gibi tasarım öğelerinin belirli ilkeler ışığında organize edilmesi, bir araya getirilmesi gerekmektedir. Tasarımı oluştururken başvurulacak temel enstrümanlar; ölçü, oran, ritim, hareket, yön, aralık (espas), tekrar, uygunluk, zıtlık, koram, simetri, asimetri gibi biçimlendirme, düzen kurma ilkeleri ışığında, farklı ilişkiler içinde organize edilebilirler. Biçimlendirme (düzen kurma) ilkelerini tek tek ele alarak tanımlamak, görsel örnekleriyle birlikte açıklamak daha yararlı olacaktır (Bora, 2018: 82).

### 1.3.1.Denge ve Ritim

Denge, tasarımı oluşturan öğelerin estetik bir biçimde yerleşmesidir. Bir tasarım çalışmasında görsel öğelerin sürekli eşit olarak dağıtılması veya eşit boyutlandırılmaları denge sağlanabileceği anlamına gelmez. Dolayısıyla simetrik veya asimetrik dağılımlar içerisinde de tasarımsal bir denge yakalanabilir. Denge ilkesini açmak için simetri ve asimetri kavramlarına bakmakta fayda vardır.

Simetri genel anlamıyla maddesel varlıklar arasında olan her türlü uygunluğun sağlanmış olduğu bölgesel ve biçimsel olmak üzere benzerlik göstermesidir. Çevremizde gördüğümüz birçok mimari yapıda, birçok obje de, pencere, kule sütun gibi birçok unsurun düzenlenişinde simetri kurallarına rastlamak mümkündür.



**Resim 1:** Simetrik Bir Obje



**Resim 2:** Asimetrik Bir Obje

Asimetri kavramı Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde (2022) "bakışsızlık" olarak tanımlanmaktadır. Asimetri diğer bir ifade ile simetrisi olmayandır. Asimetri, orta çizgi ile bölünen karşıt yanların parçalarının eşdeğer olmadığı bir düzenlemeye karşılık gelmektedir. Asimetri kavramı ile geç Rönesans döneminde üretilmiş olan bazı sanat eserlerinde ilk defa karşılaşmıştır. Maniyerizm (Üslupçuluk) olarak bilinen bu akımlar içerisinde sanatçılar resimlerinde ve heykellerinde asimetrik ve hareketli kompozisyonlar üretmişlerdir. Sanat eserlerinde üçgen ve dairelerden oluşan, orantılı ve ideal kompozisyonlar yerine asimetrik ve devinim halindeki kompozisyonlar tercih edilmiştir. Asimetrik vurgulu eserler klasik üsluptan barok üsluba geçişin önemli bir göstergesi olmuştur (Turani, 2019: 391-398).

Bir sanat eseri tasarımında denge ilkesini etkin bir biçimde kullanabilmek için simetri ve asimetri kullanımına hâkim olmak gerekir. Simetri ile denge sağlanabileceği gibi asimetri ile de denge sağlanabilir. Denge, simetrik veya asimetrik olabilmektedir. Simetri, bir eksene göre aynı mesafede olma durumu olarak ifade edilebilir. Asimetri ise tasarımdaki akışı içerisinde ölçek,

kontrast ve renk kullanımıyla yakalanabilir. Bir eksen baz alındığında, o eksene farklı mesafelerde hizalanma durumunda asimetri meydana gelir. Simetrik denge çoğunlukla mimaride tercih edilir. Dengeyi tekrarlama vasıtasıyla simetri gerçekleştirilirken, dengeyi kontrast oluşturma vasıtasıyla da asimetri yoluyla gerçekleştirilir. Asimetrik denge eşit derecede görsel bir ağırlığı olan farklı öğeleri içerir.

İlaslan'ın (2022) saptamasına göre, bir öğretim materyali üzerinde dengeyi elde etmek için, objeler yatay ve dikey eksenin her iki tarafına eşit olacak şekilde dağıtılır. Tasarımda amaçlanan ne ise, buna uygun olarak denge veya dengesizlik etkisi yaratılır. Dikey eksen boyunca görsel denge sağlanırken, bakış açısından, eksenin iki tarafında da görsel ağırlığın eşit dağılımına ihtiyaç duyulabilmektedir.

Ritim ya da devamlılık, temel tasarımda nesnelerin uyumlu bir bütün oluşturacak biçimde dengelenmesi olarak tanımlanır. Ritim, bakış tarafından bir tasarımın önemli parçalarının yakalaması ritim unsuru ile mümkün olur. Ritim, bir tasarımın alımlayıcıya iletmek istediği mesajın kolaylıkla anlaşılmasını sağlar. Birbirine benzer olan her öğe, görsel olarak ilişkiliymiş gibi algılanabilir. Bu anlamda ritmik devamlılığı sağlayan unsur tekrarlama değildir. Tekrarlama benzer öğeleri meydana getirerek, bütünlüğün bozulmamasına yardım eder.

Sanat elemanlarının görsel hareketlerinin tekrarı ile elde edilen uyuşum olarak da tanımlanan ritim, hareket kavramıyla beraber yaşamın her evresinde insan ile iç içedir. Ritmi uyuşum içindeki hareketler bütünü, hareketi de bir eylem olarak tanımlayabiliriz. İki elimizin birbirine çarpmasıyla hareket elde ederiz.

Plastik sanatlarda ritim, plastik elemanların değişen, uyumlu tekrarından doğan etkidir. Plastik sanatlarda; şekil renk, çizgi ve valör'ün ölçülü ve düzenli tekrarı ritmi, ritm ise uyumu yaratır. Çizgiler, şekiller ve renkler arasında benzer tarzdaki boşluklar ve form tekrarı da ritmi yaratır. İki veya üç boyutlu bir kompozisyonda birlik ve bütünlüğü sağlayacak olan benzer elemanların belirli bir düzen içinde tekrar edilmesiyle ritim oluşturulur (Bora, 2018: 87). Ritim kendi içinde birçok açıdan değerlendirilebilen ritm ilkesi adı altında "görsel ritim", "düzenli ritim", "grid (ızgara) ritim", "ardışıl ritim", "akışkan ritim", "aşamalı ritim", ve "tekrar yoluyla oluşturulan ritim" gibi farklı kullanımlar tasarım çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır.

Plastik sanatlarda ve görsel sanatlarda tasarım öğelerinin ölçülü ve düzenli tekrarıyla uyuşum meydana getirilir. Benzer şekildeki boşluklar, çizgiler ve renklerden meydana gelen form tekrarları arasındaki uyuşum bir eserdeki ritim ve hareket unsurlarını ortaya koyar. Ritmik bir ahenk taşıyan her tasarımda hareket izlenimi yaratılır. Ritmik devinim içerisindeki tasarımlarda ritmi oluşturan öğelerin aynı uzunlukta ve eşit mesafede kullanılmadığı gözlenir. Tasarım geometrik bir düzende oluşturulurken birlik ve bütünlüğün gözetilmesi ile ritim ve

hareket ilkesi kendini net bir biçimde belli eder. Tek tip ritim algısı üreten tasarımlar genellikle tekdüze ve estetik ahenkten uzak, durağan olarak değerlendirilir. Farklı bakışımllıkta ritimler, tasarıma hareket kazandırmak anlamında bir değer katar.



**Resim 3:** C.Brancusi'nin "Sonsuz Sütun" isimli çalışması

Plastik sanatlarda ritim, belirli ve tekrarı mümkün olan öğelerin, değişik güçte ve kombinezonlarla, uyum yaratan bir sistemlilikle, bir bütün halinde kullanılmasıdır. Öğeler arasında uyumlu benzerlikler, tekrarlar, bağıntılı yoğunlaşma veya açılmalar, ifadeleri güçlendiren zıtlıklar ve geçişler ile yapılan düzenlemedir. Tekrar eden, görsel hareketin düzenidir. Öğelerin bir sistem, bir işlev, bir anlam dâhilinde, kendi kendini tekrar eden, gruplaşmaları, azlık-çokluk oranları, etkililik derecelenmeleri gibi bir bütün içindeki uyumlu-akışkan hareket etkilerinin, tekrarlı düzenliliğidir. Tasarımın somut öğeleriyle (doku, renk, biçim, ışık, gölge) görsel algılamaya bağlı olarak görsel hareket etkilerinin, sistem ve uyum kazanmış düzenliliğidir. Öğesel hareket etkilerinin, yükselip-alçalan, yavaş yavaş yumuşayan aniden sıçrayıp açılan, geçişli olarak eğilip bükülen, hızla toplanıp-yoğunlaşan düzeni ritmidir (Atalayer'den akt. Bora, 2018: 87).

Hareketi göz önüne seren en temel tasarım ilkesi, görsel ritimdir. Görsel ritim, görsel motif kullanımıyla oluşturulur. Düzensiz aralıklarla tekrar eden görsel motif kullanımıyla "rastlantısal motif" adı verilen motifleme örneklenir. Öztuna'nın (2007) belirttiği üzere, benzer motiflerin eşit aralıklarla yinelenmesiyle de "düzenli ritim" meydana gelir. "Ardışık ritim" daha çok yerleştirme aşamasında orijinal motifin içeriğinde değişiklik yapmak için veya motifler arasındaki aralığı değişikliğe uğratmak amacıyla meydana getirilir. Hareket duygusunu hissettiren görsel ritimler, tekrarlar yoluyla kendini gösterir. Tekrar, görsel üniteleri belli ölçü ve özelliklerle vurgulamaya yarar. Bir tasarım çalışmasında tekrar, dikkat veya vurgu yaratmak için gereklidir.

### 1.3.2.Hareket ve Uyum

Nesne ve varlıkların nitelik değiştirmeleri, yer değiştirmeleri veya yerleri sabit olduğu halde uzaysal pozlarını değiştirmeleri bir hareketi ifade eder. Tasarımda estetik içeriği olan, görsel hareket diye adlandırılan, etki ve algılamalar vardır. Nesne ve varlıkların fiziksel strüktürlerine göre değişen, doku-form- kontur öğeleri, ışık enerjisine bağlı olarak farklı etki ve titreşimler yaratırlar. Bu dış faktörler: gözün görme yetisi ve zihin algılama yeteneği, görsel hareketin anlam ve gücünü belirler. Tasarım öğeleriyle elde edilen, bu hareket etkileri tamamen görseldir. Yine doğrudan bir bütünü var olmasını sağlayan, durgun (statik) yapılaşmalı biçim, doku, renk, ölçü, yön, aralık farklılıkları ile görsel hareket etkileri elde edilir. Öğelerin, algılama sınırlarını açan şiddetli zıtlık etkileri hareket algıları yaratır (Bora, 2018: 95).

Bir sanat eserindeki nesnelerin hareket hissini yaratması için belirli biçimde düzenlenmesi tasarımda hareketi meydana getirir. İki boyutlu bir sanat eseri tasarımında, hareketli bir yanılsama yaratır. Ritimse sanat eserinde görsel bir tempo yakalamak üzere tekrar eden elemanların dikkatlice düzenlenmesiyle ortaya çıkar. Tekrarlanan bu iki ilke, izleyicinin bakışının eser üzerinde kolaylıkla gezinmesine yarar. Tekrar ve vurgu ile ritim ilkesi tasarımda sağlanmış olur. Yani ritim belirli vurgudaki tekrarın bir sonucudur. Ritim uygulamaları; düzenli ritim, değişken ritim, görsel ritim, akıcı ritim, ilerleyen ritim vb. şekilde yapılır (Boydaş, 2007: 23).

Öğelerin uygunluk- zıtlık içinde düzenlenmeleri tasarımın görsel algıya bağlı estetik hareket değerlerini yaratır. Tüm hareket nitelikleri gibi görsel hareketin temeli de zıtlığa dayanır. Öğelerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki zıtlıkları, kuvvetli görsel hareket ışımaları yaratarak, alıcıyı kendine çeker. Zıtlıklar temelinde örgütlenen hareket etkileri algıyı pekiştirir, kuvvetlendirir (Atalayer, 1994: 118). Kısaca hareket, tasarımda üç boyutun (en, boy, yükseklik) dışında bir görsel algı boyutudur. Görsel tasarımda, çizgi ve yüzeylerin, yön değişikliği yüzeye hareket kazandırır (Bora, 2018: 95).



**Resim 4:** “Pluto Proserpina”, (Roma, 1621-22)



**Resim 5:** “Laokoon ve Oğulları”, (Roma, M.Ö 1. yy)

Çizgi, doku, renk, biçim gibi tasarım elemanlarının; yönde zıtlık, dokuda zıtlık, renkte zıtlık, biçimde zıtlık gibi tasarım ilkeleri göz önüne alınarak yapılan üç boyutlu düzenlemelerde oluşturulan harekete, görsel hareket denir (Bora, 2018: 101). Yukarıdaki görsellerde de görüldüğü üzere, figürlerin boyutları, yönleri ve hareket dağılımları zıt yönlerde düzenlenerek görsel bir hareketlilik oluşturulmak istenmiştir. Bernini heykelinde hareket zıtlığının yanı sıra ifade zıtlığı da işlenmiştir. Pluto sinsi bir gururla zafer kazanmış bir ifadeyle ele alınırken, Proserpina dehşete kapılmış bir korku ifadesiyle işlenmiştir. Aynı ifade zıtlığını Laokon ve Oğulları heykel grubunda da görmek mümkündür. İnsan figürlerinde korku ve panik söz konusuysa yılan figüründe içgüdüsel bir dürtü olan öldürme teması izleyiciye fazlasıyla hissettirilmiştir.

İki veya üç boyutlu bir çalışmada görsel bir hareketlilik oluşturmanın en temel yolu, insan veya hayvan figürlerinin daha hareketli olarak algılanması istenirse, bu figürleri oluşturan ana parçaların yönlerinin ve eğimlerinin, birbirine zıt olacak şekilde düzenlenmesi gerekir. İnsan veya hayvan bedenini oluşturan ana parçaların her birine “mas” denilmektedir. Örneğin insan bedeni; baş, boyun, gövde, kollar, bacaklar, ayaklar ve parmaklar olmak üzere belirli ana parçalara ayrılmaktadır. Bedeni oluşturan “mas” lar (ana parçalar), hep aynı yönde ve aynı konumda ise, durağan (statik) bir görsel etki oluşturulmuş olur (Bora, 2018: 101).

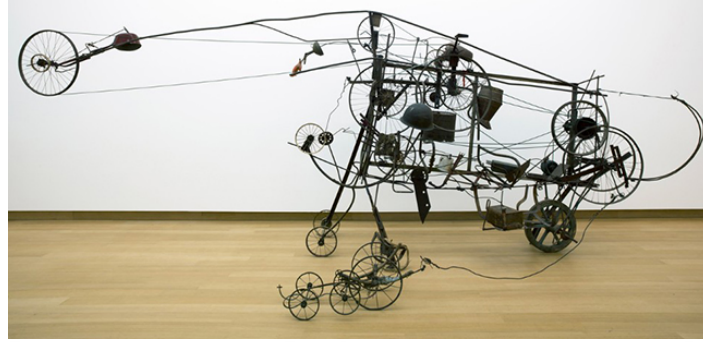
Modernizmle birlikte yeni ve denenmemiş olanı arama eğiliminde olan sanatçı ve sanatçı gruplarının, teknolojinin de gelişmesiyle, malzeme tercihlerine göre yeni buluşları olmuştur. Bu buluşlar heykele fiziki hareket katmak amacıyla birçok yöntemle ele alınan hareketli heykelleri sanat dünyasına sunmuştur. Bu tür çalışmaları, “heykelde fiziki hareket” (kinetik sanat) başlığı altında değerlendirmek mümkündür.



**Resim 6:** Calder, A. “Küçük Örümcek”, 1940, ABD

Alexander Calder’in hareketli (kinetik) heykelleri, hava akımıyla hareket edebilecek şekilde tasarlanmıştır. Hava akımının etkisiyle hareket eden bu heykeller, birbirlerine belirli

noktalardan tutturulmuş parçalardan oluşmaktadır. “Birbirinden farklı formlara sahip olan bu parçalar, formlarda zıtlığı oluşturarak görsel bir hareket oluşturmaktadır”(Resim 6). (Bora, 2018: 105)



**Resim 7:** Jean Tinguely, “Gismo”, 1960, Holanda

Jean Tinguely, eski bisiklet tekerlerinden ve paslı hurda metallerden hareketli makinalar (heykeller) yapmaktadır. Onların mutlak yararsızlıkları, makineler çağına bir küçümsemedir. Tinguely’nin bu tavrı bir bakıma sanat dünyasına ironik bir yaklaşım içermektedir. Sanatçı bu çalışmasını, elektrik motoru yardımıyla, farklı yönlerde doğru hareket ettirilen birçok parçadan meydana getirmiştir. Görsel hareket oluşturan form zıtlıklarını, birbirinden farklı malzemeleri bir araya getirerek parça bütün ilişkisi kurmuştur. Sanatçı ayrıca parçaları farklı yönlerde konumlandırarak heykellerinde yön zıtlığına da yer vermiştir. “Böylelikle, formların ve yönlerin zıtlık ilişkilerinden görsel hareket; heykelin elektrik motoru veya hava akımıyla hareket ettirilmesiyle de fiziki hareket oluşmuştur “(Resim 7).(Bora, 2018: 105).

Uygunluk olarak da ifade edilen uyum(armoni), bütün sanat elemanlarının bir bütün oluşturması, ahengi yakalaması için gereken temel ilkedir. İki veya üç boyutlu cisimlerden, ortak ya da yaklaşık benzerlikler bulma “uyum” unsuru ile açıklanır. İki veya üç boyutlu tasarımlarda; tasarımı oluşturan plastik elemanlar arasında, renk, doku, şekil kısacası biçim olarak, ortak veya benzer özelliklerin bulunması durumu da uygunluk olarak ifade edilir.

Tasarım öğeleri arasında ortak ya da benzer yönlerin, özelliklerin bulunması tasarımda uygunluk oluşturur. Biçimler ve formlar arasındaki uygunluk, ölçü, renk, doku, gibi tasarım öğelerinin biri ya da birçoğu tarafından oluşturulabilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus tekrar ve uygunluğun birbirine karıştırılmamasıdır. Tekrarda her şey birbirinin aynısıdır. Uygunlukta ise benzer yanlar bulunmakla beraber her şey aynı olmayabilir. Tasarım elemanları arasındaki uygunluklar şu başlıklar altında özetlenebilir; yön uygunluğu, biçim uygunluğu, ölçü

uygunluğu, aralık uygunluğu, doku uygunluğu; ölçü, biçim, yön ve aralık uygunluğu (Bora, 2018: 125).

Genel anlamda uygunluk; nesnelerin fiziksel yapılarında olacağı gibi onların özyapılarında, esinlendikleri anlamlarda ve ortak amaçlarında da olabilir. Bu nedenle uygunluk dört grupta incelenebilir. Fiziksel uygunluk, hizmet uygunluğu, biçim uygunluğu, üslup uygunluğu gibi (Güngör, 1972: 118).

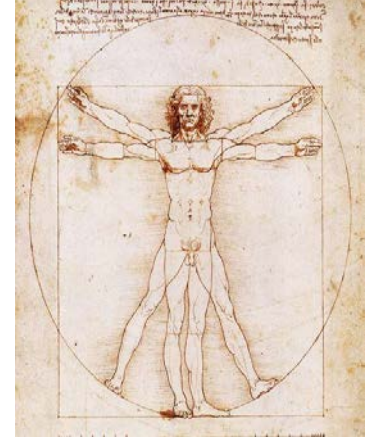
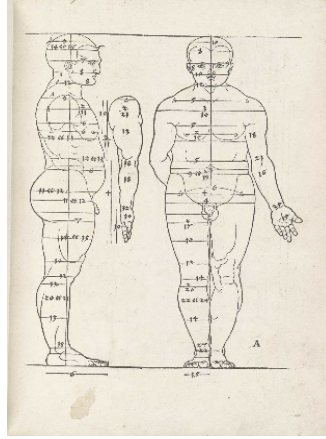
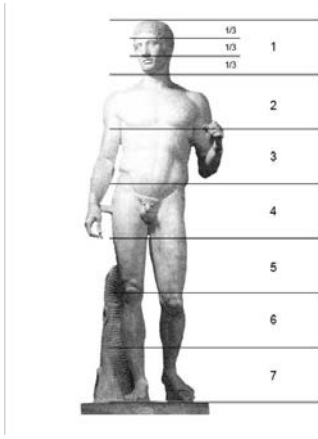
### **1.3.3.Oran-Orantı**

Oran varlıkların eni ile boyu, genişliği ile uzunluğu ya da bir parçası ile bütün arasındaki ilişkidir. Ölçütler arasındaki ilişki olarak da tanımlanabilir. Boydaş'ın (2007) dikkati çektiği üzere, oran-orantı, sanatsal çalışmalardaki bir takım unsurların birbiri arasında ve kompozisyonun bütünüyle ilişkisine vurgu yapar.

Oran-orantı, bir tasarımın ortaya çıkarılmasında tasarımcı için kritik önemde işlevi olan unsurlardan birisidir. Oran-orantı, boyutlar arası ilişkileri içerir. Bir tasarım çalışmasında görsel elemanların en, boy ya da genişlik ve yükseklik gibi unsurlar oransal-orantısal ilişkileri verir. Bu unsurların tasarımcı tarafından algılanış biçimi bir tasarım çalışmasını doğrudan etkileyen faktörlerdir. Tasarımın tektipleşmeye düşmemesi ve eserin daha cazip bir noktaya taşınması için oran-orantı açısından tasarımın desteklenmesi gerekir. Bu hamleler tasarıma görsel bir hareketlilik sağlayarak alımlayan kişide ritim duygusu yaratabilir.

Genel olarak nesnelerin insan tarafından ölçü birimleri ile değerlendirilmesi bir ihtiyaçtan ileri gelir. İnsan kendini ve çevresini daima kendi varlıksal yapısına göre algılama eğilimi sergiler. Kendi hacimsel ölçülerine bağlı kalarak nesneleri ve varlıkları inceler. Nesnelerle varlıklar arasında yer alan büyüklük ve küçüklük ifadeleri insanların bakış açısına göre ölçü ilişkisi olarak değerlendirilir. Doğadaki her bir nesnellik, birer ölçü düzeni içinde algılanır. Nesneler veya varlıkların dış çerçeveleri, alanları veya hacimleri, ağırlıkları ya da uzunlukları kendi özellikleri gözetilerek sınırlanır, derecelenir veya birimlendirirler.

İnsan vücudunun veya vücudun bir bölümün ölçü ve oranlarını inceleyen bilim dalına Antropometri adı verilir. Morfoloji (biçim bilim), Anatomi ve Antropometri birbiriyle yakından ilişkili diğer bilim dallarını oluşturur. Yüz, kaş, göz, burun altı, ağız, çene üstü gibi girinti çıkıntılar arasındaki mesafeler ve bunlar arasındaki orantı doğruluğu, estetik bir bütün oluşturur.



**Resim 8:** Polykleitos, “Doryphoros”, **Resim 9:** Albrecht Dürer, “Orantı” **Resim 10:** L.Da Vinci, “İnsan”

Sanat tarihinde oran-orantısal tasarımları ile ön plana çıkmış önemli sanatçılar ortaya çıkmıştır. İnsan başının gövdeye olan oranı konusunda birçok sanatçı birtakım saptamalarda bulunmuşlardır. Örneğin antik Yunanlı heykeltıraş Polykleitos, bir insan boyunun, kendi başının yedi katı olduğunu (resim8); Albrecht Dürer, insan vücudunun orantılarının sekiz başlık ölçüde olduğunu (resim 9); Leonardo Da Vinci, bir insan boyunun kollarının açıklık boyuna eşit olduğunu (resim 10); Eski Mısırlılar, bir insan boyunun yirmi bir orta parmak tutarında olduğunu kabul etmişlerdir (Bora, 2018: 83).

Oran ve orantının kullanımında insanın başvurduğu en yüksek derecede soyut ve genel birim, matematiksel sayı sistemleridir. Her varlığın kendine özgü, başka bir varlığa benzemeyen biçimi ve rengi vardır. Her varlığı oranlarken, önce hangi geometrik biçime benzediği incelenir. Görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelir. Burada karşımıza ölçü kavramı çıkmaktadır. Çoğu zaman oran-orantı ilkesi ile iç içe geçirilen ölçü kavramı, tasarım ilkeleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Güngör'ün ifade ettiği üzere, farklı büyüklükteki kütlelerin, belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesi veya büyüklü-küçüklü bir dizilimle bir araya getirilmesi etki bakımından birbirlerini dengelerler (Güngör, 1972: 23).

Ölçü değişik nesnelerin ve mekânların birbirlerine göre büyüklük, küçüklük durumlarıdır. Her nesnenin kendine özgü ölçüleri vardır. Resimsel anlamda ölçü; resim düzleminde yer alan nesne veya şekillerin resim alanına ve birbirine göre büyüklük-küçüklük kıyaslamasıdır denilebilir. Mekân düzenlemesinde ve bazı araçların ve makinaların tasarımında ölçü birimi insandır. İnsan ile ilişkide olacak her şeyin boyut ölçüleri belirlenirken insan ölçüsü, temel ölçü birimi olarak alınır (Bora, 2018: 82).

#### 1.3.4.Birlik ve Bütünlük

Birlik ilkesi, farklı çeşitlilikteki cisimler veya da biçimlerin aynı düzleme gelerek dengede bir bütünlük oluşturmalarıyla açığa çıkar. Bir tasarımda kullanılan öğeler çok farklı olsa da, doku bakımından benzerlikler sağlanmasıyla birlik ilkesi çalışır. Birbirine zıt olan parçalar bir birlik meydana getirirken, bunun bir uyum ve düzen içinde olması gerekir. Birliğin oluşması için öncelikle denge unsurunun kompozisyona oturtulması gerekir.

İlaslan (2022)'ın belirttiği üzere bütünlük, bir görseli meydana getiren öğelerin bir bütün olarak görünmesini sağlayan öğeler arasındaki ilişki ile kurulan bir ilkedir. Bir tasarım içinde bütünlüğün sağlanması, alımlayıcının mesajı almasını ve yorumlamasını kolaylaştırır. Bütünlük ilkesi, her bir birim niteliğinde parçanın, parça parça değil, bir bütün olarak anlam kazanmasını sağlar. Bütünlük, tasarım ilkeleri arasında en önemlisi ve en zor anlaşılanı olarak kabul edilir. Bütünlük, tasarımın en temel ilkesidir ve diğer ilkelerin uyumlu varlığı sağlanabilir. Bütünlük ilkesi kompozisyona hâkim olduğunda, bütünleşik bir görüntü yaratır.

Bir tasarımın unsurları tek tek fark edilmeden, öncelikle bir bütün olarak göze görülür. Dolayısıyla bütünlük arz eden bir tasarım, o tasarımı meydana getiren öğelerin her birinin toplamından daha büyüktür. Bu aşamada insan zihninin tasarım öğelerini nasıl grupladığını anlamak, bütünlük ilkesinin nasıl başarıldığını anlamaya da yardımcı olur.

### **1.3.5.Uzaklık ve Yakınlık**

Kullanım alanı dışında kalan yerler tasarımda uzaklık ilkesine karşılık gelir. Aralık, boşluk, mesafe gibi ifadelerle de adlandırılan bu ilke, iki ya da üç boyutlu bir görünüme sahiptir. Göz, objelere olan uzaklıkları, derinlik olarak ters orantılı algılar. Uzaklık arttıkça, derinlik algısı azalır. Uzaklığı net olarak algılamak, derinlik keskinliği, ölçüsel bir değer olarak algılamadır. Gözü uyaran en küçük uzaklık, görme arasındaki minör aralıktır. Görme alanında, kopukluk yaratmadan algılanabilen, en büyük uzaklık majör aralıktır. Aralık, yüzeyler, cisimler arasındaki uzaklıktır. Algıda, cisimler arasındaki mesafe; algı alanının ölçüsü, şeyler arasındaki mesafelerin tespitinde birinci derecede rol oynar. Başka bir deyişle, her alan kendi boyutlarıyla orantılı bir aralık derecelenmesine sahiptir (Atalayer, 1994: 208).

Biçimler, mekânlar ve kitlelerin daima yan yana veya hep aynı ise uzakta bulunması öngörülebilir. Bu ihtiyaç bir kullanma gerekliliğinden doğabileceği gibi düzenleme gerekliliğinden de ortaya çıkabilir. Bu gerekliliği gidermek için düzenlenen, biçim, mekân ya da kitleler arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanma yoluna gidilebilir. Dolayısıyla aralık önemli bir tasarım öğesi olarak ele alınmadır (Güngör, 1972: 60). Tasarımda nesneleri, biçimleri, belirli aralık farklılıklarıyla düzenleyerek değişik etkiler elde edilebilir. Örneğin; aynı

aralık, farklı aralık, uygun aralık ve aralıksız temaları kullanılarak etki arttırılabilir ( Bora, 2018: 116).

Yakınlık ilkesi, tasarımda benzer veya çift olarak kullanılan öğeler arasında bir ilişki kurulmasına yardımcı bir unsurdur. Çift olarak kullanılan öğelerin birlikte gruplanması şart değildir. Tasarım kompozisyonunda yer alan font, renk, boyut vb. öğelerin birbiriyle ve diğer öğelerle yakın ilişkili yerleştirilmesi yakınlık ilkesi ile açıklanır. Örneğin bir objeyi meydana getiren çizgilerin birbirleriyle uyumlu olacak şekilde yerleştirilmesi adı geçen ilke gözetilerek gerçekleştirilir. Yakınlık ilkesi, birbiriyle yakınlık özellikleri gösteren öğelerin gruplanmasına dayanır. Zira birbirine daha yakın görünen öğeleri bir grup olarak görmek daha kolaydır. Yakınlık ilkesi, tasarımda bütünlük ilkesini gerçekleştirmenin en pratik yollarından biridir.

### **1.3.6. Vurgu ve Hizalama**

Bir tasarım çalışmasında, kompozisyonun bütünü içerisinde, anlamı açığa çıkaracak parçanın odak noktası olarak konumlandırılması vurgu ilkesini açığa çıkarır. Dolayısıyla vurgu, bir tasarım çalışmasında odak noktası oluşturan bir unsurdur. Tasarımın alımlayıcı açısından okunabilir bir esere dönüştürülebilmesi için vurgu ögesi yardımcı bir araç olarak kullanılabilir. Çetin'in (2018) dikkati çektiği üzere tasarımda vurgu ilkesi; çizgi, doku, renk, ton gibi birçok unsurun ön plana çıkmasıyla gerçekleştirilebilmektedir. Vurgu, tasarım çalışmasında odak noktasını oluşturur. Vurgu, tasarım içinde en kritik alanın neresi olduğu ve bu alana nasıl dikkat edileceğine işaret etmektedir. Bu ilke, sanatçının alımlayıcıya, gözünü doğru yöne yönlendirmesini sağlayan hareket ilkesini de üretmesini sağlayacaktır.

Hizalama ise işlev açısından malzeme içerisinde düzenli sıralanmış öğelerin daha kolay algılanmasına yardımcıdır. Hizalama, öğelerin kenar uzamlarının bir çizgi dolayımında düzenlenmesiyle sağlanır. Özetle hizalama, bakışın diğer öğeleri gruplamasına olanak tanımaktadır. İlaslan (2022) kesintisiz görsel bağlantılar elde etmede hizalama ilkesinin önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. Bu ilke özellikle görsel malzemelerin daha okunabilir olmasında ve öğeler arasında kurulan anlam bağlantılarının daha rahat anlaşılmasında önemli bir görev üstlenmektedir.

### **1.3.7. Örüntü ve Yön**

Tasarım elemanlarının rastgele veya planlı bir şekilde tekrarlanması, örüntü ilkesini meydana getirir. Tekrar, bir birimin olduğu gibi veya benzer özelliklerde çok kez kullanılması anlamına gelmektedir. Tasarım öğeleri birbirlerine ne kadar yakın olursa, bu bakan kişi nazarında yadırganmayacak bir bütünlük algısı meydana getirirler. Tekrar unsuru da fiziksel

yakınlığı hissetmede destekleyici olup, şekilsel bir yakınlık kurmada yardımcı bir araçtır. Tekrar, aynı zamanda algıyı güçlendirir.

Aykurt (2017) bir tasarı çalışmasında “tam tekrar”, “normal tekrar”, “aralıklı tekrar” ve “ardışık tekrar” olmak üzere çoğunlukla birbirinden farklı dört örüntü modeli kullanımı üzerinde durmaktadır. *Tam tekrar*; tasarımsal ögenin hiçbir değişikliğe uğramadan belli bir kurala göre tekrar etmesini içerir. *Normal tekrar*; tam tekrardan biraz farklı olarak öğelerin biçim, renk, doku gibi özellikleri bakımından aynıyken yönlerin ve aralıkların farklılık göstermesiyle oluşur. *Aralıklı tekrar* ise birimlerin küçük farklılıklarla kullanılırken tekrar metotlarının ufak değişiklikler gösterebilmesidir. Birimler tekrar ederken, tasarıma farklı birimlerin de dâhil edilmesiyle bu birimlerin kendi aralarında tekrarlar oluşturmalarına ardışık tekrar adı verilir.

Fraktallar, büyükten küçüğe birbirine benzeyen birçok geometrik şeklin oluşturduğu, sonsuzluğa doğru giden, kompleks ve göz kamaştırıcı şekillerdir. Fraktal kelimesi Latince’deki “*fractus*” kelimesinden türetilmiştir, kırılmış ve parçalanmış anlamına gelmektedir. Çetin Sever (2022) fraktalın, bir geometri sistemi olduğunu belirtmektedir. Fraktallar yakından incelendiğinde büyük şekli oluşturan ve orantılı olarak küçülerek oluşan küçük şekillerin büyük şekle benzediği ve bu kendini tekrar etme olayının sonsuzluğa uzandığı görülür.

Fraktal terimi ilk defa Polonya asıllı matematikçi Benoit Mandelbrot (1924-2010) tarafından 1975 yılında ortaya atılmıştır. Mandelbrot’un geliştirdiği Mandelbrot kümesi, sanal karmaşık sayıların kullanılmasıyla elde edilen fonksiyonları bilgisayar ortamında muhteşem fraktallara dönüştürülebilen kümedir.



**Resim 11:** Romanesco, “Karnabahar”

Fraktalın en önemli özelliği en küçük veya en büyük parçasındaki yapının (örüntünün), biçimin veya şeklin tamamındaki yapıyla aynı olmasıdır. Fraktalın en temel ilkeleri; bir kurala

bağlı ilerlemek, yapının büyümesi veya küçülmesine dayalı esas, en küçük biçim, form ve şekildeki temel yapının, ana yapının aynısı olmasıdır (Bora, 2018: 136).

Yön, insanın kendi varlığına (ölçüsüne, gözün baştaki yerine ve yerçekiminin etkisine) göre, uzaysal ve mekânsal yerini “belirleyen, hem kavramsal hem somut (uygulama gerçekliği olan) bir ögedir. Yer çekimine bağlı olan yaşam, bu temel pozuna göre ön ve orta, alt-üst, aşağı-yukarı, sağa-sola gibi temel uzaysal yer tutuşunu seçer, kavramsallaştırır, bilir. İnsanın görme açısı yatay yönde daha geniştir. Bu yüzden coğrafi yönler (doğu-batı-kuzey- güney) yatay yönlerdir. Üst-alt (yukarı-aşağı), insanın yatay görme ekseninin altı ve üstünü işaretler. Ön kavramıyla işaret edilen yön, insanın görme organının bulunduğu cepheyi içeren bir tanımlamadır. Sağ ve sol, aşağı ve yukarı yönün ölçüsüdür (Atalayer, 1994: 200). Paul Klee’nin ifade ettiği gibi hareket ve yön birbirlerine bağlı ve birbirlerini belirleyen iki ayrı gerçekliktir (Atalayer, 1994: 200). Cisimler ve şeyler (çizgi, nokta, yüzey ve üç boyutlu hacimler), doğada karmaşık veya düzgün- düzenli olmak üzere, göze çeşitli doğrultularda görünürler. Durağan veya hareketli, hacimli nesneler ve bunların üzerindeki çizgiler bir takım doğrultulara bakarlar veya bir takım doğrultular belirlerler. Bu işaretlenmeye, dizilime yön denir. Yerçekiminin aksizit doğrultusu, yukarıyı, cephemizin (gözlerimizin) tarafını ön, tersi arka olarak bilinir (Bora, 2018: 106).

Görsel tasarımda, nesnelerin, figürlerin, şekillerin belirli yönlere göre yerleştirilmesi sonucu bir takım görsel etkiler oluşturulabilir (Bora, 2018: 106). Bu yönler; yatay yönler, dikey yönler, eğik yönler, paralel yönler ve zıt yönler olmak üzere beş ana başlık altında incelenebilir.



**Resim 12:** Henry Moore, “Büyük Yaslanmış Figür”, 1984, New York.

Yatay istikametteki yönlerle dikey istikametteki yönler arasında çok çeşitli ara yön vardır. Kompozisyon hazırlarken farklı yön istikametleri ile tasarım oluşturmak, estetik açıdan esere dinamizm ve hareket katar. Henry Moore’un biyoformik (bozuk biçimli) formlarla tasarlamış olduğu “Büyük Yaslanmış Figür” çalışması yatay istikamet yönlerde tasarlanmış çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.

### 1.3.8. Zıtlık ve Hiyerarşi (Koram)

Karşıtlık ya da kontrast olarak da ifade edilen zıtlık ilkesi, doğada yer alan canlı ve cansız tüm varlıkların birbiriyle ilişkileri içinde anlaşılır. Doğada her şey diyalektik bir yapı içerisinde devam eder ve var olur. Doğada her varlık oluşum ve olgu zıtlıklarıyla vardır. Bu zıtlıklar birbirlerini açığa çıkarır, var eder. Erkek-dişi, çukur-tümsek, sert-yumuşak, acı-tatlı, kızgın-sakin, savaş-barış, doğum-ölüm, büyük-küçük gibi aklımıza gelebilecek her türlü varlık, oluşum ve olgu işte bu karşıtıllıklarıyla vardır (Bora, 2018: 131). Tasarım alanında ise zıtlık ilkesi, farklı sanat elemanlarının farklılıklarının vurgulanması ile gerçekleşir. Zıtlık, tasarımı ilgi çekici hâle getiren temel ilkelerden biridir. Plastik veya görsel sanatlarda üretilen bir tasarımda zıtlık ilkesinin aktif kullanımı ile okuyucunun eseri alımlama sürecinde dikkatinin dağılmasının önüne geçilir. Tasarım yaparken çizgiler, şekiller ve grafikler vasıtasıyla zıtlık yaratılabilir.

Bir sanat yapıtında da o yapıtı oluşturan elemanlar, belirli ilkeler çerçevesinde zıtlık ilişkisinde bulunurlar. Plastik sanatlarda da tasarımı oluşturan plastik elemanlar, belirli zıtlık ilişkileri içerisinde organize edilerek, görsel anlatımda uyarıcı ve dikkat çekici, estetik bir yapı oluşturulabilir. Zıtlık bir taraftan uyumsuzluk meydana getirir, bir taraftan da; biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön ve aralık gibi birçok tasarım unsuru arasında farklı etkiler oluşturur. Böylece zıtlık, bir tasarımda bir yandan karşıtıllıklarla uyumsuzluklar doğururken, diğer taraftan tasarımda estetik bir etki oluşturmada etkin bir rol oynar. Bir tasarımda zıtlık oluşturma ilkeleri şöyle özetlenebilir: yön zıtlıkları, biçim (form) zıtlıkları, ölçü zıtlıkları, aralık zıtlığı, değer-renk zıtlığı, doku zıtlığı, ölçü-biçim-yön ve aralık zıtlıkları, nicelikte zıtlık, işlev zıtlığı gibi (Bora, 2018: 131)



**Resim 13:** Meret Oppenheim, "Objekt", 1936, Paris.

Meret Oppenheim'in bu çalışması, işlev zıtlığına örnek bir çalışma olarak gösterilebilir. Fincan, tabak ve kaşık gündelik işlevinden uzaklaştırılarak eserin bütününe metaforik bir mesaj yüklerken, kürkle kaplanarak da materyal düzlemde bir zıtlık oluşturmuştur.

Benzer öğelerin birbirlerine göre baskın özelliklerini vurgulamak amacıyla görsel hiyerarşiden yararlanılır. İlaslan'a göre (2022) görsel hiyerarşi vasıtasıyla insanlar, bilginin nasıl organize edileceğini kavrar ve görsel tasarımı gözden geçirebilecek olanaklar kazanır. Bir tasarımın önde gelen unsuru ya da mesajı her ne ise, görsel hiyerarşi o tasarımın söz konusu mesajı netleştirmesine yardımcı olur. Görsel hiyerarşiyi aktif olarak tasarımda kullanabilmek için daha büyük veya küçük ya da daha kalın veya ince yazı tipleri kullanımına gidilebilir. Anahtar görevi gören bir mesajın öteki tasarım unsurlarından daha yüksek bir konuma oturarak ya da daha küçük görüntülerden daha büyük ve ayrıntılı veya daha renkli görseller üzerinde odak yakalayarak görsel hiyerarşi kurulabilir.

İki zıt ucu uygun aşamalarla birbirine bağlayan köprüye hiyerarşi (koram) denir. Tasarımı oluşturan ana hatlarda, iki uç arasında ölçü farkı var ise formlar bir uçtan diğer uca, büyükten küçüğe doğru dizilmelidir. İki uç arasında doku farkı var ise, aradaki her basamağın dokusu, düzeni bozmayacak şekilde ve sıralı basamaklar oluşturacak şekilde düzenlenmelidir. Eğer uçlar arasında renk ve biçim farkı açısından değer farkı var ise, her bir basamaktaki değer kademeli bir şekilde açılarak ya da koyulaştırılarak geçiş sağlanmalıdır. Bundan dolayıdır ki; koramda değişmeyen koşullara, iki uç arasındaki zıtlık ve uçlar arasında düzenli bir kademelenme diyebiliriz (Güngör, 1972: 138). İki nokta arasında bir düzen içinde geçiş yapan hiyerarşik düzenlemeyle estetik bir akış dizisi ortaya konabilmektedir. İki uç arasındaki ölçü farkı, tasarım enstrümanlarını bir uçtan diğer uca büyükten küçüğe doğru dizme konusunda yardımcı olur. Koramda değişiklik göstermeyen koşullardan bir tanesi iki nokta arasındaki zıtlıktır. Bir diğer değişmeyen koşul da bu noktalar arasında düzen içinde akan bir dizi oluşturmaktır.

Tasarımda yararlanılabilecek üç türlü koram vardır. Eksensel, merkezi ve çevresel koram olmak üzere üç tür koram uygulaması mevcuttur. Bu koram türleri bir düzenlemede ayrı ayrı ya da bir arada kullanılabilirler.



**Resim 14:** Eksensel Koram Örneği



**Resim 15:** Merkezi Koram Örneği



**Resim 16:** Zaha Hadid, “Heydar Aliyev Kültür Merkezi”, Azerbaycan, 2013, Çevresel Koram Örneği

İki uç arasındaki zıtlık, birçok bakımdan incelenebilir. Örneğin; iki ucun hem biçimi hem ölçüsü farklı olabilir. Ya da iki uç arasında hem değer hem doku hem renk hem de ölçü bakımından farklılıklar bulunabilir. Bu farklılıklar her ne biçimde olursa olsun, iki uç arasında yer alan biçimler her zaman bu farklılığı azaltacak şekilde ve sırayı bozmayacak şekilde, geçişin düzgün sağlanması açısından tekdüze kademeler halinde düzenlenmelidir (Güngör, 1972: 138).

#### 1.4. Sanat ve Tasarım İlişkisi

Sanat ve tasarım kavramı yirminci yüzyılda farklı disiplinlerin bir araya gelmesi ile ortaya çıkan disiplinlerarası sanatsal eğilimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Genellikle iç içe geçen bu iki kol farklı disiplinlere sahiptir. İnsanın yeryüzünde görünür olduğu her yerde kendini gösteren sanat, maddi, sosyal ve hedonik<sup>1</sup> ihtiyaçlar dışında yaratma dürtüsünün neden olduğu özel bir durumun sonucu olarak tanımlanmaktadır (Ulusoy, 2005: 9).

Hançerlioğlu (1975) sanat kavramına, insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişki olarak açıklama getirmektedir. Düşünür nesnel gerçekliğin sanatçıda estetik biçimlerde görünür olduğunu vurgulamaktadır. Bu bakış açısına göre sanat insanla, toplumla ve toplumsal yaşamla sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatta öz ve biçim, ulusallık ve evrensellik, soyutla somut, duyusalla düşünsel olan iç içedir ve bu unsurlar birbirinden ayrılamaz (Hançerlioğlu, 1975). Baltacioğlu (1965) sanatın, insanın doğa içinde sürüp gitmesi olarak yorumlamaktadır. Yolcu (2015) ve Soygur (2016) ise sanatı, doğayla karşılıklı etkileşim içinde bir unsur olarak değerlendirmektedirler.

Eskiçağlarda sanat ve zanaat kavramları birbirleriyle özdeş kullanılmıştır. Sadece hoşlanılan ve herhangi bir çıkar gözetmeyen nesnelerle, sadece yarar sağlayan nesnelerin birbirinden ayrılmaya başlamasıyla zamanla “Güzel Sanatlar” kavramı ortaya çıkmıştır (Bozkurt, 1995: 18). Sanat ile zanaatın iç içe olduğu son çağ Ortaçağ olmuştur (Gombrich, 2004: 171-184). Sanat ve zanaat ayrımı Rönesans ile başlamıştır (Gombrich, 2004: 247-268). Tarih

<sup>1</sup> Hedonizm, “hazcılık” anlamına gelmektedir.

öncesi ilkel toplulukların mağara duvarlarına resmedilmiş ürünleriyle başlayan sanatın uzun yolculuğu, süreç içinde farklı boyutlar kazanmış; doğanın olduğu gibi taklit edilmesinden çağdaş sanata gelene dek farklı arayışlara gidilmiştir. İpşiroğlu ve İpşiroğlu (2009) başta doğa merkezli algılanan sanat giderek doğayla bağlarını kopardığını ve yaratma özgürlüğüne kavuşarak evrene açıldığını düşünmektedirler. Onların yorumuna göre, sanat giderek yaşamla bütünleşmeye başlamış; yaşama karışma ve ona biçim verme rolünü üstlenmiştir.

On sekizinci yüzyılda yaşamlarımızı kökten değiştirecek olan Sanayi Devrimi'nin başlaması ile makinenin sanat eseri üretip üretemeyeceği sorunu ortaya çıkmıştır. Kimi sanatçılar makineyi yeterli bulurken, kimileri de estetik zarafeti taşıyan sanat eserini bir makinenin üretemeyeceğini savunmuştur. Bu süreçte iki farklı sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu sanatlardan biri olan insancıl (hümanist) sanat, insan ideallerinin ve duygularının plastik formda ifadesiyle ilgilenir, soyut sanatsa sadece dış görünüşü göze estetik gelen eserler üretmekle ilgilenmiştir (Read, 1973: 55). 1830'lu yıllarda Klasizm ve Romantizm akımları net olarak yol ayrımı yaşamıştır. Bu yıllar, sosyal ve kentsel değişim yıllarıdır. Endüstri Devrimi pek çok alanda değişim ve dönüşüme yol açtığı gibi, sanat ve tasarım alanlarında da değişim ve dönüşüme yol açmıştır (Hauser, 2006: 137).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, kültürel ve toplumsal açıdan pek çok yeni düşünce, akım ve ideoloji ortaya çıkmıştır. Endüstriyel alanda yaşanan bu devrim, toplumların yaşam tarzlarını değiştirip şekillendirmiş, bu duruma koşut biçimde sanat ve tasarım alanlarına da birçok yenilikler getirmiştir. Gönülkırılmaz'ın (2012) belirttiği üzere; Endüstrinin hayatımıza sirayet etmesinden itibaren düşünürler, sanatçılar, tasarımcılar ve tasarımla ilgilenen herkes, süsleme konusunu tartışmışlardır. Endüstrinin büyümesi ile bazı sanatçılar tepki olarak sanatı geleneksel araçlarla sürdürmek istemiş ve eskiye dönmeyi arzulamış, bazı sanatçılar ise bu yeni durumu kabullenerek endüstri çağında sanat yapma imkânlarını araştırmış, endüstriye uygun ürünler tasarlama fikirlerini ortaya atmışlardır.

İngilizce ve Fransızca'daki "desing" kelimesi karşılığı olarak kullanılan "tasarım" kelimesi, aslen Latince kökenlidir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde (2022) "Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur"; "Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn"; "Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn"; "Daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası" olarak dört farklı biçimde tanımlanmaktadır. Farklı tanımlara sahip olan tasarım kavramı "algı ile kavram arasında bir bağlama aracı" olarak da açıklanmaktadır. Tasarım genel anlamıyla; bilgi edinme ögesi, bir şeyi zihinde biçimlendirme, kurma, tasavvur etmedir. Bilgisayar alanında ise araştırma bürolarında, yeni bir ürünün tasarımı için kullanılabilen bilişim tekniklerinin tümüdür. Duyumsal tasarım ile zihinsel tasarım daima birbirini

etkilemektedir. Bu nedenle duyumsal bilgi ile ussal bilgi her zaman iç içedir. Gerçek bilgi ise böylelikle oluşur. Tasarım, yaratıcı sürecin kendisi olup faaliyet için gerekli olan eskiz ve planların hazırlanması sürecindeki çalışmaları kapsamaktadır. Önemli özelliklere dikkat çeken tasarımın nesnel gerçeklik ile doğrudan ilişkisi yoktur.

Tasarım kavramı çeşitli oluşumlara ve dallara ayrılmaktadır. Bütün sanatların temelinde bir tasarım olgusu yer alır. Dolayısıyla yapılan her çalışma, bir planlamaya sahip olmaktadır. Tasarım, elde edilecek ürünün ve yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine almaktadır. Bu faaliyetlere göre tasarım alanı; Endüstri tasarımı, Çevre tasarımı, Grafik tasarımı gibi uygulamalı tasarım dallarına ayrılmıştır. Endüstri tasarımı, makineler, teknolojik ürünler, mutfak malzemeleri, beyaz eşyalar ve diğer benzer ürünlerin üç boyutlu olarak tasarlanması ve geliştirilmesini içerirken; çevre tasarımı, bina, peyzaj ve iç mekân tasarımını kapsayan oldukça geniş bir çalışma alanına sahiptir. Grafik tasarım ise broşür, afiş, kitap, dergi vb. okunan ve izlenen görüntülerin tasarımını yapmaktır. Grafik tasarımın amacı da gerek iletişim, gerekse estetik kaliteyi en üst düzeye çıkarmaktır. Ancak hangi alanda bir tasarım faaliyeti yürütülürse yürütülsün, bir tasarım oluşturulurken temel tasarım öğeleri ve ilkelerinden yararlanılır.

Yaşamımızda kullanımda olan nesneler, yaşadığımız çağın estetik değerleri ile yeniden düzenlenmektedir. Tasarım bilimde kuramlar, felsefede düşünce sistemleri, sanatta sanat eserleri, grafik tasarımda grafik tasarım ürünleri olarak somutlaşmaktadır. Bu durumda her sanat yapısı aynı zamanda tasarımdır. Çünkü gerçekliği aşarak estetik bir kaygı taşımaktadır (Tunalı, 2009: 18). Buna bağlı olarak bir tasarım süreci içerisindeyken öncelikle bir problem tanımlanır. Bu problemi çözmeye yönelik bilgi toplama aşaması yaşanır. Ardından elde edilen bilgilere göre yaratıcı fikirler ve buluşlar geliştirilmesi beklenir. Araştırmanın neticelendirilebilmesi için fikirlere ve buluşlara uygun çözümleri içeren taslaklar hazırlanır. Ardından taslakları somut bir esere dönüştürebilmek için atölye aşamasına getirilerek uygulama çalışmaları yapılır.

Sanatsal bir tasarım sürecinde sanatçı da tasarımcı da, endüstri fikri ortaya koyan birer bireydirler. Fakat esere veya ürüne bakış açıları, probleme yaklaşımları ve yöntemleri bireysel açıdan farklılık gösterebilir. Dolayısıyla bu iki grubu yaratıcı (creative) fikir geliştirme bağlamında birbiriyle özdeş olmasına karşın değişken ve farklı özelliklerle birbirinden ayrıran farklı yönlerinin de olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle sanat ve tasarım her ne kadar iç içe geçmiş kavramlar olsa da birbirleriyle tamamiyle özdeş değildir. Şöyle ki; bir sanat ve tasarım yapısını meydana getirmek, belirli gözlem ve birikimle bir ürüne dönüşebilir. Endüstri ürününde ise bir obje, tıpkı bir sanat yapısı gibi estetik bir bakış açısıyla ele alınır. Dolayısıyla bir nesne bazı durumlarda bir simge olabildiği gibi bazı durumlarda da bir sanat yapısına dönüşebilir. Bu tamamiyle sanatçının ve tasarımcının ürünü hangi amaçla sergilemek istediğiyle

alakalıdır. Amerikalı teknoloji tasarımcısı Craig Elimeliah, sanat ve tasarım arasındaki çizgiyi bir makalesinde şöyle özetlemiştir:

“Neyin sanat olduğunu ve neyin olmadığını tanımlamak konusunda uzman gibi görünmüyorum, ama sanat ile tasarım arasındaki farklara bakarsak, ikisi arasında çok net bir çizgi göreceğimizi biliyorum.

Bir mühendis, belirli yerlere farklı renkteki pikselleri yerleştirmek için tam koordinatlar verilmişse, sadece talimatları izleyerek güzel bir web sitesi veya reklam oluşturabilir; Çoğu tasarım projesi ayrıntılı bir talimatlar dizisine sahiptir ve tasarımın çoğu mevcut eğilimlere ve etkilere dayanmaktadır.

Öte yandan, bir sanatçı asla yeni bir kaotik ve benzersiz bir şaheser yaratmak için özel talimatlar alamaz çünkü duyguları ve ruhu, ellerinin hareketini ve ortamın kullanımına yönelik dürtüleri dikte eder.

Hiçbir sanat yönetmeni tamamen eşsiz bir şey üretmek için bir sanatçıya emir veremez, çünkü bir sanatçıyı tasarımcı yapan değil, sanatçı yapan şey budur” (Elimeliah, 2006: 2).

Elimeliah’ın da belirttiği üzere tasarımda belirli kurallar söz konusudur. Sanatsal tasarımda ise kurallar yerine duygular ön plandadır. Dolayısıyla tasarım ve sanatsal tasarım her ne kadar birbiriyle özdeş kavramlar olsalar da, parametreleri<sup>2</sup> ve farklı özellikleri bakımından birbirinden ayrılan yönlerinin olduğunu söylemek mümkündür.

Sanatçı ve tasarımcılar, her ne kadar ortak temel bilgiler çerçevesinde görsel bileşenler yaratıyor olsalar da, amaçları birbirlerinden tamamen farklıdır. Bu farkın en temel olanı amaçlarıdır. Örneğin bir sanatçı, izleyiciyle, eseri aracılığıyla iletişim kurar ve verilmek istenen mesajı yine eseri aracılığıyla görülmesini ve eserden ilham alınmasını sağlayarak, eserine yansıttığı duyguyu izleyicisiyle paylaşmış olur. Sanat eseri üretimi, sanatçının bilgi birikimi ve duygu yoğunluğuyla meydana gelir. Bir sanat eserinin başarı kriteri, sanatçı ve izleyici arasındaki duygusal bağın ne kadar güçlü olduğuyla alakalıdır diyebiliriz. Sanat eserinde işlevselliğin önemi yoktur. Herhangi bir benzeri olmamakla birlikte, özgün (specific) bir konumdadır ve orijinaldir. Belirli kurallar çerçevesinde yapılmaz ve tekrar edilmez. Sanat eserinde verilmek istenen mesajın, izleyici tarafından nasıl yorumlandığı önemlidir. Şöyle ki, bir sanatçının vermek istediği mesaj veya aktarmak istediği duygu, benzersiz ve olağanüstü bir durummuş gibi gösterilmesi çok da doğru olmaz. Çünkü sanat, birçok faktörden nasıl etkilendiğimizle alakalı olmakla birlikte, bilişsel bir bakış açısıyla değerlendirilip, farklı bir şekilde yorumlanır ve insanlara farklı şekillerde bağlanır. “Ürün tasarımcısı işin sanatsal yönü ile birlikte toplumun estetik beğenisini ve kültürel yapısını dikkate alarak üretim halini düşünür. Seri üretime uygun ürün geliştirmek ve soruna çözüm getirmek üzere kişisel istekleri karşılayan ekonomik ve ergonomik ürün tasarlamak ister” ( Yılmaz, 2020: 28). Dolayısıyla tasarım ve sanat arasındaki temel ayrım; sanat soru sorar, tasarım ise cevap verir. Tasarım ihtiyacı karşılamak için vardır. Sanatın kendi doğasının varlığı ve izleyiciyi davet etme

---

<sup>2</sup> Parametre, “değişken” anlamına gelmektedir.

gereksinimlerini karşılamak haricinde hiçbir ihtiyacı karşılama işlevi yoktur. Sanatçı daha çok duygularıyla hareket eder ve sorunu içselleştirip dışavurmak ister.

Bir sanatçı genel olarak doğal bir yeteneğe sahiptir. Erken yaşlarda farkında olduğu yeteneğini şekillendirerek ve geliştirerek büyür. Fakat bu demek değildir ki sanatçının gerçek değeri el becerisiyle ölçülür. El becerisinin yanı sıra, bir bakış açısına sahip olması sanatçıya ivme kazandırır. Bu bakış açısı, sanatçıyı, sanatsal yaratma sürecine ulaştırır. Sanatsal yaratma, önce doğanın ve yaşamın algılanması ile başlar. “Kültürler arası çalışmalar sonucunda, yaratıcılığın gelişim eğrisini inceleyerek her kültürde farklı eğrilerin bulunduğunu öne süren psikolog Paul Torrance (1915-2003), *“yaratıcılığı problemlere duyarlı olma süreci”* olarak açıklar.” (Torrance’dan akt Yılmaz, 2020: 30). Sanatçının amacı, bir ürünü ortaya koyarak, bu ürünün üzerinden gelir elde etmek veya bir hizmeti tanıtmak amacıyla çalışmalar yürütmek değildir. Sanatçılar sanatlarını yalnızca kendilerini ifade etmek amacıyla kullanırlar. Böylece kendilerinin bir yansıması olan eserlerini izleyiciyle paylaşıp farklı bakış açıları ile eleştirel bir konumda sunarlar.

Tasarımda ise bir tasarımcı yeni bir eser üretmek istediğinde belirli kurallar çerçevesinde yeni bir fikir veya bir eylem veya mesaj içeren çalışmaları ele almaktadır. Yani tasarımcının amacı yeni bir buluş arayışında olmaktan ziyade, var olan bir şeyle iletişim kurarak, o iletişimi geliştirme gayreti içerisinde olmaktır.” Günlük hayatın her alanında hayatımızı kolaylaştıran ve seri üretim için düşünülmüş ürün, desenler, süslemeler ve daha birçok obje endüstriyel birer tasarımdırlar. Endüstriyel tasarım terimi, makine yapımı nesnelerin tasarımını ifade eden, seri üretimlerdir. Dolayısıyla endüstri ürünleri işlevselliğe dayalı ürünlerdir” (Yılmaz, 2020: 29). İzleyici her zaman yeni ve farklı olana ilgili olduğu için bu amaç her zaman teşvik edici olarak görülür. Çünkü yeni bir ürün tanıtımında amaç, ürün hakkında bilgi vermek, bir hizmeti kullanırmak ve bir ürünü satın aldırmasıdır. Böylelikle en başarılı sayılabilecek tasarımlar, verilmek istenen mesajı en etkili şekilde ileten ve tüketiciyi etkileyerek onlara yüklenen görevi yerine getirmeye teşvik eden tasarımlardır. Dolayısıyla tasarımın esas amacının belli bir mesajı ulaştırmak ve bakan kişiyi o mesaj konusunda teşvik etmek olduğu söylenebilir.

Her tasarımın bir prensibi vardır; ancak bir tasarıma iyi veya kötü bir tasarım diyebilmek büyük ölçüde doyuma ulaşma konuyla ilgilidir. İyi olduğu düşünülen bir tasarım çalışması, alımlayanlarca beğeni ortalamasının altında olsa dahi, bir mesaj içermesi ve hedefe ulaştıktan sonra bir düşünce konusu taşıyor olması açısından başarılı sayılabilir. Sanatta genel olarak doğal bir yeteneğe sahip olunduğu ve zamanla geliştirildiği yönünde tespitlerde bulunulmuştur. Tasarımda bu kaide çok gerekli bir husus değildir çünkü tasarım hem öğrenilebilir hem de öğretilabilir bir beceridir. Bir tasarımı oluşturmak için çok iyi bir sanatçı

olmaya gerek yoktur. Büyüklük, konumlandırma ve aralıklara özen gösterme gibi belirli kurallar çerçevesinde, öğrenilebilen bir bilgi ile renk veya doku kullanmadan minimalist bir tarzda üretim yapan birçok tasarımcı bulunmaktadır. Dolayısıyla tasarımda en önemli husus hedefe ulaşabilmektir.

### **1.5. Bir Sanat ve Tasarım Ekolü: Bauhaus**

İnsanoğlu modernleşme süreciyle birlikte kendine her alanda, yeni bir yaşam alanı oluşturmaya başlamıştır. Bu yaşam alanının içerisinde kullandığı materyallerin de tasarımında değişimler yaratma ihtiyacı duymuştur. Lynton'un işaret ettiği üzere, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında yaşanan endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, savaşların yarattığı yıkımlar düşünce ve estetik alanlarını etkilemiş, yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Lynton, 1982: 10). Bu eğilimler alman estetik kuramcısı Bürger (2017) tarafından "tarihsel avangard hareketler" olarak adlandırılmıştır.

Temelinde her şeye karşı olan ve "tüm gelenekle bağları kopartma" (Read, 1966: 20) amacı güden Fütürizm, Dışavurumculuk, Dada, Gerçeküstücülük gibi tarihsel avangard akımlar deneysel ve yenilikçi performatif uygulamalar yapmıştır. Bürger'in (2017) belirttiğine göre bu akımların tümünün ortak noktası dönemin yaygın sanat anlayışı olan doğalcı ve gerçekçiliğe karşı bir duruş sergilemek olmuştur. Bununla birlikte adı geçen akımlar dönemin uygar Batı toplumsal yaşamına, burjuva sınıfı değer ve beğeni yargılarına, bu sınıfın sanatsal zevklerine, dönemin hayat ile bağları kopmuş, kurumsallaşmış özerk sanat kategorilerine, her şeyi mantık ve akıl ile açıklayan pozitivist Batılı ilkelerin hepsine de karşı duruş sergilemişlerdir. Bauhaus Okulu, Bürger'in işaret ettiği tarihsel avangard hareketlerin belirlediği kritik dönemeçte önemli bir örnek olarak tarih sahnesinde belirmiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında ortaya çıkan tarihsel avangard hareketler arasında adı anılan Bauhaus, kökenlerini on dokuzuncu yüzyıldan alan modernizmin zirve noktası olarak kabul edilmektedir. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılan Almanya'da 1918 yılında kurulan Bauhaus Okulu, deneysel çalışmalara öncelik tanıyan bir yapısı ve sanat üretimiyle yirminci yüzyıla damgasını vurmuştur. Pek çok çığır açan sanatçının çıktığı bir sanat ve tasarım okulu olan Bauhaus, mimar Walter Gropius öncülüğünde 1919 yılında Almanya'nın Weimar eyaletinde kurulmuştur. Okul, moderniteden esinlenerek deneysel ve soyutlama ağırlıklı tasarımlar üreten kurumsal yapıya sahiptir (Aksel, 2004: 1). Erkmen'in belirttiği üzere, okulun kurulma amacı sanatçıyı içinde yaşadığı toplum, sosyal konular üzerinde bilinçlendirmek ve ona sorumluluk yüklemektir. Okulun sanatçıları, sanatın kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedeflemiştir (Erkmen, 2009: 18-19).

Kurulduğu dönemde dünyanın en seçkin ve çağdaş mimarlarını ve sanatçılarını bir araya toplayan bu kurum, bir eğitim kurumu olmasının yanı sıra, aynı zamanda sanatsal bir üretim ve düşünce merkezi olmuştur. Bünyesinde ressamı, heykeltıraşı, mimarı, tüm sanatçı ve zanaatçıları barındırmış olan Bauhaus okulu, modern yaşamda işlevsel olarak kullanılan pek çok objenin tasarlanabileceğini savunmuştur. Gropius açısından mimari üretim aşamasında, tüm sanat ve zanaat dalları kullanılmalıdır. Fiedler ve Feierabend'in (1999) belirttiğine göre, 1919 tarihinde Gropius'un önderliğinde Bauhaus'ta, öğrenciler sanatçı olarak yetiştirilmelerinin yanı sıra zanaatkâr olarak da eğitilmişlerdir. Bauhaus'un temel hedeflerinden birisi, mimarlığı yenilemektir. Bauhaus öğretim programı o dönemin pedagojideki en modern bilgilerine dayanmıştır. Bauhaus'un temel amacına göre bir sanatçı, topluluğa karşı sorumluluklarını bilen ve onları taşıyan sanatçılar yetiştirmektir. Toplum, bu özellikteki sanatçıyı kabul edip onu desteklemelidir.

Savaşların ve teknolojik gelişmelerin karmaşası içinde modern dünyanın yeni, işlevsel, kullanışlı bir estetiğe gerek duyduğu görüşünde olan Gropius, okulun kuruluş manifestosunda, Bauhaus okulunun kuruluş amacının *“zanaatkârlar ve sanatçılar arasında kibirden kaynaklanan bir engel teşkil eden sınıf ayrımına geçit vermeksizin yeni bir zanaatkârlar locası kurmak”* olduğunu öne sürmüştür (Farthing, 2014: 414). Bauhaus'u Deassau'ya taşıyan Bauhaus'un önem arz eden sanatçıları arasında yer alan Moholy ile Nagy, atölyede notlarından hazırlanarak Bauhaus adıyla kitap hazırlanmasına ağırlık vermişlerdir. Buna ek olarak afiş, reklam içerikli öğeler, el ilanları tarzında tasarımların hazırlanması ve öğrencilerin heveslerinin bu alana yönlendirilmesi gerçekleştirilmiştir. Adı geçen sanatçılar sayesinde Bauhaus Okulu asimetrik tipografiye ek olarak renk, ışık ve şeffaflık konularında da gelişmiştir (Zor, 2014: 3).

Turani'nin vurguladığı üzere *“Bu okul, artistik araçların üstünlüğünü”* ilan ederek burada önemli sanatçılar yetiştirmiştir. Bu sanatçılar arasında Itten ve Sclemmer'den başka Will Baumeister, Ida Kerkovius ve İsviçreli Hans Brühlmann gibi öncü isimler yer almıştır. Lissitzky ve Maleviç vasıtasıyla Bauhaus'a konstrüktivist kurallar, Hollandalı Theo van Doesburg aracılığıyla de Stijl fikirleri girmiştir. Hitler'in başa geçmesiyle dönemin alman politik koşullarının baskı altında tuttuğu Bauhaus Okulu 1933 yılında kapanmıştır. Gropius, Moholy-Nagy, Josef Albers, Bayer gibi sanatçılar ABD'ye göç ederek Bauhaus fikirlerini bu ülkeye taşımıştır (Turani, 2019: 627-628).

Bauhaus ekolüne on dokuzuncu yüzyılın ortalarından bu yana Avrupa'da sürmekte olan kültürel, toplumsal ve ekonomik modernleşmenin, başta tasarım ve mimari olmak üzere-sanata yansımadır diyebiliriz. Devlet Bauhaus Okulu (Das Staatliche Bauhaus) mimar Walter Gropius tarafından 12 Nisan 1919 yılında Almanya büyük bir karışıklık içerisindeyken kurulmuştur. Bir devlet kurumu olan Bauhaus Weimar'daki Güzel Sanatlar Yüksekokulu ile uygulamalı sanatlar

okulunu kendi bünyesinde bütünleştirmiştir (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2020: 18). Estetik hedeflerden ziyade toplumsal amaçlara yönünü çevirmiş bir yapı olarak kurulan Bauhaus, Gropius tarafından ‘yapı evi’ adını almıştır ve bir tür atölye-okul olarak tasarlamıştır (Antmen, 2008: 107). Artun ve Aliçavuşoğlu’nun belirttiği üzere;

Eğitim ve öğretim, üç ana sanat dalı olan resim, mimarlık ve yontu alanlarında birleştirilmiştir. Sanat ile endüstriyi birleştirmeyi amaçlayan Gropius, güzel sanatlar ile tasarım sanatlarının temel özelliklerini görerek sanatçı, mimar, zanaatkâr ve endüstriyi birleştirmeyi amaçladığı bu oluşumu bir okul çatısı altında toplamıştır. Serbest sanat ve uygulamalı sanat ayrımı yapılmayan eğitimleriyle Bauhaus okulu, endüstri çağı düşüncesinin oluşturduğu bir eğitim merkezi olmuştur (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2020: 18).

Bauhaus Okulu, sanat ile endüstri kavramlarını sentezleyen bir kimliğe sahiptir. Kurucusu Gropius, yapı üretiminde standartlaşmayı ve rasyonelleşmeyi savunmuştur. Böylece Sanayi Devrimi ile birlikte artan üretim hızına, hem fonksiyonel hem de estetik ürünler üreterek çağın gereksinimini karşılamıştır.

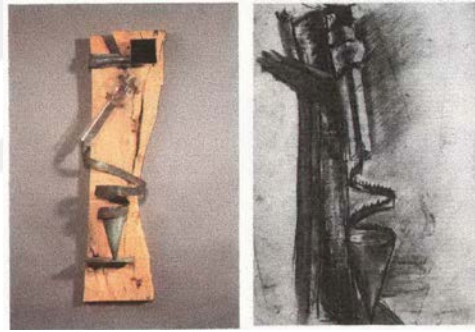
Tasarım eğitimi üzerine literatüre geçmiş ilk kaynak Walter Gropius tarafından, 1919 yılında Bauhaus’un kurulmasıyla yapılmıştır. Conrads (1991)’a göre “Temel Tasarım” eğitimi fikri öncelikle Bauhaus’da geliştirilmiştir. Dersin ilk hayata geçiriliş sürecinde sanat akımları ile psikolojik akımlar etkili olmuş; bu atılımlar yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında gelişen soyut sanat etkisinde sürdürülmüştür.

Teymur ve Dural (1998), Bauhaus Gestalt kuramlarına dayalı “Temel Tasarım” derslerinin program içeriğinin 1923 yılında son halini aldığını ifade etmektedir. Bu dersler kapsamında, Gestalt kuramından hareketle mental örüntüler ve biçimlerden yararlanılarak tasarıma ilişkin temel bilgiler aktarılmıştır. Öğrenciler malzemenin özellikleri, kompozisyon ve rengin temellerinin öğretilmesi amaçlanmıştır. Bu eğitim sınıfında, öğrencilerin değişik formlarda ve farklı türde malzemelerle karşıtlıkları detaylı olarak tanıma ve yenileri yaratmaları, böylece iki elemanın karşılıklı temaslarının hesaplamayı öğrenmeleri beklenmiştir. Doğadan elde edilen malzemelerle tasarım çalışmaları yapılmıştır. Yaratıcılığın en etkili yollarından birinin ışık-gölge kontrastları olduğunu düşünen Bauhaus eğitmenleri bu konu üzerinde başarılı tasarımların doğmasına öncülük etmişlerdir. Farklı dokularda doğadan elde edilmiş malzemeler ile “gevşek-katı, yumuşak-sert, tüylü-tüysüz, pürüzlü-pürüzsüz, sivri-küt, parlak-mat, lifli-lifsiz, sıkı-gevşek ve damarlı-hareli”(Wick, 2000: 106) kontrast tasarımlar meydana getirmişlerdir. Doğayı gözleme dayalı çalışmalarla öğrencilerin el ve koordinasyon becerilerinin geliştirilebileceği düşünülmüştür.

Bauhaus’un en göze çarpan niteliklerinden biri katılımcı atölye ortamında okutulan derslerdir. Ressam ve sanat teorisyeni Johannes Itten’in pedagojisinin şekillendirdiği Bauhaus’un “Temel Sanat Eğitimi” özgün bir içeriğe sahiptir. Atölye dersleri biçiminde organize

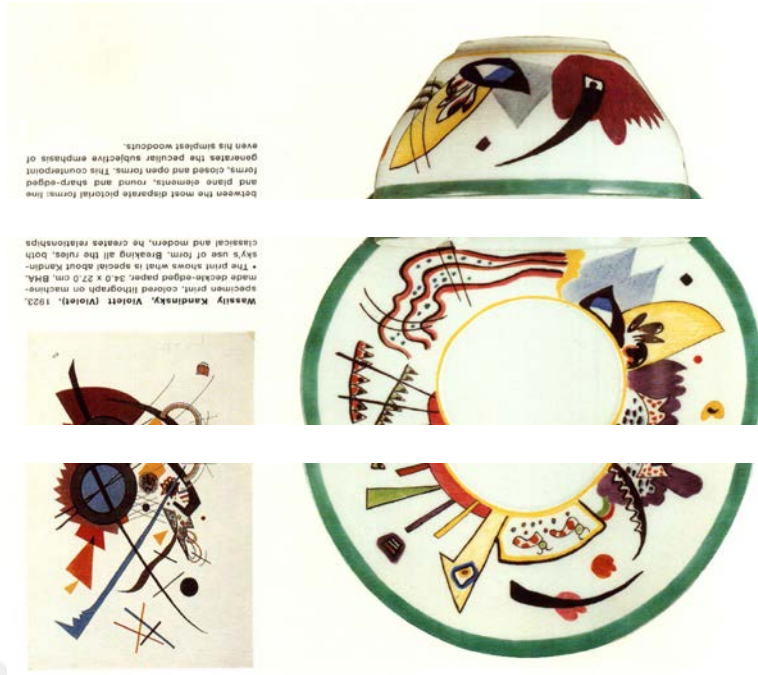
edilen eğitimler vasıtasıyla öğrenciler doğal malzemeleri kullanmış, atölye ortamında eğitim veren ustaları inceleyerek kendi yeteneklerini keşfetme imkânını yakalamışlardır (Gürcüm ve Kartal, 2017: 1795). Atölyelere kabul edilmeden önce Bauhaus öğrencilerine altı aylık bir hazırlık kursu yapılandırılmıştır. Bu kursları, sırasıyla Johannes Itten, Josef Albers ve Laszlo Moholy/Nagy vermiştir. Marangozluk, metal atölyesi maden işleri, seramik, vitray, duvar resmi, dokuma, grafik, tipografi ve sahne tasarımı gibi dallara ayrılmış olan atölyelerde, biri kuramsal sorunları ele alan bir sanatçı (buna "biçim ustası" deniyordu), biri de zanaatçı olma üzere genellikle iki kişi dersleri yürütmüştür. Üç yıllık atölye eğitiminden sonra öğrenci, bir ustalık diploması alabilmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 86).

Bauhaus'ta "el işi", "resim ve desen çizim", "fen ve teori" alanları olmak üzere üç temel eğitim esas alınmıştır. Itten döneminde malzeme çalışmalarında kontrast ya da karşıtlık oluşturabilecek seçimlere gidilmiş, malzemenin özelliklerinin grafiğe dökülmesi ve üç boyutlu bir konstrüksiyon içinde fiziksel olarak deneyimlenmesine yönelik uygulamalar yapılmıştır. Böylece öğrencilere farklı malzemelerle çalışma olanağı bulmuştur. Buna ek olarak, üç boyutlu yapılar ve kolaj çalışmaları da yaptırılmıştır.



**Resim 17:** Farklı malzemelerle tasarlanmış bir doku çalışması

Itten'den sonra eğitimler Moholy- Nagy ve Josef Albers tarafından sürdürülmüştür. Maholy-Nagy'nin derslerinde hacim duygusu geliştirme ve konstrüktif işleri detaylıca ele almaya yönelik üç boyutlu tasarım çalışmalarına yoğunlaşmış; denge çalışmaları özel bir önem kazanmıştır. Bu çalışmalarda öğrencilere oran, ölçü, statik ve dinamik gibi görsel estetiğin temellerini kazandırmak amaçlanmıştır. Ayrıca malzemelerin ağırlık, esneklik ve yoğunluk gibi nitelikleri üzerine de çalışmalar yapılmıştır. Josef Albers de Maholy-Nagy'ye koşturarak "Malzeme Çalışmaları" dersi vermiştir. Bu isimler haricinde Bauhaus'ta Wassily Kandinsky'nin "Analitik Çizim" ve "Temel Sanat", Paul Klee'nin "Temel Tasarım Teorisi" ve Oscar Schlemmer'in "Canlı Çizim" gibi eğitim atölyeleri de yapılmıştır (Esen, 2015: 46-53).



**Resim 18:** Renk ve Form Çalışmaları (Wassily Kandinsk)

Okul 1933'te kapandıktan sonra dahi Bauhaus'un fikirleri dünya çapında yayılmıştır. Bauhaus'un usta öğretmenlerinin çoğu sürgüne gitmiş ve ardıl kurumlarda profesör olmuşlardır. 29 farklı ülkeden Bauhaus Dessau'ya gelen öğrenciler, kendi memleketlerinde de Bauhaus fikirlerini yaygınlaştırarak günümüze kadar Bauhaus Okulu'nun yaşatılmasına büyük bir katkı sunmuşlardır. Multidisipliner olan Bauhaus Okulu bugün “çömlek atölyesi, cilt atölyesi, vitray boyama atölyesi, grafik baskı atölyesi, tipografi/baskı ve reklam atölyesi, duvar boyama atölyesi, ahşap oyma ve taş heykel atölyesi, dokuma atölyesi, marangozluk ve mobilya atölyesi, metal atölyesi, tiyatro atölyesi, mimari/ yapı çalışmaları ve fotoğrafçılık atölyesi” gibi birçok sanat dalına ait tasarım atölyelerine sahiptir (Gürcüm ve Kartal, 2017: 1783).

Tasarım okullarının gelişmesi açısından Bauhaus Okulu büyük bir öneme sahiptir. Pekçok okulun açılması sürecine ilham kaynağı olan Bauhaus Okulu ülkemizde de yankı bulmuştur. Türkiye’de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin doğup gelişmesinde ve akademik olarak kökleşmesinde bu okul birinci derecede etkili olmuştur. Tasarım kültürüne çeşitli perspektiflerde bakış açıları kazandıran Bauhaus, eğitim alanına büyük bir ışık olmuştur (Dede, 2018: 409).

## **2. BÖLÜM: SOYUT SANAT KAVRAMI**

### **2.1. Soyut Sanatın Tanımı ve İçeriği**

Yirminci yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olan soyut sanat, on dokuzuncu yüzyıl sonunda ortaya çıkan İzlenimciler'den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi ile sanatın ana konusu olan gerçeklikten kopuşu ifade eden sanatsal bir ifade türüdür. Soyut sanat, tek bir akıma veya sanatçıya bağlanamamaktadır. Sanatta dış gerçekliğin temsil edilmesi bir kenara bırakılarak, sanatın kendi öz gerçekliği sanatın ana konusu olarak ele alınmış; pek çok sanatçı renk, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanmıştır (Antmen, 2008: 79). Turani'nin tarihsel perspektifine göre;

Sanat tarihinin bize sağladığı bilgilere göre, mağara resimleri çağından yani Aurignacien'den Ortataş çağının ortalarına değin bütün dünyada somut (figüratif) sanat vardır. Toprağa yerleştikten, yani tarım başladıktan sonra, sanatta soyutlama'nın (abstraktion'un) başladığını görüyoruz. Bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşılıyorlar. Örneğin; Can, ruh, doğum, ölüm, tohum, bitkinin büyümesi, meyvesini vermesi, güneş, ay, mevsimler vb.gibi. Bu bilinmeyenler karşısında insan düşünüyor. Efsaneler buluyor. Böylece sanatta ilk kez soyut eserler yapılıyor. Büyük uygarlıklar olan Mısır ve Mezopotamya'da, Cilalıtaş çağından zamanımıza dek yeniden uzun bir figüratif (somut) sanat çağı başlıyor. Bu çağ, aşağı yukarı beş bin yıl sürmüştür (Turani, 2017: 558).

Soyutlama eğilimi on dokuzuncu yüzyılın sonunda tekrar sanat tarihinin gündemine oturmuştur. Soyut sanat, modern çağda teknolojinin hızla insan yaşamının bir parçası haline geldiği bir dönemin özgün sanat üslubu olmuştur. Bu sanat üslubunun en tipik özelliği, geleneksel sanat üslubunun bir tür anti tezi olmasıdır. Diğer bir deyişle soyut sanat, gerçekçi ve doğalcı bir bakış eksenini üzerine şekillenmiş olan perspektifçi klasik sanat üslubunun tersi bir sanat üslubudur. Modern sanatın ortak üslubu olan soyutlama, teknoloji çağının otomat insanı ve bu otomatizmin şekillendirdiği yeni yaşam biçimini sanatçının bireysel yorumu ile anlatma biçimi haline dönüşmüştür. Turani'nin vurguladığı üzere; materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara karşı sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayarak yok etmiştir (Turani, 2017: 555). Resimde başlayan soyutlama, diğer sanat dallarına da sirayet etmiş ve yirminci yüzyılın modern sanat anlayışını belirlemiştir. Antmen'in dikkati çektiği üzere;

Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tanımını değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. 20. yüzyıl avangardı içinde Picasso, Matisse, Maleviç, Mondrian gibi sanatçıların öncülüğünde giderek soyuta yönelen biçimci modernist avangard geleneğin karşısına dikilen Duchamp'ın 'avangard içinde (daha) avangard' ve 'postmodern öncesi postmodern' tavrı, 1950'lerde Neo-Dadacı olarak anılan Amerikalı sanatçılar Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılardan sonra, 1960'lı yılların hemen tüm akımlarını etkilemiştir (Antmen, 2010: 194).

Sanatta "soyutlama" kavramı, soyut kelimesinden türetilmiştir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde (2022) Sıfat olarak "soyut" kelimesi; "Varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, somut karşıtı" olarak tanımlanmaktadır. Mecazi anlamda da "soyut"; "Anlaşılması, kavranılması

güç” olarak tanımlanmaktadır. Kavram olarak “Soyut”, “Tanınır doğa biçimlerinden tanınmayan ve bilinmeyene giden yeni renk ve biçimler” (Turani, 2017: 118) olarak tanımlanmaktadır. Soyut sanatın iki önemli kuramsal yapısının Türkçeye çevrilmesinde “asbstraktion” kavramı “soyutlama” olarak; “einführung” kavramı da “duyumsama” olarak ifade edilmiştir (Eroğlu, 2017: 15). Duyumsama felsefi olarak; “İnsanın kendisini karşısındaki bir nesneye, bir sanat yapıtına yansıtması, kendisini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi kendi içine alarak anlaması” (Eroğlu, 2017: 15) anlamına gelmektedir.

Bir sanat eserinin “Soyut sanat” bağlamında kategorize edilmesini mümkün kılan en önemli husus, doğadan hiçbir esin taşıması veya doğasal bir yansıtma barındırmamasıdır. Bu bakımdan, on dokuzuncu yüzyıl sonunda sanatta gerçekçi ve doğalcı ifade arayışının karşısı olan her akım soyuta yönelişin birer örneği olarak kabul edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılda soyuta yönelimin ilk örnekleri içinde Fransız ressamı Claude Monet ve Paul Cézanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner ve Amerikalı ressam J.M. Whistler’in eserleri dikkati çekmiştir. Yirminci yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiştir. Bu akımların ortak noktası, “sanat için sanat” anlayışı gütmüş ve soyutlama üslubunu uygulamış olmalarıdır. Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımın genel ilkesi “soyutlama” olmuştur (Antmen, 2010: 79-80).

Soyutlama sözcüğünün estetikte ilk ortaya çıkışı Wilhelm Worringer’e (1881-1965) dayanır. Worringer, estetik bir veri olarak soyutlama nosyonunu doktora tezi ile ilk ortaya atan kişidir. Worringer’e göre; “Sanatsal itki, dünya imgesinin bütün keyfiyeti ve zamansallığı karşısında özgürleşmenin tamamlanmış ve insana uygun tek ifadesidir” (Bonfand, 2015: 11). Kavramsal olarak soyut, sanatsal bir itki üzerine kurulu, özgürleştirici bir ifade biçimidir. Buradan hareketle, Bonfand’a göre; “Soyut demek, hissedilir biçimlerden yola çıkarak ve bu biçimleri bir anlamda arındırarak inşa edilmiş demektir” (Bonfand, 2015: 14). Buradan yola çıkarak, “soyutlama” kavramının “duyumsama” kavramıyla beraber anlaşılır hale geldiği ortaya çıkmaktadır. *Soyutlama ve Duyumsama* adlı yapıtında, “soyutlama” kavramını “duyumsama” kavramının yanına koyarak bir kuram ortaya çıkaran ve “soyutlama” kavramını ilk kullanan kişi Worringer olmuştur (Eroğlu, 2017: 19). Buna ek olarak, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde beliren ve kuramsal derinliği olan ikinci yapıt, Wassily Kandinsky’nin (1866-1944) *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı yapıtıdır. Adı geçen iki yapıt, soyut sanat olgusunu besleyen estetik zemini oluşturmaktadır.

Teorik ve kavramsal olarak Worringer’in ve Kandinsky’nin işaret ettiği soyut sanat, uygulamada ise çeşitli sanatçılara ve onların takipçilerine dek ulaşmıştır. Aynı zamanda çeşitli pratikler ile soyut sanatı beslemiş olan Kandinsky’ye göre, soyut sanat resimde ağırlık kazanmış olan üç ekolün fırça darbeleri arasında şekillenmiştir. Bu ekoller neredeyse aynı dönemlere denk

gelmiş ancak tamamen farklı üç grubu temsil etmişlerdir. Bunlar sırasıyla: Rossetti öğrencisi olan Burne-Jones ve takipçileri, Böcklin ve okulu ile Segantini ve onun peşindeki değersiz fotoğraf sanatçılarıdır (Kandinsky, 2010: 37).

Sanatta soyut ifade arayışı, doğadaki şeylerin görüldüğü haliyle, figüratif özelliğini kaybetmeden deforme edilmesi biçiminde gerçekleşmektedir. Soyut ifade arayışı, soyutlama ile gerçekleşebilmektedir. Soyutlama, “bilinen bilgiyi sadeleştirme ve yeniden düzenleme süreci” (Ocvirk vd., 2018: 16) olarak tanımlanabilir. Özerden ve Özer’in ifadesiyle;

Yaşayan nesneyle alakalı tüm anı ve işaretler atıldıktan sonra eserde yapılan biçim değişikliğini fark edemeyecek hale geldikten sonra sanatçının soyutlamayı gerçekleştirdiğini ifade edebiliriz. Dolayısıyla soyut yapıt, mutlak kompozisyon ve renk öğelerinin haricinde başka hiçbir noktayı görünür kılmayan bir yapıttır diyebiliriz (Özerden ve Özer, 2006: 42).

Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına rağmen soyut sanat, temel açıdan soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışı neticesidir. Soyut sanatın olgunlaşması uzun bir zaman almıştır. Esasında “*Soyutlama göreceli bir kavramdır, çünkü bütün sanat yapıtlarında, tam temsilden bütünüyle nesnel olmayana, çeşitli derecelerde mevcuttur. Bu diyagram çeşitli tarihsel dönemler boyunca soyutlamayı kısaca şemalandırıyor – böylesi bir ilerleme tek bir sanatçının bütün bir kariyerinde ya da hatta tek bir çalışmada da gerçekleşebilir*” (Ocvirk vd., 2018: 17).

Eserlerde farklı açılardan soyutlama yapma eğilimi ile karşılaşmaktadır. Kimi eserler, dış dünyada yer alan bir görünümünden yola çıkarak soyutlama yapıldığı gibi, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmayan, Kantçı düşünceye göre “kendinde şey” (a priori) anlamında soyutlanarak meydana getirilmiş eserler de meydana getirilmiştir. Soyut sanat, 1910-20 yılları arası süreçte modern sanatta yaygın bir üslup haline gelmiştir. Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) soyut sanat eğilimi gösteren sanatçıları inceledikten sonra bu alanda iki yöneliş saptamıştır. Barr’ın “klasikçi” ve “romantik” ayrımı üzerinden soyut sanatı inceleyen Antmen’e göre, soyut sanatın yapısal veya geometrik tarafında Cézanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian gibi sanatçılar arasında bağ kurulabilir. Daha organik biçimlerin baskın olduğu dışavurumcu veya geometrik olmayan tarafta ise Gauguin-Matisse-Kandinsky gibi sanatçılar arasında bağ kurulabilir (Antmen, 2010: 80-81).

Soyutlamanın, konunun doğal dünyanın temsili görüntüsünden hiçbir dayanağa başvurmayacak biçimde işlenmesi ve gelişmesine olanak tanıdığını belirten Ocvirk ve diğerlerine göre, soyutlamanın gelişme ve evrimleşerek başlı başına bir sanatsal eğilime dönüşme süreci aşağıdaki aşamalardan geçmiştir (Ocvirk vd., 2018: 17).

#### Soyutlamanın Evrimi

| Natüralizm                                              | Realizm                                                                        | Yarı-Soyutlama                                                | Tam Soyutlama                                                                                                                  |                                                                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tamamen temsili, belli ayrıntıları var (oldukça nesnel) | Temsili fakat belli ayrıntılardan sonra duygusal özü vurgulamakta (daha öznel) | Kısmen temsili olsa da sadeleştirilmiş ve yeniden düzenlenmiş | <b>Nesnel-Soyutlama:</b><br>Fiziksel bir nesneye dayandığı halde sadeleştirilip yeniden düzenlendiği için nesnel görünmemekte. | <b>Nesnel Olmayan Soyutlama:</b><br>Temsili değil, herhangi bir fiziksel nesne temel alınmadan başlanmış. Biçim ve içerik asıl konuyu oluşturmaktadır. |

**Tablo 1:** Soyutlamanın Evrimi (Ocvirk vd., 2018:17).

Modern sanatın soyutlaşma nedenleri on dokuzuncu yüzyılın sosyal, politik, kültürel, felsefi ve endüstriyel yönlerine dayanmaktadır. Soyut sanat anlayışı, içinde yaşadığımız dünyanın sosyal dengesizliklerine yabancı kalarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesiyle ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşüdür. Çağın başlarında sanatçıları dürttüleyen ortak bir neden, onları birbirlerinden habersiz biçimde aynı yöne itmiştir. Turani'ye göre bu illet, köyden kente yaşanan kopuş ve kitlelerin göçü ile baş gösteren yabancılaşmadır. Toplumlar yabancılaşmanın yarattığı huzursuzluğun ve sosyal krizlerin bir sonucudur. Bu hissi ortak biçimde duyumsamış olan sanatçılardan örneğin; Kandinsky Münih'te 1910'da ilk soyut suluboyasını boyadığı zaman, hemen hemen aynı tarihlerde Moskova'da Larionov ve Maleviç 1913'te, Delaunay 1912'de ilk soyut resimlerini yapmışlardır. 1909'da Fütüristler manifestolarını yayımlamış, 1912'de ilk sergilerini açmıştır. Aynı biçimde Arp ve Magnelli Zürih ve Floransa'da birbirlerinden habersiz soyut resimler yapmıştır (Turani, 2017: 559-560). Özetle soyut sanat on dokuzuncu yüzyılın sonlarından başlayarak, yirminci yüzyıl boyunca şekillenmiş olan modern sanatın temel ifade üslubu olmuş ve bu bağlamda pek çok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımlar çerçevesinde sanat eserleri üreten isimler birbirlerinin eşzamanlı olarak yaptıkları çalışmalarından habersiz, on dokuzuncu yüzyılın onlarından itibaren teknolojinin insan yaşamını dönüştürmeye başlamasına karşı geliştirdikleri ortak insani tepkiler sonucunda doğup, yayılım göstermiştir. Soyut sanat yirminci yüzyılın neredeyse pek çok sanat akımına sirayet etmiş ortak bir eğilim olarak değerlendirilmektedir.

Sanatta soyutlama, sanat eserinin yapısı bakımından daima vardır. Ancak sanat akımlarının birbirlerine olan tepkileri yüzünden oluşan gelişimde soyutlama ancak yüzyılımızın başında dünya yüzünde resim alanında oluşmuştur (Turani, 2017: 560). Resim alanında patlak veren ve yaygınlaşmaya başlayan soyutlama eğilimi, zamanla heykel ve diğer plastik sanatları da etkisi altına almıştır.

Soyut sanatın üslup olarak takındığı iki temel yaklaşım biçimi mevcuttur. Ocirk bu yaklaşım biçimlerini yaratıcı/creative olarak adlandırmaktadır. Ona göre, sanatçının amacı anlaşılıyorsa, birbirinden ayrılamıyor gibi algılanan iki yaratıcı/creative yaklaşım bulunuyor anlamı ortaya çıkar:

İlk yaklaşım, nesnel soyutlama, sanatçılar yapıtlarını fiziksel bir nesne üzerinde temellendirirler. Fakat süreç boyunca ve sonunda resim o kadar soyutlanmış bir hale gelmiş olur ki, artık dayanak aldığı nesnel görüntüye hiçbir gönderme yapamaz (Ocirk vd.,2015: 17).

Nesnesiz soyutlama çalışanlar; doğadaki objelerin referans alınmadan, bütünüyle ilk kez oluşturulmuş, bir şeyin temsili oluşundan ziyade, bir fikir ve ifade olarak işe başlarlar. Kimi zaman çalışma ilerledikçe eser sanatçıya bir anlam ifade eder. Kimi zaman bu ifade veya anlam bütünüyle saf bir biçimde sanat öğeleriyle çalışmanın veya sanatçının duygularının dışavurumudur. Soyutlamada uygulanan bu her iki yaklaşımda da alımlayıcı, sanatçının kullandığı tekniği, araçları, sanat öğeleri ile sanat ilkelerini yorumlamak durumundadır (Ocirk vd., 2015: 16-17).

Bir sanat eseri tasarımında soyutlamaya başvurmak, o eserin konusunun, doğadan hareketle fakat doğayla hiçbir bağlantısı olmayan bir ifade kazanmasına olanak tanır. Soyutlama, yapılan eserin temasını, formunu veya kavramsal özünü daha pür bir ifadeyle ortaya çıkarma işine yarar (Chilvers ve Smith, 2009: 23).

Özetle, soyut sanat tanımı ve içeriği itibari ile tek bir akıma veya sanatçıya indirgenemeyecek kadar geniş, karmaşık ve pek çok üslup ile ifade edilmiş bir kimliğe sahiptir. Turani'nin vurgusuyla;

XX.yüzyılın başlangıcındaki önemli sanat olayları 1905 yılında başlamaktadır. Bu olaylar Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm (Gelecekçilik), konstrüktivizm (İnşacılık), Suprematizm, Metafizik Sanat ve içinde XX.yüzyılı karakterize eden Non-Figüratif, Op ve Pop-art gibi anlayışlardır (Turani, 2017: 571).

Bu bağlamda belli başlı akımların incelenmesi ile soyut sanatın ifade biçimleri daha net anlaşılacaktır.

## **2.2. Soyut Sanat Bağlamlı Arayışlar**

### **2.2.1. Empresyonizm (1860-1900)**

Fransızca "impressionisme", İngilizce "impressionism, Almanca "impressionismus" kelimeleri ile ifade edilen Empresyonizm, Avrupa resminde ilk olarak geleneksel resimden ayrılmayı başaran ve Rönesans'tan beri izlenen atölye resminin siyah-beyaz, ışık-gölge ve bilimsel perspektif kurallarının çözülmesine başlangıç olan sanat eğilimidir. Empresyonizm,

doğadan alınan izlenimleri, güneşin yedi rengi ile boyama anlayışına dayanır. Bu akımda çizgi ve resim inşası ortadan kalkmış ve renklerle izlenimler, karalama fırça notları olarak tuvale aktarılmaya başlanmıştır. Böylece çizgi perspektifi de tarihe karışmış ve resimde satıhlaşma doğmuştur (Turani, 2020: 39).

1870'ler ve 1880'ler süresince Paris merkezli bir grup sanatçının, dönemin resmi sergi mekânı olarak kabul gören Salon'a karşı alternatif bağımsız sergiler düzenlemesi sürecinde adı konmuş bir sanat akımıdır. Türkçede İzlenimcilik olarak da adlandırılmaktadır. Bu akım çerçevesinde ismi anılan sanatçılar, akademik resme alternatif arayışları olduğunu duyurmuşlardır. Akım adı altında ismi anılan sanatçılar arasında Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cézanne, Edouard Manet gibi isimler yer almaktadır. Bu isimler arasındaki Cézanne, esas olarak Empresyonizm sonrası dönemin sanatçısı olarak anılacaktır. Akademik resmin kuralcı yapısına karşılık, ekspresyonist resimler desen kullanımından ve kurallardan ve biçimden yoksun görünmektedir. Karanlık tonlar yerine aydınlık, parlak renkler rağbet görmüş, ışık çalışmaları başlı başına bir konu olmuştur. Bu akıma mensup sanatçılar atölyelerden çıkarak doğrudan doğanın içinde çalışmışlardır (Antmen, 2010: 21-23).

Empresyonizmin sadece Salon'a tepki olarak doğduğunu söylemek bu akımın arka planındaki temel tartışmayı anlaşılır kılmaz. Ocvirke göre, on dokuzuncu yüzyılda fotoğraf makinesinin bulunuşuyla artık büyük bir hassasiyet gösterilerek gerçekliğin kayda alınması gereği kalmamıştır. Sanatçılar deneyimlerini daha bireysel bakış açısıyla yansıtma ve yorumlama konusunda özgürleşirler. Renkleri birbirleriyle karşılıklı ilişkileri bağlamında araştıran renk teorisi geliştirilir. Renk teorisi, sanatçıların gerçekliğin nesnel temsili anlayışından uzaklaşmasına yol açar (Ocvirk vd., 2015: 17).

Özetle bu akım bütün modern akımlara hareket kaynağı olmuş ve bunu, birbirine zıt birçok akım izlemiştir. Bu akımın bazı özellikleri önceki çağlarda Velazquez, Frans Hals, Goya, Constable, Turner, Delacroix ve Menzel gibi isimlerde de görülmektedir. Bu isimlerin Empresyonistlerden farkı, doğadan aldıkları izlenimleri güneş renklerini kullanmadan resmetmiş olmalarıdır. Empresyonizm'den sonra gelen Neo-Empresyonistler de resim inşasına önem vererek, güneş renkleri ile çalışmışlardır. Bu akımın öncüleri de Seurat ve Signac'tır (Turani, 2020: 39-40).

Empresyonizm akımı, heykel sanatı üzerinde yoğun bir etki bırakmamıştır. Antmen'e göre (2010: 26) Empresyonizmin heykel alanındaki yansımalarının izini sürmek, oldukça güçtür; ancak bu etkiler tarif edilebilir. Bu akımın ana konusu anlık ışık değişimleri ve renk olduğu için Empresyonizm akımı heykeltıraşların ilgisini çok fazla çekmemiştir. Yine de bu akım dâhilinde resmin yanı sıra heykel de yapan Degas ve Renoir gibi sanatçıların üretimleri, bu

akımın heykel sanatında temsil edilebilirliğini mümkün kılmaktadır. Antmen yine de İzlenimci yaklaşımın heykeldeki hakkını veren başlıca sanatçı olarak İtalyan sanatçı Medardo Rosso'ya (1858-1928) işaret etmektedir. Antmen, Rosso'nun İzlenimci heykel üretimi hakkında şu yorumda bulunur:

Genellikle küçük boyutlarda alçı üzerine şeffaf balmumuyla çalışan Rosso'nun ışık oyunlarını gözetken heykelleri, tıpkı İzlenimciler gibi gündelik yaşamı ve sıradan insanları konu alır. Rosso'nun kullandığı şeffaf balmumu, İzlenimcilerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde etmesine yol açar. Kendi döneminin geleneksel heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında özgün bir figür olarak dikkat çeken Medardo Rosso, 19. Yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2010: 27).

Eserleri “İzlenimci Heykel” kategorisinde değerlendirilen Medardo Rosso, resimde Monet, Degas gibi sanatçıların zorladığı biçimsel ve teknik sınırları, heykel sanatında yıkanların başında sayılan isimlerden biridir. Ergür ve Çoban'ın saptamasına göre;

Rosso'nun uyguladığı alçı üzerine balmumu kaplama tekniği, bronz heykel dökümünün işlem basamaklarından biridir. Bu safhanın biçimsel etkisi sanatçı tarafından bir sonuç haline getirilerek olanakları araştırılmış, kişisel sanat tarzının ifadesi halinde izleyiciye sunulmuştur. Alçı formun üzerini kaplayan yarı saydam bal mumu, bir yandan alttaki formu göstermekte, öte yandan da deri tabakası gibi formu sararak kendi varlığını vurgulamaktadır. İzleyici gerçek malzemelerin gerçek etkilerini yaşamaya davet edilir. Uygulanan tekniğin tüm sonuçları sunulmuştur. Ayrıca çoğaltılan her heykel kopya olmanın ötesinde tekrar edilemez hatta özgün bir varoluş sergiler. Geleneksel heykellerde bu türde teknik hata şeklinde değerlendirilen ve izleyiciden gizlenen sonuçlar Rosso'nun sanatında izleme alanına katılmıştır. Bu fikirler Rosso'nun betimleme tarzına getirdiği yeni biçim kurma önerilerinin yanında dikkate alınması gereken konulardır (Ergür ve Çoban, 2018: 186).



**Resim 19:** Medardo Rosso, “Altın Çağ”, 1886, Washington

Sanatçının izlenimlerini yansıtan Empresyonizm'in soyut sanat düşüncesine en önemli katkıları, formun ihlali ile gerçekleşmiştir. Dış dünyaya odaklanmak yerine sanatçının içe

bakışını, diğer bir deyişle tinselliğe çekiliş eğilimi öne çıkmaya başlamıştır. Bu eğilim zaman içinde şiddetini arttıracaktır. Empresyonizmin yirminci yüzyılda ortaya çıkan kendinden sonraki kuşağı “post-empresyonizm” olarak adlandırılacaktır. Post-empresyonistler, ı ışık renkleri ile atmosfer oyunlarına önem vermeyerek, eşyayı sağlam bir inşa içinde göstermek isteyen ve güneş renkleri ile yetinmeyerek bütün renkleri paletlerine alan ve doğayı yeniden biçimleyen ressamlardır (Turani, 2020: 117). Post-Empresyonizm, tek başına bir sanat hareketi değildir; ancak Empresyonizm’den sonra resim yaptıkları için Paul Cézanne, Vincent Van Gogh ve Henri de Toulouse-Lautrec gibi sanatçılar Post-Empresyonizm içinde sınıflandırılmaktadır (Wilder, 2007: 50). Adı geçen post-empresyonist sanatçıların sanatsal üretimleri, soyut sanatın ve modern sanatın gelişmesinde çok büyük etkileri olmuştur (Grzymkowski, 2013: 197). Post-Empresyonizm’in yirminci yüzyıl soyutlaması üzerinde de önemli bir etkisi olmuştur. Cézanne, kübizm akımının gelişimini etkileyen başlıca figür olarak kabul edilir (Antmen, 2010: 25). Cézanne, yüzeye çekilen, derinliği azalan resimler yapmıştır. Gauguin de yüzeye odaklanan, derinliği azalmış resimler üretmiştir. Paul Sérusier 1888’de hocası Gauguin’den etki alarak soyuta çok yakın diyebileceğimiz “Tılsım” adlı bir resim yapmıştır (Özerden ve Özer, 2006: 44). Bu örneklerle soyut sanat adına ilk örnekler üretilmiş ve böylece soyut esere geçiş adına ilk adım atılmıştır.

### **2.2.2. Fovizm (1904-1908)**

Soyutlamayı hazırlayan adımlardan bir diğeri de Fovizm olmuştur. Fransızca “fauvisme” olarak ifade edilmekte olan Fovizm, fovların resim anlayışını ifade eden bir akımdır. Fovlar, Fransızca “fauves” (vahşiler) olarak ifade edilmektedir. Fovlar, 1905 yılında Fransa’da Henri Matisse tarafından öncülüğü yapılan bir ressamlar grubudur. Bu ressamlar, renkleri fazla karıştırmadan saf olarak kullanarak, plastik değerleri yüzeyleştirmiş ve doğa renklerine bağlı kalmadan doğa resimleri yapmışlardır. Fovizm akımını temsil eden Fov ressamları arasında Derain, Dufy, Vlaminck, Rouault gibi isimler yer almaktadır (Turani, 2020: 45).

Post-empresyonizm ve neo-empresyonizmde soyuta yöneliş, renk coşkusu ve şiddeti ile formun çarpıtılması biçiminde gerçekleşirken, çarpıtmalarıyla dikkati çekmiştir. Bu bağlamda Fovlar olarak anılan sanatçılar; “perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına” karşı çıkmışlardır (Turani, 2017: 571). Fovizm’de saf renkçilik, çizgilerde sadelik, yoğun ışık anlayışı ile soyut sanata hızla kayma gözlenmiştir.



**Resim 20:** Henri Matisse, “La Sarpentine”, 1909, Maryland

Matisse’in, hareket halindeki dansçıların figürlerini heykelde modellemek için çalıştığı birkaç işten bir tanesi de “Serpentine” (Resim 20) adını verdiği heykeldir. Essers’e göre (1987) Matisse’in soyutladığı figür, Rönesans heykellerini anırtmaktadır. Ayakta duran çıplak bir kadın bacaklarını ayak bilekleri üst üste gelecek şekilde kıvrımıştır, çenesini eliyle destekleyebilmek için dirseğini kıvrıp bir kütüğün üzerine dayamıştır. Diğer eli sırtına kıvrılmış ve kalçalar adeta vücudu sarmıştır. Colour’a göre, Matisse’in bu eseri, bakan kişiye Afrika heykellerini anımsatır. Matisse, öne çıkan duruşla Rodin’in buluşu olan “bitmemiş figür” anlayışını birleştirirken, klasik geleneğe uygun büyük boyutlu bir figür ortaya koymayı başarır (Legg, 1972: 23).

Matisse’in sözleriyle Fovizm’in çıkış noktası; *“aracın saflığını yeniden bulmak için cesarettir”*. Matisse, bütün Fov’lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Neşe, ferahlık ve renk, onun çoğu eserlerini karakterize eder. *“İnsanın, gökte, ağaçlarda ve çiçeklerde neşe bulmayı bilmesi gerekir. Çiçekler, her tarafta kendilerini görmek isteyenler için açarlar”* (Turani, 2017: 572-573).

Özetle Van Gogh’un pür renkçiliği ve haşın fırça darbeleri, Cezanne’nin renk modülasyonu ile hacim arayışları; Gauguin’in cüretle gerçekleştirdiği enine ve boyuna süslemeleri (Tansuğ, 2011: 242) ile güçlü bir gelişim gösteren Fovizm’in de soyut sanata doğru evrilen bir çizgide sıralanan akımlar arasında anılmasını sağlamıştır.

### **2.2.3. Ekspresyonizm (1905-1920)**

Türkçede Dışavurumculuk olarak bilinen Ekspresyonizm, Fransızca “expressionisme” ve “expression”, almanca “expressionismus” sözcüklerinden türetilmiş bir isimdir. Bu akımın

Türkçe tam karşılığı “İfadecilik” anlamını taşımaktadır. Natüralizm, Akademizm ve Empresyonizme bir tepki olarak resim, grafik ve heykel alanlarında ortaya çıkmış bir sanat görüşüdür (Turani, 2020: 38). Dışavurumculuk ya da bilinen adıyla Ekspresyonizm, 1911 yılında Almanya’da dönemin avangard sanatını destekleyen Herwart Walden’in gözlemlediği üzere “dışarının izlenimi yerine, içerin dışavurumuna” (Antmen, 2010: 33) yönelmiş sanatçıların ortaya koyduğu bir akımdır. Ekspresyonizm için önemli olan ruhsal durumdur. Turani’nin belirttiği üzere; “Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle Germen ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. ‘Ekspresyonizm’ sözünü, Herwarth Walden ‘Der Sturm’ dergisinde 1911’de kullanmıştır” (Turani, 2017: 576-577).

Bu akım çerçevesinde doğa malzemesi ikinci planda kalmıştır. Ekspresyonizmde doğanın biçim ve renklerinin yansımaya dayanan bir anlatıma karşı olarak, insan içinin yeni taraflarını yeni olanaklarla biçimlendirmek gerekmiştir. Bu akımda zarafet ve incelik yerine, arkaik sanatların sağlamlığı ve içe dönüşün zengin olanakları mevcuttur (Turani, 2020: 28). Dışavurumcu sanatçılar, resimlerini duygusal-manevi bir görüşle donatmışlardır. Bunu yaparken de konuya ilişkin psikolojik durumlarını ön plana taşımışlardır. Ekspresyonistler radikal biçimde çarpıtma ile abartma unsurunu kullanarak, öznel tecrübeyi ifade eden çalışmalar üretmişlerdir. Genel anlamda keyfi renk kullanımı ve sarsıcı kompozisyonlara yoğun olarak yer vermişlerdir (Grzymkowski, 2013: 197).

Yeni dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk gibi fraksiyonlarından da bahsedilen “dışavurumculuk” terimi, çoğu zaman “primitif” kavramıyla yan yana kullanılmaktadır. “20.yüzyıl başında modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan birçok sanatçının yanı sıra hızlı kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçı olmuş, yeni bir ‘Romantik’ ruhu duyuran bu sanatçılar ‘Primitivizm’ olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır”. Dışavurumcu olarak ifade edilen sanatçılar, Batılı olmayan kültürlerin sanatsal verilerine ilişkin merak duymuşlardır (Antmen, 2010: 34-35). Ekspresyonizm ile eserde konu yeniden önem kazanmış; bu nedenle sanatçılar yeni konular arayışında olmuştur. Yeni konu bulmak için 1893’te Gauguin Paris’ten Tahiti’ye bir seyahate çıkmıştır. Matisse Afrika çinileriyle İran minyatürü ve halı desenlerinden esinlenerek sanatına yön vermeyi tercih etmiştir. Kübizme etkisi olduğu ifade edilen zenci plastigi bu sıralarda sanatçıların ilgisini çekmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 163).



**Resim 21:** Alberto Giacometti, “Köpek”, 1951, Paris

İsviçreli heykeltıraş ve ressam Alberto Giacometti, ekspresyonist tavrı bir sürrealist aynı zamanda bir kübist olarak da tanımlanmıştır. Jean Paul Sartre’nin Varoluşçuluk (egzistansiyalizm) teorisi, Giacometti’nin sanatını derinden etkilemiştir. Varoluşçuluk, bireyselliğin ön plana çıktığı ve insan varlığının tüm yönleriyle incelendiği felsefi bir sistemdir. Özgürlük ve sorumluluk kavramlarının ön plana çıktığı bu teoride, Giacometti’de durmaksızın sorgulayan ve aramaktan vazgeçmeyen bir sanat anlayışı ile bronz olmalarına rağmen çamurdan yoğurulmuş gibi duran, yüzleri belirsiz, ince ve keskin insan figürlerini konu almıştır. Sanatçı, “herhangi bir zamanda herhangi bir şeyi bitirmek olanaksızdır” (Fineberg, 2014: 135) dediği zaman bu kaygı dolu, içe dönük keşfin varoluşçu karakterinin altını çizmiştir.

Doğada gözlemlendiği gerçekçi formları, kendi görmek istediği, düşündüğü ve kavramsallaştırdığı, kendine özgü bir üslupla yapıta dönüştürmüştür. Bozuk biçimli (Disformik) ve insana özgü kusurlar, sanatçı tarafından büyük bir ustalıkla işlenerek mükemmel yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bir akım olarak kabul edilmesinin yanı sıra, bir yaşam biçimi ve bir dünya görüşü olarak da kabul edilmektedir. Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapayarak, kendilerini doğanın etkisinden soyutlamış, kendilerini duyularının etkisine açmışlardır. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Her şey sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır. Ölü-doğa (natürmort), manzara(peyzaj) ve figür gibi resimlenen her şey sanatçının kişisel alımlamasına göre yorumlanmıştır. Ekspresyonist sanatçı, kendini içgüdülerine ve içdürtülerine terk etmiş ve kendini ruhunun uyumuna bırakmıştır. Ekspresyonist sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış etkisi vermiştir (Turani, 2017: 577). Özetle dışavurumculuk belli bir yer ve zamanla sınırlandırılmamaktadır. Daha çok yirminci yüzyılın ilk yarısında genel olarak Almanya ile özdeşleştirilen bir akım olmuştur. Almanya’da birinci dünya savaşına uzanan süreçte gerek

figüratif gerekse soyut anlamda dışavurumcu ruhun zengin ve çeşitli fraksiyonları ortaya çıkmıştır(Antmen, 2010: 38).

#### 2.2.4. Kübizm (1908-1914)

Fransızca “kubisme”, İngilizce “cubism”, almanca “kubismus” olarak ifade edilen Kübizm 1908 yılında Picasso ve Braque’ın çalışmalarının etkisiyle isimlendirilen bir sanat anlayışıdır. Juan Gris ve Gleizes gibi isimler bu akımın temsilcileri arasında yer almaktadır. Kübizm’de doğa görünüşleri geometrik bir parçalamaya tabi tutularak, tablo üzerinin doğa unsurlarından kurtarılması ve bu yolla yeniden inşa etme amacı vardır. Kübizm hareketi 1907 yılında Cézanne’ın hatırasına bir saygı niteliğinde başlamıştır. Fransız Hükümeti’nce organize edilen retrospektif bir sergide Picasso ile Braque’ın kendi aralarında sürdürdükleri konuşmalarda Kübizm’in genel çerçevesi ortaya konmuştur. Başlıca iki eğilimin içerildiği Kübizmde; figürün tümünü basitleştiren geometrik inşaaya *Sentetik Kübizm*, bir figürün her taraftan görünüşünü dikkate alarak yapılan parçalamaya ise *Analitik Kübizm* denmiştir (Turani, 2020: 81).



**Resim 22:** Pablo Picasso, “Gitar”,1912, New York

Ancak Kübizm bir geometrizm değildir. Bu hareketin doğuşu Cézanne’ın bir tercihi üzerine şekillenmiştir. Cézanne çalışmalarında bir objeyi koni, silindir, prizma tarzındaki üç boyutu geometrik oylumlara oturtmuştur. Kübizm, Enmpresyonizmin renk ilkelerinden vazgeçerek, hacim değerlerini gri ve kahverengi armoniler içinde sunmuştur. Pürizm, Fütürizm, Rayonizm gibi akımlar Kübizm’den doğan yeni olanaklar olmuştur (Turani, 2020: 82). Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963) Empresyonizm’in dekoratif görsellik sunan

estetiğine tepki olan Kübizm'i aŗama aŗama geliŗtirmiŗtir. Öncelikle Picasso'nun yarı-soyut nitelikli "Avignonlu Kızlar" adlı resmi (1907)ile kübizmin ilk frakasyonu, daha sonra da analitik Kübizm ve son olarak kolaj estetiēi üzerine kurulan sentetik Kübizm geliŗmiŗtir. Gerçekliēi canlandırmanın yeni yollarını arayan bu sanat somuttan soyuta veya nesneden, nesnenin geometrisine doēru y kselmiŗtir (Vallier, 1970: 24).



**Resim 23:** Alexander Archipenko, "Saçlarını Tarayan Kadın", 1914, İsrail M./Kudüs

Kübizm özünde resimsel bir akım olarak kabul edilmektedir. Ancak buna raēmen heykel sanat ları arasında da yankı bulmuŗ bir akımdır. Rus asıllı Amerikalı heykeltıraŗ Alexander Archipenko (1887-1964) ile Fransız sanatçı Henri Laurens (1885-1954)'dir. Kübist etkiler alan sanatçılardan biri olan Archipenko, 1912 yılından itibaren heykel  alıŗmalarında atık malzeme kullanımına y nelmiŗtir. Özellikle ilk eserlerinde Picasso'nun gündelik malzemeler kullanarak  rettiēi asemblajları heykellerinin etkisi göze çarpar. Laurens ise, ahŗap ve metal malzemeleri kullanarak resimli Kübist heykeller yaparak, oldukça renkli    boyutlu bir Kübizm anlayıŗı geliŗtirmiŗtir (Antmen, 2010: 50).

Kübizm ile birlikte dıŗ dünyanın duygularla algılanan görünümlerine duyulan eēilimden vazgeçilerek,  ze inme düsturu benimsemiŗtir. K bistlerden sonra soyutlamanın eleyici yönü g  lenmiŗ ve soyut, hacim unsurunu da ortadan kaldırmıŗtır ( pŗiroēlu, N., ve M.  pŗiroēlu, 2009: 170-172). Özetle Picasso ve Braque'ın  rettiēi Kübist eserler ile soyut sanata ge iŗ hızlanmıŗtır. Kübizmin daha da ötesine geçen Picasso (Resim-22) Gitar adlı  alıŗmasıyla kavramsal sanatın ilk eserlerini dahi üretmeye baŗlamıŗtır.

### 2.2.5. Fütürizm (1909-1930)

Fransızca “futurisme”, Almanca “Futurismus” olarak ifade edilen Fütürizm 1909’da İtalya’da önce şiirde, daha sonra resimde ortaya çıkmıştır. Zamana bağlı çeşitli durumları ve yaşantıları birleştiren bir görüştür. Gelenekle bağlantılı tüm sanatları tamamen reddeden bir akımdır. En önemli temsilcileri arasında Carra, Boccioni, Rusolo, Severini bulunmaktadır (Turani, 2020: 46). Türkçede Gelecekçilik olarak da adlandırılmaktadır.

Fütürizmi salt bir sanat hareketi olarak düşünmek mümkün değildir. Modern sanat akımları arasında öncelikle bu yönüyle kendine özgü bir yeri olan Fütürizm, sanatsal zeminini kısa zaman içinde Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Cara (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) gibi genç İtalyan sanatçıların imzalayacağı Fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesiyle biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur (Antmen, 2010: 66). Fütürizm aynı andaki çeşitli yaşantıları değerlendirmek için saydam kübist eşya analizini kabul etmiştir. Hareket, bu görüşün çıkış noktası olmuş, endüstri ve makine ilk olarak Fütürizm’de önem kazanmıştır (Turani, 2020: 46-47).

Filippo Tommaso Marinetti’nin etrafında toplanan İtalyan Fütüristleri, Marinetti’nin manifestolarında söz ettiği “hız estetiği” dinamizmini ve harekete görsel ifade kazandırmayı ilke edinmişlerdir. Bunun gerçekleştirebilmek için renk ve biçimleri kimi zaman keskin çizgisel hatlarla, kimi zaman da daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırma yoluna gitmişlerdir. Böylece bir tür yeni-izlenimci “divisyonizm” başlatmışlardır. Fütüristler ayrıca deneysel fotoğraf tekniklerinden de yararlanmışlardır (Antmen, 2010: 66). Fütürizmin heykel sanatına etkisi soyut sanata giden yola önemli katkılar sunmuştur. İpşiroğlu ve İpşiroğlu’na göre, Fütürizm heykel sanatına önemli ilhamlar vermiştir. Abartılı ve aykırı kas eğrileri, figürün kuvvetini ve hızını ifade eden gerilmiş ve şişirilmiş formlar bu ilhamlara örnektir (İpşiroğlu, ve İpşiroğlu, 2009: 521).

Fütürist resim ve heykelleriyle tanınan Umberto Boccioni, Fütüristlerin önde gelen temsilcisi sayılmaktadır. Boccioni eserlerinde ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde kullanmıştır. Bunu yaparken üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları şeklinde bölümleme yoluna gitmiştir. Sanatçının “Ruh Halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar” (1911) başlıklı ünlü triptiği, Fütüristlerin ilgi duyduğu konuları gözler önüne sermektedir. Adı geçen eserde tren istasyonları ve kalabalıklar ile tüm bunları tek yüzeyde buluşturan dinamik bir görsel zenginlik göze çarpar. Boccioni, resimleriyle olduğu kadar heykelleriyle de dikkatleri üzerine çekmiştir. “İnsan Dinamizminin Sentezi” (1913) ve “Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri” (1913) adlı eserleri, Fütürist heykelciliğin başlıca yapıtları

arasında sayılmaktadır. Sanatçı bu yapıtlarında hareket halindeki nesnelerin dinamizmini yansıtabilme çabası içinde olmuştur (Antmen, 2010: 67-68).

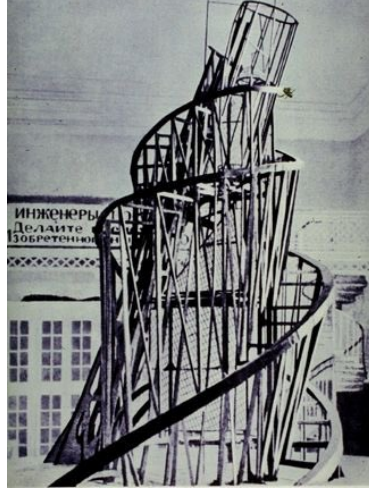


**Resim 24:** Umberto Boccioni, “Uzayda Sürekliliğin Eşsiz Formu”, 1913, New York

Fütürizm; hız, teknoloji, gençlik ve şiddet temalarına hayranlık duymaktadır. Bu temaların kullanımı soyutlamanın daha çok kökleşmesine yol açmış ve Avrupa'daki tüm sanat hareketlerini derinden etkilemiştir (Grzymkowski, 2013: 198). Antmen'in dikkati çektiği üzere, Fütürist resimlerin her biri bir yandan Kübizm'in yoğun etkisini hissettirirken, bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmini yakalama uğraşını yansıtmıştır (Antmen, 2010: 67-68). Bu bakımdan Fütürizmi, Kübizm'in devamı niteliğinde yorumlamak mümkün olabilir. Zira Kübizm'deki geometrik formlar, Fütürist nitelikli çalışmalarda yüzeye hareketin eklenmesiyle canlanmış; böylece normal hareketler aynı anda algısal bir izlenime kavuşmuştur. Fütürist eserlerin hareket nosyonu, görsel algıda bu yönüyle modern sanata önemli bir yenilik katmıştır.

#### **2.2.6. Konstrüktivizm (1913-1930)**

Fransızca “constructivisme”, almanca “konstruktivismus” kelimeleri ile ifade edilen Konstrüktivizm, 1913 yılından itibaren saf geometrik biçimlerin benimsendiği resim anlayışı olarak kabul edilmiştir. Maleviç, Tatlin ve Rodjenko'nun dikdörtgen, çember ve doğruların düzenlenmesine dayanan resimlerini 1913'te Moskova'da sergilemeleri sonucu ortaya çıkmıştır (Turani, 2020: 76). Konstrüktivizm'in temelleri, Tatlin'in 1914 yılında Picasso'nun Paris'teki atölyesini ziyaret etmesiyle atılmıştır. Tatlin burada gördüğü Picasso eserlerinden etkilenerek, hakiki malzemeleri hakiki mekânlarda dönüştürmeye karar vermiştir (Farting, 2017: 401).



**Resim 25:** Vilademir Tatlin, “III. Enstelasyon Anıtı”, 1919, Moskova

Akımın önde gelen temsilcileri yayımladıkları manifestolarında bu akımı, Süprematizm, Yeni-Objektivizm ya da Konstrüktivizm şeklinde ifade edilir. Konstrüktivizme bağlı görüşleri sonraki yıllarda Naum Gabo ve Pevsner kardeşler ile Bauhaus çerçevesinde adı geçen Moholy Nagy benimsemişlerdir (Turani, 2020: 76). Konstrüktivizm akımında, sanat “politik” ve “sosyal gereksinimler”i gerçekleştirmek için bir araç olarak kullanılmıştır. 1924 tarihinde Lenin’in ölümü üzerine, Rusya’da Stalinizm yükselmiş ve “sosyalist gerçekçilik” devletin resmi sanat anlayışı olarak empoze edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Rus avangard eğilimleri edebiyat, sanat, müzik, film ve mimari gibi alanlarda artık rağbet görmemiştir (Farting, 2017: 401). Antmen’in ifadesiyle; “Rus Konstrüktivizmi, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangard sanat akımları gibi bir “soyut estetik” hareketi olarak doğmamıştır” (Antmen, 2010: 104).

Genel olarak Konstrüktivizm’de sanat öğeleri tasarım ağırlıklı kompozisyonlar üzerine şekillenmiştir. Konstrüktivizm’de yaşamın somut unsurları, tasarım etmenleri kullanılarak yeniden yorumlanması da soyutlama aşamasına geçiş yolunda bir ara durak olarak Konstrüktivizmi öne çıkarmaktadır. Antmen’in belirttiği üzere;

Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesneler genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar için alışlagelmiş malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, ‘eski düzen’in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır (Antmen, 2010: 104).

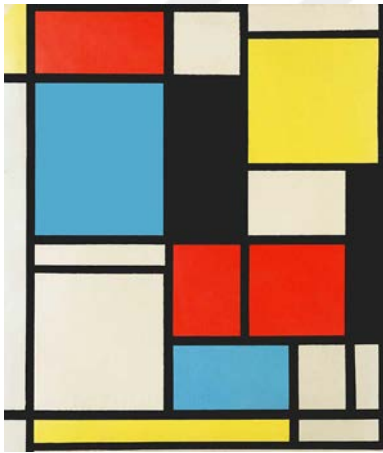
Bu nedenle, Konstrüktivizm’in somut materyallerle soyutlamaya geçişin bir örneğini teşkil ettiği söylenebilir. Bir sanat akımı olan Konstrüktivizm’in yirminci yüzyıl başlarında yıkılan Çarlık Rusyası’nın yıkıntıları üzerinde yeni bir siyasal doktrin üzerine kurulan Sovyet Rusya’da belirişi tesadüf değildir. Ancak konstrüktivist soyut metal heykeller bu akım içerisinde

bir sanat eseri olarak değil, bir laboratuvar nesnesi olarak sunulmuş; bu da Rus Konstrüktivistlerinin devrimci tavrına bir örnek teşkil etmiştir (Antmen, 2010: 105).

### 2.2.7. Neo Plastisizm Ve De Stijl (1917-1924)

“De Stijl”, Hollandalı ressam Piet Mondrian’ın yine vatandaşı olan Theo van Doesburg’la birlikte çıkardıkları ve soyut konstrüktivizmin ya da Neo-plastisizmin esaslarını yayınladıkları derginin adıdır. Bu dergide soyut biçimleme mantığının esaslarını araştıran mimar ve ressamlar yazılar yazmıştır (Turani, 2020: 34). De-Stijl grubu olarak adlandırılan sanatçılar, 1917’de Hollanda’da De-Stijl isimli bu bültenle birlikte kendi sanat fikirlerini yayma imkânını bulmuştur.

Sanatsal eğilimleri Mondrian, Van Doesburg ve Vantongerloo üçlüsü tarafından geliştirilmiş olan De Stijl grubu Hollanda’da, konstrüktivist içerikli bir anlayışa sahip olan neoplastisizm ile de ilişkilendirilmektedir (Turani, 2020: 76). Neo-plastisizm Mondrian tarafından Kübizm ve Konstrüktivizm’den yararlanılarak, saf plastik resmin bir doktrini olarak gerçekleştirilmiştir. Neo-plastisizm, yatay ve dikey doğrularla düzlemlerin dengeli ve hesaplı düzenine dayanır. Mondrian için her şeyin üzerinde mutlak egemen olan dengedir. Neo-plastisizmde kullanılan renkler, kırmızı, sarı, mavi yanında gri, siyah ve beyazdır (Turani, 2020: 105).



**Resim 26:** P. Mondrian, “ Mavi, Kırmızı, Sarılı Kompozisyon”, 1929, Sırbistan



**Resim 27:** K. Maleviç, “ Suprematist Kompozisyon”, 1916, Sovyetler Birliği

Mondrian ve Malevich geleneksel konuları kullanmayı bırakarak, bütünüyle biçimsel konulara odaklanmayı tercih etmişlerdir. Mondrian, sanat çalışmalarında evrensel uyum, eşit olmayan karşıtlıkların (birey ve evren) dengesini sunmak üzere yoğunlaşmıştır. Malevich ise eşitliğin dengesi konusuna odaklanmıştır (Turani, 2017: 120; Ragon, 2009: 25; Stokstad, M, ve W.Cotren, 2015: 522). Mondrian tuval yüzeyinde çizgileri yoğun olarak kullanmış; hacmi de tuvalden kaldırmıştır. Buna ek olarak, çizgileri kullanarak renkleri yüzeye eklemiştir (İpşiroğlu

ve İpşiroğlu, 2009: 54-56). Mondrian bu denemeleriyle gerçeklikten bir parçayı alıp onu kademe kademe basitleştirerek kendi soyut resim üslubuna ulaşmış, kübist formları atarak kendi kanunlarını oluşturmuş ve arı soyutu elde edebilmiştir. Van Doesburg ise “İnek” soyutlamasıyla doğa nesnelerinin geometrik olarak ifade edilebileceğini göstermiştir. Dahası öze indirgenebileceğini de ortaya koymuştur (Farting, 2017: 407; Vallier, 1970: 287). Özetle “Neo-plastisizm, dikey ve yatay çizgileri, bir doğa görünüşünün değil, bir doğa gerçeğinin anlatımı olarak anlamaktadır” (Turani, 2017: 614).

## **2.2.8. Dada Hareketi (1916-1922)**

Dada hareketi, bir “başkaldırı” hareketi olarak kabul edilmektedir. 1915 ile 1922 arasında süren ve Sürrealizmden daha eski bir akımdır. Romanyalı şair Tristan Tzara hareketin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Bu hareket, 1915 ile 1922 yılları arasında rağbet görmüştür. Zürih’te yer alan Cabaret Voltaire adlı müzikhol gelişip ilerlediği yer olmuştur. Hugo Ball’ün kurduğu Kabare Voltaire’de yapılan bir buluşmada Tristan Tzara’nın sözlük açarak rastlantı sonucu gördüğü ilk kelime olan “Dada” sözcüğü hareketin adı olarak seçilmiştir. Çocukların tahta at oyuncağı ile oynarken çıkardıkları “dada” sözcüğü, sözlükte “tahta at” oyuncağı olarak tanımlanmaktadır. Dada hareketi, Zürih’te başlamış ve sonrasında Paris ve New York gibi sanat metropollerinde de yayılmıştır (Genç, 1983:72-73).

Dansın, müziğin, gösterime dair diğer tüm unsurların iç içe kullanıldığı çeşitli buluşmalar gerçekleştiren Dada sanatçıları, alaya alma, şakalaşma, saçmalamalara varan doğaçlamalara başvurarak beklenmedik durumların estetiğini yakalamaya çalışarak kendi soyutlama eğilimlerini belirlemişlerdir. Dadacıların temel amaçları, çevremizde olup bitenleri akıl ve mantıkla algılama alışkanlığının dışına çıkarak, meselelere farklı bakış açıları ile yaklaşmamızı sağlamaktır. Bu nedenle, alımlayıcılarının kendi kalıplarının dışına çıkmaları için kısırtıcı eylemler gerçekleştirmişlerdir (Turani, 2017: 607-608).

Dadacıların yıkmak istedikleri temel görünüm, müzeleri adeta sanatın tapınağıymış gibi algılayan ve buralardaki yapıtları huşu içinde alımlayan çevrelerin bu algılama alışkanlığıdır. Büyük sanat eserleri üzerinde çocuksu karalamalar ve yazılar yaparak ana formu bozmuşlardır. Amaç bu eserlerle dalga geçmek veya aksine günlük yaşamda kullanılan ütü, telefon gibi eşyaları kullanılış amacından soyutlamak olmuştur. Bunu yapma amaçları, o eserlere yeni bir isim ve anlam kazandırmak olmuştur. Bunun için günlük yaşamda kullanılan nesneleri sanat yapıtı olarak sunma yoluna gitmişlerdir. Dadacılar, seri üretim materyalleri kullanarak gerçekleştirdikleri soyutlamalarla “ready made” (hazır-yapım) diye ifadelendirdikleri bir sanat türü geliştirmişlerdir. Günümüze kadar ulaşan hazır-yapım eserlerinin ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray vermişlerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 98-99).

1887 tarihinde dünyaya gelen Marcel Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesneler arasındaki ayrımları yok etmek için deneysel ve araştırmacı bir sistem meydana getirmiştir. Hazır geleneksel kalıpları reddeden bir sanatçı kişiliğine sahip olan Duchamp, ilk hazır-yapım işi olan “Bisiklet Tekerleği” (Bicycle Wheel) adlı çalışmayı yapmıştır. Bu çalışma bir bisiklet tekerleği ve bir tabure olmak üzere iki nesneden oluşmaktadır. Duchamp, bu işinde heykele özgü bir terminoloji kullanmıştır. Adı geçen nesne, kaideyle heykeli oluşturan nesne arasında kurulan hiyerarşik ayrılmaya itiraz niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle bu çalışma, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisi olarak değerlendirilmiştir. Duchamp, nesneleri sanatın hiyerarşisinden soyutlarken, bir taraftan onları ironik biçimde yeniden estetize etmiştir. “Bisiklet Tekerleği” adlı yapıt ile ortaya çıkan en önemli meydan okuma, yaratıcılık düzeyinde gerçekleşmiştir (Hopkins, 2004:122).



**Resim 28:** M. Duchamp, “Pisuvan”, 1917, New York



**Resim 29:** M. Duchamp, “Bisiklet Tekerı”, 1913, New York

Duchamp'ın bilinen en ünlü yapıtı ise, New York bağımsız sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine gönderdiği ve R. Mutt adıyla imzaladığı “Çeşme” (*Fountain*) adlı çalışmasıdır. Duchamp'a göre bu yapıtı sanat eseri kılan husus, üzerine imza atılması ve bu haliyle eserin müze duvarına tutturularak, nesnenin ana işlevi dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuvan, bir sanat yapıtına dönüşmüştür. Duchamp, modern insanı biçimlendiren makine çağının etkilerini büyük bir kinizmle yapıtlarında ele almıştır. Toplumun giderek artan

makineleşmenin yarattığı yabancılaşma hissi karşısında sanatı kişinin kendini anlatması olarak görmüştür.

Sanatta geleneksel tutumu yıkma amacı gütmüş olan Dada Hareketi, sanata yeni malzemelerin ve tekniklerin girmesine katkı sağlamıştır. Bu katkının, Dada hareketinin sanatta soyutlama eğilimine kazandırdığı en önemli yenilik olduğu yorumunda bulunulabilir. Kübizm vasıtasıyla sanata dahil olan *kolaj*, *asamblaj*, *montaj* türünde yeni teknikler Dada Hareketinde daha ileri bir boyuta taşınmıştır. Böylelikle nesnenin ana kullanım amacı ve anlamı genişlemiş ve değişmiştir. Kübistlerden farklı olarak Dadacılar seri üretimle elde edilmiş endüstriyel nesneler kullanmışlardır. Bu nesneleri genellikle doğrudan kullanma yoluna gitmişlerdir.

Lynton'un dikkati çektiği üzere, Dadacılar, sanat yapmada yeni bir yöntem ve üsluplar geliştirmekten ziyade, halihazırda kullanımda olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmışlardır. Dada hareketinin sanat tarihine kazandırdığı en önemli yenilik, sanatta yeni biçimler, yeni konu, içerik, tür veya ustalık değil; sanatçının “yaptığı işi sanat olduğu bilinci ile yapıyor olma” tarzında bir tutum kazandırmış olmasıdır (Lynton, 2009:127).



**Resim 30:** Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1933, New York

Dada hareketinde öne çıkan diğer bir isim alman Dadaist ressam ve heykeltıraş Kurt Schwitters (1887-1948)'dir. Sanatçı *Merz* ismini verdiği kolajlarında, otobüs bileti, gazete, çivi gibi farklı, hazır malzemeleri kullanır. Amacı, diğer Dada sanatçıları gibi sanatta geleneksel, akademik olana tepki vermek, sanatta farklı malzemeleri kullanabilmektir (Huntürk, 2016: 254). Schwitters sokaklardan ve çöp kutularından metal, karton, tahta tarzındaki objeler ile ambalaj kâğıtları ve gazetelerden yararlanarak oluşturduğu çalışmalarıyla ünlenmiştir. Bu yaparak klişeleşmiş gelenekleri yıkmak ve sanat nesnelerini zenginleştirmek istemiştir. Sanat nesnelerini ya anlam ve biçim açısından dönüştürme ya da direkt kullanma yoluna gitmiştir.

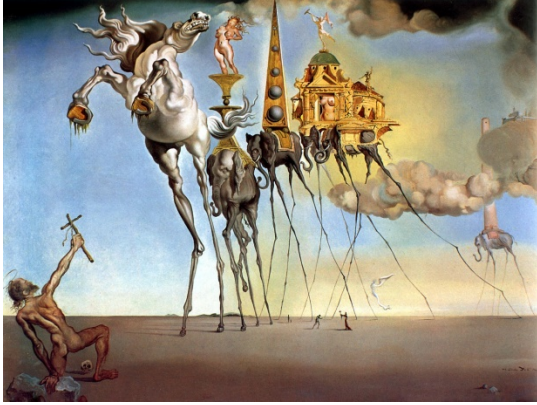
Sanatçının ismi çok duyulan projesi *Merzbau* adlı çalışmasıdır. Sanatçı bu projesini tüm ömrünce sürdürmüştür. Pek çok malzemeden yararlanmış olduğu bu kompozisyonunda, kaostan yeni bir düzen yaratmak, savaş sebebiyle çöküş yaşayan toplumun kalıntılarından yeni bir oluşum ortaya çıkarmak üzerine bir fikir yürütmüştür (Sürmeli, 2012: 340).

Deneyimi irdelemek isteyen Dada sanatçıları, yaşamdan ayrı bir yerde tutulan ve kutsanan özerk sanat yapma düşüncesine karşı olmuşturlar. Bürger (2017)'e göre kısıtlılığı ve yaşamı dönüştürmeye olan etkisinin yetersizliği sebebiyle “sanat için sanat” yapma fikrine karşı duran ve özerk sanat kategorilerine duydukları inançsızlıkları ve öfkeleri, Dada hareketini özerk sanat kesimlerinin değerlerine, kurumlarına ve sanatlarına yönelik belli ölçüde agresif bir tavır almaya ve yıkıcı performanslar düzenlemeye sevk etmiştir. Dadacıların hazır-yapımlarıyla meydana çıkan, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama tavrı, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Kavramsal Sanat'ın doğuşuna kaynaklık edecektir. Dada Hareketi; estetik değerler ile geleneksel olan tüm düzene ve hatta kendine dahi karşıtlık kurmuştur. Dada bir kırılma noktası olmuştur. Dada, kendinden sonra gelen sanat hareketlerine özgürlükçü bir yol açmıştır. Doğayı ve sanatı sorgulama Dada Hareketi ile başlamıştır. (Aysan, 1986:8).

Dada hareketi yirminci yüzyılın kapsamı ve karmaşıklığı içinde soyutun en çarpıcı biçimde ortaya konduğu bir dönemeç olmuştur (Vallier, 1970: 42). Geleneğin tüm değerleri, figürasyon ve soyutlama tarafından peş peşe reddedilmiştir. Böylece tarihte ilk defa orijinal sanatsal kavrayışın belirsizliği Dada hareketinde açıkça gerçekleşmiştir. Dada hareketinin özgünlüğü bu noktada saklıdır. Bu noktada Dada hareketini, akım olma çabasından ziyade modern yaşam karşısında yeni bir tutum takınma ve eylemde bulunma tavrı geliştirme amacı ön planda olan bir hareket olarak yorumlamak daha doğrudur. Ancak geleneksel anlamda sanat yapma alışkanlıklarını sarsması, farklı materyallerle sanat yapılabileceği olasılıklarını gerçekleştirmiş olması, bu yönüyle de modern sanatta soyutlama eğiliminin yerleşik hale gelmesi sürecine önemli katkılar sunmuş bir hareket olmuştur.

### **2.2.9. Sürrealizm (1924-1959)**

Fransızca “Surréalisme”, İngilizce “surrealism”, Almanca “surrealismus” sözcükleri ile ifade edilen Sürrealizm akımı 1924 tarihinde André Breton tarafından ortaya atılmıştır (Turani, 2020: 137). Türkçede Gerçeküstücülük olarak da anılan bu akımın manifestosunu Bréton hazırlamıştır. Akımın önde gelen temsilcileri, geleneksel sanat yapma yöntem ve anlayışlarına karşı durmuş, sanatta gerçeği yakalama idesini aşmayı umarak sanat ile hayat arasında kopan bağları yeniden tesis etmeyi amaçlamışlardır. Bu uğurda rüya metaforu ile bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanat arayışında olmuşturlar.



**Resim 31:** Salvador Dali, " Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı", 1946, Belçika



**Resim 32:** Juan Miro, " Hayatın İçindeki Ahenk", 1924, Paris

Sürrealist imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmıştır. Yunan asıllı İtalyan Sanatçı Giorgio de Chirico (1888-1978) bu akımın öncü sanatçılarından başında anılmaktadır. İspanyol ressam Juan Miro (1893-1983) ile Salvador Dali (1904-1989) de bu akım çerçevesinde ünlenmiş önemli isimlerdir (Antmen, 2010: 137). Bu akımda temel olarak, yaratıcı sürecin aklın ve mantığın denetiminden özgürleştirilmesi düşüncesi güdülmektedir.

Fransız şair Andre Breton'un 1924 manifestosu ile Sürrealizm, bir akım olarak kabul edilmektedir. Sürrealistler Freud'un psikanalitik yaklaşımından, Jung'un kolektif bilinçaltından ve önceki dönemlerin özellikle Kübizm, Fütürizm, Dada gibi akımlarından etkilenmişlerdir. Bu akımın etkisi 1950'lere dek sürmüştür (Huntürk, 2016: 256).

Bilinçaltının sanata yansması (Huntürk, 2016: 256) olarak kabul edilen Sürrealizm akımında soyutlama eğilimi, bu akım çerçevesinde eser üretmiş olan sanatçıların psikanaliz eğilimli "ruhsal otomatizm" kullanarak oluşturdukları eserlerde açığa çıkmaktadır. Bilinçaltı otomatizm, akıl ve mantığın ön planda olduğu zihinsel bilinci aşarak, bilincin ötesinde bir sanatsal yaratımı ifade etmektedir. Sürrealizm akımının plastik sanatlardaki yansması bu ifade biçimi dolayımında şekillenmiştir. Ruhsal otomatizm, Breton tarafından sürrealist sanatçılar için önerilmiştir. Breton'a göre ruhsal otomatizm; "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazısıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır" (Breton'dan akt. Antmen, 2010: 136).

İkinci dünya savaşı yıllarında çoğu sürrealist sanatçı Amerika'ya göç ederek Amerika'da soyut dışavurumculuğun gelişimini etkilemişlerdir (Huntürk, 2016: 256). Sürrealizm'de sanatçılar öznel yönelişlerine göre farklı üsluplar yaratmıştır. Farklı yönelişleri olmasına

rağmen, sanatçılar ortak paydalarda buluşmaktadırlar. Örneğin rüya sürrealizmi üzerine kurulan Salvador Dali'nin üslubu ile organik sürrealizm üzerine kurulan Joan Miro'nun üslubunun ortak paydasını, her ikisinin de tuval yüzeyinde erotizm, istek ve korku gibi rahatsız eden konuları irdeleme motivasyonu oluşturmaktadır (Dempsey, 2019: 83).

Özetle Sürrealizm'in düşünsel kökenlerinde insan psikolojisini *ego*, *süperego* ve *id* kavramları üzerinden çözümlemiş olan Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı yer almaktadır. Freud'un geliştirdiği en önemli kavram, "bilinçaltı"dır. Freud, insan psikolojisine ilişkin saptama ve açıklamalarıyla sanatsal yaratıcılığa da yön vermiş bir kişi olarak akımın şekillenmesinde önemli bir dönemeçtir. Sanatı ve sanatsal yaratımların kökenini de bilinçaltı kavramıyla açıklayan Freud'un işaret ettiği «bastırılmış duygular» sorunsalı Sürrealistlere yeni bir çalışma sahası yaratmıştır. Bu bağlamda sürrealistler, Freud'un Psikanaliz çalışmalarından yararlanmışlardır.

### 2.3.Soyut Sanata Varış

*Soyutlama-Yaratma Derneği* (Abstraction-Création) adı ile Paris'te 1931 yılında figüratif olmayan sanatın manifestolarını düzenleyen bir dernek kurulmuştur. Uluslararası üyelere sahip olan derneğin Organizasyon Komitesi'ndeki sanatçılar arasında Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Helion, Auguste Herbin, Frantisek Kupka ve Georges Vantongerloo'dur. Dernek üyelerinin kendilerini tanımlayan görüşlerinden biri özgürce soyutlamadır (Huntürk, 2016: 249). Adı geçen dernek ve bu dernek etrafında kümelenen sanatçılar soyut sanatın yaygınlaşmasında önemli bir misyon almışlardır. Derneğin ortaya çıkışından önce ise soyut sanatın öncüleri bu üslubun tohumlanmasını sağlamışlardır. Turani'nin ifadesine göre;

Karşıtları tarafından daima ölü bir sanat olduğu söylenmiş olmasına rağmen, soyut sanat, gücünü kabul ettirmiştir. Bizzat totalitarizmin, bu anlayışın eserlerini ateşe vermesine rağmen, soyut sanat büyümüş ve gelişmiştir. (...) Wassily Kandinsky Fransa'ya, Hans Hartung (1904'te Leipzig'de doğmuştur) da aynı şekilde Fransa'ya, Paul Klee İsviçre'ye ve Bauhaus'taki birçok hoca Amerika'ya göç etmişlerdi. Hitler rejiminin öfkesiyle karşılaşan soyut sanat anlayışı, esasen dünyaca ün sahibi bulunan bu sanatçılar tarafından gittikleri yerlerde kuvvetli bir etki yaratmakya devam etmişti (Turani, 2017: 628).

Soyut sanatın merkezi haline gelen Paris'te yukarıda anılan derneğin haricinde, 1939'da "*Salon des Realités Nouvelles*" adlı bir sergi mekânı da kurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de soyut sanat hareketleri gittikçe kuvvetlenmiştir. Savaş sonrasında soyut biçimlendirme Amerikan sanatına egemen olmuştur. Marc Tobey (1890-1976) ve Jackson Pollock (1912-1956) ile Amerikan sanatı Avrupa sanatına bile etki etmeye başlamıştır (Turani, 2017: 628).

“Fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkaran” (Gombrich, 2004: 602) kompozisyonları ifade etmek için dile getirilen Lekecilik, soyut sanatın önde gelen bir biçimidir. Soyut sanat adı altında ismi anılan önemli sanatçılardan biri olan Jackson Pollock, Lekecilik’e dâhil edilen eserler üretmiştir. “Herhangi başka bir amaç gözetmeden sadece boyayı kullanış şekline odaklanmak” (Gombrich, 2004: 602) biçiminde ifade edilen soyut resmin önde gelen temsilcisi olan Pollock’un da eserleri Lekecilik olarak ifade edilen soyutlama tarzına dâhil edilmektedir.

İtalya da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, soyut sanatla ilgilenmeye başlamıştır. İtalya’nın soyut sanatla ilgilenen merkezleri olan “Fronte Nuovo dedlla Arti” 1947’de ve “Movimento Arte Concrète” 1948’de kurulmuştur. İtalyan soyut sanatçıları arasında yol gösterici olan Alberto Magnelli’dir. Magnelli 1936’dan sonra geometrik formlar ve kuvvetli renkler kullanmıştır. Magnelli etkisinde kalan diğer bir soyut sanatçı Atanasio Soldati (1896-1953)’dir. Soldati de geometrik formlarla çalışmıştır. İngiltere’de soyut sanat diğer ülkelere oranla daha az rağbet görmüştür. Ben Nicolson (1894-1982) kadınlara yakışan duygululuk ve soylu bir konstrüktivizmiyle en kabiliyetli olanlardandır. Son olarak Almanya’ya bakıldığında, Nazilerden kaçan sanatçılar Avrupa’nın diğer kentlerine ve Amerika’ya göç ederek soyut sanatın yaygınlaşmasında büyük pay sahibi olmuşlardır. Bu sanatçılar arasında öne çıkan isimlerden biri olan Willi Baumeister (1889-1955) eserlerinde kendine özgü bir dünya yaratmıştır. Heinz Trökes (1913- 1997) eserlerinde ise neo-plastisizm ve konstrüktivizm etkisinde soyutlamalar görülmüştür (Turani, 2017: 628-629). Özetle yirminci yüzyılda beliren soyutlama eğilimi yeterlilikleri ve yetersizlikleri ile sanat yapma biçimini belirlemiştir. Huntürk’e göre;

20. yüzyılda modernizmde görülen soyutlama ile sanatçı, doğadaki biçimleri değiştirir, parçalar, yeniden kurar, yorumlar. Bu eserlerin ortak elemanları; ışık ve gölge, kütle ve uzay (doluluk-boşluk), hacim, planlar (yüzeyler), geçişlerdir (espas). Geçişler, heykelin planlarını birbirine bağlarken, gölgenin istenen oranda heykel üzerinde kararlı bir şekilde gezmesini sağlar. Planlardaki kusurlar; titreşim, kopuk gölgelere neden olur. Bu sorunun en önemli nedeni, kullanılan biçimlerin içlerinin yeterince dolu olmaması, çalışılan yüzeylerin ezik kalması, konturları (dış çizgileri) çizmekteki ve planları bağlamadaki yetersizlikleridir (Huntürk, 2016: 21).

Bu bağlamda 20. Yüzyıl sanatını derinden etkileyen ve özgün yaklaşımıyla, görünümünün taklidine meydan okuyan Romanya’lı heykeltıraş Constantin Brancusi heykelde soyutlamanın başlıca temsilcilerinden kabul edilir.

Sanatçı kendisiyle yapılan bir röportajında, Bükreş’te (1930) bulunduğu dönemde bu şehir için anıtsal bir sütun tasarlamak istediğini belirtir fakat bu projesini hayat geçiremez. Sonrasında bu projesiyle ilgili 1934 senesinde beklenmedik bir fırsat gelişir. Birinci Dünya Savaşı’nda, Romanya’nın Tirgu-Şiu kentini Alman güçlerine karşı savunurken 1916 yılında ölen askerlerin anısına heykel yapması istenir.

Bunun üzerine sanatçı, bu projesini uzun bir sütunun kente yerleştirilmesi olarak tasarlar. Fakat anıtı sipariş eden komisyonla yapılan görüşmeler doğrultusunda proje genişletilir ve şehrin doğu-batı eksenine üç anıtsal yapı yerleştirilmesine karar verilir.



**Resim 33:** C. Brancusi, "Sessizlik Masası", 1938, Romanya



**Resim 34:** C. Brancusi, "Öpüşme Kapısı", 1937, Romanya

Bu bağlamda "Sonsuz Sütun"a ek olarak Juu nehri kıyısındaki şehir parkına yerleştirilen büyük bir taş masa ve 12 taş oturma biriminden oluşan "Sessizlik Masası" (Resim 33), parkın köşesinden şehre doğru bakan, 5 metre yüksekliğinde mermerden yapılan "Öpüşme Kapısı" (Resim 34) ve bunlardan yaklaşık olarak 1.2 km. uzaklıkta, açık alana yerleştirilen "Sonsuz Sütun" adlı anıtlar hayata geçirilir. Bu anıtlar bir anlamda yaşam yolculuğunu da temsil etmektedir.

İkonografik olarak sıralandığında "Sessizlik Masası" doğum, vaftiz törenleri, kutsallık ve toplumsal paylaşımlar, "Öpüşme Kapısı" aşk, evlilik ve aile oluşumuyla beraber yaşamla ilişkilendirilir. "Sonsuz Sütun" ise Romen kültüründe sıklıkla rastlanan ve özellikle 'genç yaşlarda trajik şekilde ölenlerin, sembolik ikizlerini temsilen' mezar başlarına dikilen direklerden esinlendiği düşünülür. Bu anıt aynı zamanda bedensel âlemi aşarak, göğe yükselme fikrini görselleştiren "Axis Mundi" ve "Cennet Sütunu" kavramlarına da gönderme yapar. Brancusi'nin formlarındaki şiirsel nitelik ve yakaladığı biçimsel ifade, ilk etapta, Jean Arp, Barbara Hepworth, Henry Moore ve Isamu Noguchi gibi sanatçıları etkiler. Kankan Erenus(2019)'a göre sanatçının 1957 yılındaki ölümünden sonra da, yapıtlarına egemen olan sade anlatım, saflık arayışı ve etkili soyutlama, aralarında Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris ve Tony Smith'in de bulunduğu Minimalistler'e önemli bir referans oluşturur. Tirgu Jiu'daki anıtsal kompleksi ise Çevre Sanatı'nın erken bir örneği olarak tanımlanabilir.

Şahiner (2013) 1960 sonrasında sanatta postmodern kırılmalar ve dönüşümler yaşandığını belirtmektedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında soyutlamanın baskın üslup olarak sanata sirayet etmesinde katkıları olan sanat akımları, sanat hareketleri ve sanatçı gruplarının sanat yapma biçimleri 1960-1970’lerde üretilen önemli sanat yapıtları ile bir sorgulamaya ve eleştiriye tabi tutulmuştur. Postmodern yapıtlar kategorisinde değerlendirilen 1960 sonrası bu yapıtlar sadece Biçimciliğe bir tepki olmamış, Minimalistlerin, Yeni-Dadacıların ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermelerinin bir devamı olmuşlardır. 1960 sonrasında Eylemler, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösterim Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanatı adı altında yaşanan postmodern kırılmalar sadece resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamışlardır. Adı geçen sanat akımları/hareketleri, bir taraftan da gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken sanatın tanımını genişletmişlerdir (Atakan, 2015: 9). Söz konusu bu kırılma noktalarında beliren yeni sanat akımları/hareketleri bu tezin inceleme alanı dışında olması sebebiyle etraflı inceleme dışında tutulmuştur. Ancak 1990 sonrasında ortaya çıkan “yenilebilir sanat” eserleri üretme fikrinin gelişmesinde önemli bir basamağı teşkil ettiklerinden, bir sonraki bölümde adı geçen postmodern duraklara tekrar değinilecektir.

### **3. BÖLÜM: HEYKELDE ALTERNATİF MATERYAL KULLANIMI**

#### **3.1. 1960 Sonrası Heykel Sanatında Alternatif Malzeme Kullanımı**

Postmodern görüş, modernist düşünceye bir tepki olarak belirmiştir. Postmodernizm, modernist bakış açısına sahip olan mantıkçı Batı düşüncesini derinden sorgulamış ve merkezsiz düşünce biçimini yansıtmıştır. Postmodern Sanat’ın, görsel sanatlar alanında 1960’larda Pop Sanat ile başladığı öne sürülmektedir. Postmodern Sanat bir taraftan Modern Sanata tepki gösterirken, öte taraftan da Modernizm’in içindeki Dada gibi akımlardan etki almış, benzer yaklaşımlar sergilemiştir (Huntürk, 2016: 282-283).

Postmodern görüşü besleyen düşünsel kaynaklar arasında Jacques Derrida, Michel Foucault ve Roland Barthes, Jean-François Lyotard gibi felsefecilerin görüşleri yer almaktadır. Tarihçi Mark Poster’a göre, modernizmin insanlığa getireceği mutluluk inancının azalması ve sorgulanması ile postmodern görüş gelişip yayılmıştır. Bu sorgulamanın arka planında üç önemli neden yer almaktadır: Birincisi, kolonilerin bağımsızlık kazanmasıyla insan merkezli modern Batı düşüncesi sorgulanmıştır. Bu düşüncenin sadece belirli toplumlara mutluluk getirip kolonilere mutluluk getirmemesidir. İkincisi, feminist hareket güç kazanmıştır. Batı’nın beyaz, orta sınıf erkeğinin mutluluğu için çalışan düşünce sorgulanmaya başlamıştır. Üçüncüsü,

televizyon, telefon, radyo, bilgisayar, internet gibi elektronik iletişim sistemleri yaygın hale gelerek, bilginin edinilmesi ve aktarılması sebebiyle sosyal yapı değişmiştir. Bu nedenle sorgulama geniş bir alana yayılmıştır (Huntürk, 2016: 283).

1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte kategorik olarak 'heykel' başlığı altında ele alabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışlagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır\*nesne kullanımı ve mekana yayılan asemblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır (Antmen, 2010: 291-292).

1960'lardan itibaren beliren Kavramsal Sanat, Pop Sanat, Minimalizm, Beden Sanatı, Gösteri Sanatı vs. gibi postmodern sanat eğilimleri çoğu zaman birbirleri ile iç içe geçerek heterojen üsluplu yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemin önde gelen sanatçıları ve yapılan işlerine baktığımızda iç içe geçmişlik durumu açık biçimde görülmektedir. Bununla birlikte, postmodern olarak adlandırılan dönemin en belirgin özelliklerinden bir diğeri de yeni malzeme ve tekniklerin kullanılması yoluyla soyutlama estetiğinin gerçekleştirilmiş olmasıdır.

Yeni malzeme ve teknikler daha geniş bir ifade alanı ve sanatsal özgürlüğe yol açtığı için, çağdaş heykeltıraşlar artık yontma ve modelleme yöntemleri ile sınırlı değiller. Çağdaş sanatçılar günümüzde her türden farklı malzemeyi bir arada kullanarak daha geniş kapsamlı uzamsal ilişkiler keşfediyorlar. Heykeltıraşlar çelik, plastik, ahşap ve kumaş gibi çeşitli malzemeleri kaynak yapıyor, civatalıyor, perçinliyor, yapıştırıyor, örüyor, dikiyor, çakıyor, damgalıyor. Birçok çalışma, **asamblaj** örneğinde olduğu gibi, artık iki boyutlu sanat araçlarının sınırlarını zorluyor ve o sınırları aşılıyor (Ocvirk vd., 2018: 39)

1980'li yıllarda tanımı ve kapsamı büyük oranda değişmiş ve belirsizleşmiş olan ifade biçimleri arasında heykel sanatı da yerini almıştır. Heykel sanatı bu zaman aralığında yoğun bir dönüşüm ve çeşitlemeye zemin oluşturmuştur. Bu dönemde üç boyutlu sanat yapıtı üretimi genel olarak en başta heykelle ilişkilendirilmiştir. 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkan yeni eğilimler heykel sanatına yeni açılımlar, yeni bir boyut ya da anlayış getirmemiş; tersine Kavramsal Sanat'ın yaptığı gibi, daha çok heykelin sınırlarının belirsizleşmesine katkı sunmuşlardır. "Sonuç olarak üç boyutlu yapıt üretiminde malzeme dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesi, 1980'li yıllardaki "heykel" üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır" (Antmen, 2010: 287).

Postmodern heykel anlayışını ele almadan önce, 1990'lara uzanan süreçte ortaya çıkan ve heykel sanatının sınırlarını belirsizleştiren 1960 sonrası sanat akımları ve bu akımlar çerçevesinde gerçekleşen temel kuramsal tartışmalara bakmak yerinde olacaktır. 1960-1990 yılları arasında *Pop Sanat*, *Kavramsal Sanat*, *Süper Gerçeklik*, *Eylem Sanatı*, *Yoksul Sanat*, *Vücut Sanatı*, *Yeryüzü Sanatı*, *Fluxus*, *Oluşumlar (Happenings)*, *Gösterim Sanatı (Performance Art)* ve *Süreç Sanatı* (Atakan, 2015: 20-78) gibi postmodern akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımlar arasında yer alan Kavramsal Sanat etkisini yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca göstermiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki formel sanat eğilimlerinin her türlüsüne karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Kavram Sanatı (Concept Art) vurgusu, terim olarak ilk kez 1961’de Henry Flynt tarafından kullanılmıştır. Formlara karşı düşünceler ve birden fazla düşünceye de açılan kavramlar önerilmeye başlamıştır. Kavram sanatının Kavramsal sanata dönüşmesinde “Art&Language” ile “Joseph Kosuth”un özellikle 1973 yılı sonrasındaki metinleri ve işlerinin önemi büyüktür. Bu sanat algısında özellikle okuma ve tartışma başat sanat yapma eylemleridir (Eroğlu, 2020: 7).

Kavramsal Sanat ABD’de ortaya çıkmıştır. Duchamp’ın, Jasper Johns, Rauschenberg, John Cage ve Merce Cunningham’ın çalışmalarıyla yorumlayıp yaygınlaştırdıkları düşünceler üzerine kurulmuştur. Kavramsal Sanat’ın içeriğinde “kavram” ifadesi algılamadan, “düşünce” de biçimbilimden üstün tutulmuştur. Bu sanat yapma biçimi, kimilerince Minimalist yapıtların doğal bir sonucu olarak da algılanmıştır. Sol LeWitt, kavramsal sanat terimine yeni bir anlam kazandırmıştır. LeWitt, sanatın bilişsel bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğuna dikkat çekerek; sanatın duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddetmiştir (Atakan, 2015: 10).

1960 ile 1990 yılları arasına damga vuran görüş “postmodern görüş”tür. Bu zaman aralığında yapılan sanat eserlerinin tamamı postmodern anlayış ile yapılmamıştır; ancak bu aralıkta genel anlamda “sanat eseri ile sıradan nesne, sanatçı, izleyici ve sanat dalları arasındaki sınırların kalkması; entelektüel düşüncenin, sanat yapma sürecinin sanat olması” postmodern sanat görüşünü özetlemektedir. Bu dönemde sanat eseri müze, galeri gibi mekânlarda sergilenmek, kalıcı olmak, alınıp satılmak zorunda değildir. Sanatı oluşturma sürecinin kendisi başlı başına sanat olarak kabul edilmiştir (Huntürk, 2016: 281-282). Sanatta postmodern söylemlerin serpilip geliştiği ve yerleşik hale gelmeye başladığı 1960’ların sanatçı kuşağı, başkaldıran bir kuşak olarak kabul edilmektedir. Atakan’ın vurguladığı üzere;

Sanatçılar 1960’lar boyunca 1970’lerin başlarında, bütün dünyada, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eş zamanlı olarak sorgulamaya başlamıştı. Bu tür sorgulamalar dinamik, çoğu kez de çekişmeli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuş ve zaman içinde sanat uygulaması ve kuramı içinde kabul edilen ile edilmeyen arasında sınırları açmıştır. Bu sürecin uzun vadedeki etkilerini anlayabilmek için, sorgulamada izlenen çeşitli yolları irdelemek gerek ama, başlangıçta, kısmen de olsa bu sorgulamanın resim-heykele, Soyut-Dışavurumculuk akımının hegemonyasına ve Biçimcilik olarak bilinen modernist öğretiye bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Atakan, 2015: 20).

1960 kuşağının tersine, 1980’lerin genç sanatçıları, sistem içerisinde sağlam bir meslek edinmeyi hedeflemişlerdir. Bu kuşağın genç sanatçıları, sanat yapıtının artık elde yapılması gerekmediğini, başka biri tarafından yapılabileceğini ya da fabrikada üretilebileceğini biliyorlardı. Kompozisyon ve tasarım öğeleri gibi biçimsel kaygıların yerine süreç, düşünce ve eylemi vurgulamışlardır. Çalışmalarını sanat eleştirisi olarak değil, sanat yapıtı olarak yaymak

ve göstermek için posta, kitap ve dergi gibi alternatif mekânlar kadar müzeleri ve galerileri de kullanmışlardır (Atakan, 2015: 11).

Özetle 1960'tan sonra heykel uygulamalarında başlayan malzeme tutumlarındaki değişiklik 1980 sonrasında hız kazanmıştır. Heykel sanatında malzeme ile form ilişkisi soyutlama ekseninde yol alırken; tekstil, kâğıt, balmumu, insan ve hayvan bedenleri, yumuşak polimer tarzındaki plastik malzemeler kullanılmıştır (Hiçyılmaz, 2018: 53-85). 1960'lardan sonraki on yıllar içinde malzemeyle kurduğu ilişki bakımından en dikkat çekici sanatçılardan biri olan Joseph Beuys'un seçimleri postmodern dönemde malzeme tutumlarında çeşitliliğe giden yolu açmıştır. Beuys'un kullandığı malzemeler arasında; "geleneksel olmayan içyağı, keçe, kemik, bitki artıkları, fidan, tüy, ölü tavşan gibi organik malzemeler; bakır, kablo, elektrik feneri, kullanılmış pil, cep saati, akü, televizyon, vida, askı, mıknatıs, piyano, radyo gibi inorganik malzemelerin yanı sıra çikolata ve bazı kimyasal sıvılar" (Değirmenci Aydın, 2016: 31) yer almıştır. Beuys'un yarattığı çeşitlilik ufuk açıcı olmuş ve özellikle 1980 sonrasında yankı bulacak olan postmodern heykel anlayışlarına ilham kaynağı olmuştur.

Postmodern heykel uygulamaları gerçekleştiren sanatçılar farklı malzeme ve tekniklerle 1980 sonrası dönemde sanatlarına yön vermişlerdir. Özellikle 1990'lardan günümüze üretilen işlerde modern dönemin Minimalizm, Dışavurumculuk akımlarını, soyut veya figüratif üsluplarını, hem de postmodern anlayışı içermektedir. Bir kısım sanatçılar ahşap, taş, bronz gibi kalıcı geleneksel malzemeler kullanırken, bir kısmı da pirinç polen, sebze, meyve gibi dönüşebilen, kırılğan, organik malzemelerle çalışmayı tercih etmiştir. Bu isimler arasında Antony Gormley, Jeff Koons, Louis Bourgeois, Barry Flanagan, Anne Leuck, Albert Paley, Damien Steven Hirst, Xu Bing, Yukinori Yanagi, Garnett Puett, Kiki Smith, Rachel Lachowicz, Wim Delvoye, Arnaldo Pomodoro, Walter De Maria, Rachel Whiteread, Richard Serra, Roman Singer, Anish Kapoor, Olaf Nicolai, Mark Wallinger, Marc Quinn, Sylvie Fleury, James Lee Byars, Montien Boonma, James Turrell, Wolfgang Laib, Luciano Fabro, Ernst Neizvestny, Magdalena Abakanowicz (Huntürk, 2016: 341-379) gibi sanatçılar yer almaktadır. Heykelde farklı malzeme arayışlarını gerçekleştirmiş olan bu isimlerden belli başlıları, kullandıkları malzemeler bağlamında incelenmiştir.

### **3.1.1. Günlük Yaşamdaki Seri Üretim Nesnelerinin Kullanımı: Claes Oldenburg (1929)**

1960-1990'lar arasında öne çıkan heykel sanatçıları arasında yer alan Claes Oldenburg (1929), genellikle günlük nesnelerin büyük kopyalarını içeren kamu sanat enstalasyonlarıyla tanınan bir Amerikan heykeltıraştır. Arthill (2022) Oldenburg'un çalışmasındaki bir başka

temanın gündelik nesnelerin yumuşak heykel versiyonları olduğunu belirtmektedir. Sanatçı gündelik nesnenin ölçeğiyle anıtsal boyutlarda oynayarak geleneksel özne/nesne ilişkisini tersine çevirmektedir.

Oldenburg, heykel sanatında hem çeşitliliği yüksek malzemeler katmış hem de günlük hayatta kullanılan *mandal*, *iğne*, *kaşık* gibi nesneleri anıtsal boyutlarda işlemiştir. Sanatçı, günlük yaşamda görmeye alışık olduğumuz her tür ürüne, sanat eseri olabilme özgürlüğünü getirmiş, yüksek sanat eserleri ve tüketim nesneleri arasındaki sınır belirsizleştirmiştir (Huntürk, 2016: 291).



**Resim 35:** Claes Oldenburg, “Mandal”, 1976. Philadelphia

Oldenburg, heykelde alışık olduğumuz katı malzemelere karşı, farklı bir malzeme arayışı söz konusudur. Sanatçı, “kullandığımız nesnelerle yüksek sanat eserleri arasındaki sınırları – daha önce dadacıların yaptığı gibi- kaldırmış ve her tür nesneye demokrasi getirerek sanat eseri olma hakkı tanımıştır. Bu bağlamda bizi; sanat eseri, estetik ve sanat eserinin niteliği üzerine tekrar düşünmeye davet eder” (Huntürk, 2016: 292).

### **3.1.2. Yumuşak Malzemelerin Kullanımı: Eva Hesse (1936-1970)**

Lateks, fiberglas ve plastik gibi materyallerde öncü çalışmalarıyla bilinen Eva Hesse (1936-1970), 1960’larda post-minimal sanat akımına giren sanatçılardan biridir.

Hesse, hem boyut hem de seçilen malzeme nedeniyle Minimalist sayılmaktadır. Malzeme seçimi açısından ise Yoksul Sanat özelliği göstermektedir. Minimalist Sanat’a, kadınca bir yumuşaklık, duyarlılık getirdiği kabul edilir. Geleneksel malzemeler yerine, çok az kullanılan veya hiç kullanılmayan, sanatta yer verilmeyen yumuşak, farklı malzemeleri seçmiştir (Huntürk, 2016: 305-306).



**Resim 36:** Eva Hesse, “Contingent”, 1969.

Eva Hesse’nin “Contingent” başlıklı, 1969 tarihli yerleştirmesi, *fiberglass*, *reçine*, *tülbent*, *polyester* gibi aslında hepimizin gündelik hayatta temas ettiği materyallerden oluşturulmuştur. Salkaya (2022)’ya göre “Contingent” kelime anlamı itibariyle “umulmadık olay” ve “birlik” şeklinde iki anlamı birden karşılamaktadır. Materyaller “umulmadık” şekilde bir araya gelmekte ve bir “birlik”e varmaktadır.

### 3.1.3. Ölü Hayvanların Bedeninin Kullanımı: Damien Steven Hirst (1965)

İngiliz sanatçı Damien Steven Hirst (1965), kasıtlı olarak kışkırtıcı, güzellik, ölüm ve yeniden doğuş, tıp ve teknoloji, ölümlülüğü ele alan asamblajist, ressam ve kavramsal sanatçı olarak kabul edilmektedir. Wainwright (2022)’a göre 1990’ların sanat dünyasının en küçük çocuğu olarak kabul edilen Hirst, formaldehit içindeki ölü hayvanları sanat olarak sunmuştur. Fransız sanatçı Marcel Duchamp gibi Hirst de şok edici etkiye sahip hazır nesneler ile bu süreçte sanatın doğasını sorgulamıştır.

Hirst, yaptırdığı tanklarda ölü hayvanları sergileyerek güzelliğe, ölüme, ölümlü oluşa, tekrar doğuma, teknolojiye, ilaçlara dikkat çeker. Sanatçı aşağıda yer verilen çalışmasında, ölü bir köpek balığını izleyiciye sanat eseri olarak sunmuştur. Bu eserinde *formaldehit* kullanarak çürümeyi önlediği bilinmektedir. Sanatçı diğer işlerinde olduğu gibi, bu işinde de sanatın ne olup olmadığı konusunu bir kez daha tartışmaya açmıştır (Huntürk, 2016: 348-349).



**Resim 37:** Damien Steven Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı”, Tate Modern (Londra), 1991.

Hirst'ün hem sanatçı hem de provokatör olarak ünü hızla yükselmiştir. Hayvanları formaldehit içinde sergilemesi ve canlı kurtçuklar ve kelebeklerle tamamlanmış enstalasyonları, ölümlülüğün ve insanın onunla yüzleşme konusundaki isteksizliğinin yansımaları olarak görülmüştür. Çalışmalarının çoğuna, ölümlülükle ilgili genel meşguliyetinin altını çizen ayrıntılı başlıklar verilmiştir. Wainwright (2022)'a göre, Hirst'ün sonraki çalışmaları arasında sıkma makineleriyle yapılan resimler, sigara izmaritleriyle dolu büyütülmüş kül tablaları, insan gövdesinin anıtsal anatomik modelleri yer almaktadır. Anıtsal anatomik modelleri, ilaçlarla dolu ecza dolapları, buluntu nesnelerle dolu diğer dolapları ve elmasla süslenmiş platin döküm insan kafatası gibi malzemeleri de işlerinde kullanmıştır.

#### **3.1.4. Canlı Hayvanların ve Böceklerin Kullanımı: Xu Bing (1955) ve Garnett Puett (1959)**

Günümüzde çoğu sanatçı, çalışmalarında *domuz*, *karınca*, *arı* gibi canlılardan yararlanmaktadır. Xu Bing ve Garnett Puett bu isimlerden ikisidir. Bing, yerleştirme çalışmasında domuzları kullanmayı tercih ederken, Puett de arıların heykel oluşturmasını sağlamıştır (Huntürk, 2016: 349).

Xu Bing, 1955 yılında Çin'in Chongqing şehrinde doğmuş ve Pekin'de büyümüş olan Bing, izleyicilerden kültürel geçmişimizin, özellikle de dil tarafından şekillendirilenlerin, dünya görüşlerimizi temelde nasıl renklendirdiğini düşünmelerini beklemektedir. Art21'de (2022) görsel ve yazılı dillerden büyülenen Bing'in; kaligrafi, ahşap blok baskı ve manzara boyama parşömenleri gibi asırlık Çin kültürel geleneklerini aynı anda uyandıran ve altüst eden karma medya enstalasyonları inşa ettiği belirtilmektedir.

Xu Bing, sanat etkinliğine canlı hayvanları katmıştır. Çalışmalarında *domuz*, *koyun*, *ipek böceği*, *papağan* gibi hayvanlarla, bambu ile geleneksel Çin resimleri kullanmıştır (Huntürk, 2016: 349).

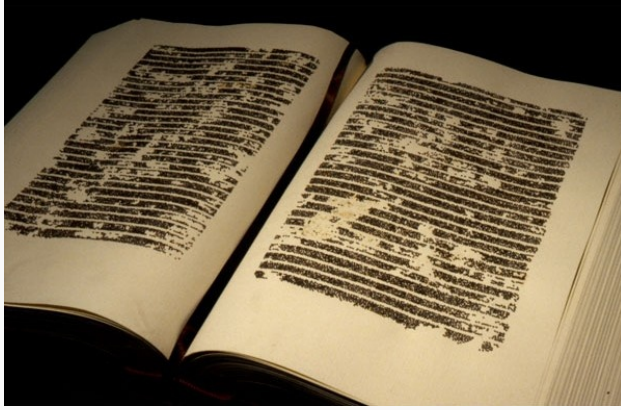


**Resim 38:** Xu Bing, "Panda Hayvanat Bahçesi", 1998.

*Panda Hayvanat Bahçesi*, sanatçının "maskeli karakterler" olarak tanımladığı icat edilmiş kaligrafi eserlerine uzanan bir keşif olan maskenin etkilerini araştırmak üzere gerçekleştirilmiştir. Canlı domuzlar, bambu, klasik tablolardan oluşan malzemelerin kullanıldığı bu çalışmada karışık yerleştirme kompozisyonu kurmuştur. Çalışma ilk defa 1998 yılında New York'taki Jack Tilton Galerisi'nde sergilenmiştir. Xu Bing (2022) bu çalışmasında, galeri ziyaretçilerinin Çin kültürünün iyi bilinen bir sembolü olan panda ayısını görmeleri için yapay bir "otantik" alan yaratmak istediğini belirtmiştir. Bununla birlikte, Xu Bing'in pandaları, aslında panda ayısınınkinden benzer doğal siyah-beyaz işaretlere sahip bir cins olan New Hampshire domuzlarından oluşmuştur. Sanatçı, panda maskeleriyle domuzların görünümelerini değiştirmiş ve geleneksel bir manzara resminin fonunda bir bambu korudan oluşan zarif bir "Çin" muhafazasında özgürce dolaşmalarına izin vermiştir.



**Resim 39:** Xu Bing, "Amerikan İpekböceği Seri 1: İpekböceği Kitapları", 1994-95.



**Resim 40:** Xu Bing, "Amerikan İpekböceği Seri 1: İpekböceği Kitapları", 1994-95.

*Amerikan İpekböceği Seri 1: İpekböceği Kitapları* adlı çalışmasını 1994 yılında gerçekleştirmiş olan sanatçı malzeme olarak canlı ipekböcekleri ile kitapları kullanmıştır. Bu çalışma, Amerika Birleşik Devletleri'nde canlı ipekböceklerinin yetiştirilmesini içeren bir diz proje olarak gerçekleştirmiştir. İpekböceği Kitaplarında, ipekböceği güveleri küçük siyah yumurtalarını açık kitapların boş sayfalarına bırakmaktadır. Binlerce siyah yumurta işareti, gizemli, gizli bir dilin tuhaf yazısını çağrıştıran "basılı bir metin" yaratmaktadır. Bing (2022) tesisin açılışında, yumurtalar zaten yumurtadan çıkmaya çok yakındır. Sonraki günlerde, yumurtalar yumurtadan çıktıkça metin değişir ve siyah noktalar yavaş yavaş kaybolur ve kitapların sayfaları arasından sürünerek çıkan binlerce dalgalı siyah çizgiye (genç ipekböcekleri) dönüşürken, metin değişir ve dağınık, izleyiciyi şaşırtır. Seyirci bu garip ciltlerle karşı karşıya kalır.



**Resim 41:** Xu Bing, Amerikan İpekböceklerini inceliyor.

Garnet Puett ise, aynı zamanda dördüncü kuşak arıcı olan çağdaş bir heykeltıraştır. Jack Shaman Gallery (2022) sitesinde, arılarını kısmen sanatsal işbirlikçileri olarak kullanan Puett'in

onlarla kurduğu bu eşsiz, karşılıklı ilişki, heykel, performans ve böcek ortaklığının birleştiği “apisculptures” olarak adlandırdığı belirtilmektedir.

*Tuzak* ya da *Cazibe* ismiyle bilinen çalışmasında, Puett, emniyetli cam kutu içine arıların üzerinde çalışabileceği, kendi istediği biçimde bir kovan hazırlar. Emek ve süreç sonucunda arıların ne tür bir eser çıkaracağı sanatçının kontrolünde olmasına karşın belirsizdir (Huntürk, 2016: 350). Bir başka eseri olan *Ruh Mahmuzu* isimli işinde de kendine özgü çalışma yöntemini sürdürmüştür.



**Resim 42:** Garnet Puett, “Ruh Mahmuzu”, 1996-2006.

36 3/4 x 15 x 15 inç 72 3/4 x 15 x 15 inç (standlı), balmumu, çelik, ahşap, cam vitrinin kullanıldığı kompozisyon da Puett’in koleksiyonundaki bir *Apisculptural Çalışma*’dır. Türkçeye “arı heykeli” olarak çevrilebilen bu deyim altındaki işler için Puett şöyle bir yöntem izlemektedir: Puett, bir koloni için şekerli su ve gerekli ana arıyı sağlamadan önce, yapacakları nihai peteği hayal ederek, kaynaklı çelik armatürlerden yapılmış özel olarak tasarlanmış yapılarını balmumuyla kaplamaktadır. Puett, heykel başına aynı anda yaşayan ve heykel süreci boyunca yapıyı şekillendiren 90.000 kadar bal arısı kullanır. Puett, arıların petekleri için seçtikleri formları tam olarak kontrol edemese de, formun parçalarını eriterek ve çıkararak çalışmalarını manipüle ediyor. Puett, birkaç haftadan bir aya kadar sürebilen heykelin bittiğini

belirlediğinde, arıları sıradan bir kovana nakleder ve petekteki balı temizler. Balmumu heykeller uygun şekilde korunursa binlerce yıl dayanabilirler.

Puett dışında da arılarla çalışan başka heykeltıraşlar da mevcuttur. Bu tür işler “Bee sculpture” olarak adlandırılmaktadır.” Ancak Puett’in çarpıcı işlerinde görülen, doğanın işbirliği ile hareket eden insan yaratıcılığıdır. Bu kolektif performans, insan il edoğa kavramlarının çatışmadan, uyumla üretebildiğinin sanattaki en önemli örneklerinden birini oluşturmaktadır. Puett, bu çalışmalar aracılığıyla halkı arıların büyüleyici yaşamları ve çevremizde oynadıkları önemli rol konusunda da bir anlamda eğitmektedir.

### 3.1.5. Ruj ve Pudra Kullanımı: Rachel Lachowicz (1964)

Santa Monica merkezli sanatçı Rachel Lachowicz, 1964 yılında San Francisco, CA'da doğdu ve lisans derecesini California Sanat Enstitüsü'nden aldı. Rachel, modernizmin erkek merkezli dünyasına esprili bakış açısıyla bakmasıyla ve ünlü eserleri yeniden şekillendirerek sanat tarihi kanonuna radikal saldırılar düzenlemesiyle tanınır. Lachowicz'e göre (2022) sanatçı çok sayıda başlık altına giriyor: feminist, sahiplenmeci, minimalist sonrası, kavramsal sanatçı ve kavramsal heykeltıraş. Etiketler bir yana, çalışmaları feminist pozisyonun çığır açan bir yeniden kavramsallaştırılmasına katkıda bulunur.



**Resim 43:** Rachel Lachowics, “Carl Andre'ye Saygı (açık ve koyu)”; Ruj ve ağda, Orange County Sanat Müzesi, 1991.

Rachel Lachowics, çalışmalarında feminist bir yaklaşım sergiler ve eserlerini boyamak için kadınlara özgü olan ruj, pudra gibi malzemeleri kullanır. Duschamp, Judd, Andre gibi ünlü

erkek sanatçıların eserlerini de kadına özgü kırmızı ruj ile boyayarak yineleyen sanatçı, sanattaki erkek egemen anlayışa tepki verir (Huntürk, 2016: 353).



**Resim 44:** Rachel Lachowicz, “Mavi Değil Kırmızı” (1992) adlı performanstan kareler

Lachowicz, Mavi Değil Kırmızı isimli performansında, Yves Klein’ın kadın modelleri maviye boyayarak tuval üzerinde izlerinin çıkmasını sağlamasına tepki olarak, erkek modelleri kırmızıya boyar (Huntürk, 2016: 353).

“Ruj Feministi” terimi 80’ler-90’ların felsefesinden doğmuş; ancak daha spesifik olarak sanat dünyası bu terimi Rachel Lachowicz’in ve bir avuç diğerlerinden daha azının çalışmasına atıfta bulunmak için kullanmaya başlamıştır. Lachowicz (2022) bu terim altındaki işlerinde ağırlıklı olarak kozmetik kullanımı yoluyla kimlik ve marka yaratma siyaseti ilişkisini araştırmaktadır. Lachowicz, görsel olarak bereketli, kimi zaman cinsel açıdan kışkırtıcı ve her zaman anlamı kasıtlı olarak yeniden tasarlayan hem sağduyulu nesneler hem de büyük ölçekli yerleştirmeler de yapmaktadır.

### **3.1.6.Altın ve Kan Kullanımı: Marc Quinn (1964)**

Altın elementinin heykelde kullanımı tarihte çok eskilere dayanmaktadır. Antik Mısır’dan günümüze pek çok sanat eserinde karşımıza altın ve altın ile ilişkili tasarımlarla karşılaşılacaktır. Günümüzde de sanatçılar altın elementinden yararlanarak çeşitli kompozisyonlar üretmektedir. Bu sanatçılardan biri de Marc Quinn (1964)’dir. İngiliz sanatçı Quinn, 2008 yılında çalıştığı Siren isimli işinde, Kate Moss’u zor bir yoga pozisyonunda gösteren som altından kompozisyonunu oluşturmuştur. Eserine, mitolojiden esinlenerek “Siren” ismini vermiştir (Huntürk, 2016: 366).



**Resim 45:** Marc Quinn, “Siren”, 2008.

Bu çalışma, Quinn’in en ünlü işleri arasındadır. Quinn, ilk olarak 2006’da başlayan Kate Moss heykellerini çoğunlukla boyalı veya lake bronzdan yapmıştır. Ünlü modeli “Sfenks” gibi çeşitli yoga pozisyonlarında tasvir eden Quinn, bunlar arasında, 2008 yılında tamamladığı “Siren” başlıklı 18 ayar som altından gerçek boyutlu bir heykelle seriyi tamamlamıştır (Dream İdea Machine, 2022). Yoga pozu, sanat üzerinde Doğu etkisini gösterir. Hem Doğu inançlarının hem de Doğu’ya özgü motiflerin sanatçıları etkilediği görülür (Huntürk, 2016: 366). Quinn de bu etkileri Kate Moss serilerine yansıtmıştır.

Quinn’in farklı bir materyal kullandığı ve kendisi ile özdeşleşen bir diğer işi *Self* adlı çalışmasıdır. Quinn, ilk kez bu çalışmayla dikkatleri üzerine çekmiştir. 1991’de tasarlanıp hayata geçirilen ve devamlılığı olan bu projesinde Quinn, kendisinden alınan dokuz litre donmuş kanla kendi başının heykelini yapmıştır. Çalışma bittikten sonra periyodik olarak her beş yılda bir, yaşlanma sürecini kataloglayarak heykelin yeni bir versiyonunu yapmış ve eser, onun en ikonik çalışmalarından biri haline gelmiştir. Rembrandt’ın otoportresinden ilham alan Quinn, "Portreyi aşırıya götürmek için" aracı olarak kanı seçtiğini ifade etmiştir (Dream İdea Machine, 2022). Self adlı çalışma 1991’den 2011’e kadar her beş yılda bir, sanatçı yaş aldıkça güncellenmiştir.



**Resim 46:** Marc Quinn, "Self", 1991-2011.

Self, sanatçının kendi portresidir, ancak Quinn'in donmuş silikona batırılmış kafasının kalıbı, kendi kanının on litresinden oluşturulduğundan, kelimenin tam anlamıyla vücudunu malzeme olarak kullanan bir portredir. Bu sayede heykelin maddiliği, hem sembolik hem de gerçek bir işleve sahiptir. Çalışma, Quinn'in (2022) alkolik olduğu bir zamanda yapılmış ve hayatta kalmak için fişe veya bir şeye bağlanması gereken şeyleri içeren bir bağımlılık kavramını tartışmaktadır. Bu iş, donmuş görünümünü korumak için elektriğe ihtiyaç duymaktadır. Her beş yılda bir yapılan bir başka yineleme olan bu heykel serisi, geçen zamanın kümülatif bir indeksini ve sanatçının yaşlanan ve değişen benliğinin süregelen bir otoportresini sunmaktadır.

Sanatçı neden kendi kanına başvurmuştur? Huntürk'e göre, Quinn kendini diğer sanatçılardan farklı kılabilmek ve özgünlüğünü ortaya koyabilmek için kanından büstünü yapmıştır. Kendi başından aldığı silikon kalıbı soğutucu kaide üzerine yerleştirerek kanını kendi büstüne giydirmiştir. Bir materyal olarak kan tarihte sıklıkla kullanılmış, özellikle ritüellerde kan ile sıklıkla karşılaşmıştır. Ancak bu işin yeniliği, sanat adına kendi kanından kendi heykelini yapmaktır (Huntürk, 2016: 368).

### **3.1.7. Bozulabilir Organik Malzeme Kullanımı: Felix Gonzales-Torres (1957-1996) ve Wolfgang Laib (1950)**

1990 sonrası sanatta şeker, çikolata, portakal, süt, polen, pirinç gibi bozulabilir organik malzemelerin kullanımı artmıştır. Bu sanatçılar arasında yer alan Felix Gonzalez-Torres şeker, Nayland Blake ise kompozisyonlarında ekmek kullanmıştır. Kullanılan organik malzemelerin bazıları bozulmaya ve değişime uğramaya bırakılmış veya izleyici tarafından yenerek tüketilmeleri sağlanmıştır.

Mimimalist ve Kavramsal Sanatın takipçisi olarak görülen Gonzales-Torres, kariyeri süresince günlük yaşamada kullanılan nesnelere, izleyicilerin verdikleri tepkiler ışığında karşılaşılan durumları incelemiştir. Benzersiz, orijinal sanat nesnesi fikriyle mücadele etmek amacıyla hazır nesneleri kullanmış ve açık, bireysel yorumlamalara imkân veren bir dizi yapıt

üretmiştir. Gonzales-Torres'in ünlü *İsimsiz* adlı aşağıdaki yapıtı tamamen şekerlerden oluşmaktadır.



**Resim 47:** Felix Gonzales-Torres, “İsimsiz (Placebo), 1991.

İzleyiciyi katılımcı olmaya davet eden, duyuşal ve sıklıkla yenilebilir yapıtlarıyla tanınan sanatçı, bu çalışmasında hem kişisel hem de kamusal, halka açık bir yapıt üretmiştir. Galerinin bir köşesine yığılan şekerlerden oluşan bu yapıt, fikirlerin ve sorulara verilen cevapların çeşitliliğini keşfetmeyi amaçlayan farklı kompozisyonlarla yerleştirilebilen büyük miktarda şekerden ibarettir. “Hızla yenilebilen bu hassas, elle tek tek üretilmiş öğeler nasıl sanat olabilir?” (Hodge, 2016: 36) sorusunu sorduran bu yapıt cevabını “yapıtı deneyimleme” sonucunda kendi kendine verir. Hodge’nin belirttiği üzere;

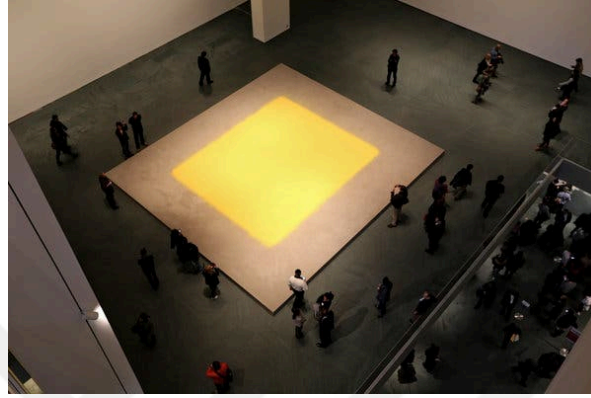
Yapıt gizlice ve zeki bir şekilde görme, dokunma, tat alma duyularına ulaştıkça izleyicileri geçmiş, bugünü ve geleceği dikkatle değerlendirip sorgulamaya çağırmıştır. İnsanlar şekerleri aldıkça ve yığın giderek azaldıkça değişen ve ısrarla değişmeye devam eden yapıt ölüm öncesi kötüleşme halini ima eder; bu istikrarsızlık da değişim, dünyaya ilişkin bir alegoridir. İzleyiciler şekerleri aldıkça müze çalışanları tekrar şeker eklerler ama asla bir öncekinin aynısı olan görüntü elde edilemez. Sanatçı ve izleyici arasında belirsiz bir çizgi çizen bu yapıt izleyiciyi yalnızca bakıp geçen biri olmaktan çok birer katılımcı haline getirir: Hepimizin topluma katılma, değişime neden olma ve nihayetinde toplumun dengesini etkileme fırsatımız vardır (Hodge, 2016: 36).

Küratör Jonathan Katz’ın “AIDS Kriziyle İlgili Sanatı Tartışıyor” (Katz, 2022) dediği Torres’in *İsimsiz (Placebo)* adlı çalışmasının dinamizmi seyirci katılımı üzerine kurulmuştur. Bu çalışmada, zamanın gelip geçiciliği ve maddenin tüketilebilirliği, bakan kişinin varlığı ve kompozisyona müdahalesi ile açığa çıkabilecektir. Torres, bu seçimiyle alımlayıcıyı kompozisyonun itici gücü haline getirmiştir.

Huntürk’e göre de, Felix Gonzales-Torres, sergilediği çalışmanın giderek yok olması ile izleyiciye zamanın geçtiğini göstermek istemiştir. Bu bağlamda hazırladığı şekeri sergi salonunun bir köşesine yığarak, izleyicileri şekerleri yemeye davet etmiştir. Şeker yığını zamanla tüketilir. Sanatçı böylece izleyici katılımını kompozisyona eklemiş olur (Huntürk, 2016: 398).

Özetle Gonzales-Torres, Minimalizm'den ve Kavramsal Sanat'tan ilham almıştır. Hem sanatsal hem de toplumsal dokundurmaları olan bu yapıt, hiçbir şekilde muhalif değildir. Ancak sanatçı bu kompozisyonunda nostalji ile şiirsel duyguları referans alarak kişisel, kamusal ve politik konuları irdelemektedir (Hodge, 2016: 36).

Wolfgang Laib, bozulabilir organik malzeme kullanan sanatçılar arasında birbirinden farklı malzeme kullanımı ile öne çıkmaktadır.



**Resim 48:** Wolfgang Laib, “Fındıktan Polen”, 2013.

Johnson’a göre (2013) Laib, sanat dünyasında Heykeltıraş ve Kavramsalci olarak takdim edilmekte ve uluslararası sanat dünyasının *balarısı* olarak anılmaktadır. 1970'lerden bu yana, ticari marka faaliyeti, güney Almanya'daki evinin yakınındaki kırsal kesimdeki ağaçlardan ve bitkilerden polen toplamaktır. Poleni şişelere koyup dünyanın uzak yerlerine uçarak müze ve galeri zeminlerinde geçici sarı toz yerleştirmeleri yaratmakta ve insan uygarlığı ile doğa arasındaki uyum düşünceleriyle izleyicilerin zihinlerini tohumlamaktadır.

Art21’de (2022), Laib’in evinin yakınındaki tarlalarda yetişen kır çiçekleri ve çalılardan özenle elde ettiği polen koleksiyosu, onun aracı olduğu iş yaratma sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğu ifade edilmiştir. Laib bunu otuz yıl boyunca her yıl yapmıştır. Laib’in insan ölçeğine, süreye ve malzeme seçimine olan büyük bir ilgisi vardır. Bu ilgili çalışmalarına da yansımıştır. Yaptığı işler alımlayıcısına hafıza, duyuşsal zevk ve tefekkür âlemlerine taşıma gücü sağlamaktadır.



**Resim 49:** Wolfgang Laib, “Pirinç Evi”, 1996.

Wolfgang Laib aslında tıp doktorudur fakat sanatı seçmiş, mesleğini ve sanatı birleştirmiştir. Sanatçı doğa ile kültürü ayırmamaktadır. Pirinç, polen, süt gibi doğal malzemeler kullanır ve bu tür malzemelerin aynı zamanda çevrelerindeki yaşamı dönüştürme gücünden yararlanır. Sanatı, evrenin kendisi gibi katıdan sıvıya, sıvıdan gaza geçiş gibi süreçleri yansıtır (Huntürk, 2016: 374). Özetle 1974'te sanatçı olmak için tıp eğitimini bırakan Laib, balmumu kaplı duvarları ve tavanları olan küçük odalar da dâhil olmak üzere çok çeşitli heykeller üretmektedir. Johnson'a göre (2013) özellikle sütle doldurulmuş sığ girintili mermer bloklar ve Budist tören tekliflerini düşündüren yemeklere pirinç yerleştirmeleri ile tanınmaktadır. Ancak ilkinin 1977'de ürettiği polen çalışmaları onun en yenilikçi işleri arasında değerlendirilmektedir.



**Resim 50:** Wolfgang Laib, polen yerleştirmesi yaparken.

Wolfgang Laib kendisini diğer sanatçılardan, sanatını Avrupa sanatından farklı yerde görür ve Joseph Beuys dışında hiç kimse ile kıyaslanmak istemediğini söyler. Beuys'un performanslarındaki iyileştirici rolünü kendi yaklaşımına benzetir (McEvelley'den akt. Huntürk, 2016: 374).



**Resim 51:** Wolfgang Laib ve “Başlangıcı Ve Sonu Yok” adlı yerleştirme çalışması.

McEvelley’e göre, Acragas’lı Empedokles’in şair ve doktor, Pythagoras’ın müzik ve görsel sanatın terapi etkisine inanması, Tibet Tantrik geleneğinde hastanın, teşhis sonucu belirlenen gerekli biçim ve renklere sahip bir mekân aracılığıyla iyileştirilmesi gibi; Laib de yaptığı işlerde, sanat ve tıbbi birleştirerek eski çağları anımsatmaktadır (McEvelley’den akt. Huntürk, 2016: 374). Laib’in bu disiplinlerarası bakışı tesadüf değildir. Sanatçının biyografisi onun çok yönlü bakış açısına imkân sunmaktadır: Wolfgang Laib, 1950 yılında Almanya, Metzingen’de doğmuştur. Antik Taocu filozof Laozi’nin öğretilerinden, modern sanatçı Brancusi’den ve ailesiyle Almanya ve Hindistan’daki biçimlendirici yaşam deneyimlerinin mirasından ilham alan Laib, geçmişle bugünü, geçici ve ebediyi birbirine bağlayan heykeller yaratmaktadır. Art21’de (2022) Laib’in polen, süt, ahşap ve pirinç gibi bozulabilir organik malzemelerin yanı sıra granit, mermer ve pirinç gibi dayanıklı malzemelerle çalışırken, diğerlerinin yanı sıra yaptığı işlerin kompozisyonlarını kareler, zigguratlar ve gemiler gibi kendi biçimleriyle temellendirdiği belirtilmektedir.

### **3.1.8. Tekstil ve Takı Ürünlerinin Kullanımı: Beverly Semmes (1958) ve Do-ho Suh (1962)**

Sanatçı Beverly Semmes, giysilerden heykeller ve heykele özgü mekânlar yaratan 1990 sonrası sanatçılarından biridir. Semmes’in Göl (2002) isimli çalışması, durağan bir kompozisyon içinde tasarlanmıştır. Bununla birlikte sanatçı monotonluktan kaçınarak farklı değerleri bir araya getirmiştir. Duvarda asılı duran giysinin mavi kumaşı, hafif hareketlenmeyle bir su gibi yere akarak, yerde oluşturduğu daireye geçiş yapar. Dairenin yüzeyindeki kıvrımların fazlalığı, genelde görülen düz etkilere bir karşıtlık oluşturur. Duvardaki kare resimler birbirleriyle uyumlu bir karşıtlık, denge içindedirler. Mekânın renklerindeki sakinlik, bağırان, çarpıcı, kırmızı bir nesneyle hareketlenir (Huntürk, 2016: 407-408).



**Resim 52:** Beverly Semmes, “Göl Üzerinde”, 2022.

Semmes’in resmi internet sitesi olan Beverly Semmes Studio (2022) tanıtım yazısında, Semmes’in 1990’ların başında yaptığı büyük ölçekli elbise çalışmalarıyla tanındığı ifade edilmektedir. Görkemli ve heybetli elbiselerden oluşan “kumaş heykelleri”, duvarlardan aşağı çağlayarak, giyenleri güç ve bedene davet etmektedir. Sanatçının çalışmaları resim, heykel, çizim, film, fotoğraf ve performans içermektedir. Bu unsurlar ilginç bir biçimde birbirlerine yapışarak, bedenin ve temsilin paradokslarını ve karmaşıklıklarını araştırmaktadır.



**Resim 53:** Beverly Semmes, “Mavi Önlükler”, 1993.

Semmes'in İtalya'daki sergisine evsahipliği yapan Galleria Marabini (2013) sanat galerisi tanıtım yazısında, sanatçının kumaş, çiçek açan ovalar veya dalgalı göller gibi görünen kadife ve şifon alanların selinde, ölçeğin dışında, dev kıyafetler ürettiği vurgulanmaktadır. Semmes'in eserleri en klasik terzilik geleneğini alt üst etmiştir. Yumuşak bulutların altında karanlık bir şey hareket ediyormuş gibi dağınık bir endişeye yol açsa da, sanatçının ürettiği dev elbise manzaraya, ağaçların yoğun ormanına dönüşmektedir. Semmes'in kumaş heykelleri, gündelik nesnenin ölçeğinin dışına yapılan bir göndermedir. Bu heykeller Sürrealizm ve Pop Art'a, aynı zamanda Robert Morris'in Minimalizmine de aittir. Bu eserler, ağırbaşlı tavırları ve görkemleriyle, son olarak, görünmeye aşırı düşkün olan kitlesel kişinin amblemi olarak karşılanmaktadır.

Kore doğumlu Do-ho Suh (1962), heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı olarak ünlenmiştir. Sanatçı heykel, mimari ve tekstil sanatlarını ortak paydada buluşturan eserler vermesi (Gürani ve Koşar, 2018: 1490), postmodern sanatın kimliğine uygun düşecek derecede, onu çok yönlü bir sanatçı konuma yükseltmektedir.

Geleneksel ölçek ve "mekâna özgülük" kavramlarına meydan okuyan karmaşık heykelleriyle tanınan Suh, izleyicilerin kamusal alanı işgal etme ve yaşama biçimlerine dikkat çeken çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sanatçının çoğu çalışması belirli bir mekan için tasarlanmıştır.



**Resim 54:** Do Ho Suh, Some/One (2001) adlı çalışmasını 2002 yılında Washington Seattle Sanat Müzesi'ne kuruyor.



**Resim 55:** Do Ho Suh, “Birisi/Bir”, 2001.

*Birisi/Bir* (*Some/One-2001*) adlı çalışmada, galerinin zemini fiberglas reçine ile cilalanmış askeri künyelerle kaplanmıştır. Art21 (2022) adlı sanat sayfasında, bireysel bir askerin daha büyük bir birliğin veya askeri bir yapının parçası olma şeklini hatırlatan bu künyeler, odanın ortasında içi boş, hayalet benzeri bir zırh takımı oluşturmak için şiştiği belirtilmektedir. İster kişisel alan ile kamusal alan arasındaki dinamiği ele alıyor, ister sayılardaki güç ve homojenlik arasındaki ince çizgiyi keşfediyor olsun, Suh'un heykelleri, günümüzün giderek artan ulusötesi, küresel toplumunda bireyin kimliğini sürekli olarak sorgulamaktadır. Bir kat geleneksel Asya zırhına dayanan 76 x 117 x 136 inç (193,04 x 297,18 x 345,44 cm) ölçülerindeki bu heykel, birey ile kolektifi yan yana getirmektedir. Artsmia (2022) adlı sanat sayfasında ise, heykelin adından da anlaşıldığı üzere, her biri tek bir askeri temsil eden künyelerle sembolize edildiği ifade edilmektedir. Görkemli büyük cübbe görünümündeki kompozisyonun, düşmüş savaşçıların şiirsel sembolizmini somutlaştırdığı kabul edilmektedir.

Sanatçı, *Birisi/Bir* adlı çalışmasının tasarım aşamasının, heykel üzerine eğitim alırken tasarladığı ilk çalışması olan *Metal Ceket*'ten evrimleştiğini belirtmiştir. Bir gün *Metal Ceket*'i bitirdikten sonra, bu parçayı daha büyük bir enstalasyona dönüştürme isteğine ilişkin hayal gücünü kullanarak uzun bir süre tasarım süreci geçirdiğini aktaran sanatçı, bu işinin alımlanmasına ilişkin hedeflerini şu sözlerle anlatır:

İzleyicinin bu küçük künyelerle, bu binlerce künyeyle bir deneyim yaşamasını istedim. Künyelerin her biri, her bireyin kimliğini sembolize eder: Bu çok sayıda künye, bu hayattan daha büyük bir figür yaratır. Orada kendi resminizi gördüğünüzde, bu cübbenin bir parçası olup olmadığınız, bu cübbenin sahibi olup olmadığınız belirsizdir. Bu yüzden aynayı içeride tuttum. Ayrıca içeriye özel bir aydınlatma sağladığı için ideal bir durum. Böyle bir durum yaratmak zor, ama illüzyon ve yansıma yüzünden, içinde başka bir boyut varmış gibi hissediyorsunuz. Derinliği ve yüzeyin nerede durduğunu görmek gerçekten zor. Bunu görmek gerçekten zor ve başka bir boyut gibi oluyor (Do Ho Suh'tan akt. Art21, 2011).

Suh'un adı geçen çalışması da özel bir mekân için tasarlanmış bir kompozisyona sahiptir. Sanatçının “askeri kimlik kolyelerinden hazırladığı giysi biçimindeki çalışması, sergilendiği mekânı kaplar. Sanatçı mekânı hem fiziksel hem de metafor amaçlı kullanmış, bireyselliği, kolektif olanı irdelemiştir” (Huntürk, 2016: 408).

### **3.2. Sanatsal Tasarım Nesnesi Olarak Şeker Hamuru**

Şeker hamuru, pastacılık sektöründe kullanılan bir gıda maddesidir. Yaş pasta, kek gibi patiseri ürünlerinin dış yüzeylerinin kaplanması için kullanılmaktadır. İçeriğinde çoğunlukla pudra şekeri/şeker bulunan şeker hamuru, çok çeşitli renk ve modelleriyle tüketici açısından cazibe oluşturmaktadır.

Karataş (2017) günümüzde pastacılık sektöründe bulunan kişilerin çoğu şeker hamuru ürünlerini kullandıklarını belirtmektedir. Özellikle doğum günü pastalarının süslenmesinde ve özel günler için yapılan kurabiyelerin süslenmesinde sıkça kullanıldığı göze çarpmaktadır. Şeker hamuru, pastaları birbirinden güzel ve farklı renklerle daha çekici kılma vaadiyle, üreticiler tarafından tüketiciye sunulmaktadır (Pakmaya, 2022: 89).

Fabrikasyon amaçlı kullanılan şeker hamuru versiyonuna “kaplama şeker hamuru” adı verilmektedir. Karataş’a göre (2017) akışkan bir yapıya sahip olan şeker hamurunun içine jelatin ile gıda tipi gliserin ürünleri katılarak hamurun esnekliği sağlanarak, merdane ile açılabilen bir kaplama hamuru elde edilmektedir. Pastacılık sektöründe iki türde şeker hamuru kullanılmaktadır. Bu türler, yoğunluğu ile amaçları bakımından ayrılmaktadır. Pastalarda dolgu ya da krema olarak kullanılanları daha akışkan bir yoğunluktadır. Kaplama ve süsleme malzemesi olarak kullanılanları ise çok daha yoğun bir kıvama sahiptir. Ülkemizde daha çok kaplama ve süsleme malzemesi olarak kullanılan yoğun şeker hamuru tercih edilmektedir. Şeker hamuru pastacılık alanında kullanıldığı gibi, çocuklara doğal oyun hamuru yapımında da tercih edilen bir malzeme türüdür.

Şeker hamuru yaygın olarak kullanıldığı sektör haricinde, heykel sanatında da bir tasarım nesnesi olarak kullanılabilir. Bu tez, şeker hamurunun sanatsal bir tasarım nesnesi olarak ele alınacağı iddiasındadır. Bu iddiayı somutlayan uygulama çalışmaları bir sonraki bölümde sunulmuştur. Bu bölümde, alt başlıklarda şeker hamurunun üretimi, kullanımı, modellemesi ve saklama koşulları hakkında bilgi verilmiştir.

#### **3.2.1. Şeker Hamuru Üretimi**

Şeker hamuru, renkleri ve türlerine göre pastacılık sektöründe faaliyet gösteren toptancılar tarafından üretici firmalardan temin edilerek sektöre pazarlanmaktadır. Bunun yanı sıra, şeker hamuru evde de üretilebilir bir malzemedir.

Fondan ya da yaygın adıyla şeker hamuru yenilebilir bir süsleme malzemesidir. Kek ve hamur işlerini süslemek, figürler yapmak için kullanılan hamurun temel malzemeleri şeker, su, jelatin ve gliseroldür. Çok yoğun bir formdan kil hale geçirilen krema kullanımında çeşitli modelleme teknikleri kullanılmaktadır. Pasta süsleme sınırlarını sadece hayaller ile sınırlandıran şeker hamurunun farklı çeşitleri farklı kullanım alanlarında süsleme amacıyla tercih edilmektedir (Liva, 2022: 1).

Şeker hamurunun esas olarak şeker, su, jelatin ve gliserin gibi malzemelerden elde edildiği bilinmektedir. Farklı yoğunlukları olan, tadı ve rengi çeşitlilik gösteren şeker hamuru elde edebilmek için karışım içine limon veya vanilya gibi aromatik malzemeler de konulabilmektedir. Kaplamada ya da süslemede kullanılacak olan yoğunluğu yüksek bir şeker hamuru materyali elde edebilmek için jelatinden veya gliserinden yararlanılmaktadır. Renk çeşitliliği elde edebilmek için gıda boyası ile renklendirme de yapılabilmektedir. Bu bilgiler ışığında şeker hamurunun, her koşulda elde edilebilen ürün patiseri ürünlerinde süsleme amacıyla kullanılabildiği gibi, farklı bağlamlarda da ele alınabilecek çok yönlü bir malzeme statüsünde olduğunu söylemek mümkündür.

Dövme *fondan* krema veya dökme *fondan* ile aynı malzeme olmayan ve pettinice adı verilen *fondan* genellikle düğün pastalarının yapımında kullanılmaktadır. Düğün pastalarında kullanılan kremaların genelinde alerjik içerikler olduğundan *fondan* kullanımı bir anda yaygınlaşmıştır. Dövme fondan yapımında sadece toz şeker ve marshmallow kullanılabilir. Ticari olarak satışı yapılan ve uzun süre dayanıklılığını koruyan fondan ise farklı formülasyona sahiptir. Şeker, selüloz sakızı ve su bileşiminden yapılan bu ticari fondan günümüzde oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir (Liva, 2022: 3).

Şeker hamuru kısaca şöyle hazırlanmaktadır: Belirli ölçülerde pudra şekeri ve su karışımı 115 C'ye kadar ısıtılır. Çırpma ve karıştırma yöntemleri karışım akışkan bir hamur kıvamını alıncaya dek uygulanır. Bu hamur poured fondant olarak da bilinen akışkan şeker hamuru dolgu ve kaplama amacıyla kullanılır. Bir sonraki aşamada kaplama şeker hamuru yapımına geçilir. Kaplama şeker hamuruna eklenen jelatin, gliserin veya vejetaryenler için tercihen agar katkısı ile hamurun daha elastik olması sağlanır. Elastikiyet kazanan hamur, kaplama ve süsleme amacıyla pastacılıkta kullanılmaktadır (Liva, 2022: 4)

### 3.2.2. Şeker Hamurunun Kullanımı

Şeker hamuru hangi amaç için kullanılırsa kullanılsın, öncesinde mutlaka kuru, düz ve temiz bir yüzeyde açılması gerekmektedir. Bunun için evlerdeki mutfak tezgâhları kullanılabilir. Çalışmaya başlandığı durumda şeker hamuru sert bir yapıda olacağından, açma işlemi uygulama esnasında şeker hamurunun elde bir süre ovularak yumuşatılması tasarıma uygun hale gelmesini sağlayacaktır.



**Resim 56:** Şeker hamurunun merdane ile açılması

Hamuru açarken bir parça nişasta kullanılması hamurun daha rahat açılmasını sağlayacaktır. Şeker hamurunun, nişasta dışında un veya pudra şekeri ile açılması tavsiye edilmez zira her ikisi de hamurlara yedirilebilir bir malzeme olmaları açısından hamurda renk kaybına sebebiyet verebilmektedir.

Şeker hamuru açılırken hamurda çatlak veya yırtık oluşumunun önüne geçmek için açma işleminde aceleye düşülmemelidir. Böylelikle istenilen inceliğe erişilene kadar şeker hamuru açma işlemi sürdürülebilecektir. Tüm uğraşlara rağmen küçük çaplı çatlaklar veya yırtıklar oluşursa, bu çatlak ve yırtılmalar parmak hareketleriyle hamurun diğer parçalarına yedirilerek düzeltilebilir. Hamuru açma işleminde nişastanın fazla kullanımı hamurun sertleşip kurumasına sebep olacağı için sadece açılmasını kolaylaştıracak şekilde, az miktarda kullanılması daha uygun olacaktır. Açılan hamurun çabucak kuruma özelliği olacağından tasarım aşamasında her adımda ihtiyaç duyulduğu kadar şeker hamurunun açılması ve çok bekletmeden kullanılması tavsiye edilir.

### **3.2.3. Şeker Hamuru ile Modelleme ve Gerekli Aparatlar**

Şeker hamurunu bir tasarım nesnesi olarak şekillendirmek için bir takım malzemelere ihtiyaç vardır. En temel malzemeler arasında; şeker hamuru mat'ı (silpat) denen silikon içerikli bir örtü, şeker hamuru merdanesi veya ahşap merdane, şeker hamuru ütüsü, şeker hamuru kalıpları, şeker hamuru kesicileri, şeker hamuru çubukları (plastik modelleme aparatları) ve şeker hamuru tabancaları yer almaktadır.

Şeker hamuru açma örtüsü (mat, silpat), şeker hamurunu daha rahat açmayı sağlayan önemli bir alettir. Bu aparat sayesinde şeker hamuru, düz ve yapışmaz bir taban oluşturur.



**Resim 57:** Silikon, yapışmaz şeker hamuru merdanesi ve hamur açma örtüsü (mat, silpat)

Sert silikon poliden üretilen şeker hamuru açma merdanesi, şeker hamuru açmak üzere tasarlanmıştır. Diğer hamur türlerini açma kabiliyetine sahip olsa da, bu merdaneyi ahşap veya plastik merdanelerden ayıran özelliği pürüzsüz bir yüzeye sahip olması ve açma esnasında şeker hamuruna yapışmıyor olmasıdır. Sert silikon merdane, açma işlemi sırasında daha az nişasta kullanılmasını da sağlar. Kısdan uzuna, inceden kalına farklı ebatlarda merdane bulunması tasarım ve atölye aşamasında tasarımcının işini kolaylaştırmaktadır.



**Resim 58:** Şeker hamuru ütüsü

Şeker hamurunu bir tasarım kompozisyonunda alan kaplamak için kullanılacak ise, bu aşamada düzeltici bir aparata ihtiyaç vardır. Bunun için “şeker hamuru ütüsü” adı verilen aparat

ile bu işlem gerçekleştirilebilir. Farklı stillerde yazı, şekil, desenlerde şeker hamuru kalıpları kullanılarak tasarım aşamasında bu aparatlardan da yararlanılabilir. Şeker hamuru aparatları arasında yer alan en ihtiyaç duyulanlar, şeker hamuru şekillendirme çubukları ile şeker hamuru kesicilerdir. Kesiciler, şeker hamurunun arzu edilen boyutlarda kesilmesini sağlar. Bu aparatları sıradan bıçaklardan ayıran en önemli özelliği, şeker hamuru üzerinde kesik izi bırakmıyor oluşudur.



**Resim 59:** Şeker hamuru çubukları (marzipan set)

Şekillendirme çubukları ise tasarım aşamasında küçük detayların yapılabilmesini mümkün kılar. Metal, plastik ya da silikon başlıkları olan bu aparatların farklı modelleri mevcuttur. Adı geçen malzemeler farklı adetlerden oluşturulmuş set biçiminde satılmaktadır. Şeker hamuru tabancaları da tasarımda kullanılabilecek aparatlardır. Uzun ve ince şekillerin elde edilmesi için şeker hamuru tabancaları tercih edilmektedir. Tabancaların ucundaki farklı boyut ve şekildeki yan aparatlar da şeker hamurunun farklı boyutlarda şekillenilmesini sağlar.



**Resim 60:** Şeker hamuru tabancası

Şeker hamuru, kolaylıkla renklendirilebilen bir üründür. Bunu yaparken, gıda boyası ile fırça kullanılmaktadır. Şeker hamuruyla oluşturulan figürlerin daha da gerçekçi bir görünüme kavuşturmak için gıda boyası ve boya fırçası oldukça kullanışlı enstrümanlardır. Birbirinden farklı boyutlara sahip figürlerin şekillendirilebilmesi için farklı boyuttaki fırçaların kullanılması gerekir. Fırçalar yoluyla şeker hamurundan yapılan figürlere rahatlıkla gölge, derinlik ve renk katılabilir.

#### **3.2.4. Şeker Hamuru Saklama Koşulları**

Şeker hamurunun muhafazası kullanıcılar açısından son derece önemlidir. Bu bağlamda, üreticilerce muhafazası için “kuru ve serin ortamda depolama, doğrudan güneş ışığına maruz bırakılmama” (Pakmaya, 2022: 89) şartları önerilmektedir.

Şeker hamuru hava almayacak şekilde saklanmalıdır. Aksi takdirde kısa sürede kurur, sertleşir ve işlenmesi zorlaşır. Karataş’a göre (2017) şeker hamuru oda sıcaklığı ortamında uzun süreler boyunca saklanabilir. Ancak şeker hamurunun kurumaya uğramaması için havayla temasının önlenmesi gerekmektedir. Bu nedenle, streç film ile sararak ya da kilitli poşete içinde hava kalmayarak şekilde konulması, buzdolabına ya da derin dondurucuya konulmaması ve oda sıcaklığında, hava almayacak bir kaptaki muhafaza edilmesi tavsiye edilmektedir.

#### 4.BÖLÜM: ŞEKER HAMURU İLE HEYKELDE SOYUT İFADE ARAYIŞINA YÖNELİK UYGULAMA ÇALIŞMALARI

“Şeker Hamuru ile Heykelde Soyut İfade Arayışına Yönelik Uygulama Çalışmaları” başlığı altında hazırlanan bu bölümde, zamana yayılan bir araştırma ve tasarım sonucunda uygulama aşaması hayata geçirilmiştir. Bu bölümdeki uygulama çalışmaları, tasarım ve soyutlama ile malzeme bilgisi çerçevesinde yorumlanmıştır.

Bu bölümdeki çalışmalar, Erwin Schödinger’in *Kuantum Dalga Fonksiyonu*’ndan (olasılıklar genliği) ilham alınarak yapılan soyutlamalardan oluşturulmuşlardır. Evrende insanlar, bitkiler, hayvanlar, dağlar, denizler vb. her maddesel yapının kendine özgü bir enerji imzası vardır. Dolayısıyla her varlık farklı dalgalanmalar oluşturur. Bu nedenle ortaya farklı dalga biçimleri çıkar. Bu bilimsel gerçeklikten ve zihinde oluşturduğu yaratıcı fikirlerden yola çıkarak, şeker hamurunun renk ve form oluşturmaya yönelik bütün avantajları kullanılmıştır. Tamamlayıcı unsur olarak belirlenen ve aktarılacak istenen duygu ve düşüncelere metaforik bir anlam yüklenmesi açısından uygulama çalışmalarında; şeker hamuruna ek olarak kurumuş ağaç kökleri/dalları, ayna ve cam kullanılmıştır.

Kuru ağaç parçaları bir bitişi değil, “bitti” denilen yerden, yeni bir başlangıcı imlemektedir. Zira ağaçlar, herhangi bir sebeple topraktan bağlarını koparıp kurumaya başlayınca ve bir süre sonra kırılıp toprağa düşünce, orman için her bir zerresini faydaya dönüştürmeye ve ölü bedeniyle çevresine hayat vermeye devam ederler. Kuruyan ağaçlar, birçok orman canlısına besin kaynağı olurken, diğer kalıntılarıyla toprağa mineral olurlar. Sonrasında her bir zerresi doğaya fayda sağlayarak zamanla yok olurlar. Kuru ağaç kalıntılarının yok olduğu toprağın üstünde zengin mineraller oluşur; bu toprağın taşıdığı zengin mineraller sayesinde mantarlar yeniden oluşmaya başlar ve sonrasında “bitti” denilen yerdeki o son kalıntının içinde bazı kuş türlerinin kiler olarak kullandıkları kuru ağaç gövdesindeki meşe palamutları toprağa düşer. Ağacın kalıntıları içindeki mineraller o tohuma yaşam sunar, kök salar ve filizlenmeye başlar ve “bitti” denilen yerden tekrar yeni bir yaşam başlar.

“Antik Mısır’da, *Ankh* adı verilen ve birçok Mısır Tanrısı’nın yanında bulundurduğu bir işaret vardır. Yaşam anlamına gelen *Ankh*, güçlü olmayı ve koruyuculuğu ifade eder. Bu işaretin somutlaştığı nesne aynadır. El aynası olarak anlam kazanan *Ankh*, sonsuzluğa vurgu yapar” (Sümer, 2017: 1369).

Bu bilgiler ışığında, bu bölümde yer verilen uygulama çalışmalarındaki ayna kullanımıyla “sonsuzluk” kavramına vurgu yapılmak istenmiştir. Cam kaidelerle ise, işlenen konularda bir “kırılma noktası” olması gerektiğine vurgu yapılmak istenmiştir. Bütün çalışmalarda kullanılan şeker hamurlarında renk faktörleri psikolojik anlamları doğrultusunda

konulara uygun olarak işlenmiştir. Ayrıca gold (altın) rengin çalışmalardaki anlamsal kullanımı şu yöndedir: Altın rengi, ilişkili olduğu her şeye zenginlik ve sıcaklık katarak aydınlatmasının yanı sıra, iyimserlik ve pozitif duygulanımların bir temsili olarak ele alınmaktadır. Altın renginin kullanımı ile aslında her varlığın bu enerjilerle var olabileceğine vurgu yapılmak istenmiştir. Bu çalışmalarda kullanılan altın rengi, aynı zamanda “manevi zenginlik” olarak ele alınmıştır.

Konular toplumsal olaylara temas etmenin yanı sıra, tez sahibinin olaylara bakış açısının da bir dışavurumudur. Her bir çalışma tez sahibinin gözlemleri, bilgi birikimleri ve yaşamışlıkları ele alarak oluşturduğu özgün çalışmalardır.



**Resim 61:** Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 19x12x19, Şeker Hamuru-Kök-Cam, Ankara, 2022

Resim 61’ de görülen çalışmada *şekil, renk* ve *çizgi* ögesi ile birlikte *denge, ritm, hareket* unsurları kullanımı ile zıtlık oluşturulmak istenmiştir. Ayrıca heykel dört katmandan

oluşturularak, geometrik olan iki parçaya karşılık, üzerlerine aksi formlar yerleştirilerek birbirlerini tamamlamaları amaçlanmıştır. Bu bağlamda, biri amorf (ağaç kökü) diğeri de silindirin aksi yönüne hareketlendirilen asimetrik bir form uygulanarak zıtlık elde edilmiştir. İki zıtlığın bir araya gelmesi ve birlikte var olması anlamına gelen Çin mitolojisindeki *Yin-Yang* kavramı, siyah ve beyaz renkle sembolize edilmiştir. Bu sembolün hayatımızda negatif ve pozitif, gece ve gündüz gibi zıt kutupların temsili ve her şeyin zıttıyla var olduğunu belirtmek amaç edinmiştir.

*Yin ve Yang*, kadın ve erkek, soğuk ve sıcak, ay ve güneş, yeryüzü ve gökyüzü – diğeri bir deyişle mutlak karşıtlar – birbirini tamamlar. Yine de, onların dengesi, kararlılığı durağan bir durum değildir. barış dolu bir biçimde bir arada durmazlar. Dengeleri, dinamik bir gerilimden, birinin diğeriye sürekli üstün gelme mücadelesinden kaynaklanır. Enerjilerini, evrenin yaşam enerjisinin özü, mücadeleden elde ederler (Palmer, 2000: 7).

Dolayısıyla zıtlıklarla anlam kazanan içinde yaşadığımız bu evrende, bizimle aynı evreni paylaşan bütün varlıklara karşı daha iyimser ve pozitif duygularla erdemli bir insan olma yolunda büyük yol kat edebiliriz. Bu bölümdeki uygulamalarda görülen altın renginin (gold) anlamı bu önermede saklıdır.



**Resim 62:** Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 18x12x12,5, Şeker Hamuru-Kök-Ayna, Ankara, 2022

Resim 62 ve 63’ de görülen bu çalışmalarda, tasarıma ilişkin *şekil* ve *renk* öğelerinin yanı sıra, *denge* ve *ritim* ilkeleri gözetilerek, asimetrik formlarla bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Şeker hamurları konuya uygunluk bakımından kök ve dalların formuna göre tasarlanmıştır. Her iki tasarımda da ayna *sonsuzluğu* temsil ederken, kök ve dallar umutsuz bir toplumun “bitti” sandığı yaşamın aslında tekrar başlayabileceğini göstermektedir. Zira duyguların, düşüncelerin, doğanın, tarihin, dayanışmanın ve tüm bu eylemlerin merkezinde bulunan insanın yok sayıldığı bir düzen içerisinde yaşamaktayız. Bu bağlamda son yıllarda hızlı bir dönüşüme girmeye başlayan insan, daha yalnız, daha öfkeli, daha bencil, tatmin duygusu azalmış, bütün canlılara karşı duyarlılığını yitirmiş, merhametten yoksun, mutsuzluğunu bulaştırıcı, ötekileştirici, haset duygusu yüksek, iletişim problemi yaşayan, haksızlığa tepkisiz, sevgisiz ve umutsuz bir toplum yaratmaktadır.



**Resim 63:** Sabuha Çubuk, "İsimsiz", 24,5x21x14,5, Şeker Hamuru-Dal-Ayna, Ankara, 2022

Tam da bu noktada iyimser ve pozitif duygularla (gold renk) saf ve masumane (beyaz renk) bir yaklaşımla tasarlanan bu kompozisyon; "bitti" denilen yerden tekrar başlanılabileceğini imleyen kök ve dallar, bulunduğumuz her alanı aydınlatarak, ayna vasıtasıyla bunu sonsuzluğa taşıyıp, sonraki kuşaklara umut olmanın bir yansısidir.



**Resim 64:** Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 16x9,5x16,5, Şeker Hamuru-Dal-Cam, Ankara, 2022

Resim 64’deki bu çalışmada, bir tasarım ögesi olan *şekil* ve *renk* kullanımına yer verilmiştir. Geometrik bir formun içerisinde dalgalanmalar oluşturularak ve nötr bir renk olan siyaha karşılık soğuk ve sıcak renkleri içeren gökkuşağı renkleri kullanılarak, pozitif ve negatif kavramlarına, yani “her karanlığın sonunda bir aydınlığın olduğuna” vurgu yapılmak istenmiştir. Ağaç dalı ile de genel formun durağanlığına *hareket* kazandırılmak istenmiştir. Metaforik anlamda dal, umudu simgelemektedir. Cam kaide, geometrik şekli bakımından *değişmezliği* ifade ederken, metaforik olarak, “bütün olumsuz olaylarda mutlaka bir kırılma noktası olması gerektiği” mesajını vermektedir. Bütün kenarları eşit olan kare, dik ve yatay hatlarıyla insanda güven duygusu uyandırır ve *değişmezliği* ifade eder. Kare aynı zamanda sosyal adaleti de temsil eder. Bu bağlamda görseldeki çalışmada *silindirik küp* ile *siyah rengin* kullanılması, *toplumsal baskıyı* temsil eder. Bu bilgiler ışığında, sosyal adaletin uygulandığı, kendilerini özgürce ve güvenle ifade edebilecekleri bir toplumda bütün renkleriyle var olmak

isteyen kadınların, daha iyimser ve pozitif duygularla, çevrelerini aydınlatabilecek potansiyelde oldukları bir dünyada yaşamaları gerektiğine vurgu yapılmak istenmiştir.



**Resim 65:** Sabuha Çubuk, "İsimsiz", 16x10x18,5, Şeker Hamuru-Kök-Cam, Ankara, 2022

Resim 65'deki bu çalışmada, *biçim* ve *form* zıtlığının yanısıra *değer* ve *renk* zıtlığına da yer verilmiştir. Son iki yılda dünya genelinde yaygın bir pandemi oluşturan covid-19 salgını yaşamı ciddi anlamda olumsuz etkilemiştir. Sosyolojik, psikolojik, ve ekonomik anlamda toplumda büyük hasar oluşturan bu süreçte, bilimin ve uygarlığın önemi daha çok hissedilmiş ve bu alandaki eksikliğin giderilmesi hususunda toplum daha çok bilinçlenmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada siyah renk ile ölüm ve kasvet konuları ele alınırken sarı renkle sağlık ve iyimserlik, kırmızı renkle öfke ve turuncu renkle bilimin, uygarlığın ve gücün önemine vurgu yapılmak

istenmiştir. *Cam kaide* ile bu tür olumsuzluklarda böylesi felaketlerin mutlaka bir kırılma noktası olduğuna vurgu yapılmak istenmiştir. *Balık formundaki kök* görünürde yorgun bir dünyayı temsil ederken, metaforik anlamda da yaşamın “bitti” denilen yerden tekrar başlamasıyla, iyimserliğin ve pozitif duygunun (gold renk) hakim olduğu bir dünya hayalini de taşımaktadır.



**Resim 66:** Sabuha Çubuk, “Med-Cezir”, 22x7,5x16, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022

Resim 66’daki bu çalışmada *denge, ritim, zıtlık* ve *hiyerarşi* ilkeleri esas alınmıştır. Ayrıca estetik haz oluşturmak adına, düz bir yapı üzerine doğal doku özelliğindeki *vizüel doku* tekniği uygulanmıştır. Kaide olarak kullanılan doğal ahşaptaki enine oyuklarla zıtlık oluşturularak kullanılan renklerle de konunun önemine vurgu yapılmak istenmiştir. Bu bağlamda bu çalışma,

yapılaşmanın ve doğa tahriplerinin her geçen gün daha çok artmasıyla, ekolojik sisteme verilen zararların, doğal yaşamın yok sayılması ile birlikte canlıların psikolojileri üzerindeki olumsuz etkileri düşüncesi kapsamında tasarlanmıştır. Kahverengi güvende hissetmenin, korumacılığın ve zenginliğin rengi olmakla birlikte, toprağın da rengidir. Ayrıca sağlıklı, doğal ve organik ürünlerle, tarım ve çiftçilikle ilgili her şeyle ilişkilidir. Soğuk renkler gurubunda olan mavi renk, sadakati, doğruluğu, saflığı ve dürüstlüğü sembolize ederken, ayrıca suyu ve buzı temsil eder. Yeşil ise, tazelik ve bereket ile birlikte doğayı temsil eder. Daha mutlu ve sağlıklı bir toplum için daha çok yeşil alan ve sadakat, doğruluk ve saflık çerçevesinde fabrika atıklarının ve çevre kirliliğinin denizlere yansımalarının engellenmesiyle daha yaşanılır bir dünya oluşturulmasına vurgu yapılmak istenmiştir. Bu düşünceler ışığında görseldeki çalışma, ağaç kökünün temsil ettiği “bitti” denilen hayata, altın renginin temsil ettiği *iyimser* ve *pozitif* duygularla bakarak, ağaç kökünün temsil ettiği yeniden başlama enerjisini ifade ettiği söylenebilir.



**Resim 67:** Sabuha Çubuk, “Mama Oclo”, 24x12,5x15, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022

Resim 67 ve 68’ deki bu çalışmalarda *denge* ve *ritimin* yanı sıra, *biçim* ve *form* zıtlığı ilkeleri esas alınmıştır. Ayrıca renklerle de anlamları dolayısıyla konularla bağ kurma yöntemine gidilmiştir. Bu bağlamda her iki çalışmanın ana temasını, yeryüzünde son yıllarda zeytin ağaçlarına yönelik yapılan yıkıcı eylemlerin eleştirisi oluşturmaktadır. Zira zeytin ağaçları, asırlardır barışın, kutsallığın, bereketin, bilgeliğin ve saflığın sembolü iken; zeytin bu sembolik anlamlarını, kutsal kitaplardan, tarihten ve efsanelerden almışken medeniyetin beşiği sayılan ve birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan kadim ülkemizde de, ne yazık ki hak ettiği değeri ve kutsallığı gördüğünü söylemek mümkün değildir.



**Resim 68:** Sabuha Çubuk, “Devinim”, 25x9x15, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022

Zeytin ağaçları konulu bu ikili çalışmalardaki sanatın amacı, yeryüzündeki hiç bir canlının, sadece bize ait olmayan bu evrende, canlı varlıkların yaşam hakkının elinden alınmasına

kayıtsız kalmak istememekdir. Bu bağlamda, ortaya konan bu çalışmalarla konunun önemine vurgu yapılmak istenmiştir. Bir bütünlük içerisinde kullanılan yatay kökler zeytin ağacının birer parçası olarak kendilerini imlemektedir. Resim 67’ de beyaz rengin saflığı, fuşya rengin baharı ve dişiliği temsil etmesi ile doğanın üretkenliğine vurgu yapıldığını söylemek mümkündür. Zira bu kaynağın yansıması olan doğada milyonlarca tür renk, desen ve oluşumların mükemmel bir şekilde yansımalarını gözlemlemek mümkündür. Dişil, doğurma ve çoğalma özelliğiyle erilden ayrılan bir özelliğe sahiptir. Ancak dişilin bu özelliğinin çalışabilmesi için, eril güç ile devimin halinde çalışmasıyla mümkündür. Çünkü eril güç oluşum açısından önemli bir tamamlayıcıdır. Dolayısıyla doğa, dişil ve eril enerjinin ahengiyle hareket eder, genişler, çoğalır veya azalır. Eğer bu ritim bozulursa enerji akışı da bozulur. Dolayısıyla yok edilen her ağacın ekosistemde ne gibi tahribatlara yol açacağı konusunda bilinçlenmenin gerekliliği açıktır. Öyle ki; yaşam, bir döngüdür(Resim68). Yok etmek kısa bir zaman alır; fakat oluşturmak, geliştirmek, büyütmek on yıllar sürer. Bu düşünceyle, birçok medeniyet görmüş zeytinliklerimiz gibi asırlık pek çok değerlerimiz yaşamalı ve yaşatılmalı ki, doğaya hizmetine devam edebilsin.



**Resim 69:** Sabuha Çubuk, "İsimsiz", 17x9x34, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022

Resim 69'daki çalışmada, *denge* ve *ritim* kökün üzerine giydirilen şeker hamurunun kıvrımlarıyla oluşturulmuştur. Kullanılan renklerle de *hiyerarşi* ilkesi esas alınmıştır. *Birlik* ve *bütünlük* ise, erkek torsu olarak düşünülen kök üzerine giydirilen ve bir giysinin sembolü olan hamurla ifade edilmek istenmiştir. Bu bağlamda gökkuşağı bir sembol olmanın yanısıra genellikle bir umut işareti olmakla birlikte, fırtınadan sonraki güzellik ve iyi şansı sembolize etmektedir. Birçokları içinse, kişisel bir anlam taşıyarak kapsayıcılık ve çeşitliliği, sevgi ve dostluğu sembolize ettiğini söylemek mümkündür. Böylesine bir uygulama çalışmasının

yozlaşan toplumların yaşam alanlarına müdahale etmeksizin, daha iyimser ve pozitif duygularla (gold renk), çevrelerini aydınlatan bir duyarlılıkla, “bitti” denilen yerden yeni bir yaşam umudunun başladığı, insanlık düşüncesine nesnel bir yolculuk olduğu söylenebilir.



**Resim 70:** Sabuha Çubuk, “İsimsiz”, 16,5x10x30, Şeker Hamuru-Kök, Ankara, 2022

Resim 70' deki bu çalışma, *şekil* ve *renk* öğesinin yanı sıra *hareket* ve *uyum*, *denge* ve *ritim* gibi tasarım ilkeleri ele alınarak oluşturulmuştur. Kadın torsunu anımsatan ahşap şekil, üzerinde uçuşan kumaş ise torsun hareketiyle uyumlu hale getirilerek denge ve ritmin oluşması amaçlanmıştır. Kullanılan kırmızı renk hem pozitif hem de negatif anlamlarıyla vurgulanmak istenen konunun ana teması olarak düşünülmüştür.

Her yaş gurubunda, her ırkta, her etnik kökende ve her sosyoekonomik düzeyde kadına şiddet algısıyla karşılaşmaktadır. Fiziksel, cinsel, sözel, psikolojik ve ekonomik olarak derecelendirilebilen birçok şiddet tanımı bulunmaktadır. Ve bu durum kadınları fiziksel ve psikolojik olarak olumsuz yönde etkilemeye devam etmektedir. Şiddetin artmasında veya azalmasında toplumsal algılar son derece önemlidir. Genel olarak yeryüzünde kadına yönelik şiddet olgusu ve gerçeklikleri karşısında, kadın şiddetine yönelik meşrulaştırılmaların önüne geçmek adına, sivil toplum örgütleriyle, siyasi yasal otoriteleri içeren kapsamlı stratejilerin geliştirilmesi ve eşit cinsiyet rollerinin onaylanması ve şiddetin önlenmesi açısından önemli bir adım atılması düşünce ve olguları kapsamında böylesine bir uygulama çalışması nesnelleştirilmiştir. Bu bağlamda kırmızı rengin çağrışımı her ne kadar şiddet olsa da; aynı zamanda tutkunun, aşkın ve samimiyetin rengini imlediği söylenebilir. Kırmızı aşktır ve kadına en çok yakışan renk kırmızıdır. Dolayısıyla bu çalışma, bütün iyimser ve pozitif duygularla (gold renk), inancımızı yitirmeden, "bitti" denilen yerden olası yeni başlangıçlar yapmanın öznel bir plastik imgesidir.

## SONUÇ

Batı Sanatı, 1860'dan 1960'a uzanan yaklaşık bir asırlık dönemde, birbirinden farklı ama aynı kaynaktan beslenen birçok akımı ve bunlara bağlı radikal değişimleri yaşamıştır. Geleneğe dayalı sanatlar, yerini modern ve yeni olana bırakmıştır. Heykel sanatında, antikten moderne gelene dek taş, bronz, ahşap gibi malzemelerin kullanıldığı geleneksel heykel sanatı, modernizm ile yeni malzeme türlerine kapılarını açmış; gündelik yaşam içerisinde kullanılan nesneler ve atık malzemeler sanatın malzeme yelpazesindeki çeşitliliği arttırmıştır. Üretildiği dönemi görünür kılabilmesi açısından, yeni sanat anlayışı da önem kazanmıştır.

Temelinin on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda atıldığı Modernizm, yirminci yüzyıl ortalarına kadar hayatın her alanında kullanılmıştır. 1860'larda izlenimcilikle başlayan, 1960'lara pop sanata kadar süren, birçok "izm"li akımın görüldüğü dönem olarak tanımlanan Modernizm, 1960'lı yıllarla birlikte sanatın disiplinlerarası bir özellik göstermiş ve bu etkiden heykel sanatının da beslendiği görülmüştür.

Yaşanan dünya savaşlarının toplumlar üzerindeki etkileriyle sanatçılar, özgürlüğün, bağımsızlığın ve özgünlüğün hüküm sürdüğü bir oluşum içerisine girmek istemişlerdir. Sanatçılar, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle hızlanan iletişim ağlarının sağladığı olanaklar doğrultusunda, geniş kitlelere hitap etme imkânları bulmuşlardır. Sanatın geleneksel çizgiye ihtiyacı olmadığını savunan sanatçılar, daha özgün bir sanat düzeni içinde, özgür eserlerini biçime gerek duymadan, kendi bedenleriyle, seçtikleri hazır nesnelerle veya boş bir odayı felsefik bir düşünceyle sergileyerek izleyiciye sunmuşlardır. 1960 sonrası Yeni Gerçekçilik akımını oluşturan bir grup sanatçı, sanatın değişen yüzüne paralel olarak, sanat ve sanatçının haricinde, içinde bulunduğumuz dünyanın ve gerçekliğin algılanmasını amaç edinmişlerdir. Bu gelişmelerin ışığında sanat, eleştiren, tavır alan, gündelik gerçeklikle sokakla bütünleşen, çağdaş sanata evrilmiştir. Sanat artık yeni malzemeler, yeni sunum teknikleri, yeni araçlar ve mekânlar kullanmaya başlayarak artık sokakta, çölde, beden üzerinde, gökte ve hatta sadece zihnimizde yer alabilen kavramsal bir oluşum içerisinde yer alan bir konuma gelmiştir.

1990 sonrası Batı sanatı incelendiğinde, heykel anlayışının değiştiği ve hemen hemen üç boyuta sahip olmayan her yapıtın, heykel olarak adlandırılmaya başladığı söylenebilir. Bir yandan geleneksel biçim dilini konuşan figüratif veya soyut heykeller, bir yandan da kavramın, düşüncenin, sanatı oluşturma sürecinin, bir etkinliğin veya bir yerleştirmenin heykel olarak nitelendirildiği çalışmalar; iç, dış mekânlarda ve sanat kitaplarında yer almaktadır. Taş, ahşap, bronz, alçı gibi geleneksel heykel malzemelerinin kullanımının yanı sıra sis, polen, pirinç, patates, şeker, ekmek, beden sıvıları gibi farklı ve organik malzemelerin kullanımı, doğada iz

bırakma girişimleri, arı, karınca, bitki gibi canlıların sanatçıya eşlik etmeleri, heykel sanatıyla ilgili liteatür kaynaklarında yerini almıştır.

Bulunduğu çağın koşulları, imkân ve tekniklerine paralel olarak sürekli bir değişim içerisinde olan sanat, 20. Yüzyıl sonundan 21. yüzyıla uzanan süreçte, disiplinlerarası bir etkileşim alanına kavuşarak çok hızlı bir dönüşüme uğramıştır. Bu bağlamda da farklı yönelimler ortaya çıkmıştır. Sanat, hem düşünsel hem de biçimsel boyutu ile çok farklı alanlarla yoğun bir etkileşim içerisine girmiştir. Yaşanan toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel olaylardan ve teknolojik gelişmelerden etkilenen sanat, içinde bulunduğu bu derinlemesine zengin etkileşimlerle sanat alanında disiplinlerarası kavramını ön plana çıkarmıştır.

Sanatın son yıllardaki hızlı dönüşümü, heykel alanında faaliyet gösteren sanatçı ve araştırmacılara yeni deney imkânları sunmaktadır. İvmesi güçlü bir dönüşüm akışı içinden geçerken, yeni ve farklı bir iş üretmek isteyen sanatçılar, kendilerini farklı disiplinlerle etkileşim halinde bulmaktadır. Dolayısıyla çağdaş sanat kapsamında kendi alanları haricinde, seri üretim malzemeleri veya atık malzemeler farklı bağlamlarda sunularak yeni algılama biçimleri oluşturulmuştur.

Bu tez çalışması ile sanatsal bir tasarım nesnesi olarak heykelde şeker hamuru ile soyut ifade arayışı gerçekleştirmenin mümkün olup olmadığının uygulama çalışmaları ile araştırılması hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda, heykelde yeni malzeme biçimlerinin kullanılıp kullanılamayacağı konusu tezin temel sorularını oluşturmuştur. Bu temel sorudan hareketle, bu tez çalışmasında da pastacılık alanında kullanılan ve bozulabilir organik bir malzeme olan şeker hamuru, hem amacının hem de alanının dışında kullanılarak, heykel alanı için alternatif bir malzeme olarak önerilmiştir.

Bu bağlamda yirminci yüzyıl sonuna gelene değin sanatın geçirdiği dönüşümde rol alan tarihsel ve estetik dönemeçler irdelenerek, heykelde alternatif malzeme kullanımı gerçekleştiren sanatçılar incelenerek yeni arayışların önemine vurgu yapılmıştır. Bu akış doğrultusunda tezin temel sorununu oluşturan heykelde alternatif malzeme kullanımının anlaşılması için ikonik örneklerden bir dizi seçimler yapılarak sanatçı ve eser incelemesi yapılmış, bu incelemelerde bağlamından koparılan malzemenin sanatsal bir çalışmaya nasıl dönüştürüldüğünün altı çizilmiştir. Malzeme ve tasarım ilişkisinin çağdaş sanatçılarca nasıl sağlandığının bilgisinden yola çıkarak, bozulabilir organik bir malzeme olan şeker hamuru hakkında bilgi verilmiştir. Ardından şeker hamurunun esas kullanım alanı dışında, sanatsal bir tasarım nesnesi olarak kullanımına ilişkin uygulama çalışmalarına yer verilmiştir.

Uygulama çalışmalarında yer verilen kompozisyonlarda, şeker hamurunun sanatsal bir malzeme olarak sunumunda yardımcı bir unsur olması için doğadan buluntu nesnelere de yer verilmiştir. Buluntu nesneler, kavramsal anlamları gereği eserlerle bağdaştırılarak estetik beğeni ve temsil gibi çeşitli kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Esasında buluntu bir nesnenin de sanatsal bir malzeme olarak kullanılmasının amacı, izleyicinin yerleşik algısını yıkmak ve çağdaş sanatın yarattığı belirsizlikleri anlamlandırma sürecine önemli bir katkı sunmaktır. Bu bağlamda çağdaş sanat kapsamında anlamları ve işlevleri ile bilinen malzemeler farklı bağlamlarda sunularak yeni algılama biçimleri oluşturulmak istenmiş ve bütün çalışmalarda non-figüratif bir soyutlamaya gidilerek oluşturulan dalga formları stilize edilmiştir. Yapılan uygulama çalışmalarında aşağıdaki deneyimler edinilmiştir.

a. Tüm hamur işi tatlılarda, özellikle pastalarda kullanılan şeker hamuru şekillendirme yöntemleri ve aparatları sanatsal bir tasarım yapma amacıyla da rahatlıkla kullanılabilen işlevsel yöntem ve aparatlardır.

b. Kolay şekillenebilen bir malzeme olması dolayısıyla, şeker hamuru heykel çalışmalarında rahatlıkla kullanılabilecek bir malzemedir. Bu özelliği sebebiyle, genellikle pasta süslemek için kullanılan şeker hamuru ile bağlamı dışında kullanıma yönelik her türlü modelleme çalışması yapmak mümkündür.

c. Şeker hamurunda çeşitli modelleme teknikleri kullanılabilmektedir. Bu tez bağlamında üretilen işlerde, seramik alanında kullanılan plaka yöntemi (slab construction) ve elle şekillendirme yöntemi kullanılmıştır. Modelleme aşamasında, plastik veya metal özelliğe sahip olan çeşitli uçlarda modelaj bıçaklarından yararlanılmıştır. Buna ek olarak, üçüncü bölümde tanıtımı yapılan merdane, şeker hamuru mat'ı, silikon örtü vs. gibi şeker hamuru aparatlarından da modelleme aşamasında yararlanılmıştır.

d. Özellikle detaylandırma çalışmalarında ince ayrıntıları oluşturmak için, modelaj kalemi işlevine sahip olan şeker hamuru şekillendirici çubukları (marzipan set) atölye kısmında yarar sağlamıştır. Şeker hamuru şekillendiricilerinin dışında, şekillendirmede çeşitli uçlarda silikon fırça da kullanılmıştır. Hamurlara dalga spiral formu kazandırabilmek için plaka yöntemi ile açılan hamurlar, tasarım aşamasında hazırlanan şablon yardımıyla kesilmiştir. Ardından kesilen hamurlara doku özelliği kazandırma yoluna gidilmiş, bu dokular için hamur şekillendirici çubukların uygun uçlarından faydalanılmıştır. Hamurların bir kısmı ise elle şekillendirilerek form verilmiş ve formun üzerine giydirme yapılmıştır.

e. Çok parçalı figüratif çalışmalarda yapıştırıcı olarak su kullanılmış ve yapışma çizgisini yok etmek için şekillendirici uçların uygun olanıyla hamur birbirine kaynaştırılmıştır. Bu çalışmalarda istenilen formun elde edilebilmesi için iki boyutlu şablonlar çıkarılmış ve

genellikle aynı tip şablonlar kullanılarak farklı formlar elde edilmiştir. Ayrıca kurutma aşamasında arzu edilen forma ulaşmak için hamurun boşlukta kalması istenilen kısımları yumuşak süngerle doldurulmuştur. Yumuşak sünger kullanılmasının amacı, yapım aşamasında yumuşak kıvamda olan şeker hamurunun şeklini ve formunu bozmadan kurumaya bırakmaktır.

f. Modellenmiş olan şeker hamurları ayrıca boyanma özelliğine de sahip olduğundan, yenilebilir gıda boyaları, saf alkolle sulandırılıp, tasarıma uygun seçilen renk elde edilerek hamur üzerine işlenmiştir.

g. Şeker hamuru hava sıcaklığına göre sertleşen veya yumuşayan bir malzemedir. Soğuk havada sertleşen sıcak havada ise yumuşayabilen bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla istenilen şeklin verilebilmesi için hamurun ne çok sert ne de çok yumuşak olması önerilmez. Bu özellikleri dikkate alınarak, uygulama çalışmaları esnasında, tasarımdan yapıma, istenilen kıvama gelebilmesi için şeker hamuru paketinden gerekli miktarda alınmış ve elle yoğurma yöntemiyle yumuşatılmıştır. Arzu edilen kıvama gelip gelmediği dokunarak belirlenmiştir. Hava ile temasında sertleşeceği için kalan malzeme yeni bir işlem yapılana kadar nemli olmayan bir poşet veya streç film ile kaplanarak saklanmıştır. Tek parçalı çalışmalarda ise işlem bittikten sonra havayla temas ettirilerek hamurun kuruması sağlanmıştır. Kuruma işlemi çalışmaların kalınlığı ve inceliği ile hava ısı ve nemine bağlı olarak değişkenlik gösterebildiğinden, nemli ve sıcak olmayan izole bir ortamda hamurun tamamen havayla teması sağlanarak kurumaya bırakılmıştır. Dolayısıyla kuruma işlemi bahar mevsimi şartlarında ortalama üç günü bulmuştur.

Sonuç olarak, tasarım ve yapım aşamasından edinilen deneyimlerden de anlaşılmış olduğu üzere, şeker hamuru heykel alanında da alternatif bir malzeme olarak kullanıma uygun bir organik malzemedir. En zor formu bile kolaylıkla elde edebilme özelliğine sahip olan şeker hamuru bu özelliğiyle, sanatçının ifade etmek istediği duygu ve düşüncelerini somutlaştırabileceği, maddesel özelliğiyle büyük kolaylık sağlayan bir materyaldir. Ekonomik ve çok amaçlı kullanımı dolayısıyla akademilerde ve sanat okullarında alternatif bir malzeme olarak kullanılması özellikle plastik sanatlarda büyük bir yenilik yaratma potansiyeline sahiptir. Büyük çaplı tasarlanan çalışmaların maket yapımları için vazgeçilmez bir malzeme olma özelliğine sahip olduğu deneyimlenmiş bir malzeme olarak şeker hamurunun kullanıcı deneyimleri arttıkça, yakın gelecekte heykel alanında çok tercih edilen sanatsal bir tasarım nesnesi olacağı açıktır.

## KAYNAKLAR

- [1]. Anonim. (2019). "Sanat ve Tasarım Arasındaki Fark Nedir? Her Tasarım Sanat mıdır?", Mart 2022 tarihinde <https://sanatvetasarim.net/sanat-ve-tasarim-arasindaki-fark-nedir-her-tasarim-sanat-midir/> adresinden alınmıştır.
- [2]. Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [3]. Anonim (2022). "Eva Hesse", Mayıs 2022 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Eva\\_Hesse](https://tr.wikipedia.org/wiki/Eva_Hesse) adresinden alınmıştır.
- [4]. Anonim (2022). "CLAES OLDENBURG", Mayıs 2022 tarihinde <https://www.arthill.com.tr/urun/2494727/claes-oldenburg-d-1929-clothespin-imzali-edition-1-2-bronz-paris-dokum>, adresinden alınmıştır.
- [5]. Arntson, A. E. (1998). "Graphic design basics". Fort Worth, TX: Harcourt Brace College Publishers.
- [6]. Artsmia (2022). "Do-ho Suh". Mayıs 2022 tarihinde <https://collections.artsmia.org/art/115836/some-one-do-ho-suh> adresinden alınmıştır.
- [7]. Atakan, N. (2015). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- [8]. Aksel, E. (2004). "Temel Sanat Kararları". Anadolu Sanat Dergisi, 15, 105-113.
- [9]. Aksel, E. (2004). Temel Sanat Kararları. Mart 2022 tarihinde <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1189/249567.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alınmıştır.
- [10]. Arkhe Sanat. "Tasarım". Mart 2022 tarihinde <https://www.arkhesanat.com/tasarim-nedir/#:~:text=Tasar%C4%B1m%20bir%20plan%C4%B1n%20ya%20da,yaratma%20ve%20geli%C5%9Firme%20s%C3%BCrecini%20tan%C4%B1mlar> adresinden alınmıştır.
- [11]. Art21. (2022) "Wolfgang Laib". Mayıs 2022 tarihinde <https://art21.org/artist/wolfgang-laib/> adresinden alınmıştır.
- [12]. Art21 (2022). "Do-ho Suh". Mayıs 2022 tarihinde <https://art21.org/artist/do-ho-suh/>, adresinden alınmıştır.
- [13]. Art21 (2011). "Interview: "Some/One" and the Korean Military Do-ho Suh". Mayıs 2022 tarihinde <https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military/> adresinden alınmıştır.
- [14]. Art21 (2022). "Xu Bing", Mayıs 2022 tarihinde <https://art21.org/artist/xu-bing/>, adresinden alınmıştır.
- [15]. Artun, A. & Aliçavuşoğlu, E. (2020). Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- [16]. Atalayer, F. (1994). Temel Sanat Öğeleri, Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- [17]. Baltacıoğlu, İ.H. (1965). "Sanat Nedir, Ne Değildir". Türk Dili Dergisi. Temmuz Sayısı.

- [18]. Becer, E. (2005). İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitabevi.
- [19]. Beverly Semmes Studio (2022). "Info". 06.05.2022 tarihinde <https://beverlysemmesstudio.com/> adresinden alınmıştır.
- [20]. Bing, X. (2022). Mayıs 2022 tarihinde <http://www.xubing.com/en/work/year/2021> adresinden alınmıştır.
- [21]. Boydaş, N. (2007). Sanat Eleştirisine Giriş. Ankara: Gündüz Yayıncılık.
- [22]. Bozkurt, N. (1995). Sanat ve Estetik Kurumları. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- [23]. Bürger, P. (2017). Avangard Kuramı, Çevirmen: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları.
- [24]. Çakıl Atıl, A. (2015). "Rölyef Heykel". Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi. Sayı: 14
- [25]. Çellek, T. (2003). "Görsel Tasarım Öğeleri", Temel Sanat Eğitimi Temel Tasarım. Mart 2022 tarihinde <http://www.tulaycellek.com/tulay/eserlistesi.asp?altur=dersnot2> adresinden alınmıştır.
- [26]. Çetin, M. (2018). "Tasarım İlkeleri Nelerdir". Mart 2022 tarihinde <https://www.tasarimakademi.org/tasarim-ilkeleri-nelerdir.html> adresinden alınmıştır.
- [27]. Çetin Sever, M. (2022). "Fraktallar: Göz Kamaştıran Geometrik Şekiller" Mart 2022 tarihinde <https://evrimagaci.org/fraktallar-goz-kamastiran-geometrik-sekiller-7518> adresinden alınmıştır.
- [28]. Değirmenci Aydın, M. (2016) "Alternatif Bir Malzeme Olarak Polimer Ve Tekinsiz Kavramı". Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara.
- [29]. Dream İdea Machine (2022). "İzler: Marc Quinn", Mayıs 2022 tarihinde <http://www.dreamideamachine.com/?p=8799> adresinden alınmıştır.
- [30]. Erden, E.O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- [31]. Ergür, G. ve Çoban, C. (2018). "Işığın Heykeltıraşı: Medardo Rosso". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 57, 176-198.
- [32]. Erkmen, N. (2009). "Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi". Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [33]. Eroğlu, Ö. (2017). Soyutlama ve Duyumsama Wilhelm Worringer [Bir Okuma Çalışması]. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- [34]. Eroğlu, Ö. (2020). Kavramsal Sanat. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- [35]. Essers, V. (1987). Henri Matisse, 1869-1954: Master of Colour, (çev. Micheal Hulse). Köln: Benedikt Taschen.
- [36]. Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (2. Baskı). İstanbul: Hayalperet Yayınevi.
- [37]. Foster, H. (2017), Tasarım ve Suç, (5.Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.

- [38]. Galleria Marabini (2013). "Beverly Semmes". Mayıs 2022 tarihinde <https://www.meer.com/en/5252-beverly-semmes> adresinden alınmıştır.
- [39]. Genç, A. (1983). Dada. İzmir: Yazar Özel Baskı.
- [40]. Gombrich, E.H. (2004). Sanatın Öyküsü. (Çeviren: Ömer Erduran, Erol Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [41]. Gönülkırmar, Y.İ. (2012). Bauhaus'un Türkiye'de Ki İç Mekân Tasarımına Yansımaları. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- [42]. Güçlü, A. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal, Ü. H. (2002) Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- [43]. Gümrah, H. (2000). Temel Tasarım Ders Notları.
- [44]. Güngör, İ.H. (2005). Temel Tasar (Basic Design) (3. Baskı). İstanbul: Esen Ofset Matbaası.
- [45]. Gürani, F.Y. ve Arabalı Koşar, S.T. (2018). "Do Ho Suh Eserlerinde Tekstil Malzemenin Mimari Öğelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi". İDİL. Cilt 7, Sayı 52. s.1489-1498.
- [46]. Gürcüm, B. H., & Kartal, S. (2017). "Bauhaus İle Tasarıma Dönüşen Zanaat". İdil, 6(34), 1767-1798.
- [47]. Hançerlioğlu, O. (1975). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [48]. Hauser, A. (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi - Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı, Cilt: 2, 1. Baskı, Ankara: Deniz Kitapevi Yayınları.
- [49]. Hiçyılmaz, G. (2018). "Heykel Sanatında Değişen Malzeme Tutumları Bağlamında 1960 Sonrası Heykelde Yumuşak Malzemelerin Ortaya Koyduğu Yeni Olanaklar". Anadolu üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- [50]. Hodge, S. (2016). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz Açıklamalı Modern Sanat. Çevirenler: Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin. İstanbul: HayalPerest Yayınevi.
- [51]. Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İnkılap.
- [52]. Hopkins, D. (2004). Dada ve Gerçeküstücülük. Ankara: Dost Kitabevi.
- [53]. Huntürk, Ö. (2016). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [54]. Işingör, M., Eti, E. ve Aslier, M. (1986). Resim 1 Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- [55]. İlaslan, O. (2022). "Görsel Tasarım İlkeleri". 24.03.2022 tarihinde <https://ilaslanoguzhan.wordpress.com/teorik-dersler/gorsel-tasarim-ilkeleri/> adresinden alınmıştır.
- [56]. İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). Sanatta Devrim, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- [57]. Jack Shaman Gallery. (2022)"Garnett Puett". Mayıs 2022 tarihinde <https://jackshainman.com/artists/garnett-puett> adresinden alınmıştır.

- [58]. Johnson, I. (2013) "Don't Call the Cleaning Crew. That Yellow Spill Is Art". Mayıs 2022 tarihinde <https://www.nytimes.com/2013/02/01/arts/design/wolfgang-laibs-pollen-from-hazelnut-at-moma.html> adresinden alınmıştır.
- [59]. Kalkan Erenus, Ö. (2019). "Modern Heykelin Avangardı: Constantin Brancusi". 17.05.2022 tarihinde <https://www.kitaptansanattan.com/modern-heykelin-avangardi-constantin-brancusi-ozlem-kalkan-erenus-yazdi/>, adresinden alınmıştır.
- [60]. Kandinsky, W. (2020). Sanatta Ruhsallık Üzerine. (Çeviri: Mehmet Ali Sevgi). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- [61]. Karataş, K. (2017). "Evde Şeker Hamuru Yapımı Ve Basit Figürler", Mayıs 2022 tarihinde <https://gastromanya.com/evde-seker-hamuru-yapimi-basit-figurler/> adresinden alınmıştır.
- [62]. Katz, J. (2022). "Curator Jonathan Katz Discusses Art Related to the AIDS Crisis". Mayıs 2022 tarihinde [https://www.artnews.com/gallery/art-news/photos/jonathan-katz-coronavirus-aids-crisis-slideshow-1202682577/fgt\\_2019arosamex1-600b-hr\\_/](https://www.artnews.com/gallery/art-news/photos/jonathan-katz-coronavirus-aids-crisis-slideshow-1202682577/fgt_2019arosamex1-600b-hr_/) adresinden alınmıştır.
- [63]. Küçüktepepınar, C. (2005). "Yaratım Sürecinde Dışsallıktan İçsellığe". Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Doktora Tezi.
- [64]. Lachowicz, R. (2022). "Biyografi". Mayıs 2022 tarihinde <http://lachowicz.com/about/>, adresinden alınmıştır.
- [65]. Lauer, D. ve Pentak, S. (1995). "Design basics", 4th edition. Ft. Worth, TX: Harcourt Brace College Publishers.
- [66]. Legg, A. (1972). The Sculpture of Matisse, The Museum of Modern Art, New York, United States of America.
- [67]. Liva Pastacılık. (2022). "Şeker Hamuru Hakkında Merak Edilenler". Temmuz 2022 Tarihinde (<https://www.livapastacilik.com/blogs/p/seker-hamuru-nedir>) adresinden alınmıştır.
- [68]. Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü. Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [69]. Madran, R.O. (2013). "Görsel Tasarım". Eğitimde Materyal Tasarımı ve Kullanımı. Mart 2022 tarihinde [https://madran.net/wp-content/uploads/2013/09/bote205\\_4\\_Gorsel\\_Tasarim\\_Ilkeleri.pdf](https://madran.net/wp-content/uploads/2013/09/bote205_4_Gorsel_Tasarim_Ilkeleri.pdf) adresinden alınmıştır.
- [70]. Milli Eğitim Bakanlığı. (2007). "Nokta-Çizgi". Meslekî Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi. Ankara.
- [71]. Ocvirk, G.O., Stinson, R.O., Wigg, P. R., Bone R.O., Cayton, D.L. (2018). Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama. Çeviren: Nur Balkır Kuru. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- [72]. Öztuna, Y. (2007). Görsel İletişimde Temel Tasarım, Tibyan Yayıncılık, İstanbul.
- [73]. Pakmaya (2017). "Pastacılık Ürünleri". Mayıs 2022 tarihinde <https://www.pakmaya.com/Content/pdf/Pastacilik.pdf> adresinden alınmıştır.
- [74]. Palmer, M. (2000). Yin ve Yang, Türkçesi: Nafiz Güder, İstanbul: Dharma Yayınları.

- [75]. Quinn, M. (2022) "Artworks: Self". Mayıs 2022 tarihinde <http://marcquinn.com/artworks/self> adresinden alınmıştır.
- [76]. Read, H. (1966). The Meaning of Art, Suffolk: Penguin Books.
- [77]. Read, H. (1973). Sanat Ve Endüstri, Nigan Bayazıt (çev.), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaacılık.
- [78]. Rona, Z., Beykan, M. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınevi.
- [79]. Seçer, Ç. (2021). "Matisse'in sanatında Heykellerinin Yeri ve Önemi". Nisan 2022 tarihinde <https://www.dipnotsanat.com/heykel/matissein-sanatinda-heykellerinin-yeri-ve-onemi-the-place-and-importance-of-sculptures-in-matisse-art/> adresinden alınmıştır.
- [80]. Seylan, A. (2005). Temel Tasarım. Ankara: Kitap Yayınları.
- [81]. Sürmeli, K. (2012). "Dada Hareketinden Kavramsal Sanata". İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 6 (2012): 337-345.
- [82]. Soygur, H. (2010). "Sanat ve Delilik". Fotoğrafya. Sayı 23. Mart 2022 tarihinde <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=600,0,0,1,0,0> adresinden alınmıştır.
- [83]. Stewart, M. (2002). "Launching the imagination". New York: McGraw-Hill.
- [84]. Sucu, N. (2021). Temel Tasarım İlkeleri. Mart 2022 tarihinde <https://archi101.com/terimler/temel-tasarim-ilkeleri/> adresinden alınmıştır.
- [85]. Sümer, N. (2017). "Mitolojik Ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 10 Sayı: 52, 1367-1375.
- [86]. Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [87]. Tepecik, A. (2002). Grafik Sanatlar. Ankara: Detay & Sistem Ofset.
- [88]. Turani, A. (2020). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [89]. Turani, A. (2017). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [90]. Türk Dil Kurumu, "Bakışsızlık". Mayıs 2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/>, adresinden alınmıştır.
- [91]. Türk Dil Kurumu. "Tasarım". Mart 2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.
- [92]. Salkaya, D. (2022). "Eva Hesse'nin Minimalist Yerleştirmesini Nasıl Okuyabiliriz? ",04.05.2022 tarihinde "<https://www.art-his.com/eva-hessenin-minimalist-yerlestirmesini-nasil-okuyabiliriz/> adresinden alınmıştır.
- [93]. Sanat ve Tasarım. (2022). "Sanat ve Tasarıma Dair Her Şey". Mart 2022 tarihinde <https://sanatvetasarim.net> adresinden alınmıştır.
- [94]. Seçkin, G. (2014). Tasarım ile Sanat Arasındaki Farklar ve Sebepleri. Mart 2022 tarihinde <http://www.artmanik.com/tasarim-ile-sanat-arasindaki-farklar-ve->

sebepleri/#~:text=Sonu%C3%A7%20olarak%20tasar%C4%B1m%20ve%20sanat,arada%20b u%20k%C3%B6t%C3%BC%20anlamda%20de%C4%9Fildir. adresinden alınmıştır.

[95]. Tansuğ, S. (2000). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

[96]. Tunalı, İ. (2009). Tasarım Felsefesi. Ankara: Yem Yayıncılık.

[97]. Turani, A. (2019). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

[98]. Ulusoy, D. (2005). Sanatın Sosyal Sınırları. Ankara: Ütopya Yayınları.

[99]. Wainwright, L.S. (2022). “Damien Hirst İngiliz Sanatçı” Mayıs 2022 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Damien-Hirst> adresinden alınmıştır.

[100]. Worringer, W. (2017). Soyutlama ve Özdeşleyim, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Hayalperest Kitabevi.

[101]. Yılmaz, M. (Ed.) (2020). Sanat Tasarım/Sanatçı-Tasarımcı. Ankara: Dorlion.

[102]. Yolcu, E. (2004). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Ankara: Nobel Yayınları.

[103]. Zelanski, P. ve Fisher, M. P. (1996). “Design principles and problems”, 2. Baskı. Fort Worth, TX: Harcourt Brace College Publishers.

[104]. Zor, A. (2014). “Modern Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma ve Tipografinin Doğuşuna Etkisi”. Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi, (1), 1-7.