

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

Barış AYDIN

MODERN HEYKEL ALANINDA BOŞLUK-KÜTLE İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

ERZURUM – 2010

TEZ KABUL TUTANAĞI
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, 077526001 Barış AYDIN tarafından hazırlanan bu çalışma ...15../.06..../2010.... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans. tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr. Mustafa BULAT.

İmza:

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Ali Murat AKTEMUR

İmza:

Jüri Üyesi: Doç.Mustafa KÜÇÜKÖNER

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 11 /06 /2010

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT.....	V
MASTER THESIS	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATININ TARİHİ

1.1. Heykelin Tarihsel Gelişim Evreleri	8
---	---

İKİNCİ BÖLÜM

2. HEYKEL

2.1. Heykelin Tanımı	14
2.2. Boşluk ve Kütle.....	16
2.3. Boşluk ve Kütle İlişkisi.....	19
2.4. Işık-Gölge-Boşluk-Kütle İlişkisi.....	21
2.5. Harekette Ritim.....	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN SANATTA KÜTLE-BOŞLUK

3.1. Kübizm.....	24
3.2. Kübizmde Boşluk- Kütle İlişkisi	25
3.2.1. Lipchitz	25
3.2.2. Picasso.....	26
3.2.3. Julio Gonzales.....	28
3.2.4. Ossip Zadkine	30
3.2.5. Laurens.....	31
3.3. Fütürizm.....	32
3.3.1. Fütürizmde boşluk ve kütle ilişkisi.....	33

3.3.2. Umberto Boccioni	35
3.4. Konstrüktivizm	36
3.4.1. Konstrüktivizm’de boşluk ve kütle ilişkisi	37
3.4.2. Tatlin	38
3.4.3. Naum Gabo	40
3.4.4. Antoine Pevsner	42

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GELENEKSEL MALZEMELERLE ÇALIŞAN MODERN

HEYKELTRAŞLARDA BOŞLUK-KÜTLE İLİŞKİSİ

4.1. Rodin.....	44
4.2. Brancusi	47
4.3. Moore	54
4.4. Alberto Giacometti.....	58

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SOYUT SANATTA BOŞLUK VE KÜTLE İLİŞKİSİ

5.1. Alexander Calder (Kalder).....	61
5.2. Jean(Hans) Arp	64
5.3. İsamu Noguchi 1904–1988	66

ALTINCI BÖLÜM

6. GÜNÜMÜZ HEYKELTİRAŞLARINDA BOŞLUK VE KÜTLE İLİŞKİSİ

6.1. Kuzgun Acar (1928–1976, İstanbul).....	69
6.2. Zühtü Müridoğlu	70
6.3. Ali Hadi Bara	72
6.4. Rahmi Aksungur	73
6.5. Mehmet Aksoy	73

YEDİNCİ BÖLÜM

7. ÇALIŞMALARIMDA BOŞLUK-KÜTLE İLİŞKİSİ

7.1. Emek	79
7.2. Dünya	80
7.3. Davul	81
7.4. İlişki -I-	82
7.5. İlişki -II-	82
7.6. İkili Kompozisyon	83
7.7. Entropi.....	84
7.8. Serbest Çalışma.....	85
7.9. Boşlukta Zaman	86
7.10. Kartal.....	88
7.11. Kuş	89
7.12. Damla (Granit) 2007	92
7.13. Göğüs (Granit) 2007	93
 SONUÇ	 117
KAYNAKÇA.....	119
RESİMLER DİZİNİ	123
ÖZGEÇMİŞ	128

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MODERN HEYKEL ALANINDA BOŞLUK-KÜTLE İLİŞKİSİ

Barış AYDIN

Danışman: Doç. Dr. Mustafa BULAT

2010- SAYFA: 134

Jüri: Doç.Dr. Mustafa BULAT

Doç.Dr. Ali Murat AKTEMUR

Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Bu araştırmanın konusunu geleneksel malzemeler kullanılarak yapılan modern heykel örneklerinin boşluk-kütle ilişkisi oluşturulmaktadır.

Araştırmamda heykelin tanımını ve tarihçesini yaparak, heykeli oluşturan plastik elemanlardan boşluk-kütle, ışık-gölge, hareket ve ritim gibi kavramların anlam ve içeriklerini kapsamlı bir şekilde vermeye çalıştım.

XX. yüzyıl sanat akımlarını ve bu akımlara önemli eserleriyle damgasını vurmuş sanatçıları, sanat felsefecileri eserleriyle ele alıp, onların heykeltraşlık eserlerindeki, boşluk-kütle ilişkisini karşılaştırmalı olarak ortaya koymaya çalıştım.

Örneğin kübizmde Picasso, J. Gonzales, Zatkine ve Laurens, Fütürizm'de Umberto Boccioni, Konstrüktivizm'de Tatline, Gabo ve Pevsner gibi sanatçıların sanat felsefeleri eserleri ve bu eserlerdeki boşluk-kütle ilişkisi üzerinde ayrıntılıca durulmuştur.

Geleneksel malzemeyle heykel yapan modern heykeltraşlardan A. Rodin, C. Brancusi, H. Moore, A. Ciacemetti'nin çalışmalarının yanı sıra, günümüz Türk plastik sanatçılarından Kuzgun Acar, Mehmet Aksoy, Rahmi Aksungur daki kütle-boşluk ilişkisi, kendi çalışmalarım ile bağlantılı olarak ele alınıp, karşılaştırmalara gidilmiştir.

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE RELATIONSHIP BETWEEN SPACE AND MASS IN THE FIELD OF
MODERN SCULPTURE

Barış AYDIN

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

2010- PAGE: 134

Jury: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR

Assoc. Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

The relationship between space-mass of the samples of modern sculpture which were made by using traditional materials constitutes the topic of this study.

In my study, I attempted to present meanings and contents of the concepts such plastic components as space-mass, movement-rhythm comprising sculpture comprehensively by making a definition of sculpture and mentioning its history.

I attempted to suggest space and mass relationship in their works of sculpture comparatively dealing with trends of art in 20th century, the artists leaving a mark in these trends with their important works, art philosophers with their works.

For instance, art philosophies, works of such artists as Picasso, J. Gonzales, Zatkine and Laurens in cubism, Umberto Boccioni in futurism, Tatline, Gabo and Pevsner in constructivism and space-mass relationship in their works were emphasized in detail.

In addition to the works of A. Rodin, C. Brancusi, H. Moore, A. Ciacemetti making sculptures with modern materials, space-mass relationship in Kuzgun Acar, Mehmet Aksoy, Rahmi Aksungur, today's Turkish plastic artists were handled in connection with my studies and comparisons were made.

ÖNSÖZ

Sanat, insanlık tarihi kadar eski bir olgudur. Sanat, zaman içerisinde yüklendiği misyon ve ortaya konuş bakımından değişiklik göstermiştir. Sanat, sosyal yapı, medeniyet, malzeme, teknoloji ve dini oluşumlarla değişiklik göstermiştir. Heykel sanatı ortaya konurken, değişik forumlardan biçimler kullanılmıştır. Yaşanılan dönem sanatçıya ve yapıtlarına yön vermiştir.

Bu araştırma, geleneksel malzemelerle modern heykel yapma anlayışında boşluk ve kütle ilişkisinin tespiti temel amaç olmuştur. Ünlü heykeltıraşların eserlerinden yola çıkılarak, bizzat ürettiğimiz özgün çalışmalarımızla, kütle-boşluğun önemi ve biçime katkısı vurgulanmaya çalışılmıştır.

Tezin hedeflenen aşamaya ulaşmasında ve benim mesleki alanda bulunduğum noktaya gelişimde, dünya heykel ve resim sanatında, sayısı eserlerle iz bırakmış sanatçıların, sanat tarihçilerinin ve hocalarımla emekleri yadsınamayacak ölçüde büyüktür. Hepsine minnettarlığımı ifade ederken, özellikle saygıdeğer hocalarımla Arş.Gör. Serap BULAT, Doç.Dr. Mustafa BULAT ve Doç.Dr. Ali Murat AKTEMUR'a teşekkürü zevkli bir borç bilirim.

ERZURUM 2010

Barış AYDIN

GİRİŞ

“Sanat yapıtının başlangıcı düşünceyle başlar” önermesi, kendisiyle birlikte olağan üstü bir şüpheyi de beraberinde getirir. Söz konusu **olağan üstü şüphe** boşa söylenmiş bir ifade değildir. Nitekim düşünce, bir konu ya da nesne hakkında belli tasarımlar ve zihinsel ön hazırlıkları ifade eder. Ancak sanatın ortaya çıkışı salt taklit yoluyla nesnenin yüzeysel bir ifadesi şeklinde olmuştur. Düşünce ancak, estetik hazzı duyumsayan sanat objesinde meydana gelir. Sanat yapıtının başlangıcını düşünceye indirgemek, yapıtı bütün sanatsal özelliklerinden ve idelerinden uzaklaştırmak olur. Sanat bazen bir doğa nesnesinin taklidi bazen zihindeki bir ideal nesne tasarımının somutlaşması bazen de bir nesnenin yeniden bir forma kavuşmasıdır. Bu bazenler çoğaldıkça sanat hakkındaki farklı yaklaşımların da çokluğundan bahsetmek mümkündür. Doğa her dönemde sanatın biçimsel arayışlarına aracılık etmiştir. Bu araştırmada da yeni biçimleme yöntemlerine varabilmek için doğadan faydalanılmış ve doğadan yararlanmalara gidilmiştir. Henry Moor’unda ifade ettiği gibi, “Doğa gözlemleri sanatçının biçim bilgisini geliştirir, sanatçıyı yeni tutarak yalnız kuramlarla çalışmaktan alıkor, esinlenme gücünü besler.”¹

Sanat eserinin değişik formlardan meydana gelmesi sanatsal çeşitliliği gösterir. Ancak sanatın icrası hakkında ya da varoluş koşullarına dair bütün söylemler ve iddialar sanat nesnesinin karmaşık varoluşunu gösterir. Bu iddiamız disiplinler üstü bir söylemdir. Kendimizin iddiası sanatsal söylem geliştirmek değil sanat içerisinde bağımsız bir alan olan heykel sanatında “boşluk ve kütle” kavramlarının estetiksel katkısını ve bu alandaki kavramsal anlamını irdelemektir. Bu kavramların heykel sanatındaki diğer kavramlarla ilişik durumları, bazı sanat disiplinlerindeki ele alınış biçimleri, modern sanatçılarda bu kavramların işleniş ve son olarak da Türk heykeltıraşların çalışmalarında boşluk ve kütle kavramlarının ele alınışı araştırılmıştır.

Bu çalışmanın genel tematik rotasında, değişik sanatsal anlayışların aynı zamanda birer yorumlaması da görülecektir. Nitekim herhangi bir sanat dalıyla uğraşan kimsenin kendi toplumsal ve bireysel gerçekliği bağlamında sanatına katacağı ve katması gereken yenilikler olması gerekir. Bu bağlamda sanatının

¹ Herbert Reod, *Heykelin Amaçları*, İstanbul, 1934, s.128.

karmaşılaşmasına hizmet eden kişi sanatçıdır. Çünkü sanat artık el ustalığına dayandırılmayacak kadar bir üst uğraşıdır. Zanaatkâr yetenekler, kendi geleneklerinde kendileri için gerekli olan her perspektifi bulur. Ancak zanaatkârın eseri tekniğin ürünüdür, ondaki estetik tasarım eserin metalaşmasını ve meta değerini artmasını sağlayan bir ölçüttür. Sanatçı ise estetik öznenin düşünceye hükmetme gücüne sahip olması gerekir. Estetik özne sanat eserinde sanatçının yeteneğini doğuran beyin kıvrımlarını hissetmesi, sanatçının bıraktığı yerden, donuk estetik objeyi yumuşatarak düşüncede yeni estetik durumlara giden yollara kapı aralaması gerekir. Bu yüzden sanat eseri estetik öznenin düşüncesi yeniden oluşur; yeni durumlara devinim halinde ilerler. Bunu yapmaya çalışan sanatçı aynı zamanda kavramlara sanatının kırbacıyla hükmeden kişidir de.

Kavramlar sanatın en önemli malzemesidir. Özellikle sanat dallarında çok eski bir geçmişe sahip olan heykelin kendi başına bir kavramlar mozaiki olduğunu düşünmek gerekir. Salt heykelin somut görüntüsü değil onu kavramsallaştıran, aynı zamanda onun mekânla, toplumsallıkla yani bir bakıma zamanla, perspektifsel konumuyla başlı başına kavramsal varoluşudur.

Bu araştırmada verilen örneklerde, sanat tarihinde önemli yerlere sahip olan sanatçıların, modern sanatın ilk başlarında doğaya nasıl yaklaşıp ele aldıkları ve yorumlar getirdikleri, yapıtlarını oluştururken izledikleri yöntemlerde, anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışma sürecinde keşfedilen yöntemler malzeme olarak “taş” seçimi düşüncesine yönlendirmiştir.

Çalışmanın konusu, “Heykelde Kütle-Boşluk İlişkisi” olduğundan, araştırmaya öncelikle, heykelde kütle-boşluğun ne olduğunu açıklamakla başlamanın uygun olacağı düşünülmüş, heykelde kütle-boşluk ilişkisi ile modern sanattaki yaklaşımlar, çalışmaya ışık tutacak genel açıklamalar kapsamında yer almıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATININ TARİHİ

İlk insanlar ellerindeki ilkel araçlarla ağaç, kemik ve taşları kesip oyarak basit heykelcikler yapmışlardır. “M.Ö. 40.000 yıl öncesine giden paleolitik sanatın en güzel örnekleri ideal adı verilen heykelciklerdir”.² Yine başka bir açıklamaya göre dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ. Ö. 50 000 sıralarında ortaya çıkmıştır. Buzul Çağı’nda yaşamış olan ve “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 oluşturulmuştur³. Bu çağlarda figür oluşum sürecinde soyutlama ve biçim titizliğinden söz edilebilir⁴ (Res. 1-2). Aynı dönemde ataların ruhlarını kutsallaştırma dini olan Manizm ile birlikte primitif halk sanatı olarak büyük heykeller ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde totemizmde sanatsal çalışmalara olanak vermiş, totemlere tapanlar tarafından önemli heykeller yapılmıştır.⁵

Arkeolojik kalıntılar, M.Ö. 5-4 binlerde yaşayan insanlar duygu ve düşüncelerini kararlarını kaygılarını, isteklerini plastik sanatların dili heykel sanatıyla ifade etmektedirler.

İlk çağlarda toplumların sanatı dinsel inanışların birer yansıması şeklinde cereyan etmesi sanatsal üretime önemli bir katkı sağlamıştır. Özellikle sanat üzerindeki inancın etkisi sanatsal ürünlerde soyut çalışma olanağını da sunmuştur. İlk eserlerin bu anlamda hermeneutikçe yorumlamasında döneme ait soyut düşünme biçimlerinin araştırmasına olanak verecektir. İnsan her zaman doğanın gizemlerine erişmek istemiştir. Erişemese de bu gizemi kendi anlam dünyasında yeniden kurgulamıştır. Nesneyi zihninde soyutlayıp ona yeniden biçim vermiştir. 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. Bu iletişim durumu bireyler arası ilişkilere ait olmasının yanında zamanla

² Erdoğan Tahir Şahin, *Sanat Tarihi*, İstanbul, 1993, s. 10.

³ Mustafa Bulat, - Serap Bulat, - Görüş Babayev, *Heykel Atölye*, İstanbul, 2004, s.9.

⁴ Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, 1992, s. 30, 453.

⁵ Banu K. Öztürk, “Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.18 Yıl, 2005/1, s. 198

uygarlığın simgesel bir anlamına da dönüşmüştür. Bu nedenledir ki, her uygarlığın, hatta her toplumun kendine özgü bir sanatsal anlayışı vardır. Ve her toplumda geleneksel bir sanat biçimi vardır.



Resim 1: Willendorf Venüsü M.Ö. 25000 Kireç Taşı⁶ (Viyana Doğa Tarihi Müzesi)



Resim 2: Karnak Menhiri Yılı, (Soyut taş ayak, İngiltere)

M.Ö. yaklaşık 5000 dolaylarında Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında heykel sanatı ileri bir boyuttadır. Mısırlılar dini inançları gereği, ölülerinin mezarlarına öteki dünya kullanmaları için köle ve hayvan heykelcikleri koyar, mezar duvarlarını heykeller ve kabartmalarla süslerlerdi.⁷ M.Ö. yaklaşık 5000 dolaylarında da yaşasalar bu insanlar heykelciklerin ve kabartmaların öteki dünyada ölüler için bir fayda sağlamayacağını bilir. Ancak burada ölüye duyulan vefa ve minnet duygusunun bir gereği olarak dünyevi vazifelerin toplum

⁶ Viyana-Naturhistorisches Museum'da bulunan ve yaklaşık olarak M.Ö.25000 yıllarında kireç taşından oyularak yapılmış olan 10 cm yüksekliğindeki "Willendorf Venüsü" ilk idol örneği olarak kabul edilmektedir.

⁷ *Temel Britannica*, Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, 14. basım, 8. cilt, İstanbul, 1998, s. 141

içerisinde anlamlı davranış kalıplarıyla icra ediliş biçimi vardır. Her ne kadar eski Mısır dinlerinde ölümden sonra yaşama inanılsa da ölüyle birlikte mezara konulan eşyaların öte dünyaya ıstıgal etmeyeceği bilinirdi. Yukarıda da açıklandığı gibi insanlar sanatsal yaratımlarına belli bir ruh ve anlam atfederler. Bunlar simgesel anlamlara sahiptir. Mezara konulan heykeller ölünün öte 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 saklanır. Burada bazı köle ve hayvan heykellerinin ölüyle birlikte mezara konulmasındaki amaç kişinin bu dünyadaki üstün konumunun öteki tarafta da devam etmesini temenni etmektir.

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

Mısır heykel sanatı, geometrik biçimlerin hakim olduğu anlayışı benimsemiştir. Mısırlı heykeltraşlar Tanrı kral heykellerini anıtsal ve olumsuzluğu betimlemek için katı ve geometrik bir biçim anlayışını benimsemiş, Tanrı heykellerinde gövdeyi arkadaki 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 sağlanmaktadır. Anıtsallığı elde etmede devasal heykellere duruşa altındaki kaidelerle desteklemişlerdir.



Resim 3: Firavun, Kefren'in Sfenksi (Kahire)

Sert kurallara bağılı 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 gösterilmiştir⁸. Orta imparatorluk devri heykelleri genellikle ahşaptan yontulmuş, oldukça zarif bir ifadeye sahiptirler. Yeni imparatorluk devrinde bir yenileşme bir dirilme gereksinimi belirmiştir. Bu devrin en güzel eseri, Amarna şehrindeki kraliçe Nefertiti'ye ait büsttür. Bu heykeli yapan sanatçıda, geleneksel olan biçimlendirmeye uymakta kral soyuna ait olduğu belli bir insan yüzünü verme kaygısı gözlenmektedir. Yüzün git gide daralan alt kısmı özellikle çene ileri uzanır. Kafatası zenci kabilelerinde görüldüğü gibi geriye yassılatarak, basın bir perukayla ağırlaşmasında bir denge aranmıştır. Nefertiti'nin baş profilindeki zariflik, adeta sonra doğacak olan Rönesans'ı haber verilmektedir.

Mısır'da M.Ö. 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 bezemişlerdir. İnsan vücudunun da piramitler gibi anıtsal forma sokulması blok heykeller ve sfenksler, orta imparatorluğun en önemli özelliklerindendir.

⁸ E.H. Gombrich, Age., s. 55-58

Heykel sanatının en klasik örneklerine M.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 göstermiştir. Bu anıtsal heykellerin yapımında hangi tekniklerin kullanıldığına ilişkin bir kaynak olmamasına rağmen, heykel üzerindeki izlerden⁹ 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 kazanmıştır. Hareket kazanmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir.”¹⁰

Roma heykel sanatı, M.Ö. IV. yy’dan itibaren başlar ve yoğun olarak porte unsurlarının görüldüğü rölyeflere geçiş yapılmıştır. 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.¹¹

Gotik dönemde heykel dinsel konuludur ve simgesellik işlenmiş, aynı zamanda didaktiktir. Sanatçılar ilgili konuları Tevrat ve İncil’den ele almışlar, 13.yy’dan başlayarak Gotik heykel ve kabartma sanatı, figürlerin hareketlerinde doğalcılık anlayışı işlenmiş, doğalcılık dengeye vararak sonuçlanmıştır.¹²

Rönesans döneminin temel esin kaynağı ise Antik çağ olmuştur. Avrupa heykelinde biçimlendirmede inandırıcılık, portre kavramı, yalın ve geometrik

⁹ Bulat, Mustafa; “Antik Çağ Hellen-Roma Dönemi Yontma ve Kopya Teknikleri”, (*Yayınlanmamış Doktora Tezi*), Erzurum, 1997, s.90-100

¹⁰ Turanî, Age., s.55–56.

¹¹ Turani, Age., s.213

¹² Turani, Age., s.245-246

kurgular önem kazanmıştır Heykeller ve büstler bağımsız olarak yapılmıştır. Grup heykeller ise mezar anıtlarında yer almıştır.¹³

1.1. Heykelin Tarihsel Gelişim Evreleri

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 başlanması 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 sanatının, çeşitli evre ve yörelerde birbirinden farklı amaç, işlev ve biçimlerde kullanımlarına tanık olmaktadır. Üç boyutlu biçim sanatının, çeşitli evre ve yörelerde birbirinden farklı amaç, işlev ve biçimlerde kullanımlarına tanık olmaktadır. Çok çeşitli ve farklı gereçlerle gerçekleştirilmiş bulunmaları söz konusu olabilir. Marlasosa göre; ister 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 betisi 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.¹⁴

İlk çağda Mezopotamya, Mısır ve Arkaik Yunan'da heykelde kullanılan yaygın gereç taştır ve biçimlendirmede ise anıtsallık (Cephevilik kanunu) 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

¹³ Conti Marlasosa, *Rönesans*, İstanbul, 1997, s.28

¹⁴ Necla Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Heykel, Cilt 3, Yem Yayınları, 1997, s.730

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 dogarcığa yönetici kesime ilişkin büstler ve imparator heykelleri, atlı heykeller, portre özelliği taşıyan yapıtlar eklenmiştir. Heykel sanatında, özellikle kabartmalarda mitolojik ve tarihsel konuların öne çıktığı öyküsel anlatımlar ve ayrıntılı betimlemeler önem kazanmıştır. Roma'da Domascuslu Apollodoros'un yapıtı Traionus sütunu (M.S. 113) ve Vatikan müzesindeki Augustus heykeli (M.S. I. yy. başı), bu yaklaşımın örnekleridir.¹⁵

Orta Çağ Avrupa'sında Hristiyanlık dini sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi ile heykelde Roma döneminin anlatım biçimlerinden uzaklaştırılmıştır. Bu dinsel anlayış Roma Nesk ve Gotik üslupların oluşumuna zemin hazırlamış ve bu nedenle sanatçılar dinsel konularla yetinmişlerdir. Bu dönemde öz ve biçimin birbirini tümlmesiyle 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.

Romanesk üsluba oranla daha inandırıcı görünümlere ve biçimlendirmelere tanık olunan Gotik, bu ölçüde daha incelmış bir üslup olmasına karşın Fransa'da Katedrali'nde (XIII. yy.) gözlendiği gibi simgeci anlatım, dinsel şematik yorum, oranların ve figür istiflerinin bir öte dünyayı işaret etme tutkusunu hala sürdürmektedir. 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

¹⁵ A.T. Germanner, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, "Ortaçağ ve Sonrası", 1/5 Eylül 1992, İstanbul, s.78,79.

açısından öykülenen tür, açık seçik Helenistik dönem yapıtlarındaki anlayış oluşturmıştır. 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 sanatsal disiplini ile temellendirilmiştir. Bu disipline göre heykel en iyi sanat şekli olarak ortaya konmuştur. 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 ister! (Aynı insan ruhunun bedeninin derinliklerinde bulunduğu olan genel inanç gibi. Bu ayrıca contrapposto stilinin de bir örneğidir.)

Esasında gerçek insan oranları gözetildiğinde heykelin oranları oldukça farklıdır. Baş ve üst-vücut, alt-vücut 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 olmasıdır¹⁶.

Michelangelo'nun heykel anlayışında, figürler ideal ölçülerinde biçimlendirilirken mermer çok detaylı işlenmiştir. Figürlerin saçından, kumaş kıvrımlarına kadar tüm ayrıntılar gösterilmek istenmiştir. Michelangelo'da maddenin bütünlüğü, dışarıdan değil içeriden kavramıştır. Heykellerini kübik bir bütünlük içerisinde algılarız. Arkaik anlayışın tersine figürleri statik değil oldukça hareketlidir. Michelangelo'nun heykellerinde figürlerin içinde var olan kübik

¹⁶ E.H., Gombrich, Sanatın Öyküsü, "Ulaşılan Uyum", İstanbul, 1984, s. 287-325.

biçimleri kolaylıkla hissedebiliriz. Ayrıca sanatçı heykellerinin yüzeyinde farklı doku anlayışlarını kullanarak, yapıtlarını güçlendirir.



Resim 4: Michelangelo, Davut, 1504 Floransa Mermer,



**Resim 5: The Rape of the Sabine Women
(Sabinli Kadının Kaçırılışı) (1574-82),
Florence.**



**Resim 6: Donatello, Davud, 1425
Floransa bronz,**

Della Robbia'nın Floransa Vaftizhanesi kapıları (1425) Donatello'nun gene Floransa Katedrali'nin heykeli bu dönemin önemli ürünleridir. Maniyerizm'le başlayan XVI. yy'ın ikinci yarısında Giovanni Bologna'nın sabinli

kadınları (Resim 6)'nın olduğu gibi heykelde hareket ve madde yanılması 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" (1648–51 Novona Meydanı, Roma) ve Aziz Teresa'nın vecdi¹⁷ (1645–52 Mori Della Vittoria kil, Roma) barok heykeller arasında seçkinleşen örneklerden bazılarıdır¹⁸. XVII. yy'da yeni-klasikçilik anlayışı içinde heykel sanatında yeniden saf bir antik biçimlendirmeye dönüş görülür.¹⁹ En özgün eserlerinin Fransa'da verildiği bu dönemde Vedikli Conova, Zafer Kazanmış Venüs (1807, Borghese Gal., Roma) gibi yapıtlarıyla en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Ayrıca Foncois Rude'ün (1784–1855) Paris'te Charles de Gaulle (E. Etoile) meydanındaki Zafer Takı'nın 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 bu ilk örnekler bu sanatın başlangıcı olarak görmek mümkündür.

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 yapılmıştır. 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.

¹⁷ Wolfhin, Heinrich; *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İstanbul, 1985, s.69-77.

¹⁸ E.H. Gombrich, *Age*, s.287-325.

¹⁹ Semra Germaner, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, "Henry Moore ile Söyleşi", İstanbul, 1988, s.32-35

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

Rodin, 19. Yüzyılın ikinci yarısında çağdaş heykel sanatının öncüsü durumundadır. Sanatçı atölye çalışmalarında kitlenin anlatımından çok hareket ve titreşimlerin ışık-gölge oyunları ile kendinden söz ettirmiştir.²⁰

²⁰ A.T., Germaner, Age., s.499-535

İKİNCİ BÖLÜM

2. HEYKEL

2.1. Heykelin Tanımı

Heykelin tanımını Demirtaş: “üç boyut içinde ışığın gözümüze yansmasıyla 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”²¹ şeklinde tanımlar. Alkar 'a göre ise, heykel boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak tanımlar²². Bir başka tanıma göre ise, heykel sözcüğü bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve teknik kullanılırsa kullanılsın, tüm yapıtların genel adıdır.²³ Demirtaş'ın heykel tanımı; Sanatsal anlamına daha belirgin vurguyu yapan heykel salt boşlukta düzenlenmiş bir kütlenin ötesinde, belli yapıları bir kompozisyon içinde bir araya gerip 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 kampusu içerisindeki konumlanması seyirci üzerinde farklı anlamlandırmaya etki edecektir.

“Güzel sanatlar alanının bir dalı olan heykel, diğer alanlardan farklı olarak uzayda üç boyutlu formla var olur”²⁴

Heykelin bir başka tanımı ise; “Güzel sanatlar bünyesinde ve plastik sanatlara alt başlığında incelenebilen; taştan yontularak kütlenin birbirine

²¹ Mete Demirtaş, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, “Görüşme”, 4/32, Mayıs, Ankara, 1985, s. 10–11

²² Burhan Alkar, *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, “2000'li yıllarda Ankara Kenti'nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?”; Ankara, 1991, s. 21-30

²³ Metin Sözen- Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1996, S.104.

²⁴ Bulat-Bulat- Babayev, Age., s.11.

eklenmesi ile yontularak ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin şu ya da bu şekilde, yan yana, üst üste getirilmesiyle insan edilerek, yapılabilen üç boyutlu atma dönülebilen uzayda yer kaplayan biçimdir.

Heykel gerçek bir boşluk içerisinde oluşur²⁵.

Heykeltraş, üç boyutlu formlarla düşünerek duygu ve algılarını, görsel bir formda hissettirir. Heykellerini ise üç boyutlu maddeleri biçimlendirerek oluşturur²⁶.

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 algılamasında 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.²⁷ Özellikle heykel sanatındaki değişimler mekânın daha fazla ayırtına varılmasını sağlamıştır. Geçmişte heykeller genellikle somut(masif), görece kesintisiz, belki birkaç açıklığı olan kitlelerdir. Soyut heykeller genellikle oldukça açık, öteki bir anlatımla, somut olmayan ve biçim boşluk oynasımını vurgulamayı amaç edinmiş yapıtlardır.²⁸ Boşluk ve doluluklar arasındaki değişimleri vurgulamayı gözetken soyut heykeller ayrımlı noktalardan bakıldığından değişen biçim-boşluk ya da biçim-mekân ilişkisinin algılanmasını ve bu ilişkideki mekân öğesinin daha güçlü olarak ayırtına varılmasını sağlamaktadır.

²⁵ Remzi Savaş, *Modelaj*, Ankara, 1977, s. 13.

²⁶ Constantin Boraski, *Heykel hakkında Genel Bilgiler*, Bükreş, 1964, s. 6.

²⁷ Önder Şenyapılı, *Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara, 2003, s.36

²⁸ Şenyapılı, Age., s.37, 38

2.2. Boşluk ve Kütle

XX. yüzyıla kadar heykel sanatının konusu genelde figür olmuş iken ilk dönemden modern sanata kadar heykel yapma mantığı dolu kütlenin yan tutularak biçimi ortaya çıkartma şeklinde gelişmiştir. Kütle heykel sanatında formun algılanmasında esas alınmış, üç boyutlu kütle algılanarak kütleyle mümkün olmuştur. Geçmişteki çoğu heykel birinci derecede kütlenin düzenlenmesi veya alanlanması ile yani katı formla ilgilidir. Afrika, Hindistan, Yunan, Meksika, Mısır, Ortaçağ ve Rönesans heykellerine baktığımızda sanatçıyı ilgilendiren yegane şeyin onun kütlelerin şekillendirilmesi olduğu gözlenmektedir²⁹.

Heykeltıraş, ortaya bir biçim koyduğu an, onu önce doluluk ardından da hemen bir boşluk yükler. Diğer bir deyişle, ürettiği her biçimle çevresinde gördüğü boşluğu tıkar, doldurur. Brancusi'nin maddeden sıyrılmış kuşları ve birbirini tekrarlayan modüller biçimleri, Gabo'nun hem içini hem de dışını gösteren saydam düzlem ve eğrileri, Maillol'un "tombul hatunları", Firavun'u koruyan Sfenksler ya da Giacometti'nin incecik vücutlarıyla boşluğu yarmayı ve yok olmayı hedefleyen fahişeleri... Hepsi öncelikle boşluktan doluluk çalınarak üretilmişlerdir. Boşluktan kopartılan her doluluk, nihai sonuç olarak biçimi saran yeni bir boşluktur. Bu boşluk ve doluluk biçimin konumunu, seyredilmesi gereken uzaklığı, diğerleri ile arasında geçecek olan ilişkiyi belirler. Sanatçı boşluğu ister basit bir duvarın dip düzeyinde, ister sere serpe uzanan modelinin dolgun kıvrımlarında, ister yoğurduğu çamurun gözeneklerinde ve isterse de kendisini toprağa bağlayan yerçekimi ile sınırsız bir gökyüzü arasında görsün ya da görmesin temelde üç boyutlu olarak ortaya konulan her şey, üreticisinin boşluğa tecavüzünden başka bir şey değildir.³⁰

Antik çağdan XX. yüzyıla gelene kadar heykeltıraş heykelini tasarlarken hiç boşluk bırakmadan tasarlamış sanatçılar hareketten doğan boşlukları fark etmelerine rağmen, heykelin kütlesi kadar önemsemediklerinden, modern heykelin önemli sanatçılarından Henry More gelinceye kadar³¹ heykelde iç boşluklar heykelin plastik sorunu olarak ele alınmamıştır.

²⁹ L.R Rogers, *Heykelsi Düşünme I*, İstanbul, 1969, s.30

³⁰ Rahmi Aksungur, *Heykel Sergisi*, İstanbul, 2004.

³¹ Mustafa Bulat, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi "Modern Heykelin Doğuşu"*, S.11, Erzurum, 2007, s.88.

Rogers bu konu hakkındaki düşüncelerini; geçmişte heykeltıraşlar, oturmuş, uzanmış figürlerin vücutlarının bölümleri ile yattıkları yer arasında boşluklar vardır. Geçmişteki heykellerin çoğunda bu boşluklar heykeltıraş tarafından fazla dikkate alınmamış ve heykeltıraş bunların katılar kadar düşünülmesi ve dikkat edilmesi gereken şekiller olması fikrinden oldukça uzak olmuştur³² şeklinde ifade etmektedir.

Sanatçı boşlukta yön verdiği ve biçim kazandırdığı kütleyle mekânın veya boşluğun görünemez uçsuz bucaksız göreceli sınırsızlığa meydan okur ve salt yarattığı sanatsal kütleyle değil mekâna da ayrıca anlam yükler. Ayrıca sanatçının imgesinden çıkan her kütlenin kendisi, yapısallığı bakımından üzerindeki rötuşlardan mürekkep kütlelerle sınırlandırılmış yeni bir boşluktur. “Uzay ya da mekân üç boyutlu ve sınırsız boşluktur, ama sınırlanabilir ve sınırladığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân nesnelere ya da somut biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur.”³³

“Kütlenin ve cismin var olmadığı boşluk mekânsızlıktır, hiçliktir. İlerisi gerisi, aşağısı yukarısı, eni boyu, yüksekliği ve derinliği yoktur. Boyutsuzluktur. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekânı yaratırlar. Yaratılan bu mekânı plastik mekâna dönüştürülebilmesi için heykelin duracağı alan bu heykelin kendisi için yaratacağı yeni mekân heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenir ve bu göz ardı edilerek heykel yapmaya çalışmak form ya da ışık düşünmeden heykel yapmaya çabalamakla eş anlamlıdır.” Bu nedenle mekân, kütle ve boşluk ilişkisinin bir sonucudur. Boşlukta kütlenin yaratımı aynı zamanda mekânın da yaratımıdır. Mekân bu nedenle kütleyle boşluğa verilmek istenen anlamdır.

XX. yy’ın heykel sanatında, ilk yarısıyla birlikte değişimler ve gelişimler yaşanmıştır. Heykel belirli nesne ve konuları betimlemek için yapılmamaktadır. Yalnızca bir topak çamurun yoğrulup biçimlendirilmesi veya bir taş kütlelerinin yontulmasıyla değil, boşun (Mekân, Space) içinde parçaların bir araya getirilmesiyle de heykeller yapılmaktadır. Böylece geleneksel kapalı biçimin (Closed Form) egemenliği sona ermiştir.³⁴

³² Rogers, Age., s. 77-78

³³ Kemal İskender, *Sanat Çevresi Dergisi*, “Mehmet Aksoy'un Heykeli”, Mart 1993, S.173, s. 32–33

³⁴ Şenyapılı, Age., s.38

Açık yontular (Open Sculpture) da gerçekleştirilmeye başlandı. Açık heykelde kütte kütle ya da oylumların içlerindeki ve aralarındaki boşluklar da önemsenmektedir³⁵. Henry Moore bu konuda düşüncelerini “Delikler daha ilk başlangıcında heykele olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki, her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık yapıyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur”³⁶ şeklinde ifade etmiştir.



**Resim7: Henry Moore, Reclining Figure
Hand (Yatan Figür) Bronz**



**Resim 8: Archipenko, Woman Walking 1912
(Yürüyen Kadın-Yürüyüş)**

Alexander Archipenko heykellerinde somut biçimlerde açtığı delikler ya da bıraktığı boşluklar ile insan figüründe Kübist ressamların yöntemine koşut olarak nesnenin parçalanmasını ve eş zamanlı görüşler vermesini sağlamıştır. Ayrıca dışa çıkması gereken öğeleri çökerterek betimlemiştir. Örneğin, “Standing Nude”/ “Ayakta Duran Kadın” adlı yapıtında kadının göğüsleri tümsek değil, çukur olarak biçimlendirilmiştir. 1912’de döktüğü “Walking” “Yürüyüş” adlı

³⁵ Miller Sonda, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, “Henry Moore İle Söyleşi”, 2/12 Nisan 1998, s.32, 33

³⁶ Şenyapılı, Age., s.65

bronz eseri ile bakışta soyut izlenimini vermesine karşın dikkatle bakıldığında yürüyen bir kadını yansıtır. Anılan yapıtta da somut biçimin yer yer yontulduğu, istenilen yerlerde boşluklar bırakıldığı görülür. Kadının başını bronzun çerçevelediği boşluk tanımlar. Daha çok Kübist anlayışta eserler ortaya koyan Archipenko, tek gereçle olduğunca ayrımlı çok gerecin kullanıldığı yapıtlara da imza atmıştır.³⁷ Mekân algılanmasında somut biçimler ile boşluk birbirini tamamlayan öğelerdir.

2.3. Boşluk ve Kütle İlişkisi

Kütlenin sözlüklerdeki karşılığı bizlere bu ayrım konusunda ipuçları vermektedir. İngilizcede “Mas” karşılığında kullanılan kütle küçük parçalardan meydana gelmiş büyük parça anlamına gelmektedir. Ancak buradaki tanımı bu birlikli yığını meydana getiren küçük parçalarında analizini içermektedir. Her bir kütle-boşluk bize içyapıya ilişkin göndermelerde bulunmaktadır. Gene bir plastiktir ancak daha çok bir kütle plastiğidir³⁸.

“Bütün sanatçıların amacı bir forumda bir mesaj iletmektir. Heykel, mimari, resim ve diğer sanatlar kendilerine özgü forum ve yapıtları içinde bunu yaparlar. Her sanat dalı özel bir dil ve biçimlendirme şeklini zorunlu kılar. Sanatçı uğraşını verdiği sanat dalında bir yapıt oluşturabilmesi için o sanat dalının olanak ve özellikleri içinde düşünce, duygu anlatımını oluşturmalıdır.”³⁹ Form hiçbir zaman sanatçının önündeki bir engel değildir. Aksine olanaktır, araç ve amacın görüngüsüdür. Form mesajın veya estetik kaygının ifade edilme biçimidir.

“Bizim üzerinde duracağımız kişi heykeltraştır. Heykeltraş üç boyutlu görsel forumla düşünen kişidir. Düşünce, duygu ve algılarını görsel bir forumla hissettirmek ister. Heykeltraş araç-gereç ve düşünce yönünden heykelinin özelliğini göz önünde tutmalıdır.”⁴⁰ August Rodin’e göre heykel “uzayda girinti, çıkıntı yaratma sanatıdır”. Bu bakımdan duygu ve estetik düşüncenin iç içe girdiği mekân olarak form, dilsel bir ileti ve göstergedir.

Resimde bir derinliğin iki boyutta illüzyonu söz konusu iken heykelde bu derinlik gerçek bir derinliktir. Heykel gerçek bir boşluk içinde oluşur. Özellikle

³⁷ Şenyapılı, Age., s.75

³⁸ Wilhem Worringer, *Heykel Sanatı*, Ankara, 1999, s.13.

³⁹ Savaş, Age., s.13

⁴⁰ Savaş, Age., s.13

bir takım plastik sanat türleri (Resim, Grafik gibi) gibi tek yönlü bir algılamayı sağlar. Bu yapıtlarda doğası gereği iki boyutlu bir düzlemde bir nesnenin belirli yönleri resmedilir. Sanatta biçime düşen rol büyüktür. Yine de biçim her şey değildir. Ancak biçimin olması bir yapıtın sonunu yaşanmasını ortadan kaldırabilir. Sanatta kullanılan form, bazen tüm maddi öğelerinin, kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü olarak tanımlanmaktadır⁴¹.

Bir tual üzerinde resmedilmiş bir nesnenin gerçekçi bir açıdan her yönüyle algılamalıyız. İki boyutu buna olanak vermez. Üç boyutta oluşumu, gerçek bir boşlukla iç içe oluşu nedeniyle heykel her yönüyle algılanan bir sanattır.

Görsel açıdan gerçek bir üç boyuta sahip olan heykel, özelliği nedeniyle de bir volümdür. Boşlukta bir yer tutar. Göz duyumuz kadar dokunma duyumuza da hitap eder. Heykelin gerçek bir ağırlığı vardır. Diğer sanat dallarıyla karşılaştıracak olursak resimde heykele özgü olan, ne gerçek bir üç boyutluluk ne de gerçek bir ağırlık vardır. Burada bir formun biçimsel olarak üzerinde bıraktığı ağırlık etkisinden çok, fiziksel bir ağırlığı anlaşılmaktadır. Bir maddenin kütlesi yapısıyla belirli bir duyarlık kazanmıştır. Kütle yapısıyla heykele katılır, anlamı daha güçlendirir. Maddenin ağırlığı heykelin temel özelliklerindendir.

Heykel ve onu çevreleyen boşluk ilişkisi her zaman iç içedir. Boşluk heykelden etkilendiği gibi heykelde boşluğa çok şey borçludur. Hiç bir tablo heykelin çevresinde yarattığı atmosferi yaratmaz. Heykeltıraş bir heykeli oluştururken her zaman onu konulacağı yeri, değerlendireceği boşluğu heykele katkısını düşünerek yapıtını oluşturmuştur.

“Eğer yapılan heykelin nereye konulacağını bilmiyorsa bile bir boşluk hayal ederek ona göre heykelini yapmalıdır.”⁴²

Heykellerin en etkili ve güzel durdukları yer, açık hava müzeleridir. Genellikle birbirine çok yaklaştırılmış heykeller birbirlerinin etki alanlarını yok ederler. Boşluk heykel için zorunludur. Büyük anıtlar şehirlerin büyük meydanlarına konulur. Binalar içinde sıkışıp kalan heykeller boşluğu bulunmadığı için etkiliği yoktur.

⁴¹ Mustafa Bulat, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, “Form ve Kompozisyon”, S.12, 2007, s.73.

⁴² Savaş, Age., s.15-16

Bir takım heykeller açık havada en etkili durumlarını alırken bazıları da sınırlı boşlukla içinde varlıklarını sürdürebilirler. Giacometti'nin meydan adlı heykelini açık havada incelediğimizde, heykelin etrafını saran büyük boşluk heykeli yok edecektir. Açık havanın güçlü ışığı altında heykel ezilecek eriyecektir. Bu durum heykelin gerçek boyutlarının küçük olmasıyla ilgili değildir. Bu heykeller anıtsal olma (Monumantal) özelliğinden çok daha bir dışa vurucu ve anlatımcı heykellerdir. Sınıflandırılmış bir boşluk içinde daha çok varlıklarını ortaya koyabilirler. Boyları istenildiği kadar büyütülsün büyük bir boşlukta etkili olmazlar. Bu durumda yeni bir sorun ortaya çıkıyor.⁴³ Boşlukta heykelin varlığını sürdürebilmesi için, heykeli oluşturan elemanların form, doku, ışık-gölge, hareket özelliği heykelin vermek istediği mesajdan çok yapısına dayanan özelliklerindendir.

2.4. Işık-Gölge-Boşluk-Kütle İlişkisi

Bilindiği gibi heykel üç boyutlu bir özelliğe sahiptir. Üç boyutlu nesnelerin görsel olarak algılanmasının ilk şartı ışıktır. Işığın bir heykelde mümkün olduğu kadar az parçalanması heykeli bütünlüğe ve toplu bir yapıya götürür. Bu durum heykele bir anıtsallık ve ululuk vermiştir. Arkaik heykellerde kütle içinde boşlukların girmemesi, heykelin bir blok özelliği göstermesi ışığı fazla parçalamamıştır.

Arkaik heykelde ışık-gölgenin parçalanmamışlığı, forumların düzgün ve parlak yüzeylere sahip olmasındandır. Bu durum onun boşlukta kütleli ağırlığını artırır ve atmosfer basıncını üzerinde toplar. Heykelde ışığın parçalanması heykele dinamik bir özellik getirmiştir. Bu tür heykeller hareketli ve hafif bir özelliğe sahiptir.

Heykelin kütesinden boşluğa dağılan bir güç olarak hissedilir.⁴⁴ İnsan gözü heykeli formun üstüne düşen ışık gölge kesitleriyle algılar, dış mekânda ışık devamlı değişim içindedir. Bu değişim ışık gölge kesitlerini de devamlı değiştirir, heykeltraşlar bu değişime göre tasarım yaparlar. Bir heykelin sabah ışığında başka, öğlen başka, akşamüzeri başka yönlerini algılayınız bu da heykeli duralı olmaktan çıkarır iyi bir heykeltraş bunların hepsini eskiz aşamasında tasarlar. Işık yapıta

⁴³ Savaş, Age., s.15-16

⁴⁴ Savaş, Age., s.24-25

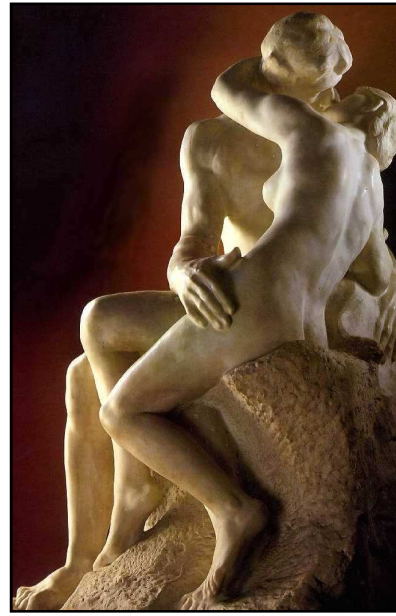
hareketlilik ve canlılık katar. Öte yandan gölge ise yapıtın ihtişamını yansıtıyorsa ışık ve gölgenin heykel için ne kadar sanatsal önem taşıdığını anlayabiliriz⁴⁵.

2.5. Harekette Ritim

Heykelde hareket, anlık bir hareket değildir. Heykel bir hareketin birikimini (konsantrasyonunu) oluşturmuştur. Ayrıca hareket, bütünlük sağlayıcı bir özellik gösterir. Heykeli oluşturan parçaları birbirine bağlar. Heykelde hareket tek yönde düşünülmemelidir. Hareket yapıtın boşlukla olan ilişkisini gösterir. Sanatçı heykeli boşluk içerisinde var ederken onun boşlukla olan ilişkisini düşünmelidir. Hareket ancak boşluk içerisinde mümkün olabilir.



Resim 9: The River “nehir”, Maillol, 1938-43
Photo: MOMA, 2007 Artists Rights Society
New York / ADAGP, Paris



Resim 10: Rodin, Auguste - "Öpüşme (The Kiss)" The Metropolitan Museum of Art, (1881-98) Bronze - Jardin des Tuileries, Louvre, Paris New York (NY), USA

Boşluğun enginliği aynı zamanda heykelin hareket yeteneğini belirler. “Bilindiği gibi heykel gerçek bir boşluk içinde oluşur ve boşlukta üç boyutlu bir anlam ifade eder. İki boyutta hareket, bir düzlem üzerinde oluşurken üç boyutta boşluk içinde oluşur.”⁴⁶ Dolayısıyla sanatsala hareket sahasını sunan boşluktur. Buna müteakiben heykeltraş heykelde yansıttığı hareketlik kıvrımlarıyla sanatsalın hareketine ritim katmış olur. Heykelde kas ve benzeri hareket

⁴⁵ Gombrich, Age., s. 325-341.

⁴⁶ Savaş, Age., s.31

organlarının her kıvrımı sanatsal özenin imgesine yansıyacak olan hareketin ritmi üzerinde belirleyicidir.

Hareketin heykelde kullanılması zaman içinde değişiklikler göstermiştir. Arkaik dönemde durgun ve statik bir yapı içinde depolanmış bir hareket varken, heykelin kütesinin boşluğa açılmasıyla dinamik özellik alınmıştır. Yapılmış bütün heykelleri hareket yönünden aynı özelliğe koymak mümkün değildir.

Rodin'deki, Maillol'daki hareket çok farklı özellik göstermiştir. Özellikle Rodin'de hareket ritminin devinimli ya da dairesel olduğunu görmekteyiz (Resim 11). Bu dairesellik boşluğa belli dallar halinde nüfuz eder. Adeta boşluk sanatsala hareket etmesi ve ritmini bozmaması için alan açmış durumdadır. Bu da gösteriyor ki sanatçı yapıta kattığı biçimle boşluktan ne kadar alan talep ettiğini de göstermektedir. Dolayısıyla sanatçı eseriyle boşluk arasında bir pazarlığa girer. Boşluktan koparabildiği ve onu hareketsellikle işgal edebildiği kadar yapıtına özgürlük kazandırır.

Bakış yönündeki farklılık Maillol'un kadının rahatlığın bir ifadesi olmasındandır. O güneşin tadını çıkarıyor. Kadının bakışı kendisi ve güneş arasındaki boşluğu dolduran bir harekettir. O bakışlarıyla hareketin ritmini belirler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN SANATTA KÜTLE-BOŞLUK

3.1. Kübizm

Kübizmde geleneksel heykel anlayışından pek farklı bir durum yoktur. Küpün net planlarıyla oluşan kübik heykellerde hiçbir zaman soyutluk yoktur. Biçimsel alanda formları değiştirmişse de bu alım figüratiftir⁴⁷.

“Küp biçiminde birlikli yığını” ifadesi ile Werninger’in belirtmeye çalıştığı yüzeye yaklaştırılan betimlemelerdir. Bu çalışmada adı geçen kütle ile kübik bütünlük birbirine karıştırılmamalıdır. Gerçekte bu iki kavramı birbirine karşıt iki dünya tasarımı dile getirmiş olduğu düşünülmektedir.

Burada bir kütesellikten çok kübik bir bütünlükten söz edebiliriz. Bu çalışmalarda yüzey bize, iç yapıya ilişkin herhangi bir bilgi vermemekte, daha çok kendini parçalara ayıramayan kübik bir bütünlük olarak tanımaktadır.⁴⁸

Kübizm, XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkarak, resim ve heykel alanında devrim yapan, ayrıca müzik ve yazını da etkilemiş bir avantgard sanat hareketidir. Kübist çalışmalarda, nesneler parçalanır, çözümlenir ve tekrar düzenlenir, sanatçı objeyi tek noktadan bakarak betimlemek yerine, pek çok noktadan bakarak objeyi daha geniş bir bağlamda gözler önüne serer. Genelde yüzeyler, hiçbir tutarlı derinlik duygusu gözetmeden, görünüşte rastgele köşelerde kesişir. Arka plan ve obje(veya figür), kübizmin karakteristik özelliklerinden olan muğlâk, sığ alanı yaratabilmek için birbirinin içine işlemiş şekilde yer alır.

Kübizm, Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından 1907 yılında başlatılmıştır. Picasso ve Braque, fovistlerden(fovizm), Afrika heykelinden, ressam Paul Cezanne ve Georges Seurat’tan, etkilenmiştir. Kübizm, 1910 yıllarında iyice yaygınlaşmıştır. Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Marcel Duchamp ve Fernand Léger’den oluşan Puteaux Grup, kübist hareketin bir dalı olarak gelişmiştir. Fütürizm, konstruktivizm, Vortisizm ve ekspresyonizm gibi hareketlerin de gelişiminde katkısı olmuştur.⁴⁹

⁴⁷ Savaş, Age., s.51.

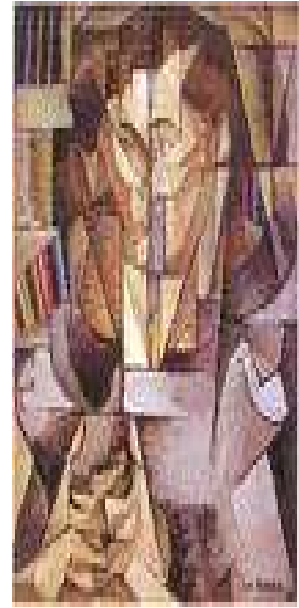
⁴⁸ Wilhelm Worninger, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, İstanbul, 1935, s.31.

⁴⁹ <http://www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Kubizm> (E.T. 04.11.2009)

3.2.Kübizmde Boşluk- Kütle İlişkisi

3.2.1. Lipchitz

Kübizm akımının heykelde ilk temsilcilerinden olan Lipchitz yapıtlarında Loures'in kimine göre daha soyut bir özellik göstermiştir. Buradaki yapıtlarda duygusallıktan çok kübizmin kuralları daha baskındır. Sanatçının yapıtlarında, formlar mümkün olduğu kadar geometrikleştirilmiş ve sadeliğe indirilmiştir. Heykellerinde planların azlığı formlarını daha güçlendirmiştir. Yapıtlarında iç boşluklara da çok önem vermiştir. Heykelde iç boşlukların kullanılması zamanına göre yeni bir anlayıştır. Daha önceleri heykelde iç boşluklar vardır. İki figür arasında veya ileriye atılmış bir bacak arasında açıklıklara rastlanır. Klasik heykel boşluklardan kaçınmıştır. Boşluğun heykelin kütlesinin içinde kullanılması modern heykelde yeni bir plastik eleman olarak girmesi kübizmde ve daha sonraları gelen akımlarda heykelin değişmesi ve gelişmesinde etken olmuştur. Sanatçılar bu dönemden itibaren artık iç boşlukları heykele katılan bir eleman olarak değerlendirmiştir.⁵⁰



Resim 11: Lipchitz Mother and Child, bronze sculpture by Jacques Lipchitz, 1930	Resim 12: Lipchitz Figür, Bronz.	Resim 13: Lipchitz
---	----------------------------------	--------------------

Lipchitz 1925 dolayında akıcı ve yuvarlak biçimlere yöneldi ve kendi biçimsel biçiminin ürünü “saydam” heykeller yaptı. Eğilip bükülen yumuşak kenar çizgileriyle karmaşık bir ağ düzeni içinde kaligrafik izlenimler uyandıran bu

⁵⁰ Savaş, Age., s.37-38

dönem eserlerinin en tanınmış 'Sesli Harflerin Şarkısı(1931–32 Zürih Sanat evi)'. Heykellerinde giderek daha ince bir işçilik, zengin simgesel anlamlar ve Barok sanata özgü coşkuluk görülür. Lipchitz 1941'de New York'a yerleşerek sanatsal çalışmalarını burada sürdürür.

3.2.2. Picasso

Modern heykel sanatının doğmasında öncülük eden dört ressamdan birisi olan Picasso resimdeki sorunları çözebilmek için, heykel denemeleri yaparak, heykele yeni bir estetik düşünme ve farklı bir bakış açısı getirmiştir.⁵¹

Bu plastik ögeler ve onların yarattığı sentez plastik dilin karakterinin oluşum mantığını tamamen değiştirmiştir. Kübist gelişmenin başlangıç noktasını Picasso'nun Avignon'lu Kızlar adlı tablosu temsil eder. Avignon'lu Kadınlarda, Picasso'nun kısa süre önce tanıdığı zenci yontularının etkileri izlenir. Buradaki figürlerin yalın ve köşeli düzenlenişi Kübizmin doğuşunun habercisidir. Kompozisyondan insanı kavrayan renk, lekelerinden ve biçim çarpılmalarında tedirgin edici, etkiyi, kuşkusuz resimde canlandırılan Salonda uygun düşmektedir. Ondan önce hiç kimse bu biçimde resim yapmış değildir. Aynı sıralarda Brague'da Fovizm'den ayrılmakta, hiçbir havası olmayan, Streometrik çizimlerle oluşturduğu 'Estague de evler' manzaralar yapmaktadır.

Picasso kübizme gittikçe daha çok yönelir. Başka insanlar, başka ressamlarla birlikte Mont Martre da 'Bateau 'Lavoir' yeni çamaşır teknesi adını verdikleri bir atölyede çalışmaktadır. Burada onu aralarında Leo Stein'da bulunduğu eleştirmenler, ünlü yazarlar, sanatçılar ziyarete gelir. Juan Griss kübizmin biçimlerin çözülüp dağıtıldığı bu çalışmasını 'Çözümleme dönemi' (Analitik) olarak nitelendirilir. Resim konuları oldukça sınırlıdır. Ev eşyaları ve müzik araçları ile yapılmış, natürmortlar arada bir figür (Mandolinli Kız) yada bir portre herhangi bir mekansal çevre yaratılmadan üçüncü boyut renk tonlarıyla yakalanır⁵².

⁵¹ Mustafa, Bulat; *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, "Modern Heykelin Doğuşu", S. 11, Erzurum, 2007, s.86.

⁵² Jale N. Erzen, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, "Picasso Çağımız Uygarlığına Anımsattıkları", 1/3 Eylül İstanbul, 1982, s. 26-29.

1912'ye doğru kübizmin 'bireşimci' (sentetik) aşaması başlar. Artık biçimler parçalanmakta gazete kesikleri, cam, sigara yardımıyla yepyeni biçimler oluşturulmaktadır. Bu tür çalışmaya Collage adı verilir. Bu yeni yöntem cisimlerin resminin yapılması ile son bağları da koparır. Artık resmin bağımsızlığına erişilmiştir. 27 Nisan 1937 yılında Almanların saldırısıyla Guernica kasabası bombalandı. Picasso bu olaydan çok etkilendi ve bunun üzerine Guernica adlı bir eser yapmış, burada Guernicada ağlayan insanlar felaket ve benzeri resmedilmiştir⁵³.

1937 yılının Ekim ayında anne çocuk çizimlerinden yola çıkarak, Guernica'nın bir tür dipnotu sayılabilecek Ağlayan kadını yapmıştır. Çağın yaygın konusu olan çekilen acılar burada çok yakından bakılan bir kadın başına sığdırmaktadır. İlk bakışta resim salt sanatsal öğeleriyle dikkat çeker. Oysa bu resme nereden ve nasıl bakarsak bakalım orta yerinde genellikle bir acı olarak kullanılan mendilin çok köşeli biçimi gözümüzü almaktadır. Kadın umutsuzlukla mendili ısırması gözyaşları mendile doğru akmakta, mendil kadının ağzını bir peçe gibi örterek acısının şiddetini vurgulamakta ve renklerindeki mavi beyaz karşıtlığı Guernica'yı akla getirmektedir.

Picasso'nun 1902 tarihli ilk heykeli "Oturan kadın'dır." Sanatçı 1909–30 arasındaki dönem dışında 1960'lara değin heykel üretmiştir. İlk kez 1906'da Gertrude Stein portesi ile figüre hacim kazandıran Picasso, bu dönem resimlerdeki heykelle problemleri üç boyutlu çözümleme yapmaya girişince "topuzlu kadın" ve "saçım yapan çıplak" gibi ilk boyalı heykelleri ortaya çıkmıştır.⁵⁴

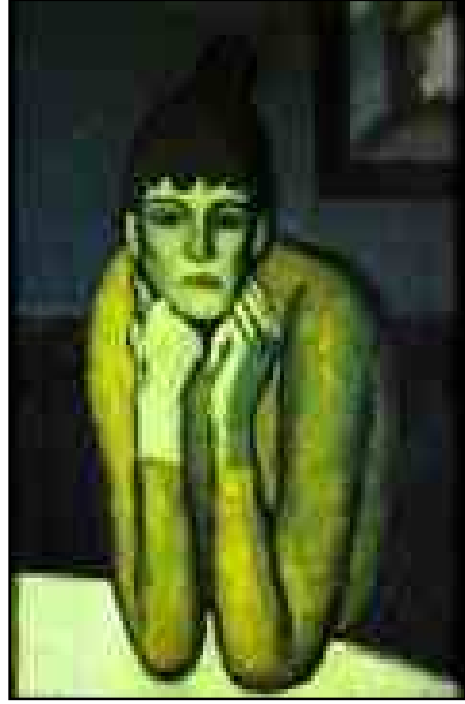
"Guernica'yı bitirdiğinde Picasso 55 yaşındaydı ve 60 yaşına değin (ressamlarla yazarlar karşılaştırılabilirse) Shakespeare'le karşılaştırılmaya değer bir sanatçı olarak kaldı. Ama sonraları gereksinim buluşları yavaş yavaş yerlerini sadece gösteri gereklerine bıraktılar. Picasso'nun heykelleri nerdeyse sonuna dek önemlerini korudular, ama resimleri öyle değildi ve 1950'den sonra bu açıkça ortadadır.

⁵³ Gombrich, Age., s. 557-599

⁵⁴ Zeynep Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s.1473



Resim 14: Picasso, "Oturan Kadın"(1902)
Picasso Müzesi- Barselona



Resim 15: Picasso, Woman with Chignon.
1901. "Topuzlu Kadın"

Çoğu heykel çalışmaları daha önceden resim ya da çizimlerinde yer alan temaların üç boyutlu betimlemeleridir. Heykellerinde tunç, demir ve alçının yanı sıra Apsent bardağında (1914, modern sanat müzesi, New York) olduğu gibi bazılarını boyamış, "ayakta duran kadın" da (1961) görüldüğü gibi bazılarının üstünü kum ya da boyalı metal levhalarla kaplamıştır. "Sanatçının en ünlü heykelleri bugün Vollaurois'ta bir meydanda bulunan "elinde kuzu tutan adam" (1944) ile her ikisi de 1950 tarihli olan "baykuş ve keçi", "babun ve yavrusu" (1951 modern sanat müzesi, New York) ile "Keçi Kafatası" ve "Şişe" adlı yapıtlardır. (1951–52 Modern Sanat Müzesi, New York)"⁵⁵

3.2.3. Julio Gonzales

Heykelin gelişiminde maddenin, kütlenin kullanımının büyük bir önem vardır. Geleneksel ve figüratif heykeli soyuttan ayıran özelliklerden biri de kullanılan kütlenin kullanılış biçimidir. Kendine özgü bir tekniği ve maddeyi

⁵⁵ Özgür Ferhat, *Şeker Sanat Dergisi*, "Picasso", Çev. Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, İstanbul 1985, s.72

kullanma özelliği yönünden Gonzales heykelin gelişimine katkısı olan sanatçılardandır.



Resim 16-17: Julio Gonzaléz, Barcelona, 1876 - Arcueil, 1942 Metal-Taş

Demirden kaynak yapılarak oluşturulmuş bu heykelde, artık doğa sorunları sembolleşmiştir. Boşluk soyut heykelde olduğu gibi her taraftan heykele katılmaktadır. Yine heykelin bir özelliği olan volümsüzlük Gonzales'in heykelinde görülür. Demir çubukların farklı kalınlıklarda kullanımı boşlukta bir çizgi özelliği göstermektedir.⁵⁶ Onu sadece bir kübist olarak değil aynı zamanda konstrüktinsiz olarak görmek lazım. Heykellerindeki yapısalci yaklaşım kübizmin geometrisini bir yapının bütünlüğü içerisine nakşedip her birini ayrı yapı olarak yine bu bütünlüğe bağlar. Onun bir parçası, hep onda olan bir uzuv ve öge olarak var eder. Onun heykelleri boşluk içerisinde geometrik gerçekliklerin birer konstrüksiyonudur.

⁵⁶Savaş, Age., s.64-65

3.2.4. Ossip Zadkine

Kübizm akımı içinde diğer önemli bir heykeltıraş Zadkine'dir. Yapıtlarında eğriler yerine doğruları kullanmış. Pozitif çıkıntılarla, negatif girintiler onun belirgin özelliğidir. İlk yapıtlarında ağır ve kütesel bir özellik görülmüş özellikle tek figürden yaptığı heykelleri bir takım çukurluklar ve çıkıntılarla kullandığı maddenin kütlesi ve ağırlığı korunarak gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtlarında da rölyef özelliği görülmüştür.⁵⁷

Rus kökenli Fransız heykeltıraş, Ossip Zadkine, 1906–08 arasında Londra'da *Central School of Arts and Crafts*'ta öğrenim görmüş, 1909'da Paris'e gelerek buraya yerleşmiş ve o dönemde önem kazanmaya başlayan sarmal kıvrılmış biçimlemelerden oluşan kök demetleri çalışmalarıyla Kübizme yönelmiştir⁵⁸. Birinci Dünya Savaşı'na Fransız ordusundan gönüllü olarak katılmış ve savaş dönüşünde Kübizmi katı bulduğu için bu kez de lirizme yönelmiştir. Bu dönem eserlerinde insan vücudunu temel alan çalışmalar gerçekleştirerek, 1940'larda bazı duygu ve kavramları bütünleştirmek, daha anlatımcı bir biçim edinmek amacıyla heykellerini oluşturan parça ya da parçalara delikler açmak yolunu seçmiştir. İkinci dünya savaşı sırasında 1942–1945 arasında ABD'de yaşamış. Savaş sonrasında yeniden Fransa'ya dönerek bu kez Dışavurumculuk ile Kübizm arasında simgesel anlatımları işlemeye başlamıştır. 1946–68 arasında Grande Chaumière Akademisi'nde ders verdi.

⁵⁷ Savaş, Age., s.39

⁵⁸ Richard, Lionel; *Expresyonizm*, İstanbul, 1984,s.110.



Resim 18: Zadkine'nin Orpheus (1956)
Metal



Resim 19: Zadkine'nin iyi bilinen heykeli
"Destroyed City" (yıkılan şehir) devrim
sırasındaki Rotterdam

1940'da Almanların Rotterdam Kenti'ni yerle bir etmelerinin anısını yaşatmak amacıyla 1951'de en ünlü eserlerinden biri olan bombalara karşı direnen yıkılmış şehri yapmıştır⁵⁹. 1955'den sonra daha çok Afrika sanatından etkilenen eserler üreten sanatçı sonraki eserlerinde taş ve tahta gibi malzemeleri kullanmayı yeğledi. Sanatçının heykelleri genellikle büyük boyutludur. Başlıca eserleri: Yelpazeli Kadın (1918), Çılgınlar(1934; Modern Sanat Müzesi, Paris), Homo Sapiens (1935–1936; Modern Sanat Müzesi, Paris)i J.S. Bach'a Saygı (1936; Stadelijk Müzesi, Amsterdam), Yıkık Kent (1948–1951; Rotterdam), Orpheus,(1948), Orman Düşü (1952), Parlak Sessizlik (1958; Denver Müzesi, Colorado), İnsan Ormanı (1958; Güzel Sanatlar Müzesi, Strasbourg), Yerinde Sayanlar (1960)'dır⁶⁰.

3.2.5. Laurens

Henri LAURENS, Fransız heykelticisidir (Paris 1885 –1954). Taşçılık ve dekorasyon heykelticiliği öğreniminin ardından kendi kendini yetiştirerek heykel sanatına bağlanmıştır. 1911'de kübizm ile tanışarak bu anlayış taş heykellerinin, ahşap, teneke gibi değişik malzemelerden oluşturduğu boyalı konstrüksiyonların

⁵⁹ Savaş, Age., s.41.

⁶⁰ <http://www.botav.org/ossip-zadkine/> (E.T. 04.11.2009)

biçimini 1921'e kadar etkilemiştir. Bu tarihten başlayarak plastik uyum anlayışını doğal biçimlere uygulamış; Antik çağ bereket idollerini ve Afrika heykellerini anımsatan tunç figürler (çoğunlukla çıplaklar) gerçekleştirmiş, ayrıca kitap resimlemeleri, fortlar ve guvaşlar yapmıştır. Çoğu Paris'te Museu de l'Art Moderne'de bulunan eserlerinden bazıları: Gitarlı Kadın (1921), Diz Çökmüş Kadın (1929), Büyük Müzikçi (1938), Siren (1944)'dir⁶¹.

Laurens doğaya sıkı bağlı değildir. Ancak, hep doğadan yararlanmıştır. "İnsan vücutlarından yola çıkarak kübik anlayışta heykeller yapan Laurens'in elinde büyük değişime uğramıştır⁶². 1915 yıllarına doğru kübizm, prensiplerini akılcı bir anlayışta heykele uygulamaya başlamış, yuvarlak volümler düz yüzeylere dönüşmüş, planlar köşeli ve çoğalmıştır. Her plan, kesin çizgilerle diğerinden ayrılmaktadır."⁶³

Laurens daha sonraları kübizmin mimariye benzeyen yapısına belirli duyarlık katarak forumlarda yumuşamaya yönelmiştir. Heykelleri kübizm içinde organik bir özellik almıştır. Zamanla düz yüzeyli volümler yuvarlaklaşmaya başlamış ve böylece geçişler yumuşamaya, heykellerin silueti kübik bir yapının sert, köşeli özelliğini yitirip, yumuşaklaşmıştır.

Onun da konuları genellikle kadın vücududur. Oranlar Maillol'da olduğu gibi korunmamıştır. Deformasyonlara gitmiştir. Lourens'de deformasyonlar Picasso'nun deformasyonları gibi aşırıya varan bir deformasyondan çok, plastik zorunluluklardan gelen bir deformasyondur. En büyük endişesi heykelin bir elemanı bir baş, kol veya gövde olmadan önce plastik etkinliği olan bir form olmasıdır.

3.3. Fütürizm

20.yy'ın başında İtalya'da doğan⁶⁴ yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini özne alarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel kuralları yıkma amacı güden bir sanat akımı olarak doğmuştur. İtalyan Şair Marinetti'nin 1909'da Fransa'da yayınladığı bildirgeyle ortaya çıkan bu akım;

⁶¹ <http://www.botav.org/henri-laurens/> (E.T. 08.11.2009)

⁶² Savaş, Age., s.41.

⁶³ Şenyapılı, Age., s.44

⁶⁴ Savaş, Age., s.42.

şiiir, edebiyat, resim, grafik, tipografya, heykel, ürün tasarımı, mimarlık, fotoğrafcılık, sinema ve tiyatro eserlerini içeren bir hareket olarak başlamıştır⁶⁵.

Yaşamın sürekli değiştiğini, sanatın da yerleşik bütün kuralları bir yana bırakarak yeni biçim ve anlatım yolları yaratarak bu değişime ayak uydurması gerektiğini savunmaktadır. Ancak Fütürizm başta bir sanat akımı olarak yapılanmış olsa bile, günümüzde, her konuda gelecek üzerine düşünenlerin öngörülerini, gelecek senaryolarını, fütürist fikirler başlığı altında paylaştıkları bilimsel bir kavramdır.

Teknoloji, eğitim, sağlık, enerji ya da bireyden topluma bizleri ilgilendiren her konudaki gelecek, fütüristlerin konusudur. Fütürizm bir bakıma geçmişe bir tiksinti, şimdiye ise bir ironiyle yaklaşır. İyi ve güzelin geleceğe ait bir düş ve idea olduğu savunulur.

3.3.1. Fütürizmde boşluk ve kütle ilişkisi

1909 yılında İtalya da doğan bu sanat akımının en belirgin plastik endişesi hareket ve hareketin anlatımıdır. Fütüristler bir yarış arabasının bir venüsten daha güzel olduğunu söylerler. Bunun için fütürist resim ve heykelde bir dinamiklik söz konusudur.”⁶⁶

Giacomo Balla, Carlo Carra, Luigi Russolo, Umberto Boccioni ve Gino Severini gibi ressamalar 1910'da kendi bildirgelerini yayımladılar. Bu sanatçılar o dönemde gelecekçi üslupta çalışmıyorlardı, ama "dinamik duyarlılık" (hareket) dedikleri şeyi yakalamaktan, "nesneyi ve onu çevreleyen atmosferi" betimlemekten ve "izleyiciyi resmin merkezine yerleştirmek"ten söz ediyorlardı. Bunları başarmak için önce kübist anlatımı benimsediler. Kübist resme özgü, biçimi çözümleme işleminin ötesine geçerek, çağdaş yaşamın dinamiğindeki duygusal karmaşayı vurgulamışlardır. Kübistler; ölü doğa, portre, figür ve manzara resmini yeğlerken, gelecekçiler "hareket" kavramıyla ilgilenererek hızlı otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları ele aldılar. Hareketi çoğunlukla, nesnenin boş çizgilerini ritmik bir biçimde yineleyerek vermeye çalışmışlardır. Balla'nın ince bir alaycılık taşıyan "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (1912, Buffalo Güzel Sanatlar Akademisi) ve

⁶⁵ <http://bilmuh.ege.edu.tr/Duyurular/oguzmanas/UniversitelereDuyuru.htm> (E.T. 19.11.2009)

⁶⁶ Şenyapılı, Age., s.45

"Hız: Hareketin Yolları-Dinamik Diziler" (1913, Modern Sanat Müzesi, New York) adlı yapıtları bu anlatımın tipik örnekleridir.

Kübitler gibi gelecekçiler de sanatlarında eşzamanlılığı yakalamaya çalıştılar. Ama kübitler, çözümledikleri nesnenin birkaç yüzünü birden aynı anda yansıtıırken, gelecekçiler belli bir çevrede aynı anda gelişen her şeyi betimlemeye çalıştılar. Bunun en iyi örneği Boccioni'nin "Sokağın Gürültüsü Evi Etkiliyor", (1911, Aşağı Saksonya Eyalet Galerisi, Hannover, Almanya) adlı yapıtıdır. Adından da belli olduğu gibi Boccioni bu resimde görsel duyuları olduğu kadar, işitsel duyuları da vermeye çalışmıştır.

Boccioni heykel sanatıyla da ilgilenerek 1912'de bir bildirge yayımlamış, ardından heykel yapmaya başlamıştır. "Şişenin Uzaydaki Gelişimi" (1912, Modern Sanat Müzesi, New York) ve "Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" (1913, Modern Sanat Müzesi, New York) gibi çok özgün yapıtlar ortaya koymuştur. Antonio Sant'Elia 1914'de mimarlık konusunda bir bildirge yayımlamış, mimarlığın kalıcı olmaması gerektiği doğrultusundaki düşüncesiyle XX. yüzyılda gerçekleştirilen en fantastik yapıları sanki daha o zamandan görmüştür (örneğin 1972 Münih Olimpiyat Oyunları için mimar Frei Otto'nun yaptığı çadır strüktür). Ama 1916'da 1. Dünya Savaşı'nda bir çarpışmada ölmüş ve "Uçan Yapılar"ını hiçbir zaman gerçekleştirememiştir.

Grup içindeki en etkili kişi olan Boccioni de aynı yıl ölmüştür. Bu olaya, başka başka yerlere dağılan grup üyelerinin ilk ataklıklarının azalması ve savaş da eklenince, önemli bir tarihsel güç olarak ortaya çıkan gelecekçiliğin sonu gelmiştir. Ama başlattıkları ve geliştirdikleri ilkeler başka yerlerdeki sanatçıları etkilemeye devam etmiş ve gelecekçilerin Nihilizmi, Dadacılığın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Robert ve Sonia Delaunay ve daha başka orfist sanatçılar, Rusya'daki işincılar ve Suprematistler büyük ölçüde gelecekçilerin etkisi altında kalarak, Davit ve Vladimir Burlyuk, Moskova'da Mayakovski ile birlikte gelecekçi bir grup oluşturmuşlardır. 1910'ların sonlarında Joseph Stella New York kentinde gelecekçiliği etkileyici bir biçimde kullanmıştır⁶⁷. "Fütürizm,

⁶⁷http://www.aydinsofu.com/sanatpedi/F%C3%BCt%C3%BCrizm#F.C3.BCt.C3.BCrizm.27de_Heykel_ve_Resim (E.T. 30.11.2009)

heykelde soyutlaşmaya doğru atılmış bir adımdır. Heykele bu akımda plastik değerler daha hâkimdir.”⁶⁸

3.3.2. Umberto Boccioni

Fütürist heykelin en önemli temsilcisi İtalyan ressam ve heykeltıraş Boccioni olmuştur. (Reggio di Calabria 1882-Verona 1916). 1898-1902 arası Roma’da ressam Giacomo Ballanın yanında çalışmıştır. Paris, Berlin ve St. Petersburg’da sanatıyla ilgili incelemeler yapmış, 1907’de Milano’ya yerleşerek, kent yaşamının çeşitli yönlerini yansıtan resimler çizerek, 1910’da ozan Filippo Mahnetti ile ressam Carlo Carra ve Luigi Russolo grubuyla birlikte, Fransız kübizminden de etkilenen ve edebiyat, resim sanatında fütürist (gelecekçi) anlayışı savunan akımı bir bildiriyle kamuoyuna açıklamıştır. 1912’de heykelciliğe de yönelen Boccioni, fütürist heykelcilik anlayışının bildirisini basına sunmuştur⁶⁹.



Resim 20: Boccioni-Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri 1913 New-York



Resim 21: le Forze di una Strada (Bir Sokağın Güçleri) 1911 Sprengel-Museum, Hannover

⁶⁸ Savaş, Age., s.70

⁶⁹ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, “20. Yüzyıl Heykeltıraşlık ve Mimarlık”, Kültür Bakanlığı Ankara, 1993, s. 291-301

Birinci Dünya Savaşında İtalyan Ordusu'nda savaşıırken yaşamını yitiren Sanatçı, Resim ve heykelde geçmişin anlayışını atarak, makineleşmeye başlayan bir çağın geleceğe yönelik atılımlarını simgeleyen hız, tehlike tutkusu, toplumsal coşku ve şiddet öğelerini deforme ederek sanatına uygulamıştır. Eserlerinin başlıcaları: Resim olarak; *Çittik que Sale* (Kent Uyanıyor. New York Çağdaş Sanatlar Müzesi, 1910). *le Forze di una Strada* (Bir Sokağın Güçleri) 1911. Bronz heykelleri; *Sviluppo di una Bottiglia Nello Spazio* (Uzayda Bir Şişenin Gelişimi) 1912; *Forme Uniche Delta Continuita Nello Spazio* (Uzayda Sürekliliğin Özgün Biçimleri, Çağdaş Sanatlar Müzesi, New York, 1913).⁷⁰ Boccioni "Heykeltıraş 20 çeşit gereç kullanmalıdır." der.

Umberto Boccioni tarafından 1912 yılında yayınlanan fütürist heykel bildirisinde, fütüristlerin heykel anlayışı aşağıdaki gibi özetlenmiştir.

1. Heykel soyut elemanların bir imgesi olmalıdır.
2. Bütün diğer sanatlarda da olduğu gibi geleneksel, alışılmış konuları bırakmak gerekir.
3. Heykelin amacı bir hikâyeyi veya gerçekçi bir biçimde geleneksel heykelde olduğu gibi bir figürü inşa etmek değildir. Bununla beraber temel duyarlı bir plastik güce sahip olmak için heykel bütün gerçeklerden yararlanmalıdır.
4. Heykelde mermerin ve bronzun eşitliğini yakıp, değişik gereçler kullanılmalıdır. Tek bir heykelde, eğer plastik olanaklar zorluyorsa, birden fazla gereç kullanılmalıdır. Bu gereçler cam, çimento, karton, deri, kumaş, ayna elektronik ışığı vb gereçler olabilir.

3.4. Konstrüktivizm

Geleneksel görsel sanat, resim, heykel ve mimari olmak üzere üç tipik biçime ayrılacak olursa, orta kontra rölyefi, oylumlu konstrüksiyonlar ve "uzamsal resim"lerin bu üç biçimi birleştirmeye çalıştıkları söylenebilir. Bunlarda sanatçı maddi kütlelerin yapısındaki mimariyi, bu kütlelerin oylumlu yapısallığını(heykel) ve renk, doku ve kompozisyon bakımından ifade ediciliğini (resim) bir araya getirir. Bu konstrüksiyonlarda sanatçı, gerçekliği yeniden üretmeyip nesneyi

⁷⁰<http://www.botav.org/umberto-boccioni/> (E.T. 03.12.2009)

tümüyle kendi kendisine yeterli bir değer olarak öne çıkardığı için, kendini betimsel yanılsamadan tamamen kurtulmuş sayıyor gibidir.

Konstrüktivizm, bütün temel-kuramsal yapılanmasına, eğitim kurumlarında ve sanatçı çevrelerinde yaygınlık kazanmasına karşın tam anlamıyla bir akım kimliğine bürünememiş, daha çok, yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayılmıştır. Bunun en belirgin nedeniyse, mührünü vurduğu mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yönelmeler doğurmasında aranabilir. Endüstriden soyutlanamayacak mimari ile kitlelere yol verme misyonuna bile endüstriyel bir boyutu, yapısı gereği içselleştiremeyen edebiyat bu noktada buluşturulamazdı. Konstrüktivizmin çağın önde gelen akımlarından biri haline gelmemesi biraz da bundandır.⁷¹

Yapımcılık 1921'den sonra, Rusya'da "salt sanat"a karşı "üretim sanatı"nı savunan Tatlin ve arkadaşlarının çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren "malzemenin kültürü" öğretisini tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlamıştır.

Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan Konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üzerine yerleştirmişlerdir. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru olarak taşıyacak olanlardır.

3.4.1. Konstrüktivizm’de boşluk ve kütle ilişkisi

Geleneksel heykelde heykelin yapılışı, bir kütleden yontularak veya modelaj yoluyla eklenerek yapılmakta, bronz ve sert maddelerle dökümü yapılarak gerçekleştirilmektedir. Mühendis eğitimi almış olan Tatlin ile başlayan soyut heykel yapımı inşa yolu kullanarak yeni yöntemlerle heykel yapımını geliştirmiştir. Heykel artık bir mühendisin bir köprüyü inşa etmesi gibi, inşa edilerek değişik parçaları birleştirerek yapılmaktadır⁷². Bu tür bir heykel yapım tarzına Konstrüktivizm adı verilmiştir. Gerçekçi bildiri diye adlandırılan Manifesto Des daha sonraları ‘Heykelde konstrüktivizm’ adını almıştır.

Bu durumun bilincine varan Gabo ve kardeşi Pevsner soyut heykele yeni yön verecek olan bildirilerini yayınladılar. Bu bildiriye göre;

⁷¹ http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_yapimcilik.html (E.T. 23.12.2009)

⁷² Savaş, Age., s. 54.

1.Sanatın gerçek hayata cevap verebilmesi için, iki temel üzerine kurulması gerekir. Bunlar boşluk ve zamandır.

2.Volüm heykelde tek anlatım elemanı değildir.

3.Bir kütle ve bir boşluk iki ayrı maddedir. İkisi de somutturlar ve ikisi de şekillendirilebilirler.

4.Boşluk heykelde diğer gereçler gibi şekillendirilir.

5.Yeni ve özgür forumlar yaratabilmek için sanatın soyut olması gerekir.

6.Sanat eseri dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olmalıdır.

Bildirinin en önemli yanı boşluğun yeni bir anlamda kullanılmasının belirlenmesidir ve boşluğun tek belirgin özelliği derinliktir. Bu derinlikte boşluk ölçülüp şekillendirilebilmektedir. Boşluk konstrüktivizm ile birlikte müdahale edilmesi gereken bir alan değil, form kazandırılması gereken bir malzemeye dönüşmüştür. Boşluk kendi başına bir estetik değer ana formlarından birisidir. Gabo, heykellerinde saydam gereçler kullanarak değişik etkilerini elde etmiştir. Aynı zamanda bu tür gereçleri kullanmaktaki amacı heykele bir hafiflik vermektir.

Heykellerinde volüm yerine tellerle, naylon ipliklerle oluşturduğu planlar vardır. Bu planlar boşlukta birbirini keserek oluşturdukları volüm, hiçbir zaman geleneksel heykelin volüm anlayışına benzemez. Geleneksel heykelde volüm bizzat kütlenin şekillendirilmesiyle elde edilirken, Gabo'nun heykellerinde planlarını boşluğu sınırlandırıp şekillendirmesiyle elde edilmektedir.⁷³

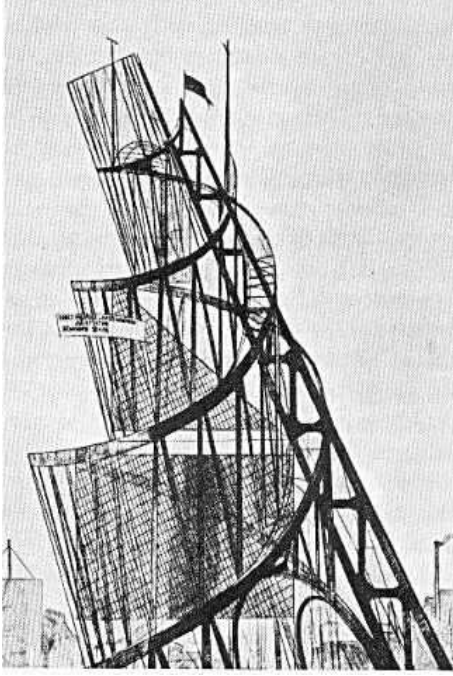
3.4.2.Tatlin

Vladimir Tatlin'in heykellerindeki yeni anlayışına, 1911 ile 1913 yılları arasında yaptığı tiyatro dekorlarının büyük yararı olmuştur. Sahne gerçek bir boşluktur. Bu gerçek boşluk içine belirli düzen, belirli dekorların yerleştirilmesi gerekmekte; boşlukla oynamak, boşluğa yeni şekiller vermek boşluk kavramı hakkında Tatlin'e yeni deneyim olanakları sağlamıştır. Tatline bu deneyimleri sonucu Picasso'nun öğretilerini daha iyi özümleyebilmiştir.

Yaptığı ilk çalışma şişe formuyla oluşan bir rölyeftir. Şişenin formu bir metal plakadan kesilmiş yüzeye negatif bir boşluk yaratacak şekilde şişenin kesiti

⁷³ Savaş, Age., s. 59–60–61.

yerleştirilmiştir. Diğer yarısı da pozitif bir volüm şeklinde metalden oluşturularak yüzeye tutturulmuştur. Burada Tatline, form ve boşluk ilişkisini araştırmıştır.



Resim 22: Tatlin's III. Entransyonal Alanın Modeli 1919 Çelik



Resim 23: Tatlin at home

Geleneksel rölyefin resme benzer bir yanı vardır. İki boyutluya üç boyut etkisi vermek gibi... Her ne kadar rölyefte bir üç boyutluluk varsa da bu heykelin üç boyutluluğundan tamamen farklı yapı ve algılama özelliği gösterir. Tatlin rölyefte hayali olarak elde edilen boşluk yerine gerçek bir boşluk kullanmıştır. Tatlin'nin yaptığı bu rölyeflerde ortadan kalkan şey kütledir. Kütle olmayınca bu yapıtları bir kaide üzerine koymak olanağı ortadan kalkmakta, bunun için tamamen boşluk içine asmak zorunluluğu doğmuştur. Boyut heykelde ilk olarak fark edilen şey boşluğun ve formun birbiri içine girmesidir. Soyut heykel geleneksel heykelde ne kapı formlara ne de kütleye sahiptir. Artık planlar vardır. Planlar arasındaki boşluklar ve gözün her boşluğu algılaması belirgin özellikler arasındadır. Daha sonraları kütle ve volüm soyut heykelde kullanılacaktır. Bir zamanlar kütlelerin arasında ve volümlerin içine de delik olarak bilinen boşluk daha sonraları inşa edilen bir eleman olarak kullanılmaya başlanmış, artık kitleyi,

volümü şekillendiren taş ve diğer maddeler yerine şekillendiren boşluk verilmeye başlanmıştır.

Boşluğun bu tarzda kullanılmasından soyut heykelin yanı sıra figüratif heykelde araştırılmıştır. Boşluğun değişik bir anlamda kullanılmasını ilk defa Tatlin'in ilk figüratif rölyefinde şişenin negatifini alarak kullandığını gözlemlemekteyiz. Daha sonraki soyut rölyeflerinde, boşluğun da diğer gereçler gibi şekillendiren bir özellikte kullanmıştır.

Soyut heykelin boşluk sorunu yanında, Tatlin yeni bir sorun daha ortaya koymaktadır ve bu da gereç kullanımıdır. Gereci kullanım başlı başına yeni bir tekniğin doğmasına neden olmaktadır. Heykel soyutlandığında geleneksel gereçlerini almak zorunda kalmıştır. Bu bir yerde soyut heykelin etrafındaki boşlukla ilişkisini değiştirmek için zorunluluktur.

Boşluk ve gereç olanakları yönünden heykelin yeni şartlarını çözümleyen Tatlin'nin plastik alanındaki anlayışı daha da gelişerek “bir heykel her şeyiyle tam olmalıdır. Gerçek hayat ve şehirleşme içinde yerini bulmalıdır.” Fikrine vararak heykeli alışılmış düzeninden çıkarıp yeni boyutlara ulaştırmayı amaçlamıştır. Üçüncü enternasyonal için ısmarlanan anıt, bir yerde bu düşüncelerini uyguladığı bir çalışmadır. İç içe girmiş farklı eksenlerde üç spiralden oluşmuştur. Maket olarak kalmasına rağmen 400 m yükseklikte dev bir heykel olmayı amaçlamaktaydı.

3.4.3. Naum Gabo

Babası metal işçisi olan Gabo, Rusya'nın taşra bir kasabası olan Bryanks'da altı çocuklu bir ailenin ferdi olarak büyümüştür. Takipçisi olduğu konstrüksiyonist sanatçı olan abisi Antoine Pevsner'le isimlerinin birbirine karıştırılmasını önlemek için adını Gabo olarak değiştirmiştir. Gabo ana dili olan Rusçanın yanı sıra Almanca, Fransızca ve İngilizceyi akıcı bir şekilde hem konuşmakta hem de yazabilmektedir. Birçok dile hakim oluşu kariyerindeki yükselişte önemli katkısı vardır. Gabo'nun sanatının özü kütleyi resmetmeksizin yapılabileceğine inandığı boşluğun keşfidir. Onun *head*(baş) gibi ilk konstrüksiyonları kütlesini taşımayan bir parçanın yoğunluğunu betimlemesindeki biçimsel deneyimlerdir⁷⁴.

⁷⁴ Kınay, Age., s. 297-302

Sinetik konstrüksiyon denilen ve mekanik bir hareketin estetik bir unsur olarak kullanılması Gabo'dan itibaren başlamaktadır. Uzunca basit bir çelik çubuğun bir motor yardımıyla boşlukta titreşmesi sonucu elde ettiği formun boşluğun hareketle şekillendirilmesi sonucu elde edilmiştir.



Resim 24: Metal sculpture by Naum Gabo in Rotterdam, Netherland



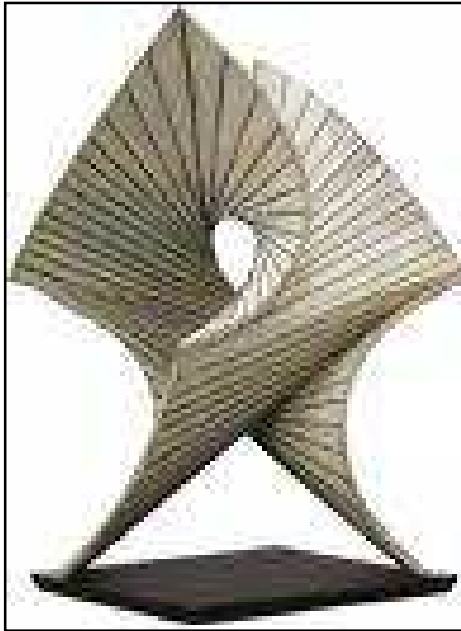
Resim 25: Kinetic sculpture/fountain by Naum Gabo at Guy's and St Thomas's Hospital, London, U.K. 1890

Gabo'nun Sinetik konstrüksiyon denemeleri bir hayli çeşitlilik gösterir. Bir dikdörtgeni boşlukta küçük bir elektrik motoru yardımıyla belli bir eksen etrafında döndürerek yine boşlukta volüm olan bir simetri elde etmiştir. Bununla Gabo'un heykelleri yeni boyut kazandırıyor ki, buna zaman boyutu diyebiliriz. Zaman boyutu heykele mekanik hareketi getirmesiyle oluşmuştur. Mekanik bir geçişle belli hareketle yapan heykelin değişik parçalarıyla ve boşlukla olan ilişkisi zaman içinde değişmekte, yeni yeni düzenler kazanmaktadır.⁷⁵

⁷⁵ Savaş, Age., s.59-60

3.4.4. Antoine Pevsner

Pevsner Rusya'nın Kiev ve Petersburg şehirlerinde sanat eğitimi almış, 1911 ve 1913 yıllarında Kübizmden etkilendiği Paris şehrini ziyaret etmiş ve sonradan kendi resimlerinde geometrik yalınlaştırmaların Kübist teknikleri kullanmıştır. 1915'de Rus Ordusunda hizmet etmekten kaçmak için Oslo'daki kardeşi Naum Gabo'nun yanına giderek, orada boşluğu kullanmanın ve yoğun kütleden bizi özgürleştirmenin yeteneği olan sanatla ilgili deneyimler kazanmışlardır. Pevsner temsili resme Kübist yaklaşımlarla çalışmaya devam ederken Gabo ilk soyut konstrüksiyonlarını üretmiş, her iki kardeş 1917 Ekim Devrim'inden sonra Rusya'ya tekrar geri dönmüşlerdir. Pevsner, Moskova Güzel Sanatlar Okulu'nda profesörlük yapmaya başlayarak, bu dönem boyunca eserlerinde daha fazla geometrik ve soyut çalışmıştır. İki kardeş 1920' Kübizm ve Fütürizmi reddeden ve yapıli kütle ile kinetik ritimlerin kullanımı ile mekan ve zaman öğelerinin kullanılmasının gerektiğini düşünen sanatçılar hem fikirlik beyan eden *Realistic Manifesto*'yu (Gabo tarafından yazılan, Pevsner tarafından imzalandı) yayımlamışlardır⁷⁶.



**Resim 26 : Naum Gabo, Costrast 1920,
Lancer**



**Resim 27: Naum Gabo, Çeşitlenebilir
Yüzey 1941**

⁷⁶ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/454692/Antoine-Pevsner> (Çev: Barış Aydın) (E.T. 03.12.2009).

“Pevsner’i Gabo(Naum Neemia Pevsner)’dan ayıran özellik ışık ve gölgeyi derinlemesine kullanmasıdır. Bu durum kullandıkları farklı gereç özelliklerinden de gelmektedir. Gabo ışıktan kaçınmak için saydam gereçler kullanırken, Pevsner daha çok ışık ve gölgeyi en iyi şekilde oluşturan demir ve benzeri ağır mat özellikler gösteren gereçler kullanmıştır.⁷⁷

Çalışmalarında metale verdiği yumuşaklık, boşlukta yumuşak bağlantısı levhalar arasındaki boşlukların çok iyi kullanılması, onun heykellerinin belirgin özelliğidir. Gabo ve Pevsner’in yapıtlarında kullandıkları gerecin şekillendirilmesinden gelen enerjik bir özellik hâkimdir. Heykellerinde kullandıkları çizgisel elemanlar heykelden boşluğa dağılan, fışkıran büyük bir güç ve dinamizm etkisi vermektedir.

⁷⁷ Savaş, Age., s.61-62.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GELENEKSEL MALZEMELERLE ÇALIŞAN MODERN

HEYKELTRAŞLARDA BOŞLUK-KÜTLE İLİŞKİSİ

Eğer heykelin gelişimi incelenirse, modern heykelin yeni boyutlara ulaşmasında şüphesiz Rodin büyük rol oynamıştır. Heykel sanatı tarihinin önemli ustaları arasında Rönesans'ta Michelangelo ve 20.yy'ın ikinci yarısında Rodin görülür. Bu iki sanatçı kendinden sonra gelen kuşaklar üzerinde büyük etkiler yaşatmış ve sanatlarına yeni boyutlar kazandırmıştır.

4.1.Rodin

1840 yılında doğmuş, 1848 yılında Rodin, Frères de la Doctrine Chrétienne adlı okula kabul edilmiştir. 1850'de okulu bırakıp çizim yapmaya başlayan Rodin 1855'te heykel çalışmalarına başlamış, yedi yıl sonra 25 yaşındaki kız kardeşi Maria'nın ölümü onu çok etkilemesiyle rahip adayı olmak üzere Pères du Très Saint Sacrement'e kaydolmuştur. 1864'te Musée d'Histoire Naturelle'de heykeltraş Barye'nin kursuna katılmış, Carrier-Belleuse ile dekoratif işler üzerine çalışmaya başlamıştır. Terzi Rose Beuret ile tanışmış ve ona işlerinde yardımcı olmuştur. "Kırık Burunlu Adam" adlı çalışması Paris Salonu tarafından reddedilmiştir. Rodin ve Rose'un oğlu, Auguste-Eugène Beuret 1866'da doğdu. 1870 yılında Fransa ve Prusya arasında savaş başlaması ile Carrier-Belleuse sayesinde Belçika'ya giderek ve orada Carrier-Belleuse ile beraber Belçika Borsası'nın dekorasyonu üzerinde çalışmıştır. 1873'de Antoine-Joseph van Rasbourg ile ortak olmuş, Carrier-Belleuse'un Paris'e dönmesiyle, ortak çalışmaları sona ermiştir⁷⁸.

Gezmek üzere 1876 yılında gittiği İtalya'da, Floransa'da Michelangelo üzerine incelemeler yapmış, "Mağlup" adı altında, Tunç'un Çağı (1877) adlı çalışmasını Cercle Artistique, Brüksel'de ve daha sonra Paris Salonu'nda, 1870 savaşını anmak üzere sergilemiştir. İnsan üzerinden birebir alçı kalıp olmakla suçlanmış, ancak meslektaşlarının verdiği ifadelerle temize çıkmıştır. Fransız hükümeti, "Tunç'un Çağı"nı satın almış, (1880) ve Rodin'e tamamlaması 40 yıl

⁷⁸ Kınay, Age., s. 391.

süren, "Cehennemin Kapıları"nı sipariş etmiş, 1887 yılında Rodin, "Légion d'honneur" madalyasıyla şövalye ilan edilmiştir⁷⁹.

1880 yılında Fransız devleti yeni açılacak Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi için Rodin'e bir kapı ısmarladığında Rodin 40 yaşındadır. Müze açıldığında kapının yetismemesinden dolayı bir skandal meydana gelmiş, Dante'nin *İlahi Komedi'sinden* esinlendiği *Cehennem Kapısı* üzerinde 10 yıl boyunca çalışmış, kapının üzerindeki 200 figürü tek tek, birbirinden bağımsız da ele almış, bu eserde "Düşünen Adam" kapının en tepesinde yer almış, Adem ve Havva ise kapının iki yanındadır. Kapı, Rodin'in ölümünden sonra bronz dökülmüştür.



Resim 28: Rodin'in üzerinde 10 yıl çalıştığı "Cehennem Kapıları"

Rodin Müzesi (1880-1917)- Bronze

Rodin'in heykel sanatına getirmiş olduğu en önemli yenilik, heykelde yenileşmenin en belirgin özelliği formların açılmasıdır. Eskinin kapalı, hareketsiz forumları, Rodin'de daha bir açılmıştır. Işık volümlerin içine kadar girmiştir.

⁷⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin (E.T. 22.12.2009)

“Rodin’e kadar hiçbir heykeltıraş heykelin yüzeyine ışığı dağıtıp formu boşlukla kaynaştıramamıştır. Empresyonist ve barok stilinin gerçek bir sentezini yaparken yapıtlarına yeni bir hava ve ruh vermiştir. Hareket ve ışık yeni bir anlayış içinde kullanılmıştır. Eskinin düz yüzeylerde geçişler yapan ışığı Rodin’in yapıtlarında her yüzeyde titreşir bir özellik gösterir. Formların ışık içinde boşlukla birleştirilmesi empresyonistlerle paylaştığı bir düşüncedir. Işık gölge düşünceleri yönünden incelendiğinde Rodin heykelde bir empresyonisttir. Heykelde yüzeylerin ışıkla parçalanması daha fazla hareketlilik getirmiştir.”⁸⁰ Formlar boşluk ve madde ile çok iyi bağlantı içindedir. Boşluktan ve madde ile çok iyi bağlantı içindedir. Boşluktan ve maddeden soyutlanmamıştır.



Resim 29: Rodin, Düşünen Adam (1879–1889)
327 x 487 - 28k-jpg Rodin Müzesi- Paris



Resim 30: Spirit of War “Savaş Perisi Rodin,
300 x 532 - 11k- jpg”

Dolgun düz yüzeylere sahip az parçalı bir kütle ile bir anlayış vermek isteyen Moillal için tek konu kadın figürleri olmuştur. Yapıtları anıtsal bir özellik gösterir. Bunda kütlenin ışık, gölge ve hareketle çok parçalanmamış olmasının etkisi vardır. Mümkün olduğu kadar sadeliğe gitmiştir. Maillol “heykel sade olmalıdır, yirmi formu bir forma indirgemek gerekir” der.

⁸⁰ Savaş, Age., s.31-34.

“Heykeller gerçek boşluk içinde oluşurlar. Boşluğu etkilerler. Bu etkileme kapalı forumlarla oluşan heykellerde açık formlarla oluşan heykellerden farklı özellik gösterir. Rodin’in heykelleri hareketlerinin dinamikliği ile ışık-gölgenin forumlar üzerinde erimeleriyle açık heykelleridir. Bu tür heykellerde heykelden yayılan güç boşluğa açılır.”⁸¹ Heykel daha hafif bir etki verir. Maillo’da ise durum bunun tersidir. Atmosfer heykelin tarafına basınç yapıyor gibi görünür. Tıpkı arkaik heykellerde olduğu gibi dıştan içe, öze bir hareket vardır. Heykelde enerji depolanır. Heykel daha ağır, daha durağan bir yapı verir.

4.2. Brancusi

Brancusi, 1876’da Romanya’da doğar. 1894’te Krayova’da, *Scoala de Meserii* (Sanat ve Zanaat Okulu)nda sanat eğitimine başlar. Bu dönemde ahşap yontarak gerçekleştirdiği çalışmalarıyla ün kazanır. 1898 yılında *Scoala Nationala Arte Frumoase* (Uluslararası Güzel Sanatlar Okulu)nda eğitimini devam ettirmek üzere Bükreş’e gider ve 1902’ye kadar burada kalır. 1904 yılında bir heykel siparişi almasına rağmen sanat eğitimi ağır basar ve 1905’te Paris’e giderek *Ecole des Beaux-Arts*(Güzel Sanatlar Akademisi)nde eğitimine devam eder. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat adına birçok gelişmenin yaşandığı Paris, yüzyıl sonlarından itibaren sanatın merkezi konumuna gelmiştir. 1870’ler ve 80’ler Paris’i Empresyonistlerin sanat için verdikleri mücadeleye sahne olur. Başlangıçta sanat çevreleri ve kamuoyu tarafından bir hayli yadırganan Empresyonistlerin, amacı aslında sanatın fonksiyonunu değiştirmektir. Doğayı tuvale aynen yansıtmak yerine gözleme, kişisel vizyona, öznelliğe dayanan yapıtlar gerçekleştirmeyi hedeflerler. Paris sanat ortamı, 1890’ların sonlarına doğru Empresyonistlerin sanatını eleştiren farklı görüşteki sanatçılarla bir değişim sürecine girmiştir. Bu sanatçılar (Post-Empresyonistler), Empresyonistlerin sanatının yüzeysel olduğunu, sanatın daha derin anlamlar içermesi gerektiğini öne sürerler. Post-Empresyonistlerden Paul Gauguin, bir sanat eserinin hayal gücünü tetikleyen nitelikte ve izleyeni gerçek yaşamdan uzaklaştıran özellikte olması gerektiğini ileri sürmektedir. 1906 yılında, Brancusi’nin Paris’e gelmesinden iki yıl sonra, Gauguin’in retrospektif sergisi

⁸¹ August Rodin, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, “Milo Venüs’ü’ne Mektup”, 1/8 Aralık, 1982, s.17,18

açılır. Bu sergi Brancusi'nin sanat anlayışının şekillenmesinde büyük rol oynar. Bu sergiyle birlikte Brancusi farklı kültürlerin sanatın üzerindeki etkisini de keşfeder. Sanatçıyı en çok etkileyen yapıtlar ise Gauguin'in Tahiti'de gerçekleştirdiği primitif nitelikli ahşap heykellerdir.

Empresyonizm ve Post-Empresyonizm; Brancusi'nin Paris'e geldiğinde sanat ortamında sözü edilen akımlardan sadece ikisidir. Gauguin'in sergisinden bir yıl önce, Paris'te sanat adına başka bir oluşum daha söz konusu olmuştur. Matisse ve Derain'in 1905'te başı çektiği bu yeni oluşum Fovizm olarak adlandırılır. Fovlar doğada örneği olmayan ve izleyeni şok edecek derecede parlak renklerle resim yaparlar. Bu özelliklerinden ötürü de sanatçılar Fovlar (Vahşi Hayvanlar) olarak nitelendirilirler. Fovlar da Empresyonistler ve Post-Empresyonistlerin savunduğu gibi sanatçının amacının doğayı taklit etmek olmadığı görüşündedirler ki bu görüş Brancusi'nin sanatında da egemen düşünce olacaktır.

Brancusi, Paris'e geldiği ilk yıllarda Rodin ile tanışma fırsatını da bulur; hatta bu ünlü Fransız heykel ustası sanatçıyı bir aylığına asistanı olarak yanına alır. Brancusi, bu kısa dönemde Rodin'in mermer heykellerinin yontulması işiyle uğraşır. Heykel yapımında alçıdan ya da kilden bir model yapılarak bu modeli, işinde uzmanlaşmış bir taş ustasına verip mekanik aletler yardımıyla taştan yapma işi gelenekselleşmiş bir yöntemdir. Oysaki Brancusi bu yöntemi benimsemez ve heykellerini doğrudan doğruya, kalıp çıkarmadan kendi yontar. (Bu durum sanatçının mermer, kireçtaşı ve ahşap heykelleri için geçerlidir; bronz heykellerini gerçekleştirmek için kalıp çıkarmak zorunluluğu vardır). Doğrudan doğruya malzeme yontma yöntemi sanatçının çalıştığı malzemeyi çok iyi tanıması gerektiğini de öngörmektedir. Çalıştığı malzemenin özelliklerini bilen sanatçı, yapıtının son halinin nasıl görüneceğini önceden kestirebilme imkânına da sahip olur. Yapıtlarını kalıp kullanmadan, doğrudan yontarak gerçekleştirme yöntemi Brancusi'yi Rönesans'tan bu yana unutulmaya yüz tutan zanaatçılığa da yakınlaştırır. Ortaçağın ustaları, zanaatkârları yaptıkları işlerde inanç ve onurla çalışmışlardır. Zanaatkâr, ruhani bir rol üstlenmiştir. Brancusi'yi de cezbeden de işin bu yönüdür. Ortaçağ idealine uygunluk ya da ona öykünme olgusu 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de "*Arts and Crafts*" hareketi ile sözkonusu olmakla birlikte 20. yüzyılın başlarından itibaren tüm Avrupa'da önemini devam

ettirmiştir. 1907 yılında, Brancusi'nin Rodin'in yanında çalıştığı dönemde Almanya'da Ekspresyonist sanatçılardan oluşan “*Die Brücke*” grubu da Ortaçağ ustalarından etkilenirler. Gerçekleştirdikleri ahşap işlerde geleneksele zıt, tıpkı bir Ortaçağ ustasında olduğu gibi direkt, dürüst ve dışavurumcu bir sanatçı tutumu sergilerler.

1907 yılında Paris sanat ortamına, Picasso'nun “Avignon’lu Kadınlar”ı damgasını vurur. Bu yapıt neden bu denli yankı uyandırmıştır? Bunun nedenlerinden biri Picasso'nun Avignon’lu kadınlarından ikisinin yüzünü Afrika’lı kabilelere ait maskelere öykünerek yapmasındandır. Tıpkı Gauguin gibi Picasso da Avrupa’nın geleneksel sanat anlayışının dışında, izleyeni derinden etkileyecek görünümler oluşturmayı amaçlar. İkisinin de seçtiği yol primitivizmdir. Bu dönemde Matisse ve Appolinaire(şair) gibi Paris’teki birçok sanatçı da primitif kültürlerin ürettikleri sanata ilgi duyarlar. Hatta maske ve heykel gibi bu kültürlerle ait çeşitli sanat eserleri koleksiyonculuğu da başlar. Brancusi de primitif kültürlerin sanatına yakınlık duyanlardandır. 1909 yılında tanıştığı Modigliani ile birlikte etnografya müzelerini gezerler. Her iki sanatçı da gördükleri maskelerin ve heykellerin yüz hatlarının basite indirgenmiş görünümünden (öyle ki bir çift göz iki küçük kare olarak belirlenebilmektedir) ve sembolik tasvirinden oldukça etkilenirler.

Soyutlama, XX. yüzyılın ilk on yılı içinde kendini gösteren sanat adına önemli bir tavidir. Doğa taklidinden sıyrılıp, sanatın izleyiciyi görünenden alarak hayal dünyasının derinliklerine taşınması gerekliliğini savunan Gauguin’in bu görüşü Kandinsky, Malevich, Gabo ve Mondrian gibi bazı sanatçılar tarafından benimsenerek geliştirilir. Bu sanatçılara göre sanat dünyevi gerçekliği değil ruhani gerçekliği yansıtmalıdır. Bu dünyanın ötesindeki gerçeklik ise ancak soyutlama ile sözkonusu olabilir. Brancusi de soyutlama yapan sanatçıların yolundan, doğadan soyutlama yolundan gider. Ancak sanatçı sanatının soyut sanat olmadığını belirtmektedir. Şöyle der:

“Çalışmalarımı soyut olarak nitelendiren bazı embesiller var. Onların soyut diye adlandırdıkları, “en gerçek” olandır. Çünkü “en gerçek olan”, dış görünüm değil fikirdir, “şeylerin özü”dür”.⁸²

Klasik Mitoloji ve Efsaneleri konu alan yapıtlar; Brancusi'nin gerçekleştirdiği yapıtlar arasındadır. Erken tarihli örneklerden Prometheus, Yunan mitosunun önemli karakterlerinden birinin başıdır. Mitos'a göre Prometheus, ateşi tanrılardan çalmış ve insanlara vermiş, tanrılarının kurmuş olduğu düzene karşı geldiği için de zincire vurulmuştur. Bilinç ve özgürlük; Prometheus bu değerler doğrultusunda hareket etmiştir ve cezasını çekmeye de razıdır. Brancusi'nin bu mitolojik kahramanı konu olarak seçmesinin nedeni nedir? Prometheus'un aldığı cezayı ya da çektiği azabı izleyiciye yansıtmak için mi bu konuyu seçmiştir? Tabi ki hayır! Brancusi'yi bu öyküyü seçmeye yönelten artistik yaratımın önemli değerlerinden ikisi olan bilinç ve özgürlük kavramlarıdır. Ayrıca Brancusi'nin Yunan sanatının idealize edilmiş formlarına olan ilgisi de bu konuyu seçmesine neden olmuştur. Brancusi Prometheus'u yontarken tüm yüz hatlarını minimuma indirmiş; tıpkı yaban kültürlerine ait maskelerde gördüğü gibi. Dolayısıyla bu yapıtında pek çok yapıtında olduğu gibi primitif etkiler söz konusudur. Danaide, Brancusi'nin, adını Yunan Mitolojisinden alan diğer bir yapıtıdır. Mitosa göre Danaides, Argos kralı Danaos'un 50 kızıdır. Kral ile kardeşi Aegyptos'un arası açıktır ve çekişme halindedirler. Aegyptos barışı sağlamak için 50 oğlunu Danaides'lere evlenme teklif etmesi için gönderir. Bu iyi niyet karşılığında kral, kızlarına düğün gecelerinde damatları öldürmelerini emreder. Biri hariç tüm kızlar emre uyarlar. Eşlerini öldüren Danaides'ler Hades'in (Yeraltı Tanrısı) yanına gönderilerek sonsuza dek sürecektir cezaya çarptırılırlar. Babasının emrine karşı çıkan Danaide ise erdemliliğin sembolü olur. Brancusi'nin bu konuyu seçmesinin sebebi işte bu değerdir: Erdemlilik.

Danaide, sanatçının Macar öğrencisi Margit Pogany'nin yüzüdür aslında. Aynı yüz, birçok yapıtında karşımıza çıkar. Brancusi'nin soyuta giden yoldaki değişimini bu yapıtlardan takip edebilmek mümkündür.

⁸² <http://www.forumalev.net/unlu-erkek-sanatci-biyografileri/277169-constantin-brancusi-constantin-brancusi-kimdir.html> (E.T. 12.01.2010)



Resim 31: Brancusi, Maiestra 1912 Paris Bronze



**Resim 32: Brancusi, Bird in Space 1932-40
Boşluktaki Kuş Bronze**



**Resim 33: Brancusi, Adam and Eva 1921 Ahşap
Paris**

Efsaneler, sanatçının yapıtlarına konu oluşturan diğer esin kaynağıdır. Maiestra (Resim 32), Romanya’da söylenegelen bir efsanenin kahramanıdır. Efsaneye göre Maiestra altın bir kuştur ve mistik güçleri vardır. Sesi, sihirli güçlere sahiptir. Sanatçı bu özelliği yansıtmak amacıyla kuşun gagasını açık olarak yapmıştır. Cilalanmış bronz malzemeden yapılan Maiestra, altın

görünümündedir ve zenginliği çağrıştırır. Son derece stilize edilmiş bu çalışmadan sonra Brancusi, biri sarı ve diğeri ise gri-mavi mermerden birkaç Maiastra daha yapar ki sanatçının bir konuyu farklı malzemelerle ve giderek soyuta yaklaşıp tekrar tekrar yapması tipik özelliğidir. 30 adet kuş heykeli gerçekleştiren Brancusi, 1920'lerde mermer malzeme kullanarak yonttuğu Boşluktaki Kuş "*bird in space*" (Resim 33) adlı yapıtıyla soyut heykelin en güzel örneklerinden birini verir. 1930 ve 1940'larda aynı konuyu bu defa bronz kullanarak yineler. 1920 ile 1940'larda gerçekleştirdiği bu yapıtları tamamen soyuttur ve Maiastra'dan sonra yaşanan büyük değişimi gösterirler.

Büyük Horoz, Balık ve Uçan Kaplumbağa Brancusi'nin seriler halinde farklı malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği diğer çalışmalarıdır. Sanatçının Balık adlı yapıtı için söylediği birkaç söz, aslında hem kuş, hem horoz hem de kaplumbağa konulu çalışmalarının ardında yatan gerçekleri de açıklar. Şöyle der Brancusi: "Bir balık gördüğünüzde onun pullarını düşünmezsiniz. Hareketindeki hızı, suyun altında parıldayan yüzeyini düşünürsünüz. Benim anlatmak istediğim de bu... Onun ruhunu yansıtan bir kıvılcım aradım."

Brancusi'nin yüzleri, büstleri ve torsoları; hepsi birden, üslubunun izlenimcilikten daha sadeye oradan da soyuta giden gelişim çizgisini izleyebilmemize olanak veren çalışmalarıdır. Yüzlerden, Uyuyan Çocuk, Uyuyan Esin perisi, Yeni Doğan ve İlk Ağlayış; büstlerinden, Bir Oğlanın Büstü ve Esin Perisi, torsolarından, Erkek Torsosu ve Bir Genç Kızın Torsoso I, sanatçının her birini çeşitli malzemelerle realistten soyuta doğru gerçekleştirdiği yapıtlarıdır. Sanatçı, yakınlarına ya da çevresinde gördüğü kişilere ait heykeller de yapmıştır. Küçük Fransız Kız, Sokrates-ki betimlenen aslında arkadaşı besteci Eric Satie'dir. Sokrates adını ona Brancusi takmıştır; kendisine Plato adını taktığı gibi, Nancy Cunard ve Agnes E. Meyer. Sonuncusu hariç tüm heykeller ahşaptan yapılmıştır. Brancusi diğer malzemelerde olduğu gibi bu malzemeyi işlemede de ustadır. Bu ustalığı aslında Romanya'daki tecrübelerine dayanır. Ahşap heykellerinde Romen zanaatçılığının izlerini görmek mümkündür buna göre her heykel birbirinden farklı parçaların birbiri üzerine bindirilmesinden oluşturulmuştur.

Öpücük, ideal birlikteliğin stilize edildiği güzel bir örnektir. Rodin'in aynı adlı yapıtından oldukça farklı. Öpüşen çift gerçekçi değil, madde yanılması söz

konusu değil. Bu yapıt kollarını sevgiyle birbirine dolayarak bir bütün olmuş figürlerin taş üzerine kazındığı bir blok. Brancusi, birçok yapıtında olduğu gibi bu konuyu birkaç kez tekrarlamış. Serinin 1919–20 yılına tarihleneni Paris Montparnasse Mezarlığında, T-Rachevskiaia'nın mezar taşı olarak duruyor. Tevrat'ta geçen olaylar tarih boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş. Özellikle de Âdem ve Havva'nın hikâyesi. Brancusi de aynı hikâyeyi konu alarak bir heykel gerçekleştirmiş. Aslında burada izleyiciye aktarılan konu değil karakterler.

Brancusi'nin Adem ve Havva'sı (Resim 34) birbiri üzerine yerleştirilmiş iki heykel. İki farklı malzemeden yapılmışlar. Alt tarafta kestane ağacından yapılan Adem(ki cinsel organları tanımlanmıştır) ve üst tarafta meşeden yapılan Havva.

Deneyüstüne, bilinmeyene karşı olan ilgisi sanatçının “Dünyanın Başlangıcı” adlı yapıtını gerçekleştirmesinde etkili olur. Brancusi'nin bu çalışması, sanatçı her ne kadar “soyut” nitelemesini reddetse de bu anlamda gerçekleştirdiği yapıtlardan en çarpıcı olanıdır. Oval biçimi, Uyuyan Esin Perisi'nden dönüştürülerek yapılmıştır. Dünyanın Başlangıcı, basit bir formdur. Bu form kozmik kökenlerle ilgili eski mitleri çağrıştıran ve doğurganlığı sembolize eden bir formdur aslında. Bu yapıt Brancusi'ye göre bir sanat eseri değil, sanatın temelidir, özüdür.⁸³

İki savaşı da yaşayan Brancusi savaş konusunu yapıtlarında çok fazla işlememiştir. Kendisi uygun bulunmadığı için askerlik yapamamış; ancak Romanya'nın 1916'da savaşa katılmasından dolayı gurur duyduğunu belirtmiştir. Romanya, Targu Jiu'daki Sessizlik Masası, Öpüşme Kapısı ve Sonsuz Kolon, I. Dünya Savaşı'da ölen vatandaşlarının anısına gerçekleştirdiği yapıtlardır.

Her yapıt bir anlam içerir; ilki, doğumu, ikincisi yaşamı, üçüncüsü ise ölümü sembolize eder. Bu yapıtlar doğumla başlayan, insan hayatında önemli bir dönüm noktası olan yaşam/evlilik/birliktelik ile devam eden ve ölümle sonlanan yaşam hikâyemizin kozmik bir sunumudur aslında.

Brancusi'nin sanatı şiirsel bir sanat olarak tanımlanabilir. Yapıtları, tanınabilir bir nesnenin gerçekçi tasvirinden bir fikir ya da ruh halinin basite indirgenmiş haline doğru gelişme gösterir. Sadelik, onun için sanatın sonu değil,

⁸³ <http://www.forumalev.net/unlu-erkek-sanatci-biyografileri/277169-constantin-brancusi-constantin-brancusi-kimdir.html> (E.T. 12.01.2010)

“şeylerin özü”nü bulmaktır. Çalışma metodları, dünya görüşü ve tüm yapıtlarıyla, 20. yüzyılın en önemli, en etkili heykeltıraşları arasında yer alan Brancusi, 1957 yılında ölümünün ardından, yapıtlarındaki saflık, sadelik ve basit geometrik formların kullanımı ile aralarında Carl Andre, Robert Morris ve Donald Judd’un da bulunduğu Minimalistler ve daha birçok sanatçı tarafından örnek alınmış, modern heykelin doğmasında öncü isimlerden biri olma sıfatını kazanmıştır.

Constantin Brancusi kullandığı maddeye büyük bir duyarlılık katmaya katmayı başarmıştır. Madde ister taş, ister ağaç, ister bronz olsun onun elinde belli bir duyarlılık kazanmıştır. Heykellerini algılayan kişide aşırı bir dokunma arzusu uyandırır. “Körler için heykel” adlı yapıtı bunun en belirgin örneğidir.

“Brancusi’nin en önemli yapıtlarından biri “boşluktaki kuş”(Resim 32), 1932–1940 yılları arasında değişik maddeler ile yapmış olduğu araştırmalarının sonucudur. Bu işi diğer heykellerden daha sade değil ama çarpıcıdır. Bir dikey boşlukta belirli bir yumuşaklıkta şişip incelmektedir.⁸⁴

Brancusi’nin yapıtlarında formda bir espri anlatılır. Boşluktaki kuş bir espirinin sembolü gibidir. Kuştan çok bir füze özelliğine sahiptir. Bizlere boşluğu delen ve gökyüzüne doğru yükselen bir etki verir.

“Brancusi de maddenin yüceleştirilmesi okşanması her zaman bir özün ruhuyla beraber düşünülmüştür. Boşluk düz ve parlatılmış yüzeylere bir akış olarak katılmıştır. Özellikle parlatılmış bronz heykelinin parlak yüzeyinden yansımaları ve bulunduğu çevreyi bir ayna gibi yansıtması, boşluğun bir çeşit ilizyonu heykellerinde bir güç olarak görür bu tür heykellerine boşluk her yandan yapıya girer.

“Yalınlık sanatın amacı değildir ne var ki, varlıkların gerçek anlamlarına yaklaşmak ister istemez yalınlığa erişir”⁸⁵.

4.3. Moore

Henry Moore (1898–1986) için söylenebilecek ilk söz, heykel sanatında taşı ve ahşabı yontma geleneğini yeniden canlandırmış olmasıdır. Başlangıçta çalışmalarını yaparken Kübist sanatçı Picasso’dan Kiklat adaları sanatından Meksika Astek-maya yonutu ve çakıl taşlarından etkilenmiştir. İlk yapıtları

⁸⁴ Savaş, Age., s.73-75

⁸⁵ Şenyapılı, Age., s. 68.

figüratifti. Figürleri, etkilendiği ilkel sanatı, kullandığı taş malzeme ile olumlu bir bağ kurarak, kendine özgü bir yoruma kavuşturmasından kaynaklanan bir yer almaktadır.

H. Moore figüratif, yarı-soyut figüratif ve soyut yapıtlar vermiştir. Taşı ya da ahşabı yontarken sürekli bunun insan eliyle yapılmış değil de sanki doğal olarak oluşmuş izlenimi vermesini sağlamak kaygısındaydı.

1898 Yorkshire doğumlu heykeltıraş Henry Moore'nun heykeldeki plastik kaygılarını vitalizm (yaşamsallık) adı altında toparlayabiliriz. Basite indirgendiğinde heykel maddesi için yaşamın kaynaştırılması olarak da tanımlayabileceğimiz bu kaygıyı Moore'un kendisi de “organik” ten ziyade “vital” sözcüğüyle ifade etmiştir. Burada, bir hareketin, fiziksel bir eylemin ya da fiziksel bir kaynağın, dans eden kıvrak bir figürün vitalitesi anlaşılmamalıdır. Önemli olan yapıtta onun için sarf edilen enerjinin hissedilmesidir. Bu kavram Moore'da bilimsel bir anlam taşımıyordu. Naturalist ve duyarlı bir sanatçının ifade gücüne karşılık geliyor ve plastik enerjiyle fiziksel kütlenin ilişkisine dayanıyordu. Moore'a göre heykeltıraş biçimlendirme sürecinde biçimlendirilen maddenin plastik avantajlarına göre hareket etmeli ve maddenin özgül kapasitesini göz önünde bulundurmalıydı. Meksika heykeli bu anlamda Moore'un taşı korkmadan taş olarak kabul etmesine de yardımcı olmuştur.

Henry Moore göre; Heykel plastiğinde kütle kadar boşlukta önemlidir. Boşluk ve kütle heykelin temel elemanlarından biridir ve kütleye yapılan her eylem, kütleyle beraber boşluğu da biçimlendirmektedir.

Moore'un sanattan anladığı eser sonrası sanatsal güzellik değil, sanatsal güzellik ya da değer, oluşum sürecinin bir parçasıdır. Sanatçı sanatsal kaygısını eseri oluştururken enerjisiyle eserinin içine nüfuz ettirir. Sanatçı doğada kopardığı bütün yaşamsallığı eserine yansıtabilmelidir. Yaşamsal Moore'da önemli bir kavramdır. O salt bir hareket ve dinamizm değildir; doğayı gerçeklikleriyle algılamaktır⁸⁶.

Sanatta soyut ve figüratif ayrımın yapılmasının doğru-yanlış diye gösterilmeye çalışılmıştı. Bunun doğru olmadığını ileri süren H. Moor bu konuya bazı sanatçılar görsel duyarlılığını karşılayan şeyleri doğada bulur, yapıtlarını

⁸⁶ Gombrich, Age., s.467.

bunlardan çıkararak kotarırlar. Bazılarını de kendi iç dünyasına yönelip ruhsal yapısı ile hesaplamayı yeğlerler. Figüratif ve soyut sanatın niçin aynı kişide gerçekleşmediğini anlayamıyorum. Biri doğru, diğeri yanlış değil ki...” sözleriyle açıklık getirir⁸⁷.

“Maddenin İnanırlılığı” olarak kabul ediyordu bunu H. Moore. Örneğin H. Moore göre, taş, sert, yoğun ve katı bir madde olduğu için, onu yumuşak bir ten gibi gösterme aldatmacası yapılmamalıydı. Taşın zayıf noktasından öteye gidilip sınırı zorlanmamalıydı. Burada böylece, neo-klasik ve romantik çağa dönük kandırmacılığa bir tepki oluşurken, aynı zamanda da maddeler kullanım açısından kesin bir yasa olarak değil ise de yararlılık olarak ele almaktadırlar.



Resim 34: *Reclining Figure* (1951), “Yatan Figür”
Fitzwilliam Museum, Cambridge



**Resim 35: *Two Piece Reclining Figure No.5*,
Bronze, (1963–1964), in the grounds of
Kenwood House, London**

Vitalizmin kaynağı doğaydı, yani yaşamsallığın kendisinin bulunduğu yer. H. Moore biçim ve ritim prensiplerini insan figürünün yanında çakıl taşları, kemikler, ağaç ve bitkiler gibi doğal varlıkları inceleyerek öğreniyordu. Bu doğal varlıklar sanatçının formüle bağımlılığını engelliyor, içgüdülerini besliyor, bir anlamda doğanın taşı işleme sanatını yani doğanın heykeltraşlığını gösteriyordu. Örneğin çarpık olarak biçimlendirilmiş kayalar, mükemmel bir yapısal duyarlılığa sahip olan, biçimlerin birbirleri arasındaki geçişenliğini anlatan kemikler,

⁸⁷ Ferhat Özgür, *Şeker Sanat Dergisi*, “Henry Moore’un Dinamizm (Yaşamsallık) İfade Gücü Yaratın Figürler”, Temmuz-Ağustos 1995 Yay. 5, İstanbul, 1995, s.11-13.

güçlenme ve gelişme evrelerini gösteren ağaç kabukları ve doğanın sert ama oylumlu deniz kabuklarıydı, Moore'nun vitalizmini oluşturan. Hatta üç parçalı “Yatan Figür” çalışmasının orta bölümü bahçede bulunmuş omurgalı bir hayvan olan “vertebra”dan esinlenerek yapılmıştır.

Henry Moore için heykelde kullanılan materyallerin büyük önemi bulunmaktadır. Taş yontularında Moore, modele bakıp yapıtına başlamakta, taşın formuna bakıp yapıtına başlamakta. Taşın formundan taşı hissederek, taşın ne istediğini bulmaya çalışarak yapıtlarını yontmaktadır. Yapıtında taşın doğal yapısından bir şeyleri korumak istiyor, taştan bir figür değil, figürü araştıran bir taş yapmak istemektedir⁸⁸.

H. Moore, kütle boşluk ilişkisi kendisine bir estetik sorun olarak almış ve başlığını yaşamış, benzettiğim şu sözleriyle ifade etmiştir; “Oelikler daha ilk başlangıcında heykele ve malzemeye olan sevginin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki, her şeyin bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşamak benzemiyor, nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin bir biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile bir karşılıktır. Bu benim için estetik bir sorun olmuştur⁸⁹.”

Doğal biçimlere tutkundu Moore. Atölyesini ziyaret eden birisi, doğadan bulunmuş objelerle kuşatıldığını sanıyordu ve Moore'un o denli özgünlüğünü içeren “Yatan Figür” serileri de bu doğal biçimler utkusuna bağlanmaktadır. Doğada bu birbirine kilitlenmiş biçimler Moore'un figürlerinde birbirine dokunan yüzeylere karşılık gelmektedir⁹⁰. Zor ayırt edilircesine birbirine sıkıca yapışmakta ve birbirleri üstüne katlanmaktaydılar. Bu yatan figürler, Arp, Brancusi ve diğerlerinin uyarladığı düşüncenin yeni bir uzantısını oluştururken Mısır ve Yunan heykelleri, fetih öncesi Aztekler, Okyanusya ve Afrika heykellerinin ifade gücün yanında İtalyan Rönesansı heykeltraşlarının etkilerini de yansıtmaktadırlar⁹¹.

Moore böylece Avrupa heykel geleneği içinde farklı bir yere oturmaktır. Çoğunluk iki parça olarak gerçekleştirdiği yatan figürlerinde doğadakine benzer karşıt ilişkileri, naturalizm ve soyutlamayı, gerçek ile gerçeküstücülüğü, ölüm ile

⁸⁸ Gombrich, Age., s. 585.

⁸⁹ Moore, Age., s.33

⁹⁰ Savaş, A.ge., s.79.

⁹¹ Claude Allemand, - Cotherina Ferbos, “Henry Moore”, Münih, 1996, s. 49.

ölümsüzlüğü çakıştırmaktadır. İnsan figürü H. Moore için hem yapı ve biçim kavrayışı açısından karmaşık ve çözümü en zor elemanlardan biri, hem de biçimin düzenlenmesinde en fazla enerji gerektiren bir varlığı karşılamaktadır. İskelet içindeki boşlukları andırırcasına, figürlerde de delikler ve boşluklar oluşturmaktadır. Bu boşluklara yönelmenin altında belli bir uzay izlenimi ve üç boyutu gerçekleştirme kaygısı yatmaktadır. Moore için boşluk kütleinin etrafında dönülmekle hissedilen bir öge olmanın yanında, heykelin önünden arkasına kadar kütleinin içine de işleyebilmektedir Bu da fiziksel değil, zihinsel bir çabayı göstermektedir.

4.4. Alberto Giacometti

İsviçreli heykeltıraş ve ressam Alberto Giacometti, (1901–1966), bir ressam çocuğu olarak dünyaya gelmiş, sanata olan sevgisini ailede kazanmaya başlamıştır. Kardeşi Diego’yu model diye kullanarak, on üç yaşında ilk tablolarını yaptı. Cenevre ve Roma’da öğrenim gördükten sonra 1922’de Paris’e yerleşti. “Birini her gün aynı yerde göreceğim olsam, onu değişik değil, ama daha iyi görürüm. Ben de daha iyi görmek için çalışıyorum” diyordu. Buna rağmen duruşu, düşüncesi ve yüzü durmadan değişen insanı tasvir etmenin güçlüğünü anlamıştı.

Bunun üzerine “heykel-nesne”ler yapmağa başladı ve bir süre gerçeküstücülük akımına katıldı. 1935’e doğru yeniden insan heykellerine döndü. Durmadan Diego’nun büstü üzerinde çalıştı ve sonunda onu bir kibrit kutusu boyutlarına indirdi, kadın figürleri ise ip gibi incecik uzuyordu. Hayatının son yıllarında yeniden insan yüzünü incelemeğe girişti ve gene Diego ile bir başka modelin, Annettein yüzünü konu aldı. Kaba bir gerçekçiliğin ürünü olan büstler yonttu: bu büstlerdeki dehşet ya da buz gibi donmuş, anlaşılmaz sükûnet ifadesi, hayat ile ölüm arasında, sonsuza dek asılı kalmışa benzer⁹².

⁹² Kınay, Age., s. 299-302.



Resim 36: *Three Men Walking II* Sculpture by Alberto Giacometti, 1949, Metropolitan Museum of Art, Bronze; (76.5 x 33 x 32.4 cm.) H. 30-1/8, W. 13, D. 12-3/4 inches



Resim 37: *Woman of Venice II* "Venedikli Kadın" Sculpture by Alberto Giacometti, Metropolitan Museum of Art 1956 Boyalı Bronz Heykel

Paris'te çalışmış İsviçreli heykeltıraş ve ressam Giacometti Paris'in yenilikçi ve Sürrealist hareketiyle ilgilendi ve 1925 yılında kuramsal formlar denemek için natüralist heykeltçilikten vazgeçti. 1940'ların ilk yıllarında ince, boyuna uzatılmış insan formlarını temel alan çalışmalarına başladı. Bu figürler kırılgan, yalın ve yalnız olarak ortaya çıktı ve insanın çaresizliği fikri olarak yorumlandı. Giacometti'nin çalışmaları 1948 yılında New York Pierre Matisse galerisinde sergilendi. Sergi katalogunda Jean-Paul Sartre (1905–80) tarafından kaleme alınmış ve Giacometti'nin tanıtılmasına yardım eden bir makale vardır. Kendisini uzun süre lüks içinde yaşatacak kadar serveti olmasına rağmen o, başarı ve zenginlikle ilgilenmeyip, stüdyosunda çalışmaya devam etti.⁹³

Modern heykelde başlı başına değerlendirilebilecek heykeltıraşlardan biri de Giacometti'dir. İlk çalışmalarında Sürrealist akım içinde yapıtlar veren sanatçı, gerçek kişiliğini 1935 yıllarında bu akımdan ayrıldıktan sonra bulmuştur.

⁹³ <http://www.artacademy.com.tr/ressamdetay.aspx?resID=170> (E.T. 19.01.2010)

Yapıtları tamamen kendine özgü ve bağımsız bir özellik gösterir. Sürrealist akım içinde özellikle çizgisel elemanlarla gerçekleştirdiği yapıtlarında boşluğun somutlaştırılması sezinlenir. “Kafes”, “Saat dörtte Saray” adlı yapıtları bu zamanda gelişmiştir.⁹⁴

Figürlerine boşlukta bir hareketsizlik bir hafiflik etkisi vermiştir. Grup heykellerinde boşluk bir yalnızlık ve sessizliğe bürünmüştür. Kullandığı dikey ve yataylar da bu durumda etkindir.

“Boşluk onun için önemli bir konudur. Bir heykel oluşturmak için boşluk oyularak şekillendirilir” der. Henry Moore’ un yapıtlarında olsun, **Brancusi’nin** yapıtlarında olsun, gerçek bir volüm vardır. Bu volüm ışık gölgeyi bir düzen içinde heykelin kütlesi üzerinde dağıtmakla daha belirgindir. Giacometti bu tür ışık gölgeden kaçınmıştır.”⁹⁵ Heykellerinde yüzeyler dokulandırılarak adeta bütün yüzeylerde bir tip ışıklılık etkisi yaratmıştır. Bu da heykelin volümsel özelliğini yok ederek boşlukta adeta bir gölge bir sülüet etkisi vermesine de olanak sağlar.

⁹⁴ Savaş, Age., s. 87

⁹⁵ Savaş, Age., s. 90

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SOYUT SANATTA BOŞLUK VE KÜTLE İLİŞKİSİ

Soyut sanat, XX. yy ile birlikte doğup gelişti, denilebilir. Önce resimde ortaya çıkmış, sonra da heykelde kendini göstermiştir. Soyut sanat akıma en çabuk ayak uydurabilen ve heykele göre biraz daha hayali ve temsili bir yapıya sahiptir. Resmin tuval üzerinde yer aldığı boşluk gerçek bir boşluk değildir. Resmettiği bir figür iki boyut üzerinde üç boyut etkisi veriyorsa da, bu durum heykelden çok farklı bir özellik göstermektedir.

Ayrıca kullanılan gereçler, şekiller resimde salt etkinliklerden çok, bir figürün oluşumunda yardımcı unsurlar görevini üstlenmektedir. Çok az figüratif ressamda boyanın, rengin, çizginin salt etkinliği görülür.

Resim herhangi bir doğa parçasını resmeden bir acıdan çok, kendi kendini temsil eden, kendi kendine bir varlık ve hürriyeti olan bir anlama yönelmektedir. Bu durumda resimdeki hayali boşluk gerçek bir boşluğa yöneltiliyordu. Resmin elemanları daha özgürce salt etkinliklere kavuşmakta resme göre durum heykelde daha farklı özellikler göstermektedir.

Resmin illüzyonla oluşturduğu derinliği ayırıp gerçek boşluk içinde yerini alabiliyordu. Ama heykel ağırlığının gereği olan boşluğu nasıl atar? Üç boyutludur ve üç boyutun gereği gerçek bir boşluk içinde var olmaktadır.

Resmin soyutlaştırılması heykelden daha az güçlük göstermiştir. Resim soyutlandığı ölçüde gerçek değerlere yaklaşmıştır. Heykelde soyutlama birçok tehlikelerle karşı karşıya kalmaktadır. Üç boyutlu bir forum soyutlandığı zaman onun nesneler arasında bir nesne olma eğilimi vardır. Çünkü bütün nesneler objelerle aynı gerçek boşluğu paylaşırlar. Küçük bir dikkatsizlik formun ve gerecin hayatiyetinin yok olması için olacaktır.

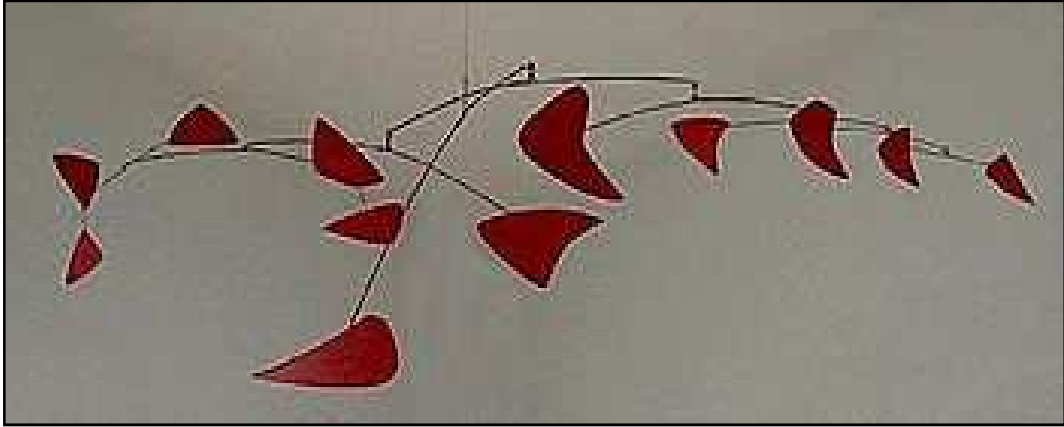
Form küpe indirgenmiş etrafında dolaşarak onu algılayan seyirciye yine geleneksel heykelde olduğu gibi değişik bakış açılarından değişik görüntüler vermiştir.

5.1. Alexander Calder (Kalder)

Hareketli metal yapıtlarıyla soyut heykel sanatında yeni bir tür geliştirmiştir. Annesi ressam, babası heykeltari olan Calder, aletlere duyduğu ilgi

nedeniyle New Jersey'deki *stewens insitute of technology* ye girerek mühendislik öğrenimi gördü. resim çizmeyi öğrenmek için 1922 de new york da gece derslerine gitti. Daha sonra *art students league* e devam etti. 1926 da resimleriyle bir sergi düzenledi, ama asıl özlediği, heykele hareket kazandırmaktı. Aynı yıl paris e gitti, burada bir halka çevresinde dönen, ahşap ve metalden yapılmış akrobat, dansçı ve palyaçolarla minyatür bir sirk oluşturdu. Bunun arkasından yine hareket ilkesinden yola çıkarak tel heykellerini yaptı.

1927 de bütün bu tür yapıtlarını *nüktedanlar salonu*'nda sergileyince eleştirmenlerin ilgisini çekti. Aynı yıl Paris'e döndü. Orada Arp, Miro, Leger, Van Doesburg ve Mondrian gibi sanatçılarla tanıştı. Calder heykel sanatının oldukça hareketli bir döneminde yetişmiştir. 1920'lerde Pevsner ve Gabo kardeşlerin konstrüktivist (yapımcı) görüşlerinin etkisiyle, heykelde kitle anlayışı, yerini, boşluğu çevreleyen çizgilere yönelen bir anlayışa bırakmıştı. Calder böyle bir ortamda, klasik geleneklerin kısıtlamalarına karşı çıkan yepyeni bir üslup geliştirmiştir.⁹⁶



**Resim 38: Red Mobile, 1956. Painted sheet metal and metal rods,
Montreal Museum of Fine Arts.**

Yapıtları durağan ve hareketli olmak üzere iki ayrı grupta toplanabilir. Hareketli yapıtlarında, genellikle su bitkilerini anımsatan parçalar, belirli ve değişmez dış çizgileri bulunmayan, hareketli bir bütünü oluşturur. Mobile adı verilen bu bütün içindeki parçalar farklı hızlarda dönerek değişik yönlerde hareket ederler. Mobileler soyut biçimleri, renkleri ve şiirsel görünümleriyle doğadaki

⁹⁶ <http://www.bizarpedia.com/bul/baslik/alexander%20calder/rdr/sandy%20calder/>

hareket kavramının neşeli ve canlı bir yorumu gibidir. Calder in dev cıvatalar, somunlar ve benzer nesnelerden oluşan ve stable diye anılan durağan heykelleri ise, ilkel insana benzer yaratıkları, maden kanatlı ve çelik antenli dev böcekleri çağrıştırır (Bkz. Resim 40). Calder, hareketli ya da durağan olsun, yaptıklarının çoğunda, ışığın yumuşaklığını yok eden siyah rengi kullanmıştır. Biçimlerin kitlelerinin hareketle olan ilişkisinden, düz ve kıvrımlı çizgilerin karşıtlığından anlatım aracı olarak yararlanmıştır.

Soyut heykel içinde Calder mobil ve stabilleriyle yepyeni bir özellik gösterir. Heykellerini metal plaklardan oluşturan Calder konstrüktivistler gibi volümle ilgilenmiştir (Resim 39)⁹⁷. Heykellerinde yalnız planlar ve planların birbiriyle ilişkileri düşünülmüştür.



Resim 39: Alexander Calder, 716 x 890 - 42k-jpg Stabil



Resim 40: Alexander Calder, Untitled gouache on paper by 1967, Honolulu Academy of Arts

Mühendislik mesleğinden heykele gelmiş olmasının bir özelliği olsa, oda Gabo gibi heykele hareket katmakla kendine özgü kişiliğini kazanır. Önceleri metal levhaları birbirine hareketli bir şekilde bağlayarak oluşturduğu soyut heykellerine, küçük bir elektrik motoruyla hareket katarken, daha sonraları bu yöntemi bırakıp plakaları boşlukta doğal olarak hareket edebilecek bir özellikte

⁹⁷ Savaş, Age., s.69.

aşmıştır.⁹⁸ Calder'in mobil heykelleri alüminyum veya diğer metal levhaların içine çelik çubuklarla veya zincirlerle birbirine dengeli bir şekilde bağlanması ve tavana asılmasıyla olmuştur. Küçük bir hava akımı dengeli bağlanmış olan bu metal levhaları kolaylıkla hareket ettirebilmektedir⁹⁹.

Calder mobil heykelleri yanında Stabil adı verilen hareketsiz heykellerde yapmıştır. Mobil ve Stabil bir birinin tersi anlamındadır. Mobilde hareket vardır, bu hareket herhangi bir motorla verilebildiği gibi hava akımı ya da elle dokunularak verilir. Özellikle günümüz heykel sanatında mobil heykeller önemli bir yer tutmaktadır. Yalnız metal parçaların değil boşlukta ışığın hareketi sağlanarak yine boşlukta oluşan dinamik heykellere gidilmiştir. (Spatiodinamigue) adı verilen bu tür heykellerde karanlıkta boşluğa gönderilen ışık demetlerinin hareketleri ve birbirleriyle kesişmeleri araştırılmıştır.¹⁰⁰

Stabil Calder'in hareketli heykellerinde (mobil) hareketsiz heykellerini ayırabilmek için verilmiş bir addır. Özellikle stabil sözcüğü heykelde yalnızca Calder'in yapıtları için kullanılır.

5.2. Jean(Hans) Arp

"1930'ların soyut anlamda en belirgin temsilcilerinden biridir. Heykellerini incelemeyi önce sorulması gereken soru Arp'ın heykelleri nasıl ne ölçüde soyutlar."49 İncelendiğinde soyuttan çok somut denilebilir. Her formunda doğadan izler görülür. Ancak her şeyi ile bilinen bir figür değildir. Heykellerinde doğa forumlarının bir sentezi vardır¹⁰¹.

Arp'ı incelerken sanatı, figüratif soyut ve somut diye sınıflandırma gereğini duyacağız. Figüratif sanatta doğada bilinen ve varolan şeylerin resimde, heykelde işlenmesi ve algılanması vardır. Soyut Sanatta ise hiçbir doğa izi taşımaz. Somut sanat (Art Concret) ise doğadan izler taşır. Bu anlamda somut bir heykelin temsilcilerinden biri de denilebilir¹⁰².

⁹⁸ Savaş, Age., s.67, 68

⁹⁹ Kınay, Age., s. 297.

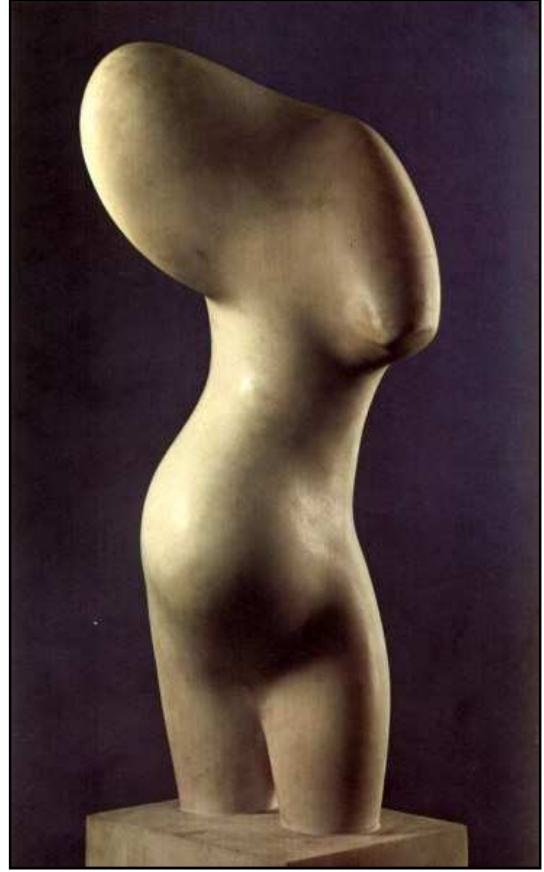
¹⁰⁰ Şenyapılı, Age., s. 119–120

¹⁰¹ Savaş, Age., s.62/-63.

¹⁰² Kınay, Age., s. 298.



**Resim 41: Jean Arp, Growth 1938
Bronze**



**Resim 42: Jean Arp, Mujer, 1953 Poprsje
Zene**

Arp'a göre; onun heykele yaklaşımı; "Doğayı ne kopya etmek istiyoruz ne de taklit etmek, ondan yaratmak istiyoruz" şeklindedir. Arp'ın heykelleri doğayla yarışır bir özellik gösterir. Oldukça sadeliğe indirilmiş formları, bazen rüzgârda kabarmış bir bulutu, bazen de su içinde yuvarlanan bir çakıl taşı anımsatır. Heykellerinde formlar anonim bir etkiye sahiptir. Formlarda soyut bir dünya değil insana yabancı olmayan bir dünyanın izleri vardır. Işık gölge geçişleri oldukça başarıyla işlenmiştir. Formlarında soyut sanatın katı geometrik formları yanında volümsel ve yumuşak bir özellik vardır. Başlangıçta figüratif olan Arp, Sürrealist akım içinde yapıtlar da vermiştir. Sonradan kendine özgü soyut yapıtlar da vermiştir. Sanatçı daima kendinin somut bir heykeltci olarak kabul edilmesini istemiştir¹⁰³.

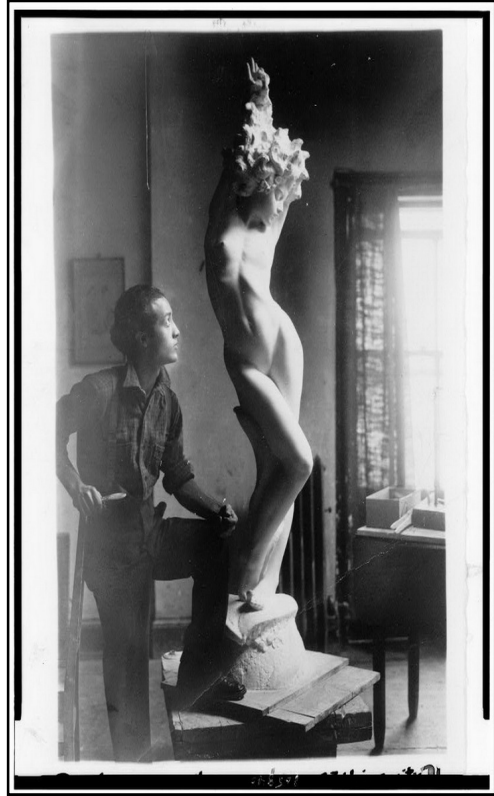
¹⁰³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. 1, İstanbul, 1997, s. 136.

5.3. İsamu Noguchi 1904–1988

Modern heykelin önemli isimlerinden olan İsamu Naguchi; bir yıl süreyle 1927’den 1928’e değin, Brancusi’yle çalışmış Noguchi kullanılan gereçlerin doğallığını koruma tutumunu daha ileriye taşımıştır. Yontunun yapımında kullanılan gereçleri ham haliyle sergilemeyi amaçlar. Noguchi’nin elinden çıkmış bronz döküm bir taş, doğadaki ham halini tüm nitelikleriyle sunulur. Çünkü Noguchi’ye göre, taşın doğal nitelikleri her şeyden yontularak, ya da yeniden biçimlendirilerek taşta kazandırılacak niteliklerden daha önemlidir. Dolayısıyla olduğu gibi sunulmalı, taş kendini temsil etmelidir.



Resim 43: İsamu Noguchi, Red Cube,” HSBC Building, New York, 1968



Resim 44: İsamu Noguchi, Nadja Plaster 1926

XX. yüzyılın yetkin yaratıcılarından yarı Japon yarı Amerikalı İsamu Noguchi çağa armağan ettiği eserlerle yüzyılın estetik süreçlerinde yepyeni kavramların taşınmasına neden olmuştur. Temel olarak doğa ile geometrik biçimlerin arasındaki uçurumları ve ilişkileri birbirleriyle çarpıştırarak ve paradokslar yaratarak eserlerini yaratır. Her heykelinde ya da objesinde farklı bir üslup kullanan sanatçı eserlerinde Doğuya özgü duyarlılık ve bakış açısı bulunur.

Çocukluğunu geçirdiği coğrafya, yaşadığı ilişkiler, Japon Zen bahçeleri ve varoluşsal merak Isamu'nun yaratıcı etkinliğinin köklerini oluşturmaktadır.

İlk neon heykeli "Zing"de yoğun bir Doğu havası sezilir. Noguchi bundan sonraki dönemde çalışmış olduğu heykellere endüstriyel malzemeler ve metaller eklemeye başlar. Aslında yaratmış olduğu her bir heykel sanatçının değişken duygularının birer ifadesidir. Noguchi'nin eserleri daha çok evrenle ilgili merkezi bir analizin yapıldığı ilginç bir estetikdir. Bu eserlerde dolaylı bir anlatım söz konusudur. Açıklanamayan doğal, nesnenin imsel formlarını yaratır. Çünkü ona göre doğanın kendisi başlı başına bir heykeldir¹⁰⁴. Doğanın gözüken ve gözükmeyen yasalarını, organik dünyanın içinde saklı duran geometrik biçimleri heykelini yaparken sınırlamalarla durdurur ve yeniden yorumlar. Noguchi kendisiyle yapılan bir söyleşide heykeli "Asıl sorun maddenin doğasında bulunan has değerleri yok etmeden nasıl değiştireceğinizdir." ifadesinde anlatır. Paris'te çalışmaları sırasında yapmış olduğu heykel çizimlerinde geometriyle organik yapı arasındaki yer değiştirme çok açıkça görülür. Bu iki imaj arasındaki dinamik ilişki sanatçının tüm yapıtlarında zaman içinde hep gündemde kalacaktır. Onun sanatı için ütöpik bir jest diyebiliriz...

Budizm'den etkilenmiş olan Noguchi, heykeli mekânın algılanması, varoluşumuzun uzantısı diye tanımlanır. Naguchi yontularında kullanılan gereçler yontunun özünü oluşturur.

Çağımızın ilginç yaratıcılarından Noguchi'ye göre taş, bir heykelin en temel malzemesidir. Daha sonra tema; ardından da bu temanın nasıl işleneceği heykelde en önemli noktalar. Tema gerçekçi ya da gerçek dışı olabilir, bunun hiç önemi yoktur. Amaç bu temayı ifade edebilmektir. O her zaman 'neyi' ifade etmesi gerektiğini düşünmüştür, 'nasıl'ı değil. "Çünkü eğer 'nasıl'ı ne yolla ifade edebilirim sorusunu sorarsam, yapacağım obje sanatın temel sorusundan uzaklaşır", der. Isamu, Romanya'lı ustası Brancusi'den, "Anın şimdi yaşayan değerlerinin keşfedilmesi gereğini" öğrenmiştir.¹⁰⁵

Onun heykellerinin tümüne birden "Isamu Noguchi Kozmogonisi" adı verilebilir. 'Donmuş zaman' olarak nitelediği taşlara, bildiği her şeyi aktarır.

¹⁰⁴ Aposoles Cappadana, - Bruce Allsluler, "Isamu Naguchi", Newyork, 1994, s.88-105.

¹⁰⁵ Henry N. Abrams, *Isamu Noguchi Essays And Conversations*, Inc 1994, New York, s.52-56, 103-173.

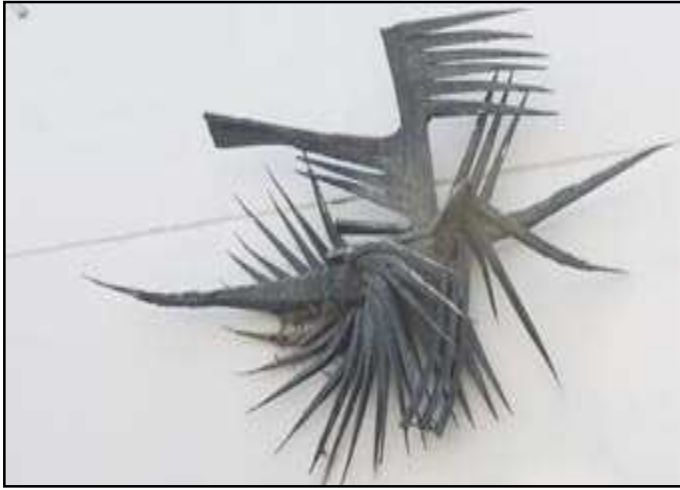
Sanatçı şöyle söyler: "Bizim dünya üzerinde bulunma nedenimiz baştan beri taşlarda mevcuttur." Isamu Noguchi, şair babası Yone'nin tam aksine bir gezgin olarak yaşar. Eğer onun için belirli bir yerden söz etmek istiyorsak kendi adına kurulan Long Island'daki müzenin onun gezgin ruhunu barındırdığını söyleyebiliriz. Isamu Noguchi sanat hayatı boyunca 36 kişisel sergi gerçekleştirir. Çok sayıda karma sergiye katılır ve birbirinden güzel bahçe tasarımları yapar. Ancak onun asıl yarattığı şey, yeryüzüne kontrast kendine özgü kuralları olan yepyeni bir uzamdır. Belki yeryüzü onun için sanrısai bir büyük bahçedir.

ALTINCI BÖLÜM

6. GÜNÜMÜZ HEYKELTİRAŞLARINDA BOŞLUK VE KÜTLE İLİŞKİSİ

6.1. Kuzgun Acar (1928–1976, İstanbul)

Demir, çivi, tel, ahşap ve artık malzeme kullanarak gerçekleştirdiği soyut heykelleri ile tanınmıştır. 1948–1953 yılları arasında Akademinin Heykel Bölümü'nde Belling ve Ali Hadi Bara'nın öğrencisi olan Acar, hocalarının sanat anlayışından etkilenmiş, 1950'lerin başlarında demir tellerle Gabo'yu anımsatan geometrik soyut anlayışta Yapıtlar ortaya koymuştur. Sanatçı ilk kişisel sergisinde (1953) başta kafes telleri olmak üzere demir çiviler ve artık malzemeden oluşturduğu anlatımcı yanı güçlü olan yapıtlar sergilenmiştir¹⁰⁶.



Resim 45: Kuzgun Acar, Kuşlar 1966 İstanbul Metal



Resim 46: Kuzgun Acar, 1953
Demir Çivi

Kütle ağırlığı fazla olmayan, tellerle örülmüş bu açık kompozisyonlarda boşluğu, önceden bilinmeyen yönlerde uzanan uyumlu çizgilerle bölmektedir. 1950'lerin sonlarına doğru lirik soyut anlayışa yönelen Acar, bu dönem yapıtlarında da benzer malzemeler kullanarak düz ve kesin çizgilerden oluşan ve boşluk-doluluk (yüzey) ilişkilerine dayanan heykellerinin yanı sıra yuvarlak ve yumuşak biçimlerden oluşan yapıtlarda üretmiştir. Çivilerle gerçekleştirdiği bir yapıtı 1961'de Paris'teki 2. Genç Sanatçılar Bianeli'nde Büyük ödülü kazanmıştır. Acar bu ödülle birlikte Fransa'ya gitmiş, 1962'de Paris Modern Sanat Müzesi'nde

¹⁰⁶ Adnan Çoker, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, "Soyut Heykel", 1/8 Aralık 1982, İstanbul, s.4-16.

bir sergi düzelmenmiş, iki deseni ve bir heykeli müze koleksiyonuna alınmıştır. Art arda düzenlemiş olduğu sergiler, Acar'ın Avrupa sanat çevresinde tanınmasını sağlamıştır. Tiyatroyla da ilgilenen sanatçı öğrencilik yıllarında ve Paris'te Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenen "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyun için gerçekleştirdiği masklar, modern sanatımızın bu alandaki başyapıtlarından bazılarıdır. Kuzgun Acar serbest heykellerin yanı sıra, mimariye bağlı panolarda kompozisyonlarda gerçekleştirmiştir. K. Acar, heykellerinde hacmi ortadan kaldırarak transparan geçişleri kullanmış, boşluğu yaptığı çağdaş biçimleriyle şekillendirmiş, yapıtları çok hafifmiş etkisine sahiptir. İstanbul manifaturacılar çarşısındaki kuşlar ve Ankara Emek İşhanı cephesindeki tunçtan Türkiye kabartması (Bugün yerinde değildir) bu türdeki en önemli çalışmalarıdır. Acar 1962'deki 23. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "soyut yontu" adlı yapıtıyla birincilik ödülü kazanmıştır.¹⁰⁷

6.2. Zühtü Müridoğlu

Türk heykeltraşı (İstanbul 1906) Sanayi-i Nefise mektebinin heykel bölümünü bitirdi. 1928. Paris'te Collarosi Akademisi Heykel bölümünde Marcel Gimond'dan öğrenim gördü.¹⁰⁸

Bir gün hoca "de gayrı ressam mı olacaksın heykeltraş mı?" diye sordu. "Heykelci olacağım" yanıtını verdim.

Kütle ve boşluk ilişkisini heykellerinde irdeleyen Türk sanatçılar arasında gösterebileceğimiz Zühtü Müridoğlu 1924 yılında Sanayi Nefise Mektebine girerek sanat hayatına başladı. 1928'de Paris'e gitmiş ve Colarossi Akademisi'nde eğitimine devam etmiştir. Sanatçı hayatı boyunca pek çok soyutlamalı figürler ve soyut heykeller üretmiştir. Yapıtlarını 1950'den önce somut, 1950-70 arası soyut ve 1970 sonrası karma heykeller olarak dönemlere ayırt edebileceğimiz sanatçı, bir röportajında sorulan; "Heykellerinizde figürü ne şekilde kullanıyorsunuz" sorusuna şu şekilde cevap vermiştir; "Soyut yâda somut çalışmalarında, özellikle son otuz yılda yapmak istediğim figür değil yontudur. Doğa, bu yolda kolaylık sağlayan iyi bir gereçtir."¹⁰⁹

¹⁰⁷ Arslan, Age., s.13

¹⁰⁸ Meydan Larousse, Meydan Yayınları, 5. Cilt, s.152

¹⁰⁹ Zühtü Müridoğlu, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1/5 Eylül 1982, İstanbul, s. 4-8.

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

Zühtü Müridoğlu'nun anıt heykellerine örnek olarak Barboros anıtını gösterebiliriz. Soyut anlayışın (soyut sanat) Türkiye'de ki ilk ve en önemli temsilcilerindendir."¹¹⁰

Müridoğlu daha çok rölyefe yatkın mizacıyla köşeleri yumuşatan, yumuşak modlelerle dengeyi arayan anlayışıyla 1947'de gittiği Paris'te değişikliklerle yurda dönüyor ve küçük boyutta pişmiş toprak heykelleriyle soyutlama sınırlarına varıyordu. Bu heykellerinde ayrıntılardan arınmış, biçimin güzelliğine odaklanan bir yorum getiriyordu. Sanatçı 1950lerden sonra ise özellikle tahta malzemesinin sıcak bilgisiyle bloklardan oluşan soyut kompozisyonlara yönelmişti."¹¹¹



Resim 47: Zühtü Müridoğlu, Barboros Anıtı 1941-1943 İstanbul Bronz

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

¹¹⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, Yem Yayınları, İst, 1997, s. 1318

¹¹¹ www.yeniforum.gen.Lr/archive/soyut-heykel-adnan-coker-t117030.htm] - 23k - (E.T. 04.02.2010)

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

Anıtın tümü 11.50 metredir. Bronz dökülen kısmı 6 ton 900 kilodur. Bronz işlerini Yusuf Akpınar ve Ali Haydar Seymen yapmışlardır¹¹².
 Boşluk ve kütle ile ilgili kendi çalışmalarından örnekler

6.3. Ali Hadi Bara

Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olan Hadi Bara yurtdışına gönderilmiş, dönüşlerinde akademi heykel bölümünün eğitim anlayışında önemli bir değişim sürecine başlamıştır. Hadi Bara'nın eğitim yaklaşımı çağdaş eğilimlere açık bir çizgi üzerinde yer alır. Ülkemizin yapısını iyi bilmesinin yanı sıra akademide öğrencilik yıllarından başlayarak eğitim olgusunun eleştirel bir bakışla değerlendirmesi yurtdışında almış olduğu eğitim süresi boyunca çağdaş sanatın sorunları ile tanışmaları ve bu yorumlar temelinde kendi anlayışını geliştirmesi, çağdaş değişimleri yaratan önemli etkenlerdendir. Akademide atölye hocası olmasından çağdaş sanata yönelim konusunda öğrencilerine de destek olmuştur.

Hadi Bara, heykelle ilgili olarak; "1948'e kadar figüratif heykel yaptım. Doğayı her biri soyut olan biçimlerin birleşmesidir diye anlayınca, bu görüş içinde aramalar yaptım. Bu yol beni, saf plastik biçimlere yöneltti. 1950'de figürasyonu bırakarak "soyut geometrik" anlayış da çalışmaya başladım. 1958'de demir levhalarla çalışmaya başladım. Bu levhaların kompozisyonu ile mekan içinde, doluluk-boşluk, mekan hapsetme problemlerine girmiş oldum. 1960'larda geometrik şekillerin kuruluşundan kurtuldum. Negatif olarak hazırladığım birçok en formel soyut biçimlerin birleşmesinden ortaya çıkan ve sonucu 'önceden tesserlenmiş olan heykeller yapmaya başladım" sözleriyle yer vermektedir¹¹³.

¹¹² http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbaros_An%C4%B1t%C4%B1 (E.T. 06.02.2010)

¹¹³ Ayla Ödekan, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, İstanbul, 1989, s. 52.

6.4. Rahmi Aksungur

Modern Türk heykel sanatının önemli isimlerinden Rahmi Aksungur, insanın, sadece kendi gövdesinin algılayabildiği kütle ve mekanı benimseyebildi kanısındadır. Dolayısıyla, izleyiciyi etkileyen izleyicisine sanatçının iletisini ulaştıran, izleyiciyle iletişimi sağlayan araç (malzeme değil) heykelin kütlesidir. Kendi ifadesiyle heykeli;

“Kütle, heykeltraşın sanatsal fikrini ifade ederken, insanı olumlu ya da olumsuz etkiler. Gerilimi artırır ya da sakinleştirir, mistik ve erotik duyguları ön plana çıkarır”¹¹⁴ şeklinde tanımlamaktadır.

Rahmi Aksungur’un yapıtlarında, soyut planların hâkim olduğu yapıları ön plana çıkarmaktadır. Çalışmalarında mistik söylemler ile, heykel sanatının temel kavramlarını birleştiren Rahmi Aksungur, izleyici ile heykeli aynı düzlemde karşı karşıya getirmektedir¹¹⁵.



Resim 48: Rahmi Aksungur, Ahşap



Resim 49: Tereddüt, Rahmi Aksungur,

6.5. Mehmet Aksoy

Hayvan figürleriyle başladığı heykel serüvenine, 1960’larda akademi öğrencisi iken doğa tutkusuyla devam eden Mehmet Aksoy, ‘70’lerde, 1 Mayıs ve Nazım heykelleri, işçi elleri, öğrenci eylemleri konularını heykellerinde yontmaya başlamıştır. Sadece Türkiye’nin değil, bütün dünyanın politik bir karmaşa içinde olduğu bu dönemde, sanatçının ‘Nazım Hikmet Hapiste’, ‘Nelson Mandela’, ‘El’,

¹¹⁴ Sevil Gökpinar, *Sanat Çevirisi*, İstanbul, 1990, s.44-46

¹¹⁵ Fatma Akyürek, “*Cumhuriyet Döneminde Heykel*”, İstanbul, 1999, s.48-50

gibi son derece çarpıcı yapıtları yer almaktadır. 1980 sonrası ise, sanatçının uzun bir dönem sanatsal çalışmalar geçireceği Almanya yıllarıdır. Dünyada soğuk savaşın sona ermesi, Türkiye tarihine de 12 Eylül gibi çok önemli bir siyasi hadisenin damga vurmasıyla, Aksoy'un yontularında, politik kimliğinin yanı sıra, barış ve insan sevgisi gibi temalar daha çok ağırlık kazanmış, sanatçı, Almanya'da yaşayan Türk işçileri, kültür farklarının yol açtığı sorunlar gibi temaları yapıtlarında ele almıştır¹¹⁶.



Resim 50: İş Göçü, Mehmet Aksoy, Mermer, Berlin, 1987

¹¹⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, 1997, s. 45.



Resim 51: İnsanlık Abidesi, M. Aksoy, Mermer, Kars

1990'lara gelindiğinde, sanatçının doğaya dönüş dönemi de başlamaktadır. Aksoy yontularında doğa-insan bütünlüğünün bozulmasına olan tepkilerini çalışmalarında dile getirir; tabii ki politik çizgisinden ödün vermeden. Bu dönemde 'Kibele Çeşmesi' vardır.

Sanatçı heykele yaklaşımını, sorunsallarını irdelemeye çalıştıklarını şöyle açıklar: “Öncelikle her heykelin bir çekim alanı olduğunu düşünüyorum. Bu çekim alanının mekânla, boyutla ve bir de heykelin yapımı ve kurgusuyla çok ilgisi vardır. Heykelin bir çekim alanı yaratabilmesi için, belli bir enerjiyi dışa vurması gerekir. İşte o enerji insanı kendine çeker. Heykeldeki boşlukların, dolulukların ve kendi iç gerilimlerinin öyle ayarlanması gerekir ki, bu dışa yansıyabilsin ve çekim alanı oluşturabilsin... İç gerilimler iki formun karşı karşıya durmasıdır ki, o zaman aradaki bütün boşluklar birer plastik öge(form) haline gelmektedir.”¹¹⁷ Buna bağlı olarak şunu düşünüyorum: “Boşluğun heykeli yapılabilir mi? Bunu yapmak istiyorum ve deneylerim var. Kütle vardır, etrafında da boşluk bulunur. Bir de boşluk vardır, etrafında kütle bulunur. İşte bu durumda, boşluğun kütle olması gibi bir durum söz konusudur. İstedikçe gibi düşünme olanağın var. Ben boşluğu bir kütle olarak düşünüyorum. Örneğin kayaların ortasında doğal delikler vardır ve insana bir boşluk verir. Acaba neden? İşte bu

¹¹⁷ İskender, Agm., s.32.

soruyu sorduğum zaman bu noktalara gelirsin. Bahsettiğim boşluklara plastik bir değer vermek istiyorum. Dahası buna bir heykel sorunsalı olarak bakıyorum. Son zamanlarda kafamda heykelimi ve Türk heykelini etkileyecek başka sorunsallarda oluşmuş durumda Heykelin yüzyıllar boyu dışarıdan ışık alarak oluşmasına karşın, heykelin kendisinin dışarıya ışık vermesi olayı üzerinde düşünüyorum. İşte bunu da yapmak istiyorum.”¹¹⁸

Boşluk, çok zaman yapıta dinamizm vermektedir ama gene de kütlenin sanatçının sanatsal görüşünü ileten öge olduğu ve iletişimi kuran araç olduğu kanısı yaygındır. Gerilimi artıran ya da azaltan kütledir. Bir yontu, kütle, oylum (hacim) ve ağırlık öğelerinin algılanmasını sağlamakla yükümlüdür. Yer çekimi-madde etkileşimini görünür kılan kütledir.

Geçmişte yontu yer aldığı boşunun (mekânın) bir parçası olarak görülmektedir. Yer aldığı boşun da belli bir nokta olarak, o boşunu tanımlayıcı öğelerden biridir. Artık, yontunun bulunduğu, yerleştirildiği boşunun bir parçası olarak düşünülmesi görülmemesi, kendi gerçek boşluğunu yaratması gerektiği savunulmaktadır. Yontu varlığıyla çevreye yeni bir boşun kazandırmalıdır. Kendine özel bir boşun yaratmalıdır.

Bulunduğu yerleştiği boşunun bir parçası olan yontu, kendini anlatma olanaklarından yoksun bırakılmış demektir. Bu ise, heykel sanatının ölü bir dile dönüştüğü anlamına gelir. Heykel dilinin canlanması kendi anlatı (ifade) olanaklarını kullanmasına, yukarıda denildiği gibi, yalnızca kendisi olan ya da letisi kendisi olan formların yaratılmasına ve bu formların kendi özel boşununu yaratmasına bağlıdır. Bununla birlikte, yontunun açık boşunda çevreyle, mimariyle ve bitki örtüsüyle birlikte algılanmasını savunan görüş de geçerliliğini yitirmiş değildir.

Heykel sanatının yalnızca üç boyutlu formlar yaratmak olmadığı veya heykeli üç boyutlu bir form olarak tanımlamanın yeterli olmadığı görüşü de heykel boşun ilişkisiyle ilgili anlayışlardan kaynaklanmaktadır. Heykel bulunduğu yerleştirildiği boşunu değiştirecek, daha anlamlı kılacak, günlük işlevlerin sıradanlarından kurtaracak bir plastik nesnedir. Heykel artık, yalnızca açık (geniş) boşunun değil, kapalı (küçük, dar) boşunların da sanatıdır.

¹¹⁸ Ayla Ersoy, *Sanat Çevirisi Dergisi*, “Mehmet Aksoy’un Heykelleri”, İstanbul, Mart 1990, S. 138, s.114-146.

Heykelin kapalı boşunlara da yerleştirilebilmesi konulabilmesi, ölçeğinin de değişmesine ya da çeşitlenmesine yol açmıştır. Heykelin kapalı boşunlara da yerleştirilebilmesi konulabilmesi, ölçeğinin de değişmesine ya da çeşitlenmesine yol açmıştır.¹¹⁹

XX. yüzyılda sanatın yenilenmesinde, biçimsel öğelerin betimleme ötesinde anlamın ve ifade ettiklerinin anlaşılmasında ve böylece yeni biçim imkânlarının üretilmesinde heykelin büyük bir rolü olmuştur. Hans Arp ya da Brancusi gibi sanatçılar, biçimin tinsel ve varlıksal boyutunu, Henry Moore, Giacometti ve Lipchitz insan fizikselliğinin simge ve anlamlarını, Moholy Nagy ve Pevsner mekanik bir estetiği, heykelde farklı boyutlar olarak çeşitli biçim olanaklarıyla geliştirirken; mekân, hacim, kütle ve insan-çevre ilişkilerinde yeni kavram ve nitelikler yaratmışlardır. Heykel bir değer ve anlamın maddeleşmiş hali ve antropomorfik bir kütle olmaktan çıkmış, hele 1970'lere gelindiğinde David Smith, Louise Nevelson, Tinguely, Judd, C. Caro gibilerinin de çabalarıyla soyut dışavurumculuk, minimalizm ve 1980'lerde ise Sera, Borovsky, Baselitz, Penck gibi sanatçılarla yeni dışavurumculuk ve Post Modernizm akımlarını da kapsamıştır. XX. yüzyılda bu farklı akımlar ve farklı sanatçıların elinde heykelin bütün bir tarih boyunca edindiği kadar çeşitlilik kazandığı söylenebilir.

David Smith gibi heykeltraşlar ve daha sonraları Barnett Newman ve Richard Sera gibi Minimalistler, heykeli milli ya da sosyal bir anıt olmadan açık alana taşıdılar. Giderek, her tür heykel için mekânın eklemlenmesi ve mekânsal hareketin boyutu önemli bir nitelik haline geldi.

Colder ve Tinguely'de bir heykel gerçekten hareket eden bir nesne oldu. 1980'lerde "çevresel sanat" çerçevesinde düşünülebilecek bir kapsamda Alice Aycock yeni seçenekler sundu ve heykeli yalnızca kütle sanatı olmaktan çıkarıp, mimari nitelikleri bulunan bir tür mekan sanatı olarak geliştirmişlerdir.

¹¹⁹ Şenyapılı, Age., s.150

YEDİNCİ BÖLÜM

7. ÇALIŞMALARIMDA BOŞLUK-KÜTLE İLİŞKİSİ

XX. yüzyıl başlarından itibaren Modern Sanatın insan yaşamına girmesiyle Avangardizme dayalı sanatsal eğilimler, yüzyılın başlarında çağın heykeltıraşları tarafından sanatı etkilemişlerdir. Brancusi, Rodin, H. Moore, Giacometti gibi sanatçılar heykel sanatına yeni sorunlar getirerek bu sorunlara modern çözüm önerileri de getirmişlerdir,

Ülkemizde Çağdaş heykel eğitimi veren kurumların anlayışları, XX. yüzyılda ortaya çıkan modern eğitim anlayışlarıyla paralellik göstermektedir. Atatürk üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, 2004 yılındaki ilk mezunları arasında yer almamız bize bölgemizde öncü olma fırsatını vermiştir. Sanat eğitimi süresince, ulusal ve uluslar arası alanlar bazında yapılan çalışmaları gözlemleme fırsatı yakaladık. Aldığımız sanat eğitiminin, dünyaya bakış açımızı, yaşam felsefemizi, sanat görüşümüzü, yaşayış tarzımızı olumlu yönde değiştirmiş olduğunu gözlemledik.

Sanatsal üretimimizin genelinde boşluk ve kütle ilişkisinin ana tema olduğunu düşünürsek, bunun, her ne kadar yaratıcı bir tema olmasa da yaratımlarımızın özgünlükleriyle çalışmalara kavramsal yenilikler getirdiği görülecektir. Sonuçta boşluk ve kütle heykel sanatı için önemini hiçbir zaman yitirmeyecektir. Boşluk ve onunla birlikte ortaya koyduğumuz bütün türevsel kavramlar; mermer, taş, granit, ahşap ve bronz gibi materyallerle düşünceleri sanatsal somutluklara kavuşturan materyaller olmuştur.

7.1. Emek

Emek adını vermiş olduğum bu çalışmada kullandığım malzeme, granit-andezittir. Göğüs anneyi temsil etmemektedir. Çocuğun yaşamda ilk uzandığı şey göğüştür. Bu yaşama telaşının başlangıcıdır. Zira süt alınması-verilmesi mücadeleye gerektiren, hayati bir sıvıdır.

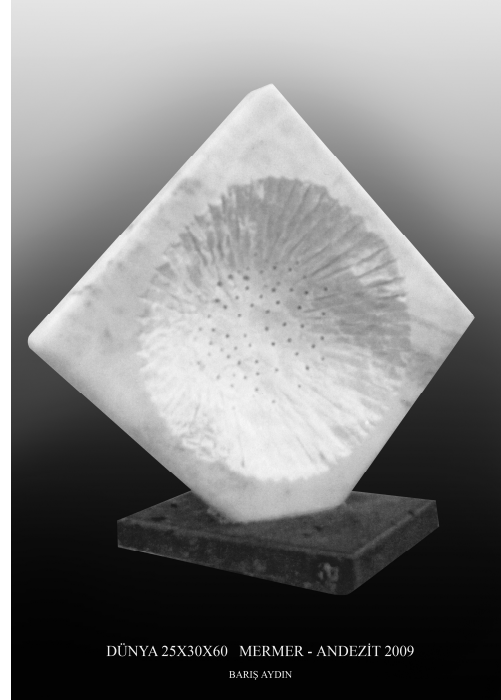
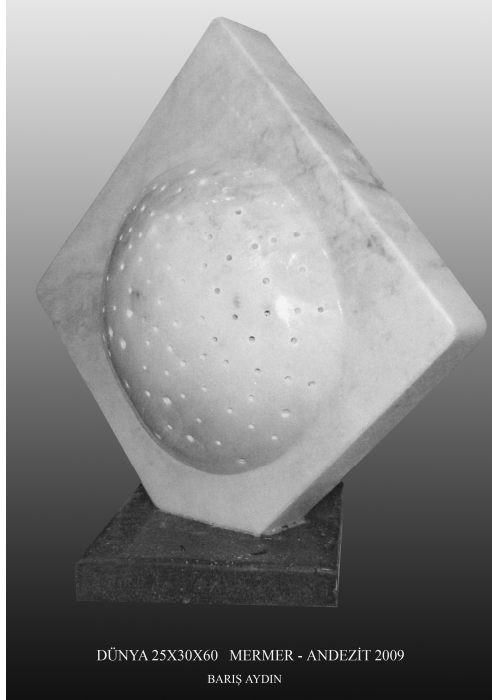
Özellikle çocuk elinin, ilk temas ettiği organ göğüştür. Yetişkinlikte bilinçaltında dürtüsüyle görüntüsel ve dokuntusal hazı yaşadığı organ olan el ve göğüs iliksisinin insanlık tarihi açısından önemini simgeleyen bir çalışma özellikle de göğüs ve el arasında ki teması kesmenin sebebi ise iki farklı cins arasında olan zorunlu ve nihayi birleşmeyi engelleyen zamansal ve mekânsal boşluğu gösterir.

Bir nevi bu çalışma iki cins arasında var olan metafiziksel mekâna işaret eder. Netice olarak metafiziksel alan arasında ki boşluğa giren çabası, kişinin trajedilerini barındıran mekândır.



7.2. Dünya

Yapmış olduğum bu çalışmada heykelde kütle ve boşluğu kullanarak bir forum yaratmak istedim. Yelpaze biçimli bu formun oluşmasında heykel sanatında çok yaygın olarak kullanılan mermeri tercih ettim. Heykel üzerindeki deliklerde, Dünya üzerinde farklı ülkeler olduğunu ama bir bütünlük içinde farklı olsak da tek bir dünyada yaşadığımızı daire üzerinde ki boşlukları bu merkeze toplayarak, rüzgârın estiğinde esiş yönüne farklı sesler çıkartarak heykele sesi katmayı amaçladım. Daire ile dünya çıkardığı seste toplumların kültürlerinin çok sesliliğini ve her bir insanın farklı düşüncelere sahip olduğunu farklı inançlara ve farklı ideolojilere sahip insanların özde bir ortak yönlerinin bulunduğunu vurgulamaya çalıştım. Burada rüzgârın tinsel/ruhsal gücünden yararlanarak ortaya koymaya çalıştım. Çalışmam da, bazı alanları çok fazla parlatarak insanlarla heykelleri buluşturmayı amaçladım ve insanların heykele dokunma hissini ve heykellerin insanların hafızasını da kalmasını sağlamak gayesiyle ışık-gölge, boşluk-doluluk, negatif-pozitif yüzeyler oluşturdum.



7.3. Davul

Bu örnekte kütle-boşluk ilişkisini verebilmek için esin kaynağım Davul olmuştur. Mermer malzemeyle gerçekleştirdiğim çalışmada, negatif-pozitif ilişkisini verebilmek için kaidede andezit, gövdede mermeri tercih ettim. Bu malzemelerin renk zıtlığı, doğadaki zenginliğin, çeşitliliğin ve farklılıkların bir arada yaşamanı da sembolüdür. Heykelde kullandığım tarak ve mujarta dokuları kütle de amaçlamış olduğum forumu ve onun üzerinde ki delikleri ön plana çıkartmaktır. Bazı yerlerdeki parlaklıklar, özne-nesne ilişkisini açığa çıkarma, başka bir deyişle insan-heykel bütünleşmesini gerçekleştirmeye yardımcı oldu. Bu fikrime farklı konumlar üzerinde devam ederek, sürekliliği yakalamak istedim. Diğer çalışmalarım da kullanmış olduğum kütle üzerinde açılmış olan delikler heykelde insanları sembolize etmekle birlikte, ses, duyu organı algılama gibi kavramlarda sembolize etmektedir. Ayrıca, bu çalışmadaki delik formların sayıca çokluğu, çoksesliliğin ve farklılığın değerini ortaya koyan postmodern bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.



7.4. İlişki -I-

Bu heykelde çıkış noktam çevre ile heykeli buluşturmak insanların dikkatini çevreye yöneltmek olmuştur. Sadece bir büstten ibaret olmadığını, belirli formlar kullanarak ispat etmeye, yine kütlede ki dokuları heykelle birleştirerek açmış olduğum deliklerle toplumdaki çok sesliliği vurgulamaya çalıştım. Bu formları kullanırken, heykelin kurallarına riayet ederek heykelsel kaygılarımın arayışında bulunmak istedim. Bunlara plastik değerler katarak, heykele dinamizm kazandırmayı da ihmal etmemeye çalıştım. Heykelin arka kısmında açmış olduğum negatif çizgilerle güneş saatini işlemeyi amaçladım. Burada amacım, heykel ve çevreyi insanlarla buluşturmaktır.



7.5. İlişki –II-

Yapmış olduğum bu çalışmada çevre, insan ve heykeli bir bütün olarak ele aldım. Heykelin çevreye, insana vermiş olduğu haz heyecan yine insan düşüncesine yön verme gibi temel öğeleri ele aldım. Çalışma mı oluştururken, heykelsel kaygılarla yaklaşarak, çalışma üzerinde boşluk-doluluk ilişkisi, negatif-pozitif ilişkisi gibi var olan öğelerden yararlandım. Malzeme olarak bronzu kullandım.

Rüzgârdan faydalanarak çıkan sesle, sesi bir müzik aletinin çıkardığı ses gibi insanlara farklı duygular uyandırması amaçlayıp çevre ve insanla buluşturup, heykelin çevre, insan ve doğayla bir bütün olduğunu yansıtmak istedim.



7.6. İkili Kompozisyon

Bu çalışmada malzeme olarak metali kullandım. İnsan ilişkilerinden biri olan ikili ilişkileri anlatmaya çalıştım. Bu ikili kompozisyonda heykelde kadın erkek olarak ele alarak anlatmak istedim. Erkeğin güçlü olması kadının ise zarif olması, bir kadının egemenliğinde toplumdaki kadın ve erkek ilişkisini ele aldım.

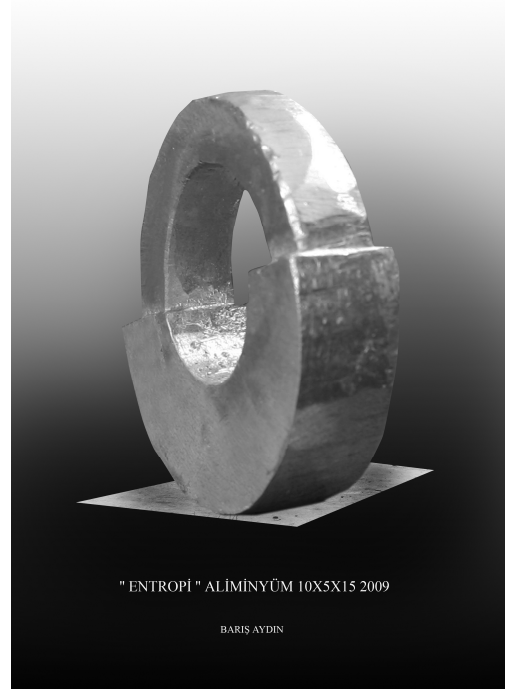
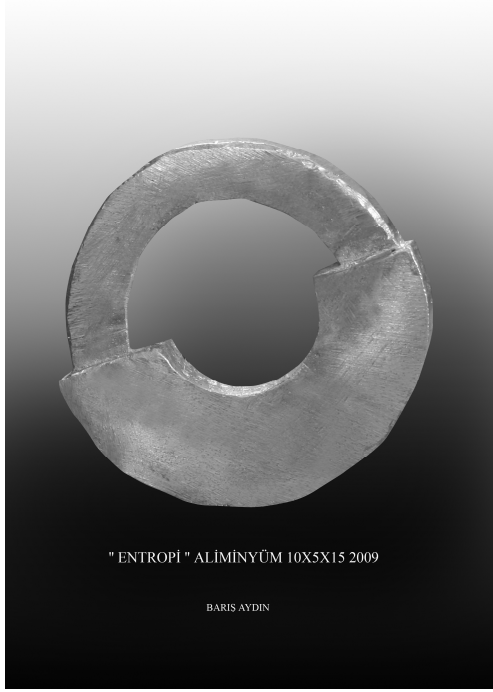
Erkek her zaman güçlü kadın ise daha zayıf görünmektedir. Erkek üretimi kadın ise tüketen olarak görülmektedir. Oysa kadın tüketen değil üretimde büyük rol oynayandır. Aynı iki formu kullanmaktaki amaç ise kadın ve erkeğin birbirini tamamlayan iki varlık olmasıdır. Aynı zamanda heykelde var olan birbirini tamamlayan zıt ve birbirini mıknatıs gibi çeken diyalektik bir durumu ortaya çıkarmak istedim diyalektikliğin temeli olan zıtların birliği unsuru yaşamı hareket ettiren denge unsurudur. Bu yaşamı anlamlandıran, değer ortaya koyarsa insandır. İnsanı ortaya koyarsa bu kadın/erkek ikililiğinin cinsel veri oluşunda ve bu çekimde ortaya çıkmaktadır.



7.7. Entropi

Bu çalışmada Entropi düzen ve düzensizlik, düzen ve düzensizliğin zaman içinde her şeyin yaşam enerjisinin yok olduğunu anlatmaktadır. Çalışmada zıtlık bütünlük olması için yuvarlak dairesel bir form düzeni oluşturup bu düzen içerisinde büyük dairenin içinde, üst kısmında ki küçük daireyi yerleştirerek düzen içerisinde düzensizliğin varlığını anlatmayı amaçladım.

Alüminyum malzemeyi seçmek de ki amacım, uzay çağında kullanılan uzay araçlarında kullanılan titanyum malzemesine benzetme yaparak, ekonominin bilimin ilerlediği bu çağda düzen içerisinde düzensizliğin olması, bende bir düzenin oluşmasıdır. Kütlede ki boşluğu kullanmam ise, heykeli kütesellikten kurtarıp nefes almasını sağlamaktı.



7.8. Serbest Çalışma

Bu çalışmada heykelde var olan yatay ve dikey, boşluk-doluluk ilişkisini vurgulamayı amaçladım. Zeminden yukarıya doğru yükselen dairenin üzerinde, ufak daire boşluklar bulunmaktadır. Büyük daire dünyayı temsil ederken, üzerindeki küçük daireler dünyada yaşayan toplum ve kültürlerin çok sesliliğini temsil etmektedir. Bunu yine müzikle birleştirip heykelle buluşturmam ise, sanatın dünya üzerindeki ortak dilinin, çıkan sesler ise dünyada yaşayan insanların birbirlerine saygılı hoş görülü bir düzen içerisinde yaşamalarını ifade etmektedir. Bu çalışmamda toplumların, insanların birbirleriyle olumlu-olumsuz her şeyi paylaşmaktan uzaklaşmaları gerektiğini vurgulamak istedim.

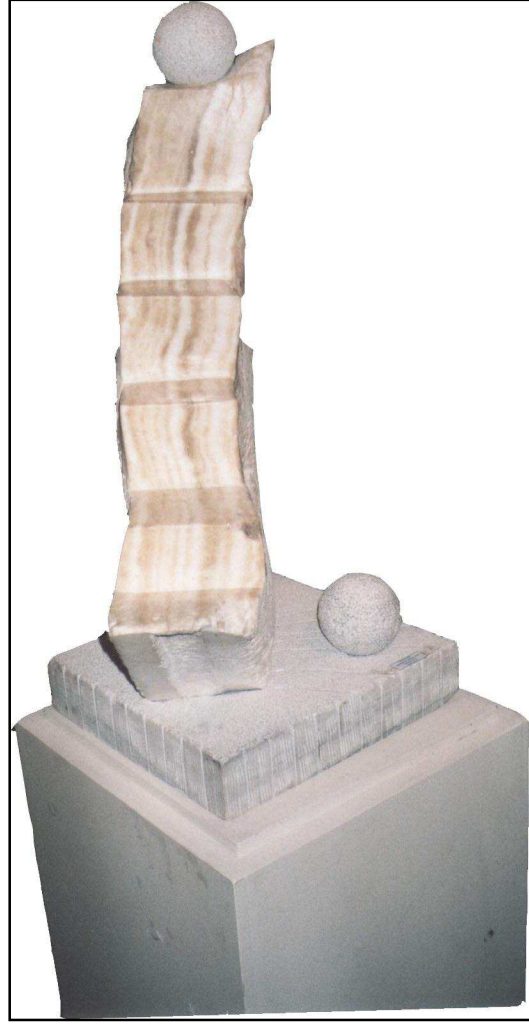


7.9. Boşlukta Zaman

Öteden beri sanat, insanın ifade edemediği duygu ve düşüncelere aracı olmuştur. Bu duygu ve düşünceler taş, ahşap, metal gibi sert ve kalıcı materyallere aktarılarak yaşamsallık sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle mermer Yunan, Roma ve genel olarak Antik dönemlerden beri heykel sanatının vazgeçilmez malzemesi olmuştur.



**Resim 66: Barış Aydın, Boşlukta Zaman
Mermer (2004 80 x 20 x 60 cm)**



**Resim 67: Barış Aydın, Boşlukta Zaman,
Mermer (2004 80 x 20 x 60 cm)**

Mermer Antik Çağdan günümüze kadar kullanılagelmiş, kütlesi, görünüşü, form ve biçimlerde ışık-gölgeyi etkili bir biçimde vurgulamasından dolayı sanatçıların heykelde sürekli tercih ettikleri bir malzeme olmuştur.

Mermeri tercih etme sebebimiz materyal olarak doyurucu gelme ve bu malzemedeki dayanaklığı, zihnimizdeki zaman kavramıyla oluşturuyor olmasındandır. Keza bu zaman kavramı aynı zamanda mermerin heykel sanatındaki tarihi işlevinden de gelmektedir. Söylediğimiz gibi en eski malzeme olması her zaman eskiye, zamana, tarihe ait bir anlam katıyor.

Bu çalışmada, bir de kavram olarak zamanı ifade etmek için, sembolik anlamda merdiveni ritim elde edebilmek için kullanıldı. Bu durumda tarih olarak zaman ve kavram olarak zamanı bir araya tekrar eden forumlarla getirilmiştir. Dibinde kütleden kopup düşmüş küre formu adeta Sifisos'un kayası olarak

algılanarak bizi habersiz olarak bir mitin seyrine de koyulabilir. Bir başka açıdan bütünde kopan bu küre formu sonsuzluğuna gönderme yapılmaktadır. İşte bu anda itibaren estetik özneye Sifisos'un trajedisini estetik bir haz kıvamında sunmaktadır. Ölümü ve sonsuzluğu ifade etmek için ise boşluk kompozisyonun içerisine dahil edilmiştir. Plastik etkiyi artırmak için parlak ve dokulu yüzeyleri kullanarak zıtlıklar elde edilmiş ve heykellerde bununla birlikte formun algılanmasını kolaylaştıran bir eleman olarak öne çıkmıştır.

Bu yapıtı oluştururken H. Moore'in ve Mehmet Aksoy'un boşlu-kütle ilişkisine detaylı yapıtların katkıları olmuştur. Buradaki kullanımıyla iç boşluğu, kendi düşüncemizi destekler nitelikte kompozisyon katılmıştır. Böylece boşluklarda kullandığım küre formlar bir ilişkisi içerisine girmiş oldular. (Resim 51, 52)

7.10. Kartal

Bu çalışmada doğadan yararlanarak bir soyutlamaya gidilmiş, kartal başı plastik anlamda irdelenip ele alınmıştır. Biçimler deforme edilerek abartılmış, Kartalın hedefine yönelirken hızı, vahşiliği ve kararlılığı daha çok vurgulamaya çalışılmıştır. Çalışmamızın alt bölümüne yerleştirilmiş doğal kaya parçalarıyla, kartalın doğal yaşam alanı olan kayalık alana gönderme yapılmak istenilmiştir. Başta kullanılan geometrik tüylerin biçimlere, kartalın aşağı doğru harekete geçme hızı etkisi artırılmaya çalışılmıştır. Gözlerindeki boşlukla kararlılığı, ağzının geometrik formlarla açıklığı, hızı destekleyen bir eleman olarak kompozisyona katılmış kompozisyonla bütünleşmiştir. İnsanoğlundaki algıda bütünlenme özelliğinden yola çıkarak kartalın sadece baş kısmı ele alınmış ve genel yapısı da hissettirilmeye çalışılmıştır.

Kartalın dayanıklılığını, soğukkanlılığını, savaşçılığını ve mücadelesini ifade etmek için özellikle malzeme olarak soyuk mozene alan koyu ve mat tonlarda metal seçilmiştir.



Resim 68: Barış Aydın, Kartal 2003 (1) Metal 200 x 150 x 60

Işık, gölge değerlerini oluşturmak için yine gerekli olan yerleri parlatarak yapıt ışık-gölge etkileri zenginleştirilmiştir. (Resim 53,54)



Resim 69: Barış Aydın, Kartal 2003(2) Metal 200 x 150 x 60

7.11. Kuş

Ortaya koyduğumuz bu çalışmada insandaki hız ve uçuş merakı kuş formunu araştırmaya yöneltmiştir. Kuş formu genellikle hız imgesini ve özgürlük duygusunu ortaya çıkarır. Hızı anlatmak için önceden bol kompozisyon denemeleri yapılmıştır. Bu formun araştırılması ve bulunması sonucu mermer yapının bir alçakta diğeri ise yukarıda olacak biçimde yerleştirip monotonluğu bozmaya çalışılmış ve böylece hareketli dinamik bir yapı elde edilmiştir. Arka bölgedeki düz planla alanda kanatları dokuyla biçimlendirerek kompozisyonun boşluğa doğru hareketlenmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Mermere doğal yapısını bozmadan bu doğallığı çalışmanın kompozisyonuna kaide olarak katılan blokla yapıta plastik bir zenginlik katmaya çalışılmıştır. Bu kompozisyonda çağdaş tekniğin biçimlendirme yöntemlerini kullanarak kendime özgü kişisel biçimler oluşturmaya çalışıldı (Resim55, 56, 57)



Resim 70: Barış Aydın, Kuş, Mermer 2004, 170 x 50 x 40cm

Kuş adlı kompozisyon çalışmasında özellikle yenilikçi biçimleme etkilerini gözlemlemek mümkün. Resim 55 ve 56'da soyut yuvarlak biçimler ön plandayken, resim 56 geometrik keskin biçimlerle kontrastlık elde edilmeye çalışıldı. Burada avangardizmin özgürlükçü ruhuyla kuş formun birleştirilmiş özgürlük düşüncenin anlatılmaya çalışılmıştır. Sanatta soyutlama ve soyut çalışma doğanın yorumlanmasıyla elde edilmeye çalışıldı.



Resim: 71, 72, 73-



Resim 74: Barış Aydın, Kuş Mermer

7.12. Damla (Granit) 2007

Doğadaki her nesnenin sanatsal bir anlamı ve değeri vardır. Granit malzemesiyle ortaya konulan “damla” adlı kompozisyon çalışması, doğada kendi başına bir nesne olarak görebileceğimiz damlanın sanatsal olarak yorumlanmış halidir. Aynı zamanda yapısalcı bir bakış açısıyla bakıldığında, damlanın kendinden tümel bir yapının kendine has bir yapısı olan nesne olarak da görebiliriz. Burada yağmur fenomenini parçalayıp yapıya ait bir damla tasarımından çok kendinde bir yapı olarak ya da daha çok bir nesne olarak damla tasarımı sunulmak istenmiştir.



Resim 75: Barış Aydın, “Damla” Granit 2007 (1)

Kompozisyonun çevresindeki yatay biçimde yukarı doğru üst üste uzanan paralel çizgilerle nesneye hareket verilmeye çalışılmıştır. Bir bakıma buradaki hız imgesi kütle ve boşluk arasında bir ilişki ortaya koyarak, nesneye hareketlilik vermiştir. Yüzeyde oluşturulan parlaklık suyun berraklığına ve saydamlığına bir göndermedir. Daha önceki kuş ve kartal çalışmasında da olduğu gibi yine özgürlüğü ve hareketi karakterize eden bir tasarım ortaya konulmak istenmiştir. Bu durum hem bilinçli bir tercih hem de bilinçaltındaki bir tutkunun ifadesidir. Nitekim bu durum da sanatsal ifadelerde sıkça görülen ve doğasında var olan bir eğilimdir. Bu açıdan sanat sanatçının karakterine de ayna tutan bir role sahiptir.

7.13. Göğüs (Granit) 2007

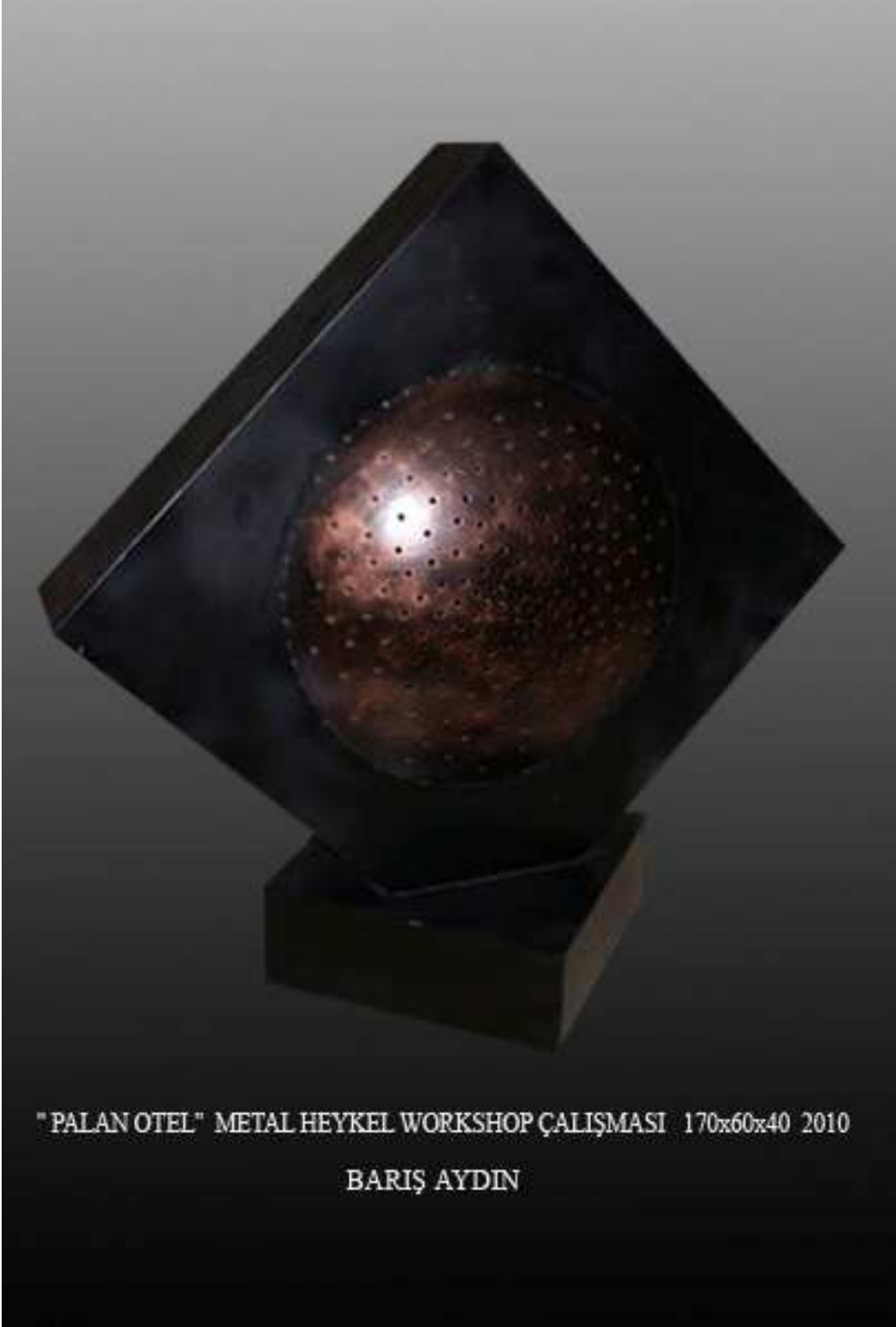
Damla kompozisyonunda olduğu gibi yapı ve bütün ilişkisinin tartışıldığı ve kesin olarak bir ortaya konulduğu bir araştırmadır. Bu çalışmada göğüs nesne olarak kadın bedenine ait bir parça değil, daha çok kendi başına kadınlığı da simgeselleştiren bir yapı olarak sunulmuştur.

Göğüs forum belli bir biçime sahip olması bakımından ve kavramsal değeriyle tek başına bağımsız bir nesne olarak düşünülebilir. Her nesnenin doğada varlık olmak bakımından bir değeri, işlevi ve hikâyesi vardır. Değer sanatsal, kavramsal ve ahlaksal bağlamda düşünülebilir. İşlev de yine bu bağlamlar çerçevesinde ortaya çıkar. Hikâye ise nesnenin neye ve nasıl bir şeye ait olduğu, geçmişi, şimdiki hali ve geleceğine dair ön görüler vermesidir. Ancak tamamen öznel ve sanatsal objenin kendi beklenti ve tasavvuruna bağlıdır. Yani her estetik özne kendi estetik algısına göre nesneye bir hikâye uydurur ya da onu bir hikâyenin içerisine yerleştirir.

Söz konusu “göğüs” tasarımında da, bizim hikâyemizle estetik öznelere hikâyesi bir olmayacaktır. Sanat için de aslolan budur, diye düşünmekteyiz. Ancak genel olarak ortaya koyduğumuz tasarımda genç bir kadını anımsatan bir göğüs nesnesi tasarımı ortaya konulmuştur. Cinselliğe yoğrulacak bir şehvet duygusundan çok kadınsallığa dair bir estetik kaygı ortaya konulmak istenmiştir. Ancak burada kullanılan biçimlerle yani ışık-gölge kontrastlığıyla kadın değil kadınsallık kavramına gönderme yapılmıştır.



Resim 76: Barış Aydın, Göğüs Granit 2007 (1)



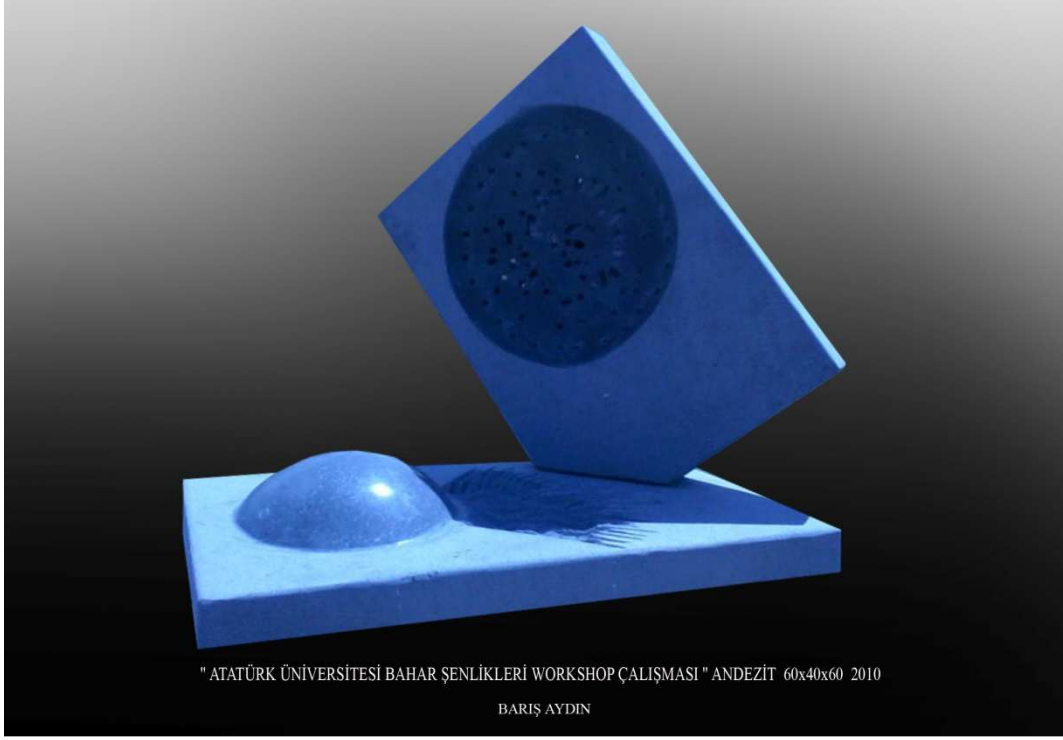
"PALAN OTEL" METAL HEYKEL WORKSHOP ÇALIŞMASI 170x60x40 2010

BARIŞ AYDIN



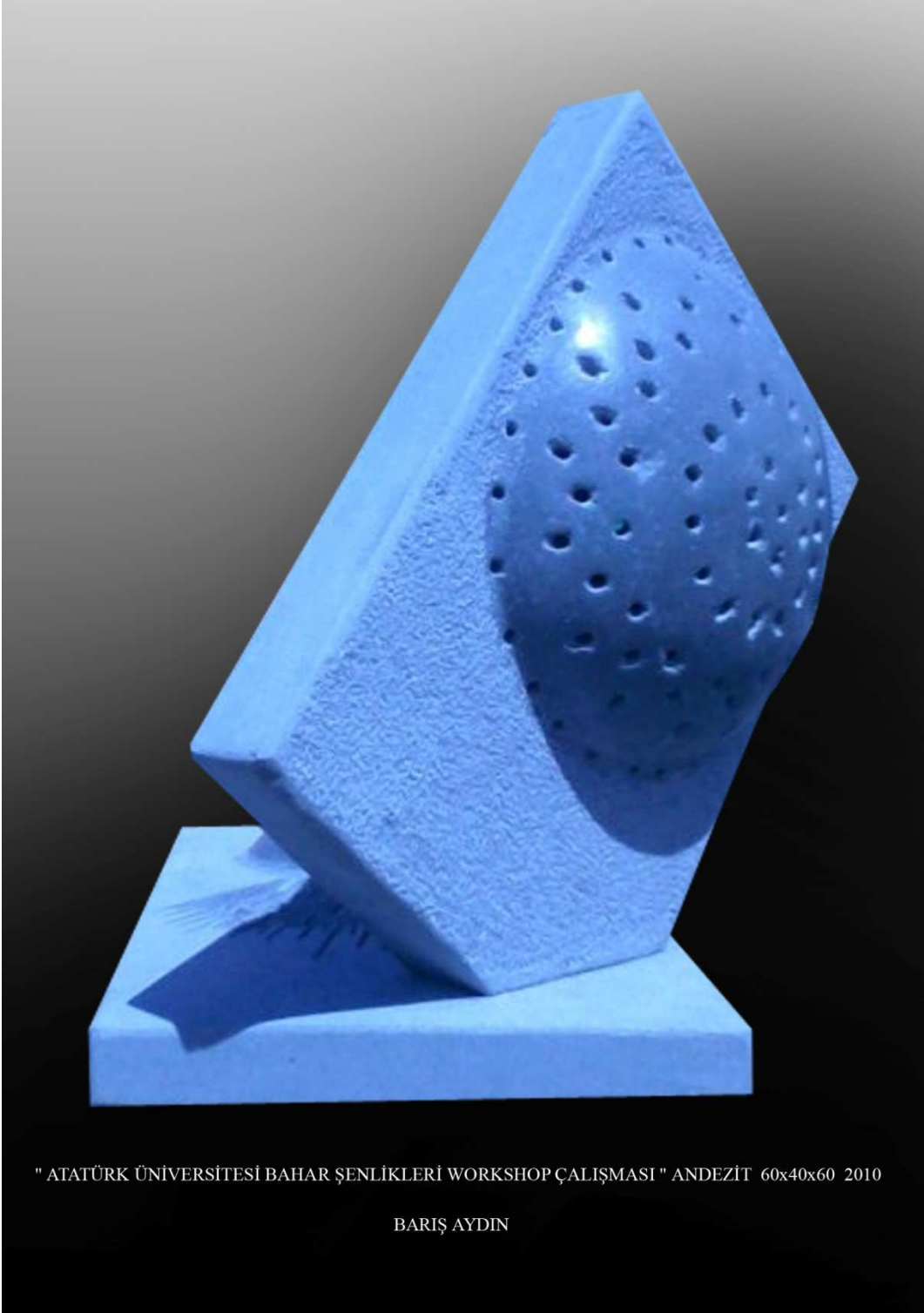
" KIBRIS YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ HEYKEL WORKSHOP ÇALIŞMASI " 160x60x40 2010

BARIŞ AYDIN



" ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ BAHAR ŞENLİKLERİ WORKSHOP ÇALIŞMASI " ANDEZİT 60x40x60 2010

BARİŞ AYDIN



" ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ BAHAR ŞENLİKLERİ WORKSHOP ÇALIŞMASI " ANDEZİT 60x40x60 2010

BARIŞ AYDIN



" İSİMSİZ " SERBEST ÇALIŞMA - ALİMİNYUM 20X10X20 2010
BARIŞ AYDIN

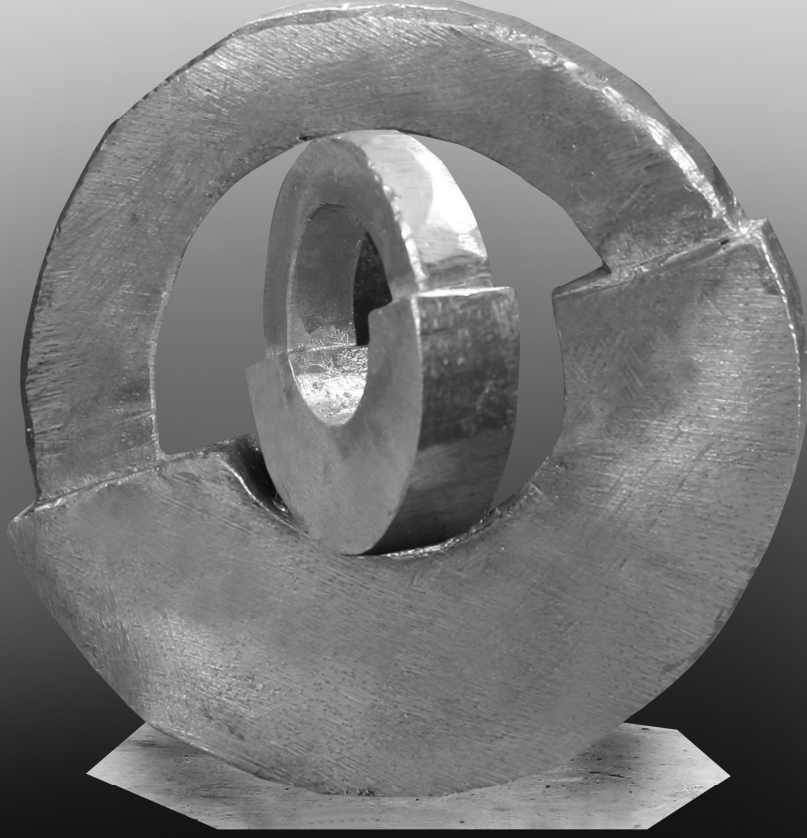


" İSİMSİZ " SERBEST ÇALIŞMA - ALİMİNYUM 20X10X20 2010
BARIŞ AYDIN



"İSİMSİZ" SERBEST ÇALIŞMA - ALÜMİNYUM 5x15x10 2010

BARIŞ AYDIN



" İKİLİ KOMPOZİSYON " ALİMİNYUM 10X5X20 2009

BARIŞ AYDIN



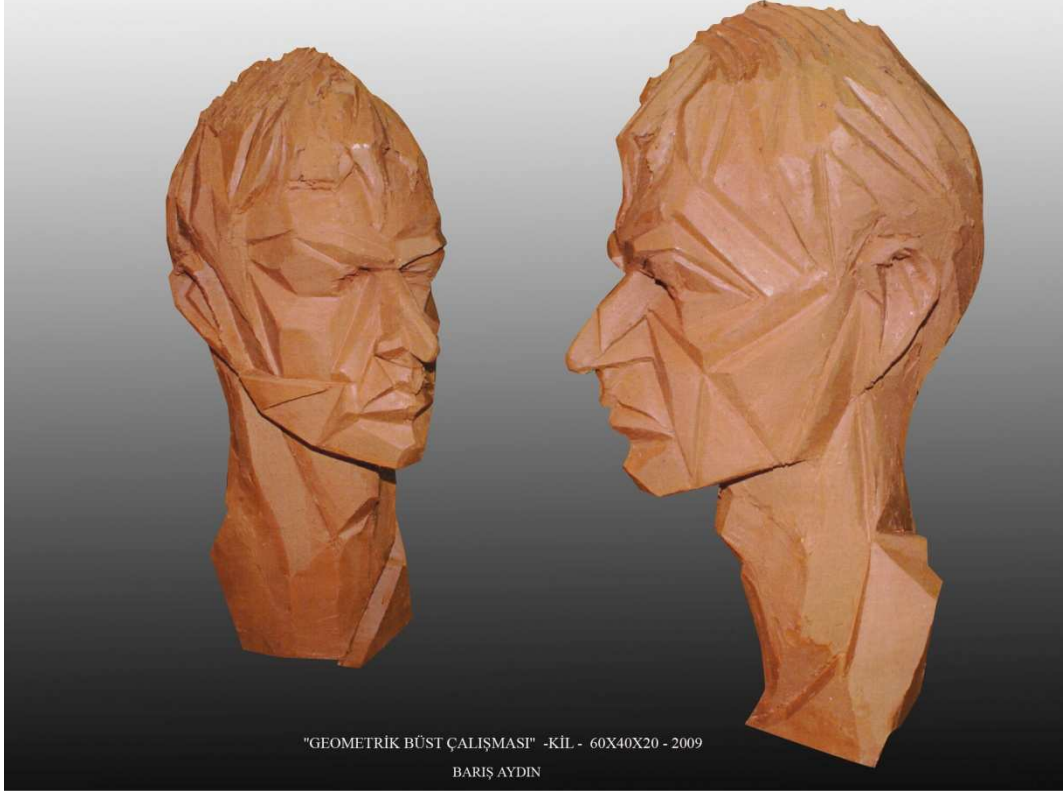
" MERMER ADASI PROKONNESOS HEYKEL SEMPOZYUMU " 240x60X140 2009

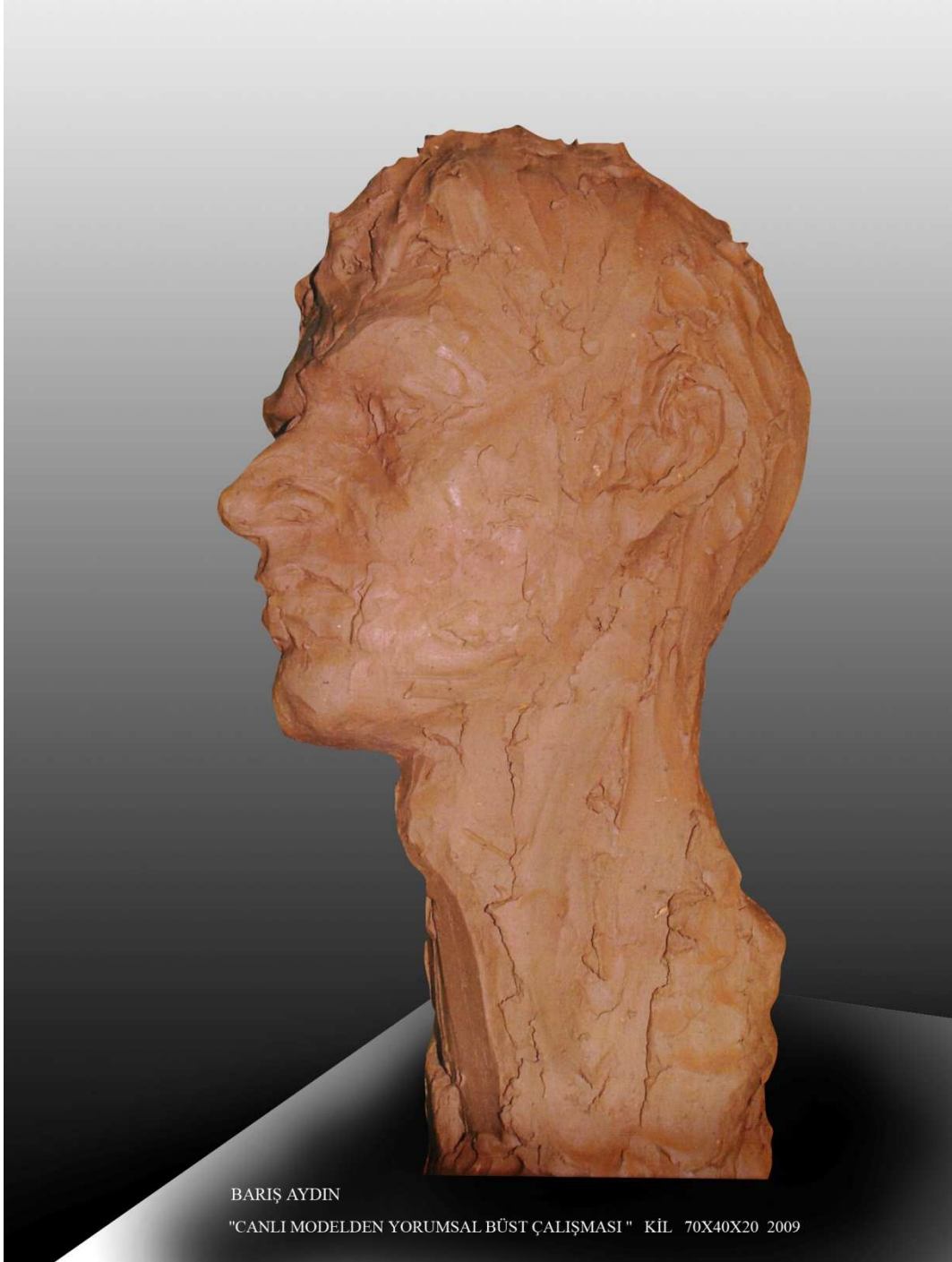
BARIŞ AYDIN



" MERMER ADASI PROKONNESOS HEYKEL SEMPOZYUMU " 240x60X140 2009

BARIŞ AYDIN





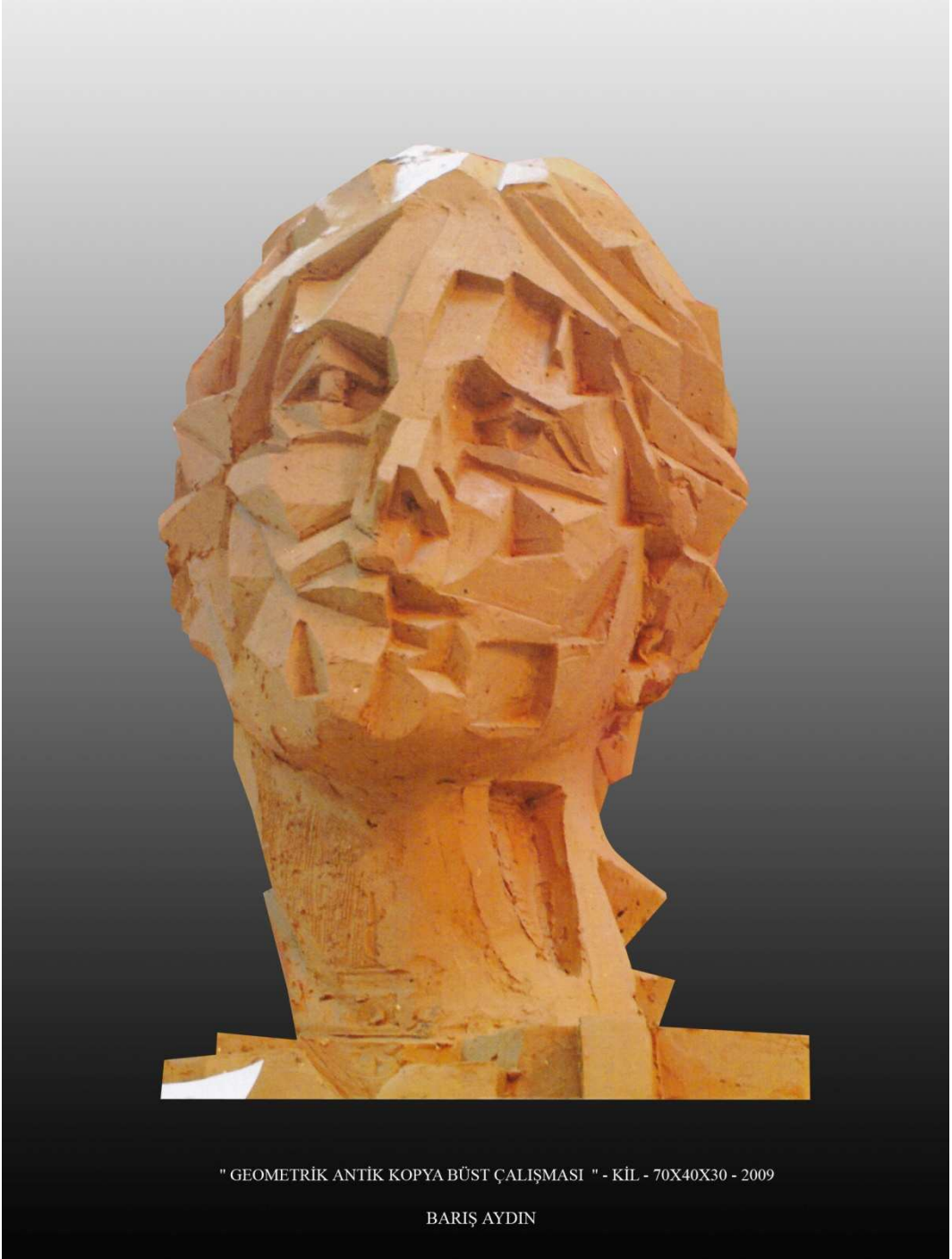


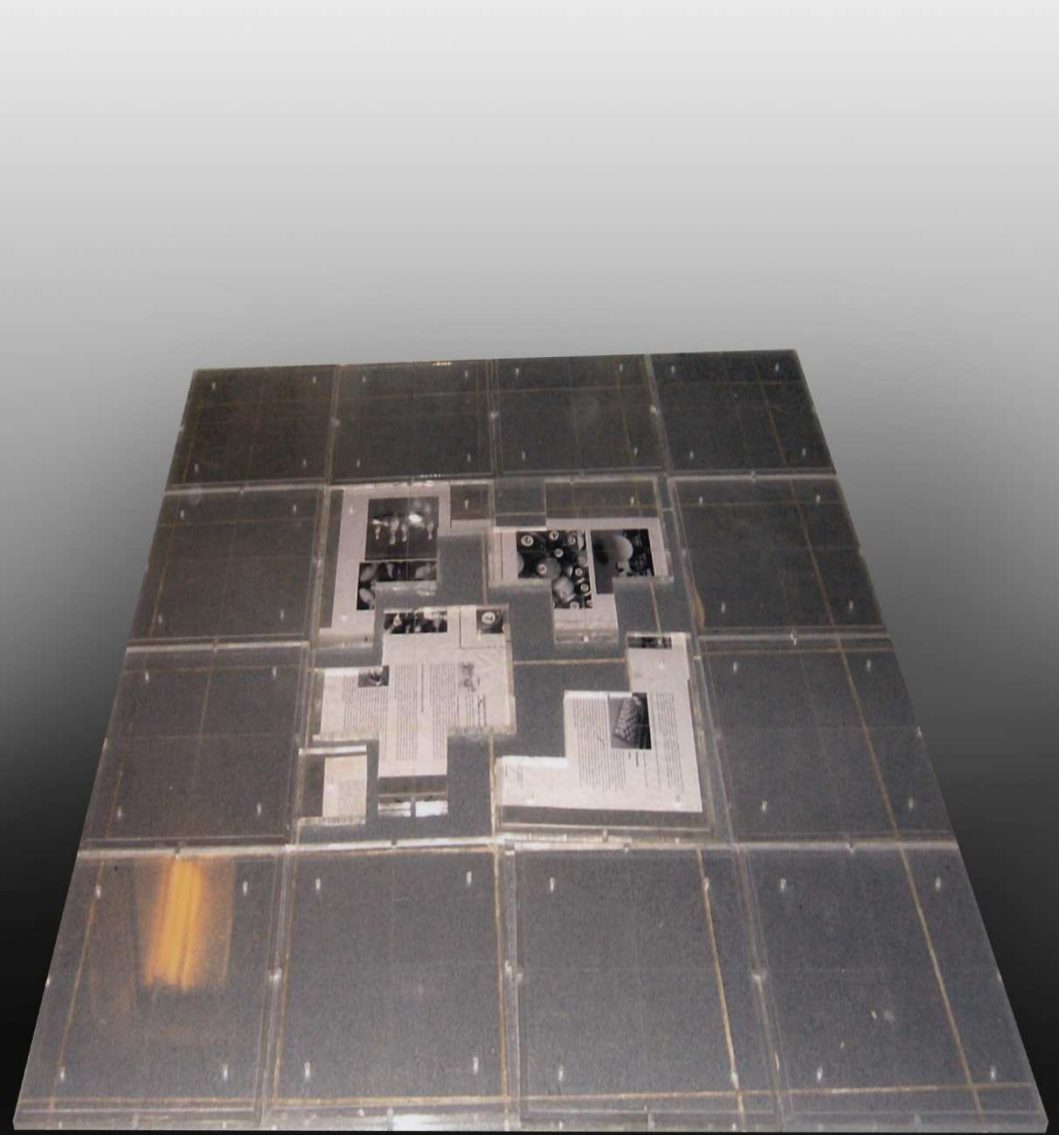
"CANLI MODELDEN GEOMETRİK BÜST ÇALIŞMASI "

MERMER DÖKÜM 70X40X20 2009

BARIŞ AYDIN

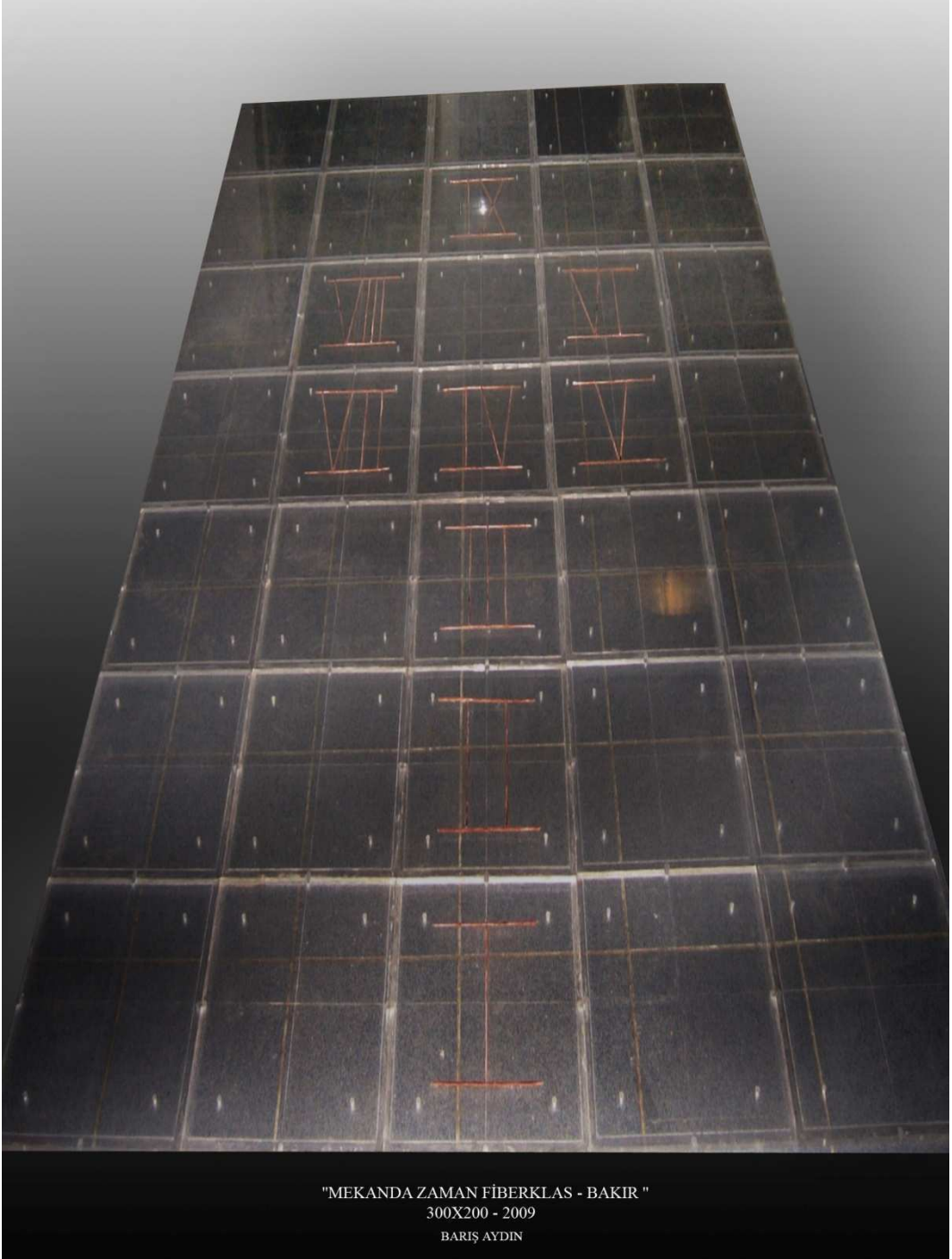






"OYUN FİBERKLAS" 250X200 2009

BARIŞ AYDIN





BARIŞ AYDIN " SERBEST ÇALIŞMA " MERMER - ANDEZİT 35X10X20 2009



BARIŞ AYDIN " SERBEST ÇALIŞMA " MERMER - ANDEZİT 35X10X20 2009



BARIŞ AYDIN "İSİMSİZ" BAZALT 50X30X25 2007



" İSİMSİZ " BAZALT 50X30X25 2007
BARIŞ AYDIN



" II. ILUSLAR ARASI MUĞLA TAŞ HEYKEL SEMPOZYUMU" MERMER 300X200X140 2006
BARIŞ AYDIN



" II. ILUSLAR ARASI MUĞLA TAŞ HEYKEL SEMPOZYUMU" MERMER 300X200X140 2006
BARIŞ AYDIN



SONUÇ

Modern heykel alanında boşluk-kütle ilişkisi konulu çalışmam, sanatın insanoğlunun varoluş süreciyle paralel bir süreç izlediğini, bu süreçte yaşam felsefesi, estetik, düşünce gibi insani öğelerin en önemli yansıma aracının da, heykel olduğunu göstermiştir.

Heykeltraşlık ve heykel sanatı da devamlı değişen ve gelişen bir seyirle günümüze ulaşmıştır. Bu süreçte çağın, yaşanan dönemin yaşam biçimi ve felsefesi, bu doğrultuda gelişen ve değişen estetik anlayışları, üretilen malzemeler etkili olmuştur. Heykeltraşlar, yaşadıkları çağın ve toplumun estetik duygularını, kültürel anlayışlarını ve yaşam felsefelerini, gerek antik dönemin, gerekse teknoloji çağının malzemelerinde somutlaştırarak ölmez eserler vücuda getirmişlerdir.

Bu sanatçılar ve onların ölmez eserlerinden yola çıkarak adını koyduğumuz bu çalışmamızda, çağdaş heykelticilerin hayatları ve eserlerinden hareketle, zengin bir kaynak ve belge taraması yapılmış, örnek eserler ayrıntılı bir biçimde analiz edilerek, boşluk-kütle ilişkisi, boşluğun kütlenin donukluğunu silmedeki önemi tespit edilmiştir.

Ünlü yabancı ve Türk heykeltraşların çalışmalarında tespit ettiğimiz zıtlıkların, esere görsel zenginlik ve ifade zenginliği açısından kattığı değer, bizim kendi ürettiğimiz çalışmalarımıza da esin kaynağı olmuştur.

Böylece yaptığımız çalışmalarda boşluk-kütle, ılık-gölge gibi kavramlar, madde üzerinde biçime dönüştürülerek somut şekle büründürülmüştür.

Çalışmamızda ortaya koyduğumuz eserler, çağın baş döndürücü bir hızla gelişmesine inat, heykel sanatının da, hızlı bir biçimsel ve anlamsal değişim seyri yaşadığını ortaya koymuştur. Zira adını her 20 yılda bir yeniden değiştirdiğimiz (atom çağı, uzay çağı, bilgisayar çağı, teknoloji çağı vb.) çağa, sanatçı ve sanat da ayak uydurmak zorundadır.

1907’li yıllara gelindiğinde artık mermer, ahşap ve taş gibi doğadan elde edilen malzemelerin yerini teknoloji ürünü beton, cam ve çelik almış, bunu önce mimarlar, ardından heykeltraşlar eserlerinde kullanmaktan çekinmemişlerdir.

Ancak heykeltraşlık sanatı açısından çağdaş ya da modern diye adlandırdığımız dönemin asıl değişimi, malzemede değil, özde, biçimde ve

ifadede kendini bulmuştur. Zira bu dönem yontu sanatında, olanı olduğu gibi işlemek yerine, hayal dünyası ve bilinçaltını, felsefe ve zekâyla birleştirerek, izleyiciye düşünce, fikir, felsefe aşlamayı amaç edinen, biçimi soyutlayarak arka plana itip, düşünceyi ön plana çıkaran eserler ağırlık kazanmıştır.

Dolayısıyla XX. yy.'ın başlarından günümüze büyük bir değişim ve gelişim ile zenginlik ve çeşitlilik gösteren modern heykel sanatında, kütlenin anlam, ifade, estetik ve felsefe kazanması önemli bir gaye olmuş, bunu gerçekleştirirken kütle-boşluk ilişkisinden yararlanmak ya da böyle bir ilişkiyi gerçekleştirebilmek önem kazanmıştır. Bir nevi boşluk, kütleyle ruh, anlam, felsefe, düşünce ve biçim katmıştır.

KAYNAKÇA

- Abrams Henry N., *Isamu Noguchi Essays And Conversations*, Inc 1994, New York, s.52-56, 103-173.
- Aksungur, Rahmi, *Heykel Sergisi*, İstanbul, 2004.
- Akyürek, Fatma, “*Cumhuriyet Döneminde Heykel*”, İstanbul, 1999, s.48-50
- Alkar, Burhan “2000’li yıllarda Ankara Kenti’nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?”; *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara, 1991, s. 21-30
- Allemand, Claude - Ferbos, Cotherina, “*Henry Moore*”, Münih, 1996, s. 49.
- Arslan, Necla, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Heykel, Cilt 3, Yem Yayınları, 1997, s.730
- Boraski, Constantin, *Heykel hakkında Genel Bilgiler*, Bükreş, 1964, s. 6.
- Bulat, Mustafa – Bulat, Serap - Babayev Görüş, *Heykel Atölye*, İstanbul, 2004, s.9.
- Bulat, Mustafa, “Modern Heykelin Doğuşu”, S.11-86, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Erzurum, 2007, s.88.
- Bulat, Mustafa, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, “Form ve Kompozisyon”, S.12, 2007, s.73.
- Cappadana, Aposoles - Allsluler, Bruce, “*Isamu Naguchi*”, Newyork, 1994, s.88-105.
- Çoker, Adnan, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, “Soyut Heykel”, 1/8 Aralık 1982, İstanbul, s.4-16.
- Demirtaş, Mete, “Görüşme”, 4/32, Mayıs, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ankara, 1985, s. 10–11
- “*Heykelin Tanımı*” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul, 1997, s. 136.
- “*Henry Moore*” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, Yem Yayınları, İst, 1997, s.1318
- Ersoy, Ayla, “Mehmet Aksoy’un Heykelleri”, *Sanat Çevirisi Dergisi*, İstanbul, Mart 1990, S. 138, s.114-146.
- Erzen, Jale N., “Picasso Çağımız Uygarlığına Anımsattıkları”, 1/3 Eylül, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul, 1982, s. 26-29.
- Ferhat, Özgür, “Picasso”, Çev. Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, *Şeker Sanat Dergisi*, İstanbul 1985, s.72

- Germaner, Semra, “Henry Moore ile Söyleşi”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul, 1988, s.32-35
- Germanner, A.T., “Ortaçağ ve Sonrası”, 1/5 Eylül 1992, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul, s.78,79.
- Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, “*Ulaşılan Uyum*”, İstanbul, 1984.
- Gökpınar, Sevil, *Sanat Çevirisi*, İstanbul, 1990.
- Heinrich, Wolhfin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İstanbul, 1985.
- Kemal İskender, “Mehmet Aksoy'un Heykeli”, *Sanat Çevresi Dergisi*, İstanbul, Mart 1993, S.173, s. 32–33
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi*, “20. Yüzyıl Heykeltraşlık ve Mimarlık”, Kültür Bakanlığı Ankara, 1993.
- Lionel, Richard, *Expresyonizm*, İstanbul, 1984.
- Marlasosa, Conti, *Rönesans*, İstanbul, 1997.
- Meydan Larousse, Meydan Yayınları, 5. Cilt, s.152
- Mustafa; Bulat, “Antik Çağ Hellen-Roma Dönemi Yontma ve Kopya Teknikleri”, (*Yayınlanmamış Doktora Tezi*), Erzurum, 1997.
- Mürtoğlu, Zühtü, 1/5 Eylül 1982, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul, s. 4-8.
- Ödekan, Ayla, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, İstanbul, 1989.
- Özgür, Ferhat, “Henry Moore’un Dinamizm (Yaşamsallık) İfade Gücü Yaratın Figürler”, Temmuz-Ağustos 1995 Yay. 5, *Şeker Sanat Dergisi*, İstanbul, 1995, s.11-13.
- Öztürk, Banu K., “Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.18 Yıl, 2005/1, s. 198
- Reod, Herbert, *Heykelin Amaçları*, İstanbul, 1934.
- Rodin, August, “Milo Venüs'ü'ne Mektup”, 1/8 Aralık, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul, 1982, s.17,18
- Rogers,. L.R., *Heykelsi Düşünme I*, İstanbul, 1969.
- Rona, Zeynep Eczacıbaşı *Sanat Ansiklopedisi*.
- Savaş, Remzi, *Modelaj*, Ankara, 1977.
- Sonda, Miller, “Henry Moore İle Söyleşi”, 2/12 Nisan, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul, 1998, s.32, 33

Sözen Metin - Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1996, S.104.

Şahin, Erdoğan, Tahir, *Sanat Tarihi*, İstanbul, 1993.

Şenyapılı, Önder, *Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara, 2003.

Temel Britannica, Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, 14. basım, 8. cilt, İstanbul, 1998.

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

Worninger, Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, İstanbul, 1935.

Worringer, Wilhem, *Heykel Sanatı*, Ankara, 1999.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://bilmuh.ege.edu.tr/Duyurular/oguzmanas/UniversitelereDuyuru.htm> (E.T. 19.11.2009)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin (E.T. 22.12.2009)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbaros_An%C4%B1” (E.T. 06.02.2010)

<http://www.artacademy.com.tr/ressamdetay.aspx?resID=170> (E.T. 19.01.2010)

http://www.aydinsofu.com/sanatpedi/F%C3%BCt%C3%BCrizm#F.C3.BCt.C3.BCrizm.27de_Heykel_ve_Resim (E.T. 30.11.2009)

<http://www.bizarpedia.com/bul/baslik/alexander%20calder/rdr/sandy%20calder/>

<http://www.botav.org/henri-laurens/> (E.T. 08.11.2009)

<http://www.botav.org/ossip-zadkine/> (E.T. 04.11.2009)

<http://www.botav.org/umberto-boccioni/> (E.T. 03.12.2009)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/454692/Antoine-Pevsner> (Çev: Barış Aydın) (E.T. 03.12.2009).

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_yapimcilik.html (E.T. 23.12.2009)

<http://www.forumalev.net/unlu-erkek-sanatci-biyografileri/277169-constantin-brancusi-constantin-brancusi-kimdir.html> (E.T. 12.01.2010)

<http://www.forumalev.net/unlu-erkek-sanatci-biyografileri/277169-constantin-brancusi-constantin-brancusi-kimdir.html> (E.T. 12.01.2010)

<http://www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Kubizm> (E.T. 04.11.2009)

www.yeniforum.gen.tr/archive/soyut-heykel-adnan-coker-t117030.htm] - 23k - (E.T.
04.02.2010)

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1:	Willendorf Venüsü M.Ö. 2500 Kireç Taşı (Viyana Doğa Tarihi Müzesi.).....	4
Resim 2:	Karnak Menhiri Yıl, (Soyut taş ayak, İngiltere).....	4
Resim 3:	Firavun, Kefren'in Sfenksi (Kahire).....	6
Resim 4:	Michelangelo, Davut, 1504 Floransa Mermer,.....	11
Resim 5:	Donetello, The Rape of the Sabine Women (Sabinli Kadının Kaçırılışı) (1574-82), Florence.....	11
Resim 6:	Donattello, Davud, 1425 Floransa Bronz.....	11
Resim 7:	Henry Moore, Reclining Figure Hand (Yatan Figür) Bronz...	18
Resim 8:	Archipenko, Woman Walking 1912 (Yürüyen Kadın-Yürüyüş).....	18
Resim 9:	Rodin, The River "nehir", Maillol, 1938-43 Photo: MOMA, 2007 Artists Rights Society New York / ADAGP, Paris.....	22
Resim 10:	Rodin, Auguste -"Öpüşme (The Kiss)" The Metropolitan Museum of Art, (1881-98) Bronze - Jardin des Tuileries, Louvre, Paris New York (NY), USA.....	22
Resim 11:	Lipchitz Mother and Child, bronze sculpture by Jacques Lipchitz, 1930.....	25
Resim 12:	Lipchitz Figür, Bronz.....	25
Resim 13:	Lipchitz	25
Resim 14:	Picasso, "Oturan Kadın"(1902) Picasso Müzesi- Barselona...	28
Resim 15:	Picasso, Woman with Chignon. 1901. "Topuzlu Kadın".....	28
Resim 16-17:	Julio Gonzaléz, Barcelona, 1876 - Arcueil, 1942 Metal-Taş.....	29
Resim 18:	Zadkine'nin Orpheus (1956) Metal.....	30
Resim 19:	Zadkine'nin iyi bilinen heykeli "Destroyed City" (yıkılan şehir) devrim sırasındaki Rotterdam.....	30
Resim 20:	Boccioni-Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri 1913 New-York.....	35

Resim 21:	Boccioni, <i>le Forze di una Strada</i> (Bir Sokağın Güçleri) 1911 Sprengel-Museum, Hannover.....	35
Resim 22:	Tatlin's III. Entrasyonel Alanın Modeli 1919 Çelik.....	38
Resim 23:	Tatlin at home.....	38
Resim 24:	Naum Gabo, Metal sculpture by Naum Gabo in Rotterdam, Netherland.....	40
Resim 25:	Naum Gabo, Kinetic sculpture/fountain by Naum Gabo at Guy's and St Thomas's Hospital, London, U.K. 1890.....	40
Resim 26:	Naum Gabo, Costrast 1920, Lancer	42
Resim 27:	Naum Gabo, Çeşitlenebilir Yüzey 1941.....	42
Resim 28:	Rodin'in üzerinde 10 yıl çalıştığı "Cehennem Kapıları" Rodin Müzesi (1880-1917)- Bronze.....	44
Resim 29:	Rodin, Düşünen Adam (1879–1889) 327 x 487 - 28k-jpg Rodin Müzesi- Paris.....	45
Resim 30:	Rodin, Spirit of War “Savaş Perisi Rodin, 300 x 532 - 11k- jpg”.....	45
Resim 31:	Brancusi, Maiastra 1912 Paris Bronze.....	50
Resim 32:	Brancusi, Bird in Space 1932-40 Boşluktaki Kuş Bronze.....	50
Resim 33:	Brancusi, Adam and Eva 1921 Ahşap Paris	50
Resim 34:	Henry Moore, <i>Reclining Figure</i> (1951), “Yatan Figür” Fitzwilliam Museum, Cambridge.....	55
Resim 35:	Henry Moore, <i>Two Piece Reclining Figure No.5</i> , Bronze, (1963–1964), in the grounds of Kenwood House, London....	55
Resim 36:	<i>Three Men Walking II</i> Sculpture by Alberto Giacometti, 1949, Metropolitan Museum of Art, Bronze; (76.5 x 33 x 32.4 cm.) H. 30-1/8, W. 13, D. 12-3/4 Inches.....	58
Resim 37:	Alberto Giacometti, <i>Woman of Venice II</i> “Venedikli Kadın” Sculpture by Metropolitan Museum of Art 1956 Boyalı Bronz Heykel.....	58
Resim 38:	Alberto Giacometti, <i>Red Mobile</i> , 1956. Painted sheet metal and metal rods, Montreal Museum of Fine Arts.....	61
Resim 39:	Alexander Calder, 716 x 890 - 42k-jpg Stabil.....	62

Resim 40:	Alexander Calder, Untitled gouache on paper by 1967, Honolulu Academy of Arts.....	62
Resim 41:	Jean Arp, Growth 1938 Bronze.....	64
Resim 42:	Jean Arp, Mujer, 1953 Poprsje Zene.....	64
Resim 43:	Isamu Noguchi, Red Cube,” HSBC Building, New York, 1968.....	65
Resim 44:	Isamu Noguchi, Nadjia Plaster 1926	65
Resim 45:	Kuzgun Acar, Kuşlar 1966 İstanbul Metal	68
Resim 46:	Kuzgun Acar, 1953 Demir Çivi.....	68
Resim 47:	Zühtü Müritoğlu, Barboros Anıtı1941-1943 İstanbul Bronz..	70
Resim 48:	Rahmi Aksungur, Ahşap.....	72
Resim 49:	Rahmi Aksungur. Tereddüt,.....	72
Resim 50:	Mehmet Aksoy, İş Göçü, Mermer, Berlin, 1987.....	73
Resim 51:	Mehmet Aksoy, İnsanlık Abidesi, Mermer, Kars.....	74
Resim 52:	Barış Aydın, Emek, Granit-Andezit 2009.....	78
Resim 53:	Barış Aydın, Emek, Granit-Andezit 2009.....	78
Resim 54:	Barış Aydın, Dünya, Mermer-Andezit, 2009.....	79
Resim 55:	Barış Aydın, Dünya, Mermer-Andezit, 2009.....	79
Resim 56:	Barış Aydın, Davul, Mermer-Andezit, 2009.....	80
Resim 57:	Barış Aydın, Davul, Mermer-Andezit, 2009.....	80
Resim 58:	Barış Aydın, İlişki I, Alüminyum, 2009.....	81
Resim 59:	Barış Aydın, İlişki I, Alüminyum, 2009.....	81
Resim 60:	Barış Aydın, İlişki II, Bronz 2009.....	82
Resim 61:	Barış Aydın, İlişki II, Bronz 2009.....	82
Resim 62:	Barış Aydın, İkili Kompozisyon, Alüminyum 2009.....	83
Resim 63:	Barış Aydın, Entropi, Alüminyum 2009.....	84
Resim 64:	Barış Aydın, Entropi, Alüminyum 2009.....	84
Resim 65:	Barış Aydın, İsimsiz Serbest Çalışma, Alüminyum 2010.....	85
Resim 66:	Barış Aydın, Boşlukta Zaman Mermer 2004.....	86
Resim 67:	Barış Aydın, Boşlukta Zaman Mermer 2004.....	86
Resim 68:	Barış Aydın, Kartal Metal 2003	88
Resim 69:	Barış Aydın, Kartal Metal 2003	88

Resim: 70	Barış Aydın, Kuş, Mermer 2004.....	89
Resim 71-74:	Barış Aydın, Kuş Mermer.....	90
Resim 75:	Barış Aydın, “Damla” Granit 2007.....	91
Resim 76:	Barış Aydın, Göğüs Granit 2007.....	92
Resim 77:	Barış Aydın, Palan Otel Metal Heykel Workshop Çalışması 2010.....	93
Resim 78:	Barış Aydın, Kıbrıs Yakındoğu Üniversitesi, Heykel Workshop Çalışması 2010.....	94
Resim 79:	Barış Aydın, Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Workshop Çalışması, Andezit 2010.....	95
Resim 80:	Barış Aydın, Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Workshop Çalışması, Andezit 2010.....	96
Resim 81:	Barış Aydın, İsimsiz Serbest Çalışma, Alüminyum, 2010.....	97
Resim 82:	Barış Aydın, İsimsiz Serbest Çalışma, Alüminyum, 2010.....	97
Resim 83:	Barış Aydın, İsimsiz Serbest Çalışma, Alüminyum, 2010.....	98
Resim 84:	Barış Aydın, İkili Kompozisyon, Alüminyum, 2010.....	99
Resim 85:	Barış Aydın, Mermer Adası Prokonnesos, Heykel Sempozyumu, Mermer, 2009.....	100
Resim 86:	Barış Aydın, Mermer Adası Prokonnesos, Heykel Sempozyumu, Mermer, 2009.....	101
Resim 87:	Barış Aydın, Geometrik Büst Çalışması, Kil, 2009.....	102
Resim 88:	Barış Aydın, Canlı Modelden Yorumsal Büst Çalışması, Kil, 2009.....	103
Resim 89:	Barış Aydın, Canlı Modelden Geometrik Büst Çalışması, Mermer Döküm, 2009.....	104
Resim 90:	Barış Aydın, Antik Büst Kopya Çalışması, Kil, 2009.....	105
Resim 91:	Barış Aydın, Geometrik Antik Büst Kopya Çalışması, Kil 2009	106
Resim 92:	Barış Aydın, Oyun, Fiberklas, 2009.....	107
Resim 93:	Barış Aydın, Mekanda Zaman, Fiberklas-Bakır, 2009.....	108
Resim 94:	Barış Aydın, Serbest Çalışma, Mermer-Andezit, 2009.....	109
Resim 95:	Barış Aydın, Serbest Çalışma, Mermer-Andezit, 2009.....	110

Resim 96:	Barış Aydın, İsimsiz, Bazalt, 2007.....	111
Resim 97:	Barış Aydın, İsimsiz, Bazalt, 2007.....	112
Resim 98:	Barış Aydın, II. Uluslar arası Muğla Taş-Heykel Sempozyumu, Mermer, 2006.....	113
Resim 99:	Barış Aydın, II. Uluslar arası Muğla Taş-Heykel Sempozyumu, Mermer, 2006.....	114
Resim 100:	Barış Aydın, Asbat Biç Taş-Heykel Sempozyumu, Güneş Saati, Mermer, 2006.....	115

ÖZGEÇMİŞ

1975'te Pülümür'de doğdu. 2000 tarihinde Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalını kazandı. 2004 tarihinde mezun oldu. Halen çalışmalarına Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde devam etmektedir.

SERGİLER

- 2010 Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergisi
- 2010 Bahar Şenlikleri Sergisi Sergisi
- 2009 Ankara Resim Heykel Müzesi, Karma Sergisi
- 2008 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Sergisi
- 2007 Gar Sergisi, T.C. DDY Düzenlemiş Olduğu Türkiye Sergisi
- 2006 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Sergisi
- 2005 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Sergisi
- 2004 İstanbul Resim Heykel Müzesinde Mezuniyet Sergisi
- 2003 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Sergisi
- 2002 ODTÜ Sanat Galerisi Karma Sergi Sergisi
- 2001 Atatürk Üniversitesi Sergisi

DANIŞMA

II. Karya Araştırma ve Uygulama Merkezi Taş Heykel Sempozyumu ve Atölyesi Muğla Üniversitesi.

ORGANİZASYON

- 2009 1. Laleli Kar heykel Çalışması Organizasyonu
- 2009 1. Sarıkamış Kar heykel Organizasyonu
- 2008 1. Iğdır Kar şenlikleri Organizasyonu
- 2007 1. Kars Kar Heykel Organizasyonu,
- 2006 II. Karya Taş Heykel Sempozyumu Organizasyonu.

SEMPOZYUMLAR

- 2009 Saraylar Beldesi Mermer Adası Taş-Heykel Sempozyumu
- 2006 II. Muğla Üniversitesi Taş-Heykel Sempozyumu

- 2006 Aspat I. Uluslararası Heykel Sempozyumu (M. Bulat Asistanlık)
- 2005 Mimar Sinan Üniversitesinin Düzenlemiş olduğu Alanya Belediyesi Heykel Sempozyumu (M. Bulat Asistanlık)
- 2004 Muğla Üniversitesi I. Taş-Heykel Sempozyumu (M. Bulat Asistanlık)
- 2001 I. Palandöken Kar-Heykel Sempozyumu

ÖDÜLLER

- 2010 Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri 1. Ödülü
- 2007 II. Palandöken Kar-Heykel Yarışması 2. Ödülü
- 2006 Atatürkçü Düşünce Derneği Erzincan Şubesi Teşekkür Plaketi ve Başarı Belgesi
- 2006 I. Uluslar arası Taş-Heykel Sempozyumu Başarı Ödülü (M. Bulat Asistanlık)
- 2006 II. Uluslararası Muğla Taş Heykel Sempozyumu ve Atölyesi Başarı Plaketi
- 2005 Alanya Belediyesi Başarı Ödülü (M. Bulat Asistanlık)
- 2004 Bodrum Belediyesi Heykel Sempozyumu Başarı Plaketi (M. Bulat Asistanlık)
- 2003 Goldaş Takı Tasarımı Türkiye İkinciliği (Büyük İskender Filmi Takı Tasarımı)
- 2001 I. Palandöken Kar-Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü.

RESTORASYON

- 2005 Kanos Antik Kent Restorasyonu