



**XX. YY. HEYKEL SANATINDA
RİTİMSEL UYGULAMALAR**

Esra TAŞAR

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2016**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Esra TAŞAR

XX. YY. HEYKEL SANATINDA RİTİMSEL UYGULAMALAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM – 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

09/06/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "XX. YY HEYKEL SANATINDA RİTİMSEL UYGULAMALAR" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

09.06.2016

Esra Taşar



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mustafa Bulat danışmanlığında, Esra Taşar tarafından hazırlanan bu çalışma 09 / 06 / 2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :Prof. Dr. Mustafa Bulat

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nurettin Bektaş

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Önder Yağmur

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 09/ 06 / 2016

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZME KADAR HEYKEL

1.1. HEYKELİN TANIMI.....	3
1.2. HEYKEL SANATININ TARİHİ	5
1.3. HEYKELİN TARİHSEL GELİŞİM EVRELERİ	10
1.3.1. Orta Çağ ve Sonrası.....	12

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN HEYKEL SANATINDA RİTİM OLGUSU

2.1. MODERN SANAT	17
2.2. HEYKELİ TANIMLAYAN PLASTİK ÖĞELER	19
2.2.1. Form	19
2.2.2. Işık-Gölge	21
2.2.3. Hareket	24
2.2.4. Renk.....	26
2.2.5. Kütle-Boşluk	27
2.3. SANATTA RİTİM	29
2.3.1. Plastik Sanatlarda Ritim Olgusu.....	30
2.3.2. Heykel Plastiğinde Ritim Olgusu	31
2.3.3. Soyut Heykel Sanatında Ritim Olgusu.....	34
2.4. SANATTA TEKRAR.....	40
2.4.1. Kavram Olarak Tekrar.....	40
2.4.2. Tekrar Biçimleri	40
2.4.2.1. Aralıklı Tekrar	41

2.4.2.2. Aralıksız Tam Tekrar Biçimi.....	41
2.4.2.3. Değişken Tekrar.....	41
2.4.3. Sanatta Tekrar Biçimleri	42
2.4.4. Plastik Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Tekrarlanan Elemanlar	42
2.5. BİRİM TEKRARI VE RİTİM OLGUSU ÜZERİNE	
SANATÇILARIN GÖRÜŞLERİ.....	57
2.5.1. Rahmi Aksungur.....	57
2.5.2. Azimet Karaman.....	57
2.5.3. Mustafa Bulat	58
2.5.4. Aysun Altunözzyonuk.....	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RİTİM OLGUSU ÜZERİNE ÇALIŞAN YABANCI VE TÜRK SANATÇILAR

3.1. RACHEL WHEREREAD	61
3.2. CEAL FLOYER.....	62
3.3. ROBERT MORRIS	64
3.4. CARL ANDRE	67
3.5. DONALD JUDD	69
3.6. İLHAN KOMAN.....	73
3.7. KUZGUN ACAR.....	80
3.8. SEYHUN TOPUZ	84
3.9. SERAP BULAT.....	87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RİTİM OLGUSU ÜZERİNE KİŞİSEL DENEMELER

4.1. İSİMSİZ	92
4.2. YANILSAMA	93
4.3. İSTİSMAR.....	95
4.4. KUŞLAR	96
4.5. İSİMSİZ	97
4.6. AÇI-II.....	99
4.7. KUŞLAR-2.....	100

4.8. KUŞLAR-III	101
4.9. YEŞİL.....	102
4.10. VAROŞ.....	103
4.11. AÇI	104
4.12. YANSIMA.....	105
 SONUÇ.....	 106
KAYNAKÇA	108
ÖZGEÇMİŞ.....	111



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

XX. YY. HEYKEL SANATINDA RİTİMSEL UYGULAMALAR

Esra TAŞAR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT

2016, 111 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Yrd. Doç. Dr. Nurettin BEKTAŞ

Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR

Gelişen yeni teknoloji ile birlikte, heykelin malzemesi ve boyutu değiştiğinde, biçimi de çok anlamda farklılık göstermiş, günümüz sanatçıları kendi amaçları doğrultusunda, her türlü malzeme ve tekniği yapıtlarına katmışlardır. XX yy heykel sanatında ritimsel uygulamalar adı altında yürütülen bu çalışma heykelde birim tekrarıyla oluşan ritmin sanatsal anlatımını vurgulamaktadır. Eserlerin oluşumu ve gelişimi sürecinde birim tekrarının heykelle bütünleşmesi ve bunun sonucu olarak oluşan plastik ve estetik değerler ön plana çıkarılmış, dünyada birim tekrarı kullanarak çalışan sanatçıların yapıtlarından örneklerle heykellerin üretim biçimleri ve malzemenin çeşitliliği üzerinde durulmuştur. Sanatçıların kullandıkları malzeme ve teknik araştırmalar anlatım biçimini zenginleştirmiş, heykel öğelerini kullanarak hangi koşullarda ortaya çıktığı ve nasıl bir yol izlendiği irdelenmiştir. Bunun için önce birim tekrarı üzerinde durularak yapılan heykellerin hangi öğelerden yararlandığı ve sanatsal yaklaşımlar incelenmiştir. Bu doğrultuda yapılan araştırma çalışmasında da, mekânda birim tekrarı ile ortaya konulan ritmik tasarımlarla konu desteklenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ritim, Birim Tekrarı, Sanat, Heykel

ABSTRACT**MASTER THESIS****RHYTHMIC APPLICATIONS IN 20TH CENTURY SCULPTURE****Esra TAŞAR****Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2016, page, 111****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Assit. Prof. Dr. Nurettin BEKTAŞ****Assit. Prof. Dr. Önder YAĞMUR**

By means of the new developing technology, when the size and material is changed, its form also displays difference in many ways and in the direction of their purposes, today's artists add every kind of stuff and technique to their work. This study carried out with the name of ' Rhythmic Applications in 20th Century Sculpture' emphasizes the artistic expression of the rhythmic forming by the unit repetition in the statue. During the formation and developing period of the works, the integration of the unit repetition with the statue and as a result of this, plastic and esthetic values were brought to the forefront. We concentrated on the material diversity and production styles with the samples of the works of the artists who work by using unit repetition. The material and technical researches that the artists use enrich the manner of statement and by using statue elements, the way that was followed and situations in which the study emerged were studied, for this, first by focusing on the unit repetition, the artistic approaches and the subject of what kind of elements were benefited while creating the statues were examined. Accordingly, also in the research study, the subject was sought to be supported.

Key Words: Rhythm, Unit repetition, Art, Statue

KISALTMALAR DİZİNİ

vb.	: Ve benzeri
yy	: Yüzyıl
s.	: Sayfa
çev.	: Çeviren



RESİMLER DİZİNİ

Görüntü 1.1. Willendorf Venüsü İ. Ö 25000 Kireç Taşı	7
Görüntü 1.2. Menhirler (Uzun taş), 4 km(2934 adet) , Taş, Karnak, Mısır	8
Görüntü 1.3. Firavun Kefren Sfenksi, Taş yontu, İ. Ö. 2040	9
Görüntü 1.4. Michelangelo, Davut, Mermer, 517 cm, Floransa, 1504	13
Görüntü 1.5. Bernini Azize Teresa'nın Vecdi, Mermer-Metal, 1645-1652	15
Görüntü 1.6. Bernini Dört Irmak Çeşmesi, Mermer, 1648-1651	16
Görüntü 1.7. Sabinli Kadının Kaçırılışı, Mermer, 1547-1582 Floransa.....	16
Görüntü 2.1. Constantin Brancusi, Uyuyan Güzel, Bronz döküm,1910	18
Görüntü 2.2. Pablo Picasso, Gitar, Hazır malzeme,1914	19
Görüntü 2.3. Henry Moore, Deniz Kabuğu, Bronz döküm,1939	20
Görüntü 2.4. Pablo Picasso, Commentary Woman, Tuval üzeri yağlı boya, 1935	21
Görüntü 2.5. Hatşepsut, İlk kadın firavun,Taş, MÖ (1479–1485)	22
Görüntü 2.6. Mustafa Bulat, “Karşılaşma”, Traverten, Bronz, Onix, 2004	23
Görüntü 2.7. Henry Moore, Oval with Points, Bronz,1968-1970	25
Görüntü 2.8. Alexandre Calder, Kırmızı ve Mavi nokta ile Anten, Metal, 1953	25
Görüntü 2.9. Antoine Pevsner, Bronz, 55 x 36, 3 x 49, 1 cm Collezione Peggy Guggenheim, 1941	28
Görüntü 2.10. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır Malzeme,1917	32
Görüntü 2.11. Mehmet Aksoy, Yılan Hikâyeleri, Mermer, 2010	33
Görüntü 2.12. Vladimir Tatlin,3. Enternasyonel Anıtı, Metal, 1919	35
Görüntü 2.13. Robert Smithson, “Kırmızı Kumtaşı Köşe Parçası”, Aynalar ve Kumtaşı, 1968	37
Görüntü 2.14. Constantin Brancusi, Sonsuzluk Sütunu, Çelik, 1937-1938	38
Görüntü 2.15. İlhan Koman, Sonsuzluğa, Metal, 1970	39
Görüntü 2.16. Andy Warhol, Elvis, Serigrafi,1962.....	44
Görüntü 2.17. AndyWarhol, Marilyn Monreo, Serigrafi,1967	44
Görüntü 2.18. Victor Vasarely, Duo-II,Tual üzerine akrilik,1967	46
Görüntü 2.19. Victor Vasarely, Holld,Akrilik,Serigrafi,1989.....	46
Görüntü 2.20. Donald Judd, İsimsiz, Paslanmaz Çelik ve Sarı Pleksiglas,.....	48
Görüntü 2.21. Eva Hesse,Aught,Lateks-Polyetilen,1968.....	48
Görüntü 2.22. John Duff, TiePiece, Hazır malzeme,1969	49

Görüntü 2.23. Magdalena Abakanowicz, Agora,106 Dökme Demir,2006.....	50
Görüntü 2.24. Fevzi Karakoç, Kızıl Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1998	51
Görüntü 2.25. İlhan Koman,3D Moebius Türevi,1980-1986.....	52
Görüntü 2.26. İlhan Koman, Girdap,1986.....	53
Görüntü 2.27. Kuzgun Acar,Demir,1961	54
Görüntü 2.28. Şadi Çalık,50.yıl Anıtı, Paslanmaz çelik-Granit,1973	55
Görüntü 2.29. Ferit Özşen, Metal, Bulut	56
Görüntü 3.1. Rachel Whiteread, Merdiven, Tate Modern, Alçı, Londra, 2001	61
Görüntü 3.2. Rachel Whiteread, Set/Rıhtım, Tate Modern, Londra, Alçı, 2005.....	62
Görüntü 3.3. Ceal Floyer-Şeyler, Ahşap, Hazır malzeme, 2009.....	63
Görüntü 3.4. Robert Morris, 2L Kiriş, 1965.....	64
Görüntü 3.5. Robert Morris, Keçe, Sonnabend Galeri, 2010	65
Görüntü 3.6. Robert Morris, İsimsiz, asfalt, aynalar, ahşap, bakır boru, çelik kablo ve kurşun, Moma-New York, 1968	65
Görüntü 3.7. Robert Morris, İsimsiz, Keçe, Newyork, 1967	67
Görüntü 3.8. Carl Andre, Yontulmamış Kütükler, Kunstmuseum, Almanya1975	67
Görüntü 3.9. Carl Andre, “Uyum VIII” , Tuğla, Tate Koleksiyonu, Londra, 1966	68
Görüntü 3.10. Donald Judd, İsimsiz, Hirshhorn Museum, Metal- Pleksiglas,1963,.....	70
Görüntü 3.11. Donald Judd , “İsimsiz”, Alüminyum üzerine emaye, 55. 9 x 127 x 95. 3 cm - Guggenheim Müzesi, NY, 1968	71
Görüntü 3.12. Donald Judd , “İsimsiz”, Bakır, emaye ve alüminyum x 1555 916 x 1782mm - Tate Modern, 1972	71
Görüntü 3.13. Donald Judd, “İsimsiz”, Pirinç ve kırmızı floresan pleksiglas, 8 inç aralıklarla, her birim 86. 4 cm 6 adet - Guggenheim, New York, 1973.....	72
Görüntü 3.14. İlhan Koman Akdeniz, Metal,1981	75
Görüntü 3.15. İlhan Koman, Titanyum, Sonsuzluk, 2006-2007	76
Görüntü 3.16. İlhan Koman, ∞ - 1,Ahşap, 60x60x140cm, 1975- 1980	77
Görüntü 3.17. İlhan Koman, Hiperform, Paslanmaz Çelik, 60x60x145, 1978	78
Görüntü 3.18. İlhan Koman, $\pi^+ \pi^+ \pi^+ \pi^+$,Metal Folyo,55x55x55cm, 1980-83.....	79
Görüntü 3.19. Kuzgun Acar, Kafkas Tebeşir Dairesi Oyunu Mask, Metal ve Hazır malzeme, 1975	81

Görüntü 3.20. Antoine Pevsner, Bir Havaalanı, Bronz, Kalay, İnşaat ve Oksitlenmiş Pirinç, 1937	83
Görüntü 3.21. Kuzgun Acar, Kuşlar, Metal	83
Görüntü 3.22. Seyhun Topuz, İsimsiz, Metal, 1999.....	85
Görüntü 3.23. Seyhun Topuz, Kırmızı V, Pleksiglas, 2005, İstanbul Modern Koleksiyonu	86
Görüntü 3.24. Seyhun Topuz, Duvar Heykeli, Metal,1993.....	87
Görüntü 3.25. Serap Bulat, Dialog I, Metal ve Pik Döküm, 2004	88
Görüntü 3.26. Serap Bulat, Devinim, Metal, 2009.....	89
Görüntü 3.27. Serap Bulat, İsimsiz-II, Metal, 200x55x135 cm, 2008	90
Görüntü 4.1. Esra Taşar ‘İsimsiz’ Ahşap-Metal, 1. 82x1. 73x1. 62 cm - 2013	92
Görüntü 4.2. Esra Taşar, "Yanılsama", Hazır Malzeme, Ayna, 160x40x40 Cm, 2013.....	93
Görüntü 4.3. Esra Taşar ‘İstismar’ Ahşap +Hazır Malzeme, 1. 50x 50x50 cm-2013...	95
Görüntü 4.4. Esra Taşar, Kuşlar, Metal, Ayna, 1. 70x 1. 50x 1. 30cm- 2013.....	96
Görüntü 4.5. Esra Taşar, İsimsiz, Metal, 45cm, 60cm, 2011	97
Görüntü 4.6. Esra Taşar, Açı-2, Ahşap-Metal, 2015.....	99
Görüntü 4.7. Esra Taşar, Kuşlar-II, Ahşap-Metal, 2015	100
Görüntü 4.8. Esra Taşar, Kuşlar-III, 68x68x35, 2016.....	101
Görüntü 4.9. Esra Taşar, Yeşil, Metal, 210x68x68, 2015	102
Görüntü 4.10. Esra Taşar, Varoş, 50x68x68, Metal,2015	103
Görüntü 4.11. Esra Taşar, Açı, 40x80x80, 2015	104
Görüntü 4.12. Esra Taşar, Yansıma, 100x70x50, 2016.....	105

ÖNSÖZ

İnsanoğlunun ortaya çıkışından itibaren sanat hep varolmuş ve insanın zihninde yer edinmiş biçimlerin doğa gerçeği ile ilgili özelliklerinden arındırma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar çalışmalarında doğayı soyutlayarak, yalnızca duygularımızla algılayabileceğimiz görünüşü değil nesnelerinde özüne inmeyi amaçlamıştır. “XX. Yüzyıl Heykel Sanatında Ritimsel Uygulamalar “ başlığı altında heykel sanatında ritim olgusu, uygulanışı ve önemi anlatılmaya çalışılmıştır. Heykelde ritim kavramı, ilkçağlardan günümüze kadar ortaya konulan çalışmalar karşılaştırmalı olarak ele alınıp incelenmiştir. Tarihi süreç içerisinde değişen üsluplarla beraber XX. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan sanat akımlarında ritim olgusunun önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Endüstri kültürünün teknolojik gerçekliklerine karşın, sanatın ondan önceki varolma biçimleri, artık neredeyse geçerliliğini yitirmiş, sanatta bir değişimin zorunluluğu, yüzyılımızın sanatçısı için kaçınılmaz bir gerçekliğe dönüşmüştür.

Bu araştırmanın başından itibaren her aşamasında emeği olan ve bana rehberlik eden, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Başkanı danışman hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT’a, Bölüm Öğretim Elemanları, Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR’a, Arş. Gör. Serap BULAT’a ve desteklerini esirgemeyen ailemden babam Abdulkadir Taşar, annem Şengül TAŞAR’a, Muhsin KÖŞKER’e ve katkısı olan herkese sonsuz teşekkür ederim.

Erzurum 2016

Esra TAŞAR

GİRİŞ

Yaşadığımız evrenden farklı olarak insanoğlunun kendi dünyasında kendini anlatabileceği ayrı bir dili yoktur ve bu iç dünya, kendi dilini oluşturmak zorundadır. Böyle bir açılımın yapılabileceği alan ise, sanat ve sanat yapıtı olmuştur. Sanat yapıtı aracılığıyla insanoğlu kendi içerisinde bütünleştirdiği sosyo-psikolojik etkileri ile bilinmeyen, anlaşılmayan düşünceleri ele alarak sanatın biçim diliyle konuşup bir imge olarak ortaya koyar. Hayatın içerisinde olan bu davranış biçimi sanatın anlatım diliyle bize aktarılır. İnsan ve doğa arasındaki üstünlük mücadelesi ritmik dengeyi oluşturmuş ve bu dengenin gözlemlenmesiyle de sanatsal niteliği olan eserler ortaya konulmuştur. XX. yy da yaşanan değişimler ve endüstri devrimiyle birlikte değişen yaşam şartlarıyla yeni sanat anlayışı gelişmiştir. Sanatta devrim olarak tanımlandırılan bu süreçte ortaya çıkan özgürlükçü anlayış, geçmişte yapılanaya karşı bir sorgulama tutumudur ve gelişen yeni sanat anlayışını şekillendirmiştir. Heykel sanatı belli bir anlayış içerisinde bir araya getirilen form, biçim, hacim, doku ile kompozisyonun plastik değerler göz önünde bulundurularak kurgulanmasıdır.

XX. yüzyılla birlikte ortaya çıkan yeni yaşam tarzı ritmini akışın ve devrimini hızlı gelişen kentleşme ile görmek mümkündür. Yaşanılan çevreye bakıldığında, her şeyin belli bir düzen içinde evirildiği görülmektedir. Bu devrimin oluşturduğu ritme yeni bakış açısı getirmiş ve hızlı gelişen teknolojiyle üretilen malzemeler, makineler sanatçının esin kaynağı olmuştur. Bütün sanat dalları bu teknolojinin hizmetlerinden faydalanmıştır.

Teknoloji ve sanat birbirlerini etkilemiş, bütün sanat dallarında olduğu gibi heykel sanatındaki gelişmelerde dönemin sanatçısını, kullandığı malzemeyi ve tekniğini değiştirmiştir. Sanatçılar, kendilerini özgür kılmış ve anlatım dilini geliştirmiş, bu özgüven ve zengin olanaklar, sanatçıya sınırsız teknik bilgi ve olanak sağlamıştır. Kimi zaman mekânın kendisi heykel haline gelmişken, kimi zaman heykeller parçalara ayrılmış, bazen de parçalarla bir bütün oluşturulmuştur.

XX. yüzyıl modern heykel sanatçıları zaman zaman hareketin dâhil edildiği soyut biçimlendirmelere yönelmelerinden dolayı ve sanat sürekli evrilmiş ve sanatta yaşanan bu değişimlerle beraber, plastik sanatlardaki anlatım dili, daha çok yeni malzemelerin ifade zenginliği yaratmasıyla günümüze kadar kademeli olarak değişimlere uğrayarak

gelmiştir. Teknolojide yaşanan gelişmelere paralel olarak, heykel alanında birim tekrarı anlayışı değişimde yerini almaya başlamış ve zamanla bu olgu heykel alanında kullanılır hale gelmiştir. Modern heykel alanında ortaya konulan birim tekrarı ilkesiyle üretilen ve ritim oluşturan çalışmalar, farklı anlayışta ancak aynı dilde kullanılmıştır. Ritmik yapıların etkilerini, 1960 sonrası ortaya çıkan minimal sanat, yeryüzü sanatı, artepovera, kavramsal sanat, enstalasyon gibi sanat akımı anlayışlarında görmek mümkün olmaktadır.

Heykelde ritim, yararlandığı malzeme, yöntem açısından farklı sanat hareketlerinden biridir, fakat görsel, düşünsel ve estetik açıdan ayrı özelliklere sahiptir. Bu bağlamda ritmin heykel sanatındaki anlatımı farklı sanatsal yaklaşımlar ve farklı eserlerde kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Sanatta ritim, insan zihninde yer edinmiş biçimlerin doğa gerçeği ile ilgili özelliklerinden biri olan sadeleştirme çabasının sonucudur. Sanat yapıtlarının gerçeğe ne kadar benzediği günümüzde olduğu kadar, kişisel anlamda da çok önemli değildir ve gerçekliğin yeniden yaratılması yani tasarımcının kendi gerçekliğini ortaya koyma eylemidir.

Bireyin bir sanat eseri ortaya koyması, içerisinde yaşamış olduğu çevre ve çağdan izler taşıyan bir üretim halini alır ve bu üretimin nesne halinde somutlaşması da, gerçekliğin yeniden üretilmesi veya dönüştürülmesini ifade eder ki, bu da yeni bir gerçeklikle sanatçının varlığının dışavurumu olarak karşımıza çıkar. Sanatsal biçim nesnel gerçeklerde değil, insanoğlunun iç dünyasında ve zihnin yaratımlarında aranır ve sanatçının kendi gerçekliğine yönelmesi sanatta biçim anlayışlarını doğurmaktadır.

Sanatçı doğada var olanı kendi içerisinde anlamlandırabildiğinde ve form olarak sanat nesnesine dönüştürülebildiğinde sanat eserleri varlığını göstermektedir. XX. yüzyıldan günümüze uluslararası ve ulusal alanda birim tekrarı yoluyla çalışan sanatçılar ve yapıtları üzerinden örneklerle birim tekrarı kullanarak yapılan heykelin hangi sanatsal yaklaşımların içinde olduğu ve sanatçıların çalışmalarına nasıl yansıdığını incelemek adına “XX. yy. Heykel Sanatında Ritimsel Uygulamalar” başlığı altında yapılan araştırma çalışmalarında, karşılaştırmalı olarak ele alınıp, çalışılıp incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZME KADAR HEYKEL

1.1. HEYKELİN TANIMI

Heykelin tanımını Demirtaş: “Üç boyut içinde ışığın gözümüze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak, sürekli yer değiştirirken değişik mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekân olgusudur ve boşlukta yer kaplamasından öte, çevresi ile ilişki içinde kendisini ortaya koyar”.¹ ifadeleriyle tanımlar. Alkar’a göre ise, “Heykel boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturma amaçlanan üç boyutlu nesne.”² olarak tanımlamaktadır. Bir başka tanıma göre ise, heykel sözcüğü bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve teknik kullanılırsa kullanılsın, tüm yapıtların genel adıdır.³ Sanatsal anlatıma daha belirgin vurgu yapan heykel, salt boşlukta düzenlenmiş bir kütlenin ötesinde, belli yapıları bir kompozisyon içinde bir araya getirip, yapıt ve estetik öznenin sanatsal ilgisi üzerinden anlam oluşturan üç boyutlu yapıtlardır. Bu bakımdan bitişik ve ayrıksı sanatsal özellikleri vardır. Bitişik özelliği yapıt hangi mekânda bulunursa bulunsun sanatçının kütleyi biçimlendirmekle ona verdiği anlamdır. Ayrıksı özellik ise, heykelin mekân ve zamanla ilişkisidir. Heykelin sergilendiği mekânla olan ilişkisi, heykele farklı perspektiflerde görünme imkânını sağlar. Bunun yanında bulunduğu mekânın kendisi de heykele belli bir anlam verir. En azından seyircinin yorumu üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. Örneğin Rodin’in “Düşünen Adam” heykelinin bir akıl hastanesinin bahçesindeki konumlanmasıyla bir üniversite kampüsü içerisindeki konumlanması seyirci üzerinde farklı anlamlandırmaya etki edecektir.

Bir başka tanımla; “Güzel sanatlar alanının bir dalı olan heykel, diğer alanlardan farklı olarak uzayda üç boyutlu formla var olur.”⁴

¹Mete Demirtaş, “Görüşme”, *Yeni Boyut Dergisi*, 4/32, Ankara Mayıs 1985,10-11

²Burhan Alkar, “2000’li Yıllarda Ankara Kenti’nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?”, *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara 1991,21,30

³Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, 104.

⁴Bulat-Bulat-Babayev, ll.

Yazara göre heykel; “Güzel sanatlar bünyesinde ve plastik sanatlar alt başlığında incelenen; taştan yontularak ve kütlenin birbirine eklenmesi ile oluşturulur ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin şu ya da bu şekilde, yan yana, üst üste getirilmesiyle inşa edilerek, yapılabilen üç boyutlu etrafında dönülebilen uzayda yer kaplayan biçimdir. Heykel gerçek bir boşluk içerisinde oluşur”.⁵

Heykeltıraş, üç boyutlu formlarla düşünerek duygu ve algılarını, görsel bir formda hissettirir. Heykellerini ise üç boyutlu maddeleri biçimlendirerek oluşturur.⁶

Öncelikle, bir hacim-mekân olgusu tanımından çıkışla, yontunun bulunduğu mekânı tanımladığı kütlede bulunduğu mekândan (çevresiyle ilişkisinden) etkilendiği, dolayısıyla çevresiyle birlikte algılandığı söylenebilir. Elbette heykelin belirli bir iletisi sanatçının gerçekleştirdiği biçim ya da düzenleme ile dışavurmak istediği duygu ve düşünceleri vardır. Bunun değişmediği savunulabilir ama bulunduğu çevrenin etkisiyle zenginleştiği ya da yoksullaştığı öne çıktığı ya da silikleştiği söylenebilir.

Mekân algılamasında somut biçimler ile boşluk birbirini tamamlayan öğelerdir. İki boyutlu biçimlerin algılanmasında görüntünün ikiye bölünerek, figür ve zemin diye algılandığı, figür ve zeminin birbirini tamamladıkları biliniyor. Üç boyutlu algılamada da somut biçimler ile boşluk, iki boyutlu algılamadaki gibi birlikte algılanır ve genelde, tıpkı figürün öne çıkması gibi, somut biçimlerde öne çıkar. Yine figür ve zemin algılamasındaki gibi zaman zaman boşluğun öne çıktığı durumlarda olabilir.⁷ Özellikle heykel sanatındaki değişimler mekânın daha fazla ayrıntıya varılmasını sağlamıştır. Geçmişteki heykeller genellikle somut(masif), görece kesintisiz, belki birkaç açıklığı olan kitlelerdir.

Soyut heykel genellikle oldukça açık, öteki bir anlatımla, somut olmayan ve biçim boşluk etkileşimine vurgulamayı amaç edinmiş yapıtlardır.⁸ Boşluk ve doluluklar arasındaki değişimleri vurgulamayı gözetten soyut heykeller ayrımlı noktalardan bakıldığında değişen biçim-boşluk ya da biçim-mekân ilişkisinin algılanmasını ve bu ilişkideki mekân öğesinin daha güçlü olarak ayırımına varılmasını sağlamaktadır.

⁵Remzi Savaş, *Modelaj*, Ankara Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara 1977,13

⁶Constantin Boraski, *Heykel Hakkında Genel Bilgiler*, Bükreş 1964, s. 6.

⁷ Önder Şenyapılı, *Otuz bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Odtü Yayıncılık, Ankara 2003,36.

⁸Şenyapılı37, 38.

1.2. HEYKEL SANATININ TARİHİ

İlk insanlar ellerindeki ilkel araçlarla ağaç, kemik ve taşları kesip oyarak basit heykelcikler yapmışlardır. “İ. Ö. 40. 000 yıl öncesine giden paleolitik sanatın en güzel örnekleri ideal adı verilen heykelciklerdir”.⁹ Yine başka bir açıklamaya göre dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ. Ö. 50 000 sıralarında ortaya çıkmış ve Buzul Çağı’nda yaşamış olan, “Cre-Magnon” olarak adlandırılan insan tipi, ilk kez heykel ve resim yapmıştır. Buzul Çağı’ndan sonraki Orta Taş ve Yeni Taş çağlarında kadın, su ve boğa figürleri bereket sembolü olarak tasvir edilmiş, pişmiş toprak ve taştan mezarlar ve bir takım figürler oluşturulmuştur¹⁰. (Görüntü 1.1.) Bu çağlarda figür oluşum sürecinde soyutlama ve biçim titizliğinden söz edilebilir.¹¹ Aynı dönemde ataların ruhlarını kutsallaştırma dini olan Manizm ile birlikte primitif halk sanatı olarak, büyük heykeller ortaya çıkmış ve bu dönemlerde, totemizmde sanatsal çalışmalara olanak vermiş, totemlere tapanlar tarafından önemli heykeller yapılmıştır.¹²

Arkeolojik buluntular, M. Ö. 5-4 binlerde yaşayan insanların duygu ve düşüncelerini, kararlarını, kaygılarını, isteklerini plastik sanatların dili olan heykel sanatıyla ifade etmiş olduğunu ortaya koymaktadır.

İlk çağlarda toplumların sanatı dinsel inanışların birer yansıması şeklinde cereyan etmesi sanatsal üretime önemli bir katkı sağlamış, özellikle sanat üzerindeki inancın etkisi sanatsal ürünlerde soyut çalışma olanağını da sunmuştur. İlk eserlerin bu anlamda yorumlanmasında döneme ait soyut düşünme biçimlerinin araştırmasına olanak vermektedir. (Görüntü 1.2). İnsan her zaman doğanın gizemlerine erişmek istemiş erişemese de bu gizemi kendi anlam dünyasında yeniden kurgulamaya çalışmıştır. Nesneyi zihninde soyutlayıp ona yeniden biçim vermiş ona sanatsal ve bazen de iletişimsel bir varlık kategorisi kazandırmıştır. İlk uygarlıkların bütün sanatsal ürünleri belli bir karakteristiğe sahip olmasındaki en önemli etken sanatın iletişim aracı olarak da kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

⁹ Erdoğan Tahir Şahin, *Sanat Tarihi*, Berikan yayınevi, İstanbul 1993,10.

¹⁰ Mustafa Bulat - Serap Bulat, Görüş Babayev, *Heykel Atölye*, İstanbul 2004,9.

¹¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

¹² Banu K Öztürk, “Açık Alanlarda Heykel – Çevre İlişkisi ve Tasarımı”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 Yıl, 2005/1, s. 198.

Bu iletişim durumu bireyler arası ilişkilere ait olmasının yanında zamanla uygarlığın simgesel bir anlamına da dönüşmüş bu nedenledir ki, her uygarlığın, hatta her toplumun kendine özgü bir sanatsal anlayışı bulunmaktadır ve her toplumda geleneksel bir sanat biçimi vardır.

İ. Ö. yaklaşık 5000 dolaylarında Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında heykel sanatı ileri bir boyuttadır. Mısırlılar dini inançları gereği, ölülerinin mezarlarına öteki dünyada kullanmaları için köle ve hayvan heykelcikleri koymuş, mezar duvarlarını heykeller ve kabartmalarla süslerlerdi.¹³ İ. Ö. yaklaşık 5000 dolaylarında da yaşayan bu insanlar heykelciklerin ve kabartmaların öteki dünyada ölümler için bir fayda sağlamayacağını düşünmektedir. Ancak burada ölüye duyulan vefa ve minnet duygusunun bir gereği olarak dünyevi vazifelerin toplum içerisinde anlamlı davranış kalıplarıyla icra ediliş biçimi vardır. Her ne kadar eski Mısır dinlerinde ölümden sonra yaşama inanılsa da ölüyle birlikte mezara konulan eşyaların öteki dünyaya ıstıgal etmeyeceği bilinmektedir. Yukarıda da açıklandığı gibi insanlar sanatsal yaratımlarına belli bir ruh ve anlam atfederler ve bunlar simgesel anlamlara sahiptir. Mezara konulan heykeller ölünün öteki dünyada yalnız kalmaması için yapılan ayinlerin, duaların birer somut simgesidir. Günümüzde bile bazen ölen kişiyle birlikte yaşamdayken sevdiği eşyaları ya onunla birlikte gömülür ya da artık hiçbir canlının kullanmaması için ölen kişinin bir hatırası olarak saklanmaktadır. Burada bazı köle ve hayvan heykellerinin ölüyle birlikte mezara konulmasındaki amaç kişinin bu dünyadaki üstün konumunun öteki tarafta da devam etmesini temenni etmektir.

¹³*Temel Britannica*, Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, 14. Basım, İstanbul 1998, VIII, s. 141.



Görüntü 1.1. Willendorf Venüsü İ. Ö 25000 Kireç Taşı

Mısır heykellerindeki çizgi yalınlığı ve figürlere durgun hali sağlayan nedenlerden biri sanatçının kullandığı malzemedir. Çok büyük ve sert taşlardan yontulması, sanatçıyı yalınlaştırmaya ayrıntıdan kaçınmaya yöneltmiştir. Böylece heykel kazasızca işlenmekte, hem de bir yerden bir yere blok halinde taşınabilmektedir. Bu heykellerde kasların gücü adaleler kesinlikle görünmez bacağın ileri atılışında dahi adale oluşmaz vücudun üst kısmı adım atılışa katılmaz ve yüz anlatımı yoktur. Ancak dini inanışlar gereği mezarlara konulan heykeller, ölünün ruhuna sığınak olduğundan sahibine benzemesi zorunludur. Bu yüzden Mısır heykellerinde erken bir portre sanatı başlamış sadece yüz benzeyişi değil kişiliği belirleme ve hatlarının ortaya konulmasına önem verilmiştir.



Görüntü 1.2. Menhirler (Uzun taş), 4 km(2934 adet) , Taş, Karnak, Mısır

Mısır heykel sanatı, geometrik biçimlerin hâkim olduğu anlayışı benimsemiş Mısırlı heykeltıraşlar Tanrı kral heykellerini anıtsal ve olumsuzluğu betimlemek için katı ve geometrik bir biçim anlayışını benimsemiş, Tanrı heykellerinde gövde mimari yapıya bağlı, kollar gövde ile bitişik, bacaklar arasında boşluk bırakmadan, bir bütün halinde anıtsallığı geometrik planlarla elde etmişlerdir. Böylece heykellerde taşın ağırlığı ve yoğunluğu hissedilmekte ve bu heykellere anıtsal etki sağlanmakta ve altındaki kaideler heykelin anıtsallığını desteklemektedir (Görüntü 1.3).



Görüntü 1.3. Firavun Kefren Sfenksi, Taş yontu, İ. Ö. 2040

Sert kurallara bağlı biçim yalnızca tanrı, kral, asil ve devlet adamlarının heykellerinde uygulanmakta, halk tabakası bu kuralların dışında, günlük yaşamlarındaki gibi çömelmiş, bağdaş kurmuş, yerde yatar veya belli bir işle uğraşırken gösterilmiştir. Mısır'da İ. O. 2040'ta başlayan Orta imparatorluk döneminde hüküm süren firavunlar, piramit biçiminde dev boyutlu anıt mezarlar, görkemli tapınaklar yaptırarak bu yapıları insan boyunun dört ve beş katı büyüklüğündeki heykeller ve duvar kabartmalarıyla bezemişler, insan vücudunun da piramitler gibi anıtsal forma sokulması blok heykeller ve sfenksler, orta imparatorluğun en önemli özellikleri arasında yer almaktadır.

Heykel sanatının en klasik örneklerine İ. Ö. 450-400 yılları arasında eski Yunan'da rastlanmaktadır. Mısır'da olduğu gibi Yunanistan'da da tapınaklar heykel ve duvar kabartmalarıyla dekore edilmiştir. Mısır sanatı, ideallerinden dev boyuttaki anıtsal heykellere doğru bir gelişim göstermiş bu anıtsal heykellerin yapımında hangi tekniklerin kullanıldığına ilişkin bir kaynak olmamasına rağmen, heykel üzerindeki izlerden bir büyütme tekniğinin geliştiği ve uygulandığı ileri sürülebilir. Bugün çağımızın büyük heykel sanatçıları, Mısır sanatının anlatım gücü ve anıtsal anlatım yönünü, Yunan Sanatı ile karşılaştırmak istemişlerdir. Mısır heykel sanatında kullanılan

taş ve granitler çok sert olduğundan yeni bir görüş gelişmiştir. Üç bin yıllık Mısır sanatının batı sanatını etkileyen eserleri Eski-Orta-Yeni imparatorluk heykelleri olmuştur. “Helenistik dönemde heykel ve yüksek kabartmada inandırıcı bir anlatım yoğunluk ve hareket kazanmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir.”¹⁴

Roma heykel sanatı, İ. Ö. IV. yy’dan itibaren başlar ve yoğun olarak portre unsurlarının görüldüğü rölyeflere geçiş yapılmış ve Roma sanatı belirli bir üslup göstermemiştir. Heykel ve resimde, Antikite’nin değerli bulduğu sanat anlayışını benimsemekten çekinmemişlerdir. Ortaçağ Avrupa’sında Hristiyanlığın, sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi, heykelde Roma döneminin anlatım biçimlerinden uzaklaşmayı getirmiştir. Bu dinsel yaklaşım Roma ve Gotik üslupların oluşumuna zemin hazırlamıştır.¹⁵ Rönesans döneminin temel esin kaynağı ise Antik çağ olmuştur. Avrupa heykelinde biçimlendirmede inandırıcılık, portre kavramı, yalın ve geometrik kurgular önem kazanmıştır. Heykeller ve büstler bağımsız olarak yapılmış ve grup heykeller ise mezar anıtlarında yer almıştır.¹⁶

Gotik dönemde heykel dinsel konuludur ve simgesellik işlenmiş, aynı zamanda didaktiktir. Sanatçılar ilgili konuları Tevrat ve İncil’den ele almışlar, XV. yy’dan başlayarak Gotik heykel ve kabartma sanatı, figürlerin hareketlerinde doğalcılık anlayışı işlenmiş, doğalcılık dengeye vararak sonuçlanmıştır.¹⁷

1.3. HEYKELİN TARİHSEL GELİŞİM EVRELERİ

Heykel sanatı, tarihsel açıdan üç boyutlu biçim verme sanatlarının en eskilerinden biridir. Hemen her kültürün oluşum evresinde el sanatlarının gelişimini, heykel sanatının ortaya çıkıp sergilenmeye başlanmasını izler. Genellikle köken açısından küçük el sanatlarından yola çıkar. Söz konusu kültürün özelliklerine göre kimi kez onlarla kaynaşır. Bu dalda ilk üretimler çıplak elle biçimlendirme olanağı veren kil ve benzeri gereçlerin yaygın olarak kullanılmasıyla başlamıştır. Üç boyutlu biçim

¹⁴ Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992, 55 – 56.

¹⁵ Turani, 213.

¹⁶ Conti Marlasosa, *Rönesans*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, 28.

¹⁷ Turani, 245 – 246.

sanatının, çeşitli evre ve yörelerde birbirinden farklı amaç, işlev ve biçimlerde kullanımlarına tanık olmaktadır.

Çok çeşitli ve farklı gereçlerle gerçekleştirilmiş bulunmaları söz konusu olabilir. Konuyu yazar; *“İster küçük bir mezar kalıntısından bir öge, bir fetiş, ister büyük bir yapının bezeği, parçası ya da bir koşum takımı ayrıntısı vb. bir öge ya da somut bir üslupta gerçek ya da düş ürünü bir varlığın üç boyutlu görsel betimlemesi olsun, estetik açıdan soylu ve düzenli olması ve sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriye içermesi koşuluyla bu olgu, çağımızda heykel sanatı bağlamı içinde algılanır.”*¹⁸ ifadeleriyle farklı malzemelerin kullanımlarının varlığını desteklemektedir.

İlk çağda Mezopotamya, Mısır ve Arkaik Yunan’da heykelde kullanılan yaygın gereç taştır ve biçimlendirmede ise anıtsallık egemendir. Bu dönem heykel sanatında, boyutsal ve anıtsal etki, kalıcılık, durağan anlatım göze çarpar. Özellikle kabartma türündeki yapıtlar, mimari yapının bir parçasını oluşturmuştur. Heykeller bu dönemlerde, genellikle anıt mezar ve tapınaklarda yer almıştır. Mısır’da Ebu Simbel’deki II. Ramses heykelleriyle (M. Ö. 1301-1234) Irak’ta Nimrut’da bulunan Asur dönemine ait Lamassu (M. Ö. IX yy, British Museum), bu tür yapıtlara iyi birer örnektir. M. Ö. IV yy. Yunan klasik sanatında, hareket duygusu yaratılmaya başlanmış ve anıtsallık aşılmıştır. Bu evrede Myron’un Diskopoles (M. Ö. 450) adlı heykelinin bir Roma kopyasında (Terme Müzesi, Roma) olduğu gibi, tek figürlü heykellerin mimari yapıda bağımsız bir biçimde de kullanılmış olduğu görülür. Helenistik dönemde heykel ve yüksek kabartmada inandırıcı bir anlatım yoğunluk kazanmıştır.

İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde bulunan İskender Lahti (M. Ö. 325-300) kabartmaları ve Laokoon’da (M. Ö. 175-150 Vatikan-Müzesi, Roma) görüldüğü heykel kompozisyonlarında olduğu gibi artmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir. Roma dönemi heykel sanatında, Yunan Klasik ve Helenistik dönem özellikleri sürdürülmüştür. Ama bu kez yönetici kesime ilişkin büstler ve imparator heykelleri, atlı heykeller, portre özelliği taşıyan yapıtlar eklenmiştir. Heykel sanatında, özellikle kabartmalarda mitolojik ve tarihsel konularda öne çıkan öyküsel anlatımlar ve ayrıntılı betimlemeler önem kazanmıştır. Roma’da Domascuslu Apollodoros’un yapıtı

¹⁸ Necla Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997,III, 730.

Traionus sütunu (M. S. 113) ve Vatikan müzesindeki Agustus heykeli (M. S. I. yy başı), bu yaklaşımın örnekleridir.¹⁹

1.3.1. Orta Çağ ve Sonrası

Orta Çağ Avrupa'sında Hristiyanlık dini sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi ile heykelde Roma döneminin anlatım biçimlerinden uzaklaştırılmıştır. Bu dinsel anlayış Romanesk ve Gotik üsluplarının oluşumuna zemin hazırlamış ve bu nedenle sanatçılar dinsel konularla yetinmişlerdir. Bu dönemde öz ve biçimin birbirini tümlemesiyle simgeci, şematik bir anlatım üzerinde yoğunlaşmıştır. Santiago de Compostela'nın girişi ve Fransa'da Toulouse'daki St. Sernin Kilisesi (XII. yy), döneminin tipik örnekleri arasındadır. Bu dönemde heykelde taşın yanı sıra boyalı ahşap da yaygın bir gereç olarak kullanılmıştır. Gotik dönemde taş yontunun çoğaldığı ve yapı içinde yoğunluk kazandığı görülmektedir. Cephelerle girişler aziz ve peygamber heykelleriyle donatılmış kilise içindeki dinsel eşya heykelsi görünüm değer kazanmaya başlamıştır.

Rönesans döneminde temel esin kaynağı Antik Çağ olmuş XV. yy Avrupa heykelinde, biçimlendirmede inandırıcılık, portre kavramı, yalın ve geometrik kurgular yeniden önem kazanmıştır. Yontu ve tunç kullanımı açısından öykülenen tür, açık seçik Helenistik dönem yapıtlarındaki anlayış oluşturur. Alçak ve yüksek kabartma aynı yapıtta birlikte yer alabilmiş, heykel mimarlığa bağlı olarak ya da bağımsız, çeşitli boylarda yapılmıştır.

Rönesans'ın en önemli üretimlerinden, Davut Heykeli, Michelangelo Buonarroti tarafından 1504 tarihinde yontularak tamamlanmıştır. Geniş çevrelerce, Michelangelo'nun (Pietà ile birlikte) en iyi iki heykelinden biri ve Rönesans heykel sanatının bir başyapıtı kabul edilmektedir. Eser, Davut'un Golyat'a saldırmaya karar verdiği anı simgelemektedir. 5, 17 metre yüksekliğindeki mermer heykel Floransa'nın bir sembolü niteliğindedir. Heykelin tamamı 8 Eylül 1504 tarihinde yontularak ortaya çıkarılmıştır. Figürün omzunun üzerinde dikkat çeken sapanın yanı sıra figürde neredeyse mükemmel 'insan oranı betimlenmiştir. Michelangelo'nun Davut Heykeli, erkek insan form bilgisi esas alınarak disegno (düzenleme) sanatsal disiplini ile temellendirilmiştir. Bu disipline göre heykel en iyi sanat şekli olarak ortaya konmuştur.

¹⁹ Ali Teoman Germanner, *Yeni Boyut*, İstanbul Aralık 1982, 782 – 783.

Bu yapıt ilahi yaradılışı taklit etmektedir. Michelangelo bu disipline olan bağlılığını şu davranış şekliyle ortaya koymuştur: Sanki Davut onun çalıştığı mermer bloğun zaten içindedir ve onu dışarıya çıkarmak istemektedir (Görüntü 1.4).



Görüntü 1.4. Michelangelo, Davut, Mermer, 517 cm, Floransa, 1504

Esasında gerçek insan oranları gözetildiğinde heykelin oranları oldukça farklıdır. Baş ve üst-gövde, alt-gövde oranlarına göre daha büyüktür. Kimileri bunu maniyerist stile dayandırsa da, en kabul görmüş açıklama heykelin bir kilise cephesine veya yüksek bir kaidenin üzerine oturtulma amacıyla hazırlanmış olması ve bu şekilde bir açıdan bakıldığında oranların doğru görülecek olmasıdır.²⁰

Michelangelo'nun heykel anlayışında, figürler ideal ölçülerinde biçimlendirilirken mermer çok detaylı işlenmiş, figürlerin saçından, kumaş kıvrımlarına kadar tüm

²⁰E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, 234-237.

ayrıntılar gösterilmek istenmiştir. Michelangelo’da maddenin bütünlüğü, dışından değil içeriden kavramış ve heykellerini kübik bir bütünlük içerisinde algılarız. Arkaik anlayışın tersine figürleri statik değil oldukça hareketlidir. Michelangelo’nun heykellerinde figürlerin içinde var olan kübik biçimleri kolaylıkla hissedebiliriz. Ayrıca sanatçı heykellerinin yüzeyinde farklı doku anlayışlarını kullanarak, yapıtlarını güçlendirmiştir.

Della Robbia’nın Floransa Vaftizhanesi kapılan (1425) Donatello’nun yine Floransa Katedrali’nin heykeli bu dönemin önemli ürünleridir. Maniyerizm’le başlayan XVI. yy.’ın ikinci yarısında Giovanni Bologna’nın Sabinli Kadınları(Görüntü 1.7). olduğu gibi heykelde hareket ve madde yanılsaması abartılı bir düzeye getirilmiş, tüm Barok dönem ve XVIII. yy boyunca bu anlayış sürmüştür. Bu dönemde de Antik çağ sanatı temel alınmış, ancak söz konusu özellikle teatral kurgular ve jestlerle, zengin dekor ve atmosfer eklenmiştir. Mimarlığa bağlı heykelin yanı sıra, alan heykeli kavramının da yaygınlaştığı izlenmektedir. Dolayısıyla yapıtın algılanabilmesi için çevresinde dönülmesi zorunluluğu bu dönemde heykelin temel sorunları arasında yer almaya başlamıştır.

Bernini’nin “Dört Irmak Çeşmesi” (Görüntü 1.6.) ve Aziz Teresa’nın Vecdi²¹(Görüntü 1.5.) barok heykeller arasında seçkinleşen örneklerden bazılarıdır. XVII. yy’da yeni-klasikçilik anlayışı içinde heykel sanatında yeniden saf bir antik biçimlendirmeye dönüş görülür. En özgün eserlerinin Fransa’da verildiği bu dönemde Vedikli Conova, Zafer Kazanmış Venüs (1807, Borghese Galeri, Roma) gibi yapıtlarıyla en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Ayrıca Foncois Rude’ün (1784-1855) Paris’te Charles de Gaulle (E. Etoile) meydanındaki Zafer Takı’nı bezeyen kabartmaları da dönemin yaklaşımını sergilemektedir.

İlkel insanın anlaşıma dili ve tanrı tasavvurunun yansıması olarak ortaya çıkan ilk sanat eserleri resim ve kabartmalar aynı zamanda resim ve heykel sanatının ilk örneklerini oluşturmuştur. Heykel sanatında ilkel insanla ortaya çıkan pişmiş toprak ve taş kabartmalarla gerek insanoğlunun çevresinde gördükleri gerek tapınma ayinleri için yapmış oldukları örnekler sanatın başlangıcı olarak görmek mümkündür.²²

²¹Wolfhin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, 69 – 77.

²² Semra Germaner, *Yeni Boyut*, İstanbul 2009, 782 – 783.



Görüntü 1.5. Bernini Azize Teresa'nın Vecdi, Mermer-Metal, 1645-1652

Madenlerin bulunmasıyla birlikte heykel sanatında da yeni yöntemler araç ve gereçler ortaya çıkmıştır. Heykel sanatının en önemli eserlerini Mısır, Anadolu ve Yunan döneminde ortaya konulduğu görülmektedir. Mısır'da gelişen heykel sanatı çoğunlukla yaşamı korumak amacıyla yapılmış ve özellikle Mısır'da mezar taşı ve lahitler üzerinde kabartma ve heykellerin en güzel örnekleri görülür. Anadolu Hitit'de yine sert taşlardan bazaltın kullanımıyla anıtsal geometrik yapıda heykeller yontulmuştur.

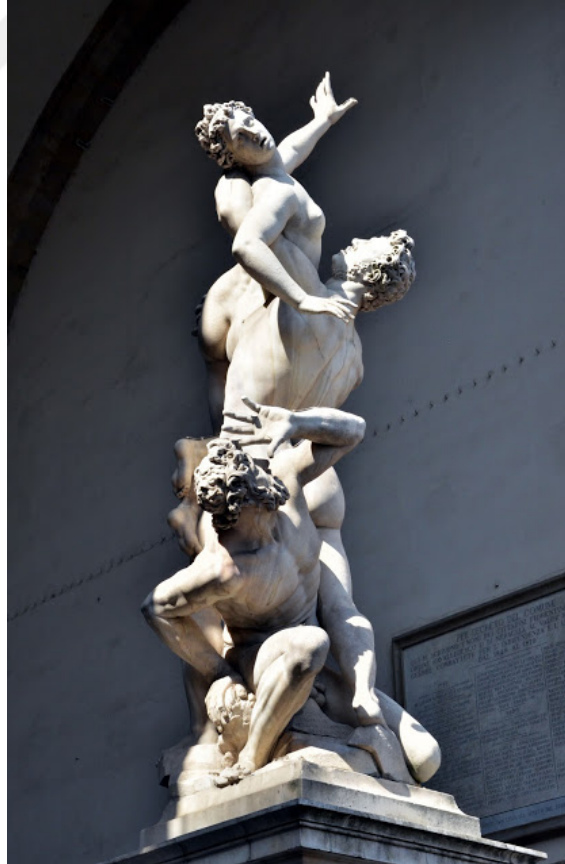
Yunanlılar heykel sanatını Mısırlılardan ve Anadolu'dan öğrenmelerine rağmen heykel sanatını kendine özgü yorumlayarak Antik Grek'te dönemin en üst seviyesine ulaştırmışlar ve yontma tekniği ile en önemli mermer yapıtları bu dönemde ortaya koymuşlardır. Heykel sanatının dinle ilişkisi kesilerek heykelin özgürleşme konusunda önemli adımlar atılmaya da başlanmıştır.

Rodin, XIX. yüzyılın modernist sanat anlayışıyla yaptığı atölye çalışmalarında kütlenin anlatımından çok hareket, titreşim ve ışık-gölge oyunları ile sanatından söz ettirmiştir.²³

²³Germaner, 782 – 783.



Görüntü 1.6. Bernini Dört Irmak Çeşmesi, Mermer, 1648-1651



Görüntü 1.7. Sabinli Kadının Kaçırılışı, Mermer, 1547-1582 Floransa

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN HEYKEL SANATINDA RİTİM OLGUSU

2.1. MODERN SANAT

Modernizm'in tohumları 20. Yüzyılın başında Avrupa'da yaşanan kapsamlı kültürel ve siyasi dönüşümün bir önceki yüzyılın değerlerini tetiklemeleriyle atılmıştır. Ressamlar, heykeltıraşlar ve yazarlar " geleneksel " resim, tasarım ve edebiyat formlarını reddetmiş, sanatçılar evrelerini saran parçalanmış, hızlı ve sanayileşmiş dünyayı temsil edecek yeni yollar aramış ve ilerlemeye duyulan inanç ve toplumsal ütopyalar da sanatçıları harekete geçiren güçler arasında yer almışlardır.

Modern sanatı geleneksel sanattan ayıran ve onun en gerçek ve en doğru taraflarını oluşturan daha özgür ve daha olanaklı artistik değerlere ve plastik özelliklere sahip olmasıdır ve modern sanat dilini anlamak için izleyicinin de belli konularda bilgi sahibi olması gerekmektedir. Sanat eserinin estetik olarak algılanması adına bu gereklidir. Modern sanatçıya göre doğa, ancak bir veriden ibarettir ve bundan yola çıkan sanatçı kendi evreninde yorumladığı özgün, estetik, form ve düzenler yaratmaktadır. Sanatçı doğada gördüğü şeyleri kopyalamanın hiçbir önemi olmadığını bilmektedir. O renk, biçim ve araçlarını özgür bir biçimde kullanarak doğadaki görüntüleri sanatsal bir düzen içerisinde değişik formlara sokarak izleyicisine sunmaktadır. Çağdaş bir sanatçının en önemli özelliklerinden birisi de soyutlamadır.

Yeni teknolojik gelişmeler çağdaş sanatın aynı zamanda heykel sanatının estetik ilkelerine derin etkiler yapmış heykeltıraş tasarımını teknolojinin sunduğu imkânlarla desteklemiştir. Teknolojik malzemeler düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmelerin yanında yeni plastik fikirleri ortaya çıkarmış, Brancusi, Archipenko ve Laurens gibi heykeltıraşların 1910-1930 yılları arasındaki ortaya koymuş oldukları eserlerinde açıkça bir makine tadı sezilmektedir.

XX. yüzyılın başlarından itibaren çağın hızlı gelişimiyle sanatta değişim sürecide hızlanmış, bu yüzyılın insanı olan sanatçı, yeni duygu ve düşüncelerini biçimlendirmede dilini yaratmada yeni teknik malzemelere yönelmiştir. Heykeltıraş doğanın taklidinden kurtulunca önce biçim denemelerine, sonra malzemenin yapısındaki etkilere yönelmeye başlamıştır. Çağdaş sanatçı Brancusi için önemli olan estetik yönden pür olan biçimlerdir. Materyalin orijinal halinin korunması hissi başka sanatçıların yapıtlarında C. Brancusi'nin ki kadar kesin değildir.

XX. yüzyılın başında yaptığı eserlerde öznelere özünü yakalamayı amaçlayarak gerçeklikten uzaklaşıp soyutlamaya yönelmiş olan Brancusi, primitivizme merak duyduğunun göstergesi olan “Uyuyan Güzel” adlı heykelinde ülkesi olan Romanya'nın halk sanatçılarından ilham almıştır (Görüntü 2.1).



Görüntü 2.1.Constantin Brancusi, Uyuyan Güzel, Bronz döküm,1910

Sanatçı vücudun tek bir bölgesini kullanarak bütünü temsil etmiş figürün başına insan formunun en anlatsal parçası olarak yaklaşmıştır. Yumurta biçimindeki yüz hatlarını sadeleştirmiş gayet zarif kıvrımları olan burnu ve kaşları yaparken çentik çizgilerin yardımıyla kapalı göz kapağı formunu vermiş ve bronz döküm olarak yaptığı çalışmasının yüzeyini iyice parlatmıştır. Brancusi'nin yanı sıra o dönemin en etkili resim kökenli modern heykeltıraşlarından biriside Pablo Picasso'dur. Sanatçının yenilikçi eserlerinde teknolojik malzeme olan metal levha ve tel gibi sıradan malzemeleri yapıtlarını oluştururken kullanmıştır (Görüntü 2.2).



Görüntü 2.2. Pablo Picasso, Gitar, Hazır malzeme,1914

Picasso'nun bu eserinin ilgi çekmesinin bir sebebi de kübizm tekniklerinin üç boyutlu nesne üzerinde uygulanmasıyla birlikte parçalara ayrılması ve sonradan bir araya getirilmiş gibi görülmesidir.

1930-1940 yıllarında heykel sanatı daha stilize ve soyut bir hal almış, İngiliz heykel sanatı açısından bu yıllar oldukça zengin ve yenilikçi bir dönem olmuştur. Doğrudan yontma tekniğini kullanan Henry Moore ve Barbara Hepworth dönemin en önemli temsilcileri arasında yer almışlardır. Moore, figüratif heykel anlayışını reddetmiş ve giderek daha da soyutlaşan modern yapıtlarını hayata geçirmeden önce kübizm sanat akımına yönelmiştir. Çeşitli malzemeler, boşluklar ve formlarla yaptığı deneysel çalışmalar sayesinde ülkenin engebeli coğrafyasına gönderme yapan yeni bir figüratif heykel tarzını keşfetmiştir.

2.2. HEYKELİ TANIMLAYAN PLASTİK ÖĞELER

2.2.1. Form

Bir yapıtın oluşumu önce düşüncede başlamakta sanatçı düşüncesini oluşturabileceği görsel bir formu şekillendirmek için araştırmalar yapmaktadır. Bunun

için gelmiş geçmiş bütün sanat yapıtlarından ve en büyük görsel hazine olan doğadan faydalanarak kazanılan bir form hazinesine ihtiyaç vardır. Form bilgisiyle oluşturulan sanat eserleri zekâ ve yaratıcılıkla geliştirilip değiştirilmiştir. Olanakların en büyüğünü sağlayan doğadan alınan formların analiz ve sentezlerini yapan Henry Moore bir deniz kabuğunun nasıl değişimlere uğrayıp heykelleştiğini bizlere göstermektedir (Görüntü 2.3).



Görüntü 2.3. Henry Moore, Deniz Kabuğu, Bronz döküm,1939

Doğayı görsel formlar açısından gören bir gözle incelediğimiz zaman sürprizler ve zenginliklerle doludur. Rastgele ayağa değen bir taş, güzel bir çiçek, ağaç dalı doğanın sonsuz sergisine araştırmacı ve bir heykeltarihi gözüyle bakıldığı zaman büyük bir form hazinesine sahip olunabilir. Karşılaştığımız her form sanata uyarlanabilirlik yönünden değerlendirilmelidir. Picasso ‘ ‘ *Aramıyorum, Buluyorum* ‘ ‘ sözü bakmakla görmek arasındaki farkı ve göz önüne kadar gelen doğa zenginliklerinin bir amaç için değerlendirilmesini vurgulamak istemiştir.

Formlar hayal gücü süzgecinden geçirilip yaratıcılıkla yoğrulup oluşturulduğu zaman özgün ve heykelsi özelliğe sahip olmaktadır. Konuya yazar; ‘ ‘ *Kuşun sesini taklit ettiği için bir insana asla sanatçı denilmez. Bir modeli çok iyi kopya eden kişiye hiçbir zaman sanatçı denilmez.*’ ’ ifadeleriyle yaklaşır. Sanatçı hiçbir zaman doğayı taklit eden birisi olarak görülmemelidir. Sanatçı ancak doğayı yorumlamaktadır.

Heykelde form ve k t le algısı teknolojinin gelişimi ile farklı bir boyut kazanmıştır ve heykeltıraşın yaratıcılığını ve düşüncelerini geliştirebilme arzusuna yardımcı olmuştur. Bir nesnenin fiziksel oluşumunun yapısının oluşumunu belirleyen kurallar topluluğu olarak da adlandırılabilen form, sanatçının kendine özgü biçim dilini geliştirmesinde de etkili bir rol oynamaktadır. Modernizm ve sonrasında önemli bir yere sahip olan Picasso gibi sanatçılar üç temel form olan kare üçgen ve daireyi kullandıkları form araştırmalarıyla karşımıza çıkmaktadırlar. Dikey ve yatay pozisyon alabilen kare diagonal doğrularıyla üçgen ve bunların keskin hatlarının aksine dönen ve devamlı hareketliliği olan daire, form araştırmalarının en temel geometrik   gelerini oluşurmaktadır (Görüntü 2.4).



Görüntü 2.4. Pablo Picasso, Commentary Woman, Tuval  zeri yağlı boya, 1935

2.2.2. Işık-Gölge

Işık insan bilincinin oluşmasında temel değerlerden biridir. Tarih boyunca ortaya konulan yaratılış hik yelerinde evrenin oluşumunun iyi ve kötü tanımlamalarında her zaman ışık üzerinde tanımlamalar yapmıştır. Işığın kullanım biçimi sanat yapıtında oluşturulan renk, form, mekân olgusunu yansıtmıştır. Işık ve göz ilişkisi görme

biçimleri daha iyi görmek, görülmeyeni görmek, farklı görmek görsel sanatları büyük ölçüde ilgilendirmektedir.²⁴

Heykel sanatında nesnelerin görsel olarak algılanmasının ilk şartı ışıktır. Işık-gölgenin her devir ve akımlarda farklı kullanımı heykele değişik özellikler kazandırmıştır. Mısır-Mezopotamya ve arkaik yunan heykellerinde kütlenin bir blok olma özelliğinden dolayı ışığa duyarsızdır ve ışık heykelin üzerinde parçalanmamaktadır. Işığın bir heykelde mümkün olduğu kadar az parçalanması heykeli bütünlüğe ve toplu bir yapıya götürmektedir.



Görüntü 2.5. Hatşepsut, İlk kadın firavun, Taş, MÖ (1479–1485)

Mısır heykeli incelendiğinde ışığın heykel üzerinde yumuşak geçişler yaptığını ve planları parçalamadığını görülmektedir. Formları daha pürüzlü planlara sahiptir.

Arkaik heykelde ışık-gölgenin heykel üzerinde parçalanmamasının temel sebebi formların düzgün ve parlak yüzeylere sahip olmasındandır. Bu durum onun boşlukta

²⁴ Sibel Avcı Tuğal, *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul , 2012, s.58

küresel aralığını artırdığı gibi atmosferin basıncını da üzerinde toplar. Heykelde ışığın parçalanması heykele dinamik bir özellik getirmiştir.

Rodin'in heykellerinde ve hatta Hellenistik ve Barok heykellerde formların parçalanması heykele hareketin girmesi ve formların üzerinde değişik ışık değerlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Işığın üzerinde gezinmesiyle bu tür heykeller daha dinamik ve hafif bir özelliğe sahiptir.

Işık-gölge heykelde kullanılan gerecin özelliğine göre farklılık göstermektedir. Mat özelliğe sahip maddeler ışığı bünyesinde depo ederken parlak özellik gösteren maddeler ışığı yansıtırlar.



Görüntü 2.6. Mustafa Bulat, “Karşılaşma”, Traverten, Bronz, Onix, 2004

Parlatılmış bronz bir heykel mermer malzemeye birleştirildiği zaman ışık-gölge açısından farklı etkiler doğurur. (Görüntü 2.6). Çalışmada görüldüğü gibi bronzda ışık çok sert bir şekilde yansırken mermerde ışık depolanmaktadır.

Işığı yansıtan madde daha ince görülürken depo edilen madde daha dolgun görülür. Formu ışık yaratır fakat ışığa karakteri verende formdur. Heykeltıraşın madde üzerinde ışığı dağıtması bir noktada toplanması gölgeye yumuşak-sert geçişler yaptırması ve duyarlılık kazandırması onun tamamen formu oluştururken kullandığı

ışığın heykelde teknik ve madde üzerinde bıraktığı izlerdir. Işık heykelde vazgeçilmez bir öğedir ve görsel olarak algılanabilmesinin ilk şartıdır.

2.2.3. Hareket

Heykelde hareket, heykeli oluşturan formların, planların arasında gezinen ışık-gölge farklılığı ile elde edilmektedir. Yapılan bir çalışmada heykelin koşma, eğilme gibi pozisyonlarda olması doğal bir harekettir. Fakat hareketli bir heykel olması için doğal hareket pozunda olması yeterli değildir. Bu doğal hareketler yön zıtlıklarıyla desteklendiği ölçüde plastik anlamda bir hareketliliğe sahip olmaktadır. Mısır heykeli incelendiği zaman ne Michelangelo'dan ne de hellenistik devirde yapılmış olan bir heykelin hareket özelliğine sahip olduğunu görmemekteyiz.

Bunun yanı sıra planların ve kütlenin oluşumu heykelin kütlesinde depolanmış bir enerji olduğunu algılamamıza destek olmuştur. Bu konuyla ilgili olarak Maillol kendi çalışmaları için,

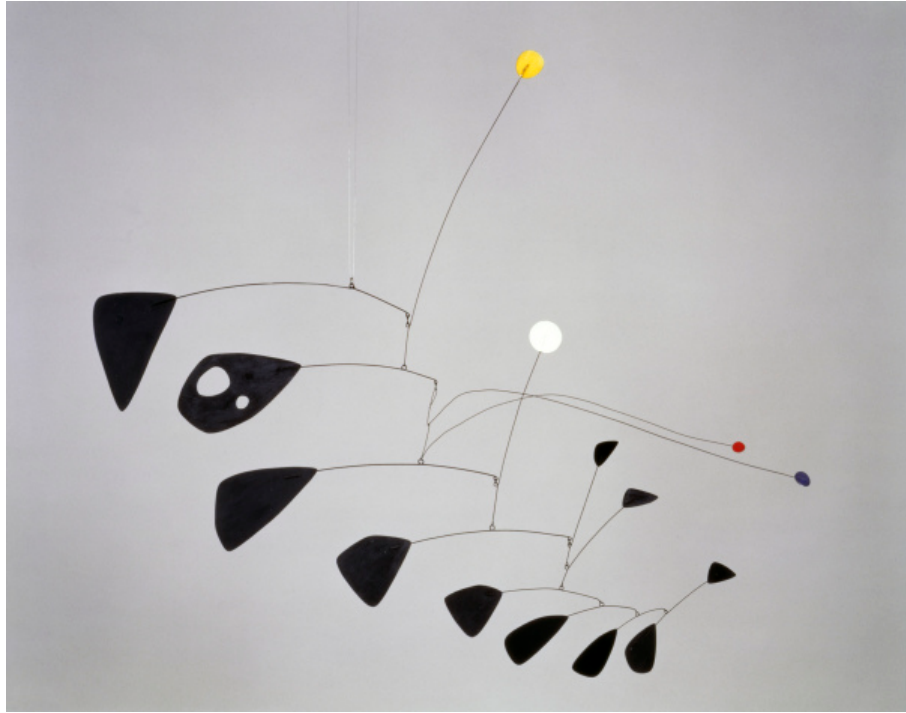
*“Ne kadar hareketsiz duruyorlarsa sanki hemen hareket edeceklermiş hissini veriyorlar.”*İfadelerini kullanır.

Heykelde hareket anlık bir hareket olmamalıdır. Heykel bir hareketin birikimini meydana koymaktadır. Hareket bütünlük sağlayıcı bir özelliği de beraberinde getirir ve parçaları birbirine bağlar. Gerçek bir boşluk içinde oluşturulan kütle, üç boyutlu olmasıyla anlam kazanmaktadır. İki boyutuyla hareketi, üçüncü boyutuyla mekânda ilişkisini ortaya koyarak varlığını belli eder. Zamanla heykelde hareketin kullanımı da değişmiştir. Arkaik dönemde hareketin depolanmış hali mevcutken (statik durumdayken) heykelin kütlesine açılan boşlukla birlikte dinamik özellik almıştır.



Görüntü 2.7. Henry Moore, Oval with Points, Bronz, 1968-1970

İlerleyen süreç içerisinde modern heykellerde yeni bir unsur olarak heykele mekanik hareketler katılarak kinetik heykeller oluşturulmuştur. Bu tarzla birlikte heykele müdahale edilerek veya seyirciyi içine dâhil ederek hareket kazanmıştır.



Görüntü 2.8. Alexandre Calder, Kırmızı ve Mavi nokta ile Anten, Metal, 1953

2.2.4. Renk

Doğayı soyutlama, yorumlama, stilize etme sürecinde renk, sanatçının düşüncelerini yansıtmak için kullandığı temel öğelerden biridir. Bilimde ve sanatta renk ile ışık izlenimci anlayışın hâkim olduğu dönemde farklı kavramlar olarak karşımıza çıkmıştır. Bilim adamları sadece ışık üzerine çalışmalar yaparken bu ikisi arasındaki ilişkiyi ise sanatçılar uygulamalarıyla araştırmış ve bu araştırmaların her ikisi de sonuç olarak renk ögesi üzerine düşünmeye itmiştir. Bilim önemli araştırmalar ve değerlendirmelerle plastik sanatlarda uygulama alanını bulmuş, bu uygulama ışığında renk bilgisi ve kullanım şekli hakkında farklı deneyimler ortaya çıkmış, içeriğe ve forma katkısı da göz önüne alınmıştır. Ancak, her iki öge farklı etkiye sahip olması bakımından yapısal özellikleri ile de birbirinden ayrılmışlardır. Yapıta doğal bir görsel estetik kazandırabilme adına sanatçıların bakış açısını değiştirmiştir.²⁵ Renk bir duyum, ışık ise bilinçte oluşandır. Görme işlemi süresince fiziksel uyarıcılar bütün olarak görmeyi sağlar. Plastik sanatlarda resim, optik bir değer taşır ve ışık, renk ve görsel algı kavramları önemlidir.

Bir objenin duyu organları ile algılanabilir hali olan form yüzeyde ve boşlukta kendi başına var olabilmektir. Ancak bir hacme sahip olmayan renk kendi başına sınırlar oluşturamayacak ve fiziksel olarak varlığını korumayacaktır.

Renk boşlukta hacmi olan bir nesne üzerinde kullanıldığı sürece etkilidir ve her iki öğenin bir arada kullanımı aralarındaki uyum ile bütünlüğü yakalama gerekliliğini doğurmaktadır. Form yapısal özellikleri bakımından bazı renk değerlerinin ruhsal etkisini azaltarak kütlenin ön plana çıkmasına neden olmakta bu durumda rengin sahip olduğu duygusal etkinin tamamen ortadan kalkması da mümkün olabilmektedir.

Çoğunlukla keskin renkler köşeli ve kübik biçimlere uygun düşmektedir. Fakat bu öğelerin form ve rengin fiziksel ve duygusal yapıları dikkate alınmadan bir arada kullanımı içinde kesinlikle uyumsuz oldukları söylenemez.

²⁵ Sevgi Avcı, “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları”, *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı 11, İzmir 2014, 60.

Bu durumun kullanım şekline bağlı olarak farklı etkilere sahip olabileceği beklenmedik bir uyum gösterebileceği ve görsel açıdan beğenilebileceği de unutulmamalıdır.²⁶

Günümüz sanatı pek çok farklı disiplinlerde yapıt veren sanatçıların ilgisini çeken renkli heykel aynı zamanda heykel sanat tarihinde büyük bir yer edinmiş önemli pek çok sanatçının üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Renk her bir sanatçının elinde yeni farklı anlatım dili olmuş, gelecek kuşaklarda da bu anlamda yeni fikirler görmek mümkün olacaktır.

2.2.5. Kütle-Boşluk

Konstrüktivizmin temsilcisi olan Tatlin, ilk konstrüksiyonlarını resimsel çerçeveden kurtararak kütlenin ortadan kalkmasını sağlayarak boşluğa asılan varlığın, boşlukta doğuran heykellerini üretmiştir. Tatlin yaptığı ilk rölyefinde bir odanın köşesini alıp konstrüksiyonunu duvarlar arasında gerilen bir telin üzerine asmış ve bu şekilde duvarların kesiştiği yüzeyleri uzaysal (boşluk) konstrüksiyonunun gerçek parçaları haline getirilmiştir.

Tatlin bu konstrüksiyonlarında geleneksel rölyefle hayali olarak elde edilen boşluk yerine gerçek boşluğu kullanmıştır. Gabo ve Pevsner kardeşler heykele yeni yönler vermek gerektiği konusunda yayımladıkları “ gerçekçi bildiri ” de bu amaçlarını ifade etmek için şu ilkeleri saptamışlardır. Mekân ve zaman bizim için yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanatta bunların üzerine inşa edilmelidir. Hayatı mekân ve zaman olarak algılayışın farkına varmak bizim resimsel ve plastik sanatlarımızın yegâne hedefidir.

1. Sanatın gerçek hayata yanıt verebilmesi için iki temel üzerine kurulması gerekir. Bunlar; uzay (boşluk) ve zamandır.
2. Volüm heykelde tek anlatım aracı değildir.
3. Boşluk (uzay) heykelde diğer gereçler gibi şekillendirilebilir. Bu şekilde istenildiği gibi kullanılabilen boşluk bir sanat eserinin tamamlayıcı parçasıdır.
4. Kütle ve boşluk (uzay) plastik anlamdaki farklı maddelerdir. İkisi de somuttur ikisi de şekillendirilebilir.

²⁶ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul 2005, 82-84.

5. Yeni ve özgün formlar yaratabilmek için sanatın soyut olması gerekir. Sanat taklit etmeye son vermelidir. Dinamik hareketli öğeler gerçek zamanı ifade edebilir. Sabit elemanlar bu amacı sağlayamaz.
6. Gerçek zamanı ifade edebilmek için sanat eseri dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerekmektedir.²⁷

Bu bildirinin en önemli tarafı boşluğun yeni bir anlamda kullanılmasının belirlenmesidir. Bu anlamda ölçülüp şekillendirilebilen boşluk plastik bir unsur olarak yeni bir kütle olarak heykelde yer almaktadır.



Görüntü 2.9. Antoine Pevsner, Bronz, 55 x 36, 3 x 49, 1 cm Collezione Peggy Guggenheim, 1941

Konstrüktivistler boşluğu ölçüp şekillendirebilir bir plastik malzeme olarak heykellerinde kullanmışlardır. Bu sanat akımı sanatçılarından olan Gabo-Pevsner mekânı kendi başına bir malzeme olarak ele alıp gerçekleştirdikleri “şeffaf” heykellerinde bunu ortaya koymuşlardır. Konstrüktivist heykel planı, planlar arası boşluk ve her boşluğun algılanabilecek nitelikte olması gibi özelliklere geleneksel heykelin kütle ve kapalı form anlayışından ayrılmıştır.

²⁷ Ahu Antmen, 20. yy Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, 115-116

Heykelde formlar açılmış ve sonuç olarak mekânın içine heykel, heykelin içine mekân girmiştir ve mekân sınırlandırılması ortadan kalkmıştır. Heykelde artık boşluk somut bir madde olarak form oluşturmaktadır. Kütlesiyle mekân içindeki boşluğu oluşturmuştur.²⁸

2.3. SANATTA RİTİM

Evrenin uyumu doğada bozulmadan süregelen bir devinin duyularımızda görünür olmasıyla anlam kazanır. Bu uyumun ortaya koyduğu devinim ve yineleme duyumsanan biçimler ve ritmik kuruluş sanatçı tarafından adım adım izlenir. Böylece ortaya çıkan algının estetik bir duyarlılıkla ifade edilmesi sanat eserini meydana getirir. Ritim sanatçının algıladığı düzenlilik kurallarına dayanır. Sanatçı her çağın durmadan değişen devrimini içinde duyuları aracılığı ile var olmaktadır. Ritim tanımlamalarında düzen, tekrar, devinim, yineleme, benzetme (analoji), akış gibi kavramlardan söz etmek mümkündür. “ Sanat yapıtında yer alan öğelerin kendi aralarında oturdukları ardışık zaman ve mekân aralıklarının belirlendiği düzen “ olarak da tanımlanabilmektedir. Birim tekrar ritmin oluşumunda etkili bir kavramdır.²⁹

Ritim anlatılmaktan çok sezilmektedir. Ritim bir sanat eserinde görsel bir tempo yaratmak için tekrarlanan elemanların dikkatle düzenlenmesiyle gerçekleşir. Bu elemanların tekrarlanması izleyicinin bakışının eserin yüzeyinde kolayca gezmesini dolaşmasını sağlamaktadır. Doğanın devinim içindeki ritimsel yapısı tekrardan meydana gelmesi canlı olduğunun göstergesidir. Tekrar ve vurgu ritmin iki önemli tanımlayıcısıdır. Yazar’a göre:

*“Bir biçimsel durumun sonucu olarak ortaya çıkan ritim evrenin çekim denge merkezkaç gibi değişmez yasalarına dayanmaktadır. Özellikle gözümüz biçimindeki egemen öğe karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır. Bir beyaz kâğıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah bir benek bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır. Renk ilişkilerine dayalı biçimlerde hareket ve ritim o biçimlendirme tarzının gerektirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla sağlanır.”*³⁰

²⁸ Yıldız Öner, *Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı*, (Yüksek Lisans Tezi), 9 Eylül Üniversitesi, İzmir 2009.

²⁹ Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 203.

³⁰ Kayıhan Keskinok, “Doğa ve Sanatta Ritimler”, *Sanat Dergisi*, 6, 1994, 2.

Ritmin temel çıkış noktası müzikle olmakla birlikte, plastik sanatlar eğitiminde gerek temel öğeleri gerek temel sanat ilkeleri ve estetik değer yargıları ile olan ilişkisi mutlaklıdır. Sadece sanatta değil var olan her şeyin şeklinin, yapısının, görüntüsünün, renginin, biçiminin, formunun ve dokusunun bir ritmi vardır. Evrende ve yaşadığımız dünya üzerinde var olan her şey ritmik bir görüntüye sahiptir.

Plastik sanatlarda ritim tek başına varlık göstermez. Eseri var eden bütün tasarım öğeleri çizgi, doku, biçim, renk, ışık-gölge, form, aralık(espas) bunlarla birlikte tasarım ilkeleri olan tekrar hareket, denge, benzerlik (analoji), zıtlık, egemenlik, birlik ve egemenlik değer yapıları olan, boşluk-doluluk, koyu-açık, büyük-küçük, hareketli durgun, parlak-mat ile birlikte ritim oluştururlar. Bu bütünlüğün sonucu olarak sanat eserinde beğeni ve tamlığı sanatsevere sunulur. İzleyiciyi esere bağlayan renk, şekil, biçim, çizgi, hareketle ritim duygusu oluşturmaktadır. Benzer ya da farklı formların, renklerin, lekelerin bir araya gelmesiyle oluşan ritmik tasarım izleyicinin iç dünyasında farklı algı durumu oluşturmaktadır.

Kısacası plastik sanatlarda ritmi birbirinden koparmayan tasarım öğeleri ilkeleri ve estetik değer yargılarının toplamıdır. Bir yaşamın var olma düşüncesi ritimsiz mümkün değildir. Evrenin ritmik akışı içerisinde dünyanın ritmik bir düzeni içerisinde yaşam ritmik bir ahenk içerisinde devam ettiğine göre ritimsiz bir olgunun evrende olmadığı düşüncesi kabullendiğimiz bir gerçektir. Sonuç olarak ritimselliğin özüne bakılırsa evren var olan her şeyiyle ritimdir, ritmiktir.

2.3.1. Plastik Sanatlarda Ritim Olgusu

Sanatsal içeriği olan plastik kavramı; biçimlendirilebilen madde anlamını karşılar. Taş, kil, metal, ahşap, alçı gibi biçim verilebilecek herhangi bir malzeme plastik sanat malzemesi olarak kullanılmaktadır. Plastik, estetik olmayan şekil verildiği zaman formunu koruyan bir madde görevini görmektedir. Elastikiyet özelliği olan bir malzemede plastik sanatlarda kullanılmaktadır. Resim ve heykel için kullanıma uygunluğuyla plastik sanatlar adı ile ele alınabilir.

Kavram, heykel plastiği şeklinde kullanıldığı zaman heykel sanatının ritmini ifade etmektedir. Plastik sanatlarda ritim sanatçının üretim aşamasında estetiği yakalamak için uyguladığı kullandığı temel heykel unsurlarından biridir. Sanatçı sanat eserinde

kompozisyonu oluşturan temel öğelerinin birbiriyle olan temel ilişkisi üzerinde durmaktadır. Plastik sanatların varoluşunda kullanılan madde ritmin gözlemlenebileceği bir sistematik özelliğe sahiptir. Günümüz sanatçısının malzemeye eğilimi çoğu zaman maddesel estetikdir. Fakat eski kültürlerde maddeye sanatsal anlamda yaklaşımları malzeme dayanıklılığı ve şekil verilebilirliği üzerinde gerçekleştirilmiştir. Maddenin dayanıklı olması ve işlenebilirliği estetiğin kurulmasında sınırlar yaratabilir. Buna karşı alet kullanımı ve teknik gelişmeler sanatçının dayanıklı bir madde ile bütünlük kurmasında etkili olmaktadır.

Sanat eserine dönüştürülecek maddenin dünya üzerinde bulunduğu yere özgü olan doğası bağlı olduğu doğada çalışan sanatçının teknik ve sanatsal arayışına yön vermektedir. Bazı zamanlarda ham maddenin coğrafyaya bağlı olanakları kültürlerin sanatsal üsluplarını ve olaya yaklaşımlarını da belirlemiştir.

“Okyanusya’da taş devri geçen yüzyılın sonuna kadar sürmüşse de bu oralarda yaşayan halkın zihniyet bakımından daha aşağı olmasından değil oralarda hiç madde bulunmamasındandır. Malzeme plastik şekiller üzerinde geciktirici ve hızlandırıcı bir etki yapar. Arkaik Yunan’ da örneğin taş heykellerde işçi için çıkıntılı kısımların çekiç vururken kırılması korkusu olmadığından kollar vücuttan ayrı ve serbesttir.”³¹

Plastik sanatları tarihsel gelişim sürecinde arkeolojik bulgular üzerinden değerlendiren Waldemar Deonna ‘Ritimler ve Kanunlar’ adlı kitabında medeniyetlerin gelişim süreçlerinde yarattıkları üç evreden oluşan aşamaların her kültür ve çağda sanat açısından paralel evrimsel süreçleri yaşadıklarından yola çıkarak sanat tarihinin ritmik devirin içerisinde bir süreçte sahip olduğuna değinmektedir.

2.3.2. Heykel Plastiğinde Ritim Olgusu

Heykel sanatı insanlık tarihinin ilk evrelerinden günümüze kadar gelmektedir. Heykel plastiği Modernizm’le girişilen arayışlar doğrultusunda kavramlaşmışlar ve heykel plastiğinde uygulanan değinilen kavramların birçoğu modernizmle biçimlenmiştir. Daha öncesinde heykelin dili üslubu tekniği varken modernizmle birlikte heykel plastiği bu kavramların hepsine üst bir başlık olmuştur. Ritim heykel plastiğinin temel kavramlarından biridir, heykel plastiğinin temel öğeleri ritim

³¹Waldemar, Deonna, *Sanatta Ritimler ve Kanunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul , 1945, 93-95.

kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Örneğin boşluk kavramının zıt dengiyle olan diyalektik ilişkisinin formun bütününde oluşturduğu ritmik kompozisyon ya da ışığın zıt denginde karşılık bulan gölgenin formun genelinde oluşturduğu algı heykel kompozisyonunda estetiği kurarken, kavram imgelerinin kullanılması sonucu gerçekleşmektedir.

Genel anlamda sanat eseri evrensel olan ile tekil olanın birliği şeklinde tanımlanır. Bu birliğin bulunmaması halinden sanat eseri tasavvur edilemez ama sanat tarihinin değişik dönemlerinde bu birlik çok farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. Organik (simgesel) sanat eserinde evrensel ile tekilin birliği dolaysızdır. Buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde avangardist eserlerde buna dâhildir. Söz konusu bilgi dolayımıdır.³²

Postmodernizmin sınırları değiştirmesiyle üretim ve sergileme biçimi dört boyutlu sanatsal üretimler heykel sınıflandırılmasından bağımsız yeni isimlerle değerlendirilmiş düzenleme yerleştirme gibi yeni alanlar kategoriler oluşturulmuştur. Bu anlamda heykel plastiğinin temel kavramları aranabilir fakat bulunan şey sanat nesnesinin estetiğinden çok fikrin estetiğine yönelik olmuştur.

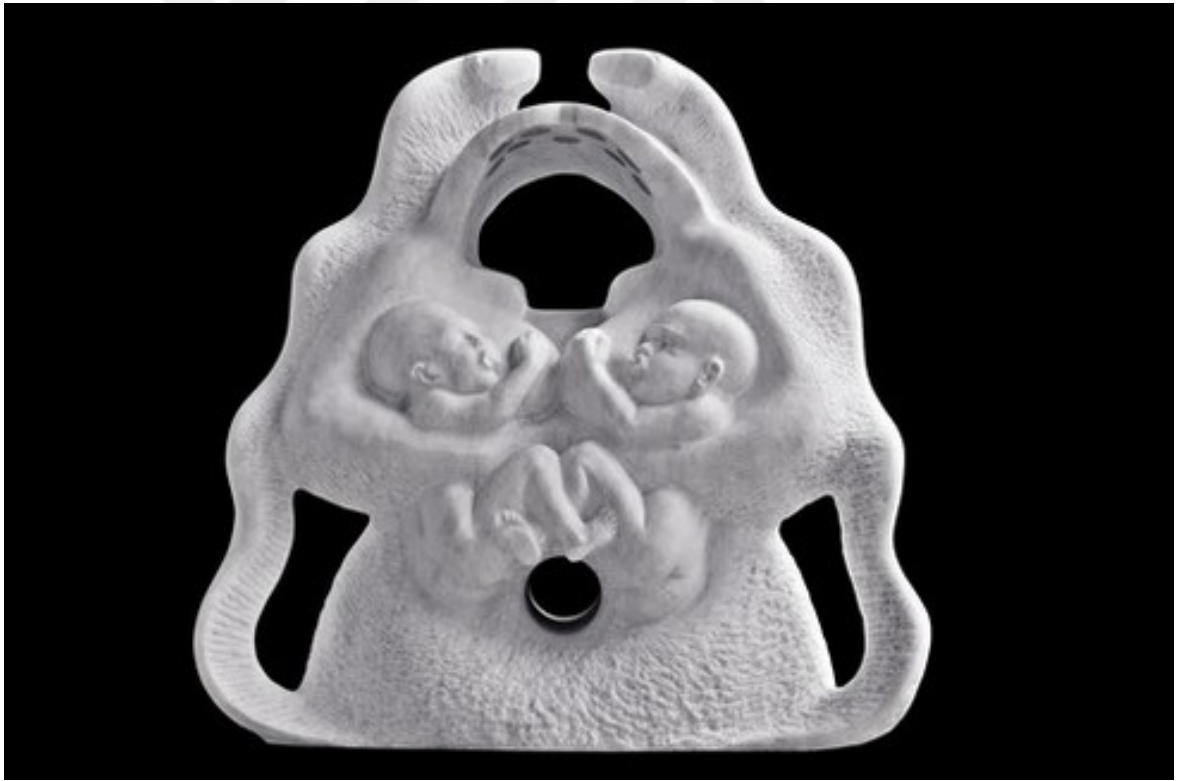


Görüntü 2.10. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır Malzeme,1917

³² Peter Bürgen, *Avangard Kavramı*, 9. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 114

Duchamp'ın R. Mutt imzasıyla sergilediği çeşme isimli çalışması hazır yapım bir malzeme olan pisuardır ve sanatçının üretimle ilgisi bulunmamaktadır. Sanatçının rastgele seçtiği üretim malzemelerini imzalayıp sergiye göndermesindeki provokasyonun amacı, izleyicinin özellikle zengin sanat olduğu konusundaki anlayışın varlığını sorgulatmıştır (Görüntü 2.10).

Bu sanat yapıtında kavram olarak öğeler araştırılmasa da hazır yapım bir nesnenin çokluk fikrindeki anlayışın fikir estetiğinde oluşan ritimle doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilmektedir. Heykel üretim sürecinin tekniğinde ritmik unsurlara yer vermektedir. Antik çağlardan günümüze kadar gelen süreçte kullanılan bir yöntem olan kalıp alma ve döküm, boşluğu dolduran kütle olarak heykelin boşluğun var olduğu negatifin doldurulmasıyla gerçekleştirilen süreç ritmik bir tekniğe sahiptir negatif-pozitif ilişkisinin teknik olarak kullanılmasının yanı sıra bu ilişkiyi imge olarak kullanan sanatçılarda bulunmaktadır.



Görüntü 2.11. Mehmet Aksoy, Yılan Hikâyeleri, Mermer, 2010

Sanatçı eserlerinde bu sürecin estetiğinden hareketle oluşturduğu bir teknikle kütleyi negatif üzerine kurmaktadır ve heykel boşluğa biçim vermektedir.

2.3.3. Soyut Heykel Sanatında Ritim Olgusu

Sanatçının ona yüklediği anlamla soyut heykel kapalı, kendini açık etmeyen bir yapıya sahiptir. Soyutlanmış ve soyut heykel arasındaki fark, soyutlanmış olan bir heykelde sezilenin görsel anlamda karşımıza çıkabilecek olmasıdır. Soyut heykelde biçim, bir yanılsama olmaksızın evrenin özünde olanı arayan bir tavırla maddeyi kendi gerçekliğinin üstünde bir yapıyla sunma çabasındadır. Tanımlanabilir herhangi bir figürün duygularından arınmış, düşünceyle ulaşılmak istenen soyut yapının maddede biçim bulmuş hali olarak soyut heykel gizem dolu ve belirsizdir. Soyut bir heykelin tanınması, heykelin formunda, doğada karşımıza çıkan biçimlerle eşleşebilecek yapısından yola çıkarak algılanabilecek kavramlardır. Ritim, bu kavramlardan biridir.

Soyut heykel, zıtlıkları imge olarak alır ve formun üzerinde duran dolu-boş, eğri-düz, uzun-kısa, katı-akışkan gibi eşleşmelerin yarattığı dinamiğin diliyle simgeler fakat amaç bu simgeler aracılığıyla gerçekliğin görünen yüzünün üstünde bir anlamı bulmaktır. Soyut sanat gerçekliği ifade etmiş olsa da gerçekliği olmaksızın izleyiciye sezgisel anlatımlarda bulunmaktadır. Bu durumun tezatlığı heykel sanatında soyut anlatımları özgün olsa bile anlaşılmaz kılmıştır. Bu belirsizlikler karmaşasında soyut heykelin ifade gücünü kuran kavram imgeleri arasında ritim; doğada gözlemleyebileceğimiz, varoluşun kökenine değinen ve soyut heykelin dinamik yapısını kuran temel kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Soyut ona ne yüklenirse onu taşıyabilecek açıklıkta bir belirsizliğin kavramı olarak tanımlanabilir olan ritmik formlarla ifade edildiği zaman, izleyicinin ritim algısını temellerinde yatan denge, boşluk, mekân, zaman, sınır gibi tanımlanabilecek bütün kavramlara gönderme yaparak herhangi bir şeyi ifade edebilmektedir.

Günümüz teknolojisinde mikro ve makro yapılarda gözlemlenebilen temel geometrik formlar, insanın bilgisine sahip olmadığı bir zeminde, duyu organlarıyla algılanan doğanın görselinde bulunmamaktadır. Kusursuz bir daire, kare, dikdörtgen, prizma, küp gibi geometrik şekiller insan eliyle yaratılan şekillerdir. Soyut sanatı doğuran temel geometrik formlar olmasına rağmen bugün insan doğada ki temel geometrileri rahatlıkla çözümleyebilmektedir.

Sanat tarihinde soyut organik üretimlerin hepsinde ritim kavramı aranabilir fakat ritmi konu alan çalışmalar sayılıdır. Vladimir Tatlin'in "3. Enternasyonal Anıtı" buna örnektir (Görüntü 2.12) .



Görüntü 2.12. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, Metal, 1919

III. Enternasyonal Anıtı; sonsuzluğun mekânı olarak düşünülebilecek boşluk kavramının sanatta, biçimdeki yansımalarına, formun boşlukla şekil edilmesi kavramı üzerinden en iyi örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Konstürüktivist hareketlerinin içinde yer alan Tatlin'in anıtı kapitalizmin imgelerinden biri olan Paris'te ki reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eiffel kulesine bir yanıt olarak tasarlanmıştır ancak hayata geçirilmemiştir.

Enternasyonal Anıt, bir bölümü kafes içinde ve altmış derece yatay kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecek biçimde tasarlanmış küp şeklinde ki mekân toplantı salonu, piramit şeklinde ki mekân sekreterlik bürosu, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçiminde ki üçüncü mekân ise, danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştır. Simgesellikle işlevselliğin birleştirildiği bu yapı çelik ve cam malzemelerden yapılması planlanmıştır. Tümüyle gözlemesine benzeyecek olan bu yapının eğik eksenini Kutup Yıldızına doğru yönelmesi planlanmıştır. Kozmik bir yapı tasarımı olarak çağının sınırları ötesinde bir imgeye sahiptir. Yapı içinde bulunan hücrelerin evrenle uyumlu bir şekilde hareket etmesi, toplantı salonunun dönüşü dünya gibi bir yılda, sekreterlik bürosunun olduğu piramidin ayın dünya etrafında dönüşü gibi yirmi sekiz günde, danışma merkezi olan silindirin dönüşü ise dünya gibi günde bir kere dönmesi düşünülmektedir. Böylece kule, insanın zaman içinde ki var oluşunun simgeleyen ve tasvir eden, soyut imgelerden oluşan soyut sanat işlevini yükleyecektir.

Soyut ritmik formlar sanat tarihinde bir çok örnek üzerinden değerlendirebilir. Örneğin, Max Bill'in sonsuzluğu imgeleyen burma formunda heykelleri, Anthony Caro ve David Smith'in metal konstrüktif heykelleri, Dan Flavin'in floresan lamba düzenlemelerinin formu, Carl Andre'nin hem heykelleri hem düzenlemeleri, Ben Nicholson'un rölyefleri hatta Robert Smithson'un biçim verdiği yeryüzü parçaları birim tekrarlarından oluşur ve ritmik bir yapıya sahiptir.

Yine soyut sanatın öncü sanatçılarından olan Brancusi ve Henry Moore form anlayışında ritmi temel kavram olarak ele alan sanatçılardandır.



Görüntü 2.13. Robert Smithson, “Kırmızı Kumtaşı Köşe Parçası”,Aynalar ve Kumtaşı, 1968

Brancusi’nin Sonsuz Sütunu, sonsuzluğu sonu olan, bütün bir yapıyla sergiler fakat bu bütün kütlelerinin ince uzun biçimiyle öylesine yükseklerle çıkar ki bizlerde hiç bitmeyecekmiş gibi bir his uyandırır. Kompozisyonu sonsuzluğu sonu olan bir bütünle kurarken uyguladığı birim tekrarları ile ritim kavramını, sonsuzlukla eş bir noktaya taşır. (Görüntü 2.14).



Görüntü 2.14. Constantin Brancusi, Sonsuzluk Sütunu, Çelik, 1937-1938

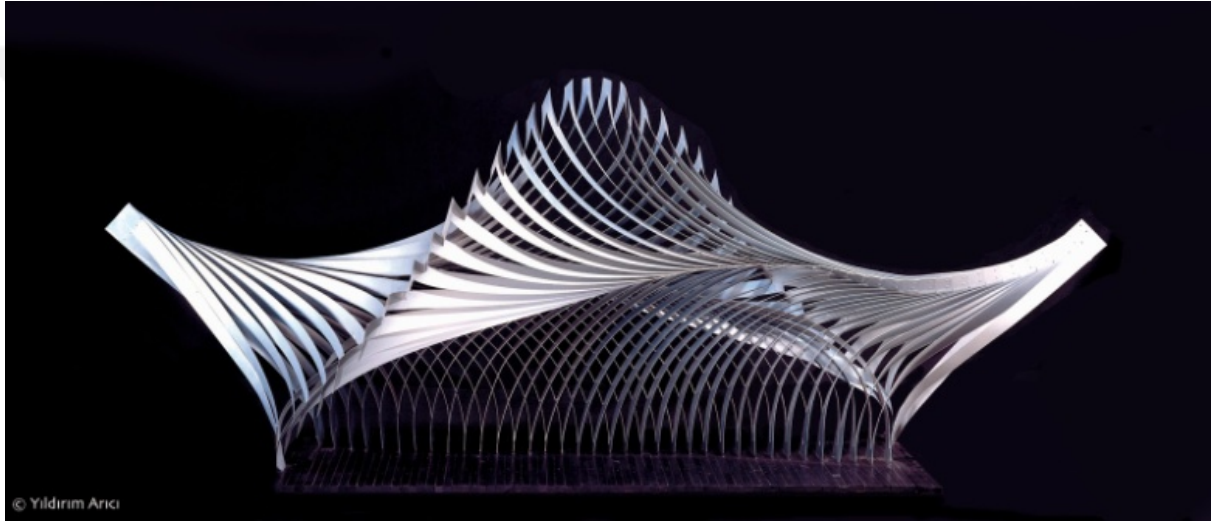
Henry Moore'nin heykelleri soyut ve soyutlama arasında devinim içerisinde ve sanatçının heykellerinde, doğanın güzelliğinde ki ritme yaptığı vurguyu görmek mümkündür.

Moore heykellerinde ritme yaptığı vurguyu;

“Doğa gözlemi, sanatçının yaşamında önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir. Sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir. İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur; ama biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri, doğal nesnelerden (kemikler, çakıl taşları, kayalar, ağaçlar vb). öğrendim Kemiklerin dayanıklı ve yoğunluklu yapıları bir biçimden diğerine olan ustalıklı geçişleri, akıllara durgunluk verecek derecede zengin kesitleri, bütün bunlar, mükemmeldir. Çakıl taşları ve kayalar; taşın nasıl çalışılacağına doğal yollarını gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları, yavaş yavaş yok olmayı, bakımsızlığın (asimetrikliğin) kurallarını ve taşın ovulmuş durumunu gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlenin ritmini taşıyan kayalar, taşın gelişigüzel aldığı biçimleri gözler önüne

sererler. Ağaçlar; bir kesitten diğerine olan basit geçişlerin, bağlantılarının ve büyüüyüp serpilmenin temel ilkelerini gösterirler. Yukarı doğru kıvrılarak yükselen bir ağaç heykel hakkında mükemmel fikirler verir. Tek- biçimin tamlığına (kendi kendine yeterliğine harika örnekler olan kabuklar, doğanın içi boş, ama sağlam biçimlerini gösterirler. Doğadaki biçim ve ritimler sınırsızdır. Bunlar heykeltıraşın biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler. Mikroskop ve teleskopun da devreye girmesi biçim bilgisi alanını iyice zenginleştirir.”³³ sözleriyle açıklamaktadır.

Türk sanatçılardan ise Kuzgun Acar ve İlhan Koman, heykellerinde soyut ritmik formları doğrudan ifade biçimi olarak kullanmışlardır (Görüntü 2.15), (Görüntü 2.16)



Görüntü 2.15. İlhan Koman, Sonsuzluğa, Metal, 1970

³³Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara 1999, 177-179

2.4. SANATTA TEKRAR

2.4.1. Kavram Olarak Tekrar

Kelime anlamı olarak ‘‘ tekrar ‘‘ aynı olan nesnenin, durumun, işin, hareketin yeniden ortaya çıkışı, bir daha, yine anlamlarını karşılamaktadır. Yaşamın, doğanın hatta evrenin sürekliliğini sağlayan tekrar olgusudur. Güneşin etrafında dönen Dünya, tohum üreten ve o tohumdan yeniden üreyen bitki türünün devamı için doğum yapan varlıklar sürekli tekrar hareketinde bulunmaktadırlar. Tekrar olgusu temelde iki tür olarak ele alınabilir. Zamansal tekrar ve uzamsal tekrar, tekrarın açıklayıcısı olarak bize yardımcı olacaktır. Uzamsal tekrar, zamanın akışı içinde oluşan boşluk ve doluluk öğelerinin art arda tekrarlanmasından oluşmaktadır. Zamansal tekrarı, dünyanın yörüngesinde dönmesinden, mevsimlerin değişiminden, doğum ve ölüm gibi döngü içinde görebiliriz. Uzamsal tekrarı ise nesnelerin mekânda yan yana aralarında birbirini ayıran boşluklarla olan ilişkilerinde görebiliriz. Bu doluluk ve boşluk ilişkisinde tekrar konusunun ayrılmaz bir parçası olan ritim düzenini oluşturmaktadır. Kelime anlamı olarak ritim olayların, nesnelerin düzenli aralıklarla tekrarlanması anlamını taşımaktadır. Tekrar hareketi olmazsa ritim olgusunun da olmayacağını görmek mümkündür. Bu bakış açısıyla yaklaşıldığı zaman ritim belli bir düzen olgusunu içermektedir ve kendisiyle ayrılmaz bir bütünü oluşturan tekrar olgusu içinde bu sistem geçerlilik kazanmaktadır. Tekrar ritmin varlığının ön koşuludur.

2.4.2. Tekrar Biçimleri

Tekrar, ritimden soyutlandığı zaman geriye sadece nicelik değerler taşıyan bir olgu kalmaktadır. Ritim tek bir düzenekten oluşan bir şey değildir, çünkü kendi içinde matematiğin ve geometrinin değişken değerlerini barındıran bir sistemdir. Bu değerler tekrarın çeşitli biçimlerde organize olmasına, kimlik ve kişilik kazanmasına yol açıp nicelikten niteliğe dönüşmesini sağlamaktadır.

Tekrar varlığını birçok biçimde göstermektedir. Birimin matematiksel ve geometrik yüklemelerine göre farklı durum ve çeşitliliği tanımlanabilir. Düz tekrar, değişken tekrar, tek elemanlı ve çok elemanlı tekrarlardır.

Tam Tekrar:

1. Aralıklı Tekrar
2. Aralıksız tekrar

Değişken Tekrar:

1. Tek Elemanlı Tekrar
2. Birden Çok Elemanlı Değişken Tekrar

2.4.2.1. Aralıklı Tekrar

Aralık kavramı ögesel bir anlam ifade etmemektedir. Bu tekrar türünde bir biçimin tekrar edilmesi için araya ikinci ve zıt bir biçimin girmesi şarttır. En az iki zıt biçimin belirli aralıklarla veya aralıksız olarak strüktürel eksenlere göre dizilimidir. Bu devinim, hareket ve canlılık sağlamaktadır. Aralıklı tekrarda derinlik etkisi olmamakla birlikte biçimlerin belli bir düzen içinde tekrarlanmasının yarattığı bir monotonluk vardır. Görsel algıda iki boyutlu bir görünüm yaratmaktadır.

2.4.2.2. Aralıksız Tam Tekrar Biçimi

Birimler arasında hiçbir boşluk bırakmadan yan yana gelerek sonsuza kadar devam edebilen tekrar biçimidir aralıksız tekrar. Dörtgen ve üçgen gibi geometrik biçimlerin yine aynı türden ve birbirini tamamlayan elemanların yan yana gelip hiç boşluk bırakmadan bir yüzey veya alanı kaplayabildiklerini görebiliriz.

2.4.2.3. Değişken Tekrar

Tek elemanlı ve çok elemanlı değişken tekrar olarak gruba ayrılan tekrar biçiminde, tek elemanlı değişken tekrar, aynı elemanın kendisi değişime uğramadan dizilişte ana boşluklar, aks, yön, boyut, zaman ve yer yüklemelerinden birinin değişime uğradığı tekrar biçimidir.

Çok elemanlı değişken tekrar, birden fazla elemanın ara, renk, doku, boyut, zaman, yön gibi değişkenler aracılığı ile belli bir sistem içinde tekrarlanmasıdır.

2.4.3. Sanatta Tekrar Biçimleri

Sanat tarihi boyunca sanatçılar birbirlerinden esinlenmiş ve beslenmişlerdir. Bu esinlenme ve beslenme sadece fikir ve konu alıntısı sınırlarında kalmayıp kompozisyon kurgusunu da aynen kullanmaya varmıştır. Van Gogh, Millet in birçok eserinde konu ve kompozisyon kullanıp kendi duyarlılığı konusunda eserler yaratmıştır.

Her sanatçının üretiminde tekrar mevcuttur. Sanatçı yapıtlarıyla kendi iç dünyasını ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Bunun için kendi ifade dilini yaratmıştır. Bu ifade dili, sanatçının duyarlı olduğu bir konunun birçok yapıtında kullandığı bir elemanın veya tekil yapıtın kurgusundaki bir elemanın tekrarlanmasıyla kendini göstermektedir.

Bir sanat yapıtında kompozisyonun temel unsurlarından biri de ritimdir. Bir yapıtın kurgusunda ritim oluşması için bir veya birkaç aynı veya benzer elemanın belli kurallar dâhilinde tekrarlanması gerekmektedir. Var olan yapıttan esinlenme dışında sanatta tekrarın varlığı yeni ve başka bir içerikle karşımıza çıkmaktadır. Buda bir yapıtın biçimsel ve düşünsel kurgusunu oluşturan tekrardır. Bu anlamda tekrar, herhangi bir elemanın sayısal tekrarı olmaktan çıkıp, işin özünü belirleyen hem de nitelik dönüşümüne uğrayan, yani yapıtın biçimsel ve düşünsel kurgusunu oluşturan bir içerik kazanmaktadır.

“Her şey, her an kendi başlangıcından başlar. Geçmiş, geleceğin bir ön biçimlenmesinden ibarettir. Hiçbir olay geri çevrilemez değildir, hiçbir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda, dünyada yeni bir şey olmadığını söylemek mümkündür. Zira her şey aynı prototipin tekrarından ibarettir.”³⁴

2.4.4. Plastik Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Tekrarlanan Elemanlar

1950’ler sonrası plastik sanatlarda anlatım ögesi olarak tekrarlanan elemanların kullanıma girmesinin nedenlerini ve kullanım biçimlerini ele almadan önce, bu dönemde önceki sanatlarda tekrarlanan elemanların varlığına da değinilebilir.

Plastik sanatlar insanlık tarihinin derinliklerinde bir ritüel aracı olarak doğmuştur. Barınak olarak kullanılan mağaraların duvarlarına çizdiği hayvan tasvirlerini ve av

³⁴Mirsea Eliade, *Ebedi Dönüşüm Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, İstanbul 1994, 92.

sahnelerinin amacı sadece basit bir şekillendirme değil bereketli geçen avın ve avlanma süresinde yaşananların törensel anlatımıdır. Bu şekilde gelişmekte olan zekâsının farkına varan insan diğer varlıklar üzerinde kendi üstünlüğünü simgelemekte ve belgelemektedir. Sanat daha sonraki dönemlerde de üstünlük ve iktidarı sembolize eden bir araç olmaya devam etmektedir.

Psikolojik etki yaratmak için tekrar yöntemi kullanan Mısır medeniyeti Luksor Tapınağı'nda ki Aslanlı Yol'un iki tarafına dizilmiş aslan heykellerinin tekrarı başka anlamlar taşımaktadır. Süreklilik varlığını tekrarla sağlamaktadır. Mesela toplumsal düzenler varlığını ve sürekliliğini tekrar aracılığı ile sürdürmektedir. Yılın belirli dönemlerinde tekrarlanan törenler, kutlamalar toplumsal yapıda kanunlar ve kurallar oluşturur.

20 yüzyılda hızla beliren sanat akımlarıyla beraber sanatçılar kendi anlatım biçimlerine uygun olarak kullanma yöntemini benimsemişlerdir. 20. yüzyılın en önemli heykел sanatçısı olan Brancusi 1920'li yıllarda Romen köy evlerindeki ahşaptan yontulmuş sütunlardan esinlenerek "Sonsuz Sütun" adlı ünlü eserini yapmıştır. Yapıtın tamamı geniş taraflarından birleştirilmiş uçları kesik iki dörtgen piramidal formdan oluşan birimlerle oluşturulmuştur. Brancusi'nin Sonsuz Sütun'u ile başladığını düşündüğümüz bu süreçte, tekrarlanan öğenin kullanım biçimi olmaktan çıkarak içeriğe dönüşmektedir. Bu dönüşümle birlikte tekrar daha önceki tekrarlardan köklü ve radikal bir farklılaşmayı ifade eder. (Görüntü 2.14).

Sadece duyuşal dünyayı yansıtmaktan kurtulan sanatçı, düşüncelerini ifade etmek için soyut sanatın getirdiğı biçimsel-düşünsel özgürlüğe kavuşmuştur. Bu özgürlük sanatçıya kavramları da görselleştirebilme imkânı sunmuştur. Sanatın görsel yapısıyla beraber düşünsel yapısı da değişmiştir. Bu yüzden Sonsuz Sütun'un potansiyeli ritmik birimin seri tekrarının işlevidir. Bu eser önceki tekrarlardan farklıdır çünkü sayı belirtmesi, konu tekrarı, kompozisyonu, yapıtın kendisi, süreci değişimi göstermek için bir öğeden fazlasını barındırmaktadır.

Brancusi'nin çalışmasında tekrar olgusu, yapıtın düşünsel altyapısını yani kavramın kendisini ifade etmektedir.



Görüntü 2.16. Andy Warhol, Elvis, Serigrafi,1962



Görüntü 2.17. AndyWarhol, Marily Monreo, Serigrafi,1967

Tekrar artık obje, alıntı vb. tekrarı olmaktan çıkıp kavram tekrarına dönüşmektedir. Pop sanatın önemli ismi olan Andy Warhol'un 1960'lı yıllarda bazı renk değişikliği ile defalarca baskısını yaptığı dönemin idollerinin portrelerinin Brancusi'nin Sonsuzluk Sütunundan hiçbir farkı yoktur. Andy Warhol'un amacı portre yapmak değildir üretim-tüketim kavramlarını irdelemek ve görsel hale getirmektir.1960'larda Kinetik sanat akımı içerisinde Optik sanat akımı doğmuş,bu

akımda geometrik ve çizgisel öğeler kullanılmıştır.Yanılsama yaratmayı hedefleyen bu akım hareket duygusunun yaratılmasına da yönelmiştir.Bu yönelme çizgi,kare,daire vb. Temel geometrik biçimlerin tekrarlanması yan yana, iç içe veya bunların belirli kurallar içinde biçim veya renk farklılıklarıyla kullanımı bir anlatım dili haline gelmiştir.

“...Çağımızın Başlarında ve ortalarına doğru Kemeni, Soto, Vasarely, Nevelson gibi “görsel devingen” (optik kinetik) yapıtlarıyla tanınmış sanatçılar, fütüristlere benzer bir davranışla çok sayıda modülün göz tarafından ancak dikkatle algılanabilecek kadar farklılaşan çeşitlemeleri belirli ritim çabaları ile peş peşe, yan yana sıralayarak ilk gerçek görsel devinmeyi sağlamışlardır.”³⁵

Optik sanatın kuramcılarından Victor Vasarely konuyla ilgili olarak; “Doğada süreklilik kavramı vardır. Doğaya süreklilik kavramı hâkimdir. Doğa sonsuza dek çoğalır, kendini yeniler, değişir. Benim plastik ünitelerim, yuvarlaklarım, karelerim, renklerim yıldızlardan, atomdan, hücrelerden, moleküllerden farklı değildir.”³⁶ İfadelerini ileri sürmektedir.

³⁵ Ferit Özşen,*Heykel Sanatında Ritim ve Çağdaş Uygulamanın Getirdiği Boyutlar*,Sanatta Yeterlilik Tezi,D.G.S.A,Yüksek Heykel Bölümü,1976, s. 24.

³⁶ Zeynep Oral,*Milliyet Sanat Dergisi*,Sayı 100,1974, s. 20.



Görüntü 2.18. Victor Vasarely, Duo-II, Tual üzerine akrilik, 1967



Görüntü 2.19. Victor Vasarely, Holld, Akrilik, Serigrafi, 1989

Vasarely kullandığı yöntemle sadece iki boyutlu yüzey yapıtları değil üç boyutlu çalışmalarda yapmıştır. Özşen sanatçıyla ilgili olarak; *“Vasarely resimlerinde tekrarladığı modüllerle pozitif ve negatif olarak aralıksız sıralamaları ve çeşitlemeleri ile görsel devinim sağlıyor yüzey içinde. Ressam olmasına karşın aynı yöntemle üç boyutlu yapıtlarda uygulamıştır.”*³⁷ İfadelerine yer verir

1960’lı yıllarda Sol Le Witt tekrar üzerine çalışma yapan sanatçılara verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Le Witt’in 1960’ların sonlarında yarattığı serbest ve platonik “Modül Ünit”i kullanarak, sanat alanına damgasını vuran ‘modüler sürtüktür’ heykelleri yaratmıştır. LeWitt, basit ve kişisel olmayan şekiller kullanarak temel bir öge veya çizginin tekrarını ya da varyasyonlarını kullanarak komplike ve doyurucu bir doğa birimler sanatsal düşünce ve üretimin de elemanları haline dönüşmüştür. Bu anlamda Donald Judd’un aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın ‘İsimsiz’ leri 1967 yılında Carl Andre’nin birbiriyle ayrı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu eser, Post-Minimalizm’in temsilcilerinden Eva Hesse’nin lateks ve polyetilenden yapılmış duvara asılı dikdörtgenlerden oluşan eseri, John Duff’un yatay askı üzerine dizilmiş bir demet kravattan oluşan ‘TiePiece’ isimli çalışması 1960’lardayapılmış çalışmaları tekrar üzerine örnek verilebilir.(Görüntü 2.22)

³⁷ Ferit Özşen, *Heykel Sanatında Ritim ve Çağdaş Uygulamanın Getirdiği Boyutlar*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), D.G.S.A, Yüksek Heykel Bölümü, 1976, 68



Görüntü 2.20. Donald Judd, İsimsiz, Paslanmaz Çelik ve Sarı Pleksiglas,



Görüntü 2.21. Eva Hesse,Aught,Lateks-Polyetilen,1968



Görüntü 2.22. John Duff, TiePiece, Hazır malzeme, 1969

Dünya savaşını yaşayan Abakanowicz çalışmalarında büyük kitleler halinde savaştan kaçan, zorunlu olarak bir yerlere götürülen veya toplama kamplarında bir yerde tutulan insanların kalabalık içindeki çaresizlik ve yalnızlığını yansıtmaktadır. Kümelerin düzenleme yöntemleri kimi çalışmalarında karmaşık, kiminde ise belli bir kural ve ritim üzerine kurulmuştur.(Görüntü 2.25)



Görüntü 2.23. Magdalena Abakanowicz, Agora, 106 Dökme Demir, 2006

Türk plastik sanatlarının gelişmesinde belli zamanlama kaymaları olsa da batı sanatının gelişimi ile bir paralellik vardır. Bu nedenle daha önce bahsettiğimiz tüm tekrar biçimleri Çağdaş Türk Sanatı içinde geçerlidir. Bu tekrarlar batı sanatından alıntılar, etkilenmeler olduğu gibi geleneksel Türk resim sanatı, el sanatları ve Anadolu uygarlıkları sanatlarından etkilenmeler şeklinde görülmektedir. Bunun yanı sıra sanatçının kendi benimsediği konu veya öge tekrarları söz konusudur. Geleneksel Türk el sanatları, hat sanatı, yazma, kilim motifleri her zaman Türk sanatçısı için ilham kaynağı olmuştur.

Bir yapıt içinde veya birçok yapıtında anlatım elemanı olarak tekrarlanan öge kullanan sanatçı Fevzi Karakoç çalışmalarında düşünce olarak doğayı taklit etmek yerine doğaya özgü kavram olarak bakmak ve ona yeni yorumlar getirmeyi benimsemiştir.

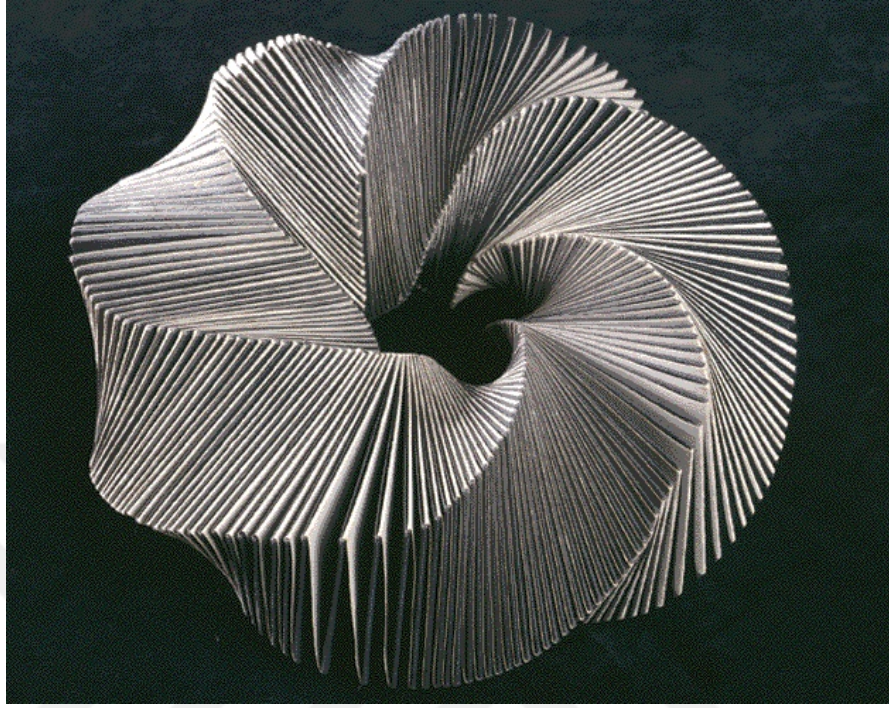


Görüntü 2.24. Fevzi Karakoç, Kızıl Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998

Konuyla ilgili olarak, Türk heykel sanatında da İlhan Koman, Kuzgun Acar, Seyhun Topuz, Şadi Çalık, Ferit Özşen, Osman Dinç gibi isimlerden bahsedilebilir.

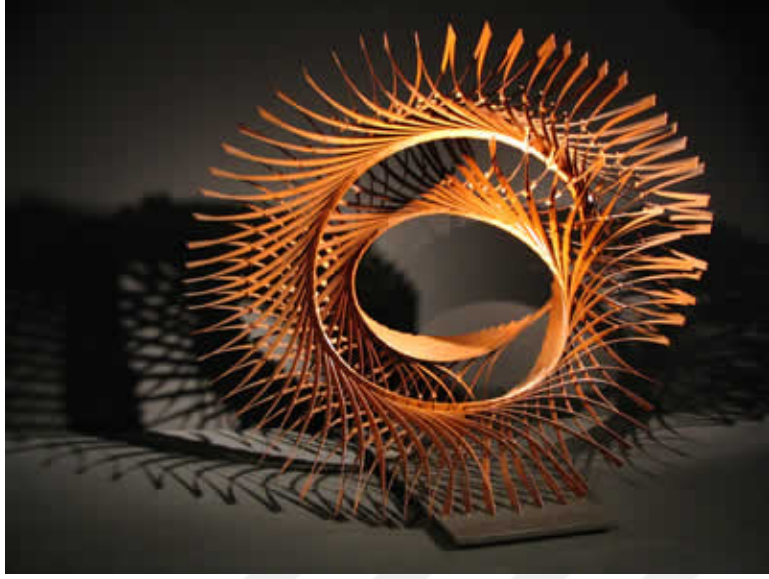
1950'li yılların sonlarından itibaren yaşamını ve sanatını İsveç'te sürdüren İlhan Koman çalışmalarının büyük bir bölümünü bilimsel denilecek geometrik sistemli biçimler üzerine kurgulamıştır. Koman için heykelcilik yalın yaratıcılıktan öte sistemli

bilimsel araştırma demektir. Basit geometrik kurallardan heykelsi şekiller ortaya koymuştur.



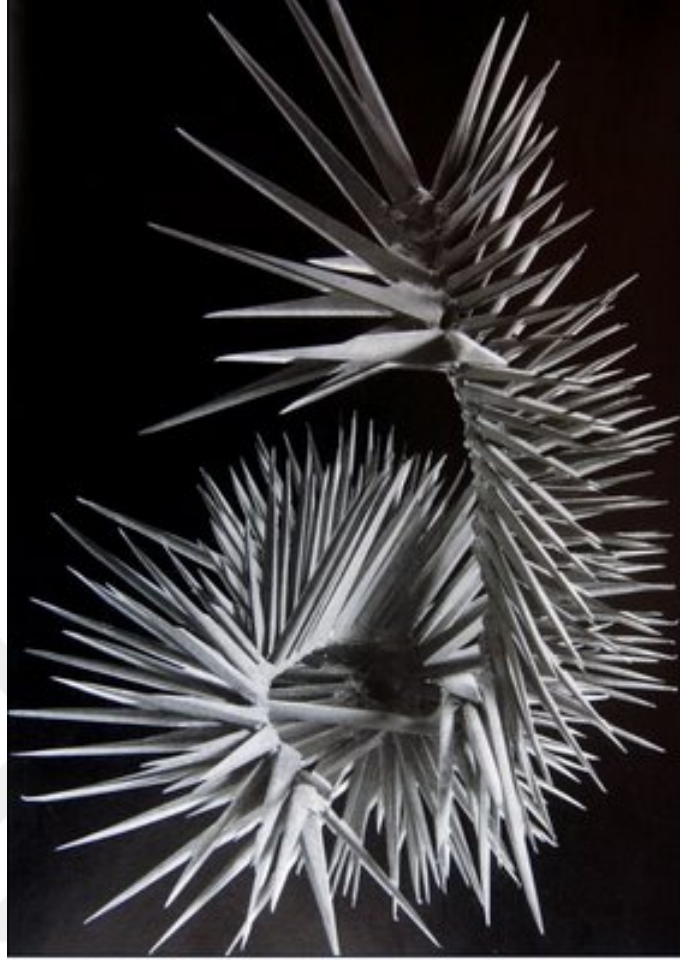
Görüntü 2.25. İlhan Koman, 3D Moebius Türevi, 1980-1986

Tekrarlanan bir elemanın oluşturduğu strüktürler üzerinde uzun zaman çalışmaları yapan Koman birçok eser yaratmıştır. Çok sayıda tahta şeridin bir sarmal aks üzerine dizilişinden oluşan ve tekrarlanan ve dalga hareketini verdiği kurgusunda temel bir yapısal elemanı tekrar tekrar kullanmıştır. (Görüntü 2.25- 2. 26)



Görüntü 2.26. İlhan Koman, Girdap,1986

Hayata erken veda eden sanat anlayışı ve yaşam felsefesi ile Kuzgun Acar Çağdaş Türk Sanatında belirgin iz bırakan bir sanatçıdır. Sanatının ilk dönemlerinde sanat dünyasında da kabul gören soyut çalışmalarının ortak kurgusu dinamizm üzerinedir. Bu dinamizmi çivi, inşaat demiri ve birbirine yakın biçimde olan metal parçaları belli bir ritim ve düzen içinde tekrarlayarak yakalamıştır. (Görüntü 2.27)



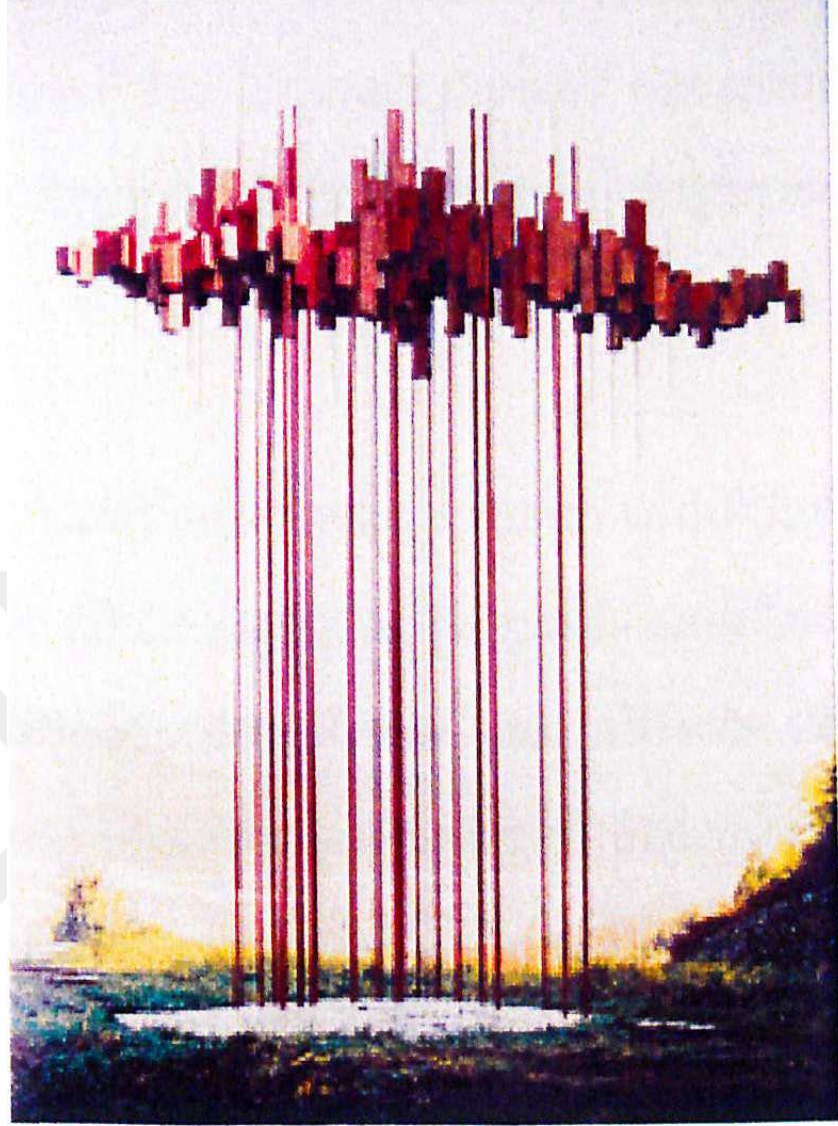
Görüntü 2.27. Kuzgun Acar, Demir, 1961

Cumhuriyet'in 50.yıldönümü için Galatasaray'da yaptığı heykeliyle Şadi Çalık Cumhuriyetin yüceliğini ve yükselişini ifade etmek adına, üzerinde konuyla ilgili tarihler yazan granit kaide üzerinde Diagonal aks doğrultusunda paslanmaz sanayi borularından oluşan silindirik formların meydana getirdiği bir tekrar sisteminden yararlanmıştır. (Görüntü 2.28)



Görüntü 2.28. Şadi Çalık, 50. yıl Anıtı, Paslanmaz çelik-Granit, 1973

Ferit Özşen'in Bulut adını verdiği çalışması da tekrarlarla oluşturulması açısından önemli bir örnektir. Kare kesit demir değişik boyutlarda kesilerek bir araya getirilmiştir. Kare kesit demirden kesilen benzer biçimlerin değişik boyutları aralarında boşluk bırakılmayacak şekilde tekrarlanmıştır. Oluşan benzer kitleler yine bir kontur oluşturacak biçimde bir araya getirilerek çalışma ortaya konulmuştur. Farklı kalınlıklara sahip olan borular değişik sıklıkta tekrarlanarak yukarıda tutacak durumda yerleştirilerek kompozisyon tamamlanmıştır. (Görüntü 2.29)



Görüntü 2.29. Ferit Özşen, Metal, Bulut

2.5. BİRİM TEKRARI VE RİTİM OLGUSU ÜZERİNE SANATÇILARIN GÖRÜŞLERİ

2.5.1. Rahmi Aksungur

1- Birimlerin bütünle ve içerikle ilişkisi önemlidir, birim o zaman bütüne anlam kazandırır, aksi takdirde bütünün içinde bir süs gibi kalır heykeli dekoratifleştirir, bütünü ve içeriği desteklemeyen birimin hiçbir anlamı yoktur.

2- Heykel sanatında bütünün yani heykelin kütlesinin diğer bir deyişle de uzayda kapladığı yerin esas imgeyi ve çevresel ilişkileri sağladığını öncelikle belirtmek lazım. Birim tekrarının yarattığı plastik değerler ise, genellikle yakın plan ve yakın temaslarda önemi artarken uzak etkide ise yapıya derinlik kazandırır

3- Birim doğada gördüğümüz her şeyin yapısında var, birimler bütünü oluşturur. Bu yüzyılda sanatın bunu fark etmesiyle kullanımı da arttı sanırım.

4- Son 20 yıldır bütün dünyadaki çalışmaların birbirleriyle etkileşimi var, hatta uzak doğu ve Türkiye'dekilerin daha fazla etkisi olmaya başladı.

2.5.2. Azimet Karaman

1- Birim tekrarında doğadan etkilenme söz konusudur. Doğayı oluşturan kitlelerin birçoğu bir araya gelerek yeni bir biçim oluşturmaktadır. Bu olgular sanatsal bir süzgeçten geçirilerek geometrik bir biçime dönüştürülüp elde edilen biçim estetik kaygılar güdülerek yeniden inşa edilmektedir.

2- Birim tekrarı yan yana getirilerek aynı ya da farklı açılarla birleştirildiğinde uyum, zıtlık unsuları ortaya çıkar. Hangi etki öne çıkarılmak istenirse ona göre formun yapısı oluşturulur. Birimler birbirine zıt olsa bile istenirse belli bir düzen içerisinde yan yana getirilerek uyumlu ve etkili bir plastik form oluşturulabilir. Düzenleme sisteminde parçalardan oluşan örüntü bir araya getirilerek bir bütün elde edilir. Duyarlılıkla düzenlenmiş bir bütün olarak ele alınan bu tarz çalışmalar izleyiciye yansıtılır.

3- Günümüz sanatçıları çalışmalarında hemen hemen her türlü tekniği ya da yöntemi deneyimlemiştir. Birim tekrarı ile yapılan çalışmalarda bu denemelerdendir ve

sanatçı bu üslubuyla yeni bir anlatım sunmaktadır. Heykel sanatına son dönemlerde giren bu oluşumlar henüz keşfedilmemiş birçok etkiyi bünyesinde barındırmaktadır. Birim tekrarı yeni görüşler açtığı için, ortaya çıkan formlar çok estetik olabildiği için günümüz sanatçılarının çalışmalarında sıklıkla rastlanmaktadır.

4- Globalleşen dünyada iletişim araçlarının çok hızlı gelişmesi ile oluşan erişim kolaylığı ve sanatçılarımızın dünyaya açılması sonucunda kendine yakın teknikler kullanan diğer ülkelerdeki sanatçılarla iletişim kurması, sanatçılarımızın farklı oluşumlardan yararlanarak çalışmalarının kısa zamanda olgunlaşmasını sağlar. Yani yurt dışında Birim tekrarı ile yapılan çalışmalar ile Türkiye'deki birim tekrarı kullanılarak yapılan çalışmalar arasındaki etkileşim kaçınılmazdır.

2.5.3. Mustafa Bulat

1- Birim tekrarının heykel sanatında uygulanması;

Heykel sanatının bir form arayışı olduğu genel görüşü ışığında birim tekrarları bütünü destekleyen ve matematiksel düzeni sağlayan ifade olgusu olarak ortaya çıkmaktadır.

2- Birim tekrarının heykelle bütünleşmesi ve bunun sonucunda oluşan plastik değerlere etkisi

Birim tekrarlarının yarattığı yakın temas ve uzaktan verdiği derinlik etkisi plastik değerlerin oluşturulmasını sağlarken, uzayda yer kaplayan ve heykelin mekanla algısına ve bütün bir formun oluşmasına katkı sağlamaktadır.

3- Birim tekrarının günümüz sanatçılarının çalışmalarında daha çok yer almasının nedenleri

Bütünü oluşturan birim her nesnenin yapısında bulunmaktadır. Günümüz sanatçılarında birim tekrarının farkındalığının artmasıyla ortaya koymuş oldukları çalışmalarında sade ama güçlü formlar ortaya çıkmış, izleyiciyi sanat yapıtı hakkında daha çok düşündürmeye sevk etmiştir.

4- Diğer ülkelerde birim tekrarıyla yapılan çalışmaların Türkiye'deki birim tekrarıyla yapılan çalışmalara etkisine yönelik görüşler

Çağımızda kitlesel iletişim araçları ve teknolojinin gelişmesi dünyayı ve dünyada yer alan olay ve olguları kişinin yakınına getirmiştir. Bu teknolojik imkânlar sanatçıları birbirine yaklaştırmış ve bir birleriyle etkileşimlerine katkı sağlamıştır. Bu gelişimin Türkiye’de birim tekrarıyla yapılan sanatsal çalışmaları etkilemesi kaçınılmazdır.

2.5.4. Aysun Altunözyonuk

1- Birim tekrarının heykel sanatında uygulanması

Yeryüzünde var olan ya da var olduğu kabul edilen her şey sanata konu ve malzeme olabilmektedir. Sanatta asıl olan, duygu ve düşüncelerin herhangi bir dille dışavurumu ise kullanılan dilin anlatıma, biçimin ise estetik ve plastik değerlerle görselliğe hitap ettiği kabul edilebilmelidir. Heykel sanatının form olduğu genellemesi altında tüm olgu, olay, nesne ve kavramlardan etkilenmesi kaçınılmaz bir zorunluluk olacak ve bu anlatımlarda da zaman zaman yapı bozum, zaman zaman da birim tekrarı gözlenmesi olası olacaktır.

Tüm dış gönderme ve metaforlardan (yapıbozumdan) uzaklaşan günümüz sanatsal anlatımlarında neyin ne kadar etkili ve neye ne kadar vurgu yaptığı önem kazanmaktadır. Bundan dolayı birim ve birimin tekrarıyla; hiyerarşik, matematiksel düzenliliğe sahip kompozisyonların simetrik bir düzenlemeyle oluşturdukları bütünlük heykel alanında farklı bir anlatım modeli olarak yer almaktadır.

2- Birim tekrarının heykelle bütünleşmesi ve bunun sonucunda oluşan plastik değerlere etkisi

Heykel sanatında, tek renkli, tek bir biçimin tekrarıyla, hareket değişikliğinden yoksun, birimlerle oluşturulan simetrik düzenlemeler minimalist sanatçıları bir araya getirmiştir. Minimalistler birim öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenlemeyle sağlanan bütünlüğü önemsemişlerdir.

3- Birim tekrarının günümüz sanatçılarının çalışmalarında daha çok yer almasının nedenleri,

Tüm değerlerin ve nesnelerin hızla tüketildiği ve buna göre de talebin değişerek arttığı günümüz toplumlarında sanat da bu çarkın içinde kendine düşen payı almıştır. Ancak günümüz sanatçılarının çalışmalarında birim tekrarının daha çok yer verdiğini söylemek çok doğru bir tespit sayılmaz. Öyle ki sanatsal anlatımlarında Donald Judd,

Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra, Frank Stella, Robert Morris, Ronald Bladen, MelBochner, Dan Flavin, Mathias Goeritz, John McCracken, Robert Mangold, BriceMarden, Agnes Martin, Robert Ryman, Tony Smith, gibi Land Art, Kavramsal ve Minimalist sanatçıların birim tekrarına günümüz sanatçılarından daha çok başvurdukları bilinen bir gerçektir.

Ülkemizde genç kuşak sanatçılarının enstalasyon-düzenleme, kavramsal sanat ve grafik-video alanlarında birim tekrarını sık kullandıkları görülmekte. Bunun en önemli nedeni ise yalın sade formlarla güçlü vurgular yapma isteğidir. Özgürlükçü bu kuşağın talepleri arasında kendi varlığının anlam içermesi önemli bir yer almakta. Her konuda fikri ve tarafi olan yeni kuşak sanatçıları duygusal bağlamdan çok düşünsel bağlamda yargılayıcı ve deşifre edici tutumlarıyla sanat alanında varlık göstermektedirler. Daha çok başkaldıran tutumlarıyla muhalif sanat yapan günümüz sanatçıları kavramsal sanattan, minimalizm ve land art akımlarından destek almaktadır.

4- Diğer ülkelerde birim tekrarıyla yapılan çalışmaların Türkiye'deki birim tekrarıyla yapılan çalışmalara etkisine yönelik görüşler;

Sanat bir etkileşim ve etki aracıdır. Ancak hiçbir sanatsal oluşum diğer bir sanat akımını ya da sanatçıyı etkilemek ya da değiştirmek amacıyla oluşmaz. Diğer taraftan ülkemizde bilinen sanatsal yaklaşımlar batıda boy gösteren sanat hareketlerinden oldukça etkilenmiştir. Birim tekrarına ilişkin sanatsal düzenlemelerden ülkemizdeki birçok çağdaş sanatçı etkilenmekte yer yer açık ve kapalı mekânlarda (mimari) benzerlerini, kopyalarını yapmakta yer yer de kavramsal bağlamda çalışmalar sergilemektedirler. Mimari, iç-mimari, video, grafik ve tasarım alanlarında sıkça kullanılan birim tekrarları heykel çalışmalarında kısmen daha az gözlenmektedir. Bunun nedeni ise heykel sanatının ülkemizde henüz yapıbozum sürecini yerinde ve gereği kadar tamamlamamış olması, sahip olduğu gelenekselci yapısını koruyarak değişen modernizme adapte edememiş olmasından kaynaklıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RİTİM OLGUSU ÜZERİNE ÇALIŞAN YABANCI VE TÜRK SANATÇILAR

3.1. RACHEL WHITEREAD

Sanatçı normalde göremediğimiz boşluğu eserlerinde görünür kılmaya çalışmış örneğin bir evin odası, merdiven altında bir nesne olarak algılayamadığımız ama var olan hava boşluğu olabilir. Whiteread bunlar ve benzeri basamakların boşlukları ters ve düzden görebileceğimiz nesneler haline getirmiştir. Sanatçı burada birim tekrarı kullanarak bir kompozisyon yaratmıştır. (Görüntü 3.1).

Whiteread yaptığı çalışmalarda çocukluğunda kullanılan karton kutulardan esinlendiğini belirtmiştir ve zamanla yıpranmış olan kutular içindeki boşlukları görmek, bunlarla alakalı çalışmaları sanatçıya ödül kazandırmıştır.



Görüntü 3.1. Rachel Whiteread, Merdiven, Tate Modern, Alçı, Londra, 2001



Görüntü 3.2. Rachel Whiteread, Set\Rıhtım, Tate Modern, Londra, Alçı, 2005

Sanatçı çalışmasını oluştururken karton kutu içindeki boşluktan yararlanmış çalışmasında alçıyı önce sıvıya yakın bir kıvama getirerek boş olan bir karton kutunun içersine dökmüş ve sıvı olan alçı zamanla sertleşerek karton kutunun şeklini almıştır. Daha sonra kutunun alt-üst, sağ-sol kısımları alındığı zaman kutunun içersindeki boşluğun biçimini almış olmaktadır. Bu kutu içersindeki boşluğu bir nesne olarak görünür hale getirmiş ve elde etmiş olduğu bu formları bir araya getirerek ritmik bir düzenleme ile yerleştirmiştir. Alan içersindeki bu düzenleme çalışmanın sabit olan bir boşlukta hareketi ritimsel düzenlemeyle kazandırılmıştır. (Görüntü 3.2).

3.2. CEAL FLOYER

Sanatçı, 1968`de Pakistan`ın Karachi kentinde dünyaya gelmiş yaşamını ve çalışmalarını Almanya`nın Berlin kentinde sürdürmektedir. Sanatçı çeşitli sergi ve bianellere katılmıştır. Eserleri San Francisco, Londra ve Frankfurt`un halka açık kurumlarında sergilenmektedir.

2009 yılında “Şeyler” adlı yerleştirme çalışmasıyla ve malzemeye yaklaşım şekliyle takdir edilmiştir. Boş bir odayı işgal eden dümdüz, beyaz renkteki kaide dizisi ile yapıtın imgesi Minimalist estetiğin yüceltilmesini yada başarılı bir sanat yapıtı hırsızlığından sonra sergi salonunun ıssız kalmış halini akıllara getirmektedir. (Görüntü 3.3)



Görüntü 3.3. Ceal Floyer-Şeyler, Ahşap, Hazır malzeme, 2009

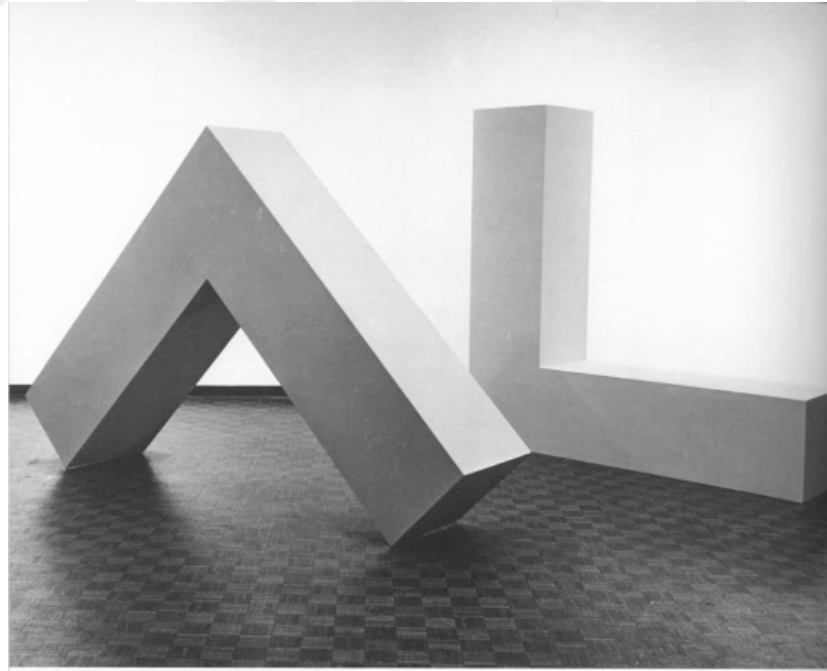
Bu görüntünün arkasında Floyer'in yapıtlarının çoğunda olduğu gibi gözle görülenin çok daha fazlası gizlidir. Çalışmasında tüm görsel öğelerini kaideler oluştursa da aslında ses bileşeni vardır ve kaideler arasında gezinen ziyaretçi her birinin üst kısmına yüzeyin görüntüsünü bozmayacak şekilde monte edilen CD oynatıcılara bağlanan hoparlörlerden yapıtın adının farklı sürelerde ve farklı seslerle sürekli tekrarlandığını duyar ve çalışma bu yönüyle duyuşal ritim kazanır. Floyer kayıtları çeşitli pop şarkılarda geçen ‘şeyler’ kelimesini toplayıp uygun şekilde düzenlemiştir şarkılardan kesilen bu kısımlar zaman zaman üst üste gelecek zaman zamanda aralarında boşluklar kalacak şekilde yükselip alçalırken sabit bir ses sınırına takılan, dışarıdan bakıldığı zaman sakın görülen bir alanı, rekabetin yaşandığı bir “tonlama ve vurgulama” alanına dönüştüren bir yapıt ortaya koyulmuştur.

Floyer ‘Şeyler’ adlı çalışmasında ve genel olarak tüm yapıtlarında meseleyi nesneleri göründükleri gibi algılamaya yönelik bir uyarı şeklinde ele almıştır.

3.3. ROBERT MORRIS

Robert Morris 9 Şubat 1931 Kansas' ta doğmuş ABD'li bir heykeltıraş, kavramsal sanatçı ve yazardır. Son derece yalın, geometrik ve anıtsal ölçüdeki heykelleriyle 1960'larda Minimal Sanat'ın başlıca temsilcilerinden biri olmuş, yazılarıyla bu sanatın tanınmasında ve kavramsallaşmasında önemli rol oynamıştır. Morris, performans sanatı, arazi sanatı ve süreç sanatının gelişmesinde de önemli katkılarda bulunmuştur.

Morris, bir anda bütün olarak görülebilen, doğaya hiçbir çağrışım yapmayan, galeri mekânı içinde mekânın tüm nitelikleriyle organik bir ilişkiye giren küpler ve büyük geometrik kütlelerle birim tekrarı uygulamaları yapmıştır. Morris'in tipik heykelleri, beyaza boyanmış ve böylece galeri duvarlarıyla yakın bir ilişki kuran ya da çelişki oluşturan büyük küpler, "T" ya da "L" biçiminde birbiri ardına dizilmiş büyük kütleler, yan yana dizilmiş, birbirinin eşi dört büyük beyaz ya da siyah küp gibi çalışmalardır. Cilalanmış gereçler yerine düzgün kesilmiş ahşap parçalarla da çalışan Morris, sanatçı kişiliğinin tümüyle silindiği, buna karşın izleyicinin vücudu ve algısıyla önemli rol oynadığı bir heykel anlayışı geliştirmiştir. (Görüntü 3.4).



Görüntü 3.4. Robert Morris, 2L Kiriş, 1965

1967'de geometrik, köşeli, yuvarlak keçeden oluşan büyük ölçekli formlar üretmiştir. 1968'de çelik, alüminyum, toprak, yağ, tuğla gibi gereçleri bir tepe

oluşturacak biçimde gelişigüzel karıştırarak Yeryüzü Sanatı örnekleri vermiş, ayrıca Yoksul Sanat bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalar da yapmıştır. (Görüntü 3.5).



Görüntü 3.5. Robert Morris, Keçe, Sonnabend Galerisi, 2010



Görüntü 3.6. Robert Morris, İsimsiz, asfalt, aynalar, ahşap, bakır boru, çelik kablo ve kurşun, Moma-New York, 1968

Morris, 1966'da yaptığı çalışmalarda biçimi oluşturmada malzeme daha etkili olmaya başlamış, imalatın insan varoluşunu tanımlayan bir etkinlik olduğunu sanayi

malzemelerinin modern sanatçıya doğal görünmesi gerektiğini düşünmektedir (Görüntü 3.6). Morris, giderek biçimlendirme tekniklerinin yapısıyla ilgilenmiş vebu dönemde sanatçının eserlerinde en önemli şeyin sadece biçim olması dikkat çekmiştir. 1966 yılında sanatçı heykelle ilgili olarak;

“Heykeli temsilden (doğayı model almaktan) kurtaran ilk kişi belki de Tatlin’dir. Tatlin, Rodchenko ve diğer konstrüktivistler, Apollinaire’in “bir yapı doğayı temsilden uzaklaşırsa mimarinin parçası olur, heykel olmaz” gözlemini çürüttüler. Küpler piramitler gibi çok yüzlü geometrik şekilleri gören izleyici bütünü algılayabilmek için gördüğünün çevresinde dolaşmaz. Aslında algıladığı önceden bilip deneyimlediği beyindeki biçimdir. Bu algılama kuramlarındandır. Üç boyutta ne kuramlar ne de geştalt’ı deneyimlemek iki boyuttaki kadar net, açıklayıcı olmaz. Yüzey sayısı artınca görsel algı zayıflar. Tek bakış noktası olsa bile atmış dört yüzlü bir biçimi algılamak zordur. Biçimin basit olması deneyimin de basit olacağı anlamına gelmez. Bu tür biçimler ilişkiyi zayıflatmaz, tersine iletişime zorlar.”³⁸ görüşlerini ortaya koyar.

Robert Morris’in çalışmaları bize bütünlük, bölünmezlik, teklik değerlerini verir. Kullandığı çok yüzlü üç boyutlu değişken ölçülerdeki biçimler de tek parça etkisindedir.³⁹

Çalışmalarında, parçanın parçaya ve parçanın bütüne olan ilişkisini irdeleyen merkezi odak alanının olmamasından ötürü, izleyici, bir dizi birimi taramak, önemli ipuçlarını bulmak ve bunlarla bir bütünlük duygusu yaratmak durumundadır. Bir nesne yapmak için, önceden algılanan imgelerin çözümlenmesinin gerekli olduğunu fark eden Morris, maddeleri, parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal halleriyle kullanarak sanat nesnesinden uzaklaşmış ve böylece sanatın bitmiş bir ürünle sonuçlandıran bir çalışma biçimini doğrulayan akılcı düşünceye karşı çıkmıştır.

³⁸ Robert Morris, *Notes on Sculpture Art in Theory 1900-2000*, Blackwall Publish, USA 2003.

³⁹ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul, 2011, s.303



Görüntü 3.7. Robert Morris, İsimsiz, Keçe, Newyork, 1967

3.4. CARL ANDRE

Sanatçı Carl Andre Quincy, Massachusetts, 16 Eylül 1935 tarihinde doğmuş, 1953 1951 den Phillips Akademisi'nde okumuş ve bir yıl boyunca orduda görev yapmıştır. Andre Minimalizmin öncüsü olarak Konstrüktivizm ve Neo-Plastisizmin yanısıra C. Brancusi ve Frank Stella'dan da etkilenmiştir. Ahşap ve metalden yaptığı heykel çalışmalarını, birim tekrarını kullanarak üretmiştir.



Görüntü 3.8. Carl Andre, Yontulmamış Kütükler, Kunstmuseum, Almanya 1975

Minimalizmin öncülerinden biri olan Andre maddelerin içsel niteliklerini ve özelliklerini vurgulayan çalışmalar yapmış, sade geometrik düzenleme olan bu çalışması basit biçimlerle verilmiştir. Çalışma bir alana yayılan ve tümü aynı boyut ve şekildedir. Parçalar hem yatay hem dikey açılarda konumlandırılmış olup, birbirlerine değer durumdadırlar. Her bir blokta bir dikeyblok bulunmakta ve çevresindeki yatay bloklarla çeşitlilik oluşturmaktadır (Görüntü 3.8). Andre'nin çalışmalarında hesaplanmış yalınlık vardır. Çalışmalarını matematiksel olarak düzenlemiş, mekânın düzenlenmesi bloklar arası mesafe sanatçının titizliğiyle doğru orantılıdır. Yapboz mantığında yapılmış olan çalışmada bloklar üst üste gelmeyecek şekilde düzenlenmiştir. Çalışmanın yapımında sanatçının düşüncesi bunun bir Çin pusulasının kendi sanat anlayışında ki düzenlemesidir. Gündelik endüstriyel bir malzeme olan ahşap blokları sanatçı düzenlerken dikkat çektiği nokta sanatçının alanı nasıl değiştirebildiği ve izleyiciyi bu çalışmaya nasıl dâhil edebildiğidir.



Görüntü 3.9. Carl Andre, “Uyum VIII” , Tuğla, Tate Koleksiyonu, Londra, 1966

Farklı amaçlar için yapılan objelerin basitliğine ve gündelik endüstriyel malzemeler kullanan Andre heykeli yontuculuk, biçimlendirme ve inşa etme süreçlerinden ayırmış, sanatçının “Yontulmamış Bloklar” ı ortaya çıkarmasıyla yaklaşık aynı dönemde bir başka çalışması büyük bir tartışma yaratmıştır. Sıklıkla “Tuğlalar” olarak bilinen “Uyum VIII” son yüzyılın çağdaş sanatına ilişkin çok bilinen toplumsal tartışmalardan birine yol açmıştır. (Görüntü 3.9).

3.5. DONALD JUDD

1928 yılında Mississippi'de doğan ABD'li heykeltci Donald Judd, 1994'te Marfa/Texas'da hayatını kaybetmiştir. 1960'ların Amerikalı Minimalist sanatçıları arasında kurguya verdiği öncelikle tanınan Judd, "bir anda bütünüyle görülebilecek" ve insan figürü çağrışımlarından tümüyle uzak, yalın renkli ve kusursuz işçilikli bir heykel türü yaratmış, yanılsamanın her türüne ve dışavurumculuğa karşı olan Judd, yalın ve anlam taşımayan biçimleri yeğlemiştir. Bugün dünyanın birçok büyük müzesinde kopyaları bulunan ve tanınmış heykeli olan "İsimsiz", dikey bir duvara farklı aralıklarla asılmış parlak kırmızı kutulardan oluşmaktadır. (Görüntü 3.13)

Üst üste yinelemeli bir düzenle asılan hiçbir özel düzeni ve birbiriyle ilişkisi olmayan bu parçaları, sonsuz bir yinelemeden alınmış bir kesit gibi algılanırlar. Judd bu parçaların sayılarını kurallara bağlamamış, her galeride parça sayısını duvar yüksekliğine göre değiştirmiştir. 1964'ten sonra R. Morris, Le Witt, Reinhardt, André gibi heykel sanatçılarıyla birlikte katıldığı Sistem Sanatı, Birincil Kurgular ve Minimal Sanat sergilerinde en önemli Minimalistler'den biri olarak öne çıkmıştır. Makine yapımı malzemelerden üretilen tek veya tekrarlanan geometrik formlardan oluşan eserler üretmiştir.

Öteki Minimalist sanatçılar gibi biçimi en aza indirmek, buna karşın resimde olduğu gibi heykel yüzeylerine parlak renk uygulamak, son derece özenli ve temiz bir işçilik kullanmak, karışık kompozisyonlardan, klâsik sanatın ilkesi olan hiyerarşik düzen ve kompozisyonundan kaçınmak, heykelle birlikte mekânı harekete geçirmek Judd'un sanatının başlıca ilkeleri olmuştur. Judd'un hedefi kendi fiziksel varlığı ötesinde bir şeyler ima eden nesneler üretmektir. Bir sanat eseri kaide üzerine yerleştirilen

geleneksel heykel yerine doğrudan zemin üzerinde duran ve kendi maddi varlığıyla izleyiciyi zorlayandır.

Donald'ın illüzyon yaratmaya duyduğu antipati 1961'deresmi bırakıp heykele yönelmesine neden olmuştur. Judd'un hiçbir toplumsal mesajı yoktur, Judd objelerin gerçekte orada olanın ötesinde bir anlamı bulunmadığı konusunda ısrarcıdır. Bir görüntü üç boyutluluk hissi uyandırıyorsa üçüncü boyutu vardır, illüzyon yada temsili yoktur.⁴⁰



Görüntü 3.10. Donald Judd, İsimsiz, Hirshhorn Museum, Metal- Pleksiglas,1963,

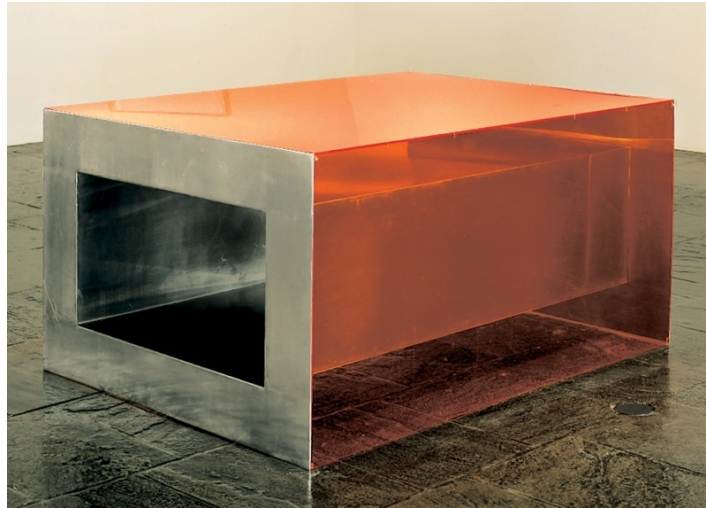
Judd'un 1963 tarihli kırmızı heykelleri içleri görünen kapalı hacimlerden oluşur. Açık çerçeveler, kutular, ahşap ve borudan yapıdır. Judd yapının ve materyallerin tüm yönlerine açıklık getirmekle ilgilenmiş ve altmışların ortalarındaki çalışmalarında izleyicinin kompozisyona ait dengedeki unsurları yerine bir örüntü olarak anında tanıyacağı, eşit uzaklıkta, simetrik biçimde ya da matematiksel olarak belirlenmiş aralıklarla oturtulmuş desenli çeşitlemeleri ya da modüler birimleri olan formlarla ilgilenmiştir.

⁴⁰ Materyallerin doğasında: Altmışların Sonları, 284



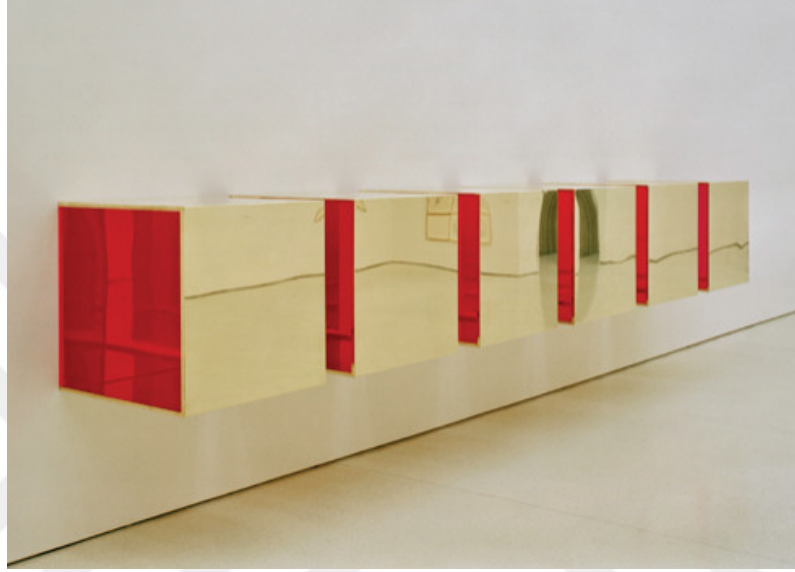
Görüntü 3.11. Donald Judd , “İsimsiz”, Alüminyum üzerine emaye, 55. 9 x 127 x 95. 3 cm - Guggenheim Müzesi, NY, 1968

Bu çalışma Minimalizm içinde Judd’un erken deneylerinden biridir. Judd galerinin zeminine doğrudan basit, dikdörtgen bir form yerleştirmiş ve çalışma, bu nedenle bir nesne olarak değil, sanat ayrıcalıklı ve dünyaya uzak bir varlığı temsil etmektedir. Bu şekilde, Judd üç boyutlu şekil, sadelik ve parçanın fiziksel doğasını vurgulayan yeni bir görsel dil kullanmaya başlamıştır.



Görüntü 3.12. Donald Judd , “İsimsiz”, Bakır, emaye ve alüminyum x 1555 916 x 1782mm - Tate Modern, 1972

1970'lerde, Judd'ın "özel nesneler" i, doğrudan zemin üzerinde oturtulmuş ve bu kutu benzeri formlarda keskin kenarlar ve düz renk kullanılarak daha sade hale gelmişti. Dış yüzeyi bir endüstriyel malzeme olan bakırla kaplı çalışma, yansıtıcı yüzeyi ile ortamı yansıtmaktadır ve ahşap zemin ile birleşerek varlığını ortaya net bir şekilde koymuştur. Ahşabın matlığı bakırın parlaklığıyla tezatlık oluşturmasıyla ve izleyicinin dikkatini daha fazla çekmektedir (Görüntü 3.12).



Görüntü 3.13. Donald Judd, "İsimsiz", Pirinç ve kırmızı floresan pleksiglas, 8 inç aralıklarla, her birim 86. 4 cm 6 adet - Guggenheim, New York, 1973

Her biri arasında eşit boşluk olan altı özdeş birimden oluşan çalışma her ne kadar bir bütünün parçası gibi görünüyorsa da, Judd eserlerinde parçaların bir kompozisyon olarak "bir bütün olarak görülmesi" gerektiğine inanmaktadır. Birimlerin tekrarı tarafından oluşturulan sadece tekrarlama ve ritim - formlar veya daha geleneksel eserlerinde olduğu gibi odak noktasında bir hiyerarşi yoktur. Judd pleksiglas ile çalışmaya başladı ve bu malzemeyi son derece parlak, yansıtıcı metal ile birleştirmiş, şeffaf, zengin renkli pleksiglas formlar izleyicinin dikkatini çekmiştir.

3.6. İLHAN KOMAN

İlhan Koman 1921 yılında Edirne’de doğmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görmüş ve öncelikle resim bölümüne giren sanatçı heykele olan yoğun ilgisi sebebiyle bölüm değiştirmiştir. 1945 yılında Heykel bölümünden mezun olmuş ve 1986 yılında hayata veda etmiştir.⁴¹

Koman’ın sanatçı kimliğine baktığımızda, matematiksel biçim ve formüllerle kurguladığı yapıtlarının bilime olan yakınlığı, akla yaşamı boyunca matematiğe, bilime, önemli derecede ağırlık veren ve sanat yapıtlarında bulgularını kullanan Leonardo da Vinci’yi getirmektedir. Bu yönüyle klasik heykeltıraşların dışında kalan Koman deney, araştırma ve bulgu dünyasına açık olma bilincine sahip bir sanatçıdır. Koman’ın soyutçu ve Minimal kökenli bir eğilim gösterdiği tasarımlarının gerek biçim, gerekse düşünsel boyutta matematik ve geometriyle yakın bir ilişkisi vardır. Leonardo’nun “yararlılık” ve “güzellik” kavramlarının bağdaştıramayacağı düşüncesinin etkilerini Koman’ın sanatında da görebilmekteyiz. Sanatçı sadece soyut-estetik form yaratma gayesiyle çalışmıştır. Onun heykelleri yalnızca kendi içlerinde ve bulundukları ortamda bir anlam ifade etmektedir. Koman maddenin içyapısını araştırmış, sıradanlığı asmak için kullandığı malzemenin sınırlarını zorlamıştır. Bunun yanı sıra yer çekimi yasasıyla, basınç ve baskıyla, denge, hafiflik- ağırlık ve simetri gibi geometri kökenli değerlerle ve devingen formlarla ilgilenmiştir.

Tüm bu matematiksel kavramlarla yaptığı araştırmalar, deneyler ve çalışmalarla doğa-insan ilişkisine yeni bir yaklaşım getirmeyi amaç edinmiştir.

İlhan Koman tasarımlarını yaparken her parçanın yeni fikirler doğuracağını ileri sürerdi. Bu durumda en küçük parçanın bile Koman için önemi büyüktür çünkü, o parçanın tekrarından bir bütün oluşturma ya da gelişmiş örneklerini türetme konusunda özel bir yeteneğe sahipti. Sanatçı parça içinde bütünlüğü, ayrıntı içinde merkezliliği yakalamıştır. Bu parça bütün ilişkilerini kurarken yarattığı yapıtlarının hemen hepsinde devingen bir imge söz konusudur. Parçalar ya farklı dizilerek biyomorfik formlara bürünür, ya da kendi içlerinde ayrılır, dağılır ve yeniden birleşerek geometrik formlara dönüşürler. Tüm bunlardan yola çıkarak İlhan Koman’ın eserleri matematik ve

⁴¹ Kaya Özsezgin, *İlhan Koman Retrospektif*, “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, 12.

geometride var olan kanıtlanmış teoremlerin üç boyutlu, görselleştirilmiş halleri gibi olduğunu ve bu yüzden de bizlere tartışılmaz estetik değerler sunduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye’de bulunan ve en bilinen heykeli olan, 1980’li yıllarda yapımını gerçekleştirdiği ‘Akdeniz’ heykeli sevgi, barış ve kardeşlik düşüncesi üzerine kurulmuş bu anıt heykelde, kollarını yana açmış bedeni üzerinden deniz dalgaları gibi aşağı doğru akan giysisiyle bütün insanlığı kucaklamak isteyen genç bir kadın figürü görülür. İlk bakışta her ne kadar zihinsel mesaj veren figüratif bir heykel gibi görünse de kompozisyonun yapısı önemli ölçüde matematiksel bir temele dayanmaktadır. Bu yapıt bütünüyle bir metal konstrüksiyondur ve sanatçı kullandığı maddenin ağır fizik yapısını, yukarıdan aşağıya bölerek oluşturduğu ince kesitleri yeniden kompoze ederek hafifletmiş ve kompozisyonu oluşturmuştur (Görüntü 3.23).

Ritmik parçalardan oluşan bu eserde beş tona yakın ağırlıkta metal bir maddeyi kütesellikten arındırmış ve bunun yanı sıra eser dışarıdan bakıldığında yırtılmış kağıtları andıran birimlerin tekrarından oluşan modüler bir kurgudur ve kompozisyon ritmik hareketlerin sağladığı devingen bir yapıya sahiptir.

İnsan evriminin üzerinde, devingen ve ritmik dalgalar, sert yüz ifadesine karşın yuvarlak formlarıyla Athena’nın yada Kibele’nin yeniden yorumudur. Yapıt çağdaş ve estetik, yeni bir teknik uygulamadır. Heykelin tamamını tekrarlayan doluluk-boşluk, biçim-oran, yüzey-derinlik, kütle-hacim oranları ve dengedir. Yumuşak ve yuvarlak hatlı formların sert bir materyalle çözümlenmesidir.⁴²

⁴² Kıymet Giray, “İlhan Koman ve Heykelleri, Madde-Form ve Teknoloji-Bilim İlişkilerinin Estetik Çözümlemeleri”, *Artam Dergisi*, Kasım-Aralık, Sayı:35, 2015.



Görüntü 3.14. İlhan Koman Akdeniz, Metal, 1981

Matematik ve geometriyi son derece etkili kullandığı bir başka çalışması ise polimer ve türevleridir. Bu çalışmalarda sanatçının parçalardan bütünü oluşturma eğilimini görülür. Matematikteki polihedronların kombinasyonlarından oluşan bu eserlerde soyut geometrik bir yol izlemiş olan Koman'ın doğadan bağımsız olarak ürettiği bu formlar aynı zamanda doğanın yansıması gibi dururlar. Sanatçı denge, simetri gibi kavramları kullanarak katlanabilen, eğilip bükülebilen polihedronları üretmiştir. Koman işleriyle ilgili olarak;

“Sıradanlığa, özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görünen kuramlara meydan okumaktan hoşlanırım. Bana göre mevcut olan zaten eskimektedir. Böyle kabullenilmiş kuramlardan bir tanesi de polihedronların katı ya da bükülmez bir yapıya sahip olduklarıdır. Oysa 1970 yılında yaptığım deneyler sırasında sert olmayan, esnek bir forma sahip 10 birleşme noktası olan ve 16 eşkenar üçgen şeklinde yüzü olan bir polihedron bulmuştum. Böyle polihedron bazlı, hafif, katlanabilen birimlerin, uzayda kurulan mühendislik eseri yapılarda yararlı olabileceğini düşünmüştüm.”⁴³

⁴³ Tarık Bilgin (çev.) “Soyut Heykele Bakışım”, *Sanat Dünyamız*, Sayı:82,2002, 185.

Hemen hemen bütün bilim adamlarının, matematikçilerin ve çok fazla sanatçının ilgilendiği “sonsuzluk” kavramı, elbette ki Koman’ı da etkilemiş bu kavram üzerinden yaptığı bir dizi çalışmada malzemenin sınırlarını zorlayan sanatçı son derece etkili soyut formlar üretmiştir. Bu serinin çarpıcı bir diğer yanı ise birim tekrarlarının oldukça disiplinli hareketlerinden oluşan modüler yapılanmalardır. (Görüntü 3.24).

İçinde matematiğinde önemli kavramlarından biri olan Altın Oran’ı barındıran kusursuz heykeller alüminyum ve ahşap gibi türlü malzemelerden üretilmiştir.



Görüntü 3.15. İlhan Koman, Titanyum, Sonsuzluk, 2006-2007

Yine aynı seriden ahşap bir çalışma olan “ $\infty-1$ ” doğada varlığını gözlemleyebildiğimiz helisoid eğrisini çağrıştıran bir başka sonsuzluk heykelidir. Birim tekrarlarından oluşan bu sarmal yapı dengeli bir şekilde yerden yükselerek sonsuzluğa doğru gitmektedir.



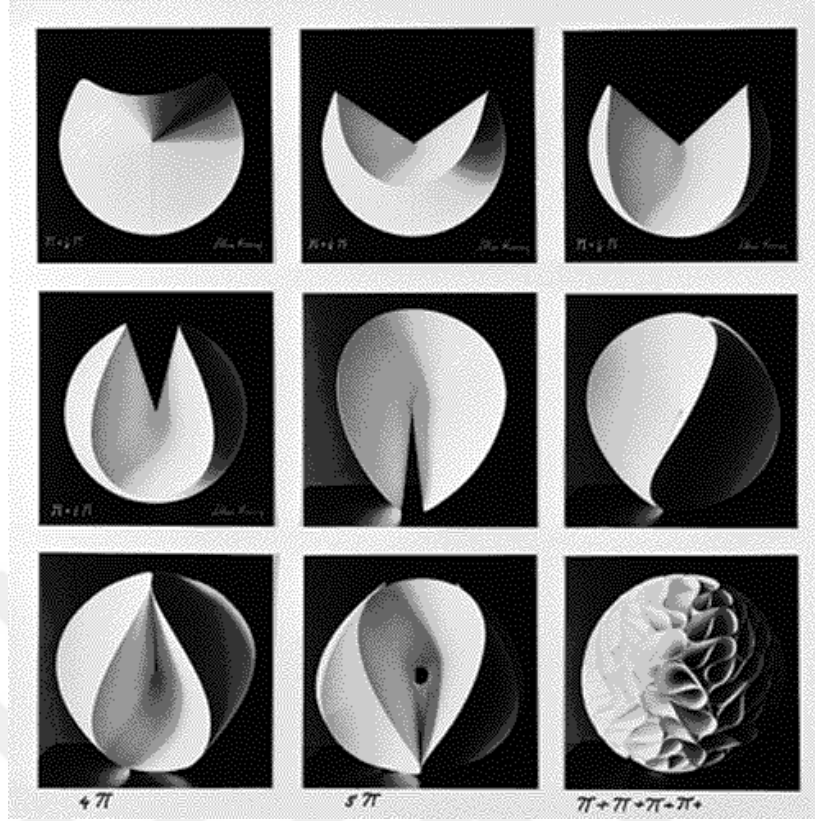
Görüntü 3.16. İlhan Koman, ∞ - 1, Ahşap, 60x60x140cm, 1975- 1980

Sanatçının matematiksel alt yapıya sahip bir başka özel serisi de Hiperform'larıdır. Hiperform, hemen hemen çok çalışmasında temel kavram olan 'altın oran' dan yola çıkarak geliştirdiği bir formdur. Bu form dört eşit kareden oluşan bir dikdörtgenin uçlarının 360 derece kıvrılarak birleştirilmesi ile ortaya çıkmış karelerin sayısının katlarla arttırılması ve her katta kıvrılmanın doğru orantılı olarak artmasıyla da Hiperform'un türevleri oluşturulmuştur. Sanatçı bu formları şeffaf plastik malzemelerin yanı sıra paslanmaz çelik kullanarak da üretmiştir (Görüntü 3.26).



Görüntü 3.17. İlhan Koman, Hiperform, Paslanmaz Çelik, 60x60x145, 1978

Fibonacci ve Leonardo gibi matematikçilerin çalışmalarının sonucunda ulaştıkları ve birçok varlığa temel oluşturan pi (π) sayısı, İlhan Koman için de esin kaynağı olmuş ve “ $\pi^+ \pi^+ \pi^+ \pi^+$ ” isimli bir seri çalışmasında Koman, yassı bir dairenin çapı değişmeden yüzeyinin π ’nin katlarıyla arttırarak kıvrılmasıyla oluşturmuştur (Görüntü 3.27)



Görüntü 3.18. İlhan Koman, $\pi + \pi + \pi + \pi +$, Metal Folyo, 55x55x55cm, 1980-83

Sonsuz bir döngüye sahip olan, ∞ İşareti olarak da kullanılan Mobius Seridi Max Bill, Escher ve bunun gibi birçok sanatçının yanı sıra Koman'ın da ilgisini çekmiştir. (Görüntü 2.25)

Bu bantla ilgili türettiği çalışmalar, daha önce oluşturduğu hareketli polihedronlarla kesişerek çeşitli üç boyutlu piramitlerin oluşmasına neden olmuştur. Sanatçı bu seriyi üretirken de karton ve plastik malzeme kullanmayı tercih etmiştir.

İlhan Koman çağlar boyu araştırılmış ve doğanın dört bir yanında varolduğu kanıtlanmış “Altın Kesim” ve buna benzer oran sistemlerini çağdaş biçim anlayışıyla modern sanata yeniden devreye sokmaya çabalamış neredeyse bir matematikçi gibi denemeler yaparak bu oranları heykellerine yansıtmıştır.⁴⁴

⁴⁴ Aslı İrhan, *Matematik ve Geometrinin Heykel Sanatına Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 2013, 99.

3.7. KUZGUN ACAR

Kuzgun Acar, 1928'de İstanbul'da doğdu ve 1948-53 arasında Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde Rudolf Belling ve Ali Hadi Bara'nın öğrencisi oldu. Bara'nın sanat anlayışından etkilendi ve geometrik-soyut tarzda, soyut eserler verdi. Acar'ın erken dönem heykellerinde Naum Gabo'nun etkisi sezilir. Malzeme olarak demir tellerin kullanıldığı söz konusu yapıtlar geometrik soyut anlayışla üretilmiştir. Kafes teller, demir çiviler ve artıklar sanatçının tercih ettiği malzemeler arasındadır. Tel, demir, çivi gibi malzemenin özelliklerini vurgulayarak gerçekleştirdiği tasarımlarında Demir, Soyut Kompozisyon adlı çalışmalarında olduğu gibi açı oyunlarından doğan çeşitlemeler dikkati çeker.

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'ndaki "Kuşlar" ve Ankara Emekli Sandığı Gökdeleni'nin cephesindeki tunçtan kabartması da sanatçının en önemli çalışmalarındandır. Sanat yaşamı boyunca soyut anlayışa sadık kalan Acar, boşluk-doluluk ilişkisini kimi zamanlar çok sert geçişlerle ele almış ve düz ve sivri çizgilerden oluşan yapıtlarının kütle ağırlığı ise yoğun değildir. Seçtiği malzeme bağlamında, dokusal değerlerin yüzeyin görsel zenginliğini oluşturacak şekilde dağılımını sağlamıştır. Öğrencilik yıllarında ve Paris'te kaldığı süre içinde tiyatro için çok sayıda mask gerçekleştiren sanatçı, 1975'te Paris'te Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenen "Kafkas Tebeşir Dairesi" için de masklar hazırlamıştır. Acar, bir duvar rölyefi üzerinde çalışırken merdivenden düşmüş ve beyin kanamasını nedeniyle 4 Şubat 1976'da genç yaşta hayata veda etmiştir.



Görüntü 3.19. Kuzgun Acar, Kafkas Tebeşir Dairesi Oyunu Mask, Metal ve Hazır malzeme,1975

Kuzgun'un sanatında belirleyici olan en önemli başlıklardan biri yararlılıktır. Sanatın yaşama nüfuz etmesi gerektiğini düşünen bir çağın modern sanatçısıdır. Tiyatronun bütün öğelerini masaya yatıran epik tiyatro için gerçekleştirdiği masklar, sokak gösterileri ve mitinglerde ürettiği kıyafetler, ihtiyaç duyulduğunda değeri anlaşılan çivi ve kafes tellerini işleyerek oluşturduğu çalışmalarla ön plandadır. (Görüntü 3.20)Yaptığı işler izleyiciyi nedenselliğe davet eden çalışmalardır. Nesnelerin işlevselliğini bozarak dikkat alanı yaratmak istemiş, fakat ortaya çıkan biçimlerin eğlencelik bir göz boyayıcılığa dönüşmesine müsaade etmemiştir. İzleyicisine yapıt hakkında belirli gözlemler yapma ve deneyimler yaşama olanağı sunuyordu.

İnsan ruhunun karanlığa açılan maskları için “*ne kadar iyi oluyor insanlar taşıdığı zaman heykeli*” demiştir. Boşluğu kanatacakmış izlenimi veren çivilerini ise “*irkilmeden yanına sokulamadığı için*” sevmediği söylemiştir.⁴⁵

Kuzgun'un heykeltıraş olarak en karakteristik yönü yontucu değil inşacı olmasıdır.

⁴⁵ Bellek ve Ölçek, *İstanbul Modern*, 2006, 118

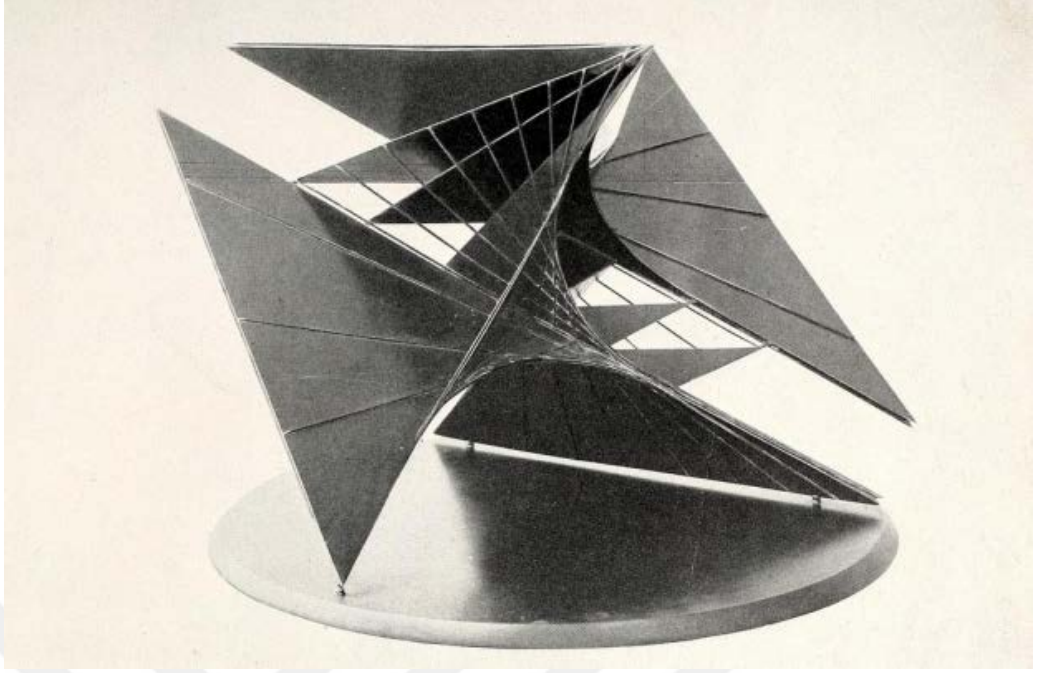
Kütlenin içinde gizleneni gün ışığına çıkarmakla uğraşmamış, çalışmalarında parçaları lehimlemek, tümmek, onlara sebep sonuç ilişkisine dayalı bir akış, devinim kazandırmak dolayısıyla boşluğa yeni bir kütle armağan etmek onun fikirlerini saflaştırdığı bir yöntem olmuştur.

'Yaptığım her heykelde mutlaka bir çılgılık vardır. ' diyen Kuzgun Acar'ın sanat ve heykelle ilgili bir görüşünde;

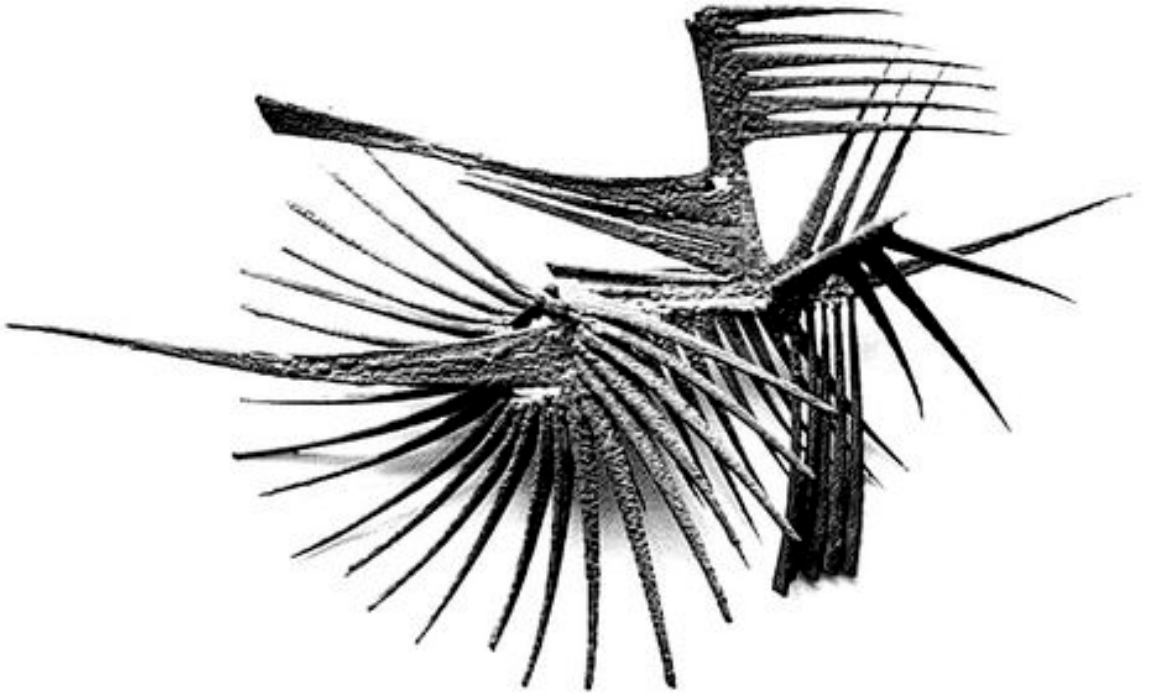
*"Yadırgama, alışılmışla karşılaşmadan doğar. Yadırgadıkları için yeniden şüphelenenler alıştıklarını kendilerine verenleri suçlasın. Zira gümrüğü çoktan alınmış işçiliği sanat sanmak pek de övünülecek bir şey olmasa gerek. Siz bir yere varmışsınızdır. O halk sizi yontar zaten. Aslında bize heykeltıraş diyorlar. Tamam, doğru, biz yontuyoruz bazı şeyleri, ama aslında bizi yontan sokaktan geçen adamdır. O hesabını sorar adamdan. Bu açık, bunu o kadar uzun yıllardır, en azından bir 27 yıldır yaşadım. Ben bilmiyorum, ben mi heykel yonttum, beni mi halk yonttu? Bunu bilemem."*⁴⁶ ifadelerini ortaya koyar.

Hazır malzemeyi işlemek, ondaki eksik veya fazlalıklara müdahalelerde bulunarak düzensizliği yapısal bir sağlamlığa kavuşturmak, ona akıllı ve sezgileriyle çoğalabildiği bir alan sağlamaktadır. Bu bakış açısıyla XX. yy sanatına yeni bir uygulama biçimi ve kurgu anlayışı getiren konstrüktivist heykel geleneğiyle ilişkilendirmek mümkündür. Vladimir Tatlin'in yaptığı gibi Kuzgun da malzemenin gerçekliğine önem vermektedir. Malzemenin nasıl işleneceğini öğrenmek için gerektiğinde fabrikalara ve atölyelere girmiştir. Yalın geometrik biçimler ile endüstriyel malzeme arasındaki ilk buluşma haliyle ilgilenmiş ve çalışmalarında çoğunlukla sarmal ve döngüsel bir akışla tümlediği metal heykellerinin Antoine Pevsner heykelleriyle güçlü bir akrabalık bağı bulunmaktadır. (Görüntü 3.21+ 3.22)

⁴⁶Türkiye İş Bankası, Kuzgun Acar, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1.Baskı, İstanbul 2004, 21.



Görüntü 3.20. Antoine Pevsner, Bir Havaalanı, Bronz, Kalay, İnşaat ve Oksitlenmiş Pirinç, 1937



Görüntü 3.21. Kuzgun Acar, Kuşlar, Metal

Kullanılan malzemenin gözü sonsuzluğa sürükleyen çizgisel dağılımı, uzayın devingen bir enerjiyle sürekli yırtılmaya çalışılması birbirinin içine geçen ve kaybolan yüzeylerin kendi içlerinde küçük uzam parçaları yaratırken dış görünüşün organik bir nitelik kazanması ve sonuçta ve tüm formun üzerinde evrensel bir bilgi taşıdığını hissettirmesi iki sanatçının ortak bakış açısıdır.

Sanatçı kullandığı malzemede ve ortaya koyduğu biçimlerde bir yaşanmışlık etkisini göstermeyi amaçlamıştır. Formların tekrarlarıyla ritmi yakalayarak ve kullandığı gümüş çubuklarla yanılsamaları yansıtacak duyguyu kapatmış ve seyircisinin dikkatini başka yönler çekmiştir. Acar eserlerinde dokunsaldan çok görmeyi harekete geçirmeyi amaçlamıştır.

3.8. SEYHUN TOPUZ

1942 doğumlu olan Seyhun Topuz Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Heykel Bölümü'nü 1971 yılında tamamlamış 1974-1978 yılları arasında aynı kurumda asistan olarak görev yapmış ve 1977 yılında yeterlilik araştırmasını tamamlamıştır. 1978-1980 ve 1983-1984 yılları arasında çalışmaları New York'ta sürdürmüştür. 1978-1980 yılları arasında Art Students League'de heykeltıraş Jose de Creeft ile çalışmıştır.

Halen İstanbul'da serbest olarak çalışan Topuz çalışmalarıyla ilgili olarak;

*"1970'li yılların başından itibaren, heykel çalışmalarımnda "kare", "daire", üçgen" gibi doğal referanslardan arınmış, soyut formlarla uğraşıyorum. Her çalışma için tek bir biçim seçiyor ve o biçimin heykel dilindeki olanaklarını araştırıyorum. Yıllar içinde aynı formu tekrar tekrar ele aldığımnda nasıl çeşitlenip farklılaşabildiğine yeniden bakıyorum. Bu kavramsal biçimler boşluk, denge gibi önemli öğelerle birlikte var oluyorlar. Elbette uygulamaya karar verdiğim işlerin aktarılacağı malzemenin ve rengin o yapıta ne getireceği çalışmalarımın diğer yönünü oluşturuyor. İlk bakışta rasyonel bir tasarım gibi görünen bu işler, aklın yanı sıra duyguların da katıldığı lirik bir anlatımın ürünüdürler. "*ifadelerine yer verir.

Topuz geometrik-soyut demir heykelleriyle aklımıza yer etmiş, sanatçı yaklaşık otuz yıl önce sanat hayatına adım atarken demirin yanı sıra ahşap, taş ve pleksiglas gibi farklı malzemeleri de denemiş bir heykeltıraştır. Denemelerinde farklı malzemeler kullanmasına karşın en başından beri ilgisini çeken kare, üçgen, daire gibi yalın

geometrik formlar, değişmeden ama evrimleşerek günümüze kadar gelmiştir. Sanatçı heykel eğitiminde geleneksel form ve kütle anlayışı içinde çalışmış, daha sonraki süreç içerisinde yalın geometrik formlar kullanarak farklı arayışlar içine girmiştir. Seyhun Topuz Türk sanat tarihinde soyut sanata bağlı çalışan sanatçılardan birisidir.

Sanatçı yaptığı bir söyleşi de çalışmalarını ; “(. . .). Geleneksel heykelde doğrudan doğruya kütle ve bunu çevreleyen espas söz konusu. Ben ise tamamıyla bunun tersiyle ilgileniyorum, bende kütle yok. Levha kullanıyorum, levha boşluğu çevreliyor, dolayısıyla espası bu boşluğun içine hapsediyorum,” diye özetlemiştir heykel sanatına yaklaşımını.⁴⁷



Görüntü 3.22. Seyhun Topuz, İsimsiz, Metal, 1999

1970`lerin sonunda sanatçı çalışmalarına devam ederken kendine en uygun malzemenin demir levhalar olduğuna karar vermiş, 1980`lerin başında kalın demir levhalardan keserek yaptığı, kütleli yanılıgısı veren fakat kütleli olmayan ve içinde boşluğu barındıran kalın halkaları ile ön plana çıkmıştır. 1980`lerin ortalarında tamamen açık geometrik heykellerin öncüsü olmuştur.

Sanatçının heykelleri boyamaya başlaması da bu tarihlere rastgelmektedir. Topuz bazı çalışmalarında daireden uzaklaşarak köşeli formlara ağırlık vermeye başlamış,

⁴⁷ Bellek ve Ölçek, *İstanbul Modern*, 2006, 197-198

1990'e kadar süren bu dönem içinde sanatçı geniş demir bantları keskin köşeler oluşturacak şekilde kırıp katlayarak, değişik yönlere uzanan karmaşık çokgenler üzerinde çalışmakta ve üçüncü boyutu gerçek anlamda bu yapıtlarıyla yakalamaktadır.

Geniş bantlarla oluşturulan çizgilerin tanımladığı bu çokgenler değişik açılardan bakıldığında boşluk içinde üçgenler ve karenin karmaşık türevlerine dönüşmekte ve yanılısamalı bir kütlesellik kazanmaktadır. Sanatçının kaligrafiden esinlenerek gerçekleştirdiğini söylediği bu heykeller yalın formları ve renkleriyle Minimalist örneklerle yaklaşmaktadır.



Görüntü 3.23. Seyhun Topuz, Kırmızı V, Pleksiglas, 2005, İstanbul Modern Koleksiyonu

Sanatçı eserlerinin ilk örneklerini kırmızıya boyamış kırmızının keskin köşeleri yumuşattığına inanmakta fakat kırmızının dışında siyaha yada beyaza boyadıkları hatta malzeme olarak paslanmaz çelik kullanarak yansımalarla formu çoğalttığı örneklerde bulunmaktadır.



Görüntü 3.24. Seyhun Topuz, Duvar Heykeli, Metal,1993

1994 yılında açmış olduğu bir sergide Topuz'un sanat yaşamının başlarında kullandığı kareye dönüş yaptığını görüyoruz. Ancak bu kare biçim değiştirmiş ve kendisinin de tanımladığı gibi “bozulmuş dikdörtgenlere” dönüşmüştür. Sanatçı birer kabuğu anımsatan bu çalışmaları ile sanat hayatının bir başka alanı olan kabartmaya el atmıştır. Üç tane bozulmuş dikdörtgen bir araya gelerek duvar heykellerinde bütünlüğü birim tekrarı kullanılarak oluşturulması yönüyle hareketi tamamlamıştır.

3.9. SERAP BULAT

1969 yılında Ankara'da doğan sanatçı, 1994 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde lisans eğitimini tamamlamış, 1996'da Atatürk Üniversitesi Heykel Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Bulat çalışmalarında, minimalist bir yaklaşım sergilemekte ve belli ölçüde müdahaleler ile deformasyonu en aza indirmeyi amaçlamaktadır. Halen Atatürk Üniversitesi Heykel Bölümü'nde çalışmalarına devam etmektedir.

Minimalizme uzanan yolda “tekrar olgusu” sanatçının ilişkilendirmelerinde, analitik çözümlemelerinde, vazgeçilmez bir unsur olmuş, bilim ve felsefenin sanatla

buluşmasını sağlamış ve Minimalizme uzanan yolda tekrar olgusu, sanatçının ilişkilendirmelerinde, analitik çözümlemelerinde, vazgeçilmez bir unsur olmuştur.



Görüntü 3.25. Serap Bulat, Dialog I, Metal ve Pik Döküm, 2004

Sanat bir etkileşim ve etki aracıdır. Tüm değerlerin ve nesnelerin hızla tüketildiği ve buna göre de talebin değişerek arttığı günümüz toplumlarında sanat da bu çarkın içinde kendine düşen payı almıştır. Yeryüzünde var olan ya da var olduğu kabul edilen her şey sanata konu ve malzeme olabilmektedir. Sanatta asıl olan, duygu ve düşüncelerin herhangi bir dille dışavurumu ise kullanılan dilin anlatıma, biçimin ise estetik ve plastik değerlerle görselliğe hitap ettiği kabul edilebilmelidir.



Görüntü 3.26. Serap Bulat, Devinim, Metal, 2009

Heykel, sanatın evrensel değerleriyle biçimine ulaşırken, özünü ise onu yapanın (Sanatçının) üzerinde yaşadığı coğrafya belirler. Yaşanılan coğrafya, üzerinde bulunulan toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel birikimlerinin bütünüdür. Doğal olarak bu coğrafyada yaşayan insanın da bütününe işaret eder. Bakış alanımıza giren bu işaret ile insana yak(ın)laşır, onu anlamaya, yapıp ettiklerini anlamlandırmaya çalışırız.

Heykel sanatının bir form olduğu genellemesi altındaki tüm olgu, olay, nesne ve kavramlardan etkilenmesi kaçınılmaz bir zorunluluk olacak ve bu anlatımlarda da zaman zaman yapı bozum, zaman zaman da birim tekrarı gözlenmesi olasıdır. Ayrıca Bulat'ın çalışmalarında, tek renkli, tek bir biçimin tekrarı, hareket değişikliği ve birimler oluşturan simetrik düzenlemeler bir araya getirilmiş, bu birim doğada gördüğümüz her şeyin yapısında mevcut olan, birimler bütünü oluşturur (Görüntü 3.18). Çağımızda sanatın bunu fark etmesi, kullanımı arttırmış, tüm dış gönderme ve metaforlardan (yapı bozumdan)uzaklaşan günümüz sanatsal anlatımlarında neyin ne kadar etkili ve neye ne kadar vurgu yaptığı önem kazanmıştır. Bulat'ın kompozisyonlarında var olan tekrarların yarattığı yakın temas ve uzaktan verdiği derinlik etkisi plastik değerlerin oluşturulmasını sağlarken, uzayda yer kaplayan ve heykelin mekânla algısına ve bütün bir formun oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Tekrarla, hiyerarşik, matematiksel düzenliliğe sahip kompozisyonun simetrik bir düzenlemeyle oluşturduğu bütünlük, heykel alanında farklı bir anlatım modeli olarak yer alırken, sanatın bir form arayışı olduğu genel görüşü ışığında tekrarlar bütünü destekleyen ve matematiksel düzeni sağlayan kompozisyon olarak var olmaktadır.



Görüntü 3.27. Serap Bulat, İsimsiz-II, Metal, 200x55x135 cm, 2008

Heykel sanatında bütünün yani heykelin kütlesinin diğer bir deyişle de uzayda kapladığı yerin esas imgeyi ve çevresel ilişkileri sağlamış, tekrarın yarattığı plastik değerlerin, genellikle yakın plan ve yakın temaslarda önemi artarken uzak etkide ise, yapıya derinlik kazandırmıştır (Görüntü 3.19).

Tüm değerlerin, nesnelerin hızla tüketildiği ve buna göre de talebin değişerek arttığı günümüz toplumlarında sanat da bu çarkın içinde kendine düşen payı almıştır. Diğer yandan bakışımız; ölçülebilir kapsamda bir masanın bir dolabın, bir tarlanın ya da bir gökdelenin boyutları hakkında bir fikre sahip olmamızı sağlayabilir. Hatta bu

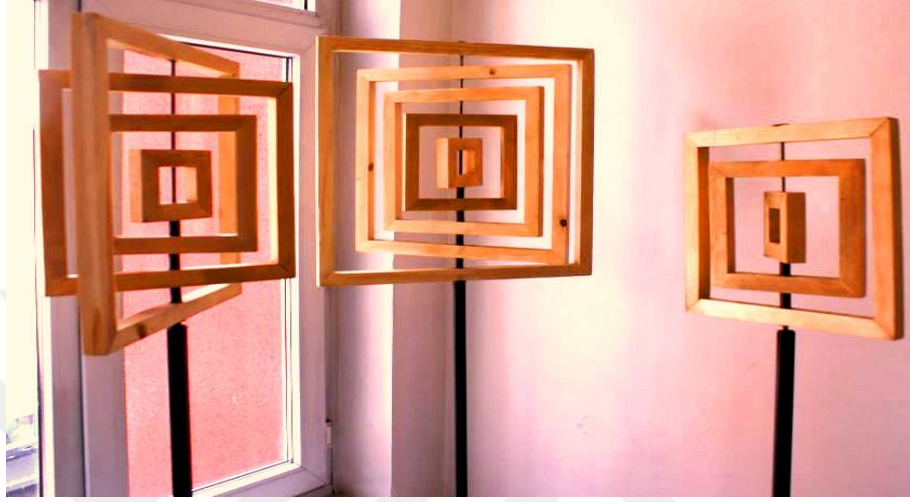
bakışımızla tahmini alan ya da kütle hesabı da yapabilir, istenildiğinde bilimsel yöntemleri kullanarak kesin sonuçlara da ulaşabiliriz. Biçimsel durumdaki ölçülebilirlik, heykelde de mümkün olurken, heykelin özüne yönelik ölçülebilirliğin içinden çıkılabilir bir durum olmadığı görülebilir. Heykelde en boy ve yükseklik değerleri fiziksel ölçümü vermesine karşın, ölçülere sığdıramadığımız “*Sanatsal Boyutları*” ancak onlara dokunarak, onları görerek, duyarak ve hissederek yani onlar bütünüyle içselleştirerek kavranabilir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RİTİM OLGUSU ÜZERİNE KİŞİSEL DENEMELER

4.1. İSİMSİZ

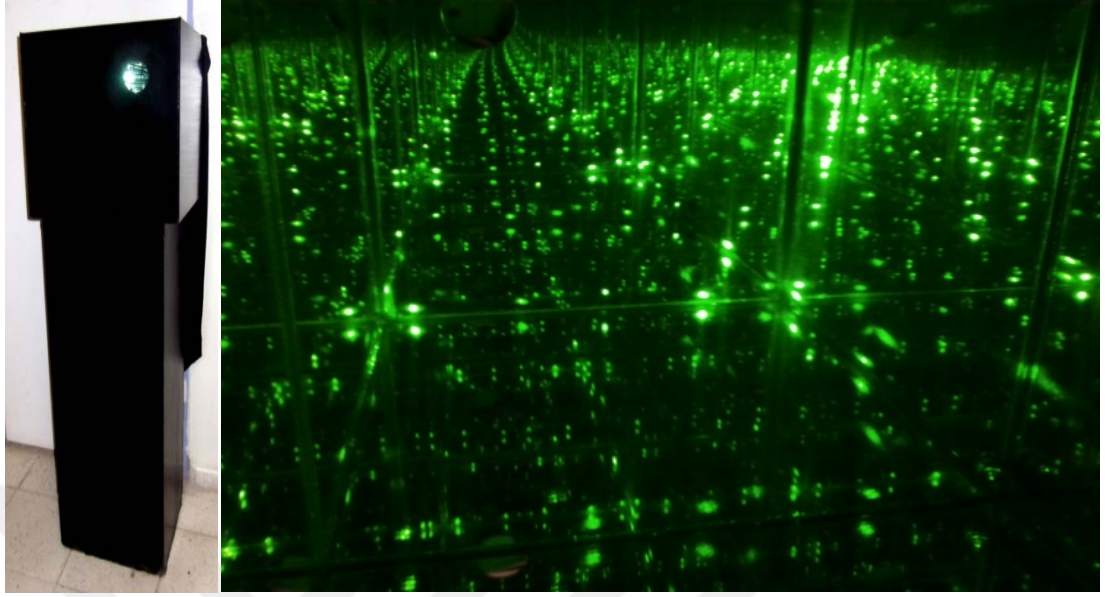


Görüntü 4.1. Esra Taşar ‘İsimsiz’ Ahşap-Metal, 1. 82x1. 73x1. 62 cm - 2013

Kinetik sanat anlayışının doğuşunda nesnelerin elle müdahale, rüzgârla hareket veya herhangi bir mekanik malzeme yardımıyla hareket etmesi söz konusudur. Modern sanat anlayışı başlığı altında XX. yy sanat akımı olan heykele hareket kazandıran izleyiciyi olaya dâhil etmek ve nesneye dokunmaya yönelten bir sanat anlayışıdır. Kinetik sanat akımı ileri uygarlığın getirdiği, modern sanat akımlarından biridir. Kişiden kişiye değişen bir yorum ve algılama kabiliyetine dayanan rengârenk plastik formlar, kareler, yuvarlaklar, ilgi çekici düzenlemelerle yüzeyleri dolduran bir sanat olarak kabul görmüş ve kinetik sanatta illüzyon (göz aldatma) ilkeleri ön planda gelmektedir.

Bu kompozisyonda birbirinden bağımsız hareket eden ebatları birbirinden farklı, birim tekrarlı ahşap malzemeyi metalle birleştirerek sıcak soğuk ilişkisini hissettirmek amaçlanmış ve nesneler elle müdahale ile her biri kendi etrafında hareket edecek şekilde tasarlanmıştır. Hareketli bir tasarım örneği olan bu çalışma insanları heykele dahil ederek kaynaştırmaya yönelik olarak yapılmıştır.

4.2. YANILSAMA



Görüntü 4.2. Esra Taşar, "Yanılsama", Hazır Malzeme, Ayna, 160x40x40 Cm, 2013

Aynalar diyalektik materyalizmin savunduğu türden bir iradeyle, yani bilinç ya da zihnin maddenin türevi olduğunu iddia etmesi gibi; sunduğu nesnelerle onlar üzerine yansıtılanları, düşüncenin yansımaya da imge işlevi görerek maddeyle girdiği ilişkiyi ve bilinç dünyasının düşünce formlarına çevrilmiş maddi dünya olduğu iddiasını diyalektik materyalizme yakınlaraşarak güçlü bir dille yansıtmaktadır. Kompozisyonda hem maddesel üretim sürecine, hem de algısal ve zihinsel anlamda insan deneyimi üzerine verdikleri refleksi ele alan yansıma kavramına odaklanmaktadır. Ayrıca zihinsel bir süreç olarak düşünme ve kavramsal bir akis üretme sürecini, maddesel kurgularında yansıma mekanizması üzerinde ifade eden ve deneyimleten bir düzenek kurgulamaya çalışılmıştır (Görüntü 4.2).

Bu çalışmada ışık yansımasının anlamı ancak izleyicinin duyularına değdiğinde anlam kazanarak ve yarattığı ortamda izleyiciye yapıtın etkin bir parçası olma deneyimi yaşatmaktadır. Kimi zaman sizi, fiziksel olan bir durumunuzu yansıtmakta, kimi zamanda ise bir hikâye buna sebep olmaktadır. İnsanın doğayı, bedenini ve hareket yeteneğini kullanarak taklit edişinden türeyen sesler, kelimeler ve görsel biçimler ile çingirak teması etrafında oluşturduğu bir dizi çeşitleme üzerinden görsel olan ile işitsel olan arasında kavramsal bir bağ kurmaktadır. Böylelikle “yansıma”, aynı eylem

içerisinde taklit veya temsil gibi mimetik mekanizmalar kadar diyalektik karşılaşmaya ve soyutlamaya da göndermede bulunarak 'mimesis' ve 'performativite'yi bir arada ve farklı çeşitlemeler üzerinden düşünmeyi önermektedir. Ayna, çeşitli biçimlerde kullanan sanatçılar bu malzemenin özelliğinden dolayı doğayı insanla bütünleştirip geri dönüşüm etkisini yakalamaya çalışmıştır.

"Yansıma" adlı çalışmaya dışarıdan bakıldığı zaman kapalı kara bir kutu vasıfsız ve düz bir çalışma görüntüsü sergilemesine rağmen içinde ki parçalanmış ışığın, sonsuzluğu yanılgı hissini uyandırmaktadır. Aynalar gerçekleri bize bazen var olanı, bazen var olmasını istediğimiz gibi göstermektedir. Nokta kadar bir ışık demeti değilmiydi aynada kendini sonsuzluğa giden bir yol gibi gösteren. "Yansıma" adlı çalışma da bir lazer ışığı yardımıyla sonsuz duygu ve düşüncesini yakalamaya çalışmış, çalışmanın boşluğundan bakıldığında alıcıya sonsuzluğa giden bir yolu göstermektedir.

4.3. İSTİSMAR



Görüntü 4.3. Esra Taşar ‘İstismar’ Ahşap +Hazır Malzeme, 1. 50x 50x50 cm-2013

Bu kompozisyona anlam veren bu transparanlık başlı başına işlerde kullanılan malzemenin yarattığı görsel algıdan kaynaklanmaktadır. ‘Transparan’ kelimesi dilimizde cinsel çağrışım yaparken, Fransızca kökenli kelimenin anlamı saydam, şeffaftır. Transparanın, kültürel algısının zihinde yarattığı durum, kompozisyonda görselleşmiştir. Çekici, davetkâr ve flörtüzdür. Heykellerin yapımında kullanılan malzeme, transparan yapısıyla bedeni sarar ve cinsel vurguyu artırır. Aslında bugün ülkemizdeki genç kadın profiline bakıldığında yakaladığım ifade, geleneği – dünü – sırtında taşıyan ve bugüne ait olmaya çalışan kadının içsel probleminin bir yansıması ile transparan olgusu ön plana çıkar.

Kompozisyona adını veren bu ‘transparanlık’ kavramı çalışmada kullanılan malzemenin yarattığı görsel algı düşündürmeye yönelik olarak kullanılmıştır.

Kompozisyonda geleneksel olarak kullanılan beslenen malzeme tercihi yapılmasının yanı sıra yaratılan form ve kavramsal yönüyle, işleri, bugünün insanı anlatılmak istenmiştir. İşlerdeki ironi tavrı, malzemenin yarattığı transparanlıkta da devam etmektedir. Kullanılan malzeme, hem örtücü bir unsur olarak ortaya çıkar, hem de görünür kılar. Transparan, şeffaf yapısıyla arka plandakini gözler önüne serer, bu şekilde bir çeşit kamuflaj sağlar. Aslında arka plandakini gösterirken asıl özne gizlenir.

Bu kompozisyonda, transparan olan hazır nesneyi esneklik özelliğinden yararlanarak çeşitli şekillerde kompozisyonda renklerde yerleştirmiş ve bu kompozisyonu oluştururken renkli transparan nesne kullanarak kadın-çocuk istismarına dikkat çekilmek istenmiştir.

4.4. KUŞLAR



Görüntü 4.4. Esra Taşar, Kuşlar, Metal, Ayna, 1. 70x 1. 50x 1. 30cm- 2013

Geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir. Renk ve biçim kullanmada saflaşmayı hedefleyen sanatçılar basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanmaya ağırlık vermişlerdir. Amerika'da 1960'lı ve 1970'li yıllarda etkili olan Minimalizm, sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunmuş, Minimalizm terimi, ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından kullanılmış ve algılama sınırlarını sorgulamak adına sanat kavramını estetikten ayırmak isterler.

Artan teknolojinin yaratmaya başladığı sıkıcı kalabalık, hızla artan tüm oluşumlar karşısında toplumun yorulmaya başlaması dışavurumculuktan sonra Pop artı doğurmuş Minimalist heykelde malzeme değişime uğramış ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koymuştur. Minimalist sanatçıların çalışmalarında 3. boyuta geçme, gerçek ve mekânı kullanma isteği hissedilir. Yapıtın ilkel bir strüktüre indirgenmesi, yalınlığıyla heykel ilk bakışta okunabilmektedir.

4.5. İSİMSİZ



Görüntü 4.5. Esra Taşar, İsimsiz, Metal, 45cm, 60cm, 2011

Metal malzeme ortaya konulan kompozisyonda biçim içerik açısından zıtlık içindedir. Doğada kuşlar hafifliği özgürlüğü temsil ederken burada metal malzeme ağır ve soğuk bir his vermektedir. Kompozisyonda keskin hatlar ve geometrik şekiller ile kontrast etki hedeflenmiş, kürelerde ki salınım formlarda parlaklığın kullanılmasıyla bir yansıma elde edilmiş ve doğadaki döngünün varlığı vurgulanmak istenmiştir.

Teknolojideki gelişime paralel olarak modern heykelin ortaya çıkmasıyla var olmasıyla birlikte heykel yapmak için birçok teknolojik malzeme kullanılmaya başlanmıştır. Hazır malzemeler, metal vb. görünüşü itibariyle metal malzeme sıcak gelmez alıcıya doğaya yabancısıdır ancak kullanılan malzeme ile uyum içinde kullanıldığı zaman aslında onun kontrast oluşturacak istenilen her şekli alabileceği görülür.

Kompozisyonda, metal malzemenin soğukluğu, fonksiyonelliği heykele dahil edilerek hissettirilmek istenmiş alıcının müdahalesi ile hareket eden metal kompozisyonda adını mobil olarak almış ve mobil heykel modern sanat içerisinde kinetik sanat başlığı altında Alexander Calder tarafından temsil edilmiştir. Bu kompozisyon bir anlamda Calder'in mobil heykellerine gönderme yapmaktadır.

4.6. AÇI-II



Görüntü 4.6.Esra Taşar, Açı-2, Ahşap-Metal, 2015

Bu çalışma da birim tekrarlarını görmek mümkündür ve aynı boyutlarda aynı şekillere sahip beş parça doğallığı bozulmamış ahşap malzeme metalle birleştirilip sıcak soğuk ilişkisine de dikkat çekmektedir.

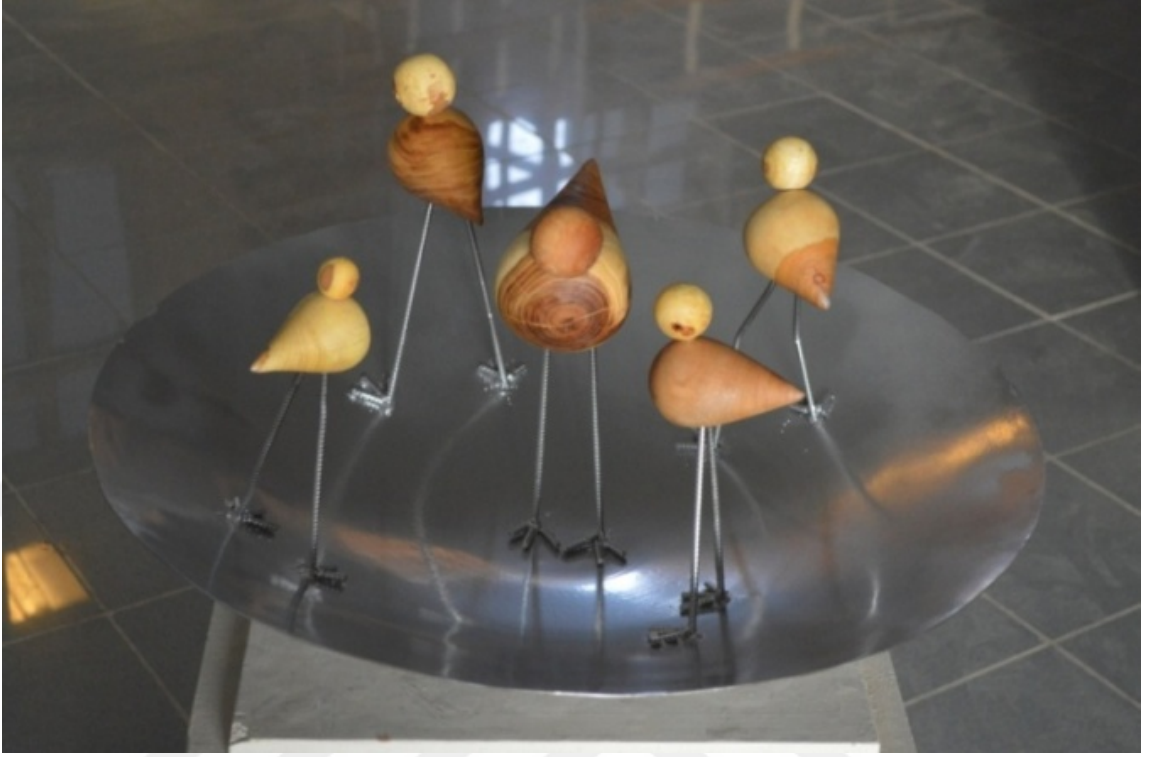
Çalışmada aynı formlara sahip olan ahşapların dizilimi farklı açılara göre konumlandırılmış ve bu farklı dizilim farklı bakış açılarını temsil eder. Bir anahtar deliğini andıran form ahşap içinden çıkarılmış olup bir bakış açısı kısıtlamasına gönderme yapmak için tasarlanmıştır. Aynı zamanda kısıtlanmış olan ahşap malzemenin nefes almasına da yardımcı olmuş ve biçimlemeyle de heykelde boşluğun önemi vurgulanmak istenmiştir.

4.7. KUŞLAR-2

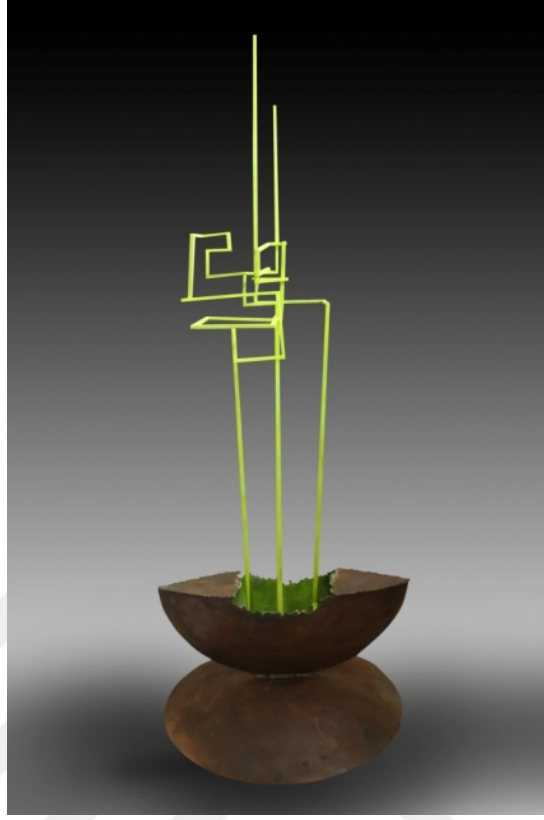


Görüntü 4.7. Esra Taşar, Kuşlar-II, Ahşap-Metal, 2015

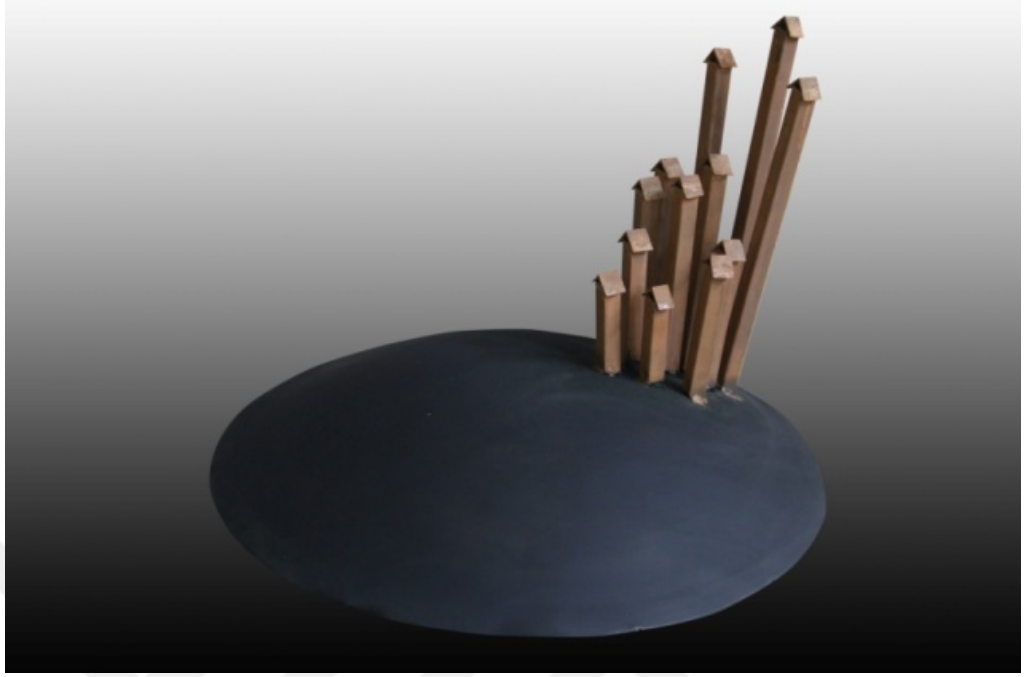
Doğada hep varolmuş olan geometrik formlar çalışmayı oluşturmuş, birim tekrarıyla yalın formların ritmi, farklı boyutlara sahip olmasıyla durağanlıktan kurtarılması amaçlanmıştır. Ahşaptan yapılmış olan soyut kuş formları farklı boyutlarda metal profil üzerine konumlandırılarak yön farklılıklarıyla ritmik bir düzen elde edilmeye çalışılmıştır.

4.8. KUŞLAR-III

Görüntü 4.8. Esra Taşar, Kuşlar-III, 68x68x35, 2016

4.9. YEŞİL

Görüntü 4.9. Esra Taşar, Yeşil, Metal, 210x68x68, 2015

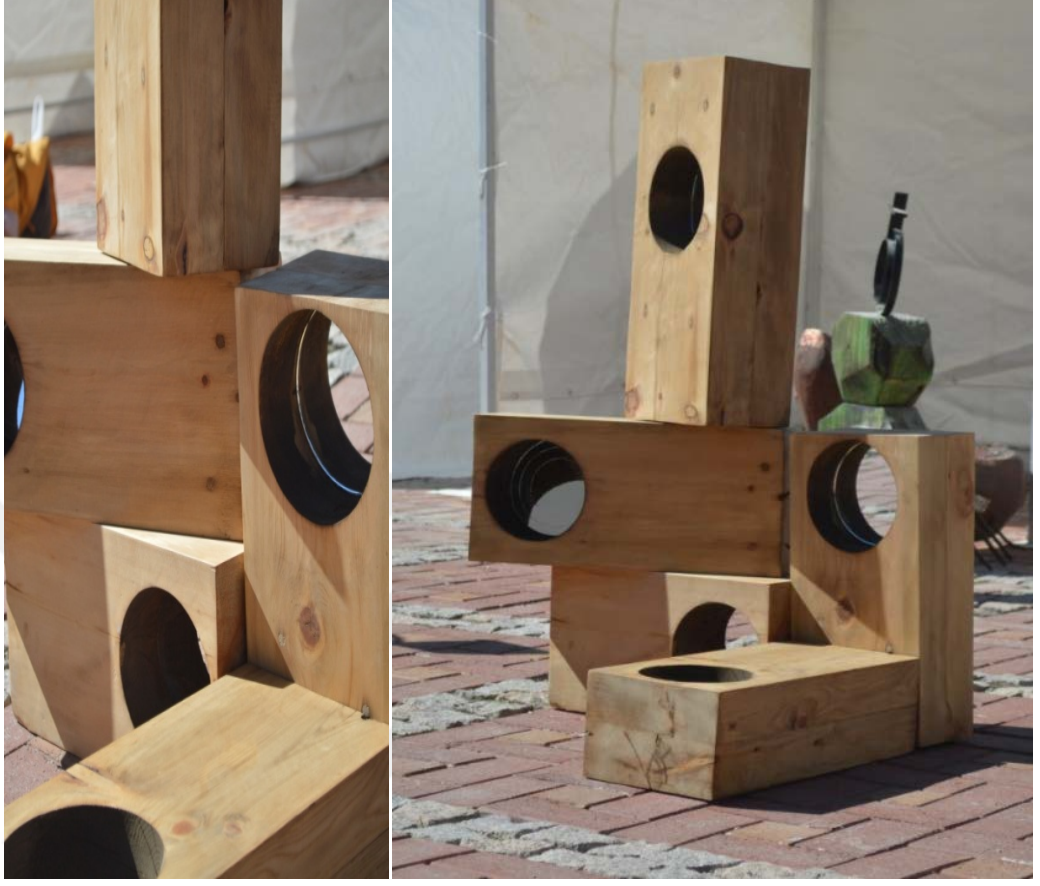
4.10. VAROŞ

Görüntü 4.10. Esra Taşar, Varoş, 50x68x68, Metal,2015

4.11. AÇI



Görüntü 4.11. Esra Taşar, Açı, 40x80x80, 2015

4.12. YANSIMA

Görüntü 4.12. Esra Taşar, Yansima, 100x70x50, 2016

SONUÇ

İnsanoğlu yaşadığı evreni sorgularken, kendi hayal dünyası ile galaksiler arasında gidip gelerek, yeni yorumlar ortaya çıkarmış, buradan hareketle dış dünya üzerine algıların değiştirebildiği ölçüde yeni bir anlatım biçimini bizlere yansıtmıştır. Neredeyse insanoğlu ile yaşıttır sanat. Sanat düşüncelerle bir yaratım çalışmasıdır, çalışma ise insanoğluna özgü bir eylem biçimidir.

İnsanoğlu doğalı değiştirerek ona karşı sürekli bir üstünlük sağlar, çalışma doğanın değişimidir. Doğa üzerinde tasarım gücünü kullanmayı da tasarlar insanoğlu... Tasarım yoluyla nesneleri değiştirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi kurgular. Gerçeklikte çalışma ne ise, insanoğlunun kafasındaki tasarlama eylemide odur. Başlangıcından beri doğaya eklemiş bir tasarımcıdır insanoğlu. Sanat yapıtı aracılığıyla insan kendi içerisinde sanatın biçim diliyle konuşup bir imge olarak ortaya koyar. Bu bağlamda sanatçı sanatsal yapıyı bizlere gerçek yaşamda içine alan sanatsal bir kurguyu biçimlerle bizlere sunar sanatta ritim hareketin, varlığın ve canlılığın belirtisidir. Günümüz sanatında da güzellik kazanan ve popülerleşen minimal sanat ve heykelde yalınlık ilkesi antik çağdan günümüze kadar geçen süreçte farklı dönemlerde farklı sanatçılarla değişik biçimlerde yorumlanmıştır. Antik çağdan günümüze uzanan süreçte ritim hareket unsuru olarak yaygın şekilde kullanılmış ve ritim sanat dilinin evrenselliği XX. yüzyıl modern sanatı ve sanatçılarının yapıtlarıyla da gün yüzüne çıkan bir gerçek olarak varlığını sürdürmüştür. Sanatçılar yapıtlarında çok çeşitli malzemeleri kullanarak, kendi özgür düşünce ve anlatım dillerini, yeni kavramlar ve biçimler çerçevesinde genişleterek forma dönüştürmüş ve tasarımcılar, dünyayı insan merkezli olmaktan çıkarıp, doğa-insan, insan-bilim arasında bütünlük kurarak, daha yaşanabilir bir hayatı ve evreni görmek istemişlerdir. Modern sanatla birlikte her alana getirilen yaratım özgürlüğü malzemelere ve yöntemlere de yansımış daha önce hayal edilemeyen, düşünülemeyen anlatım dilleri günümüz modern sanatçılarına birçok açıdan açılım ve büyük olanaklar kazandırmıştır.

Sonuç olarak XX. yüzyılın başında modern heykel sanatının doğmasına ve gelişmesine önemli katkılarda bulunan heykel sanatçıları, soyut biçimlerle elde edilen birim tekrarlarına ulaşmadan önce, doğa biçimlerinin sanat yapıtlarındaki izlenimlerini tamamen yok edilmesine kadar uzun bir süreçten geçmişler ve doğa biçimlerinin soyutlanması açısından, kendi anlatım dillerini ortaya koyan, gerçek biçimlere ulaşarak günümüz sanatına yön vermişlerdir.



KAYNAKÇA

- Acar, Kuzgun, Türkiye İş Bankası Yayınları-1.Baskı, 2004
- Alkar, Burhan, “2000’li Yıllarda Ankara Kenti’nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri ne Olmalıdır?”, *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara 1991.
- Antmen, Ahu, *20. yy Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Arslan, Necla, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, III, 730.
- Avcı, Sevgi, “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları”, *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı 11, İzmir 2014,
- Bellek ve Ölçek*-,İstanbul Modern Yayınevi, 2006
- Bilgin, Tarık (çev.) “Soyut Heykele Bakışım”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, 2002
- Boraski, Constantin, *Heykel Hakkında Genel Bilgiler*, Remzi Kitabevi, Bükreş 1964.
- Bulat, Mustafa – Bulat, Serap, Babayev, Görüş, *Heykel Atölye*, İstanbul 2004.
- Bulat, Mustafa, *Modern Sanatta Soyutlama*, Erzurum, 2014
- Bürgen, Peter, *Avangard Kavramı*, (9. Baskı), İletişim Yayınevi, İstanbul 2014.
- Demirtaş, Mete, “Görüşme”, *Yeni Boyut Dergisi*, 4/32, Ankara Mayıs 1985.
- Deonna, W., *Sanatta Ritimler ve Kanunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1945.
- Eliade, Mircea, *Ebedi Dönüşüm Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, İstanbul 1994
- Germaner, Semra, *Yeni Boyut*, İstanbul,2009.
- Germannen, Ali Teoman, *Yeni Boyut*, İstanbul Aralık 1982.
- Giray, Kıymet, “İlhan Koman ve Heykelleri, Madde-Form ve Teknoloji-Bilim İlişkilerinin Estetik Çözümlemeleri”, *Artam Dergisi*, Kasım-Aralık, Sayı: 35, 2015.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi ,İstanbul 1984.
- Heinrich, Wolffhin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul 2011.

- İrhan, Aslı, *Matematik ve Geometrinin Heykel Sanatına Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 2013.
- Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul 2005.
- Keskinok, Kayıhan, “Doğa ve Sanatta Ritimler”, *Sanat Dergisi*, 6, 1994.
- Marlasosa, Conti, *Rönesans*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- Materyallerin doğasında: Altmışların Sonları
- Morris, Robert, *Notes on Sculpture Art in Theory 1900-2000*, Blackwall Publish, USA 2003.
- Oral, Zeynep, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 100, 1974
- Öner, Yıldız, *Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı*, (Yüksek Lisans Tezi), 9 Eylül Üniversitesi, İzmir 2009.
- Özsezgin, Kaya, *İlhan Koman Retrospektif*, “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Özşen, Ferit, *Heykel Sanatında Ritim ve Çağdaş Uygulamanın Getirdiği Boyutlar*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), D.G.S. A, Yüksek Heykel Bölümü, 1976
- Öztürk, Banu K, “Açık Alanlarda Heykel – Çevre İlişkisi ve Tasarımı”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 Yıl, 2005/1, 198.
- Savaş, Remzi, *Modelaj*, Ankara Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara 1977.
- Sözen, Metin– Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Şahin, Erdoğan Tahir, *Sanat Tarihi*, Berikan Yayınevi, İstanbul 1993.
- Şenyapılı, Önder, *Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara 2003.
- Temel Britannica*, Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, 14. Basım, İstanbul 1998, VIII
- Tuğal, Sibel Avcı, *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- Turanî, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Turanî, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992.

Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara, 1999

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://1.bp.blogspot.com>, Erişim Tarihi: 26.05.2016

<http://forms.staticflickr.com>, Erişim Tarihi: 26.05.2016

<http://img193.imageshack.us>, Erişim Tarihi: 26.05.2016

<http://t3gstatic.com>, Erişim Tarihi: 26.05.2016

<http://upload.wikimedia.org>, Erişim Tarihi: 26.05.2016

<http://willy.anne.pagesperso-orange.fr>, Erişim Tarihi: 26.05.2016

<http://sevimtopuz.blogspot.com.tr/2011/05/kuzgunacar.html> 10:20

http://www.scripturalis.com/index_en.html ,27.05.2016. 11:35

<http://www.pablopicasso.org/guitar.jsp>, 20.04.2016.10:40

<http://www.wikiart.org/en/henry-moore/three-points>-27.05.2016,1939,10:46

<http://www.meralbostanci.com.tr/serap-bulat.html>,27.05.2016,11:47

<http://www.mustafabulat.com/eserler.php?album=113>,27.05.2016,11:50

http://canadianart.ca/must-sees/ceal_floyer/,27.05.2016, 09:50

<http://the-artists.org/artistsbymovement/design>,27.05.2016,09:50

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>,27.05.2016,11:00

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Esra TAŞAR
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum/20.02.1989
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Projeler	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Workshop – Erzurum 2010 Atatürk üniversitesi Bahar Şenlikleri – Erzurum 2011 Uluslar arası Plastik Sanatlar Kolonisi Anı Heykelciği Yarışması – İstanbul 2011 Atatürk Üniversitesi Karma Heykel Sergisi – Erzurum 2011 Sarıkamış 5. Açık Alan Kar Heykel Çalıştay – Kars 2012 Atatürk Üniversitesi 7. Kar Heykel yarışması – Erzurum 2012 1.Uluslararası Âşık Sümmani Ve Âşıklık Geleneği Sempozyumu – Narman/Erzurum 2012 Borusan Metal Heykel Yarışması – İstanbul 2012 4. Uluslar arası Sanat Akademisi Akademiada – Kıbrıs

	(Yakındoğu Üniversitesi) 2013 Verem Savaş Derneği Ulusal Ödül Heykelciği Yarışması – Erzurum 2013 Sanatuar Resim Ve Heykel Sergisi – İzmir 2013 Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri – Erzurum 2013 Atatürk Üniversitesi Heykeli Giyinmek Workshop-2015 Atatürk Üniversitesi Geleneksel Mimariden Heykele Workshop-2015 Atatürk Üniversitesi Tarihsel İdeolojiler ve Düzenlemeler Workshop-2015 Atatürk Üniversitesi Maske Workshop-2015 Buzdan Erzurum Heykelleri Workshop-Heykel Yarışması-2015 International Winter Cities Symposium-2016 Ahşap Workshop ve Heykel Sergisi-2016 Atatürk Üniversitesi I. Uluslararası İpekyolu Kültür Buluşması Heykel Sergisi-2016 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanzer Arıç Konferans ve Metal Workshop-2016
Ödüller	Atatürk Üniversitesi 7. Kar Heykel yarışması – 3.lük Ödülü 2012 Atatürk üniversitesi Bahar Şenlikleri Heykel Yarışması – 3.lük Ödülü 2013
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/ Heykel Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi	eesratasar@gmail.com
Tarih	09.06.2016