

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

Tülay ÇAKIR

HEYKEL-BOŞLUK VE ÇEVRE İLE İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM -2008

TEZ KABUL TUTANAĞI


SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu alışma Heykel Anabilim Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



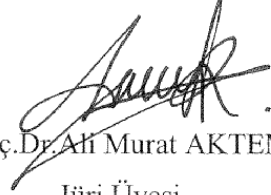
Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT

Danışman/Jüri Üyesi



Doç. Mehmet KAVUKÇU

Jüri Üyesi



Yrd.Doç.Dr. Ali Murat AKTEMUR

Jüri Üyesi

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 30 / 06 / 2008

Prof. Dr. Vahdettin BAŐCI

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VII
1. GİRİŞ	1
2. HEYKEL SANATI	3
2.1. Heykelin Tanımı.....	3
2.2. Gereçler	4
2.3. Teknikler	7
2.3.1. Döküm.....	7
2.3.2. Yontma yada Oyma.....	9
2.3.3. İnşa Etme ve Birleştirme	9
2.4. Öğeler ve Tasarım ilkeleri.....	10
3. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE, HEYKEL'İN, ALAN VE MİMARİ İLE İLİŞKİSİ	11
3.1. Mısır Sanatı	11
3.2. Mezopotamya Sanatı	18
3.3. Greek Sanatı	19
3.4. Hellenistik Sanat	26
3.5. Roma Sanatı	27
3.6. Bizans Sanatı.....	29
3.7. Gotik Sanatı.....	32
3.8. Rönesans	33
3.9. Barok Dönemi	35
4. XX. YÜZYILDA HEYKEL, MİMARİ VE ÇEVRE İLİŞKİSİ.....	38
4.1. Gustaf Grungends Meydan Düzenlenmesi-La Traccia	42
5. SOYUT SANAT	44
5.1. Soyut Sanatın Serüveni	44

6. KÜTLE VE BOŞLUK	49
6.1. Henry Moore	49
6.1.2. Eserlerinin Yorumu	53
6.2. Barbara Hepworth	56
6.3. İsamu Noguchi(1904-1988)	59
6.4. Zühtü Müridoğlu	62
8. ÇALIŞMALAR	69
9. SONUÇ.....	78
10-KAYNAKÇA.....	80
11. RESİMLER DİZİNİ	82

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****HEYKEL-BOŞLUK VE ÇEVRE İLE İLİŞKİSİ**

Tülay ÇAKIR

Danışman : Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT

2008 Sayfa : VII+83

Jüri : Doç. Mehmet KAVUKÇU

Yrd.Doç.Dr. Ali Mirat AKTEMUR

Heykel sanatında, 20. yy.'a gelinceye kadar heykelin konusu figür, mantığı da dolu kütlelerin yontularak biçimin ortaya çıkartılması olmuştur. Kütle, heykel formunun algılanmasında temeli oluşturur. Kütle denilince üç boyutlu algılanır.

Kütle, görülebilen elle tutulabilen somut bir nesnedir. Boşluk ise bu nesnelere saran kütlelerin öğelerini çevreleyen hava tabakası diye tanımlanır.

Kütle ve boşluk ilişkisi; ilk çağlardaki heykellerde boşluk, heykelin kütlesi içine girmemiştir. Erken Yunan-Roma dönemindeki heykel sanatçıları boşluğu farketmişler ama kütlelerin daha önemli olduğu düşüncesiyle heykellerinde boşluğa yer vermemişlerdir.

Modern Sanatın gelişmesiyle, heykel plastiğinde“Boşluk” kavramının “Kütle” kavramı kadar önemli olduğu ortaya konmuş, boşluk ve kütlelerin üç boyutlu heykelin temel birimleri olduğu varsayılır. Çünkü kütleyle yapılan her müdahale kütleyle birlikte boşluğu da biçimlendirir.

Bu kütle ve boşluktan oluşan heykel, tarihsel süreç içinde kentsel alanlarda yer almış ve mekânla bütünleşmiş ya da sürekli değişen bir ilişki içine girmiştir.

Bu ilişkiyi tarihsel süreç içinde incelediğinde:

İlk çağlarda heykel dini ve sembolik amaçlarla yapılmıştır. Doğaya anlam veremeyen ilk insanlar doğadan korkmuş ve onun karşısında güçlü olmak amacıyla somut bir şeyler üretmiş ve ona dini duygular yüklemiştir. Bu amaçla üretilen ilk heykeller, tek yönden bakılmış ve heykel, mimarının bir parçası olmuştur.

Zaman içinde değişen sosyal ve kültürel değişiklikler, kent yapısını da

değiştirmiş ve Rönesans ile heykel mimariden kopmuş ve özgürleşen heykel artık her yönden görülebilen etrafında dolaşılabilen, dış mimariye açık bir obje haline gelmiştir.

19. yüzyıla kadar malzeme olarak taş ve tuğlayı kullanan kent yapısı teknolojideki değişikliklerle metal ve camı kullanmaya başlamış ve bu malzeme zenginliği aynan heykele de yansımıştır. Mimaride ise kentin görünümünü değiştiren, gökyüzüne uzanan dev gökdelenler ortaya çıkmıştır.

Mimarideki bu inanılmaz devrim, teknoloji ve bilimdeki değişiklikler insanın doğaya bakışını da devrimler yaratarak insanın yaşam biçimine farklılıklar katmıştır. Dolayısıyla insanın sanata bakışında değişmiştir. Ve bu değişim sanatın tüm elemanlarına da yansımıştır. Özellikle heykel sanatı, kapalı mekânlardan dış mekânlara yönelerek, kentle, açık alanlarla bir ilişkiye girer ve çağın sosyal kültürel, politik, felsefi anlayışlarına göre mesajlar vermiştir.

Günümüz kent meydanındaki heykel; görsel obje kimliğinden sıyrılarak, kent insanına yepyeni anlamlar ve mesajlar ileten, zihne seslenen kavramsal uygulamalardır. Çeşitli kavramları (yaşam, denge, zaman, mekân) gibi görsel nesnelere, (soyut ya da somut ve hatta form olması bile gerekmez) dönüştürerek iletişim aracı gibi görev üstlenmektedir.

Günümüzde sanatçı, konu olarak istediği nesne ya da kavramı çok çeşitli malzeme kullanmakta ve betimlemekte son derece özgür davranmaktadır.

Modernizm ile heykelin mekânla oluşturduğu ilişki, görsellik yanında çevreye verdiği mesajla da zihinlerde sorgulamaya neden olarak insanların gelişmesine neden olan bir plastik nesne haline gelmiştir. Görüldüğü gibi heykelin görevi gittikçe daha da anlam kazanmaktadır.

Heykel kent mekânında yer aldığı anda ortak bir bellek oluşturmalı, bu konumuyla sosyal yaşam içinde işaretlerle, vurguları geleceğe taşıyarak her yeni kuşağa bilgiler aktarmalıdır.

ABSTRACT
MASTER THESIS
RELATIONS OF STATUA-SPACE AND ENVIRONMENT

Tülay ÇAKIR

Supervisor: Assist.Prof.Dr. Mustafa BULAT

2008-Pages: VII+83

Jury: Assist.Prof. Mehmet KAVUKÇU

Assist.Prof.Dr. Ali Murat AKTEMUR

The subject of the sculpture has been figure and the logic of it has been to compose the form by chipping the mass until 20th century. Mass is the basic to percieve the sculpture form.

Mass is a concrete object which is touchable and viewable. Space is defined as the air, covering the objects and surranging the items of the mass.

Mass and Space relationship; Space was not included with the Mass in the earlier era sculpture. The artist of the earlier Greek-Roma period has realized the Space but they did not give place to because of the idea of more importance of the Mass.

“Space” consept become as important as the “Mass” concepts when the Modern Art come.

It is considered that “Space” and the “Mass” are the basic units of sculpture that’s why every action made on the mass shapes the Space with the Mass.

The sculpture formed by the Space and the Mass, took place with in the cities, integrated with the area and for had a changing relationship in the historical time.

When this relation is examined over time;

Sculpture was made for religious or symbolic purpose in the early ages. Early human were not able to understand the nature of which they were afraid of, produced some arts and they devoted religious emotions to fell themselves stronger. For this reason, the early producets were looked only from one way of idea, being a part of an architect.

The change of the social and the culture also did change the city structures.

By the time of Renaissance, sculpture divides from architecture and freely forms and object which can be seen from every direction.

Brick and stone was used in the city structure until the 19th century. Metal and glass has started to be used after the developments in technologies and this material richness was immediately taken by sculpture. In mean while great skyscrapers appears which changes the city architecture.

This incredible evolution in technology and science also evolves the looking to the nature of human resulting in various life styles. Accordingly, human's perception of art has changed. Also this change effects all other art disciplines. Especially statue reacts in open areas within the city's outer places and gives social cultural, political, philosophical messages.

Today's statue in cities; are neglected as viewable objective identity but accepted as new conceptual messages for minds. It holds a duty like a communication vehicle by covering some concepts (like life, balance, time, area) to viewable objects (even it may not be a form)

Today artist is fully free to use variety of materials when defining any subject.

After the modernism, the statue's relation with area became a plastic object which helps human mind development by the visuality and by the environmental messages. It is seen that statue's mission is gaining more importance.

Statue should transfer the emphasis information to the future generations by forming a consensus memory when it takes it's place in the city.

ÖNSÖZ

Mekan algılamasında somut biçimler ile boşluk, birbirini tamamlayan öğelerdir. Boşluk ve doluluklar arasındaki değişimleri vurgulamayı gözetken soyut heykellere, farklı noktalardan bakıldığında değişen biçim boşluk yada biçim mekan ilişkisinin algılanmasını ve bu ilişkideki mekan öğesinin daha güçlü olarak ayırdedilmesini sağlamaktadır.

Kütlenin ve cismin varolmadığı boşluk mekansızlıktır. İlerisi gerisi yüksekliği derinliği yoktur. Yani mekansızlık boyutsuzluktur..

Tarihsel süreç içinde insanoğlunun gelişmesi ile paralel olarak sosyal ve kültürel yapıları da sürekli değişim göstermiştir. Buna en büyük etmen değişim gösteren ekonomiler olmuştur. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe bu değişim her şeye yansımıştır. Sanatta geçerli olan bu değişim dönemlerine göre farklı anlayışlarla sanat yapılmasını sağlamış ve sanata her dönem farklı görevler farklı anlayışlar ve farklı biçimler verilmiştir.

İlk çağlarda insanlar için heykelde önemli olan kütle idi. Antik Yunanda boşluk öğesi farkedilmiş ama değerlendirilmemiştir. Modern Sanatla birlikte önem kazanan boşluk öğesi heykelde kütleme içine girerek heykele farklı boyutlar getirdi.

Bu açımdan yola çıkarak; günümüz açık alan heykelleri ve heykelde boşluğun kullanımının gelecekteki genç sanatçı adaylarına örnek oluşturması açısından, yardımcı olması için çalışmalarını karşılaştırmalı olarak ele alınarak ortaya konulmaya çalışıldı.

2007-2008 yılında yüksek lisans bitirme tezi olarak sunulan bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde büyük katkılar sağlayan Bölüm Başkanımız ve aynı zamanda tez danışmanım değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa BULAT'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

1. GİRİŞ

“Delikler daha ilk başlangıcında heykele olan ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık yapıyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur.

Henry Moor’un sözleriyle giriş hazırlanan bu çalışmada, heykelde gelinen noktayı içinde özetliyor. Bu çalışmada süreci açmaya çalışarak gelecek sanatçı adaylarına bir birikim sunmaya çalışılacaktır.

Tarihsel süreç içinde insanoğlunun gelişmesi ile paralel olarak sosyal ve kültürel yapıları da sürekli değişim göstermiştir. Buna en büyük etmen değişim gösteren ekonomiler olmuştur. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe bu değişim her şeye yansımıştır. Sanatta geçerli olan bu değişim dönemlerine göre farklı anlayışlarla sanat yapılmasını sağlamış ve sanata her dönem farklı görevler farklı anlayışlar ve farklı biçimler verilmiştir.

Başlangıçta doğadan ürken, doğaya benzer şeyler yaparak onu ayakta tutacağını düşünen insanoğlu büyü amaçlı heykeller yaparak, sanata başlamış, tabiki bunun sanat olup olmadığı her zaman tartışılmıştır. Her ne kadar sanat amaçlı yapılmasalar da, günümüz sanatının başlangıç noktalarını oluşturmuşlardır.

Avusturya’da bulunmuş olan ve 30 bin yıl önce yapıldığı varsayılan Vilendorf Venüsü, ya da altıbin yıldır Anadolu’da yapılan ana tanrıça Kibele heykelleri ve Antik çağ Venüsleri kadın vücudunun güzelliğini yansıtmak için değil büyü amaçlı yapılmışlardır. Bu heykellerde göğüsler kalçalar abartılıdır. Simgelerin abartılması büyü amaçlı yapıldıklarının göstergesidir.

Mısırlılar, heykellerini ve mimarilerini dev boyutlarda gerçekleştirmişlerdir. Kefren tapınağının yanındaki Sfenksin uzunluğu 57 m, yüksekliği 20 m’dir. Ve bu anıtsal heykelin neden, niçin, ne amaçla yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Ama firavunların, insanüstü güçlerinin varolduğunu vurgulamak için bu boyutlarda yapıldığı söylenilebilir. Büyük boyutlu yapıların temel amacı, gücü iletmek için yapıldığı ileri sürülebilir.

Abartıdan doğal ölçülere geçiş Antik Greek uygarlığının, insanı temel alan dünya görüşü idi ve zamanla ideal ölçü ile idealize edilmiştir. Canon kurallarına

göre heykeller yapılmıştır. Çok uzun dönemler heykelin görevi, tanrıları, siyasal ve dinsel yöneticileri betimlemek ve onların gücünü iletme olmuştur, Ortaçağ ve Rönesans'ta da heykelin işlevi benzer şekilde devam etmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına gelinceye kadar heykel, belirli nesnelere ve konuları betimleyen sanat dalıdır. 20. yüzyılla birlikte geleneksel tutumlar bırakılarak yeni arayışlara yönelmiştir. August Roden modern heykelin başlangıcını oluşturmuştur. Kentleşen sanayileşen yeni teknolojiler kullanan toplumların, kültürel bir değişimi yaşamış olduklarına tanık oluruz. Her dönem; heykelin, mimarinin ve hatta tüm sanat birimlerinin işlevinin içeriği günün sosyal ve kültürel yapılarına göre değişmiştir.

Günümüz geldiğinde heykelin bulunduğu mekânın bir parçası olarak düşünülmemesi gerektiği, kendi gerçek mekânını yaratması gerektiği ileri sürülmektedir. Zamanla, figüratiften anlayıştan non-figüratif anlayışa yönelen sanat, günümüzde çeşitlilik göstermekte, gelecekte nasıl bir yol alacağını ise zaman gösterecektir.

2. HEYKEL SANATI

2.1. Heykelin Tanımı

Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi sanatında nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev eşyası, resim ve heykel yapımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı hiç bir topluluk yoktur.¹

Heykel. (ar. heykel, büyük ve yüksek yapı.) Taş, tunç, kil ve alçı gibi maddelerden yontularak, kalıba dökülerek veya yoğrulup pişirilerek meydana getirilen sanat eseri²

Alm. Statue Skulptur (f), standbild (n) und Bildhauerkunst (f), Fr. Statue (f) et sculpture (f), İng. Statue and sculpture. Ağaç, tunç, taş, pişmiş toprak, alçı vb. maddelerle insan ve hayvanı üç buutlu (boyutlu) olarak ortaya koyma, resimlendirme. ‘Heykel’ kelimesi daha ziyâde, vücudunun bütün organları tam yapılan canlılar için kullanılır. İnsan bedeninin bir kısmını ifade ederse, buna “büst” denir. Bu işleri kendisi için sanat hâline getirenlere ise “heykeltraş” adı verilir.³

Heykel nedir? Sorusunu heykeltraş August Rodin “heykel uzayda girinti çıkıntı yaratma sanatı olarak tanımlar.⁴

Heykeltraş August Rodin’den yola çıkarak, heykel, uzayda (boşlukta) girinti ve çıkıntı yaratma sanatıdır diyebildiğimiz gibi, kapalı ya da açık bir mekânı süslemek, anlamlandırmak dışında başkaca bir işlevi olmayan, elle tutulabilen, dokunulabilen, etrafında dolaşılabilen, insan düşünce ve imgeleminin bir sonucu olan üç boyutlu bir biçime heykel denir ya da daha beylik bir tanımlama: ‘heykel, boşluğa biçim vermektir de denebilir. Her sanatçının, kendine göre bir heykel tanımı olabilir. Bu, onun yaklaşımının bir sonucudur. ‘heykel, güzel sanatlar bünyesinde, plastik sanatlar alt başlığında incelenebilen; örneğin, taştan yontularak, kilin birbirine eklenmesiyle yığılarak ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin şu ya da bu şekilde yan yana, üst üste

¹ E.H. GOMBREICH, Sanatın öyküsü, Remzi Kitabevi, 1999, s.39

² Meydan Larousse, Meydan Yayınları, 5. Cilt, s.812

³ <http://kitap.hakikatkitavevi.com/cgi-bin/cgi.exe/rehber/query=!28limid+!7C++heykel+/doc/%7B@36815%7D?>

⁴ M. YILMAZ, Heykel Sanatı, İmge Kitabevi Yayınları, 1. bs, Ankara, 1999, s.13

getirilmesiyle inşa edilerek yapılabilen üç boyutlu, dokunulan, uzayda yer kaplayan bir biçimdir. Bu uğraşa da 'heykel sanatı denir' dersek konuya başka bir açıdan yaklaşmış oluruz.⁵

Heykel boşluk ve mekânla varolan bir sanattır. Tüm insan üretimlerinde olduğu gibi, yaratma-üretim sürecinin üretenden ayrı, sunulduğu bir tarafı, izleyicisi ve kitleyle yüzyüze geldiği sunum alanı vardır. Heykelin varlık koşulu ve sunum alanı, boşluk ve mekândır. Birey-çevre-heykel ilişkisi, ürüne dönüşmesi ve etkileri iç-dış mekân, boşluk ve beraberinde getirdiği plastik kaygılar Heykelin ana başlıklarını oluştururken, heykelin insan ve çevreyle olan ilişkisini de yakından etkiler. Çünkü heykelin görselliği ve teması mekânla bütünleşir

2.2. Gereçler

1. Kil: Heykel gereçleri içinde en kolay bulunan ve en yaygın olanıdır. Paleolitik çağ'da insan ve hayvan figürlerinin yapımında fırınlanmadan kullanılmıştır. Yapısal niteliklerinden dolayı nemliken kolay modle edilebilen, kurduğu zaman yontulabilen, suyla karıştırılıp sıvılaştırıldığında da kalıplara dökülebilen kolay bulunabilen ucuz bir gereçtir. Kile şekil verdikten sonra fırımlandığı zaman dayanıklılık kazanır, fırının ısı derecesine göre değişime uğrar. Düşük ısıda yumuşak ve gözenekli bir doku oluşturan seramik (earthenware) elde edilir. Isı arttıkça gözeneksiz ve oldukça sert seramiğe (stoneware) dönüşür. En yüksek ısıda ise cam gibi saydam cilalı ve düzgün yüzeyli porselen elde edilir. Düşük fırınlama yöntemiyle yapılan sarımsı ve kırmızımsı kil ürünlere de Pişmiş Toprak (Terra Cotta) denir. Çin 'de Tang, ve Song (960-1279) hanedanları döneminde yapılan heykeller, Hellenistlik Dönemin Tanagra heykelcikleri (Bergama Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi) Etrüsk Lahitleri (Giulio Villası, Roma; British Museum, Londra) ve Rönesans Döneminde Della Robbia'nın renkli boyanmış heykelleri, kilin çeşitli dönemlerdeki kullanımına örnektir.

2. Taş: Heykel sanatında belli başlı en etkin kullanılan gereçlerden biridir. Jeolojik oluşumlara göre püskürük (magmatik), tortul (sedimenter) ve başkalaşım (metamorfik) olarak üçe ayrılır. Granit ve Bazalt gibi sert türler püskürük taşlardır. Hitit ve Mısır uygarlıklarında bazen dev boyutlarda işlenmiştir. Kalker

⁵ <http://www.wikipediatr.com/heykel-nedir/r57sz-heykel-nedir-c999sz.html>.

Onixs ve Traverten tortul taşlardır. Mermer ise başkalaşım türündendir. Özenli yontmaya elverişli olduğundan, perdah ve cilaya olanak tanıdığından, görece dayanıklılığından ve çeşitlerinin Akdeniz yöresinde çokça bulunmasından dolayı, tarih boyunca yaygın ve çok yönlü bir kullanımı olmuştur. Antik çağ Ege uygarlıkları ve Roma sanatında özellikle yaygındır. Kuzey İtalya'da, Piza yakınında çıkarılan Carrara mermeri bu yörede MÖ.3.yy'dan başlayarak kullanılmıştır. Rönesans'ta Michelangelo, yontacağı mermeri ocaklardan kendisi seçmiş, yeni klasik dönemdeyse Canova, Carrara mermerini düzgün ve kaygan yüzeyinden ötürü çokça kullanmıştır.⁶

3. Ametist, akik, neceftaşı (kristal kaya) gibi kuvars çeşitleriyle yeşim taşı gibi sert, yarı değerli taşlar da ayrı bir gurup oluşturur ve Kakma sanatıyla oymacılıkta olduğu gibi küçük heykel yapımında da kullanılmıştır. Ametist ve yeşimden yapılan küçük heykellere Çin, Japon ve Hint sanatında, kristal kaya yontulara da Kolomb öncesi Orta Amerika uygarlıklarında bolca kullanılmış örneklerle rastlanmaktadır.

4. Ahşap, çeşitli türleri bulunmakla birlikte, ilk çağlardan bu yana yontu sanatında önemli bir yer tutar. Yerine göre yontma ve ekleme olanakları sunan ve özellikleri bilinerek kullanıldığında zamana direnip dayanabilen bir gereçlerdir. Genellikle iç mekânlarda kullanılmıştır. Barlach, Zadkine ve Henri Moore, 20.yy'da ahşabı kullanan heykeltıraşlardandır.

5. Metal kullanımları içerisinde bakır ve kalay karışımı olan tunç, kullanımı en yaygın olan malzemedir.

Heykel sanatında en önemli sorunlardan biri, sanatçının eserini geleceğe taşıması amacıyla, sert ve zamana karşı dayanıklı bir malzeme kullanmasıdır. Dolayısıyla heykel sanatçısı her zaman doğadaki en kalıcı ve en sert malzemeyi tercih etmiştir. Böylece heykel Sanatı, Güzel Sanatlar içinde en dayanıklı ve en eski eserlere sahip olma özelliği taşımıştır. Heykeltıraş taş, ahşap ve pişmiş toprağı ilk çağlardan beri kullanmaya başlamıştır. Madenlerin bulunması ile birlikte bronz Heykel Sanatının temel malzemesi haline gelmiştir. Antik Dönem'den bu yana bronz döküm tekniğı geçerliliğini yitirmeden günümüze kadar gelmiştir. Bronzun hem dayanıklılığı hem de heykele uygun bir malzeme olması nedeniyle her

⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, 2. Cilt, İst,1997,s.780

dönemde kullanılmasına neden olmuştur. Bronz malzemesi işlenebildiği gibi döküm tekniği en fazla kullanılan yöntem olarak bilinir.” Döküm tekniklerinin İ.Ö. 3500’lerde Anadolu’da kullanıldığı ve günümüze kadar geldiği bilinmektedir.⁷

Heykel sanatının bu eski ve görkemli gerecinin kullanımı Anadolu’da M.Ö.8000’lerin son çeyreğinde başlayıp evrimleşmiştir. M.Ö. 3000’lerdeyse tunç ve öteki metallerin, bu arada altın ve gümüşün de gerek döküm, gerek dövme teknikleriyle olağanüstü bir düzeyde işlendiği bilinmektedir. M.Ö. 2900-2000 arasında tarihlenen Hatti alemleri (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara) tunç heykelciklerinin en tanınan örneklerindedir. Yunan ve Roma sanatlarında, Uzakdoğu’da ve Kolomb öncesi Amerika ‘da yaygın olduğu bilinmektedir. Ancak bu örneklerin birçoğu yağma edilip eritildiğinden günümüze kalmamıştır. Demirin heykelcilik alanına girmesi yenidir. 20.yy’da metal levhaların da bu alan da kullanıldığı görülür. Çağımızda Amerikalı heykeltıraş D. Smith, özellikle çelik levhalardan oluşan yapıtlar üretmiştir.⁸

6. Fildişi: Sert ve işlenmesi güç bir gereçtir. Kabartma amacıyla levhalar halinde yada tek parça yontmak içinde bloklar halinde kesilebilir. Ayrıca kendi doğal formu korunarak yontulması olanaklı bir malzemedir. Özellikle Antik Çağ’da yoğun olarak Ortadoğu, Uzakdoğu ve Akdeniz yöresinde kullanılmıştır. Roma imparatorluk döneminden başlayarak kesintisiz biçimde Bizans’ta ve Orta Çağda da yoğun kullanılmıştır. Bu malzeme genellikle kabartma örnekler üretilmiş ve üstleri değerli taşlar, metaller ve mineyle bezenmiştir. Kitap kapakları, diptikler, altarlar kutular ve haçlar yapılmıştır. Barok döneminde özellikle Almanya ‘da zengin fildişi örnekleri de üretilmiştir. Batı Afrika’daki Benin’de köklü fildişi işçiliği geleneği bulunmaktadır. Fildişine yakın gereçler olan kemik ve boynuz da benzer amaçlarla yoğun olarak kullanılmıştır.

7. Beton 20. yy’da heykel gereçlerine yenileri eklenmiştir. Beton, agreganın çimentoyla karıştırılmasından elde edilir. Beton 20. yy’da bazı yapıtlarda taşın yerine geçmiştir. Sertliği, hava koşullarına dayanıklılığı ve maliyetinin düşük olmasından dolayı açık alanlara koyulan anıtsal yapıtlarda ve

⁷ U. ESİN, Kuantitatif Speraktal Analiz Yardımı ile Anadolu’da Başlangıcından Asur Kolonileri Çağına kadar Bakır ve Tunç Madenciliği, İ.Ü. Edebiyat Fak.Yayımları, İst, 1967

⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, Yem Yayınları, 1997, İst, s.781

duvar kabartmalarında yoğun biçimde kullanılmaktadır. Cam, elyafının polyesterle güçlendirilmesi sonucu sert dayanıklı hafif bir kabuk ortaya çıkar. Bu çağdaş bir ürün olarak heykel alanına da girmiştir. Yüzeyinin çok düzgün olmamasından dolayı genellikle üstü renkli boyanır. Kağıt hamurunun zambak ile karıştırılmasıyla elde edilen Papier-Mache özellikle Uzakdoğu'da maske yapımında ve bezemelerde kullanılır. 20.yy'da doğal yada yapay bir çok gercin yanısıra poliüretan, köpük, kumaş, neon tüpü gibi yeni malzemelerde sanat alanına girmiştir.

Çağdaş sanatçılardan Oldenburg yapıtlarında çoğu kez köpük, kumaş, plesiglass kullanmış, Kienholz gerçek nesnelere dayanarak yararlanmıştır. Hurda Sanatı akımındaysa artık ve hurdalardan sanat yapıtları bolca üretilmiştir.

2.3. Teknikler

2.3.1. Döküm

Döküm; alçı, toprak, tunç vb. gerece, önceden çalışılmış modelin aktarılması işlemidir. Söz konusu işlemler kullanılacak malzemeye göre, alçı döküm pik ya da tuty dökümü olarak tanımlanır.⁹

İlk kullanımı hakkında detaylı bilgimiz olmamakla birlikte alçı insanoğlunun antik çağdan bu yana kullandığı malzemelerdendir. Doğada bulunan minerallerine Gyps adı verilir. "Gyps mineralinin yapısında en az %70 oranında bulunan Kalsiyum Sülfat di Hidrat ($\text{Ca SO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) yapısındaki alçıtaşı içindeki suyun bir kısmını (3/4) kadarını kaybederek diskleri arasında ezilmek suretiyle toz haline gelir ve ortaya Kalsiyum Sülfat Hemihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$) yapıdaki alçı tozu çıkar.¹⁰

Alçı Döküm, genellikle kilden hazırlanan modelin alçıyla kalıbının (mulaj) alınması, kalıbın gerekli noktalardan açılarak içinden kil modelin çıkartılması ve kalıbın temizlenerek yeniden kapatılması, kil modelin çıkartılması sonucu ortaya çıkan boşluğun alçı ile doldurulma işleminden sonra, donmuş olan alçı kalıp dikkatli bir şekilde açılarak içinden alçı modelin elde edilmesi yöntemidir. Modelin çoğaltılabilmesi için "Teksir Kalıbı" ya da "Parçalı Kalıp" diye

⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.781

¹⁰ M. AYDIN, Murat; Diş Hekimliği Manipilasyonu, İst, 1996, s.9

adlandırılan daha özel yöntemler gerekmektedir. Büyük sayıda üretimlerde papier-mache ya da toprak dökümü için, belli sayıda üretimden sonra kalıpta meydana gelecek aşınma ve bozulmalara karşı yeni kalıplar üretmek amacıyla “Ana Kalıp” ya da “Metriz Kalıp” kullanılır. Bu işlemler genellikle küçük farklılık ve değişkenlikler göstermelerine karşın, papier-mache yada seramik alanlarındaki işçilik ve işlemlerle öz açısından büyük bir benzerlik taşır. Yaklaşık aynı yöntem ve kurallarla betonarme heykel dökümü de yapılabilmektedir.

Tunç dökümünde, kum ve mum dökümü adlarıyla iki türde döküm söz konusudur. Bu türler hemen hemen her tür metal için geçerlidir ve ilk çağlardan beri de uygulanmaktadır. Kimi evrimleşmelerle çağdaş endüstriye de uzanırlar.

Kum dökümünde alçıdan elde edilen modelin konik olan parçaları ayrılarak, kum ve kil karışımı ya da benzeri özel karışımlar ile kaplanır. Metal-kum diye adlandırılan bu karışım, modelin negatif biçimini alan yüzeyine dökülmektedir. Bu işlemle elde edilen parçalar daha sonra kenet, perçin ya da kaynakla birleştirilirler.

Mum dökümü (cire perdue) ya da “yitik mum yöntemi”, ilk çağdan bu yana gelişerek günümüze ulaşmıştır. Duyarlı sonuç verdiği için kuyumculuk alanında da geçerli bir yöntemdir. Çağdaş teknolojinin katkısıyla daha gelişerek ve günümüzde endüstri alanlarında da yaygın olarak kullanılmıştır. Mum vb. biçimlendirmeye uygun ve belli sıcaklıklarda yanıp yok olabilecek bir gereçten yapılan modelin üstüne, bileşik kaplar olgusu göz önünde tutularak erimiş maddenin, ”yolluk” adı verilen akıtma kanalları eklenerek yolluklara maddenin dökümü sırasında hava sıkışmasını önlemek üzere hava kanallarında açılır. Tüm bunlar, modelin gerçekleştirildiği malzemelerden yapılmaktadır. Bu işlemden sonra model, yolluklar ve hava kanalları tek kütleden oluşan, sonradan donabilen, alçı ve kil karışımı akışkan bir kalıp içine alınır. Bu evreyi kalıbın içindeki mum modelin, yolluklar ve hava kanallarıyla birlikte pişirilmesi izler. Pişim geleneksel çömlekçi fırını özelliklerine sahip bir fırında yapılır. Fırında model, yolluklar ve hava kanalları yok olurken, çevrelerini boşluk bırakmaksızın sarmış olan kalıp pişerek pekiştirilir. Bir sonraki evre, mumun bıraktığı boşluğa yollukların ağzından erimiş maddenin dökülmesi işlemidir. Maden soğuduktan sonra kalıp kırılarak açılır ve yolluklar kesilip tesviye edilir. Döküm süreci doğru tasarlanıp

uygulanırsa ise, parmak izleri bile görülebilen duyarlıkta bir model dökümü elde edilmiş olur.

“Araştırmacı Tamer Başoğlu Cumhuriyet Döneminde “Macar asıllı Fıtzek tarafından mum yok etme tekniğinin kullanıldığını belirtmektedir”¹¹

2.3.2.Yontma yada Oyma

Bu teknik tarihsel olarak en eski tekniktir ve çok yaygındır. Kütle önce ana form elde edilmek üzere yontulur. Arzu edilen forma ulaşıldıktan sonra ayrıntılar işlenir ve yüzey üstünde gereken son düzeltmeler yapılır. Yontma tekniğinin uygulandığı tüm gereçlerde aynı yol izlenir. 19. yy içinde ve 20. yy. başlarında genellikle taşa, bazende ahşapta dolaylı yontma tekniği kullanılmıştır. Bu yöntemde önce kilden bir model yapılır, sonra alçı kalıp alınır. Bu kalıptan mekanik yollar ile elde edilen ölçülere dayanarak taş ya da ahşap kopya üretilir. Rodin, mermer heykellerini bu yöntemle gerçekleştirmiştir. Ancak, doğrudan yontma yönteminin yeniden gündeme gelmesiyle bu yöntem giderek gözden düşmüştür.¹²

2.3.3. İnşa Etme ve Birleştirme

20. yy’a özgü bir teknik olan bu yöntemler döküm ve yontma tekniklerinden farklı olarak parçaların bir araya getirilmesi ile oluşturulur. Metal tüpler, çubuklar, levhalar, bloklar, çıtalar, cam, tel, formika gibi çeşitli gereçler önceden biçimlendirilerek ya da özgün formları korunarak bir araya getirilir. Birleştirme ya da ayrıca birtakım hazır nesnelere de kullanılır. Parçaların birleştirilmesinde çivi, vida, kaynak ya da yapıştırıcılardan yararlanılır. Bu yolla yapılan heykeller 20. yy. sanatçılarının mekânsal ilişkileri vurgulamalarına yardımcı olmuştur. Kaynak aletinin bulunmasıyla metal heykelde yepyeni bir aşamaya gelmiştir. Kaynak ve döküm ilk kez 1930’larda Gonzales tarafından birlikte kullanılmıştır. 1950 ve 1970’lerde elektrikli aletler kullanılarak ve eğri levhalardan oluşan çok karmaşık, açık heykeller üretilmiştir. Minimal Sanat’ın uygulayıcılarından Judd ve Phillip King özellikle eritilmiş metalin dokusal

¹¹ T. BAŞOĞLU Tamer; Bronz Döküm, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İst, 1979, s.2

¹² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.781

olanaklarını araştırmışlardır.¹³

2.4.Öğeler ve Tasarım ilkeleri

Heykelcilikte söz konusu olan kütle- mekân, hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi tasarım öğeleri; ayrıca renklendirme, oran, ölçek, eklemleme, denge gibi tasarım ilkeleri aşağıdaki ilişkiler çerçevesinde değerlendirilebilir.

1. Yapıtı oluşturan gereç, madde, maddenin özellikleri ve kullanım biçiminden kaynaklanan özellikleri ve oluşturduğu görsel etki.

2. Bütünü oluşturmak amacıyla boş ve dolu oylumların birbirini bütünleyecek biçimde örgütlenmeleri, aralarında oluşturacakları oransal, yönsel ilişkilerin üç boyut içinde düzenlenmesi.

3. Yapıtın ışığa karşı değişen görünümlerinin incelenmesi

4. Bütünde düzen ve yerleştirmelerin kurgulanması. Açık-Kapalı, Dinamik-Statik, ya da ritmik gibi kurgusal yaklaşımlar arasında baskınlık sıralandırılmasına göre sınıflandırma.

5. Oylumları oluşturan yüzeylerin aralarındaki uyum ve karşıtlıklar, birbirleriyle yaptıkları açılar, aralarındaki sert ve yumuşak geçişler.

6. Yapıtın insan boyutuyla içyapısındaki kendi elamanları arasında, karşıtlık ya da uyum açısından oransal ilişkilerin doğru kavranıp uygulanması.

7. Yapıtın parçalarında ve bütünleşmesinde modelaj uygulaması ve tüm esere denetimli yayılması

8. Dokusal değerlerin görsel zenginlikler oluşturması

9. Yapıtın tamamındaki denge unsuru

10. Son olarak; izleyicide yapıtın etrafında dolanma isteği uyandıracak ritim.

Bu ilke ve öğeler, her yapıtta vurgulanması gereken öğeye göre farklı bir heykel dili oluşturur.

¹³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.781

3. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE, HEYKEL'İN, ALAN VE MİMARİ İLE İLİŞKİSİ

Heykelin kentsel alan içindeki rolünü tam olarak çözebilmek için öncelikle kentlerin ve kamusal alanların tarihsel süreç içindeki değişimini incelemek gerekir.

Heykelin bir mekân kurucu öge olarak ele alınması için Rönesans'ın bitişini beklemek gerekmiştir.¹⁴

Kent, kendi kendini yöneten ve bir arada oturan topluluğun işgal ettiği, yerleştiği ve örgütlediği mekân olarak tanımlayabiliriz. Ve her bireyin özel yaşamını sürdürdüğü ve aynı zamanda topluca ortak yaşamı paylaştıkları, kamusal bir yerleşimdir. Bu mekânlar batıda ilk oluşumlarından itibaren vardır. “Batının ilk oluşturduğu kent, önce kendi ülkesinin ya da denetleyebildiği bölgenin, sonra diğer ülkelerin ve denetim alanlarının artık ürünlerine el koymanın organizasyonudur.”

İlk kentler metal çağında ortaya çıktı. Metal kullanmayı öğrenen topluluklar, metal silahlar yaparak, diğer toplumlar karşısında askeri üstünlük kazanarak ilkel toplumları boyunduruk altına alarak, kendilerine savunması kolay olan yüksek yerlere kentler oluşturdular. İlk kent yerleşimlerinin tepelerin üstünde olması da bize tarımla uğraşan çiftçilerin seçimi olmadığını göstergesidir.

Kentsel yaşam sürecinde ortaya çıkan ilk kentleri gelişmiş neolitik köylerden ayıran niteliklerin başında kentsel nüfusun tarım dışı işlerde çalışan farklı guruplardan oluşmasının geldiğini görüyoruz.

3.1. Mısır Sanatı

Günümüzden yaklaşık 6 bin yıl önce, Nil ırmağı boyunca yer alan vadilerde yeni bir uygarlık görülmeye başlamıştır.¹⁵

Mısır Sanatının en önemli üstünlüklerinden birisi, her heykelin, resmin veya mimari biçiminin, sanki tek bir yasaya uygun olarak mekânda yer almasıdır. Bir halkın bütün yaratılarının uyduğu görülen bu yasaya biz, ”üslup” diyoruz.¹⁶

¹⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.1194

¹⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.1236

¹⁶ E.H. GOMBREICH, Sanatın öyküsü, Remzi Kitabevi, 1999, s.65

Mısır Sanatı çeşitli ara dönemlere rağmen en az 3000 yıllık süreklilik gösterir. Tarihçi Manetho'ya göre Mısır tarihinde 30 hanedan yaşamış ve M.Ö. 3200- M.S 640 yıllarında bu süreç kesintisiz sürmüştür.

6000'lere ait heykel buluntularında bu üslubun izleri görülür.

Mısır'ın tarihsel sürecini şöyle sıralayabiliriz:

M.Ö. 5000 N.T vadisinde ilk yerleşmeler görülür. (Tarım ve hayvancılık)

M.Ö. 3200-2780 I. ve II. Sülaleler Dönemi

M.Ö. 3200 Kuzey ve güney Mısır'ın birleşmesi (Firavun Menes)

M.Ö. 2780- 2100 ESKİ KRALLIK- III. ve IV. Sülaleler

Bu dönemde kanunlar yapılır, dini tören şekilleri kesinleşir. Gelişmiş yazı sistemi ve mimarinin ilk büyük örnekleri ortaya çıkar.

M.Ö. 2100- 1700 ORTA KRALLIK- XIV. – XV. Sülaleler

Mısır'ın en parlak dönemidir. Mısır dışına uzak seferler yapılır.

M.Ö. 1785- 1580 ARA DÖNEM- HİKSOS D.- XIV. – XVI. Sülaleler

Hiksoslar- Çoban Krallar Dönemi. Mısır'da Asyalı göçebelerin hâkimiyeti.

At ve tekerlekli aracın Mısır'da yaygın kullanımı

M.Ö 1555 - 712 - YENİ KRALLIK – XVIII. - XIX. Sülaleler

IV. Amenofis (Tek tanrıya inandı)

II Ramses

Kadeş antlaşması (Hitit X II Ramses)

Deniz Halklarının istilası

M.Ö. 712 - 525 - SON DEVİR - XXV - XXVI. Sülaleler

M.Ö. 525- M.S. 638 YABANCI EGEMENLİĞİ-XXVII-XXX

Sülaleler

M.Ö 525 - 332 - Pers egemenliği

M.Ö 332 - Mısır'da B.İskender dönemi, ptolemaios'lar.

M.Ö 30 - M.S. 395 - Roma egemenliği

M.S. 638 - Bizans egemenliği.

Mısır araştırmaları doğrudan Napolyon'un Mısır seferiyle ilgilidir. Mısır üzerinden Suriye'ye geçen Napolyon'un yanında 175 bilim adamı vardı. Fransa'ya

götürülen eserler ve hiyeroglifin Champollion tarafından çözülmesiyle araştırmalar gelişmiştir.

Mısır sanatı dine bağlıdır. Mısır kültürünün ürünleri ölüm ve hayat kavramlarının diyalogundan doğmuştur. Mimariyi ve bütün sanatları inanç sistemine bağlayan düşünce, sonsuzluk, ölümsüzlük kavramlarına dayanıklılığı da ekleyerek geometrik bir anlatımla karşımıza çıkar.

Frontaliteyi esas alır. Mimari, kabartma, duvar resmi ve hiyereoglifte bu kavramlar gözle görülür durumdadır.

Mısır mimarisinden günümüze gelebilenler tapınak ve mezar anıtlarıdır. Mısır'da ebedilik düşüncesi esas alındığından, ruhun geri döndüğünde bedenine kavuşabilmesi için bedenin iyi korunması gerekiyordu. Bu yüzden ölümler mumyalanıyor, değerli eşya ve hizmetkârlarla birlikte mezar odalarında saklanıyordu.

MASTABALAR:

Arapça da "sedir, bank, kürsü" anlamına gelir.¹⁷

Mısır'da bildiğimiz dev anıtlar (piramitler) den önce mastaba denilen mezar yapıları kullanılmıştır. Üç bölümden oluşan bu mezar tipinde, dua yeri ziyaret mekânı ve yeraltında cesedin bulunduğu mahzen vardır. Bu mezarların büyüülmesi ile piramitler ortaya çıkmıştır.

PİRAMİTLER:

Firavunun mezarını korumak üzere taşlarla örölmüş kapalı hacimlerdir.

Denge ve dayanıklılığı açıkça görölmektedir. Eski Krallık Döneminde Kral Coser'in Sakkara'da yaptırdığı "Basamaklı Piramit¹ Mısır'ın ilk anıtsal eseridir. Gize'deki "Keops, Kefren, Mikerinos Piramitleri" en bilinenleridir.

Piramitler -Özellikle Keops-dünyanın 7 Harikası'ndan biridir. Çok sayıda piramit vardır. Bunların birer mezar anıtı oldukları öteden beri bilinmektedir. Ayrıca bu piramitlerin asıronomi araştırmaları için kullanıldıkları da düşünölmektedir. Bir görüşe göre de, piramit formu Tanrı'ya ulaşmak için merdiven vazifesi görmekteydi.

Piramitler bize sembolik sanatın en basit imgesini göstermektedir. Piramitler, sanatla yaratılan dışsal bir formla çevrelenen gizli bir şeyleri içlerinde taşıyan

¹⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.1181

devasa birer kristaldirler; öyle ki, salt doğal niteliklerinden arındırılan bu içeriği gizlemekten başka bir amaçları yokmuş ve sadece bu içerikle ilan ilişkileriyle belli bir anlam kazanıyormuş gibi görünürler.¹⁸

Eski İmparatorluktan sonra çok külfetli olan piramit sistemi terkedildi. Mezarlar gitgide yeraltında kazılmaya başlandı, yerüstü tesislerinden vazgeçildi. Yeni İmparatorluk firavunları, yalnızca giriş yeri bir mezarlık eseriyle belirlenmiş olar "Krallık Vadisi"nde toplandı.

Mısır mezar anıtları Piramitler, mastabalar, hipoje (halk mezarları) ve kaya mezarları şeklinde gruplandırmak mümkün olmaktadır

TAPINAKLAR:

Harç kullanılmadan kendi ağırlıklarıyla üst üste konulan, yontulmuş taş bloklardan oluşmaktadır. Dış görünüşleri sade, iç ve dışı son derece simetrik yapılardır. En ünlüleri Luxor ve Karnak'taki tapınaklardır. Basit planlı, oldukça büyük yapılardır. Sfenksler ve tanrı heykelleriyle süslü bir yoldan tapınağa girilir. İçerde sütunlar bulunur. Bu sütunlar yukarıya doğru incelenerek yükseklik etkisi verir.

Sütun başları kapalı veya açık papirüs ve lotus çiçeği formundadır. Bazı sütun gövdeleri kabartmalarla süslenmiştir. Bombeli görünümündedir

"Büyük Sfenks" diye bilinen "Gize Sfenksi", Kefren tarafından yaptırılmıştır. Aslan vücutlu bir firavun başıdır. Kuvvet, dayanıklılık ve doğallığı kolosal ölçülerde gösteren bu eser Antik çağdan günümüze kalmış en devasa heykeldir. (20 m. yüksekliktedir.)

OBELİSKLER:

Tepesi piramit şeklinde sivriltilmiş, 4 yüzlü dikili taşlardır. Firavun mezarlarının ve tapınakların önünde yer alırlar. Üzerlerindeki hiyeroglif metinlerde o tapınağı kimin yaptırdığı veya hangi tanrı adına yaptırıldığı yazılıdır. Ayrıca, kralın gücünü, tahta çıkışını v.b anlatırlar. Obeliskler tarih boyunca Mısır dışına taşınmışlardır. (St.Peter Meydanı. Paris, Newyork, Londra, İstanbul)¹⁹

(İstanbul Obeliski Bizans - I.Teodosius - döneminde 390 yılında Sultanahmet Hipodrom'a dikilmiştir.)

Bugün Mısır'da ancak 5 obelisk kalmıştır.

¹⁸ F. FARAGO, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.147

¹⁹ <http://forum.exbilgi.com/lofiversion/index.php/t25193.html> 4.



Resim 1: İstanbul Obeliski

MISIR PLASTİK SANATLARI-

Resim, heykel ve kabartma mimari ile tam bir uyum içindedir. Kabartma ve heykeller tek bir kurala bağlı yapılmış gibidir. Frontal duruş esastır.

“Mısır resiminde perspektif yoktur. Yüzey resmidir duvarları örten alçı tabaka henüz yaşarken madeni boylarla yapılan duvar resmine, Fresk denir. Konu ve kurallar kabartmalardaki gibidir.”²⁰

Amenhotip`in inşa ettirdiği Tel-ül Amarna şehrindeki mezar anıtlarında görülen, freskler insanı bitki ve hayvan dünyası içinde betimlemektedir. Ayrıca Savaş Resimleri, cenk arabası içinde insan figürü, kaçan insanın oluşturduğu kalabalık en çok görülen konulardır.

HEYKEL

Mısır Sanatın da M.Ö.5 ve 4binlerde öbür Akdeniz ve Yakın doğu uygarlıklarında görülen ana Tanrıça (Venüs) heykelcikleri ortaya çıkmıştır.²¹

²⁰ <http://forum.exbilgi.com/lofiversion/index.php/t25193.html> 4.

²¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.1238

Kesin ve kalıcı etkisi, geometrik katılığı olan Mısır heykeli özünü koruyan, ilkel görünüşü olmayan formel bir yapıdadır. O görünüşten çok, gelenekten yola çıkar.

Mısırlılar iklimden dolayı yarı çıplak gezmelerinin de etkisiyle kumaş gerçeğinden sıyrılmışlardır. Yunan heykelinin kıvrımlı, drapeli, vücudu saran kumaşlarına Mısır heykelinde rastlanmaz. Kumaş vücuda yapışmıştır. Tam çıplak heykel çok azdır. Figürler hareketsiz ve durgundur.

Eski Krallık Dönemi'nde belirli kalıplar görülür. Krallar ayakta veya oturur vaziyette tasvir edilir.

- Ayakta, dimdik durmakta, baş öne doğru bakmaktadır.
- Vücudun ağırlığı iki bacağa eşit yüklenmektedir.
- Heykelin ortasından geçen dikey bir plan heykeli iki eşit kısma ayırır. Buna” frontal duruş” denir.

- Sol ayak bir adım öne atılmıştır fakat her iki taban da yere basmaktadır.
- Kollar vücuda yapışık vaziyette iki yana sarkarlar, bazen sağ el yukarı kıvrılarak sembol-nesne tutar.

- Eller yumruk şeklindedir.

Oturan heykelde ise, figür masif bir taş blok şeklinde koltukla kaynaşmış durumdadır.

- Baş, omuzlar üzerinde dikey bir şekilde durup dosdoğru öne bakmaktadır.
- Eller, dizlerin üstünde, sağ el yumruk şeklindedir. Sol el düz gösterilmiştir. Bazen bir elin göğüs üstüne konduğu görülür.

- Bacaklar paralel durumda, iki taban da yere basmaktadır.

- Adale ve yüz ifadesi görülmez.

Malzeme olarak dayanıklı ve sert granit seçilmiştir. Halk tabakasından kişilerin heykellerinde günlük yaşamdan hareketleri (yatar, bağdaş kurar v.b.) tahtaya işlenmiştir.

Orta Krallık Dönemi'nde ciddi ve ağır ifadeli heykeller artar. Kişisel yüz ifadeleri ve anatomik yorumu görülür.

Yeni Krallık' ta modellerde bir yumuşama vardır. Ayrıntılı işçilik, farklı

üsluplar ortaya çıkar. Çeşitli insan portreleri görülür. Bu dönemin en güzel eseri "Nefertiti"nin büstüdür.

Mısır heykelinin anıtsal örnekleri II. Ramses dönemine ait olan "Abu Simbel Tapınağı" cephelerinde görülür. Burada 30 m. yüksekliğinde 4 büyük heykel bulunmaktadır.

Mısır heykeli Ege - Akdeniz'den çok farklı olmakla birlikte Yunan heykelinin ilk dönemine etki etmiştir.

KABARTMA:

Teknik bakımdan iki gruba ayrılırlar: Kontur hatlar ve iç ayrıntıları derin çizgilerle gösterilmiş resimler, yahut figürlerin etrafı oyularak ve derinleşmek suretiyle meydana getirilen alçak-yüksek kabartmalar.(rölyef)

Rölyefler 5. sülalede çoğalıyor. Mezar duvarlarındaki rölyeflerde ölünün hayatını ve zenginliğini anlatan şeylerle ,olayları gösteren konulu rölyefler vardır.²²

Bu panolarda konular çeşitlidir ve heykele göre biraz daha serbesttir.

- Perspektif yoktur. Figürler birbirlerini olabildiğince kesmeden yüzeye yayılmışlardır.

-Tanrı veya firavun daha büyük çizilir.

-Baş, göğüs, karın, kol ve ayak, bacaklar profilden, gözler ve omuzlar cepheden gösterilir. Böylece kolların bedene nasıl bağlandığı görülür, aynı nedenle bacaklar da yandan gösterilmiştir.

RESİM:

-Fresk tekniğiyle yapılmışlardır. Duvar yüzeyinde çizgi ve renk kullanılmıştır. Konu serbesttir, güncele daha yakındır.

-Derinlik perspektifi yoktur. Uzaktaki figürler resmin üst kısmına yerleştirilir.

-Figürler, adeta insanı olduğu yerde döndürerek çizmiş gibi en avantajlı görüşleriyle ele alınır.

Dine dayalı olan Mısır sanatı, ölümsüzlüğü, dayanıklılığı, frontaliteyi esas alarak, bunu mimarlık ve plastik sanatlarında binlerce yıl hemen hiç değişikliğe

²² A. TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İst, s.59

uğratmadan uygulamıştır. Günümüz için de "eski" değil, "eskimeyen" bir üslup olarak karşımızdadır.²³

3.2. Mezopotamya Sanatı

Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki bölgeye Mezopotamya adı verilir. Mezopotamya heykelinde görünenin arkasındakinin yansıtıldığını gözlemleriz. İnsanlar doğayı olduğu gibi yansıtmamışlar, kendilerini ifade etmek için, yaşamlarını dile getirmek için uğraşmışlar, onun için de soyutlamanın en güzel örneğini onlarda görebiliriz.

Mezopotamya Sanatı bir halkın, bir imparatorluğun, bir idare sisteminin karakter ve bütünlüğünü göstermez. Böyle olan sanat Mısır Sanat'ıdır.²⁴

Mezopotamya heykelinin diğer sanatlardan ayırt edici özelliği soyutlamadır. Antik Yunan yapıtlarına baktığımızda doğanın aynısının yansıtıldığını gözlemleriz. Hiçbir şekilde onun üzerine bir şey eklenmemiştir, felsefi yapıları da onu getirmektedir. Mezopotamya'da çok daha insani bir yaşam tarzı mevcuttur. Onlar heykellerine, görülenin ötesine geçmeye, ifade etmeye, kavram ve imge yüklemeye çalışmışlardır. Onun için Mezopotamya heykeline baktığımızda bir sadeleştirme görülür.

Heykel ne kadar sade ise ifadeyi o kadar doğrudan vermektedir. Mezopotamya heykelinde form bütün ve sağlamdır ve gereksiz detaydan kaçınılmıştır. İfade en doğru ve en çarpıcı bir şekilde verilmiştir. Bir heykel de yapılması gereken de bu olsa gerek.

"İlk çağlarda Mezopotamya'da yaygın kullanılan gereç taşı. Ama Mezopotamya'da taş kıt olduğundan sanatçılar bulabildikleri küçük taşlarla heykeller yaptılar. Ve dolayısıyla küçük boyutlarda heykeller ortaya çıktı. Yonutu yapılan kişinin kimliğini, küçük bir ayrıntının ele vermesi yeterli bulunur, ayrıca amaçlanan, yonutun modele benzemesi, değil, modelin toplum içindeki konumunun /özelliğinin /ayrıcılıklarının görsel olarak iletilmesidir."²⁵

"Mezopotamya'da iki ana kurala uyulmakta idi. 1- heykelin simetrik yontulması .2- figürün belli bir geometrik forma bağlı kalınması idi. Onun için

²³ <http://www.fgulgunengin.com/arastirma/usluparastirmalari/misiruygarligivesanati.doc>

²⁴ A. TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İst. s.75

²⁵ Ö.ŞENYAPILI, Otuzbinyıl Öncesinden Günümüze Heykel, Ankara, 2003, s.21

Mezopotamya heykelleri genelde silindir yada koni biçimindedir. Heykellerdeki kolların bitişik yapılması uyulan temel formun bozulmasını önlemek içindir, biçimlendirmedeyse aİnsallık egemendir yani cepheden görünüm.²⁶

"Bu dönem heykelleri durağan özellikler taşır mekanla olan ilişkisi önemszenmezdi. Mezopotamya'lılar da gözle görülen değil, görülmeyeni yansıtmak amaçtı, yerdekilerin göktekilerin neden ve nasıl ne için varolduğunu bilmeyen ilk uygarlıklar korku içinde idiler, yeryüzündeki bu düzenin bozulmaması gerektiği iç güdüsü ile büyü amaçlı heykeller ürettiler. Çok uzun dönemler heykelin görevi, tanrıları siyasal ve dinsel yöneticileri betimlemektir."²⁷ Onun için mekânla uyum çevre ile denge göze alınmamıştır.

"M.Ö. 3700-3300 açık özellikleri olan Tell-Halaf kültür'ünün yer aldığını görüyoruz. Tell-Halaf kültür'ünün erken bir taş-bakır çağıdır. İ.Ö. 4000 yıllarında bakır kullanılmış, fakat demir ve bronz görülmemiştir. Bu çağdaki kazı eşyalarının üzerinde gamalı haç modeli vardır."²⁸

Mezopotamya'nın bu çağdaki resimlerinde, avcılık kültürünün sembolleri kullanılmıştır.²⁹

3.3.Greek Sanatı

Eski çağlar da kent kurumsal ilişkilere ve toprağın örgütlenmesine egemendir. Yunan Uygarlığı kenti, kırsal alanla kurduğu dengeli ilişkisi ve denetimli iç sistematiği ile bir açık kenttir. Nüfusunu köylüler oluşturmakta ve parçalardan oluşan tek bir fiziki görüntü oluşturan kamu yapıları ve alanlar kente baştan beri egemendir.

"Tapınak ve Anıtsal yapıları çevreleyen galeriler, yaşamı iç mekânlardan dış mekânlara taşmakta ve kamusal yaşama geçişin fiziki karşılığını oluşturmaktaydı. M.Ö. birinci yüzyılın ilk yarısından itibaren gelişmeye başlayan Yunan kentleri altıncı yüzyıl da siyasal bakımdan ulaştığı düzeye uygun olarak mimari ve heykelde önemli örneklerle doludur. Yunan kentlerinin çok büyük bir kısmı daha önceki uygarlık merkezlerinde gelişmiş, bu uygarlıkların oluşturduğu geleneklerin çerçevesinde biçimlenmiştir. Minos, Miken ve Hellen kültürleri

²⁶ Ö. ŞENYAPILI, a.g.e., s.21

²⁷ ŞENYAPILI, Ö.;a.g.e., s.23

²⁸ <http://www.definem.com>

²⁹ A. TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İst, s.82

arasındaki ilişkinin kopmadığını ve bu uygarlıkların yunan sanatının etkilediğini görüyoruz."örneğin Minos kenti bir sarayla şenliklerin ve olasılıkla siyasi toplantıların yapıldığı açık bir alan olan bir çeşit agoradan oluşturulmuş bir merkezin çevresindeydi."³⁰

"Yunan mimarisi yapıtlarına esas olarak mikenlilerin ilkel tahta tapınakları ile sütunlarla çevrilmiş merkezi büyük bir odadan oluşan basit megaron tipini aldılar. Ve bunu geliştirerek kendilerine özgün bir mimari yarattılar. Yunanlılar M.Ö.600 yıllarına doğru bu basit yapıları taştan yapmaya başladılar."³¹

"Yeni biçimlenmekte olan kentlerde 8. ve 7. yüzyıllarda kent tasarımcılığı ilkeleri kentin genel planı ve anıtsal yapı biçimleri yunan geleneğini sürdürmekte ise de özellikle bezeme sanatlarında doğu etkisi görmekteyiz. Kentlerin bu dönemdeki siyasi ve mimari gelişkinlik düzeyini doğal konumu ve ekonomik etkenler belirlemiştir."³²

"Birçok kentin merkezi, akropol denilen, savunma amacı ile yüksek tepelere kurulan bir yerdin ve krallar burada otururdu. Kentin diğer kısmı akropolün yamaçlarına dağılmıştı, kentin aşağı bölümünün merkezi ise Agoraydı. Agoranın biçimi önceleri tüm amaçlara yeten bir açık alandı ve halk burada coşkulu konuşmalar yapardı. Ayrıca dinsel törenler için kullanılırdı. Değişen sosyal yapı ve nüfus artışı, yapı ve anıtlarla donatırken, siyasi ve dinsel amaçlı toplantılar için yeni yapılar oluştu. Agora'nın özgür ve canlı ruhu Yunan felsefesine önemli katkılarda bulunmuştur."³³

"Akropolis'te bulunan mimari heykellerin büyük çoğunluğu kireç taşıdan yapılmıştır. Bunlar sonradan alçı ile kaplanmış ya da boyanmıştır. Akropolis'te yıkılan yapılara ait mimaride kullanılan heykeltraşlık eserleri arasında en sık kullanılan figür Herakleştir. "akropolisten gelen en erken tarihli mermer eserler eğer gerçekten bir mimari ilişki içindelerse, bunlar yunan dünyasındaki mimaride kullanılan ilk eserler olacaktır."³⁴

Yunan heykellerinde; erkek heykellere kouros, kadın heykellere de kore denilirdi. "Kouroslar, altıncı yüzyılda duruşlarında herhangi bir değişiklik

³⁰ Whicherly R.E.B; Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu, İstanbul, 1991,s.2

³¹ E.H. GOMBREICH, Sanatın Öyküsü; İstanbul, 1999 s.75

³² E.H. GOMBREICH, a.g.e., s. 75

³³ N. ERGİN, Heykel ve Çevre İlişkisi (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul, 1998, s.10

³⁴ J. BOARDMAN, Yunan Heykeli Arkaik Dönem; İstanbul. 2000, s.168

göstermeksizin sadece oranlardaki ufak farklılıklarla daha gerçekçi tasvirlerle doğru bir yol izler. Ancak altıncı yüzyıl sonundaki örneklerin bile hala daha hareketsiz birer tasvirden öteye gitmediğini belirtmemiz gerekir. Yüzyıl içinde zamanla vücut elemanları daha dikkatli işlenmeye başlanır. Kulaklar artık Ion başlığına değil, tam bir kulağa benzer. Pazuların cepheden, bileklerin ise profilden işlenişi şeklinde görülen doğala aykırı duruş zamanla doğru olarak ifade edilir.”³⁵

Adalelerin işlenişinde önceden gördüğümüz kazıma ya da plastik çizgiler yerini daha ustalıkla ve gerçekçi bir şekilde yapılmış ayrı yüzeylere bırakır. Bu yüzeyler, göğüs kafesi ile göbek arasında kalan bölümün üçe ya da daha fazla bölüm yerine ikiye ayrılması veya diz kapakları üzerindeki adalelerin doğru şekilde asimetrik olarak işlenmelerinde izlenildiği gibi zaman içinde doğala yakın formlar alırlar. Bütün bu sözünü ettiğimiz noktalar, söz konusu süsleme biçimleri aslında daha inandırıcı bir ürüne dönüşemese de sanatçıların gittikçe artan becerilerine işaret eder.

“Başlangıç da katı bir tek cephelilik ile tasavvur edilen bu anlayışla bitirilen heykeli de etkileyen katı yapı zaman içinde kırılmaya başlar. Başka heykeltraşlık ürünlerinde (kabartma) ve sanat alanlarında (vazo üzerindeki çizimler) olduğu gibi heykeltraş da hareket halinde olan ve birden fazla figürden oluşan grupları veya anlatım ortamını nasıl doğru olarak ifade edeceği konusunda önemli bir sorun ile karşı karşıya kalır.”

“Eğer Bayan Richter'in kitaplarında seçtiği yaklaşımla ifade edersek, heykeldeki ilerleme ancak artan anatomi bilgisi ile ölçülebilir. Ancak bu durumda heykeltraşların bilinçli bir şekilde gerçekçi ifadeler peşinde çabaladıkları şeklindeki bir yargıya da kendimizi kolaylıkla kaptırabiliriz. Ama insan denen varlık bilmediği, tanımadığı bir hedef için bilinçli bir şekilde çabalayamaz.”³⁶

Kulağı ya da gözü gerçekçi bir şekilde yontmak ya da çizmek isteyen bir sanatçının başvuracağı yegâne kaynak etrafındaki insanların gözlerine ya da kulaklarına bakmak ve gördüğünü kopyalamaktır. Bunu yaparken sanatçı, söz konusu gerçekliğin o gün değil de aslında elli yıl sonra ortaya çıkacağı şeklindeki yargı ile kendisini engellemez. Tümüyle gerçekçiliğin yerine geçen bir sanat

³⁵ <http://www.tnng.org./heykel.html>

³⁶ <http://www.tnng.org./heykel.html>

anlayışı, ister heykeltraş ister vazo ressamı olsun, kompozisyonun bölümlerinde hala eski Geometrik şemaları/formülleri kullanan hiçbir Arkaik Yunan sanatçısı tarafından ne anlaşılmış ne de aranmıştır.

"Bu sanatçılar figürleri tek tek izleyerek ve cepheden işleyerek şekillendirirler ve figürler ile kompozisyonları gerçek yaşamdakiler ile karşılaştırılması için değil okuması için yaparlardı. Arkaik dönem sanatçıları gerçekçiliğe ulaşmada uzun bir yol kat etmişlerdir, ancak bunu belli bir kompozisyonla ya da rastlantı ile değil, bir tür doğal eleme ile kazanmışlardır. Şüphesiz bir sanatçı kendisine öğretildiği gibi çizer ya da yontar. Üzerinde çalıştığı nesnenin, bu çerçevede insan figürünün daha iyi olabilmesi için kendine öğretilen yerleşik formlar ve süslemeler yardımıyla çeşitli tasvir biçimleri kullanır."³⁷

Grek Sanatının en ilgi çeken özelliklerinden biri, Heykel Sanatın'da insan iradesinin vücut hareketinde belirmesidir.³⁸

Yabancı sanat eserlerinin katkısıyla Yunanlı sanatçının yarattıkları da belli bir ölçüde gerçekçilik kavramına sahiptir; sanatçılar en azından ayrıntılarda Geometrik dönemden tanıdığımız soyuta yakın şemalardan gittikçe uzaklaşmışlardır. Doğala gittikçe yaklaşan bu yenilikler bilinçli bir şekilde belirlenmiş değil, içgüdüsel olarak kararlaştırılmış olgulardır. Böylece arzulanana, tekniği daha etkili kullanma yardımıyla sağlanan daha etkili gerçekliklerdir; böyle bir anlayışla yaratılan ürün sonuçta mutlaka gerçeğe daha yakındır. Ancak hala bir şiirin mısraları gibi bölüm anlaşılabilen bu figürler ve bunların ait olduğu kompozisyonlar yaşama ait değildirler ve canlı nesnelerin yerini alan sembollerden öteye gitmezler. Sanatçının ilk kez insanı ve bir hareketin kopyasını batı sanatın da bu denli başarıyla gerçekleştirecek bir düzeyde üretilbileceğini anlayabilmesi için bir yüzyıl daha geçmesi gerekecektir.

Bütün bu nedenlerden dolayı Arkaik dönem heykel sanatın da ki gelişimi de belli ölçülerde anatomik ayrıntıların sağlıklı ve doğru oluşunda izleyebilmekteyiz. Vücut üzerinde yaş farklılığından kaynaklanan değişiklikler, sadece deneme sınırları içinde ve mezar stellerinde çok açık bir şekilde izlendiği gibi, genellikle duruş ve giysideki ayrımlarla varlık bulmuştur. Mimari plastik

³⁷ <http://www.tnng.org./heykel.html>

³⁸ A. TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Cilt: 2, Remzi Kitabevi, 1992, İst, s.149

eserler ve diğer kabartmalar daki hareketli figürlere bakıldığında duyguların ifadesi de belli jest ve kalıplara dayanır. Heykellerin yüzlerinde izlediğimiz ve arkaik gülümseme olarak isimlendirdiğimiz ifade, aslında muhtemelen yontma sırasında ağızdan yanaklara geçişte karşılaşılan zorluktan kaynaklanmıştır. Ancak bu gülümseme, oluşan ifadeye keyifli bir görünüm katmasından dolayı değil (mezar tasvirlerinde bu gülüşün ortam için ne denli uygunsuz olduğunu bir düşünün) yüz hatlarını daha canlı kılmasından dolayı korunmuş ve benimsenmiştir.

Sonuç da teknik ve gözlemin daha geç tarihlerde birleşmesi sayesinde ağzın daha kolay kabul edilebilir, yani gerçekçi ifadeye kavuşması başarıldığında eski form terk edilmiştir.

“Eğer sanatçıların neyi başarmak istediklerini doğru olarak anlayabilir, gerçekçilik kavramının rastlantısal ve bu sanatçıların yarattıkları insan ya da tanrı görüntüleri veya sembollerinin en inandırıcı düzeye doğru gelişimin bir sonucu olduğunu kabul edersek; başarılarındaki niteliğe özellikle kavramsal olandan kopup gözlenileni ifade etmeye dönük bir sanat anlayışının asla gerçekleşmediği Yakın Doğu ve Mısır heykelciliği ile karşılaştırarak bakarsak, belki söz konusu sanatçıların bu uzun koşudaki hatalarına ya da eksikliklerine daha sabırla yaklaşabiliriz. Aslında Yakın Doğu ve Mısır sanatın da söz konusu değişimin neden gerekli olduğu konusunda da öyle belli bir sebep aramamak gerekir. Yunan sanatın da asıl takdirimizi kazanan nokta, bu anlayışın sanatçıların kendilerini serbestçe ifade edebilmelerine olanak tanınması ve bunun sonuçta geç dönem sanatçılarına hakim olmuş çıplak erkek bedenine dayanan ve gerçekliğin yerine geçen bu o betimlemeye dönük üsluba nasıl ulaştığını öğretir”³⁹

“Koreler: deadalik stilde kıvrımsız giysiler giyen Koreler ile sonraki örnekler arasında izlenen kopukluk o denli belirgindir ki sadece bu nedenle altıncı yüzyıl Koreleri bir bakıma yepyeni bir heykel tipi olarak isimlendirilebilirler. Giysi de ayrıntıları kıvrımlar ile betimleme konusundaki ilk çabalar aşağıda da değineceğimiz üzere ilk kez Doğu Yunan bölgesinde, Khios'ta, sonra Samos'ta ve Kykladlar'da gelişmiştir. Hem heykellerin üsluplarında hem de giysilerinde görülen yeni modalar, kore heykellerinde sonraları çok önemli dizilerin karşımıza

³⁹ <http://www.tnng.org./heykel.html>

çıkıldığı Attika'ya Iyonia tarafından tanıtılmıştır. Bu nokta da giysideki süsleme anlayışının sadece yüzeyin dekore edilmesi anlamına gelmediğini, bunun iki boyutlu bir şekil aldığı vurgulamamız gerekir. Öyle ki giysi, sanatçılar için tek başlarına bir ilgi alanı durumuna gelmiş ve böylece sanatçı giysiden ayrı olarak vücudun şekillendirilmesinde ve işlenişinde daha özgür bir konuma ulaşmıştır. Söz konusu bu anlayış ile ulaşılan gelişimi, figürlerin alt yarılarının değişik şekillerde işlenişlerine bakarak anlayabiliriz.”⁴⁰

“Aslında olay o denli karmaşık değildir. Yukarıda belirttiğimiz bölgeler dışında kourosların aksine kore heykelleri sınırlıdır. çok az sayıdaki kore heykeli de mezarlara işaret amacıyla dikilmişlerdir. Bunların hiçbiri kesin olarak tanrıçayı tasvir etmez. Birçoğu da kutsal alanlarını süsledikleri tanrıçalar için yapılan değişmez törelerin bir sembolü olarak düşünülmemelidir. Kore heykellerinden çok azı insan ölçülerinden büyük yapılmışlardır. Birçoğu da normal insan boyutlarının yarısı kadar ya da daha küçüktür. Bunların sol ayakları biraz önde yer alır. Erken örneklerde ayak parmakları bir hizadadır.”⁴¹

“Doğu Yunan bölgesindeki örneklerde önceleri sağ ayak öne çıkarılmıştır. Koreler, başlangıçta heykeltraşların giysi kıvrımlarını ifade etmesine, daha sonraları da hem bu kıvrımları hem de giysi altındaki hatlarını göstermesine yol açacak şekilde, doğal bir hareket ile bir taraftan eteklerini toplarlar. Korelerin serbest kalan ellerinde meyve ya da kuş veya tavşan gibi herhangi bir nesne vardır. Attika'dan gelen örneklerde ya çift taraflı, vücuda asılı gibi duran eğik manto ile hiç tutulmadan dümdüz aşağıya inen etek vardır. İkinci tipteki etek, bazı örneklerde bir el ile hafifçe tutulabilir. Ayakların durduğu ve bloklarda ya da sıklıkla basamaklı altlıklara yerleştirilen pilinthoslar genellikle oval şekillidir. Atina Akropolis'indeki kore heykellerinin bazı durumlarda sütunlar üzerine yerleştirildikleri de kesindir. Yüzyılın ortasından itibaren söz konusu sütunların Ion ya da Ion tipinden türetilen başlıkları vardır. Adak yazıtları genellikle heykellerin üzerine, yükseldikleri başlıklara ya da sütun gövdelerine yazılabilirler; ancak Doğu Yunan bölgesinde bu tür yazıtlar genellikle figürlerin giysilerine kazınmışlardır.”⁴²

⁴⁰ <http://www.tnng.org./heykel.html>

⁴¹ <http://www.tnng.org./heykel.html>

⁴² <http://www.tnng.org./heykel.html>.

“Altıncı yüzyıl korelerinin gelişimi, anatomiden ziyade giysinin işlenişinden anlaşılır. İşte bu nedenle heykellerde izlediğimiz giysileri tanımak yerinde olacaktır. Ancak kabul etmek gerekir ki arkaik figürlerin giysilerini de tüm özellikleri ile anlamak o kadar kolay bir iş değildir; zira burada sanatçıyı cezbeden giysinin kıvrımlarıdır, bu nedenle giysinin süslemesi yapımındaki doğru birtakım ayrıntılara göre ön plana çıkar. Bu dönemde vücudu sıkı sıkıya saracak şekilde dikilen bir giysi yoktur; giysiler sadece dikkatle kesilen, düğmelenen ya da iğnelenen dörtgen şekilli kumaşlardan oluşur. Bunlar arasında Koreler için en yaygın olanı bazen erkekler tarafından da giyilen ve İon kökenli olan khitondur. Khitonda kumaş silindir şeklini alacak şekilde uzun kenar boyunca dikilmiştir. üst kısmı baş ve kolların üst kısmında bulunan her bir düğmenin altında bir dizi açılan dekoratif kıvrım oluşur. Bel hizasına yerleştirilen kemer ise düğmelerin altında torba demetleri (kolpos) onu gizler. Heykeltraşlar khitonun omuzlar ve göğüsler etrafında toplanan üst yarısını genellikle dalgalar şeklinde kırışıklıklar ile ifade ederler. Alt yarı ise dümdüz aşağıya inen boru şeklinde kıvrımlar halindedir. Üst ve alt yarı arasındaki bu farklara rağmen söz konusu olan tek bir giysidir. Khitonun üzerine bazı durumlarda kısa kenarlarından değil de uzun üst kenar bitimine yakın bölümlerden düğmeler ile tutturulan ve uzun dikdörtgen bir kumaş parçasından oluşan kısa himation giyilebilir. Manto olarak isimlendireceğimiz bu kısa himationun üst kenarı genellikle yuvarlatılır ve sol kolun altından, sağ kolun da üzerinden geçer, böylece mantonun düğmeleri kısmen khitonun kolunu kapatır. Ancak genellikle heykeltraşın sanki khitonun düğmelerini manto üzerinden göstermek istediği izlenimine kapılırız; ama khitonun yavaş yavaş açılan ince kıvrımları yerlerini mantonun dik kıvrımlarına bırakır. Aslında giysilerdeki bu ayırım tam anlamıyla birbirlerine girmiştir, ya da karmaşıktır. Böyle giyilince uzun mantonun etekleri sağ koldan aşağıya sarkar, bir başka grup kıvrım demeti de sol kolun altından çıkıp merkezde toplanır. Seyrek de olsa bazen (Delphi'deki Apollon mabedinin alınlığındaki figürlerde olduğu gibi) mantonun her iki omuzun üzerinde düğmelendiğini de görebiliriz. Eğer söz konusu olan bu manto gerçek ise, o takdirde iki parçadan yapılmış olmalıdır. Bazen de sadece bir omuzda tek düğme ya da iğne bulunabilir ve bu tarafta da kısa bir kol görünümü yani epiblema giyilebilir. Doğu Yunan bölgesinde herhangi bir kıvrıma sahip olmayan

bu manto, baş da dahil olmak üzere sadece vücudun arka yarısını ve yanlarını örter. Ancak kimi durumlarda erkeğin giydiği himation gibi toga şeklinde vücuda taşınabilirler. Peplos ağır ve kalın bir giysidir; yine dikdörtgen bir kumaştan oluşur, yanları açık ya da dikişli olabilir; kemerlidir, üstte boyun çizgisi hizasından bir bölümü önlük şeklinde olup aşağıya katlanmıştır. Söz konusu bu kıvrım aşağıda bele kadar iner; kolsuz giysi omuzlarda iğne ile tutturulmuştur. Sayıları az olmakla beraber erken tarihli ve altıncı yüzyılın ortalarına ait Korelerin bazılarında peplos, khitonun üzerine giydirilmiştir. Beşinci yüzyıla gelindiğinde ise khitonun yerini peplos neredeyse tamamen almıştır ya da bu giysi heykeltıraşlar tarafından en azından kadın tasvirlerinde tercih edilir olmuştur.“⁴³

Klasik devirden pek az heykel bugüne ulaşabilmiştir. Çoğunluğu Roma devrinden kalma kopyalardır.

"Yunanlılar mimaride olduğu gibi heykelde de başlangıç noktası olarak kendilerine belli bir örnek edindiler.konu olarak bir kusursuz vücudu idealize figürleri seçtiler. İnsanları da yaşlarına göre sınıflara yada tiplere ayırdılar,ki bu bir bakıma mimarideki düzenlerin karşılığı olarak kabul edilebilir."⁴⁴

Klasikin olgun çağına kadar, yüzlerde hiç bir anlatım görülmemiştir. 4.yy. da Portre anlatımına yönelinir.⁴⁵

Tinin ve maddenin birliği, klasik sanatta kusursuz bir biçimde gerçekleşmişti ve Hegele göre, hiç bir sanat klasik sanat kadar güzel olamaz.⁴⁶

3.4. Hellenistik Sanat

Hellenler Antakya'nın güneyindeki Al Mina kolonisini M.Ö. 750 tarihlerine doğru kurarak Şark Dünyasına ayak bastıklarında Geç Hittit Beylikleri ile karşılaştılar ve böylece onların eserlerini yakından ve yerinde tanıdılar. Kendileri o tarihlerde iki yüzyıldan beri işleye durdukları Geometrik Stilden de artık bezmişlerdi. Böyle bir durumda iken önlerine serilen altından, gümüşten, bronzdan ve fildişinden yapılmış yüksek nitelikli figüratif eserleri satın almaya ve daha sonra da onları taklit etmeye yöneldiler.⁴⁷

⁴³ <http://www.tnng.org/heykel.html>

⁴⁴ E.H. GOMBREICH, a.g.e., s.119

⁴⁵ A. TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İst, s.162

⁴⁶ F. FARAGO, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.154

⁴⁷ E. AKURGAL, Hatti ve Hitit Uygarlıkları, Net Turistik Yayınları, 1995, s.105

"Hellenistik tapınak tasarımcıları figürlü mimari heykeltraşlık örneklerini daha dengeli hale getirip onları yapının süslemesinin bir parçası haline getirmişlerdir.bu nedenle helenistik mimari daha az artistik ve ikonografik değer taşır".⁴⁸

Hellenistik mimari klasik uslubun özelliklerini taşımaz genellikle imparatorluk için krallık sanatı için kralın gücünü göstermek amacıyla anıtsal yapılar ortaya çıkmış,dolayısıyla bazı ölçsüzlüklere neden olmuştur.helenistik çağda hem dorik sitilin anıtsallığını hemde iyonik stilin zerafetini taşımaktadır.

"Hellenistik mimarinin dekorasyona yönelik olduğunu görüyoruz. Ayrıca kent yapıları bir bütün halinde ve birbirleri ile ilişkili olarak planlanmaya başlanır.(Bergama, Priene ve Mahgensia'da)"⁴⁹

Hellenistik çağın büyük yapılarında mimari yenilik azdır. Helenistik çağ sanatı doğulu etkilerle oluştuğu sanat tarihçilerinin ortak görüşüdür.Helenistik çağ greek klasik dönemine ait unsurların yerine yeni mimar unsurları ve biçimler ortaya çıktığını görmekteyiz.

Hellenistik dönem mimari heykelleri görsel etkilerin yanısıra izleyeni sıra dışı heyecanlara götürürler. Gitgide kusursuzluklaştırdığı yapıları, mükemmelleştirdikleri ölçüde sonlu ve sonsuz olarak geliştirmişlerdi.

"Helenistik şehir planları yapılar arasındaki ilişkileri kuran cadde bağlantılarını henüz düzenleyemiyor;yani Roma'lılar da göreceğimiz yapılar arası düzeni bu çağda göremiyoruz".⁵⁰

3.5. Roma Sanatı

Roma Sanatı ,genellikle belirli bir üslup gelişimi göstermiyor. Romalı, mimaride, heykelde yada resimde olsun, Antikitenin değerli bulduğu sanat anlayışlarını benimsemekten çekinmez.⁵¹

"Roma sanatına girmeden Roma kent yapısını incelersek, civitas açılımını yapmak gerekir. Civitas kentle birlikte onu çevreleyen kırsal alanıda ifade eder.Bu

⁴⁸ R.R.R. SMİTH, Helenistik Heykel, İstanbul, 2000, s.185

⁴⁹ A. TURANI, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 2001, s.170

⁵⁰ J. BOARDMAN, Yunan Heykeli, Arkaik Dönem, İstanbul, 2001, s.171

⁵¹ A. TURANI, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İst, s.197

bir anlamıyla küçük bir cumhuriyettir".⁵²

"Roma imparatorluğu bu küçük kentleri kendine vergisel olarak bağlamış siyasal organdır. Roma civitasları büyük boyutlu yerleşimlerdir. Bu nedenle Antik Roma kentinde kentsel gelişimin hiçbir döneminde rastlanmayan şekilde kamusal toplantılar düzenlenmiştir. Antik kent tasarlanırken Forum, tapınak ve oyun sahası gibi alanlar bu büyük kamusal toplantılar için düşünülmüştür. Forum, başta adalet olmak üzere halkın yaşamsal işlerinin görüldüğü merkezdir."⁵³

Kentin toplumsal ,ekonomik,siyasal odağını oluşturan forumlar gösterişli bir mimari çevrelerken dinsel heykelsi tapınma köşeleri,dikilitaşlar ve heykeller anıtlar yer almıştır.

"Roma mimarisi Roma kültürünü tüm ayrıntıları ile içine alır. kültür anıtsal mimariye bağlanınca devlette kişilerin başarılarına bağlı sanat anlayışı devletten kopar sanat Roma'lılara ait olur. Bu bakımdan Roma mimarisi, Romalıların görüş ve iradesinin yansımasıdır diyebiliriz. Roma mimarisinde Klasik ve Barok üsluplu yapılar zaman zaman aynı zamanda görülülebilir."⁵⁴

Bu Roma yapılarının en ünlüsü Colosseum diye bilinen geniş arenadır.⁵⁵

Roma'da mimari ve heykel bir bütün oluşturacak biçimdedir. Yapılan mimari yapılar tek başına anıtsal özellikler taşısa da çevre ile de bir bütünlük oluştururlar. Yapılan tapınaklar, sunaklar, köprüler, mozoleler tiyatrolar hem görsellik hem de gerçeklilik açısından önemli eserlerdir. Heykel bazen mimarinin içinde bazende binanın ön kısmına yerleştirilir. Roma mimari ve heykellerinin düzenlenmesine bakılınca çevrenin, boşluğun, hareketin alan derinliğinin güzel değerlendirildiğini görmekteyiz. Heykellerin en etkili yerleştiği yerler açık alanlardır."Roma'da, Marcus Aurelius'un bronz heykeli İ.S.170 yılları dünyada ilk kez hükümdarlarını at üstünde gösetrenler Romalılar olmuştur."⁵⁶

Marcus'un heykelini mimari açıdan inceleyecek olursak, bina ve çevreyle uyumlu olduklarını görürüz. Marcusun elinin ileri doğru uzanması mekanın akıcılığını sağlamaktadır. Roma heykelleri abartısızdır. Ve boşlukta en etkin

⁵² N. ERGİN, Heykel ve Çevre İlişkisi, (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul, 1998, s.13

⁵³ N. ERGİN, a.g.e. ,s.13

⁵⁴ Roma Heykeli, İstanbul, s.3

⁵⁵ E.H. GOMBREICH, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1999, s.117

⁵⁶ Roma Heykeli, İstanbul, s.5.

formlarını ortaya koyabilmişlerdir. "Roma mimari heykelinde, form, doku, ışık, gölge gibi bir heykelde aranacak tüm öğelerin varlığının tam olduğunu görüyoruz".⁵⁷

3.6. Bizans Sanatı

Bizans Sanatının Tarihi, ilk hristiyanlık Sanatının çerçevesi içinde başlamıştır.⁵⁸

Byzantium" Boğaz kıyısında bir Hellen şehrinin adıdır. İlk hristiyan imparator olan Konstantin, Roma idaresini Byzantium'a taşımış, şehir yeni baştan imar edilmiş ve MS .330 yılında "Onun Kenti" anlamına gelmek üzere adına Konstantinopolis denmiştir. Bizans ismi ilk defa 19.yy. tarihçileri tarafından kullanılmıştır. İmparatorluk, 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in Bizans'ı zaptetmesiyle son bulmuş ve hakimiyet Türklere geçerek, şehrin adı "İstanbul" olarak değiştirilmiştir."⁵⁹

Bizans sanatının başlangıcı kesin bir çizgi ile ayrılamaz. Bu sanat, Hellenistik ve Roma Sanatı geleneklerinden alınan motiflerle, Hristiyanlığın mistik duygularını ve Anadolu insanının yaratıcı gücünü birleştiren özgün bir sanattır. İlk yüzyılların sanatına Erken Hristiyan Sanatı da denilir. "Bin yıllık yaşamı boyunca Bizans Sanatı, üç büyük ve birbirinden farklı özellikleri olan devirlere sahip olmuştur. Erken, Orta ve Son olmak üzere ayrılan bu devirler arasında 726-842 yıllarında İkonaklazma (tasvir kırıclılık) akımı, 1204-1261 yıllarında ise Latin istilası vardır."⁶⁰

"Bizans Sanatı, M.S. 395 yılında ikiye bölünen Roma İmparatorluğu'nun doğu parçası olan ve 1453 yılında Osmanlı Türkleri tarafından ortadan kaldırılan Bizans Devleti'nin sanatıdır. Doğu Roma İmparatorluğu veya kısaca Bizans İmparatorluğu adı ile tanınan bu devlet, aslında Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlaşmış şeklidir. Bu devleti, Roma İmparatorluğu'nun bir devamı olarak da kabul edebiliriz."⁶¹

Uygarlık tarihi bakımından önemi ise, Ortaçağın en parlak ve en kuvvetli

⁵⁷ Roma Heykeli, İstanbul, s.5.

⁵⁸ A. TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İst, s.206

⁵⁹ www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/turkish/arkeo/bizans.htm

⁶⁰ www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/turkish/arkeo/bizans.htm

⁶¹ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

uygarlığı olmasındandır. Bizans Sanatı başlangıçta Roma sanatının devamcısı olmuş, fakat daha sonra gerek çeşitli kültürlerin izlerine sahip ülke ve toplulukları içine alan coğrafi durum, gerekse resmi din olan Hıristiyanlığın kuvvetli etkisi ile tamamen yeni orijinal bir sanat karakterine sahip olmuştur.

Bizans Sanatında daima iki kuvvetli cereyan hakim olmuştur. "Birincisi, özellikle saray ve ileri gelen çevrelerce tutulan, kökü eski sanat geleneklerine dayanan, ince, hassas ve hatta bazı durumlarda Hıristiyanlığa yabancı unsurların dahi göz atmadığı, görkemli, zengin, göz kamaştırıcı bir sanat cereyanı olan Başkent üslubudur".⁶²

"İkincisi ise, şekil güzelliğine önem vermeyen, dini konuları esas alan ve sanatı dinin bir ifadesi olarak kabul eden ilkel ve kuru bir sanat cereyanı olan Eyalet üslubudur. Ancak bu cereyanlar, isimlerinin ifade ettiği şekilde kesin bölgelere ayırmak imkânsızdır."⁶³

Bizans Mimarisinin en iyi görüldüğü yer başkent İstanbul'dur. "Bizans Mimarisi, başlangıçta ilk Şam mimarisinden faydalanmış ve bunları yeni amaçlarına uydurmasını bilmiştir. Esası bir toplantı yeri olan bazilikayla, ufak ticari anlaşmazlıkları halleden hakimin yerine İsa mefhumunun alınması ile Hıristiyanlaştırarak bir kilise haline getirmişlerdir. Bazilika şeklindeki kilise, uzun bir yapıdır. Doğu ucunda yarım yuvarlak bir şekilde dışarı taşan bir apsis, batı ucunda ise, narteks adı verilen bir hol bulunur. Narteksin iki yanındaki merdivenlerden yan neflerin üzerinde uzanan ve kadınlara ait olan galerilere çıkılır. Bir bazilikanın üstü çift meyilli ve kiremit kaplı ahşap bir çatı ile örtülü olurdu. Bu basit ve sade kilise tipi: Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında ve Bizans Sanatının özellikle ilk devrinde hayret verici bir derecede tutulmuş ve sayısız denecek kadar çok örnek meydana getirilmiştir."⁶⁴

"Bizans Sanatının ilk devresi siyasi ve askeri gerilemelerle beraber 726'da ortaya çıkan ve kiliselerin dini resimlerle süslenmesini yasak eden bir cereyan ile sarsıntı geçirmiş ve bu durum, kısa bir ara ile 842 tarihine kadar sürmüştür. Bu döneme ikonaklasma denir ."⁶⁵

⁶² www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

⁶³ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

⁶⁴ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

⁶⁵ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

"İkonaklaşmanın 842'de ortadan kalkması ile gerçek anlamı ile başlayan Orta Bizans devri sanatı, 1204'de Bizans'a karşı yapılan Haçlı seferlerinin sonunda İstanbul'u 'u ele geçiren Latinlerin burada bir Latin İmparatorluğu kurmalarına değin sürmüştür. "⁶⁶

Bu devirde Bizans Sanatı, kilisenin İkonaklaşmaya karşı kazandığı zaferle yeni bir yön almış ve sanat, önceki devrindeki özgünlüğünü yitirerek, kilisenin günden güne kuvvetlenerek hâkimiyeti altında belki de sert ölçülere bağlanmak zorunda kalmıştır.

Orta Bizans devrinde ufak ölçüler hakim olmakla beraber dış çizgilerin zarif, ölçülerinse uyumlu olmasına önem verilmiştir. Yunan Haçı plan bu devirde mimari tiplerin başında gelmekte, hatta uzun süre tek mimari tipi teşkil etmektedir. Bu tipte binanın orta kısmının bir Yunan haçı biçimindedir ve tam ortada bir kubbe bulunmaktadır. Başlangıç da hayli kaba ve ağır bir görünüşe sahip olan Yunan haçı planı sonradan geliştirilerek iç çizgilerin incilmesi ile daha hafif bir görünüş almıştır.

"Bu ikinci safhada kubbe Kalenderhane Caminde olduğu gibi ağır masif köşe duvarlarına değil, paye ve sütunlara bindirilmiş (Bu tip yapılardan biri olan Bodrum Cami yüksek bir kripto üzerinde kurulmuştur. Dört sütunlu Yunan haçı planı bütün özelliklerini burada gayet açık bir biçimde görmek mümkündür. Bir narteksi takip eden naos dört ince payenin yardımı ile taksim edilen bir Yunan haçı çeşkindedir. Binanın dış cephelerine konulan birtakım yan yuvarlak payeler ve bunların arasına yerleştirilen kor kemerlerle hareket ve plastik bir ifade kazandığı görülmektedir."

"10. yüzyılda inşa edilen Lips Manastırı kilisesi olan Fenari İsa Cami'nin kuzey kanadı da aynı tipin gayet karakteristik bir örneğidir. Yalnız burada 17. yüzyıldaki bir tamir esnasında dört sütun kaldırılarak yerlerine iki büyük kemer inşa edilmiş ve 13. yüzyılda güney tarafına ikinci bir kilise eklenmiştir. Eski adı bilinmeyen ve 10. veya 11. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen Vefa Kilise Cami adıyla da bilinen Molla Gürani Cami ise, 14. yüzyılda eklenen büyük Theotokos ton diakonissa Kilisesi (Akataleptos) = Kalenderhane Cami ve anıtsal dış narteksi bir tarafa bırakacak olursa dört sütunlu Yunan haçı planı veren bir Orta Bizans

⁶⁶ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

devri kilisesidir”⁶⁷

“Komnenos sülalesi zamanında 1081-1118 yılları arasında yapılan ve Pantepoptes Manastırının kilisesi olan Eski imaret Cami ise. aynı tipin en güzel örneğidir. Komnenos sülalesi tarafından kurulan ve esası 1136 da yapılan Pantakrator Manastırının kilisesi olan Zeyrek Kilise Cami, bu devirde büyük kiliselerin ancak ufak kiliselerin birleşmesiyle meydana getirildiğini gösteren karakteristik bir örnek olarak dikkati çeker.”⁶⁸

“Yunan haçı planlı kiliselerin en büyük örneklerinden biri olan Zeyrek Cami güney kanadı ancak 16 m. uzunluğundadır. Orta Bizans devrinde daha az uygulama alanı bulmuş plan tipine sahip yapılara da rastlanmaktadır. Bu yapılardan biri, Kariye Cami olarak tanınan Khora Manastırının kiborium planlı naos kısmıdır. Son Bizans devrinde, İstanbul'da yeni bir mimari tipin doğduğunu ve bunun 1284-1294 yılları arasında yapıldıkları bilinen üç kilisede uygulandığını görüyoruz. Bunlar, fetihten sonraki isimleri ile Koca Mustafa paşa Cami, Fenari İsa Cami ve Fethiye Cami esas binasıdır”.⁶⁹

3.7. Gotik Sanatı

" 12.ci yüzyıla hakim olan bu sanatta, heykel o devrin kiliselerini süslemek amacıyla yapılır. Taç kapıları ve vaftiz kurnalarında detay olarak kullanıldığı gibi anıtsal figür olarak ta katedrallerde yer almaktadır. Gotik devrin anıtsal figürlerine en çok katedrallerin dışında görüyoruz."⁷⁰

"Gotik çağın klasik katedralleri Avrupa mimarisinin ilgi çekici bir bölümünü oluşturur. Çünkü gotikte Greek ve Roma mimarisinin bir etkisi olmamıştır. Demek ki bu mimari, kendi bünyesinin gerektiren bir ortamda doğup gelişmiştir. Gotik kilise mimarından yeni taleplerine cevaplar aramış, Gotik kilisenin gerekleri yüzünden, bölümler yapı birliği içinde çözümlenmiştir. Ayrıca yan gemilerin dış duvarları üzerinde her traveye isabet eden bölümde yer alan yüksek pencereler yapı ağırlığının temele indirilmesi için, yeni imkânların araştırılması gerekli kılmıştır. Gotik kiliselerde yüksek pencerelerin olması, çözümlenmesi gereken bir ışık problemini ortaya çıkarmış, bu pencerelerden az ışık çıkması için vitray tekniği geliştirilmiştir.

⁶⁷ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

⁶⁸ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

⁶⁹ www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

⁷⁰ A. TURANİ, Sanat Tarihi, İstanbul, 1999, s.32

Gotik mimari Fransa'da doğmuş ve gelişmiştir."⁷¹

Gotik katedrallerde yer alan heykeller gotik üslubun özelliklerini yansıtırlar. Dolayısıyla yapı ve heykeller uyum gösterirler, Gotik kilise sanatı ağaç heykelciliğini de geliştirmiştir. Ama boyandığı için kukla etkisi gösterirler. Gotik heykelin bir diğer özelliği ise insan psikolojisinin yüze yansıtılmasıdır. Genel anlamda orta çağ mimarisine bakarsak ortaçağ kentlerinin başyapıtları kiliseler ve katedrallerinin önündeki alanlar göz kamaştırıcılıktan uzak uzun ve kıvrımlı dar sokakların arasından aniden ortaya çıkan ve sürpriz etki bırakan alanlardır. Geometrik bir düzenlenme yoktur. Ve dolayısı ile de bu alanlarda heykeller görememekteyiz. Heykeller dini alanların iç ve dışında yer alır". 13. yüzyılın sonlarından itibaren orta çağ kültürünün çözülmeye başladığını feodalite ile kentsoylu sınıfların arasında bir denge oluşmaya ve bunun burjuvazinin lehine geliştiğini görmekteyiz."⁷²

3.8. Rönesans

"Rönesans tüm biçimleri ile özgür bir ifade taşır. Serveti arayış, dinsel ve sanatsal bireycilik bilime ve felsefeye ve gerçekçiliğe merak gittikçe gelişmiş, insanı ön plana alan hümanizm ortaya çıkmıştır. 15. yüzyıldan itibaren aydın kapitalizm denilen bir sosyal olgu ortaya çıktı."

"Yeni görüş sanat bilim ve felsefeyi lüzumsuz süs olarak değil de hayatı tamamlayan öğeler olarak görüyordu, barutun kullanılması pusula ve matbaanın bulunması sosyal yaşamda anatomi, kimya, metalurjinin yani bilimin ilerleyip resim ve heykel alanında yeni açılımlara yol açması ile yepyeni görüşler anlatımlar ortaya konmuş, ortaçağın kapalı görüşünü akla terketmiştir".⁷³ Rönesansla birlikte kent tasarımlarında da yeni projelere imza atıldı. Kent gelişiminin yeniden yapılanmasında ressam ve heykeltıraşların varlığı önemsenmiş onların önerilerinin ön plana alınması, kent tasarımının daha uzman ellerde yapılmasını sağlamıştır.

Yeni oluşan burjuvazi tarafından desteklenen sanatçılar, Rönesans ile kent yapısının mükemmel duruma gelmesine ön ayak olmuştur. Bireysellik ön plana çıkarak sanatçıların isimlerinin yapıtın önünde yer almasına neden olmuştur. Buda

⁷¹ A. TURANİ, Sanat Tarihi, İstanbul, 1999, s.33

⁷² N. ERGIN, Heykel ve Çevre İlişkisi, (Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul, 1998, s.36

⁷³ N. ERGIN, a.g.e., s.37

sanatçıya enerji vermiş yaratıcılık had safhaya gelip, ideal kent planları ortaya çıkmıştır.

"İdeal kent planının merkezinde yer alan "meydan" yalnızca karşılaşmalar yeri değil, yönetim sarayını çevreleyen onursal bir alandır. Ve görsel etkisi önceden tasarlanmış, törensel anlamı öne çıkmış, politik bir oluşum haline dönüşmüştür. Ve merkezinde bir anıtsal heykel olan geometrik anlayışla düzenlenmiş, birleştirici özelliği olan mimari bir alandır."⁷⁴ Perspektif ilkelerinin bulunması ile kentin planlaması daha oransal ve estetik uyum içersindedir. Bu oransal dengelere ve kurallara uydukça, kentin en uzaktaki noktası ile bile de görsel bağlantılar kurulmaktadır. Bu dönemde heykel sanatçılarının tasarladığı birçok meydan gerçekleşmiştir.

"Ayrıca meydan çevresindeki binaların meydan ile olan ilişkileri oransal düzenlemelerle saptanmış ve meydana cephe verecek şekilde yapılmıştır merkeze yerleştirilen heykellerinde yapılan yol ve bağlantılarla şehrin en uzak köşesinden görülebilecek şekilde yerleştirilmiştir. Orta çağdaki gibi, heykeller sürpriz bir şekilde ortaya çıkmaz."⁷⁵ Rönesans'ta sanat yapıtı kendi gerçekliği ile meydanlarda yer almış, meydan ile heykel arasındaki ilişki anlam ilişkisi değil görselliği ön plana çıkaran estetik kaygılarla yapılan bir düzenlemelerle yerleştirilmiştir. Rönesans heykelinin en kusursuz anlatımını Michelangelo'nun yapıtlarında görüyoruz.

"Rönesans sanatçılarının en ilginç yönlerinden biride çok yönlü oluşlarıdır. Hem mimar hem ressam hem heykeltıraş hemde düşünce adamıdır." ⁷⁶ "Rönesans sanatçıları, heykeltıraşlıkta yunanlı ustaların ve mimaride kendilerinin uyguladıklarının aksine, heykel sanatında bir kurallar dizisi koymanın gereğini duymamışlardı. Rönesans heykelinde kendine göre bir formu ve eğilimleri vardır. Fakat bir önceki yüzyılın sanatında buna geçiş tedrici olup teorik kavramlardan çok zevklerin değişmesi rol oynamıştır. Bu devir heykelini ayırt edici nokta ise, belirli bir biçim yâda düzenlemeden çok anlatmaya çalıştığı fikirleridir."⁷⁷

⁷⁴ N. ERGIN, a.g.e., s.40

⁷⁵ N. ERGIN, a.g.e., s.40

⁷⁶ E.H. GOMBREICH, Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1999, s.320

⁷⁷ G. LISE, Rönesans Heykeli, 1978, İstanbul, s.28



Resim 2: Michelangelo, Tanrının Eli

3.9. Barok Dönemi

“17. yüzyılda gelişen yeni sanat üslubu Rönesans devrinden ayrı, hatta ona tümüyle karşıt şekilde gelişmiş bir sanat üslubudur. Resim, heykel, mimari, müzik, edebiyat gibi sanat dalları içine alan ve yepyeni bir üsluba sahip olan bu yeni oluşuma “Barok sanat” adı verilmiştir. Barok sanatının keşfedilmesi 20. yüzyıl’da olmuştur ve bu sanat Katolik ruhunda biçimlendiği için “karşı reformasyon sanatı”, “Kunst der Gegenreformation” olarak adlandırılmıştır. Barok devri Rönesans devrine karşıt olarak daha açık ve serbest bir üsluba sahiptir. Özellikle edebiyat ve plastik sanatlarda aşırı süsleme, ölüm korkusu ve yaşam sevinci, bu dünya ve öte dünya düşüncesi gibi antitez, karşıtlık içeren konulara büyük ilgi duyulmaktadır ve bu karşıtlık barok eser ve yapıtlarında kendini göstermektedir. Böyle bir üsluba sahip barok sanatında “diyalektik gerilim ilişkileri” söz konusudur.⁷⁸

Barok çağın en ünlü heykeltçisi Bernini’dir. Roma meydanlarını süsleyen çeşmelerinde hareketli figür gruplarını etkili biçimde düzenlemekte üstüne yoktur. Ama yalnız çeşme yapımında değil, kiliselerin mihrap kompozisyonlarında olduğu gibi, tek ve ikili heykel yapımında da başarılı bir ustaydı. Sanatçı Roma’daki Santa Maria della Vittoria Kilisesi’nin mihrap nişinde yer alan ünlü kompozisyonunda Azize Theresa’nın dinsel duygular içinde kendinden geçişi konusunu işlemiştir. Azize ve melek figürleri bulutlar üzerinde durmaktadırlar. Melek elindeki oku azizenin göğsüne saplamak üzereyken yukarıdan üzerlerine tanrısal ışık demeti bir altın yağmuru gibi dökülmektedir. Burada tanrısal bir aşkın, azizenin Tanrı ile bütünleştiği mutlu anın o zamana kadar görülmedik canlı ve etkileyici bir sahne halinde verilmesine tanık olunur. Zengin giysi kıvrımları göz

⁷⁸ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Barok>

alıcı bir dekor oluşturur ama bu ayrıntılar, figürlerin yüzlerindeki çarpıcı ifadenin ön plana geçmesine engel değildir.

“Bernini 1616 tarihli Daphne ve Apollon Heykeli’nde (Galleria Borghese, Roma) ise Yunan mitolojisindeki ilginç bir konuyu ele almıştır. Bu yapıtta Daphne ile Apollon arasındaki serüvenin en dramatik anı verilmiştir. Efsaneye göre Daphne dayanılmaz güzellikte bir bakireydi. Kendisini Tanrıça Gaia’ya adadığı için erkeklerden kaçan kızla karşılaşan Apollon, ona bir anda vurulmuş ve peşine düşmüştür. Ama kızı yakaladığı sırada Daphne bir ağaca dönüşmüştür. Bu, bilinen defne ağacıdır. Çaresiz kalan Apollon defne ağacından dallar koparıp bir çelenk yapmış ve onu başından hiç çıkarmamıştır. Bu grup kompozisyonu Barok heykel sanatının en başarılı ürünlerinden biridir. Figürler arası bağlantılar, hareketlerdeki incelik ve uyum, heyecanlara eşlik eden soldan sağa yükseliş, heykelin başarısını sağlayan özelliklerdir. Bernini kırılmalı taş, süt beyaz mermeri inanılmaz bir beceriyle dantel gibi işlemiştir. Ama bu sadece el hünere dayanan cansız bir tasvir değildir, mermer figürler sanki soluk alıp vermekte, olayın en heyecanlı anını seyirciye paylaşarak yaşamaktadırlar. Bu yapıtta Barok heykelin bir başka özelliği görülür: Artık heykel tek noktadan bakılarak değil, çevresinde dönüp dolaşarak kavranan birçok yönlülük de kazanmıştır.⁷⁹



Resim 3: Bernini, Aşk Çeşmesi

“Barok meydanlar fonksiyonları itibarı ile ortaçağ ve rönesans meydanlarının daha kolay tanımlanabilir yapısının aksine çok kolay

⁷⁹ <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/barok.htm>

tanımlanamazlar temel amaçları yoktur.”⁸⁰

Rönesans’ı izleyen barok meydanlar artık gücün simgeleridir. Rönesans’taki temel ilkeler benimsenmiş ve mimaride de aynı amaçla kullanılmışlardır. Meydanlar ve yapılar kentsel dokuda bir dekor oluşturmuş ve izleyenleri büyülemiştir.

"Barok dönemin tiyatroya duyduğu ilgi, tüm sanatçıları etkilemiş ve yapıtlarına yansımıştır. Bu durumda Barok sahne düzenlemeleri bir sahne gibi tasarlanmış ve kentin yaşanan, kentlilerin bireysel alışveriş içine girebildikleri kamusal merkezleri olmaksızın büyük kentsel aksların süslü buluşma noktaları olmuşlardır.”⁸¹

Rönesans’ın perspektif anlayışı bu dönemde de geçerlidir. Barok meydanlar için heykeller, su ögesinin kullanıldığı anıtsal düzenlemeler çeşmeler vazgeçilmez elamanlardır. Amaç görseelliği güçlü ve mekânı yumuşatıcı, süslü ve teatral açıklıklar oluşturmaktır.

“Barok mimaride geometrik formlar yanında iç ve dış bükey formlarda alan düzenlemelerinde, birlikte kullanılmıştır. Barok meydanlarda, şenlikler, dini törenler, teatral gösterilmek için kullanılmış. Heykellerde bu meydanları süsleyen nesnelere yerini almıştır”⁸²

⁸⁰ N. ERGIN, a.g.e., s.45

⁸¹ N. ERGIN, a.g.e., s.45

⁸² N. ERGIN, a.g.e., s.45

4. XX. YÜZYILDA HEYKEL, MİMARİ VE ÇEVRE İLİŞKİSİ

“18.ve 19. yüzyılın kentsel strükürünün temel oluşum noktası Fransız devriminin getirdiği sosyal ve siyasi değişimler, soylular ve kentlilerin yeni yaşama katılımlarından doğar.”⁸³

Bu dönemde oluşturulan meydanlar, büyük yapıları içine almış gösterişli açık alanlar haline dönüşmüş ve amaç bu yapıları görünür kılmak ve trafiğin akışını sağlamak olmuştur.

Kentsel yaşamın yeni dinamizmi, farklı yönler hızla ulaşma isteği ve mecburiyeti büyük bulvarları ve trafiğin akışını düzenleme amacını taşıyan meydanları zorunlu kılmakta idi. Bu durumda meydan, kentlilerin karşılaşma, iletişim düşünme ve üretme noktası olmaktan uzaklaşıyordu.

Bu yeni durum, yeni çözümler üretti. Ve kentsel merkezlerde trafiğe kapalı alanlar, parklar, bahçeler oluşturuldu. Meydanlar, merkezleri heykellerle süslenmiş parkları içine alan çevresinde trafiğin rahatlıkla aktığı dairesel oluşumlara dönüştü.

"Günümüz metropol ve megapolleri artık boyutları ile içinde yaşayanların algılama sınırlarını aşmış ,metropollerde panorama yok olmuştur. Etrafımızdaki mekan o kadar büyümüştür ki bedenimizin oranları ve ölçüleri bunu algılamada yeterli olamamaktadır. Anıtsal kent plancılığı yerine bedenin egemen olduğu yeni yaşam biçiminin kimliğini taşıyabilecek kentsel alan oranları aranmaktadır." ⁸⁴

"İlk sanayi devrimi insanın fizik gücü el emeği yerine makinalar la yapılan yeni üretim ilişkileriyle kentsel dokuyu oluştururken, 1980lerden itibaren II. Sanayi devrimi ise bilgisayarlar bilgi işlem merkezlerinin oluşturduğu, geleneksel kent dokusundan uzaklaşmış iş merkezleri olarak tanımlıyabiliriz. "⁸⁵

Bu durum klasik şehir temasını değiştirmiş daha az sayıda ama nitelikli insan tipini gerektirmekte ve fabrikalar daha az işçi almakta ve kentin kenar mahallelerinde bulunanlar iş için merkezdeki hizmet sektörüne yönelmektedir.

Bunun karşısında kent merkezlerinde yaşayanlar merkezi terk ederek kent dışında inşa edilen iş merkezlerine taşınır vekendileri için yapılan özel sitelerde

⁸⁴ N. ERGİN, a.g.e., s.62

⁸⁵ N. ERGİN, a.g.e., s.62

yaşamaya başlarlar. Bu günün kenti artık eşitsizliklerin keskinleştiği bir mekan haline gelmiş. kentsel mekanda zengin ve yoksul birarada yaşamaya başlamıştır. Bu yanyanalık sosyal yaşamda köktenci siyasal hareketlere neden olmakta ve sürekli gerilimlere neden olmaktadır. Kentlere, kentin sosyal ekonomik ve kültürel oluşum sürecine ve kentlilerin ortak yaşam alanlarının yapılan bu genel bakış bugünün kentini, sosyal kültürel dokusunu ve buna bağlantılı olarak toplu yaşam alanlarına sanatçıların, heykeltıraşların yaptıkları müdahalelerin nedenlerini kavrayabilmek için gerekli olmaktadır.

Bugün heykelin kentsel alandaki yerinin ve insanla ilişkisinin temelleri ve günümüz uygulamaları içinde yaşadığımız toplumun yansımasıdır, sanatçıların bir anlamda yaşanan bu karışıklığa müdahalesidir.

Günümüzde kamusal heykelin sadece ortak belleği taze tutan bir yer oluşturması değil entelektüel bilinç oluşturması ve kentin sosyal ve ekonomik yapıdaki geçirdiği büyük değişimler nedeniyle kentsel dokuda geçmişteki anlam ve işlevlerini yitirmiş olan kamusal alanın yerini tutan bir plastik alan oluşturması anlayışının sanata aksettiğini görüyoruz. Artık heykel yeni manalar oluşturup kendi mekanını yaratabilmektedir.

Kentsel açık alan için yapılan yapıtlar, çevresiyle, sosyal dokusu ile felsefesi ve mekanda çevre ile uyum sağlayan nesnelere haline gelmek zorundadır. “Çağdaş sanatın tanımladığı yeni anlam çerçevesinin sergileme mekanının taşıdığı bilgiyi sanat yapıtına katma zorunluluğu, kentsel çevrede iş üreten sanatçıları mekanla bu anlamda hesaplaşmaya götürmüştür. Bu durumda sanatçı, üretimini ya tarafsız mekanları yeniden anlamlandırmak yada verili bir çevre ile anlamsal ilişkiye girmek üzerinden sürdürmüştür.”⁸⁶

Teknolojinin kazandırdığı kolaylıklar, malzeme zenginliği atık malzemelerin kullanımı, ışık ve hareket yepyeni boyutlar katarak sanatçının ifade olanaklarını genişletip kentsel alan heykellerinin anlatım gücünü güçlendirmiştir.

"1960lardan itibaren sanat tarihinde sanatın nesnesinin insan olduğu, insanın eserin içine dahil eden akımların büyük bir kısmı, minimal sanat, performans, kavramsal sanat, Land art enstalasyonlar ve post minimalizm heykel

⁸⁶ A. KÖKSAL, Füsün Onur Sergi Katoloğu, 1995, s.47⁶

sanatının üç boyutlu ifade olanaklarını kendi lehlerine kullanarak açık alanlar için üretim yapmışlardır."⁸⁷

"60'lı yıllarda özellikle İtalyan kenti ve kasabasının da kentlerin açık galeri gibi kullanılmasını, kentsel dokunun sanatçılara uygulama alanı olarak verilmesini sağlamış ve bir geleneği başlatmıştır. 1978 yılında Venedik Bienalinin konsepti olarak belirlediği "Ambiente come sociale" "sosyal anlamı ile çevre" 60'lı yıllardan başlayan bu yeni arayışların bir sonucu olarak gündemdedir. Kolektif ve bireysel etkinliklerle devam eden bu süreç, kamusal alana heykelin katılımının tartışıldığı 1986 yılında Paris Palais du Luxembourg'da yapılan "sanat şehir" Şehir planlaması ve çağdaş sanat" üzerine yapılan bir seminerde sanat eleştirmenlerinin ve sanatçıların katılımı ile ortak bir sonuca ulaşmışlardır "⁸⁸

Heykelin mimariye katılması eski anlayışı yerine, mekanı değiştiren yapısını sorgulayan, dinamik bir plastiği olan yeni kentsel dokunun içine anlam katacak yapıtların yerleştirilmesi sonucuna varılmıştır.



Resim 4: Giuseppe Mazzini Anıtı

Sanatçı : Pietro Cascella
 Yapıtın Adı : Monumento Giuseppe Mazzini, 1970-1974
 Yeri : Piazza della Repubblica, Milano-İtalya
 Malzeme : Carrara mermeri
 Boyutlar : 37M.x 2M

⁸⁷ N. ERGİN, a.g.e., s.70

⁸⁸ N. ERGİN, a.g.e., s.71

“Bu anıtın gerçekleştirilmesi için Milano Belediyesi bir yarışma düzenlemiş ve bu yarışmaya 5 heykeltıraş davet edilmiştir. Bu yarışmanın jürisi şunlardır: Bir heykeltıraş bir mimar, sanat tarihçisi sanat eleştirmeni ve kültür müdürü, sanatçılara uygulama alanı olarak verilen meydan mimari olarak anlam bütünlüğü oluşturmayan, büyük bir trafik ağının merkezinde sembolik ifadeler içermeyen bir alandır. Bu durumu dikkate alan sanatçı projesini oluştururken buraya kamusal alan mantığını oturtmak için yollar tasarlamış, bu düzenleme ile park ile ana trafiği birbirine bağlayan plastiği güçlü yollar yaparak yaya trafiğinin yapıtının üstünden geçişini sağlayarak kentlilerle zorunlu beraberlik sağlamış ve halkı eseri ile bütünleştirerek kentli ile yapıtının kaynaşmasını sağlamıştır.”⁸⁹

“Giuseppe anıtı günümüz kentlerde yok olan kamusal alanın yeniden kazanılmasını amaçlayan, kentlilerin karşılıklı ilişki içine girebildikleri plastik açık alan anlayışının görülebildiği örnek yapıttır. Sanatçı heykellerinde yedi Akdeniz kültürünün misafirperverliğini yansıttığını ve insanların bireysel yaşamlarını yapıta dahil edilmesinin bu nedenle oluştuğunu söylüyor.”⁹⁰

Diğer açık alan heykellerinden bazıları şunlardır:

1956- Şehitler Anıtı

1958-1967- Auschwitz Anıtı

1969-1972 Barış Takı

1970-1974 Giuseppe Mazzini Anıtı

1971 Yeni Bireyin Doğuşu

1971-Avrupaya Adama

1971 Şarap Çeşmesinde

1987-Gemi 1991-Volta Celeste

⁸⁹ N. ERGİN, a.g.e., s.71

⁹⁰ N. ERGİN, a.g.e., s.71



Resim 5: “Mazzini Anıtı Detay”

4.1. Gustaf Grungends Meydan Düzenlenmesi-La Traccia

Sanatçı :Francesko Somaini

Yapıtın adı :La Traccia

Yer :Düsseldorf – Almanya

Malzeme önerilen malzeme beton

“Düsseldorf Belediyesi’nin açtığı yarışma nedeni ile oluşturmuş bir projedir. Yol kodundan yüksekte yer alan meydan içinde bulunan kültür merkezinin belirlediği anlam, heykelin formunu ve felsefesini belirlemiştir.

Yaşam merkezinden uzakta olan meydan, kentlilerin zor ulaştığı bir konumda oluşunu göze alan sanatçı projesini, çağrıcı dahil edici biçimsel anlayışla oluşturmuştur düzenlemesini iki ana eleman oluşturur. Köprü ve sahne yapıtlarında mühür ve onun toprakta bıraktığı izi kullanan sanatçı bu projesinde

iz bırakıcı olarak sahne (yani heykeli) izinde köprü olarak tasarlamıştır. Köprü kentlilerin meydana ulaşmalarını kolaylaştırmış plastik eleman olan heykelsi köprü hem trafiği kolaylaştırmış hemde heykelsi görünümüyle de kentliyi meydana çağırarak açık bir kapı görevi üstlenmiştir. Kullanılan su ögesi ile de trafik sesi doğal ses ögesiyle kaynaşmıştır. Heykelle kurulacak ilişkinin sadece görsel olmamasını savunan sanatçı yapıtında izleyiciyi katılımcı olarak kullanmaktadır. Heykeli kentsel mekanda mekan oluşturucu eleman olarak varsayan sanatçı, plastik elemanları süs olarak değil, insan ilişkilerini ve iletişimi sağlayan nesnelere olarak görmektedir." ⁹¹

Açık Alan Heykellerinden örnekler:

tivo MİLANO-İtalya

1965-1967 Monumento ai Marinai d'ItalyaMilano

1973 Carne Saturnina Volterra-İtalya

1958-1970Grande Scultura Verticale Baltimor-USA

1964-1970 Fenice Atlanta-USA

1982-1984 Anamorfosi Bargellini Bergamo- İtalya

1986 Stelle Spaccata Campo del Sole- İtalya

1990 Tessitrice Como –İtalya

⁹¹ N. ERGİN, a,g,e, s.95

5. SOYUT SANAT

Soyut sanat, genel anlamıyla doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanata denir. Nonfigüratif sanat terimi ile değişmeli olarak kullanılır. 20. yüzyıl başında bu terim, gerçek biçimleri sadeleştirilmiş veya değiştirilmiş halleriyle imgelere indirgeyen Kübist ve Fütürist sanatı tanımlamak için de kullanılmıştır.

Kandinsky'nin "Sanatta Ruhsal Değerler Üzerine" adlı kitabını yayımlamasından önce yaptığı resimlerinde renklerin giderek zenginleştiiği, manzaraların belirsizleştiiği ve seçilmesi güç figürlere yer verdiği görülür. 1909'dansonra yaptığı resimlerinde hala figürlere, dağlara, binalara v.s rastlanmasına rağmen bunların artık betimleme değil, birer işaret işlevi yüklenđiđi resimlerine sanatçı "Doğaçlamalar" adını vermiştir. Bunlar birçok bakımdan geometrik soyut sanattan değişik, bir anlamda da o sanatı bütünleyen bir soyut anlayışın ilk önemli örnekleridir denilebilir.⁹²

Plotinus'a göre sanat,"taklit ettiği modeli barındıran "bir bilgelik" içermektedir.⁹³

Temsili olmayan sanat aslında bir 20.yy icadı değildir. İslam ve Musevi geleneklerinde insanların resmedilmesinin yasak olması nedeniyle bu kültürlerde süsleme sanatları önemli derecede gelişmiştir. Bunlara örnek olarak gösterilebilecek kaligrafi ve hat sanatı da nonfigüratif sanatlardır. Batı kültüründe de soyut tasarımların kökü eskilere dayanır. Bunlara rağmen, soyut sanat süsleme sanatlarından farklı olarak, dekoratif değil güzel sanatlar adı altında incelenir. Bunun nedeni soyut sanat eserinin kendi başına, sanatçının sadece eserin kendisine yoğunlaşmasıyla ortaya çıkmasıdır.⁹⁴

Soyutlama biçimin içselleştirilmesidir. Sanat biçimi soyutlaştırarak içselleştirmiştir, ta ki eğri çizgi, en derin en güçlü ifade biçimine indirgenene kadar.⁹⁵

5.1.Soyut Sanatın Serüveni

Worringer'e göre insanoğlunun ilk yarattiiği sanat, soyut sanattır. İlkel

⁹² D.H. KAHNWEİLER, Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu, Kültür Sanat Antika Dergisi, İstanbul, 2007, s.16,

⁹³ F. FARAGO, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.72

⁹⁴ Vikipedi, özgür ansiklopedi16 Haziran 2006)

⁹⁵ F. FARAGO, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.205

insan bilgilerinin eksikliğinden ötürü doğaya, tabiat olaylarına ve hayata bir anlam veremeyip korku duymuşlardır. Ve bu korku onları güvenebilecekleri, mutlak bir düzeni olan bir olgu arayışı içine sokar. Ve bu arayış onları soyut sanata yöneltir. İkel sanatın doğayı taklit etme iç tepkisi estetik alanın dışında kalır ve sanatla hiçbir ilgisi olmadığı söylenebilir.

İnsanoğlu keşifler yapıp olaylara anlamlar verdikçe bilgi dağarcığı genişler ve doğayla barışık olmayı öğrenir. Bu barışıklık insan edindiği bilgiler sonucunda Natüralist Sanat anlayışına yöneltir. Böylece insan kendi varlığının dışında bulunan objelere yönelmiş, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini ortaya koymuştur. Böyle bir güven ve sempati ilişkisi insanı doğaya ve objelere yönlendirmiştir.

Yine Worringer'e göre uygar insanın soyut sanata yaklaşımı ilkel insandan farklı etkileşimler gösterir. İkel insan açıklayamadığı olaylar karşısında duyduğu güvensizlik sonucu din duygusuna sarılır.

Worringer'e göre insan, ancak zihinsel düşünce yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir. Doğu uygar budunları dünyanın dış görünüşünde bütün hayat olaylarının gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlar, sanatta aradıkları mutluluğu, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değil, tersine her nesneyi keyfilikinden ve görünüşteki rastlantısallığından kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktasında bulmuşlardır. Worringer, uygar insanın soyut biçimlere yönelmesini felsefi bir kavram olan "kendiliğinden şey" kavramı ile açıklar. Buna göre insan binlerce yılla birlikte doğanın gücüne yenik düştüğünü anlamış, doğanın her şeyden daha üstün olduğu düşüncesine varmıştır. Tıpkı ilkel insanda olduğu gibi o da doğa karşısındaki çaresizliğinden kurtulmak için kendi başına varlığa ulaşmak ister ve bunu soyut sanatta bulur. Soyutlama içtepisi ilkel insanda bilinçsiz mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bilinçli bir duyguyla metafizik bir nitelik elde eder.⁹⁶

⁹⁶ W. WORRINGER, Soyutlama Ve Özdeşleyim (çev. İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985

Bu yenedünyayı kavrama düşüncesi sanatın objesi'nin nesnelere dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişini sağlamıştır. Form artık insanın duygularında aranmaya başlanır. Bu yeni bir evren yaratmak, var olan evreni baştan yaratmaktır ve bu yeni evrenin idol'ü "ifade"dir. Bu tinsel -ruhsal alana yönelme başta çağdaş psikoloji olmak üzere çağın bilimsel ve felsefi yönelimine de uygun düşer. Freud tarafından psiko analizin bir birim olarak kurulması, insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur. Bu çağda sanatta Expresyonizm, felsefede özellikle B. Croce felsefesi çağın tinsel-estetik anlayışını belirlerler. Her dönem sanatı bilim ve felsefeyle özdeşlik gösterir, bu dönemde de sanat soyutlamaya yönelirken, sanat gibi bilim ve felsefede aynı eğilimi gösterirler.

Plotinus, akılla kavranabiliri yansıtma işlevine sahip olan güzelliğin sadece beden gözüyle değil, "iç gözüyle seyredilmesi" gerektiğine inanır. Tinsel duyular her halükarda bedensel duymulardan fazla olmalıdır, zira görü ruhun eylemidir ve ruh eğer güzel değilse, hiç bir zaman güzelliği göremez.⁹⁷

Modern çağda bilim ve sanattaki değişimler felsefeyi de etkilemiştir, çünkü bu kültür değişimi, çağın tinsel varlığından kaynaklanan bir zorunluluktur. Felsefe de, sanat ve bilimde olduğu gibi bir soyutlama sürecine girmiş ve sonucunda yeni bir felsefe; "fenomoloji" felsefesi doğmuştur. Edmund Husserl çağın başında fenemoloji felsefesini kurmuş ve 1912-1913 yıllarında fenomoloji felsefesini temellendirdiği 'Ideen zu Einer Reinen Phaenomenologie' (Salty Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler) adlı kitabını yayımlamıştır. Burada Fenomoloji Felsefesinin felsefe için gösterdiği gerek, soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği gerek ile büyük benzerlik gösterir. Bu erek bireysel olanı, tesadüfi olanı bu anlamda reel olanı araştırır. Bu soyut sanatında kavramak istediği 'temel varlık', salt gerçekliliktir. Her felsefe anlayışı gibi fenomenoloji felsefesinde de en önemli sorun ve çıkış noktası 'obje nedir ' sorudur. Buna verilecek ilk cevap tüm felsefe anlayışlarında olduğu gibi, nesnelere bir deney konusu olması ve nesnelere duyusal deneylerimizle algılamamızdır.⁹⁸

⁹⁷ F. FARAGO, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.72

⁹⁸ İ. TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992 (Soyut Resim, Birinci Bölüm, Felsefede "soyutluluk":

Çağın sanatının soyut sanat olarak deneysel gerçekliliğin üstünde bulunan düşünsel-soyut bir varlığı obje olarak almasına karşılık aynı dönemin felsefesi de aynı yönde, duyuyüstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çaba gösterir. Sanat aradığı duyuyüstü varlığı salt düşünsel biçimlerde geometrik biçimlerde elde ederken, mutlak olanı arayan fenomenoloji felsefesi de deneysel gerçekliği ortadan kaldırarak düşünsel bir dünyada, ‘öz’ dünyasında bu mutlak olanı bulur. Soyut sanatçı evrene baktığında nesnelere ‘özel yapıları içinde soyut- geometrik bir bilgi obje’si olarak görür ve gördüğü gibi, soyut-geometrik biçimler olarak betimler. Bunlar ışığında, örneğin, Picasso, nesnelere baktığı zaman onları geometrik biçimler, soyut-düşünsel bir bilgi objesi olarak kavradığı için eserlerini bu şekilde tasarlayıp resmediyordu diyebiliriz,

“Sanat eseri, bizlere bilinç ile bilinç dışının özdeşliğini betimler. Fakat bu iki etkinliğin karşıtlığı sonsuz bir karşıtlıktır”.Sanat, insanın düşünceleriyle ve duygularıyla izlemeye çalıştığı şeylere nüfus etmeye dayanır; ruh ile doğa arasındaki etkin bir bağıdır. O halde sanat, duyumsanan izlenimle tinin yansıtma yetileri arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Bu nedenle, sanat doğayı taklit etse de, onu kopyalamaya çalışmaz.⁹⁹

Görünüşler hakkındaki bilgimiz, sınır olarak görünen her şeyin aşıldığı ve birden bütünün göreliliğini fark ettiğimiz bir noktaya eriştiğinde tamamlanmış olur. Nesnelere bilmek, onların özünün en iç çekirdeğine nüfuz etmek demektir. Bu iç çekirdekte bütün problematiki ile nesnelere bize kendilerini açarlar.¹⁰⁰

20. yy. heykel sanatında geleneksel biçim gereç ve tekniklerin bir yana bırakıldığı dönemdir. Önceleri temsili bir sanat türüyken, bu yüzyılda Resim sanatına koşut gelişmeler olmuş ve soyut heykeller üretilmiştir. Tek bir kütleden oluşan heykellerin içlerindeki boşluk ve doluluk öğeleri geleneksel heykel anlayışında ikincil bir önem taşıırken, 20. yy.da ön plana geçmiş ve mekânsal değerler vurgulanmıştır. Ayrıca heykel sanatı ahşap, taş, kil, metal ve fildişi gibi geleneksel gereçlerle yontma ve dökme gibi tekniklere bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Bu açıdan 20. yy.da bu olgunun, kapsam, kavram ve içerik açısından sınırlarını alabildiğince zorladığı, kimi kardeş sanat dallarıyla girişimler yaptığı ve çağdaş teknolojinin en taze olanaklarından yararlandığı görülür.

⁹⁹ F. FARAGO, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.132,

¹⁰⁰ W. WORRINGER, Soyutlama ve Einfühlung, İ.Ü, Edebiyat Fak. Matbaası, İst, 1971, s.93

Tarihsel konumu içinde heykel sanatı da, başka biçim sanatlarının yanısıra mekân içinde yer alarak ve mekânı varlığıyla etkileyerek, belli bir yâda daha çok bildiriği görsel yolla iletmekle yükümlü tutulmuştur. Bu açıdan her kültürün benimsenen yaşam biçimi ve inançlar doğrultusunda özgün, kuralları belirgin bir görsel dili vardır. Söz konusu kültürü tanımaksızın sanat ürününü derinlemesine algılayabilmek bu nedenle olası değildir. Tarih boyunca pek çok üsluba kültürün yanısıra pek çok tür ve okul ortaya çıkmış, bunlar kimi kez eşzamanlı, kimi kez birbirine ardıl, birbiriyle ilişkili yâda ilişkisiz olarak yer almışlardır. Bu olağanüstü zengin çeşitleme 20. yy'da da en geniş evrensel boyutuyla sürmektedir. Artık plastik sanatlarda geleneğin yerini yeni arayışlarla dönüşümlerin aldığı ve Endüstri Devrimiyle gündeme gelen yeni yaşam biçimi ve bundan kaynaklanan koşullarla olanaklara bağlı bir temele dayanarak geliştiği söylenebilir. Yapımcılık ve Bauhaus'la Calder'in mobil ve stabil'leri, Brancusi'nin sonsuz kolonları, Schöffer'in ışıklı kulesi ve Tinguely'nin kendi kendini yok eden işlevsiz makineleri gibi eğilimler, girişimler ve ürünler 20. yy'ın ikinci yarısında heykelciliğin gelişmesinde özellikle etkili olmuştur. Pop Sanat çevresinde gelişen bazı Çevresel Sanat Ürünleriyle 1970'lerin yerleştirmeleri de heykel sanatıyla ilişkilendirilebilir.¹⁰¹

¹⁰¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Heykel Sanatı', Cilt:2, YEM Yayınları, 1997, İstanbul, s.780-783

6. KÜTLE VE BOŞLUK

Kütle görülebilen somut bir nesnedir. Heykel plastiğinde kütle, boşluk içinde yer kaplayan üç boyutlu form olarak tanımlanırken, boşluk ise kütleyle saran, kütlelerin öğeleri arasında var olan boş yerler olarak tariflendirebiliriz. Geçmiş çağlara baktığımızda Erken Yunan-Roma Dönemine kadar olan kültürlerde heykeller hiç boşluk olmadan tasarlanmış kütlelerdir. Erken Yunan-Roma Döneminde ise boşluk fark edilmiş fakat kütle kadar önemli olmadığı varsayılarak önemsenmemiştir.

Heykel sanatında boşluğun kütle kadar önemli olduğu yadsınamaz. Boşluk ve Kütle heykelin temel öğeleridir. Heykelde ana kütleyle yapılan her dokunuş, kütle ile beraber boşluğu da şekillendirir ve heykeli anlamlandırır.

Heykeldeki bu kütle-boşluk ilişkisi temelini, bilim ve felsefedeki gelişmelere dayandırmıştır.

Atomun parçalanması ile birlikte, atomun büyük bir kısmının boşluktan oluştuğunun, atomun temel parçacıkları arasında çok büyük bir boşluğun egemen olduğunun fark edilmesi, boşluğun evrende çok önemli bir nesne olduğunun gerçeğini vurgulamıştır. Bu bakımdan evrende bilinen en büyük mekân olan uzay ile en küçük mekân olan atom arasında bir benzerlik ortaya çıkmış ve felsefede Descartes'in öne sürdüğü "evrende boşluk yoktur" tezi çürümüştür.

Boşluk ve doluluk arasındaki keskin ayrımı öne çıkararak, düz yatay ve dikeylerden uzaklaştırılmış bu heykel anlayışı bize Henry Moor'un eğri çizgisel morfolojisini anımsatır. Modern sanatta boşluk ve kütleyle en güzel kullanan sanatçılar arasında Constantin, Henry Moore, Brancusi, Barbara Hepworth, Jacques Lipchitz, Isamu Noguchi ve Türk heykeltıraşlardan da Zühtü Müridoğlu örnek olarak gösterebiliriz

6.1. Henry Moore

30 Temmuz 1898 Castleford, Yorkshire doğumlu; taş, tunç gibi malzemeler kullanarak yaptığı soyut fakat organik biçimli yapıtlarıyla 20. yüzyılın önde gelen sanatçılarından olan heykeltıraş. 1919'da Leeds Sanat Okulu'na girdi. 1921'de bu okulun heykel bölümünü bitirerek Kraliyet Sanat Yüksekokulu için üç yıllık bir burs kazandı. Moore için asıl önem taşıyan okulda gördüğü derslerden

çok, Londra müzelerinde çalışma yapma olanağı bulmuş olmasıydı. Zengin eskiçağ heykelleri koleksiyonuyla British Museum bunların başında geliyordu. Victoria ve Albert Müzesi'nde de Auguste Rodin'in yapıtlarından oluşan bir koleksiyon vardı. Ama Moore Avrupa heykel geleneğine karşı çıkıyor, ilkel ve arkaik heykelle ilgi duyuyordu. Özellikle Eski Mısır, Etrüsk, daha sonra da Kolomb Öncesi Amerika ve Afrika Yerli heykellerinin alışılmamış güzelliklerini keşfetmeye başlamıştı. Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nu 1924'te bitirdikten sonra yedi yıllık bir süre için bu okula yarım zamanlı heykel öğretmeni olarak atandı. İngiltere'ye döndükten sonra 1926'da uzanan kadınları işlediği heykel dizilerinin ilkine başladı. Ayrıca taştan yarım boy kadın figürleri, anne ve çocuk grupları, maskeler ve büstler de yapıyordu. Bazı yapıtlarından Rumen heykeltçi Constantin Brancusi kübist heykeltçileri tanıdığı anlaşılmaktaysa da, o dönemdeki en önemli esin kaynağını Eski Meksika kabartmaları oluşturmaktaydı. 1928'de Londra'daki Warren Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı ve Londra Taşımacılık Kurulu'ndan da ilk siparişini aldı. Bunun sonucunda bu işletmenin yeni yapısı üstündeki "Kuzey Yerli" adlı kabartmayı yaptı. 1929'da Rus – Avusturya kökenli resim öğrencisi Irina Radetzky'le evlendi, çift Londra yakınlarındaki Hampstead'e taşınarak birlikte çalışabilecekleri büyük bir atölye tuttular.

Moore burada bir grup genç sanatçıyla tanıştı. İngiliz kamuoyuna çağdaş sanat ve mimarlıktaki uluslararası modern hareketi tanıtmak amacıyla 1933'te Ünite 1 adlı bir grup kuracak olan bu sanatçıların arasında ressam Paul Nash, şair ve eleştirmen Herbert Read ve heykeltıraş Barbara Hepworth ile eşi ressam Ben Nicholson vardı. Bu sanatçılar 1930'ların başında İngiltere'deki en ilerici sanat çalışmalarını sürdürüyorlardı. Hepsi de bu tür çalışmaların aşırılık sayıldığı bir dönemde soyut sanata ilgi duymaktaydı. Moore da yavaş yavaş insan figürlerinden soyuta yönelmiş, figürü çağrıştıran soyut biçimler üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştı. 1931'de Londra'daki Leicester Galerileri'nde bir sergi açtı. Yapıtları heykeltıraş Jacop Epstein tarafından büyük bir coşkuyla sunulsa da basından ağır eleştiriler aldı. Eleştiriler, Kraliyet Yüksek sanat Okulu'ndaki görevinden ayrılmasına yol açtı. 1932'de de anlaşması sona erince Chelsea Sanat Okulu'nda açılması düşünülen heykel bölümünü kurmak üzere oraya geçti. 1930'larda Moore, yapıtlarını kamuoyuna beğendirmeyi düşünmeden

çalışmalarını sürdürdü. Picasso'nun 1920'lerin sonunda yaptığı çalışmalarla çok ilgileniyordu. Heykel ile büyük yakınlığı bulunan bu çalışmalar onun figüratif sanattan daha çok ayrılmasına neden oldu, nerdeyse insan figürünü tamamen bir kenara bıraktı. 2. Dünya Savaşı'yla gelen değişiklikler, savaş yıllarında malzeme bulunmaması Moore'u küçük nesnelere üretmeye genellikle de çizim yapmaya zorlamıştı. Eylül 1940'ta hava saldırıları sırasında Londralıların metrolara sığınması onu bir dizi sığınak çizimi yapmaya yöneltti.¹⁰²

Moore 1943'te Northampton'daki St. Matthew Kilisesi için bir "Madonna ve Çocuk İsa" heykeli yapma işini üstlendi. Dinsel sanatın yeniden canlandırılması düşüncesi ona çekici gelmişti. Bu çalışmasından sonra 1944'te aldığı başka bir aile grup heykeli siparişi onun 1930'lardaki deneylerinin sona erdiğini göstermekteydi. Yeniden döndüğü doğalcı yaklaşım kamuoyu tarafından hemen beğenildi. Moore "Madonna ve Çocuk İsa" ve aile grubu siparişlerini yerine getirirken kilden düzinelerce çalışma yapmış, bunları yedi, sekiz ya da dokuz tane olmak üzere tunçtan da döktürmüştü. Böylece pek çok müze ve koleksiyoncu da onun yapıtlarına sahip olma olanağını buldu. Bu çalışmalar onun uluslararası üne kavuşmasına yol açtı. 1946'da New-York kentindeki Modern Sanat Müzesi tüm yapıtlarını kapsayan bir sergi düzenledi. Moore bu nedenle ilk kez ABD'ye gitti. 1948'de Venedik Bienal'inde heykel ödülünü kazanması Avrupa'da da ününün yayılmasına neden oldu. İngiltere'de, çalışmalarının sınırlarını genişletecek siparişler alıyordu. 1948'de Stevenage ile Hertfordshire, 1954-55'te Harlow ve Essex kentleri için, 1947-48'de Londra'da Battersea Park için taştan aile grupları "Sarıymış Ayakta Duran Üç Figür", 1949'da Suffolk'da Claydon'daki St. Peter Kilisesi için bir "Madonnaé, 1951'de de Britanya Şenliği için büyük boyutlu bir "Uzanan Figür" (Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris) yaptı. 1944'te annesinin ölümü, 1946'da da tek çocuğu olan kızı Mary'nin doğması, üzerine çalıştığı aile konusunu (özellikle de anne – çocuk ilişkisini) daha da kişisel bir duruma getirmiş, 1940'ların sonu ile 1950'lerde bu konuyu ele alan bir dizi yapıt üretmesine yol açmıştı. Bir dönemin devrimci heykeltıraşının artık durulmuş olduğunu düşünen eleştirmenler yanılıyorlardı. Moore'un 1950'de yaptığı tunçtan ayakta duran figürleri, katı, köşeli çizgileri ve parçalanmış

¹⁰² <http://www.bluffton.edu/sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html>

izlenimi uyandıran biçimleriyle sanki onlara gözdağı verir gibiydi. 1953'te Moore hastalanınca sanatı da daha içe dönük ve araştırmacı olmaya başladı. 1957-58'de Paris'teki UNESCO Merkez Binası için mermerden yaptığı uzanan kadın heykeli uzun bir zincirin son halkasıydı, ama Rootersam'daki Bouwcentrum için tuğlalarla yaptığı heykel, onun çalışmalarında yeniden doğal biçimlere döndüğünü gösteriyordu. Bu yapıtı, 1955 – 56 arasında totemi andırır bir dizi dikey figür üzerinde çalışmasına yol açtı. 1950'lerde Moore konuların da çeşitlendirmeye başladı. “Kral ve Kraliçe” (1952 – 53, Tate Galerisi, Londra), “Kalkanlı Savaşçı” (1953 – 54, Ontario Sanat Galerisi, Toronto) ve “Vurulan Savaşçı” (1956 – 57, Clare College, Cambridge) gibi yapıtları onun erkek figürünü kullandığı az sayıdaki eserleri arasındaydı. Bu yapıtların üçünde de Moore 1951'de Yunanistan'a yaptığı ve Atina'yı, Mikenai'yi, Delphoi'yi gördüğü yolculuktan esinlenmişti. Taş ve ahşap yontmayı bırakmamış olmasına karşın, savaşın bitiminden beri ürettiği ilk yapıtlarının büyük çoğunluğunu tunçtan dökmüştü. Bunların modellerini kilden değil, tel ve ahşaptan oluşturduğu bir iskelet üstüne alçı dökerek yapıyordu. Hep bir yontucu gibi çalışıyor, yüzeyleri çekiç ve kalemlle düzeltmeyi seviyordu. 1958'deki 60. doğum gününden sonra Moore topluma mal olmuş bir heykeltıraştan çok, kişisel düşüncelerini gerçekleştirmeye yöneltmiş bir sanatçı gibi davranmaya başladı. Aralarında Lincoln Sahne Sanatları Merkezi (1963-65) ve Chicago Üniversitesi (1964) için olanların da bulunduğu siparişler olmuyor değildi, ama bu olanakları da başka türlü gerçekleştiremeyeceği büyük boyutlu yapıtlar oluşturmak için kullanıyor, heykellerinin buldukları yere uygun olmasına gittikçe daha az özen gösteriyordu. Anıtsallık uzun süredir onu düşündüren bir konuydu. Lincoln Sahne Sanatları Merkezi'ndeki uzanan kadın heykeli bu doğrultuda dizinin en büyüğü olarak yapılmıştı ve neredeyse insan gövdesindeki iniş çıkışlarla doğal bir manzarada görülen tepe ve çukurlar arasında bir bağlantı kurar gibiydi. Moore'un 1960'larda yaptığı kimi heykelleri büyük boyutları nedeniyle insan figürünü anımsatmaz olmuşlardı. Moore 1960'ların ortasından sonraki soyut heykellerini tunçtan dökmemiş, mermerden yontmuştu. 1965'te Carrara taşocaklarının yanındaki Forte dei Marmi'de yazlık bir ev aldı; burada İtalyan ustalarının yardımıyla yeniden taş yontmaya başladı. Moore pek çok ödül almıştır. Cambridge, Harvard ve Oxford gibi üniversitelerin verdiği

onursal doktorluklar da vardır. 1955'te C.H. (Companion of Honour), 1963'te de bir İngiliz yurttaşının alabileceği en büyük nişan olan Liyakat Nişanı ile ödüllendirilmiştir. Yapıtlarını içeren en büyük koleksiyonlar Much Haddham'daki kendi evinde ve Kanada'nın Toronto kentindeki Henry Moore Heykel Merkezi'nde bulunmaktadır¹⁰³

Moore'un otuzlardaki bazı yapıtlarına soyut gözüyle bakılıyordu(oysa bu yapıtlarda genellikle insanla ilgili organik nitelikler hiç bir zaman eksik değildi). Kendisi ayrıca yazdığı bir açıklama ve bazı desenlerle Circle'a katılmıştı. Bu açıklamasında, mimarın işlevsel zorunluluklar yüzünden kısıtlı olmasına karşılık, heykeltcinin saf biçim dünyasını özgürce araştırabileceğinden söz ediyordu.¹⁰⁴

6.1.2. Eserlerinin Yorumu

Moore'un yapıtları yakından incelendiğinde ilk olarak, doğa düzenini koruyan organik ilişkilerle, yontunun temel ilkelerinin aynı anda yapıtlarına yansıttığı ve kullandığı malzemenin karakterini ve tüm ağırlığını koruyan üç boyutlu temel bütüne hâkim olma çabası görülür. Moore için heykellerinde kullandığı malzeme önemlidir. Örneğin taş figürlerinde sanatçı modele bakıp yapıtlarına başlamaktansa, tersine taşın biçimine bakarak yapıtlarına başlıyordu. Taşın biçiminden, taşı hissederek, taşın ne istediğini bulmaya çalışarak yontuyordu taşı. Heykellerinde taşın kütlesinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyor, taştan bir figür değil, bir figürü çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.¹⁰⁵

Moore'un 1941 yılında yaptığı "Nükleer Enerji" adlı heykelinde, onun için boşluğun kütle kadar önemli olduğu düşüncesini kolaylıkla sezebiliyoruz. Bronzdan yapılan bu heykelde sanatçı pürüzsüz yüzeylerden oluşan kütle ile birbirlerini ritmik olarak takip eden boşluk elemanları arasında uyumlu bir ilişki kurmuştur.

¹⁰³ <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html>

¹⁰⁴ N. LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 2004, s.199

¹⁰⁵ E.H. GOMBREICH, Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997 (27. bölüm Deneysel Sanat 585)



Resim 6: Henry Moore, Nükleer Enerji,1941



Resim 7: Henry Moore, Drape Figure, Plaster, 1952-53

Soyut ve figüratif ayırımının doğru- yanlış diye gösterilmeye çalışılmasının duygusal bir yaklaşımdan kaynaklandığını ve bunun doğru olmadığını düşünen Moore, şu sözleriyle soyut-figüratif ayırımını açıklamaya çalışır.

“Bazı sanatçılar görsel duyarlılığını karşılayan şeyleri doğada bulur, yapıtlarını buradan çıkararak kotarırlar. Bazıları da kendi iç dünyasına yönelip ruhsal yapısı ile hesaplaşmayı yeğler.”, “figüratif ve soyut sanatın niçin aynı zamanda ve yanyana, hatta aynı kişide gerçekleşmediğini anlayamıyorum. Biri doğru diğeri yanlış değil ki.”¹⁰⁶

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

“Delikler daha ilk başlangıcımda heykele ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin bir biçimi vardır, delik biçimsizlik değil, kütle ile bir karşıtlıktır. Bu benim için estetik bir sorun olmuştur.”¹⁰⁷

6.2. Barbara Hepworth

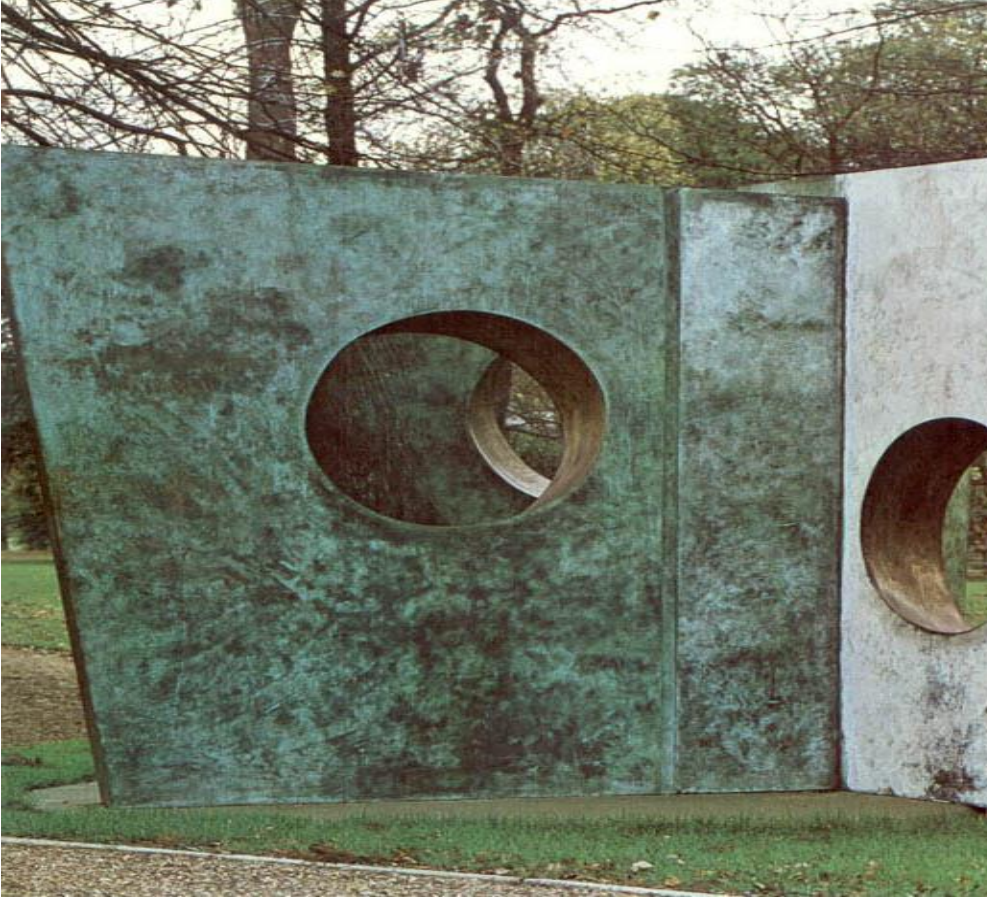
İngiliz kadın heykeltıraş (Wakafield, Yorkshire 1903) Leeds’te, Royal College of Art’da (Londra), Floransa ve Roma’da sanat öğrenimi gördü. İlk eserlerini natüralist bir anlayışla yaptı.¹⁰⁸

Modern çağın gereklerine uygun olarak boşluğa önem veren bir diğer sanatçı, Moor’un yurttaşı olan Barbara Hepworth 20. yüzyılın en önemli modern heykeltıraşlarından biridir. O Britanya’daki soyut hareketinin anahtar figürlerinden biridir. 1903-1975 yılları arasında yaşamış ve halk arasında önemli bir yer edinmiş ve heykellerinden söz ettirmiştir. Moore gibi primitif heykellerle ilgilenen sanatçı boşluğun yaratma sürecinde kütle kadar önemli olduğunu görmüş ve heykellerinde kütle ile birlikte boşluğa da yer vermiştir. Önceleri figüratif soyutlamalar yapan sanatçı 1930 yıllarından sonra soyut formlarla ilgilenmiştir, farklı malzemeler kullanmıştır.

¹⁰⁶ H. MOORE, Çağdaş ve Soyut Sanat, 1996, :9

¹⁰⁷ H. MOORE, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1983, s, 33

¹⁰⁸ Meydan Larousse, Meydan Yayınları, 5. Cilt, s.784

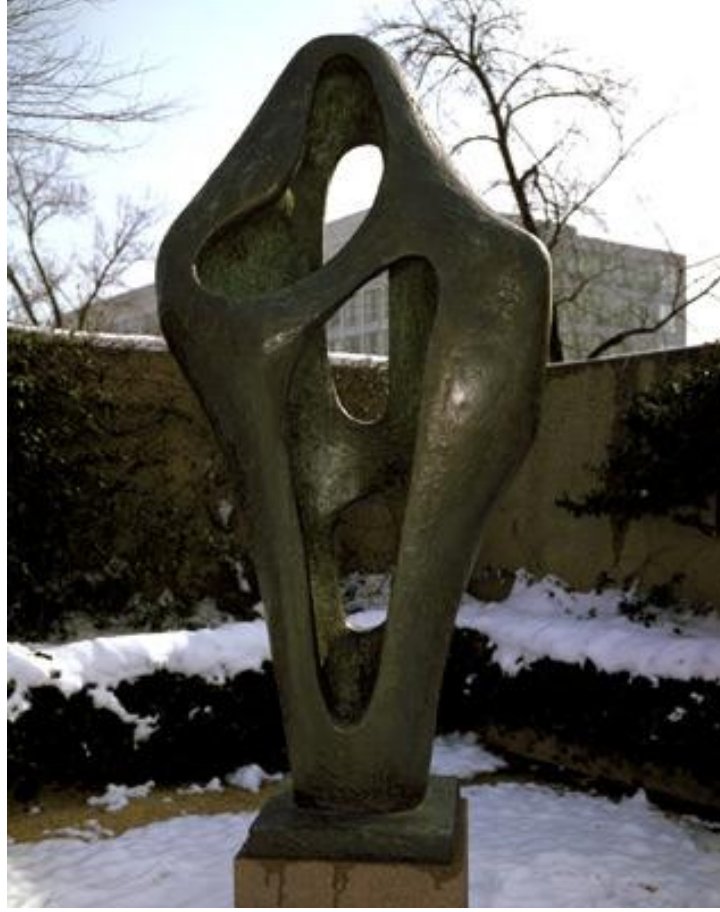


Resim 8: Barbara Hepworth

Barbara Hepworth da kütle ve boşluk ilişkisinin irdelendiği birçok heykel yapmış; boşluğu, kütleyi çevreleyen alan olarak değil, kütleye birlikte heykele biçim veren, formu destekleyen önemli bir eleman olarak algılamış. Eserlerinde kütle-boşluk ilişkilerini i ve dış bükey yüzey elemanlarını kullanarak irdlemiştir.



Resim 9 : Barbara Hepworth, Monolith-Empyrean, 1953



Resim 10 : Barbara Hepworth:Alan için figür



Resim 11: Barbara Hepworth Ova Form, 1996

6.3. İsamu Noguchi(1904-1988)

Amerika’da öğretmenlik ve yazarlık yapan, Japon Isamu Noguchi 1904’te Los Angeles’ta doğdu. Isamu 13 yaşına kadar Japonya ‘da büyüdü.1927’de Paris’e gitti. Heykeltıraş Constantin Brancusi’nin yanında asistan olarak çalıştı.1932’de Newyork’a döndü. Adını, heykeltıraş, endüstri tasarımcısı ve portre sanatçısı olarak duyurdu. Çeşitli dış mekân projeleri planladı. Isamu Noguchi hem heykeltıraş hem mimar hem tasarım işleriyle uğraştı. Mükemmel mobilyalar üretti. Doğayla ilgili güçlü çalışmalar yaptı. Çok sayıda parklar ve bahçeler düzenledi.¹⁰⁹

Doğayı betimlemeyi ve onu anlamayı, hocası Brancusi’den öğrenen Japon asıllı Amerikalı sanatçı, Japon klasik sanatının özelliklerini malzemeye ve doğaya aktarmış önemli temsilcilerindendir. Elli yıllık sanat yaşamında küçük

¹⁰⁹ <http://www.noguchi.org/foundation.html>

yontulardan, anıtsal park heykellerine ve düzenlemelere imza atmıştır. Taş heykellerinde genelde granit ve bazalt kullanan sanatçının eserlerinde belli bir düzen ve sadelik görülür. Graniti bazen yumuşak bir malzeme imiş gibi gösterecek kadar parlatır, bazende onu kara kristalli dokusu ile amorf halde bırakır. Sanatçı bazı heykellerinde malzemeye o kadar az müdahale etmiştir ki neredeyse heykel doğanın kendi eseri gibi gözükür. 20 yy.'ın yetkin yaratıcılarından yarı Japon yarı Amerikalı Isamu Noguchi çağa armağan ettiği eserlerle yüzyılın estetik süreçlerinde yepyeni kavramların taşınmasına neden olmuştur. Temel olarak doğa ile geometrik biçimlerin arasındaki uçurumları ve ilişkileri birbirleriyle çarpıştırarak ve paradokslar yaratarak eserlerini yaratmıştır. Her heykelinde ya da objesinde farklı bir üslup kullanan sanatçı eserlerine Doğuya özgü duyarlılık ve bakış açısı taşımıştır. Çocukluğunu geçirmiş olduğu coğrafya, yaşamış olduğu ilişkiler, Japon Zen bahçeleri ve var oluşsal merak Isamu'nun yaratıcı etkinliğinin köklerini oluşturur. Bu yaşantı içinde annesi Leonie Gilmour'un çok özel bir rolü vardır.¹¹⁰

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

Noguchi'nin eserlerindeki olağanüstü sadelik, form ve boşluk ilişkisini güzel birleştirmesinin sonucudur.

Uygulamalarda malzemenin hem doğal halinde bırakılarak ve hem de doku verilerek birlikte kullanımı, biçimin algılanmasında yardımcı bir unsur olarak yer alır. Modernizm'in başında Rodin'in kullandığı bu yöntem, Modern Sanat boyunca birçok heykeltıraş tarafından kullanılmıştır. Isamu Naguchi'de bu ilişkiyi heykellerinde sık sık kullanan sanatçılar arasında arasındadır.¹¹¹

¹¹⁰ www.galeribaraz.com/yahsibaraz/zisamu.htm - 37k

¹¹¹ T. ÇEBER, Soyut Heykelde Kütle Boşluk İlişkisi, Yayınlanmamış, Yüksek Lisans tezi, s.36



Resim 12: İsamu Naguchi, Landscape



Resim 13: İsamu Naguchi, sculpture at Volunteer Park.

6.4. Zühtü Müridoğlu

Türk heykeltıraşı (İstanbul 1906) Sanayi-i Nefise mektebinin heykel bölümünü bitirdi. 1928. Paris’te Collarosi Akademisi Heykel bölümünde Marcel Gimond’dan öğrenim gördü.¹¹²

Birgün hoca “de gayrı ressam mı olacaksın heykeltıraş mı?” diye sordu. “Heykelci olacağım” yanıtını verdim.¹¹³

Kütle ve boşluk ilişkisini heykellerinde irdeleyen Türk sanatçılar arasında gösterebileceğimiz Zühtü Müridoğlu 1924 yılında Sanayi Nefise Mektebine girerek sanat hayatına başladı. 1928’de Paris’e gitmiş ve Colarossi Akademisi’nde eğitimine devam etmiştir. Sanatçı hayatı boyunca pek çok soyutlamalı figürler ve soyut heykeller üretmiştir. Yapıtlarını 1950’den önce somut, 1950-70 arası soyut ve 1970 sonrası karma heykeller olarak dönemlere ayırabileceğimiz sanatçı, bir röportajında sorulan; “Heykellerinizde figürü ne şekilde kullanıyorsunuz” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir; “Soyut yâda somut çalışmalarında, özellikle son otuz yılda yapmak istediğim figür değil yontudur. Doğa, bu yolda kolaylık sağlayan iyi bir gereçtir.”¹¹⁴

1932’de yurda dönüşünde yaptığı ilk portrelerinde Gimond’un etkisi sezilmektedir. Çocuk Başı, Seniha’nın Portresi, Çıplak gibi yapıtlarında yalın ve plastik bütünlüğü öngören bir eğilim görülüyordu. 1933’te arkadaşlarıyla kurduğu D Grubu’ndaki çalışmaları sanatında aşama sayılır. Yurt içi ve yurt dışı sergi ve yarışmalara katılmıştır. Başlıca yapıtları New York Modern Sanat Müzesi’ndeki “Meçhul Politika Mahkûmu”, “İstanbul’daki Barbaros Anıtı” ve Anıtkabir kabartmalarıdır.¹¹⁵

Zühtü Müridoğlu’nun anıt heykellerine örnek olarak Barbaros anıtını gösterebiliriz. Soyut anlayışın (soyut sanat) Türkiye’de ki ilk ve en önemli temsilcilerindendir.¹¹⁶

Müridoğlu daha çok rölyefe yatkın mizacıyla köşeleri yumuşatan, yumuşak modellerle dengeyi arayan anlayışıyla 1947’de gittiği Paris’te değişikliklerle yurda dönüyor ve küçük boyutta pişmiş toprak heykelleriyle soyutlama sınırlarına

¹¹² Meydan Larousse, Meydan Yayınları, 5. Cilt, s.152

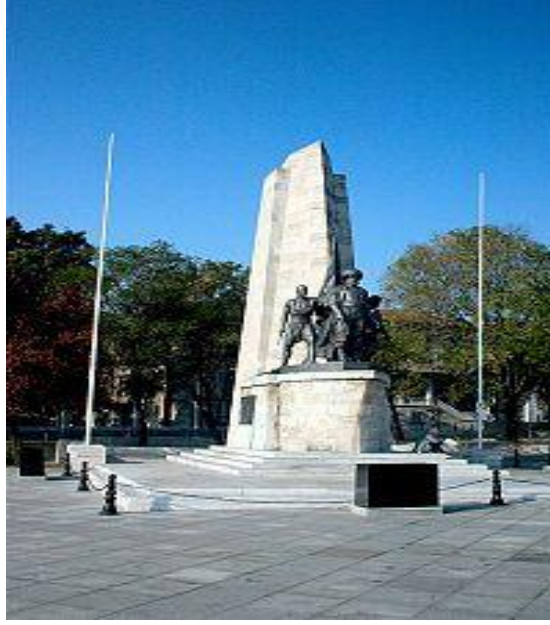
¹¹³ Z. MÜRİTOĞLU, Kitabı Yapı ve Kredi Yay. İstanbul, 1992, s. 57.

¹¹⁴ Z. MÜRİTOĞLU, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982, sayı:4

¹¹⁵ Kenthaber Kültür Kurulu, Yayın Tarihi: 21 Nisan 2004x Çarşamba

¹¹⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, Yem Yayınları, İst, 1997, s.1318

varıyordu. Bu heykellerinde ayrıntılardan arınmış, biçimin güzelliğine odaklanan bir yorum getiriyordu. Sanatçı 1950'lerden sonra ise özellikle tahta malzemesinin sıcak bilgisiyle bloklardan oluşan soyut kompozisyonlara yönelmişti.¹¹⁷



Resim 14: Zühtü Müridoğlu, Barbaros Anıtı

Zühtü Ünlü Türk Amirali Barbaros Hayrettin Paşa'nın hatırasına dikilen bu anıt Beşiktaş'ta Cezayir Caddesi'nde ve Barbaros Türbesi'nin hemen arkasındadır. 1944 yılında heykeltıraş Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara tarafından bu anıt, zamanın parası ile 52 bin liraya yapılmıştır. Anıtın altında Yahya Kemal'in mısraları vardır

"Deniz ufkunda bu top sesleri nereden geliyor?
Barbaros belki donanmayla seferden geliyor
Adalardan mı? Tunus'tan mı? Ceyazir'den mi?
Hür ufuklarda donanmış iki yüz pare gemi
'Yeni doğmuş ay'ı gördükleri yerden geliyor.
Ol mübarek gemiler hangi seherden geliyor?

Anıtın tümü 11.50 metredir. Bronz dökülen kısmı 6 ton 900 kilodur. Bronz işlerini Yusuf Akpınar ve Ali Haydar Seymen yapmışlardır."¹¹⁸

Boşluk ve kütle ile ilgili kendi çalışmalarımın örnekler

¹¹⁷ www.yeniforum.gen.tr/archive/soyut-heykel-adnan-coker-t117030.html - 23k -

¹¹⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbaros_An%C4%B1t%C4%B1

7. LANDART,

Land art, Art Povera, Olanaksız Sanat gibi anılan Eksantrik Eylem adlı sanat anlayışı ötekilerden çok farklı bir kategoriye oluşturur. Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürünür. Toprağın üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar bu işlem sürdürülür. Bunu yapan kişi, dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirir.¹¹⁹

“Land art yani arazi sanatı Modern ve kavramsal bir yolun duraklarından biriydi. En bilinen sanatçısı Robert Smithson ve arkadaşlarının, doğanın gönlünü alma, ona sanat armağan ederek teşekkür etme fikrinden doğdu. Amerika'nın Utah eyaletindeki Büyük Tuz Gölü'ne kilometrelerce öteden, tonlarca taş getirdi Smithson. Amacı insan elinden çıkma, spiral bir dalgakıran yapabilmektir. Her aşamayı helikopterden video ve fotoğraf görüntüleri ile belgeleyen sanatçı, bir süre sonra dalgakıranın spiralleri arasında kalan suların kırmızı bir yosunla kaplandığını gördü. Doğa 'Spiral Jetty'le iletişime geçmişti ve bu yosunlar ona kanayan, dev bir canlı görünümü vermişti. Bir süre kendi haline bırakılan Spiral Jetty, 1973'te yeniden ziyaret edildi. Fotoğrafçı bir arkadaşıyla eserini havadan görüntülemeye gelen sanatçı, o günkü uçak kazasında hayatını kaybetti.”¹²⁰



Resim 15 : Smithson, Spiral jetty

¹¹⁹ N. LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 2004, s.320,

¹²⁰ <http://www.kesfetmekicinbak.com/yazarlar/bediaceylanguzelce/03057/>

Landart niteliği altında toparlanmış sanatsal çalışmalar iki düşünce altında irdelenebilir. Birincisi, sanatsal malzeme ile doğaya uyumlu çalışma ve ikincisi doğadan sanata aktarma. Doğaya uyumlu çalışmada 'sanat doğa içindir' düşüncesi ile birlikte sanatsal biçimlendirme yolu seçilmiştir. Yani zaman aynı anda bir sanatsal etken de olmaktadır. Sanat yapıtları zaman içinde yok olurlar. Land-art aynı zamanda galericilik düzenine karşı oluşmuş bir akımdır.

Land-art akımı içerisinde yer alan sanat eserleri zaman zaman galerilerde sergilenmiştir, ancak bu işlerin asla satışı yapılamamıştır. Çünkü Richard Long'un Wyoming Çemberi isimli eserinde olduğu gibi oluşturulan düzenleme, aynı şekilde bir kez daha asla oluşturulamaz ya da Andy Goldsworthy'nin 'Çamur Kaplı Taş'larında ve kardan, buzdan yaptığı heykellerinde olduğu gibi zamana karşı koyamayarak yok olur.¹²¹

Smithson ile eşzamanlı eserler üretenlerden biri de Michael Heizer'di. Sanatçı, Nevada Çölü'nde kazılan ve içi betonla kaplanan dev yataklar oluşturdu. Yatakların içine dağlardan kestiği dev boyutlu parçayı üç granit yerleştirdi. Yaptığı bu işe 'Yerinden Edilen-Yeniden Yerleştirilen Kütle' adını verdi. Heizer'in yakın zamana kadar, yapımını Nevada Çölü'nde sürdürdüğü 'Kompleks Kent (Complex City)' ise, dünyanın en büyük boyutlu sanat eserlerinden biri kabul ediliyor. Kompleks Kent, beş farklı yapıdan oluşacak. Bugüne kadar üçü tamamlandı, dördüncüsü bitmek üzere. Heizer bir röportajında Aztekler ve İnkaların benzer yapıları inşa ettiğini, kendisinin sadece yüzyıllardır yapılmayı yaptığını ve bunun kesinlikle bir heykel olmadığını belirtirken, bu yapılar ile Kızılderili Tümülüslerine de bir atıfta bulundu. Bir anlamda onların ruhlarına, yeni bir alan da yarattı.

Çöl, arazi sanatçıları için uygun ortamı sağlıyordu. Onların eserleri için taşınmazlık, satılmazlık, insanın kolay ulaşamaması ve bu nedenle izlenmezlik ilkeleri karşılıyordu. Üstelik çöl, üzerindeki değişiklikleri çok kolay yutabiliyor ve eski haline geri dönebiliyordu. Bu da arazi sanatçılarının, 'eseri doğaya kurban etme' isteğini tatmin ediyordu. Başka bir çölcü Walter de Maria, 1968'de çöl yüzeyine tebeşirle iki paralel çizgi bıraktı. Buldozerlerle kazılan bu çizgiler arası bölüm, doğal bir atrium oluşturdu. Ancak Maria'nın başyapıtı New Mexico

¹²¹ Vikipedi, özgür ansiklopedi.

Çölü'ndeki 'Şimşek Tarlası' adlı eseri idi. Çölün ortasına belli bir düzende yerleştirdiği dört yüz paslanmaz çelik direk, gök hareketlerini kontrol etmeye başlamıştı. Dünyanın birçok yerinden bu şimşek denetçisini izlemek için gelenler oldu. Arazi sanatçıları, sanat eserinin ölümsüzlüğü konusunda, ressamlar ya da heykeltıraşlarla aynı fikri paylaşmadılar. İzlenmek onların kaygılarından değildi. Onlar, yaratımlarının fotoğrafını, belki de en fazla video görüntüsünü aldıktan sonra onu ait olduğu yerde terk ettiler.



Resim 16 : Michael Heizer, specific sculpture, 1968-72,

Çoğu ancak gökyüzünden bakıldığında bir anlam kazanan arazi sanatı eserleri, büyük boyutlu ve geniş alanlar üzerinde yapıldı. Fikir aşamasından yok olduğu ana kadar, sanatın bir süreç olduğunu hatırlatan bu anısal yaratımlar, malzeme bakımından da diğerlerinden ayrıldı. Doğanın sağladığı olanaklar ve bunun uyandırdığı sınırsızlık hissi, sanatçılarının galeri mekânlarına ihtiyaç duymamasına da neden oldu. Küçük çaplı salon sergileri düzenlense de, ilke olarak bu tip bir sergileme anlayışına karşı çıktılar. İnsanların, sanatı, doğadan kopuk, steril ve sonlu alanlarda keşfinin mümkün olamayacağına hemfikirlerdi. Diğer yandan land art, geliştirilen her teknolojik yenilikle küstürülen doğayla

barış sağlama amacındaydı. Kurgusal ve kavramsal açıdan şimdi'nin önemi hatırlandı. Birkaç yıllık bir yaratımın anlık yok oluşu, hem tabiatın kendi kanunlarına duyulan saygıyı hem de insanın bunlar karşısındaki yetersizliğini yeniden sorgulamasına neden oldu. Küçük boyutlu çalışmalarda, sanatçı eserini bitirdikten bir gün sonra gittiğinizde bile, o işi yerinde bulamayabiliyordunuz. Galerilerde, eserleri herkesin aynı standartlarda izlemesi ve sadece size sunulan dar ortamda gördüğünüzü algılamamız beklenirken, arazi sanatında duyma, görme, hissetme, koku alma gibi duyuların her an farklı biçimde uyarıldığı bir ortam oluşuyordu. Bu da enteraktif açılımlarla, kendi keşfinize de sizi ortak ediyordu. Bu nedenle arazi sanatçıları, birebir ve yapımıyla neredeyse eş zamanlı görülmesi gereken eserler üretirken, uzayın bilinemeyen sınırları içinde bir atom zerresi olduklarını, fakat böyleyken bile dünyayı bir bütün olarak algılayabildiklerini ifade ettiler. Kimilerine göre onların eserleri, göksel varlıkları hedefledi ve uzaydaki olası gözler için düzenlenen sergilerdi. David Madella belki de böyle düşünen arazi sanatçılarından. Filipinlerde bir mercan adacığını, bölge halkının yardımıyla, kaplumbağa şekline sokmuş ve gelgitlerle görünüp kaybolan bir eser üretmişti. Her kaybolduğunda zemini yeniden şekillenen ve kontur değiştiren bu kaplumbağa, aynı zamanda land artın en başarılı örneklerinden biri de oldu.

Büyük alanlar sanatının Avrupa ayağını ise, Joseph Beuys üstlendi. Alman sanatçı, İkinci Dünya Savaşı'nda pilottu ve uçağı Kırım üzerinde düştüğünde onu Tatar köylüleri bulup evlerine taşıdılar. Hayatının geri kalanını etkileyen bu süre içinde, köylüler yaralı Beuys'u keçe ve içyağı ile sarmalayarak iyileştirdi. Doğa ve onun yüceliği üzerinde daha fazla düşünen Beuys, keçeyi, sanat eserlerinin baş malzemelerinden biri yaptı. Kassel kentinde, 1982'de düzenlenen 'Dokumenta' Sergisi için, 7 bin meşe fidanını tek tek dikmeye başlayan Beuys, bu çalışması ile arazi sanatının takipçilerinden olduğunu gösterdi. Her fidanın yanına koyduğu yaklaşık bir metre yükseklikteki bazalt taş bloklarla bir parça tamamlanmış oluyordu. Son meşe ağacı ise onun ölümünden sonra, 1987'de oğlu tarafından dikildi. Diğer arazi sanatçıları arasında bulunan Denis Oppenheim, Hollanda'daki 'Yönlendirilmiş Buğday Tarlası' ve 'Damgalanmış Dağ' çalışmalarıyla bilinirken, daha romantik eserler yaratan Richard Long, derelerdeki taşlarla düzenlemeler yapmış, kayalar üzerine kendi el ve ayak izlerini bırakmıştı. Nedir, büyük bütçeler

gerektiren bu kavramsal sanat, büyük şirketlerin sponsorluğuyla eyleme geçebiliyordu. Smithson'un uçak kazasında ölümü ve 1970'lerdeki ekonomik kriz yeni land art sanatçılarının yetişememesinin nedeniydi. Yine de bu akım, hiçbir din ya da politik görüşün etkisinde olmadığı için dünyanın her yerinde kabul görüyor.

Bilgiyi, malzemeyi, tekniği yeniden yorumlayan bir akım olarak bugün hâlâ kendine izleyici ve sanatçı buluyor land art. Sonsuz-sınırsız materyal, bec eri ile doğa üzerine konumlandırılıyor. Sanat eseri gözden kaybolursa da sanat asla yitirilmiyor. Eriyen buz, yıkılan kumdan kale ya da kırılan ağaç başka bir eser için, yeni bir malzemeye dönüşüyor. Doğa değişiyor, ona armağan edilen eseri özümüyor, kendine katıyor ve kendi istediği şekle sokuyor.

8. ÇALIŞMALAR

Alınan akademik eğitimden sonra, Modern Sanat problemlerine yöneliş ile yepyeni bir açılım elde edilmiştir. Modern Sanat çağımızdaki teknolojik gelişmelerle birlikte sanata ve sanatçıya daima özgürlük sunan bir hareket olmuştur. Sanatçı adaylarının geldiği sanatsal noktada kendini aşabilmesi ancak sonsuz deneysel özgürlüklerle mümkün olabilmektedir. Doğayı; realiteyle yorumlama, tek yönlü malzeme kullanma sanatçıyı monoton bir sanat anlayışına yöneltir. Oysa sanatta sonsuzluğa ulaşmak için sürekli araştırma ve inceleme yapmayı gerektirir.

Sanat çalışmalarında; hayatı, geçmişi, insanın var oluşunu, nereye doğru yol aldığını sorgulayan insanlığa ve doğaya farklı bir açıyla bakarak onları kendi duygularıyla özdeşleştirip, yeniden sunan bir açılım sergilemektedir. Bunu bütün çalışmalarında hissettirmek için gayret sarf etmektedir.

Geçmişin izini taşıyan nesnelere yeniden ele alarak, onları buldukları konumundan yenin irdeleyip farklı bir anlam katarak bir söylem oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken bu objelerin üzerlerindeki yaşanmışlık izlerini, kaybetmemeye (kapatmamaya) özen göstererek, günümüzdeki modern sanatın anlatım diliyle, eski ile yeninin bütünleştirilmesi amaçlanırken, estetik bir sorun olarak ele alınıp yeniden yapılandırılmıştır.

Marchel Duchamp'ın bulduğu hazır nesnelere (Ready-Made) ufak değişikliklerle yeniden farklı anlamlar yükleyerek, sanat haline dönüştürüp akla göndermeler yapması, kendi sanat çalışmalarında iz bırakmış olmalı ki yaptığı çalışmalarını sorgulandığında, Marchel Duchamp'la bir bakımdan kesiştiğini düşünmektedir.

Zaman Mekân ve İnsan, Zaman Ötesi isimli çalışmalar da, Marchel Duchamp'ın hazır nesnelere yeniden yorumlama (Ready-Made) çalışmalarına örnek gösterilebilir. Bu çalışmalarındaki eski zamanlara ait en az 60 yıllık buluntu nesnelere temizleyip ve yeni malzemelerle birleştirirken eski dönemle günümüz arasında düşünsel bir köprü kurmakta ve insan aklına göndermeler yapmayı amaçlamaktadır.

'Bana göre sanatın; sadece görsellik değil, göze hitap ederken aynı zamanda duyguları da kamçılayıp, insanı düşündüren bir amacı olmalı. Ben tüm

çalışmalarımı yaparken ruhum bu nesne ile bütünleşiyor Bu objeyle aramda duygusal bir bağ oluşuyor. Sanat çalışmalarımda beni etkileyen ikinci öge ise “Boşluk”.Boşluğun kütlenin içine girip yepyeni bir alan yaratması ve yeni bir görüşe izin vermesi ve bu ikinci görüşün estetik sorun haline gelmesi ve bu çözümlünce duyulan haz; Ayrıca boşluğun objeyi delip ikinci mekâna açılmasının bende uyandırdığı duygu yoğunluğu; Sanki geçmişle gelecek arasındaki köprü ya da başka dünyaları görebilen bir pencere Amerikalı sanatçı Barbara Hepworth ve Henry Moore gibi boşluk ögesini çalışmalarımda kullanmayı çok seviyorum diye duygularını açıklamaktadır.

‘Boşluk’ ögesi insanı yine düşünceye zorlamakta, hayalleri zenginleştirmekte ayrıca kütleyle estetik bir değer katmakta ve mekâna anlam yüklemektedir. Bilhassa açık alan heykellerinde ‘boşluk’ mükemmel bir etki bırakır.

Gelecek sanatçı adaylarının çalışmalarını hazırlarken boşluk ögesini kullandıklarında; Boşluğu mekânla bütünleştirmek ve heykeli bu alandaki yerinde anlamlı kılmak en önemli estetik sorunları olacaktır.



Resim 17: Tülay Çakır, Zaman Mekân ve İnsan, 2007

Zaman Mekân ve İnsan-1 isimli çalışmada insanın varlık ve yokluk (doğum ve ölüm)

Felsefesiyle ilgilenilmiş, metal kutu mekân olarak düşünülmüş, metal kutunun içinden kesilip çıkarılan insan figürü ile doğum ve ölüm kavramları betimlemeye çalışılmıştır. Boşluk, zamanın devingenliğine göndermedir. Siyah renk ölümü turuncu ise canlılığı vurgular.



Resim 18: Tülay Çakır, İsimsiz, 2007

İsimsiz adlı heykel çalışmasında; kadın figüründen yola çıkılıp, soyutlanarak kütle ve boşluğun aslında birbirini tamamlayan öğeler olduğuna gönderme yapılmıştır (ruh ve beden gibi). Aynı zamanda soyut kadın figüründe varlık sorgulanmıştır.



Resim 19: Tülay Çakır, Zaman, Mekân ve İnsan, 2007



Resim 19: Tülay Çakır, (Detay) Zaman, Mekân ve İnsan, 2007

Zaman Mekân ve İnsan adlı çalışmada; En az 60 yıllık bir obje üzerinde, insanoğlunun zaman içindeki gelişimi ve değişimi sorgulanırken, insanoğlunun

değerlerinin, zaman içindeki farklılıkları irdelenmiş ve geçmiş ve geleceğe ait değerlerin sürekli değişeceği ortaya konarak akla göndermeler yapılmıştır.



Resim 20: Tülay Çakır; Zaman Ötesi,2007

Land Art çalışmalarında ise doğaya olan sevgisi yatmaktadır. Doğanın kendi malzemesiyle doğaya zarar vermeden yeni bir görüş kazandırmak ve doğanın onu yeniden kendi istediği şekle sokmasına izin vermek. Land Art çalışmalarının belirgin özelliği olan 20.yy.'ın inşa etme ve yıkmaya karşı gelme, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı olma, doğa ve zaman önünde insanların küstahlığına duyulan öfkeyi sunması, açısından Land Art çalışma örnekleri insanda duygu seli yaratmakta, aynı zamanda estetik kaygı oluşturmaktadır.

Tülay Çakır'ın landart çalışmalarından örnekler



Resim 21 : Tülay Çakır, Untitled, 2007

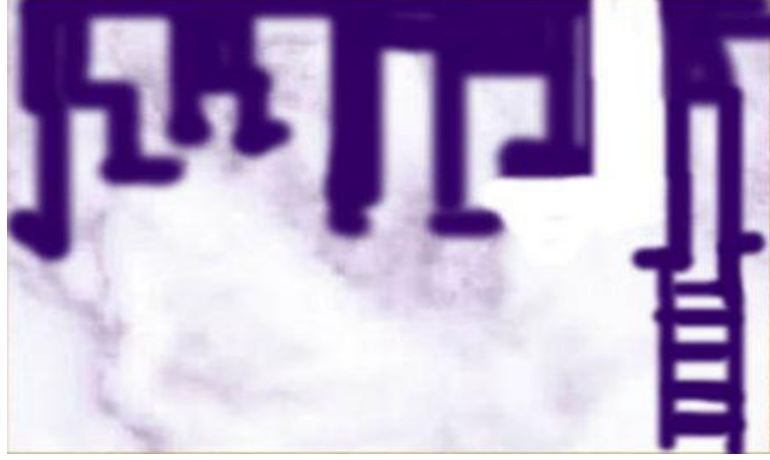


Resim 22: Tülay Çakır, landArt, 2007

Digital çalışmaların da yine “Boşluk” ögesi ve akla göndermeler yapmak ön plandadır. Digital art, teknolojinin 21.yy. insanına sunduğu yepyeni bir malzeme olmaktadır. Bu yeni malzemeden çok etkilendiğini ve kullanımı kolay ve son derece özgür olduğunu açıklamaktadır. Digital fırça kişiye istediği ortamda

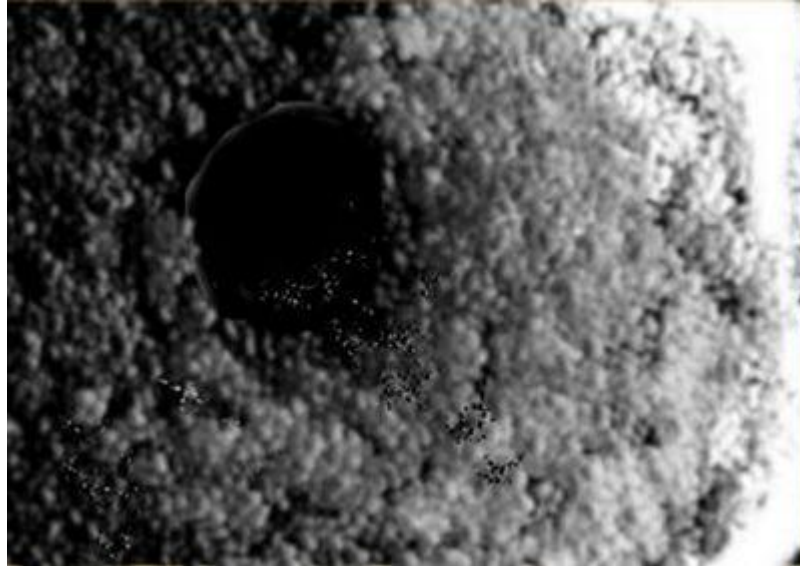
sanat yapabilme imkânı sunmaktadır.

Digital çalışmalarından örnekler



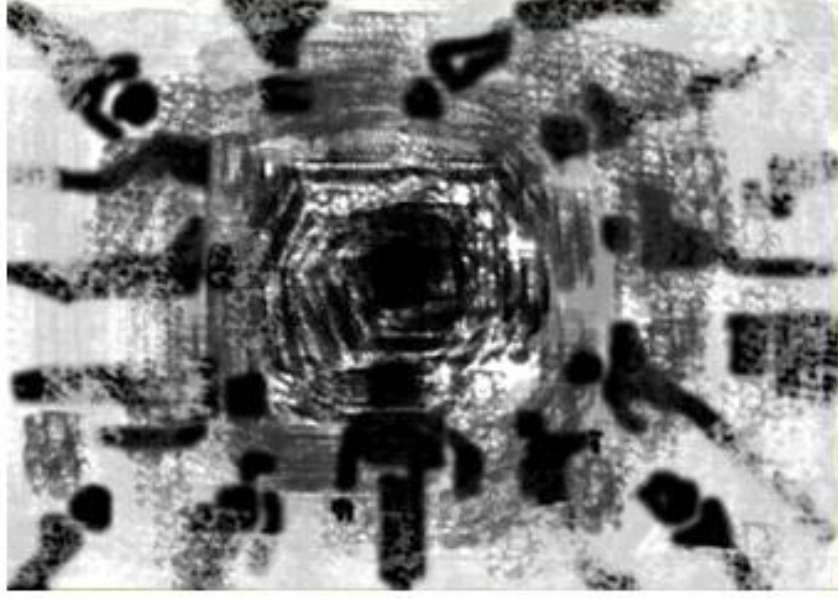
Resim 23 : Tülay Çakır, Varoluşçuluk, 2008 Saatchi- gallery,your studio-ödülü

2007 Saatchi- gallery, your studio-ödülü alan bu digital çalışmada hayali mor adamlar mor bulutlar üzerinde birbirlerine tutunarak var olmaya çalışıyorlar. Bir diğer mor adam ise daha güçlü dayanak üzerinde var olmaya çalışıyor. Varoluşçuluk felsefesiyle insan aklına göndermeler var.



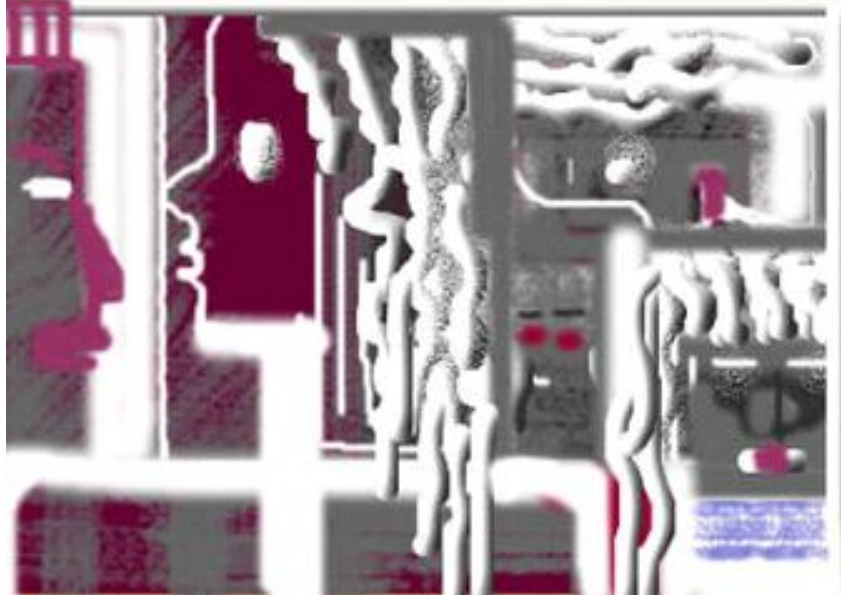
Resim 24: Tülay Çakır, Delik, Digital Art, 2008

Delik adlı digital çalışma ile yine doğum ve ölüm soyut bir şekilde betimlenmektedir.

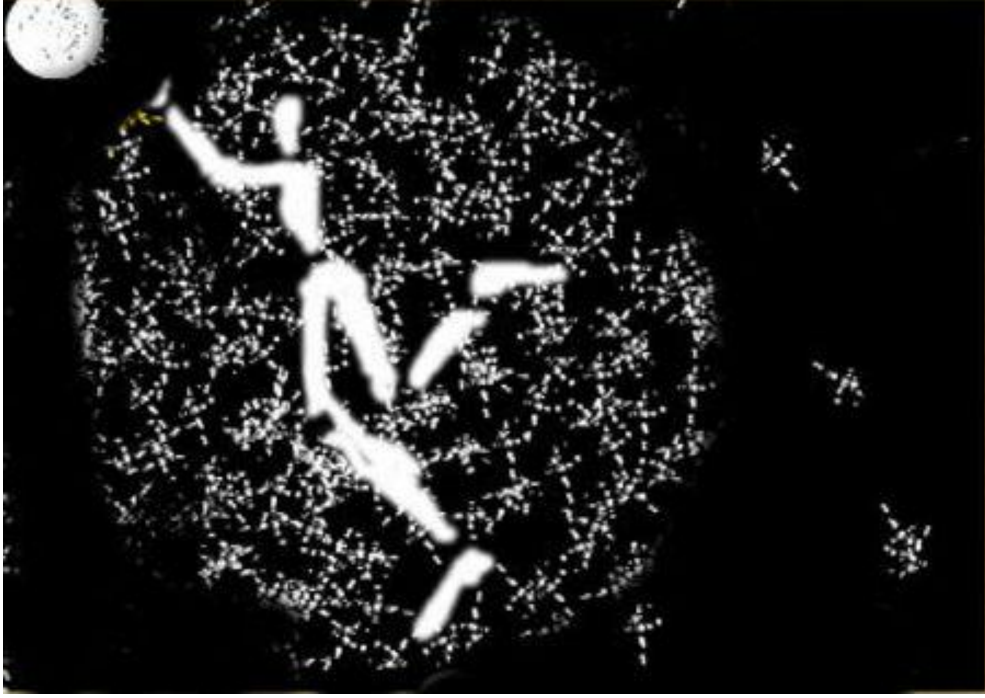


Resim 25: Tülay Çakır, Hiçlik, 2008

Hiçlik isimli çalışmada isminden de anlaşıldığı gibi her şeyin boş olduğunu, varlığın gerçekte var olup olmadığı, nereden gelip nereye gittiğimiz sorgulanmaktadır. Bilinmeyen bir kaostaki soyut insan figürleri bir girdapta ne olduğu bilinmeyen bir deliğe sürüklenmektedir. Aynı zamanda devinim(Doğum-Ölüm) betimlenmektedir.



Resim 26: Tülay Çakır, isimsiz, 2008



Resim.27: Tülay ÇAKIR ,İnsanoğlu Nereye koşuyor?2007



Resim 28: Tülay Çakır, simsiz, 2007

Bu digital çalışmada, yine dünyaya geliş, yaşam ve ölüm soyut olarak sorgulanmıştır.

9. SONUÇ

Gerçek ilerleme, ilerici olmakla değil, ilerliyor olmakla gerçekleşir. Bertolt Brecht, 1930

Sanat dünyası, günümüzde varlığını “yenilik” kavramına göre sürdürüyor. Her gelen kuşak bir önceki kuşağı iteleme çabasıyla ya da gelecek kuşağın yadsıması düşüncesi, sanatta devamlı bir ikilem yaratmıştır. Bu ikilem her dönem sanatta dalgalanmalara neden olmuştur.

1980’li yılların en iyi sanat yapıtlarının en belirgin özelliği anlatım yalınlığıdır. Mekânın etkili canlılığı başlıca kaygıdır. Günümüzde sanat o kadar çeşitlilik gösterir ki ve o kadar içiçe girmiştir ki heykel mi? Resim mi? diye adlandıramazsınız. Ama ne olursa olsun, bir görevi vardır, bir anlam yüküdür. Ya da sanat eseri olabilmek için öyle olmak zorundadır.

Günümüzde sanatçının kim olduğu ve bir sanatçıdan neler bekleneceği konusunda düşüncelerin Sanat Tarihi kadar uzun bir geçmişi vardır.

İnanç ve kuşku! Sanatçıya inanırız, çünkü onun eserine ihtiyaç duyarız. Sanatçıya inanma gereğini duyduğumuz, ürününü değerlendirmede nesnel ölçütlerin başarısızlığa uğradığı düzeyde eser vermesini istediğimiz dönem, birbiri ardınca gelen endüstri devrimlerinin, politik dayanıksızlığın, hızlı kentleşme ve öteki toplumsal değişimlerin kısacası yabancılaştırmanın meydana geldiği dönem olmuştur. Bu oldukça anlamlıdır. Modern sanatçı basit araçlarla açık, seçik ifadeler kullanarak halkla yüzyüze gelir. Üstelik başka hiç bir çağ, iletişimin yarar ve etkileriyle bu kadar içiçe olmamıştır.

Kandisky, “Biçim ne kadar soyutsa, o kadar açık seçiktir ve dolaysız olması onun çekici yanıdır.” der.¹²²

Modern sanat ile geçmiş dönemlerdeki sanat arasında temelde ayrılık ya da karşıtlık yoktur. Stil yönünden değişse de içerik aynıdır.

Figüratif mi, Soyut mu tartışması boş ve anlamsızdır. Sanat bir bütündür. Her ikisine de ihtiyaç vardır. Çünkü birbirlerini tamamlarlar. Sanatın çok önemli özelliği, doğanın ötesine gitmesidir. Bu da sanatın yok olmayıp sürekli üreyebilme yeteneğinin artmasına neden olur.

Çağımızın hızlı, stresli yaşam koşulları altında, insanların ne kadar

¹²² N. LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 2004, s.364

görebildikleri, ne kadar duyabildikleri, ne kadar duyarlı olabildikleri tartışılmalı tartışılmalı. Sanat daima ayakta kalacak ve sanat insanların ruhunu dinlendirmeye, düşündürmeye, sorunlarını çözmeye devam edecek ve birikimlerini gelecek kuşaklara aktaracaktır.

10-KAYNAKÇA

- AKURGAL Ekrem, Hatti ve Hitit Uygarlıkları, Net Turistik Yayınları, 1995
- AYDIN, M. Murat, Diş Hekimliği Manipilasyonu, İst,1996
- BAŞOĞLU; Tamer, Bronz Döküm, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İst, 1979
- BOARDMAN, J ,Yunan Heykeli, Arkaik Dönem, İstanbul, 2001 s.171
- ÇEBER, Tansel, Soyut Heykelde Kütle Boşluk İlişkisi, Yayınlanmamış, Yüksek Lisans tezi, s.36
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, Yem Yayınları, İst, 1997,s.1318
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Heykel Sanatı',Cilt:2,YEM yayınları,1997, İstanbul, s.780-783
- ERGIN, Nilüfer, Heykel ve Çevre İlişkisi, (Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul, 1998, s.36
- ESİN, Ufuk, Kuantitatif Speraktal Analiz Yardımı ile Anadolu'da Başlangıcından Asur Kolonileri Çağına kadar Bakır ve Tunç Madenciliği,İ.Ü. Edebiyat Fak.Yayınları,ist,1967
- FARAGO, France, Sanat, Doğu Batı Yayınları, 2006,s.72
- GOMBRİCH, E.H., Sanatın öyküsü, Remzi Kitabevi, 1999, s.65
- GOMBRİCH, E.H., Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997 (27. bölüm' Deneysel Sanat':585)
- KAHNWEİLER, Daniel, Henry, Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu, Kültür Sanat Antika Dergisi, s.16, İstanbul, 2007
- Kenthaber Kültür Kurulu, Yayın Tarihi 21 Nisan 2004 Çarşamba
- KÖKSAL, Aykut, Füsun Onur Sergi Katoloğu, 1995, s.47
- LISE, Giorgio, Rönesans Heykeli, 1978, İstanbul, s.28
- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 2004, s.364
- Meydan Larousse, Meydan Yayınları, 5. Cilt, s.152
- MOORE, Henry, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1983, s.33
- MOORE, Henry, Çağdaş ve Soyut Sanat, 1996:9)
- MÜRİDOĞLU, Zühtü, Zühtü Müridoğlu Kitabı Yapı ve Kredi Yay, İstanbul, 1992, s. 57.
- MÜRİTOĞLU, Zühtü, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi,1982,5.sayı:4
- SMİTH, R.R.R, Helenistik Heykel, İstanbul, 2000 s.185
- ŞENYAPILI, Önder, Otuzbinyıl Öncesinden Günümüze Heykel, Ankara, 2003.

TUNALI, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992
(Soyut Resim, Birinci Bölüm, Felsefede “soyutluluk”:

TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Cilt: 2, Remzi Kitabevi, 1992, İst.

TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 2001.

TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1999.

WHICHERLY R.E.B, Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu, İstanbul, 1991.

WORRİNGER, Wilhelm, Soyutlama Ve Özdeşleşim (çev. İsmail Tunalı), İstanbul,
Remzi Kitabevi, 1985

WORRİNGER; Wilhelm, Soyutlama ve Einfühlung, İ.Ü. Edebiyat Fak. Matbaası, İst,
1971, s.93

YILMAZ, Mehmet, Heykel Sanatı, İmge Kitabevi Yayınları, 1. bs, Ankara, 1999.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.definem.com>

<http://forum.exbilgi.com/lofiversion/index.php/t25193.html> 4.

<http://forum.exbilgi.com/lofiversion/index.php/t25193.html> 4.

[http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-bin/cgi.exe/rehber/query=!28limid+!7C++heykel+
/doc/%7B@36815%7D?](http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-bin/cgi.exe/rehber/query=!28limid+!7C++heykel+
/doc/%7B@36815%7D?)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbaros_An%C4%B1t%C4%B1"

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Barok>

<http://www.bluffton.edu/sullivanm/mooretoronto/mooretoronto.html>

<http://www.fgulgunengin.com/arastirma/usluparastirmalari/misiruygarligivesanati.doc>

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/barok.htm>

<http://www.kesfetmekicinbak.com/yazarlar/bediaceylanguzelce/03057/>

<http://www.noguchi.org/foundation.html>

<http://www.tnng.org./heykel.html>.

<http://www.wikipediatr.com/heykel-nedir/r57sz-heykel-nedir-c999sz.html>.

Vikipedi, özgür ansiklopedi.

Vikipedi, özgür ansiklopedi 16 Haziran 2006)

www.galeribaraz.com/yahsibaraz/zisamu.htm - 37k

www.istanbullife.org/istanbul/bizans.htm

www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/turkish/arkeo/bizans.htm

www.yeniforum.gen.tr/archive/soyut-heykel-adnan-coker-t117030.html - 23k -

11. RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: İstanbul Obeliski

Resim 2: Michelangelo, Tanrının Eli

Resim 3: Bernini, Aşk Çeşmesi

Resim 4: Guiseppe Mazzini Anıtı

Resim 5: “Mazzini Anıtı Detay”

Resim 6: Henry Moore, Nükleer Enerji,1941

Resim 7: Henry Moore, Drape Figure, Plaster, 1952-53

Resim 8: Barbara Hepworth

Resim 9: Barbara Hepworth, Monolith-Empyrean, 1953

Resim 10: Barbara Hepworth, Alan için figür

Resim 11: Barbara Hepworth Ova Form, 1996

Resim 12: İsamu Naguchi, Landscape

Resim 13: İsamu Naguchi,

Resim 14: Zühtü Müritoğlu, Barboros Anıtı

Resim 15: Smithson, Spiral jetty

Resim 16: Michael Heizer, specific sculpture, 1968-72,

Resim 17: Tülay Çakır, Zaman Mekân ve İnsan, 2007

Resim 18: Tülay Çakır: İsimsiz, 2007

Resim 19: Tülay Çakır, Zaman, Mekân ve İnsan, 2007

Resim 19: Tülay Çakır, (Detay) Zaman, Mekân ve İnsan, 2007

Resim 20: Tülay Çakır; Zaman Ötesi,2007

Resim 21: Tülay Çakır, Untitled, 2007

Resim 22: Tülay Çakır, Land Art, 2007

Resim 23: Tülay Çakır, Varoluşçuluk, 2008 Saatchi-gallery, your studio
ödülü

Resim 24: Tülay Çakır, Delik, Digital Art,2008

Resim 25: Tülay Çakır, Hiçcilik, 2008

Resim 26: TülayÇakır, isimsiz, 2008

Resim.27: Tülay ÇAKIR, İnsanoğlu Nereye koşuyor?2007

Resim 28: Tülay Çakır, simsiz, 2007

12. ÖZGEÇMİŞ**Tülay ÇAKIR (1955)**

2001- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümüne girdi.

2002- V. Palandöken Kar- Heykel Yarışmasına katıldı.

2003- O.D.T.Ü. Görsel işitsel plastik sanatlar karma heykel sergisi

2004- 65.Devlet Resim Heykel Yarışması (sergilenme)

2005- 23.Turgut Pura Yarışması (sergilenme)

2005- ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Karma Sergisi

2005- A.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi, fakülte birincisi olarak mezun oldu

2005- Atatürk Üniversitesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans başladı.

2008- Saatchi Gallery, your studio uluslararası, online art'ta ödül aldı