

**MODERN HEYKEL SANATINDA
KOMPOZİSYONUN TANIMI, ÖĞELERİ VE
MODERN AKIMLAR DAHİLİNDE SOYUT
SANAT**

Yüksek Lisans Tezi

Mert Kaan BURNAZ

Eskişehir 2019

**MODERN HEYKEL SANATINDA KOMPOZİSYONUN TANIMI, ÖĞELERİ
VE MODERN AKIMLAR DAHİLİNDE SOYUT SANAT**

Mert Kaan BURNAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Mert Kaan BURNAZ'ın “**Modern Heykel Sanatında Kompozisyonun Tanımı, Öğeleri ve Modern Akımlar Dahilinde Soyut Sanat**” başlıklı tezi **30 Mayıs 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Rahmi ATALAY

.....

Üye : Doç. Bülent ÇINAR

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

.....

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

MODERN HEYKEL SANATINDA KOMPOZİSYONUN TANIMI, ÖĞELERİ ve MODERN AKIMLAR DAHİLİNDE SOYUT SANAT

Mert Kaan BURNAZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2019

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Tarih öncesi çağlardan beri var olan heykel sanatı, bulunduğu dönemle kurduğu bağlam neticesinde gelişim gösterdiği plastik üslubu ile uygarlıktan uygarlığa değişiklik gösterir. Birçok dönemde toplumların kültür yapısına bağlı olarak farklı yansıtılır ve algılanır. 19. yüzyılın ortalarına kadar figüratif ve doğanın model alındığı çalışmalar görülür. Sanayinin gelişmesi sonucu yeni materyallerin devreye girmesi ile beraber heykelin biçim dili değişiklik göstermeye başlar. Plastik öğelerin kullanımı ile figürden uzaklaşılmasıyla ekleme, çıkartma, bölme, parçalama vb. gibi deformasyonlar ile soyut kompozisyonlar oluşturularak şekil verme sürecine geçilir. Modern heykel sanatında kompozisyonun tanımı, öğeleri ve modern akımlar dahilinde soyut sanat başlıklı bu araştırmanın birinci bölümünde plastik sanatlarda ve heykelin biçiminde uygulandığı görülen plastik öğelerin açıklamaları tanımlamalarıyla beraber yapılmaktadır. İkinci bölümde tarihsel süreç boyunca Mezopotamya heykel sanatından Barok heykel sanatına kadar olan dönemlerde kompozisyonun oluşumunda ki öğelerin kullanımları, konumları ve değişimleri irdelenmektedir. Araştırmanın üçüncü bölümünde kompozisyon unsurlarının Soyut sanat dahilinde nasıl yer aldığı, Soyut ve Soyutlama kavramlarının tanımı ve modern akımlar dahilinde Soyut sanat akımlarında kompozisyon öğelerinin nasıl geliştiği ve kurgulandığı incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Heykel, Kompozisyon, Modernizm, Soyut Sanat, Soyutlama.

ABSTRACT

DEFINITION AND ASPECTS OF COMPOSITION IN MODERN SCULPTURE ART AND ABSTRACT ART WITHIN THE MODERN MOVEMENTS

Mert Kaan BURNAZ

Department of Sculpture

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, May 2019

Supervisor: Prof. Rahmi ATALAY

The sculpture art, which has existed since prehistoric ages, varies among civilizations with its plastic style, due to result of its development in that particular era. In many periods, it is reflected and perceived differently depending on the cultural structure of societies. Until the middle of the 19th century, figurative and nature-based studies could be observed. As new materials got developed and explored due to the progression of the industry, the formal expression of the sculpture started to change. As artists moved on from the figure due to the rise of plastic elements, the process of abstract composition has started with deformations such as addition, subtraction, separation, deconstruction etc. In the first part of this research titled "Definition and Aspects of Composition in Modern Sculpture Art and Abstract Art within The Modern Movements" the definitions of the plastic elements are being stated with their descriptions that are seen in the form of sculpture and the plastic arts. In the second chapter, the use, the position and the changes of the composition during the historical process from the Sculpture Art to the Baroque Sculpture are being studied. In the third part of the research, how the elements of the composition are included in the abstract art, the definition of abstract and abstraction concepts and how the elements of the composition are developed and constructed in the abstract art movements within the modern movements are being examined.

Key words: Sculpture, Composition, Modernism, Abstract Art, Abstraction.

ÖNSÖZ

Tezin birinci bölümünde kompozisyon düzenlemesini oluşturan plastik değerlerin tanımlamaları yapılmıştır. İkinci bölümde, kompozisyon unsurlarının tarihsel dönemler içerisinde kültür ve anlayışlarına göre farklılık göstererek, biçim üzerindeki etkileri incelenmiştir. Üçüncü bölümde, soyut ve soyutlama kavramlarının tanımı yapılarak modern heykel sanatında soyut sanat ve soyut sanat akımları irdelenmiştir.

Tez çalışması süresince deneyimlerini paylaşan tez danışmanım Prof. Rahmi Atalay hocama, tecrübelerini aktaran tüm bölüm hocalarıma, tez yazım süresince beraber çalıştığım arkadaşlarıma ve maddi-manevi yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Mert Kaan Burnaz

Tarih : 30.05.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Mertkan BURMAZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATINDA KOMPOZİSYONUN TANIMI ve

TEMEL ÖĞELERİ	3
1.1. Kompozisyon	3
1.1.1. Form	4
1.1.1.1. <i>Yüzey</i>	6
1.1.1.2. <i>Hacim-kütle</i>	7
1.1.1.3. <i>Renk</i>	7
1.1.2. Biçim	7
1.1.3. Ölçü, oran-orantı	8
1.1.4. Simetri-asimetri	9
1.1.5. Uyum (armoni-ahenk)	9
1.1.6. Ritim	10
1.1.7. Hareket	11
1.1.8. Denge	11

1.1.9. Zıtlık	12
1.1.10. Bütünlük	12
1.1.11. Materyal	13
1.1.12. Işık	13
1.1.13. Doku	13
1.1.14. Espas (aralık)	14
1.2. Uzam (Mekan)	14
1.3. Altın Oran	15
1.3.1. Fraktal	15
1.3.2. Vitruvius adamı (Vitruvian man)	16
1.3.3. Fibonacci dizisi	17
1.3.3.1. <i>Fibonacci dizisi ve altın dikdörtgen ilişkisi</i>	18
1.4. Heykel Sanatında Kültür ve Kompozisyon İlişkisi	19

İKİNCİ BÖLÜM

2. TARİHSEL DÖNEMLER İÇERİSİNDE KOMPOZİSYON

İNCELEMELERİ	21
2.1. Mezopotamya Heykel Sanatında Kompozisyon	21
2.2. Antik Mısır Heykel Sanatında Kompozisyon	22
2.2.1. Eski krallık döneminde kompozisyon	22
2.2.2. Orta krallık döneminde kompozisyon	23
2.2.3. Yeni krallık döneminde kompozisyon	24
2.3. Antik Yunan Heykel Sanatında Kompozisyon	25
2.3.1. Geometrik dönemde kompozisyon	25
2.3.2. Arkaik dönemde kompozisyon	27
2.3.3. Klasik dönemde kompozisyon	28

2.3.4. Geç klasik dönemde kompozisyon	29
2.3.5. Helenistik dönemde kompozisyon	30
2.4. Antik Roma Heykel Sanatında Kompozisyon	31
2.4.1. Roma heykel sanatında portre anlayışı	32
2.5. Gotik Heykel Sanatında Kompozisyon	32
2.6. Rönesans Heykel Sanatında Kompozisyon	34
2.7. Barok Heykel Sanatında Kompozisyon	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOYUT HEYKEL SANATI	37
3.1. Soyutlama-Soyut	37
3.1.1. Geometrik soyutlama	39
3.1.2. Figüratif soyutlama	40
3.2. Soyut Sanat	40
3.3. Modern Dönem Soyut Sanat Akımları	41
3.3.1. Kübist heykel	42
3.3.1.1. <i>Pablo Picasso</i>	44
3.3.1.2. <i>Jacques Lipchitz ve Henri Laurens</i>	45
3.3.2. Konstrüktivizm (yapısalcılık)	48
3.3.2.1. <i>Vladimir Tatlin</i>	51
3.3.2.2. <i>Naum Gabo (Naum Neemia Pevsner) ve Anton Pevsner</i> <i>(Natan Borisovich Pevsner)</i>	52
3.3.3. Fütürizm	54
3.3.3.1. <i>Umberto Boccioni</i>	55
3.3.4. Soyut-dışavurumculuk	57
3.3.4.1. <i>David Roland Smith</i>	58

3.3.5. Kinetisizm, kinetik heykel	61
3.3.5.1. <i>Alexander Calder</i>	62
3.3.6. Dada	64
3.3.6.1. <i>Marcel Duchamp</i>	66
3.3.7. Sürrealist heykel	67
3.3.7.1. <i>Alberto Giacometti</i>	69
SONUÇ	71
KAYNAKÇA	73
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Fraktal	16
Görsel 1.2. Da Vinci, “Vitruvius Adamı”	17
Görsel 1.3. Altın Dikdörtgen	18
Görsel 2.1. “Gudea Heykeli”, 49cm x 21.5cm x 29.5cm, M.Ö. 2090, Metropolitan Sanat Müzesi, New York	21
Görsel 2.2. “Kral Gudea'nın büstü”, M.Ö. 2090	22
Görsel 2.3. “Kral Diyoser”, M.Ö. 2690-2670	23
Görsel 2.4. “3.Amenemhet”	24
Görsel 2.5. “1. Sesostris”, 7. Sülale, Kahire Müzesi, Mısır	24
Görsel 2.6. “Kral Hatşepsut”, Kireçtaşı, M.Ö. 1473-1458	25
Görsel 2.7. Kapak üzerinde duran dört atlı Geometrik Pyxis, Pişmiş toprak, MÖ 760-750, Atina	26
Görsel 2.8. Yunan Geometrik Dönemi Bir Kahraman ve İnsan Başlı At Heykeli, M.Ö. 750	26
Görsel 2.9. “Kuros ve Kore”	27
Görsel 2.10. “Doryphoros”, Mermer, M.Ö. 450, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli ..	28
Görsel 2.11. “Bebek Dionysos’u Taşıyan Hermes”, 2.15 cm, Mermer, M.Ö. 350-330, Arkeoloji Müzesi, Olympia, Yunanistan	29
Görsel 2.12. "Laokoon ve Oğulları", 2,42 cm, Mermer, M.Ö. 150, Pio Clementino Müzesi, Vatikan	30
Görsel 2.13. "İmparator Marcus Aurelius", M.S. 175, Capitoline Müzeleri, Roma ..	31
Görsel 2.14. "Vierge Doree", Taş, 2.3 m, 1250-1260, Notre Dame Katedrali, Paris, Fransa	33
Görsel 2.15. "Beau Dieu", Taş, 1937, Notre Dame Katedrali, Paris, Fransa	33
Görsel 2.16. Buonarroti, "Musa", 2.35 cm, Mermer, 1512, San Pietro, Rome	34
Görsel 2.17. Buonarroti, "Pieta", 1.74 cm, Mermer, 1498-1499, St. Peters Bazilikası, Vatikan	35
Görsel 2.18. Bernini, "Evliya Theresa'nın Vecd ile Kalışı", 3.50 cm, Mermer, 1647-1652, Vittoria-Cornaro Şapeli, Roma	36

Görsel 2.19. Bernini, "Apollo ve Daphne", 2.43 cm, Mermer, 1622-1625, Roma	36
Görsel 3.1. Picasso, "Glass of Absinthe", 21,6cm x 16.4cm x 8.5cm, Altı Kopyadan Biri Boyalı Bronz, 1914, Modern Sanatlar Müzesi, New York	45
Görsel 3.2. Lipchitz, "Ayrılabilir Figür; Dansçı", 98.1cm, Abanoz ve Meşe, 1915, Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland	46
Görsel 3.3. Laurens, "Guitar", 55cm x 64cm, Kağıt Kolaj, 1917-1918	47
Görsel 3.4. Laurens, "Bottle and Glass", 34cm x 11.5cm x 12cm, Taş, 1919, Lille Metropol Modern Sanat Müzesi, Villeneuve d'Ascq	47
Görsel 3.5. Laurens, "Crown", 53cm x 29cm x 23cm, Boyalı Ahşap, 1915, Modern Müze, Stockholm	48
Görsel 3.6. Tatlin, "3. Enternasyonel Anıtı Modeli", 5.00 m x 3.00, Metal ve Ağaç, 1920, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris	52
Görsel 3.7. Gabo, "Head No:2", 175.3cm x 134cm x 122cm, Paslanmaz Çelik, 1916-Yenilenen Yapım 1964, Nasher Heykel Merkezi, Dallas	53
Görsel 3.8. Boccioni, "Unique Forms of Continuity in Space", 117.5cm x 87.6cm x 36.8cm, Bronz, 1913, Tate Modern, London	56
Görsel 3.9. Boccioni, "Development of a Bottle in Space", 38.1cm x 60.3cm x 32.7cm, Gümüş Kaplama Bronz, 1912, Modern Sanatlar Müzesi, New York	57
Görsel 3.10. Smith, "The Royal Bird", 56cm x 152cm x 21.6cm, Paslanmaz Çelik, Bronz, 1948, Walter Sanat Merkezi, Minneapolis	59
Görsel 3.11. Smith, "Agricole", 93cm x 145cm x 50cm, Çelik, 1952, Tate Galeri, London.....	60
Görsel 3.12. Smith, "Cubi XIX", 286.4cm x 148cm x 101.6cm, Paslanmaz Çelik, 1964, Tate Galeri, London	60
Görsel 3.13. Calder, "Rearing Stallion", 57.7cm x 34.2cm x 23.4cm, Tel, 1928, Perls Galeri, New York	63
Görsel 3.14. Calder, "Little Spider", 111.1cm x 127cm x 139.7cm, Boyalı Sac Metal ve Tel, 1940, Ulusal Sanat Galerisi, Washington	64

Görsel 3.15. Duchamp, "Bcycle Wheel", 129.5cm x 63.5cm x 41.9cm, Boyalı Ahşap Tabure Üzerinde Metal Tekerlek, 1951, Moma, New York	66
Görsel 3.16. Duchamp, "Fountain", 23.5cm x 18cm, Sır ve Boya Kaplı Seramik, 1917, Tate Modern, London	67
Görsel 3.17. Giacometti, "Woman With Her Throat Cut", 22cm x 75cm x 58cm, Metal, 1932, Alberto Giacometti Foundation, Zurich	69

GİRİŞ

Tekrar, armoni, zıtlık ve bütünlük gibi elemanların belirli ilişkilerinden kaynaklanan görsel sanatlar formlarında kompozisyon, aynı kombinasyonlarıyla üretilen şiir, müzik, edebiyat, bale ve müzik sanatlarında görünüşleri temelde benzerdir. Bu formlar, benzer etkilere ulaşmak için bazı temel karakter ve öneme sahiptirler. Sanatta form, görseldir ve uzun süre devam eden zaman unsuruyla birlikte işitsel olarak müzik formunda hemen algılanandır. Temel fark aralıklarının niteliğindedir. Müzikte elemanlar, tempo ve ritimsel aralıklar içerir. Görsel sanatlarda bu unsurlar; boşluk, biçim ve renk aralıklarıdır. Bir müzikal akor, aynı anda var olan uyarıcılarla birlikte renk, şekil ve boşluğun görsel aralıklarının işitsel eşdeğerleridir.

Uzam ve zamanda kütsel olarak boşluğu sınırlayan biçimin içerisinde organize edilen eğimli ya da düz çizgilerin ve yüzeylerin bütünlük dahilinde birbirleri ile uyumuna dayanan kompozisyon, tasarımı belirli bir etki ile sonuçlandırabilmek için birleştirilmiş olan öğelerde yöntemi belirleyen organizasyonun bir planı ya da ilişkilerinin kuralıdır. Tutarlı bir düzen sağlayabilmek için mümkün olan üç yöntem vardır. Benzer birimler arasındaki boşlukta konumlandıkları Tekrar, daha fazla itinayla ya da benzer birimlerinin birleşimi Armoni ve tamamıyla birbirlerinden farklı aşırı uç karakterlerin uyumlu birleşimi olan Zıtlık. Ve bu unsurların birimleri arasındaki fark ya da aralık derecelerinin yalın birer konusu olan bu üç temel biçimin birleşimleri, tüm sanat yapıtının temelini oluşturur. Bu bağlamda birinci bölümde kompozisyon ve kompozisyon öğelerinin tanımlamaları ve özellikleri belirtilir.

İkinci bölüm içerisinde; farklı dönemlerde ve uygarlıklarda ilerleme kaydeden heykel sanatının geçmişinden gelen biçim değişiminin, toplumun anlayışına bağlı olarak ve tarihsel süreç içerisinde mimari, politik ve dinsel amaçlara göre uygulanan heykel sanatının başlangıcından beri farklı kültürlerin iletişim etkenleri ile biçim kazanarak kendisini süreç dahilinde gelişim göstererek yenilemekte. Her dönemin görsel ve zihinsel duyumsaması farklı olduğundan dolayı heykelin tarzına uygulanan kompozisyon ve biçimsel değerleri farklı yönlerde düzenlenir. Biçim elde eden bu formlar, geçmiş algılarımızın ve deneyimlerimizin sonucu olarak meydana gelirler.

Bilinçten bağımsız olan dünyada görsel duyumsamayla tecrübe edilen görüntü ve biriktirilen enformasyonun zihin ile ilgili süreçlerden geçmesi sonucu temel olgusunun

kavramsal bir anlayışla belirlenerek anlam kazandığı süreç Soyutlama ve bu tüm süreç boyunca ulaşılan biçimsel ve uzlamsal enformasyon ise Soyut Düşün ve nesnel olarak vurgulanması Soyut Biçimdir. Sanat alanında, Modernizm ile başlayan soyutlama eğilimi, modern akımlar içerisinde soyut düşüncenin nesneye aktarılması ile devam etmektedir. Soyut sanat ise, plastik sanatlarda figüratif olmayan amorf ya da geometrik olan biçimsel düzenlemelerden oluşmaktadır. Algılanan verilerin bilinçsel işlemler sonucunda soyut düşüncenin nesnelleşerek soyut bir imgeye dönüşümü ve gelişmeye başlayarak seri üretime geçen sanayinin soyut modern akımları dahilinde heykel sanatına olan katkıları oldukça önemlidir.

Sanatsal üretimlerde, evrende var olarak bütünlüğün oluşmasını sağlayan elemanların (öğelerin/unsurların) kendi aralarında düzenleme kurabilmek amacıyla, yapının bütününde yüzeylerin simetrik ya da asimetrik olarak kurgulanmasının belirlenmesiyle biçimin meydana gelmesi sağlanır. Heykel sanatında bu öğelerin kullanımı irdelenerek, dönemler boyunca değişen biçim niteliklerinin gelişimi araştırılmıştır. Heykel plastiğinde soyut görünüşü yansıtabilmek amacıyla kompozisyon öğeleriyle oluşturulan soyut biçimlerin, Modernizm sürecinde değişen ve gelişen biçimleri incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATINDA KOMPOZİSYONUN TANIMI ve TEMEL ÖĞELERİ

1.1. Kompozisyon

Kompozisyon kelimesinin kökeni Fransızca da "composicion", Latince de "compositus", "compostio", "componere" sözcüklerinden gelmektedir. (http-1) Birleştirilmiş ya da uyumlu bir bütün meydana getirmek amacıyla farklı formların (görünümlerin) veya görsel öğelerin bilinçli olarak bir araya gelerek düzen oluşturması veya örgütlenmesidir. Biçim üzerinde görsel öğelerin orantılı olarak kurgulanması ve parça, bütün ilişkisini dengeli bir şekilde düzenlenmesi ile bir araya gelerek yeni bir düzen oluşturan çeşitli görünümler, sahip oldukları biçim değerleriyle bütün olarak algılanırlar. Plastik sanatlarda kompozisyon, estetik uygunluk bakımından önemli bir unsurdur.

Görsel düzen dahilinde ki görsel elemanların, verilecek mesajı taşıyıp aktarması ve algılayıcı açısından daha anlaşılır olarak düzenlenebilmesi gerekir. Her bir izleyicisi de görselin ilettiği mesajı alabilmek için görsel öğeleri (elemanları) algısında düzenler. Görsel, sabit ya da statik durum da değildir. Görsel yapı da bütünü meydana getiren ve parçaları üreten sanatçının veya zanaatkarın geçmiş algılarına, deneyimlerine ve kültürüne göre görsel elemanlar bir araya getirilir. Bu yüzden kompozisyonun, izleyici ve görsel yapı arasındaki etkileşimin sonucu olarak ifade edilebilmesi mümkündür.

Heykel, üç boyutlu olarak uzay da yer kaplayan, çevresiyle estetik bir ilişki içerisinde olan ve insan algısı, imgelemi ile boşluğa kazandırılan hacim veya biçimdir. Heykel, biçim ve kompozisyonun değerlerine göre yapısını oluşturur. Heykel sanatında kompozisyon, belirli veya farklı formlarda olan biçimlerin birlikte düzenlenmesidir. Bu düzen, biçimlerin kendi aralarında oran, simetri gibi değerleriyle oluşan bütünlüğün mekanla olan ilişkisini ve uyumunu da kapsamaktadır. "Heykel sanatında bulunan biçim değerleri ise şunlardır; gölge-ışık, boş-dolu, yumuşak-sert, dikey-yatay, organik-katı, dış bükey-içbükey, kaba-işlenmiş, hareketli-monoton, küçük-büyük, düz-yuvarlak (Huntürk, 2011, s. 15)". Görüldüğü üzere formun görüntü değerlerinin tümü birbirlerine zıt-karşıt bulunmaktadır. Zıtlık öğesi, kompozisyon düzenlemesinin en önemli değerlerinden birisidir. Zıt olan parçalar karşıtlık (contrast) oluşturur. Bu parçalar dengeli bir şekil de

yerleştirildiği zaman görsel uyum ve estetik bütünlük oluşur. Zıtlık, denge ve bütünlük kompozisyon oluşturmanın temel unsurlarıdır.

1.1.1. Form

Form, sözcüğünün kökeni Fransızca'dır. Fransızca dilinde "forme" kelimesinden gelmektedir. Biçim, şekil anlamındadır. İngilizce dilinde ise "shape, form, figure" sözcükleri bu anlamda kullanılmaktadır. Üç boyutlu bir biçimde mekan içerisinde yer kaplayan, çevresiyle estetik bir ilişki içerisinde olan ve insan algısı, imgelemi ile algılanarak boşlukta yer alan hacimdir, varoluştur. Uzay da sahip olduğu yüzeyleri ile sınır oluşturan dışsal görüntüdür.

Işık kaynağı, var olanın yüzeyine çarptığı zaman form algılanır. Işığı tutan yüzey aynı zaman da ışığı yansıtır. Yansıma ile yüzey üzerinde renk algısı ortaya çıkar. Renk yüzeyde ki ton ve değerleri ile görünür olur. Yüzey üzerinde birbiriyle ilişkili olan renk ve form nesneyi yani bireyin izlenimlerini oluşturur. Bu nedenle sanatçının bireysel yaklaşımı ortaya çıkar ve sanatçı, öğeleri istediği gibi düzenler. “Bu yüzden, nesnenin (yani form armonisinin unsurlarından birinin) seçiminde, yalnızca ruhun titreşimleriyle uyumlu birine göre karar verilmesi gerektiği açıktır ve bu içsel ihtiyacın yolunu gösteren ilkedir (Kandinsky, 2005, s. 92)”. İşlev, içerik ve anlamın varoluşu olan form, aynı zamanda veridir. İnsan bilincinden bağımsız olarak uzayı kapatan canlı, cansız her şeyin görünümü form (görünüş), insanın bunlardan algıladığı ise biçimdir. Duyular ile kavranan bilgidir. Bilgiye dönüştürülebilen her form, kendisine ait hareket ve gerilime sahiptir. İçsel anlam içerir. Formun dış-yüzey sınırları bireyin ruhunu etkilediği zaman içerik ve anlam görünür olur. (Atalayer, 1994, s. 156, 157)

Alman filozof Immanuel Kant; formun aklın bir niteliği olduğunu söylemiştir. O, deneyimlerimizden meydana gelen formları düzenler. Özetle; maddesel objelerde ki bireysellik tarafından uygulanandır. (Critique of Pure Reason) Saf Aklın Eleştirisinde Kant, zaman ve uzamı duyarlılığın iki formu olarak belirlemiştir.¹

Bireyin yaşamakta olduğu sosyal-ekonomik, sosyal-politik ve sosyal-kültürel çevresiyle form algısı nesnelleşir. Bu yapıda bireyin gözlem sonucu geçmiş yaşamında topladığı veriler, yaşadığı deneyimler bilinçli olarak veya bilinçsizce zihinde bir ön bilgi

¹Form. (2014). Encyclopædia Britannica

oluşturmasından dolayı sosyal ve doğal çevre kaydedilmekte olan imgenin temel kaynağıdır. Bu nedenle form, içinde bulunduğu doğal çevresi ile beraber algılanır. Doğa gözlemi yapıldığı zaman form ve biçim açısından zenginliği bireyin yaratma etkinliğine katkıda bulunur. Doğa da yer bulan, görülmekte olan her görünüşün kendisine ait iç-dış-dinamizmi, dengesi, yönü ve zıtlığı vardır.

Form, sınırların fark edilmesi ve sınırlılıklar içerisinde yer alan çelişkilerin algılanmasıdır. Bu çelişki, nitel ve nicel sınırları gerekli kılar. Güç enerjilerinin hareketli çarpışmaları ve dönüşümleri, sınırların zorlanmasından doğmaktadır. Çelişkilerin gereklilik ve tözleri sınırlarla vardır. Çelişki, çatışma ve dönüşüm yoksa sınır, biçim ve anlam yoktur. Formun sınırı, görüntü olarak simgelenmeyen bir öz niteliğin varlığını işaret eder. Örneğin; bir yüzeye silindir çizildiği zaman yüzey üzerinde maddesel bir silindir yoktur. Yüzeyin üzerinde sadece çizgi öğeleri yer alır. Yüzeyi bölümlere ayıran çizgiler, silindir formu imgesini yaratan sınırlardır. Göz, silindiri algılıyor ise, çizgilerin yapmış olduğu ayrıma ait olan sınırlamalar kabul edilmiş demektir. Buna göre; form, maddesel olmayan anlamın, sınır olarak varlığına eş düşer. Zihnimizde görüp anladığımızın hem kendi öznelliğimizin görüne katılması hem de görüntü oluşturan dış sınırlılığın gerçekliğine bağlıdır. O halde form, zihnin gördüğü (öznel) ve bireyin dışındaki görünen nesne ile arasında ki bağlantıdır. Her madde her varlık, varoluşunun diyalektik çelişme ve zıtlıklarını taşıdığı, var olduğu sürece sınırlara bağlı form algısı var olmaya devam edecektir. Form, uzayı sınırlandıran, mekan, hacim oluşturan, algıya kaynaklık eden dışsal varlık değeridir. (Atalayer, 1994, s. 160)

Wassily Kandinsky'e göre; dar anlamıyla form, renk yüzeylerini ayıran çizgiden başka bir şey değildir. Bu onun dışsal anlamıdır. Ama farklı yoğunluklar da içsel bir anlamı da vardır ve doğrusunu söylemek gerekirse, form bu içsel anlamın dışsal ifadesidir. Pişano metaforunu kullanırsak – sanatçı, şu ya da bu tuşa (yani forma) dokunarak, insan ruhunu şu ya da bu şekilde etkileyen eldir. Yani, form armonisinin yalnızca insan ruhundaki uygun bir titreşime dayanması gerektiği açıktır ve bu da içsel ihtiyacın ikinci yol gösterici ilkesidir. (Kandinsky, 2005, s. 83)

Formlar karşılıklı iletişimlerin de pek çok yöntemle karşı karşıya gelebilirler. Wucius Wong, bu yöntemleri şu şekilde sıralamıştır: Ayrılarak, değinerek, örtüşerek, birleşerek, nüfuz ederek, çıkarılarak, kesişerek, uyuşarak.

Ayrılma; her iki formun gözden veya yakından daha uzağa eşit uzaklıkta görünür olabilirler. Yakın olmalarına rağmen birbirlerinden ayrılırlar.

Değınme; birbirlerine yakın hareket eden iki form birbirlerine değerler. Formların mekansal durumları, "ayrılma" ya göre daha esnektir. Renk, boyutsal durumlarının belirlenmesinde önemli bir rol oynar.

Örtüşme; birbirlerine yakın olarak hareket eden iki form, kesiştiğın de biri diğeriın üstünde veya önünde olan form, açık bir şekil de görülür. Diğeri form altta kalır.

Nüfuz etme; boyutsal durum biraz belirsizdir. Fakat, renkler manipölasyon edilerek diğeriın üzerine bir formu getirmek mümkündür.

Birleşme; çoğı kez her iki form karşılıklı olarak birleşirler, yeni daha büyük bir form oluştururlar. Birleştikleri zaman kontur çizgilerinin bir kısmını kaybederler. Tek bir form oluştuğı için birbirlerine eşit uzaklıkta görülürler.

Çıkarma; nüfuz etmenin yanı sıra, biz yeni bir form ile karşı karşıya kalırız. Mekansal varyasyonlar mümkün değildir. Görölmeyen form, görölebilir bir formun üstüne geçtiğı zaman, sonuç "çıkarmadır". Görölebilen formun bir bölümü görölmeyen bir form tarafından kaplanır. Görölmez olur. Pozitif form üzerine negatif formun gelmesi olarak düşünölebilir.

Uyuşma; ölçü, boyut ve şekli benzer iki form daha yakın hareket ederseler, birbirlerini gizlerler. Tek bir form olurlar. (Wong, 1972, s. 11, 13)

Düzenleme oluşturulurken ayrılan, değinen, örtüşen, birleşen, nüfuz eden, çıkarılan, kesişen ve uyuşan bu formlar, birçok farklı biçim ve türlerde incelenirler. Her türlü karşılıklı ilişkilerinde farklı mekansal (boyutsal) etkiler oluşturmaktadırlar.

1.1.1.1. Yüzey

En ve boyu olan yüzey, formun (görünüşün) ana ögesidir. Çizginin belirli bir açıda devinim elde etmesi sonucu ortaya çıkan yassı formdur. Nokta ve çizgi olarak algılanmaz. Bir yüzeyin oluşabilmesi için en az üç nokta gereklidir. Formun dışsal niteliğini oluşturan yüzey, hacmi sınırlar. Yüzey; malzeme, renk ve doku ile varoluş niteliğı kazanır. Yüzeyler; geometrik yüzeyler, eğri-çizgisel yüzeyler, düz-çizgisel yüzeyler, düzensiz yüzeyler, rastlantısal yüzeyler olarak sınıflandırılır.

Uzunluğı ve genişliğı bulunan iki boyutlu düzlemin görüntüsü, kontur çizgilerinin kesişmesiyle oluşan düzlemdir. Derinlik yoktur. Hacim ve kütleın sınırını belirler. (Parsıl, 2012, s. 82)

Geometrik yüzeyler, matematik alanı ile ilişki kurularak ortaya çıkmıştır. Örneğin; kare, daire, üçgen ve eşkenar dörtgen gibi.

Eğri-çizgisel yüzeyler, kenar ve köşesi bulunmayan serbest kıvrımlı çizgilerin bir araya gelmesiyle oluşmuş formlardır.

Düz-çizgisel yüzeyler, düz çizgilerin oluşturduğu formlardır. Aralarında matematiksel bir ilişki yoktur. Dairesel ya da eğri kenar bulunmaz.

Düzensiz yüzeyler, eğri ve düz çizgilerin bir araya gelmesiyle oluşan formlardır. Birçok formun birbirleriyle bağ kurması sonucu tek bir form ortaya çıkar.

Rastlantısal yüzeyler, istem ve denetim olmadan ortaya çıkan görünümlerdir. Rastlantısaldır. (Yazıcıoğlu, 2017, s. 29, 30, 31)

1.1.1.2. Hacim-kütle

Hacim, derinlik, en ve boyu ile boşlukta algılanan ve sınırlılık oluşturan üç boyutlu bir formun uzayda kapladığı alandır. “Kütle, uzayda yer alan formun yoğunluğu ve ağırlığıyla bağlantılı bir kavramdır (Enstice & Peters, 2003, s. 101)”. Kütle, hacimsel olarak algılanabilir olan üç boyutlu bir formun sahip olduğu yoğunluk ve ağırlıktır.

1.1.1.3. Renk

Renk; ışığın yüzeylerde ayrışıp yansıması ile algılanandır. Renk, ışıktır.

Herhangi bir yapının veya biçimin en göze çarpan özelliği renktir. Bir diğer özelliği ise, renk tasarısında ki benzer yapı veya biçim oldukça farklı gözüktür. Kuramsal olarak her akla uygun gelen renk tonu tasarlanan bir objede gerçekleştirilir. Doğal veya yapay malzemelerin ışığı yansıtma özelliğine müdahale boya ile olur. Böylece istenilen renk, ton yüzeyde yansıtılabilir. Fakat, bu uygulamada her zaman mümkün değildir ve çoğunlukla etkilenen maddede ki istenilen renk tonunu (açık-koyu) elde etmek zordur. Kasıtlı olarak, bir renk tasarısı oluşturmaya koyulduğu zaman doğal olgular veya insan yapımı icatlar arasında tesadüfi bir benzerlik keşif etmek için daha büyüleyici yapılan birçok faktör içerir. (Oei & De Kegel, 2002, s. 9)

1.1.2. Biçim

Biçim ve form birbirlerine oldukça yakın anlamdadırlar. İki terim arasında küçük bir niteleme, nüans vardır. Biçim, bireyin algısıyla ilişkilidir. Form, algıdan ayırılır,

mekan içerisinde kendi başına yüzeyleri ile birlikte kontur oluşturan görünümüdür. Uzayı kapatan ve çevresinden ayrılan her şey bir formdur. Yapay form ise; insanın ürettiği ve temel tipiklik olarak kültüre eklediği görünümlerdir.

Biçim ve form arasında yapısal olarak fark gözlemleyen Gestalt psikoloji kuramı, biçimin temelinde daha fazla canlılığın olduğunu savunmuştur. Lee F. Hodgden'in tanımına göre; biçim, yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı şey, formda güçlü konturlara sahip görünümüdür. (Atalayer, 1994, s. 162)

Her varoluş, kendi iç ve dış şartlarına göre sınırları olan bir bütündür. İşte genel olarak her varoluşun, sentezin dış görünüşü, onun biçimini (formunu) oluşturur. Yani, bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş formudur. Fakat, zaman gibi, dış ve iç koşullardaki değişiklikler ve hareket gibi faktörler, her bütünün genel görünüşünü daha değişik bir hale, görünüşe, pozisyona getirebilir. İşte herhangi bir cismin, varlığın bir anlık pozisyonu, o formun o anlık biçimi olur. Şöyle örnekleyebiliriz; insanın genel bir formu vardır. Fakat, herhangi bir anda, bu genel form daha değişik bir görünüme girebilir. Oturmak, zıplamak, eğilmek, yuvarlanmak, koşmak vs. gibi pek çok davranış türlerin de genel insan formunun aldığı, farklı bir anlık görünüm, insanın o anki biçimidir. (Atalayer, 1994, s. 162)

Paul Klee; formun, biçimin karşısında daha cansız olduğunu ve biçimin yaşayan bir varlığa, formun ise yaşamayan varlığa denk olduğunu ifade etmektedir. Paul Klee'nin açıklamasına göre: "Öyleyse biçim, devinim gibi, yapma gibi eylem durumunda olduğu zaman güzeldir. Biçim, bitmiş durgunluk, son durma olarak kötüdür. Biçim, noksansız bir ödev gibi yetkin olduğu zaman kötüdür. Biçim, sondur, ölümdür. Oluş, yaşamdır (Klee, 2006, s. 50)". Burada ifade edilmekte olan; iç ve dış gereksinmelerin biçimin gelişmesini, gelişmenin de yapının karakterini nasıl belirlediğidir.

1.1.3. Ölçü, oran-orantı

Ölçü, formun birim olarak tanımlanmasıdır. Doğa da yer alan her canlı-cansız formun, varlığın kendi düzenleri içerisinde "büyüklü-küçüklü" bir ölçü sistemi vardır. Her varlık özelliklerine göre kendisini ölçülendirir. Birimlerini belirler.

F. Atalayer, mekan algılanırken insan kendi boyutuna (eni, boyu, yüksekliği) göre çevre de bulunan varlıkları, nesneleri (formları) algıladığını ve ölçülendirdiğini ifade etmektedir. (Atalayer, 1994, s. 204) Algılanan her form, biçim insanın bakış açısına göre büyük ya da küçük olarak boyutlanır.

Ölçü, var olan şeylerin uzay da kapladıkları yerin, işlevlerin vb. değerlerinin birimlere ayrılmasıdır. İster iki ister üç boyutlu olsun, isterse uygun, isterse zıt olsun biçimler, düzen içinde gerekli büyüklükleri ile rol alırlar. Tanım da üç özellik önemli olur; var olan şeyler, gerekli büyüklükler, şekillendirme-düzen. (Atalayer, 1994, s. 204)

Oran ise; biçimin ölçeklendirilmesi ve boyutlandırılması aşamasında bir unsurun düzende yer alan diğer parçalarla uyumlu bir bütünlük sağladığı parçalar arasında ki uygun ölçü ve ilişkidir.

Özne, kompozisyon da yer alan parçaları, öğeleri, unsurları ister bilinçli ister bilinçsizce algılayarak birimler arasında karşılaştırma yapar. Oran, birimlerin birbirleriyle olan uyumunu gösterir. Amaç, görsel düzenleme içerisinde parçalar arasındaki ilişkiyi sağlamak ve estetik ifade gücünü arttırmaktır. Orantı, ölçüler arası uyumu niteler. (Atalayer, 1994, s. 205) Ölçü ve oran, kompozisyon içerisinde formların birbirleri ile olan ilişkilerini düzenleyen sayısal bir ilişkidir.

1.1.4. Simetri-asimetri

Dengeli ve düzenli oranlar içeren, pozisyon, şekil ve boyutları bakımından sol ve sağ tarafı benzer eşit parçaya sahip biçimlerin ve formların oranlarının uyumudur. “Simetri, özellikle yatay ve dikey eksenlere göre, parçaların bakışık olma düzenidir. (Atalayer, 1994, s. 48)”. Örneğin; insan vücudu, hayvan vücudu gibi.

Asimetri ise, simetri için yapılan tanımın tersi olarak ele alınır. Aks çizgisinin sağ ve sol yanları eşdeğer değildir. Her iki yönde ki parçaların boyutları, formları, oranları, ölçüleri birbirlerinden farklıdır. Özellikle, heykel sanatçıları tarafından yoğunlukla kullanılmaktadır. Çünkü, asimetri de her iki yönün farklı olmasından dolayı biçim hareket kazanır. Görsel gücü artır.

1.1.5. Uyum (armoni-ahenk)

Bütünlüğü sağlayan üç boyutlu formlar arasındaki benzerliklerin fiziksel, işlevsel, biçimsel ve üslup açısından uygunluk sağlaması ve birbirlerine benzeşen veya andıran öğelerin düzenli bir birleşmesidir. “Sadelik (yalınlık) ve ritim, uyum yaratan estetik değer yapılaşmalarının öğeleridir. Sanat nesnesinin öz, işlev ve biçimsel görüngü öğeleri arasında ki uyuşumdur, bütünselliktir. Gösteren ile gösterilenin senkronik birleşimidir (Atalayer, 1994, s. 123)”.

Uyum, yalnızca formun, biçimin fiziki yapısında değil aynı zaman da iç yapısında yani karakterinde de olabilmektedir. Formlar arasındaki uyum ve benzerlik olması önemli bir unsurdur. Biçim ve anlam arasındaki uyumdan, farklı malzemelerin bir araya gelmesinden oluşan uyumlardan söz edilebilir. Farklı türden malzemelerin bir araya gelmesi birbirlerine zıt olan öğelerin uyumunu göstermektedir. Evrene, doğaya bakıldığında zıtlıklardan oluşan etkileyici bütünlükler görülmektedir. Fakat, her bir araya gelen zıt düzenlemenin uyumlu olması, bütünü oluşturması beklenilmemelidir. (Atalayer, 1994, s. 123, 124)

Algısal olarak, tamlık zihinde uygunluk yaratır. Bütünlük ve düzenlilik içeren görünüş, bakılması rahat, algısı kıvrak, akışkan bir yapılaşma gösterir. Çünkü, biçimle öz, bütünlü parçalar ve parçaların kendi arasında ki hem biçimsel (ton, aydınlık, ölçü, miktar, yön, aralık), hem de anlatım açısından (işleve uygunluk) benzerlikler, yakın-akraba değerler “uyum” ahenktir. (Atalayer, 1994, s. 123)

Bütünlüğü oluşturan görsel elemanların ya da bir araya gelen farklı materyallerin algılanmasıyla zihinde oluşturulan uyumdur.

1.1.6. Ritim

Bir kompozisyonda düzenlemeyi oluşturan öğeler, değişik etkiler yaratarak veya tekrar ederek belirli bir görsel hareket yaratma eğilimindedirler. Daha çok veya az düzenli biçimler, uzay-zaman boyunca değişim göstererek ve hareket ederek görülürler.

Göz, üç boyutlu bir parçayı inceleyerek, izleyici gittikçe artan veya azalan müziğin etkisini ya da vurgulanmayan ve vurgulanan vuruşların duygusunu, anlamını hisseder. Ölçü, değer veya karışıklıkta ki süren-duran, alçalıp-yükselen, yukarı-aşağı, iç-dış, az-çok, bükülüp-eğilen, sıçrayan, yumuşayan unsurların hareketleri ve ani değişimleri müzik ile benzerlik gösteren görsel etkiler yaratırlar. Vuruşlar yani tempo (öğelerin ani hareketleri) apayrı olabilir. (Atalayer, 1994, s. 96, 97) (Atalayer, 1994, s. 115-117)

“Ritim, görsel hareketlerin müziksel düzenidir. Belirli ve tekrarı mümkün olan seslerin, değişik güçte ve kombinasyonlarıyla uyumluca ve bir bütün olarak kullanılmasıyla sağlanır. Notaların uyumlu, tekrarlı, değişik yoğunlukta ki gruplaşmaları ve değişik güçlerde kullanılmaları ile oluşur (Atalayer, 1994, s. 96)”. Ritim, genellikle kendi üzerine dikkat çekmeyen bir temel olarak var olur. Bütünlüğü sağlayan elemanların, izleyicinin algısında birleşmesine yardım eder. Ritim, farklı görsel etkileri

olan öğelerin tekrar ederek birbirleriyle uyum sağlayarak ahenkli bir görsel hareket düzeni oluşturmaktadır. Uyumlu bir bütünlük sağlamasıdır.

1.1.7. Hareket

TDK' ya göre hareketin fizik alanında ki kelime anlamı: "Objenin sabit durumunun ve yerini değiştirmesi, devinim" olarak açıklanmıştır. (http-3) Enerji ile birlikte oluşan hareket (devinim) yaşamın en temel niteliğidir. Zamanla herhangi bir biçimin, formun konumunda ki değişikliği tanımlayan hareket, doğal yaşamın döngüsünün gereği ve değişimidir. Örneğin; vücudun hareket etmesi, koşma ve yürüme eylemi, dünyanın dönmesi, kuşların kanatlarını çırpması vb. gibi. Hareket eden objenin bir diğer objeyi öteleyerek ilerlemesi, bir objenin durmakta olan bir nokta etrafında dönmesi, objenin kendisine ait ekseni etrafında dönmesi, objenin denge merkezi etrafında sürekli yön değiştirerek titreşmesi gibi eylemler hareketin farklı boyutlarıdır.

Gerçekten öğeler ile kazanılan hareket, görsel algı da üçüncü boyutun oluşmasını ve pekişmesini sağlar. Yumuşak-sert, etkili-sakin, dinamik-ölü, monoton-hızlı, ritmik-kaos gibi estetik kavramlarla ifadesini bulan hareket, estetik bir ifade değeri olarak, özellikle sanatçının teknik ve anlam ustalığı ile etki gücü kazanan, iletişimin görsel öğesidir. Kısaca, bitmiş bir estetik nesne de var olmadığı halde duyumsanıp-algılanan, kavranan estetik bir görsel anlatım öğesidir. Hareket bütünü oluşturan zıtların, çelişkilerin, gerilim güçleridir. (Atalayer, 1994, s. 119)

Fiziksel olarak algıladığımız biçimin kendi içerisinde yer alan parçalarında ki zıtlıklar, hareketin algılanma gücünü artırır. Gözün hızlı tepki vermesini sağlar. Kompozisyonun kendi içerisinde oluşan tezatlık, devinimi, devinim ise, düzenleme de ritim ve uyum öğelerini destekler. Bu da estetik açıdan formun hareketini sağlar. Formun yüzeyinde ya da formun mekan ile olan etkileşiminde hareketin oluşması çizgi, biçim, ölçü, renk, doku ve ışık-gölge gibi etkenlerle ilişkilidir.

1.1.8. Denge

Denge, birbirlerini dengede tutan, algılanan görsel öğelerin, bütünlük içerisinde uyumlu bir şekilde dağılımı anlamına gelmektedir. Kompozisyonun temel öğelerinden biri ve aynı zaman da görsel öğeler arasında ki ağırlığın birbirleriyle olan ilişkisini ifade eder. Üç boyutlu nesnelerde denge hem fiziki hem de görsel biçimin parçaları ve yer çekimi ile ilişkilidir.

İki tarz da denge bulunur: Simetrik denge ve asimetrik denge. Merkez de bulunan bir çizginin her iki yönünde bulunan biçimin ya da formun birbirlerine eşit ve dengeli olması simetrik dengeyi ifade eder. Asimetrik denge ise merkezin her iki yönü benzer değildir. Denge algısını yansıtacak bir şekilde düzenlenir.

1.1.9. Zıtlık

Kompozisyonun önemli öğelerinden biri olan zıtlık değeri, birbirlerine karşıt öğelerin düzenlenmesidir.

Zıtlık öğesinin oluşmasını sağlayan değerler ise şöyledir:

Anlam-biçim, anlam-ölçü, anlam-işlev, anlam-renk, anlam-doku, renk-diğer çevresel renkler, renk form, renk-ölçü, renk-doku, form-renk, form-ölçü, form-fonksiyon, form-doku, yüzeyler, biçimler, renkler, dokular, ölçüler arasında olan gerçekleşen etkileşimin sonuçlarıdır. (Atalayer, 1994, s. 119)

Bir konu içerisinde veya görsel olarak biçimin, formun öğeleri arasında ki belirgin farklılıklar yansıtılır. Şekil üzerinde ki zıtlık, biçime ait olan ışık, doku ve renk durumuna bağlı olarak değişir. (Atalayer, 1994, s. 71)

Karşıt düzenlenen öğelerin biçim ya da yüzey üzerindeki ilgi noktasını diğer alanlardan ayırarak öne çıkarmaya yönlendirir. Böylece; zıtlık unsuru sağlanır.

1.1.10. Bütünlük

Bütünlük, farklı görsel öğelerin dengeli ve uyumlu olarak birbirlerine bağlanması ve biçimi, yüzeyi, kütlesi olan görsel parçaların ritim, oran, hareket ve zıtlık vb. ilkeleriyle birçok parçanın düzen içerisinde birlik oluşturmasıdır.

Düzen içerisinde zıt olan parçalar birlik oluştururken uyum ve düzen gereklidir. Öğelerin, nesnelerin birliği ve biçim öğelerinin düzenli veya düzensiz tekrarlanması bütünlüğü meydana getiren yöntemlerdendir. Böylece, estetik bir bütünlük sağlanır. Immanuel Kant'a göre; teklik ve çoğunluğun birleşimidir. Düşüncenin ana kavramıdır. (Atalayer, 1994, s. 71)

Bütünlük, dinamik ve statik olarak ikiye ayrılır: Statik bütünlük; düzenli geometrik şekiller, eşkenar üçgen, daire ve türevleridir. Hareketsiz ve sabit inorganik formlardır. Dinamik de ise organik formlar yer alır.

1.1.11. Materyal

Plastik sanatların bir dalı olan heykel sanatında kullanılan materyaller oldukça çeşitlidir. Üç-boyutlu biçimlendirilebilir herhangi bir malzeme, eski tarihlerden beri sürekli değişim göstermektedir. Bazı materyaller uygunlukları, estetik özellikleri ve yapısallıklarından dolayı uygun oldukları görülür. Önemli ve temel materyaller olarak fevkalade dayanıklılığıyla metal, bronz ve taş, daha az dayanıklılığıyla ahşap ve alçı, modeli şekillendirebilmek için kil kullanıldığı görülür. Modernizmden beri gelişen süreç ve malzeme kullanımı özgürlüğüyle, günümüzde kullanılabilen birçok önemli malzeme mevcuttur.

Kompozisyon içerisinde biçimin görsel bir dili olarak değerlendirildiği zaman farklı materyaller bir araya gelerek yeni bir görsel düzenleme meydana getirirler. Örneğin, farklı dokular ve yapısal olarak zıtlık içeren taş-metal, metal-ahşap, ahşap-taş vb. malzemelerin beraber kullanılması gibi.

1.1.12. Işık

Bütün bir yüzeyin nasıl görülür olabileceğini etkilediği için ışık, mevcut dokuyu belirleyebilen önemli bir faktördür. Bilinçli olarak kullanıldığı zaman biçimsel örgütlenmenin en etkili ögesidir. Herhangi bir yüzey üzerine düşen ışık, vurgulanmak istenen yüzey üzerinde şeklin dokusuna ve yüksek-alçak değerlerine göre gölgeli alanları ortaya çıkarır. Kısaca; bu etki yüzeyin dokusu ve ışığın yüzey üstüne düşme açısına bağlıdır. Örneğin, nehir kayaları, kum, mermer yüzeyler gibi büyük ölçüde yüksek dokulara sahip yüzeyler üzerinde güçlü zıtlıklar yaratabilir veya yoğunluğuna göre düzgün yüzeyde fotoğraf veya çizimin kolay okunabilirliğini belirsizleştirebilir.

1.1.13. Doku

Dokunma ve görme duyuları ile algılanabilir, ayrıca doğa da mevcut olan varlıklar ve nesneler, fonksiyonel özellikleriyle dış yüzey üzerine etki ederler. Böylece, bütün bir yüzey üzerinde tekrarlı biçimler (dokunsal yüzey) ortaya çıkar. Yapı üzerinde kavranabilen bu bütünlük sistemi "doku" (texture) olarak adlandırılır. Katı bir yüzey üzerinde ki değişikliklerin biçimleridir, motifleridir. Tabiat da bulunan organik formların hem yapısal hem de karakteristik özelliğidir. Yüzeyi oluştururlar. Örneğin; ağaç, petek dokular vb.

Fiziksel doku, dokunun yüzeyine temas ederek hissedilebilir olan fiziki bir kaliteye sahip olarak görsel dokudan kendisini ayırt eder. Bir dokunun özel kullanımı bir sanat yapının aktardığı pürüzsüzlüğünü etkileyebilir. Örneğin; pürüzsüz düzgün yüzeyler görsel olarak rahat ve dinlendirici olmasına karşın pürüzlü, işlenmeyen, kaba bırakılan yüzeylerin kullanımı görünür bir şekilde etkin ve hareketli olabilir. Her iki dokunun etkili kullanımı tasarımın kişiliğini yaratır. Ritim, vurgu, zıtlık yaratmak için faydalanma ya da tasarıma bir karakter duygusu yükleyebilir. (Atalayer, 1994, s. 194-196)

1.1.14. Espas (aralık)

Görsel algılamada oldukça etkili bir unsur olan espas değeri, obje ve yüzey arasında bulunan mesafeyi tanımlar. Görünüşlerin işlevlerini, ölçütlerini, yönlerini, etkilerini belirten ve destekleyen espas ögesi, eylemin etkilerini, gücün dengelenmesini ve bütünlük oluşturmaya ilgili düzeni ve derinlik etkisini meydana getirmesi ile sağlar. İşlevleriyle olan ilişkilerinde doku, biçim, renk, ölçüt ve boyutuna bağlı olarak kullanılan bu unsur, objenin görsel olarak etkisinin mantıklı ve net olmasını belirtir. (Atalayer, 1994, s. 207-209) Biçimin yüzeyleri arasındaki boşluğu belirtir.

1.2. Uzam (Mekan)

Mekan, Arapça bir sözcüktür. "Bulunan yer, yer" anlamlarına gelir. Türkçe karşılığı ise; "uzam'dır". Mekan kavramı, atmosferin boşluklarını tasarlayarak görünüş (form) elde etmektir. Bu boşluklar; hacim, yüzey, sınır, ağırlık ve köşe unsurları görünüşün örgütlenmesini ve düzenlenmesini sağlar. Unsurlar, kendilerine özgü sınır ve yüzeyleriyle birlik içerisinde biçimlenmeyi meydana getirir. Boşlukta mekanın yapılanması iç ve dış gerilimle ilişkisiyle doğal görünüşü (formu) oluşturur. Bilinçten, bilgiden bağımsız doğa da var olan; biçim, renk, ton, doku, yön, aralık ve ölçü öğeleri hem yapay (somut-nesnel) mekan hem de doğal mekan yapılarının oluşum öğeleridir. F. Atalayer'e göre; "kendisine öz bilgisel dil bütünlüğüne sahip her yapılanma mekandır (Atalayer, 2006, s. 33)".

Uzayda, mikro, makro yer tutan, yer kapatan, çevresinden ölçü, yoğunluk, hacim, biçim olarak ayrılan her şey, kendisine özgü, bir mekan varlığıdır, nesnesidir. Mekan, salt 'yer, mimari yapı, iç alan' değildir. Atomdan hücreye, beyinden bilgiye, kişilikten duygulara, cansız özdekten canlılara kadar her şey bir mekandır. (Atalayer, 2006, s. 31)

Mekanla ilişkisinde formun bulunduğu konum, kendisine ait öz sınırını yaratır. Ve mekan “heykel-çevre-mekan-kitle” ilişkileri bakımından toplumun yaşayış biçimine, inanışlarına ve teknolojik ilerlemelerine göre biçim alır. Her dönem boyunca değişiklik görülür.

1.3. Altın Oran

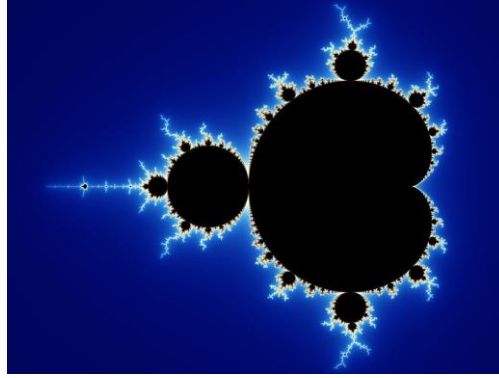
Yunan heykeltıraş Phidios'ın isminin ilk harfiyle, Yunan alfabesinin yirmi birinci harfi "Phi(ϕ)" ve on dokuzuncu harfi "Tau (τ)" ile gösterilir. "Phi'nin" kökeni Mısır sanatına kadar uzun bir geçmişe sahiptir. Özellikle, piramitler de uygulandığı görülür. $51^\circ 50'$ açısı altın piramit oranını verir. Mısır rölyeflerinde, yapılarında ve figürlerinde altın oranın kullanıldığı görülür. Yunan sanatın da ise; Yunan vazolarında, mimaride, yapıların sütun başlarında özellikle Parthenon ve Akropol'de rastlanır. Roma döneminde katedrallerin şemalarında yer alır. Rönesans ile Leonardo Da Vinci tarafından görselleri çizilen ve İtalyan matematikçi Luca Pacioli tarafından 1509 yılında yazılan De Divina Proportione (Divine Proportion) yayınlanır. Da Vinci geliştirmeye devam eder. Bu dönem içerisinde birçok sanat eserinde sanatçıların altın oranı kullanmaya başladıkları görülür.

Doğa da bulunan biçimlerin kendi oluşumları içerisinde kendiliğinden ve insan faktörü olmadan var olan, aritmetik konumlarda ve çeşitli geometrik şekillerde ortaya çıkan altın oran; $(1+\sqrt{5}) / 2$, yaklaşık 1,618 sayısına eşit olan " ϕ " ve " τ " Yunan harfleri manasına gelen irrasyonel sayılar, matematikte altın kesit ve altın ortalama olarak bilinir. En kısa kesim en uzun kesiminin oranına eşit olan en uzun kesimi bunun tüm kesime oranı ki farklı uzunlukların iki parçasını kesen bir çizgi/hat kesiminin oranıdır. Bu sayıların kökeni, elementlerde ki “aşıt oran ve ortalama oran” olarak değinen Euclid'e kadar izi takip edilebilir. Daireler, düzenli beşgenler, kareler ve eşkenar üçgenler meydana geldiğinde genellikle tasarlanan A, B, C noktaları arasındaki oranı bulunur. “AC'nin” “AB'ye” oranıdır. (Bergil, 1993, s. 3, 4)

1.3.1. Fraktal

Fraktal kavramı, 1960'lı yıllarda zaten birleştirilmiş bir düzen içerisinde bilinen çeşitli kavramlar ve şekilleri beraber getirerek ortaya koyan Benoit B. Mandelbrot, özellikle; fraktallerin tamamlayıcı olmayan boyutları ile ilgilenir. Fraktaller, kendi benzerliklerini ardı sıra gösteren şekillerdir. Tabiat da net bir şekilde görülemeyen, bir

gerçekliktir. Fraktal geometri, doğada görülen her organik yapıda bulunmaktadır Kendi içerisinde belirlenmiş bir oran ile küçülerek veya büyüyerek, genişleyen ya da daralan simetrisinin sürekli tekrar etmesiyle, sonsuz devamlılığa sahip karmaşık fraktal şekiller meydana gelir (Görsel 1.1). Bu, iterasyon (yineleme), bir kaos düzenini oluşturur. (Walser, 2001, s. 7). Kısaca; bütün şeklin kopyalarının ilerledikçe azaldığı, alt şekillerinin tekrarlı küçülen biçimleridir. Düzenli ve tekrarlı şekillerdir.



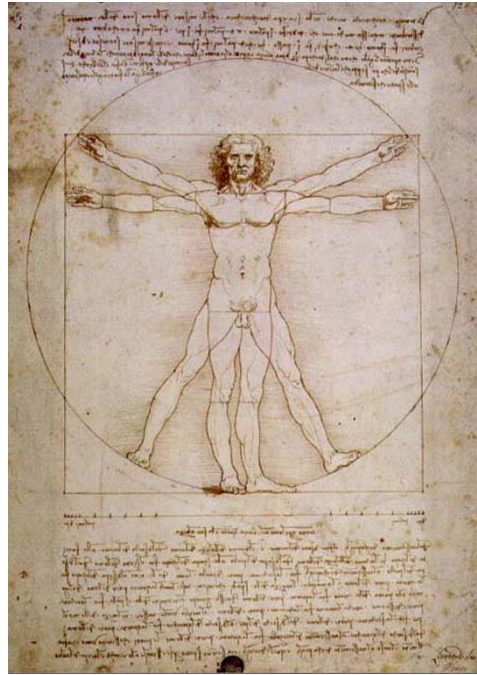
Görsel 1.1. Fraktal

(<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWFuZGVsYnJvdF9zZXQ>, Erişim Tarihi: 15.11.2018)

1.3.2. Vitruvius adamı (Vitruvian man)

Ünlü İtalyan mimar Vitruvius Pollio'nun çalışmaları baz alınarak hazırlanan notlara ve taslaklara göre; Vitruvius adamı yaklaşık 1487 yılında Leonardo Da Vinci tarafından yaratıldı. Aslında, bu fikir mimar Vitruvius'un yazdıklarından alıntıdır. Teoriler Leonardo'nun değildir, ancak o bu düşüncüyü geliştirebilmek için hayatının çoğunu doğada ki diğer şekillerde ve insan vücudunun yapısı arasındaki bağlantıları arayarak bu fikirleri ileri götürebilmeyi dener. İki adam da yapıları tasarlarken bazı prensiplerin kullanılabilirliğini fark ettikleri için evrensel bir insan modeli ve parçaların bütün içerisindeki konumlarını ve ölçütlerini belirleyen ilkeler ortaya konulur. Parçalar arasındaki ilişki evrensel tasarımı yansıtır. Elementlerin dengesini sağlam bir yapı sağlar. İyi bir yapının insan varoluşunu kendi üretmesi ve insan vücudunun tanrının yarattığı ile eşit ölçüde paylaşılır. Leonardo'nun çalışmaları arasında bulunan taslak ve notlarda; insanoğlunun, dünyanın modeli olduğunu ifade eden Leonardo Da Vinci'nin insan vücudunun oranlarını nasıl anladığını gösterir. (http-4)

Kağıt üzerine mürekkep ve dolma kalem ile çizilen çizim, kare ve daire içerisine aynı anda çizilir, bacakları ayrı ve kollarıyla iki üst üste konumda bir erkek figürü betimlenir. Metin ve çizim bazen oranların kanunu ya da daha az sıklıkla insanoğlunun ölçütleri olarak adlandırılır. Her bir ayrı parça bütünde basit bir kesir, bir başka deyişle küçük bir bölümdür. (http-5) Örneğin; alından çeneye kadar ölçülen baş, tam anlamıyla toplam yüksekliğin onda biri kadar ve iki yana olabildiğince esneyen kollar her daim vücudun uzunluğu kadar geniştir. Bu görüntü, Leonardo'nun oranlar hakkındaki yoğun ilgisinin bir örneği gösterir (Görsel 1.2). Ek olarak; resim, doğaya doğru insanı ilişkilendirebilmek için Leonardo'nun girişimlerinin bir dönüm noktasını temsil eder. 1480'lerin sonlarında sanatsal modelin bu konusu, onun görüşlerinin büyük birleştirici ilkelerinden birisi olarak ortaya çıkar. "Vitruvius Adamı" adlı çizim İtalya, Venice'de bulunan Gallerie Dell'Accademia'da saklanmakta ve ara sıra sergilenmektedir.



Görsel 1.2. Da Vinci, "Vitruvius Adamı"

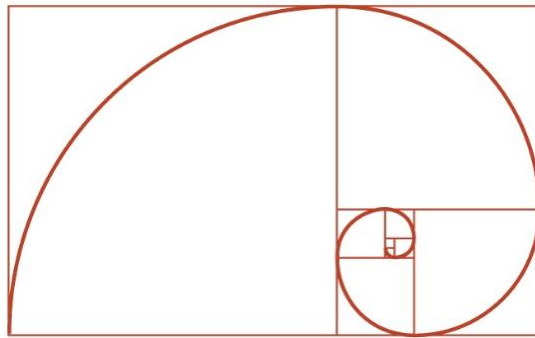
(<https://www.bbc.co.uk/science/leonardo/gallery/vitruvian.shtml>, Erişim Tarihi: 15.11.2018)

1.3.3. Fibonacci dizisi

“Fibonacci” Fılius Bonacci isminin kısaltılmasıdır. Bonacci, günümüzde kullanılan tam sayılar gibi Hint, Arap sembol ve rakamlarını gösteren çığır açan araştırması “Liber Abaci” adlı 459 sayfalık kitabını Avrupalılara tanıtmak amacıyla 1202 yılında yayımlar. Fibonacci dizisi ile (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ...) yani ($a_1 = 1$, $a_2 = 1$) başlangıç değerleriyle ($a_{n+2} = a_{n+1} + a_n$) tekrarlanma bağlantısıyla verilen dizi anlaşılır. (Walser, 2001, s. 69) Sıralamada, her bir rakam kendisinden önce gelen iki sayının toplamıdır.

1.3.3.1. Fibonacci dizisi ve altın dikdörtgen ilişkisi

En küçük kare ile başlanarak kenar uzunluklarının birimi belirlenir. Daha fazla kare eklenerek dikdörtgen oluşturulur. Ardışık olan her bir yeni karenin kenar uzunlukları iki önce ki karenin kenar uzunluklarının toplamıdır. Böylece, kenar uzunluklarının ardışık olması Fibonacci dizisini verir. Ortaya çıkan dikdörtgenler, kenar uzunlukları gibi art arda gelen Fibonacci sayılarına sahiptir. Peş peşe olan iki Fibonacci rakamlarının oranı Altın Kesit oranına meyilli olduğu için, böyle oluşturulan dikdörtgenler, Altın Dikdörtgene yakındırlar. (Walser, 2001, s. 72) Altın dikdörtgen ile kenar uzunluklarının Altın Oran olduğu dikdörtgen anlaşılır. Dikdörtgen içerisinden kare çıkarıldıktan sonra kalan dikdörtgen, asıl dikdörtgenle benzerdir. Kareye bölünerek döngünün tekrarlanması Altın Dikdörtgeni oluşturur (Görsel 1.3).



Görsel 1.3. Altın Dikdörtgen

(<https://www.slideshare.net/breadwild/allsouls-design-copy>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

1.4. Heykel Sanatında Kültür ve Kompozisyon İlişkisi

Kültür, Latince de "cultum" kelimesinden gelmektedir. Batı dillerine ise "cultura" olarak geçmiştir. Fransızca söyleyiş biçimiyle Türkçe diline geçmiştir. Sir Edward Burnett Tylor kültürü şöyle tanımlamıştır: “Kültür, toplumun bir üyesi olarak kişinin elde ettiği bilgi, inanç, sanat, gelenek-görenek, alışkanlık ve becerileri içeren karmaşık bir bütündür (Özer, 2004, s. 9)”.

“McIver'a göre kültür; yaşayış ve düşünüş tarzımızda, günlük işlerimizde, sanatta, edebiyatta, sevinç ve eğlencelerimizde tabiatımızın, mizacımızın ifadesidir (Özer, 2004, s. 11)”.

Toplumsallaşma olgusu olan kültür kavramı, tarih boyunca var olan insanın tüm geçmişine ve yaşam deneyimlerine dayanmaktadır. Hayat süresince elde edilen alışkanlıklar ve yeteneklerin bir araya gelmesidir.

“Antropolog Richard Thurnwald kültürü; tutumlardan, davranışlardan, gelenek ve göreneklerden, düşüncelerden, ifade tarzlarından, değer yargılarından, kurum ve örgütlerden oluşan, bütün bu faktörlerin zamanla birbirine kaynaşmasından meydana gelen bir bütün olarak tanımlamıştır (Özer, 2004, s. 18)”.

Tanımlamalarda görüldüğü üzere; Yaşayış biçimiyle tecrübe edilerek öğrenilir, aynı zaman da öğretilerek, nesilden nesile aktarılması sağlanan karmaşık bütünsel bir olgu olan kültür, dil ile aktarılan düşünme ve bilinç yapısıdır. Felsefe, tarih, sanat gibi dil de kültürün bir kavramıdır. Dil, önemli ve güçlü bir araçtır. Dil geliştikçe hareket, ses, imge etkili anlatım yöntemleri haline geldi. İlkel insanlar, bu yöntemleri kullanarak sanatı büyü ve güç olarak tanımladılar.

Maddi ve manevi ürünler, her ne kadar kültürün önemli birer ögesi iseler de kültür, yalnızca bu öğelerin basit bir bütününden ibaret olmayıp, insanların yaratıcı güçlerinin tarihsel gelişim düzeyleri ile içinde bu yaratıcı güçlerin ortaya çıkıp geliştikleri toplumsal biçimleri ve bu yaratıcı güçlerin hem maddileşmesi hem de ifadesi olan maddi ve manevi kazanımlar arasında ki toplumsal karşılıklı etki sürecidir. (Gündüzalp, 1986, s. 11)

İlkel kavimler; imkanları, ihtiyaçları, inançları ve araç-gereçleri doğrultusunda biçimlendirilen kültür yapısının tarihsel süreç içerisinde yer alan gelişimi, her kültürün kendisine özgü olan öykünmesini simgeleştirmiştir. İlkel toplumlar da yalnızca sanat ürünü olmayan imgeler, belirli ihtiyaçların sonucu olarak yapılmakta. İlkeller açısından bakıldığında zaman “yararlılık” kavramı ön plandadır. “Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar, imgeler ise; onları

doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Heykeller büyüsel amaçlar üstlenir. (Gombrich, 2007, s. 39)”.

Faruk Atalayer tarafından şöyle ifade edilir:

İnsan, bulunduğu çağa ve topluma göre düşünür. İnsan, bağlı olduğu topluma göre, görerek (okuma ile, bizzat yapma ile), duyarak, tadarak, dokunarak, koklayarak, sezerek “bilgi” edinir. Kuşkusuz, hiçbir sanatçı yoktan bir şey yaratmamıştır. Elde ettiği, biriktirdiği bilgilerle “orijinal bir sentez” yaratmıştır. Var olandan esinlenmiş, değiştirmiş, geliştirmiş, “yeni ve biricik olanı yani eski olandan öz ve biçim olarak farklı olan biçimlenişi üretmiştir. Yeni bir sentez yaratabilmek için, zengin bir bilgi ve şekil haznesine sahip olunmalıdır. Yaratıcı eylem için bu şarttır. (Atalayer, 1994, s. 161, 162)

Uygarılıkların ve toplumların doğrudan etkisinde kalarak gelişim gösteren kültür dallarından biri olan heykel sanatında kullanılan malzemeler, araç-gereçler ve yöntemler gibi faktörler yontunun uygarlıktan uygarlığa, dönemden döneme büyük farklılıkların var olduğunu gösterir. Tarih süresince heykelin biçimine ve kompozisyonuna yansıyan üslup farklılıkları görülür. Her dönemin görsel ve zihinsel algısı farklı olduğundan dolayı kompozisyon yıllar boyunca bir kültürden diğer bir kültüre kadar sürekli değişim göstermiştir. Buna göre; kültürel simgelerin biçimlenmesi ve görsel öğelerin konumunun belirlenmesi heykele ait düzenleme yapısının oluşturulmasını gerektirir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TARİHSEL DÖNEMLER İÇERİSİNDE KOMPOZİSYON İNCELEMELERİ

2.1. Mezopotamya Heykel Sanatında Kompozisyon

Yaklaşık M.Ö. 5000'lerde Sümerler, Akadlar, Kasitler, Elamlar, Babiller ve Asurlar uzak geçmişte gelişen önemli medeniyetler, Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki verimli topraklara sahip vadiler de yaşamışlar, kendilerine ait kültürlerin gelişmesini sağlamışlardır. Uygarlıkların kurulduğu, tarihte ilk yerleşim yerlerinin bulunduğu bu bölgenin adı "Mezopotamya" olarak adlandırılır. (MEB, 2001, s. 37)

Mezopotamya sanatı içerisinde dönemin heykelleri pratikte tapınaklar için süsleme, dinsel tören ekipmanı ya da politik amacıyla pişmiş topraktan yapılır ve küçük boyutludurlar. Kompozisyon ise; frontal açıdan simetrik bir anlatım hakimiyeti ile şekil alan figürler, kapalı birer bloktur. İşçilik kabadır. Doğal bir fiziki duruş sergilemezler. Sanatçının ifade tarzına göre; ölçsüz olan beden üzerindeki en önemli görünüşler genellikle büyük olarak biçimlendirilir. Mezopotamya heykelinin sahip olduğu rahip sınıfına ait "hieratic" skala, başka bir deyişle hiyerarşik düzen kralın gerekliliğini, kuvvetini, önemini vurgular. Erkek figürlerde üst beden çıplak, oturur pozisyonda eller dua etmek için önde birbirine sıkıca bağlıdır (Görsel 2.1).



Görsel 2.1. “Gudea Heykeli”, 49cm x 21.5cm x 29.5cm, M.Ö. 2090, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

(<https://tr.pinterest.com/pin/488640628311103027/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Kadın figürlerin de ise elbiseler uzun ve tek omuzu açıktır. Arkeolojik kazılar da bulunan figür başlarının ortak özellikleri; iri gözler, kalın-bitişik kaşlar ve dudaklar ince, kapalıdır (Görsel 2.2). (Huntürk, 2011, s. 64) (Üstünipek & Üstünipek, 2012) (Turani, 2013, s. 78, 80)



Görsel 2.2. “Kral Gudea'nın büstü”, M.Ö. 2090

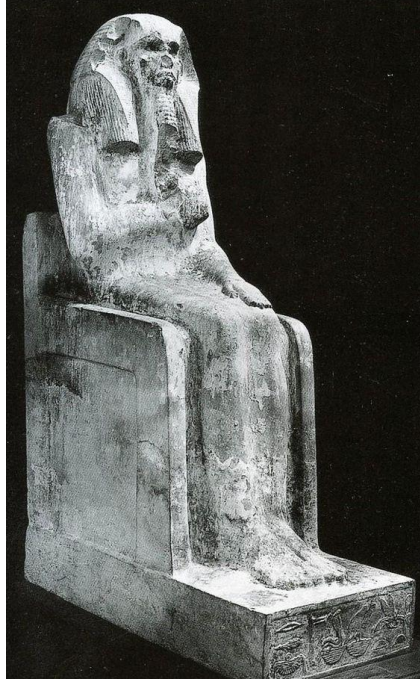
(<https://tr.pinterest.com/pin/20336635788877640/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

2.2. Antik Mısır Heykel Sanatında Kompozisyon

2.2.1. Eski krallık döneminde kompozisyon

Mısır heykel sanatında Eski Krallık Dönemi heykelleri işlevsel kullanım yerleri olarak tapınaklar ve mezar odalarına yerleştirilmek üzere ölümden sonra ki hayatı güvenceye alma amacıyla büyük boyutlu heykellerde bazalt, su mermeri, granit küçük boyutlu heykellerde ise kemik, ahşap, kireç taşı, maden ve fildişi materyallerinin kullanıldığı görülür. Ayakta duran yontuları düzenlemede; simetrik frontal duruşu ile biçimlenen kapalı figüratif heykeller, yüksek blok üzerinde büyük ve masif yapıdadırlar. Hareketleri sınırlıdır, neredeyse yoktur. Sanatçı, önemsiz detaylardan uzak durur, böylece yüzeyde dış bükey formu göstererek bütünü algılanması sağlar. Bir blok üstünde oturma pozisyonunda ki yontularda, başlar ve omuzlar dik, gözler ileri bakar ve son olarak eller diz üzerindedir. Ayakta durmakta olan yontular da ise ayaklardan biri öne atılır ve kollar vücuda yapışıktır. Portre ölçülerine göre yapılan büstlerde, geometrik bir düzen dahilinde ayrıntı ve ifade bulunmaz. 3. Hanedan krallarından olan Diyozer (Djoser) heykeli,

dönemin dikkate değer heykellerinden biridir (Görsel 2.3). (Üstünipek & Üstünipek, 2012, s. 48) (Turani, 2013, s. 59) (Sadıkoğlu, 2007, s. 82, 83)



Görsel 2.3. “Kral Diyoser”, M.Ö. 2690-2670

(<https://tr.pinterest.com/pin/391250286372772455/>, ErişimTarihi: 02.04.2019)

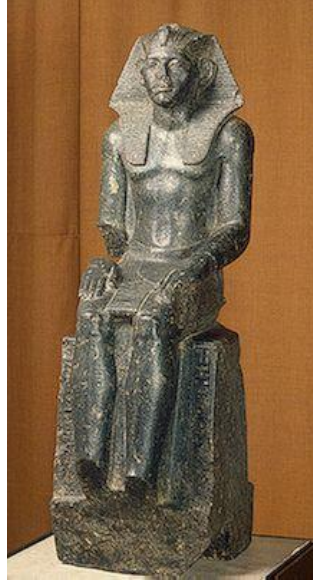
2.2.2. Orta krallık döneminde kompozisyon

Mısır, Orta Krallık dönemi heykel sanatında, Eski Krallık döneminde uygulanan oturarak ve ayakta durarak yapılan heykellerin kompozisyonunda simetrik-frontal bir duruşla şekillendirilmeye devam edilen, hareketsiz ve kapalı olarak biçimlenen heykellerde yüz ve vücut betimlemeleri, doğallık kazanırken aynı zamanda kübik ve blok formun kullanılmasının sürmesine rağmen blok anlatımın egemenliğinden uzak durulur. Vücut ile hareket yansıtılır. Heykel, bütün bir blok kütle üzerinde değil, taht olarak biçimlendirilen blok üzerinde durmaktadır. Bacaklar bloktan ayrıdır, bütünleşmemiştir. Gereksiz ayrıntılardan kaçınan sanatçı, altyapısı sağlam dış bükey ve büyük çaplı sade yüzeylerin üzerine düşen ışık ile oluşan gölgelerin geniş yüzeyde net olarak gezinmesini sağlamasıyla bu dönemin gerçekçi ve doğal yaklaşımını yansıtır. Yüz ifadeleri serttir. Devasa boyutlarda ki 1. Sesostris ve 3. Amenemhet heykelleri bu dönemin en iyi örnekleridir (Görsel 2.4, Görsel 2.5). Gücün ve büyüklüğün simgesi olan sfenkslerin gerçekçi bir üslup ile vücutlarının ve yüzlerinin yumuşamasıyla hem natural bir güzellik

hem de bir incelik, naiflik elde edilir. Devasa blok yontular ve sfenksler dönemin mühim yapılarıdır. (Turani, 2013, s. 62, 63) (Huntürk, 2011, s. 56)



Görsel 2.4. “1. Sesostris”, 7. Sülale, Kahire Müzesi, Mısır
(<https://tr.pinterest.com/pin/405886985164267946/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)



Görsel 2.5. “3.Amenemhet”
(<https://tr.pinterest.com/pin/4292562116948897/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

2.2.3. Yeni krallık döneminde kompozisyon

Yeni Krallık dönemi heykel sanatında Orta Krallık heykel sanatının niteliği olan simetrik-frontal duruş devam eder. Eski ve Orta Krallık dönemlerinden farkı; figürlerin

arkasındaki blok kütlenin kaldırılmasına ek olarak, omuz ve başın dik, ellerin diz üzerindeki konumunun aynı olduğu heykeller ile ayakta frontal duruşun sürdürüldüğü Mısır sanatının klasik üslubu görülür. Farklı olarak, heykelin yüzeyi üzerindeki planlar daha yumuşak, konturların da ince kullanıldığı feminen bir kibarlık bulunur. Güzellik ve estetik kavramları ön plandadır. Hem kadın hem de erkek yontularında detaylı ince işçilik ile vurgulanan bir zarafet vardır. Anıtsallık ve sağlamlık heykelin görünüşüne yansır. Bunun en etkileyici örneği: 18. sülaleden kral Hatşepsut heykelidir (Görsel 2.6). (Turani, 2013, s. 65) (Sadıkoğlu, 2007, s. 86, 87)



Görsel 2.6. “Kral Hatşepsut”, Kireçtaşı, M.Ö. 1473-1458

(<https://tr.pinterest.com/pin/731412795706620791/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

2.3. Antik Yunan Heykel Sanatında Kompozisyon

2.3.1. Geometrik dönemde kompozisyon

Antik Yunan Geometrik sanatı, vazı süslemelerinde katı ve karakterist geometrik üslubunu ortaya koyar. Geometrik tarzda süreç içerisinde form ve süsleme gelişim gösterir. Erken geometrik stilinde siyah zemin üzerinde "S" biçimli "meandr" ve "T" biçiminde simetrik süsler tüm vazının, kabın etrafını dolanırlar. Ayrıca; "Pyxis" kaplarının kapaklarının üzerine küçük boyutlu stilize hayvan heykelleri yerleştirilir (Görsel 2.7). Olgun geometrik dönemdeyse figüratif düzenlemelerin erken üslubun katı tarzının yerini aldığı görülür. Geç geometrik zamanında figüratif ve ölü anlatımlı

kompozisyon oluşturulmaz. Plastik ifade değer kazanır. Figürinler sistemli bir şekilde düzenlenir. (Turani, 2013, s. 137, 138)



Görsel 2.7. *Kapak üzerinde duran dört atlı Geometrik Pyxis, Pişmiş toprak, MÖ 760-750, Atina*
(<https://tr.pinterest.com/denissetwyn/800-700-bc-ancient-greeketruscan-pottery/>, Erişim tarihi: 02.04.2019)

Genel olarak Geometrik sanatta figürinlerin gövdeleri ön cepheden geniş olmasına rağmen yandan oldukça incedir. Yandan bakıldığı zaman daha kaslı olan bacaklar, önden bakıldığında daha da ince gözükebilir. İncelerek uzanan figürinlerin gövdesi üçgen şeklinde uzun güçlü uyluklar ile dar kalçalar yapabilmek için daha geniş, güçlü omuzların modle edildiği görülür (Görsel 2.8). Kuvvetli bir simetrik anlayışın egemen olduğu bu dönemin eserlerinde başın, boynun, bacakların ve ayakların silindir yapıda bulunması ile gözlerin dairesel büyük bir biçimde uygulanması dönemin ortak özellikleridir. (Boardman, 1991, s. 9)



Görsel 2.8. *Yunan Geometrik Dönemi Bir Kahraman ve Kentauros Heykeli, M.Ö. 750*
(<https://tr.pinterest.com/pin/420664421414242525/>, Erişim Tarihi: 02.04.2019)

2.3.2. Arkaik dönemde kompozisyon

Antik Yunan Arkaik döneminde sanatı ya aristokrat bireylere ya da devlete göre belirlenmeyen yontular, kabirleri göstermek ya da tapınaklar, vahiyler ve korunma alanlarına konularak sunulduğu gibi kentsel alanlara yerleştirilmesi amacıyla ideal güzelliği, sofuluğu, fedakarlığı ve onurlandırılmayı tasvir ederler. (http-6)

Taş ve bronzdan şekillenen heykellerin biçimsel örgütlenmelerinde frontal duruşun devam ettiği görülür. Erkek yontular çıplak olarak, kadın yontular ise giyinik olarak tasvir edilir. Kübik ve blok formlar görülür. Belirli bir ifade yoktur. Arkaik gülümseme vardır. Kollar ve bacakların gövdeden ayrılması ile ideal insan betimlenir. Zaman içerisinde stereometrik formdan uzaklaşılır. Fiziki görünüm, plastik anlatım doğallaşır. Sonrasında, hareket kompozisyonun tümüne yayılır. Detaylı modelleme uygulanır aynı zamanda uzuvlar vücuttan uzaklaşır, boşlukta eylem kazanır. Böylece, dönemin son devirlerine yaklaşıldığı süreçte simetrik duruş terk edilir, asimetrik duruşun gelişmesiyle piramidal kompozisyona geçilir. Uzun, katı biçimlendirme yerini hareketli adeste görünüşüne bırakır. Örnek olarak; "kouroi" kuros ve kore "korai" hem dönemin hem de tüm Antik Yunan sanatının evrelerinin en önemli tipik yontularıdır (Görsel 2.9). (Turani, 2013, s. 141-145)



Görsel 2.9. "Kuros ve Kore"

(<https://schoolworkhelper.net/archaic-sculptures-history-kroisos-kouros-kore-ka/>, Erişim Tarihi:02.04.2019)

2.3.3. Klasik dönemde kompozisyon

Klasik dönemin ilk periyodun da toplum içerisindeki statüsü yükselen sanatçı, teknik açıdan mükemmel olan heykellerde vücut uzuvlarının bütün içerisinde birbirleriyle uyumlu ve orantılı olduğu dikey duruşta ki bedeni canlı, yumuşak ve rahat bir şekilde anatomiye eylemin yönüne göre biçimlendirdiği görülür. Böylece, kompozisyonda uyumlu bir bütünlük sağlar. İçten dışa doğru olan ifade ile stereometrik olarak adlandırılan biçimlendirme uygulanır. İşlenen yüzde ifade bulunmaz. Bunun yerine ifade, beden hareketinde, sadeliğinde, durgunluğunda görülür. Figür üzerinde dengeli olarak yayılan hareket ile doğallık kazanılmaya başlanır. (Turani, 2013, s. 151)

Bedenin tüm yükü tek bir bacak üzerine verilirken boşta kalan diğer ayağın geriye doğru bükülmesiyle kalçada eğim oluşur. Kafa bir yöne bakar. Bu duruşa “kontraposto, kontrapost, contrapposto” adı verilir (Görsel 2.10). Frontal duruştan kontrapost duruşa geçilir. (MEB, 2001, s. 46)



Görsel 2.10. “Doryphoros”, Mermer, M.Ö. 450-440, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli

(<https://www.britannica.com/art/Western-sculpture/Ancient-Greek#ref30347>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

Polykleitos’un “Canonunda” yazdığına göre; Heykelde baş küresel ve vücut 1/7 olmalı, baş yüksekliği ve ayak uzunluğu eşit olmalıdır. Baş yüksekliği omuz genişliğinin ve bacak

uzunluğunun yarısına eşittir. Gövde bir dikdörtgenin içinde çizilirse sonucu altın orana uygun olacal şekildedir. (Huntürk, 2011, s. 97)

Olgun Klasik dönemde Arkaik özellikler görülmemektedir. Kıvrımlarda ve hareketlerde doğallık ve gerçekçilik ön plandadır. “Ölçü, denge, kompozisyon ve uyum bir disiplin dahilindedir (Turani, 2013, s. 156)”. Abartma yoktur. Kompozisyon tek bir figürün farklı hareketlerinin nüanslarıyla düzenlenir. Asimetrik düzenleme ile bedenin duruşu belirlenir. Gövdenin ve uzuvlarının cephesi değişik açılara bakar. (Turani, 2013, s. 19)

2.3.4. Geç klasik dönemde kompozisyon

IV. Yüzyıl Geç Klasik dönemi heykel sanatında daha kuvvetli hareketlerle beraber anatomik yüzeylerin betimlenmesine önem verilmesine ve giysi kıvrımlarının abartılarak çoğaldığı görülür. Kasların gerçeğe yakın bir şişkinlikte ve yuvarlaklaşmaya başladığı görülür. Önce ki dönemlerde giyinik olan kadın heykelleri bu dönemde çıplak olarak betimlenir. Güzellik ve zarafet önemlidir. (Turani, 2013, s. 164) Frontal duruşun fazla baskın olmadığı görülür (Görsel 2.11). Oran ve kurallar üzerine çalışmaya devam etmekte olan dönemin heykeltıraşlarından “Lysippos, ideal baş ve vücut oranını 1/8 olarak düşünür ve bu doğrultuda çalışır (Huntürk, 2011, s. 105)”.



Görsel 2.11. “Bebek Dionysos’u Taşıyan Hermes”, 2.15 cm, Mermer, M.Ö. 350-330, Arkeoloji Müzesi, Olympia, Yunanistan

(<https://www.britannica.com/art/Western-sculpture/Ancient-Greek#ref30347>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

2.3.5. Helenistik dönemde kompozisyon

Nü erkek figürlerinin kahramanlar, tanrılar ve hatta seçkin ölümlüler olarak uygulanması norm olarak kalırken, nü kadın figürlerinin çalışılması daha yaygındır. Yapıtlarda feminenlik görülmeye başlanır. Heykellerde yumuşaklık, güzellik dikkat çeker. (Boardman, 1996, s. 230) Mükemmel konumlandırılmış erkek ve kadın figürlü statüleri oldukça hareketlidir. Durgunluk görülmeyen betimlemelerde natural anlatım ezbere yapıldığı için bedenın kas yapısı ve eylemlerinde abartı söz konusudur. Ayrıca, uzuvları simetriktir. (Turani, 2013, s. 178, 179) Gerçekçiliğin ötesine geçebilmek için hem beden hem de portrelerde duygu ve ruh halinin anlatımı ile detaylar etkileyici ve dikkat çekecek biçimde işlenmiştir. (Boardman, 1996, s. 226) Helenistik çağa kadar büyük oranda tek figürlü düzenlemelerle ilgilenilir. Bu dönemdeyse figürler, grup halinde düzenlenirken, aynı zamanda, piramidal kompozisyon düzenlemesinin de uygulandığı görülür. Kahramanların hislerini ve hikayelerini anlatan dönemin daha karakteristliğini yansıtan anlatı grupları oluşturulur. (Boardman, 1996, s. 233)

Çoğunlukla atletik yapıya sahip figürlerin duygularının ve ifadelerinin gerçekçiliği abartılı olarak yansıtılır. Bu bağlamda, hareket düzenleme içerisinde en önemli öge konumundadır. Dönemin başlarında ki kapalı form anlayışı ilerledikçe açık formlara dönüşür. Helenistik sanatçılar kapalı, açık, bir çok açıdan izlenebilen ya da tek yönden bakış açısına sahip tüm stilleri uyguladılar. “Figürlerde aşırı hareket, coşku, şiddet ifadelerine yer verilmiş, abartılı formlar ışık-gölge ve dramatik anlatımla etkileme gücü ön plandadır (MEB, 2001, s. 47)”. Dönemi en iyi yansıtan ve en tipik eseri “Laokoon” heykel grubudur (Görsel 2.12).



Görsel 2.12. "Laokoon ve Oğulları", 2,42 cm, Mermer, M.Ö. 150, Pio Clementino Müzesi, Vatikan
(<https://www.britannica.com/art/Western-sculpture/Ancient-Greek/media/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

2.4. Antik Roma Heykel Sanatında Kompozisyon

Antik Roma heykel sanatına en güçlü etkiler, Yunan Helenistik dönemi ve Etrüsk sanatlarının idealizmine öykünmeden gelir. Yunan sanatının zerafeti, inceliği yoktur. Heykeltıraşlar, kaba ve basit işçilik yöntemlerini uygularlar. (Gombrich, 2007, s. 131) Ya da sanatçılar Yunan döneminde ki eserlerin kopyalarını yaparlar.

İmparatorluk dönemlerinde güç, prestij ve otorite sağlayabilmek için heykele önemli bir propaganda işlevi yüklenir. Siyasi otorite sağlayan devasa boyutlu atlı kompozisyonlardan oluşan tanrı-impator heykellerinin boyutları 8 ya da 10 metreye kadar uzanır (Görsel 2.13). (AÜ, 2013, s. 75, 76)



Görsel 2.13. "İmparator Marcus Aurelius", M.S. 175, Capitoline Müzeleri, Roma
(<https://tr.pinterest.com/pin/436849232583030300/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

İmparatorluk döneminde dikey konumda düzenlenen, anıtsallık ve adeleler de kütle anlayışının görüldüğü heykellerin kompozisyonlarında hareketler sınırlıdır. Helenistik dönemin etkileri ve kontrapost duruş görülür. Farklı olarak, bir kol ileri doğru yükselirken portreler ise oldukça ciddi, gerçekçi ve katı çehrelidir. Çıplaklık görülmeyen heykellerde detaylar sert hatlıdır. Atletik yapılı bedenleri örten togalarıysa bol kıvrımlıdır.

2.4.1. Roma heykel sanatında portre anlayışı

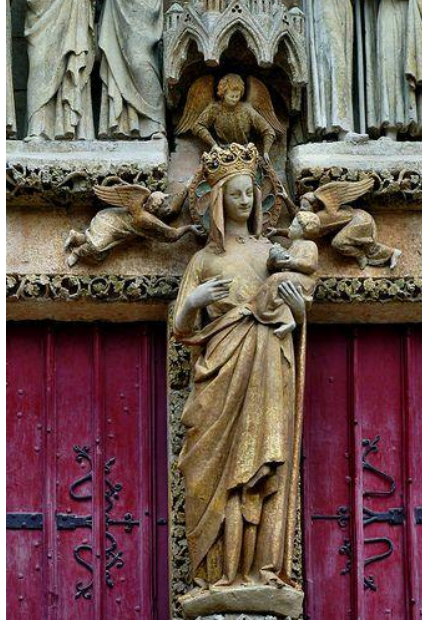
Kendilerine özgü olarak portre büstlerinin yapımına değer veren Romalılar, erkek atalarının balmumundan, pişmiş topraktan ve mermerden yapılan portre başlarını korumak amacıyla, soylu ailelerin, aristokratların geleneksel ve dini törenleri için Romalıların ailelerine olan bağlılıkları ve ilgileri, bireyselleştirilmiş gerçekçi portre büstünün gelişmesini sağlar. Büstler sıklıkla belirli bir bireyin eşsizliğini göstermek amacıyla beni, kırışıklığı, büyük kulakları gibi kişinin hususi özelliklerini tüm yalınlığı ile bireyin kendisine özgün olan yüz ifadesini “realist” üslupla vurgular. (Wilkins, Schultz, & Linduff, 1994, s. 115) Bu nedenle, realist portre tasvirine ihtiyaç duyarlar. Başların mizaçları ağırbaşlı, sert, ciddidir. Katılık görülür. Adnan Turani’nin söylemine göre; “Romalı kendi karakterinin yansımasına önem verir, yüzünün bütün çirkinliği, zekası ya da saflığıyla gösterilmesini ister (Turani, 2013, s. 199)”.

2.5. Gotik Heykel Sanatında Kompozisyon

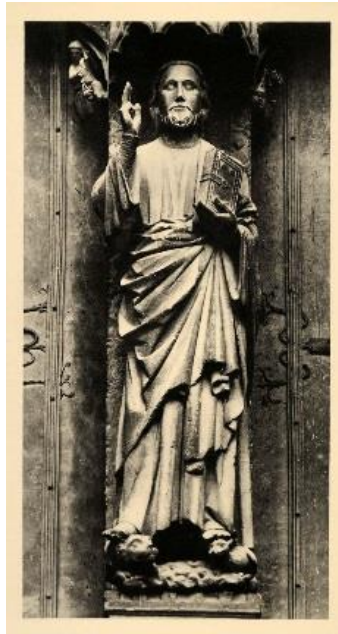
Gotik katedrallerin dış cephelerini süslemek amacıyla cephelerde, giriş kapılarında, lahitlerde, nişlerde gotik döneme ait heykeller yer alır. (AÜ, 2013, s. 181) Gotik kiliselerin dış cephelerinde, kapılarda “transept” girişlerinde ve kemerlerin üzerindeki geniş ve derinliği olan pervazlarda konumlandırılan anlatıcı kabartmalar ve heykeller, dünyevi sahnelerin yanı sıra eski ve yeni ahitleri içeren kutsal kitaptan sahneleri ve figürleri sunarken dış cephe tümüyle tanrının yaradılışını ve dünyanın kutsal düzenini temsil eder.

Erken dönem Gotik heykelleri ise kısıtlanmış hareketleriyle, ince ve uzunluklarıyla dikey sütun gibidirler. Sütunun bir parçasıdır. Yapı ile bütünlük oluşturur. Canlı ve etkileyici biçimde kıvrılmış halde duran kumaş katları, altta yatan anatomik yapıyla ilişkisi olmayan doğrusal modellerde soyut şekilde düşer. Dikine düşen kumaşlar, figürü güçlendirir. Stilize olan yüzler, daha yumuşak ve doğal niteliktedirler. Rahatlık harekete ve ifadeye yansır. Böylece gerçekçilik oldukça artar. İlerleyen süreçte sütunsal yönelimlerini kaybetmeye başlayan ve daha yüksek kabartmalarda fark edilmeye başlanan figürler, özellikle on üçüncü yüzyıl Gotik dönemi boyunca gelişim göstermeye devam eden pervaz heykellerinde doğallık gittikçe artar. Sonra ki yıllarda yumuşak bir zarafet gibi bir yenilik heykelleri karakterize eder. Örnek olarak; Amiens katedralinde

bulunan “Vierge Doree” adlı eser ve Notre Dame katedralinde yer alan “Beau Dieu” isimli yapıt gösterilebilir (Görsel 2.14, 2.15). (Wilkins, Schultz, & Linduff, 1994, s. 231)



Görsel 2.14. *"Vierge Doree", Taş, 2.3 m, 1250-1260, Notre Dame Katedrali, Paris, Fransa*
(<https://tr.pinterest.com/pin/416442296765386603/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

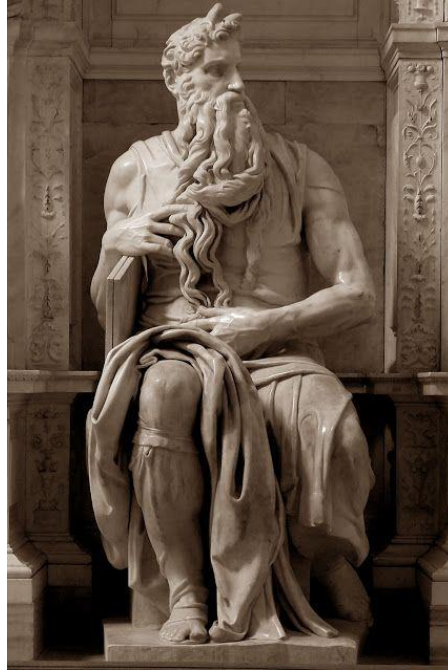


Görsel 2.15. *"Beau Dieu", Taş, 1937, Notre Dame Katedrali, Paris, Fransa*
(<https://tr.pinterest.com/pin/35958497002481339/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

2.6. Rönesans Heykel Sanatında Kompozisyon

Kompozisyonun düzenlenmesinde proporsiyon, denge, anatomi ve formun epeyce gerçekçi tasvir edildiği Rönesans heykel sanatında, Gotik heykel sanatının kuvvetli etkileri görülür. Yunan ve Roma heykel sanatlarının atlı imparator heykelleri yeniden düzenlenir. (AÜ, 2013, s. 187) Ayrıca, eski Yunan ve Roma yontularının klasik üslubu tekrar değer kazanırken antik dönemde uygulanan “nü” yontular yeniden yapılmaya başlanır. Çıplaklık ve heykelin mimariden bağımsız olarak ele alınması Rönesans heykelinin yenilikleridir. Grup heykellerinde perspektif kullanılarak derinlik sağlanır. Büstlerde ise yüz, duyguları ifade eder. (MEB, 2001, s. 72)

Gotik döneme göre hareketin arttığı görülen ve dökülen kumaş kıvrımlarının ince işlendiği büyük boyutlu heykellerde anatomi detaylı ve doğal bir şekilde yansıtılır. Plastik betimleme ışık ve biçimin etkisiyle güçlenirken piramidal kompozisyonun devam ettiği izlenir. Bunarotti Michelangelo’nun “Pietà” ve “Musa” isimli heykelleri, Donatello’nun “Gattamelata Atlı Heykeli” dönemin önemli yapıtları arasındadırlar (Görsel 2.16, 2.17).



Görsel 2.16. Buonarroti, "Musa", 2.35 cm, Mermer, 1512, San Pietro, Rome
(<https://tr.pinterest.com/pin/817825613559039237/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)



Görsel 2.17. Buonarroti, "Pieta", 1.74 cm, Mermer, 1498-1499, St. Peters Bazilikası, Vatikan
(<https://tr.pinterest.com/pin/418271884112961185/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

2.7. Barok Heykel Sanatında Kompozisyon

Devletin ve kiliselerin kuvvetini arttırmak amacıyla halka açık alanlara ve tapınakların içerisine, mimari yapıtlar da ise, süsleme ögesi olarak yer alan barok heykelde teatral anlatıma dayalı bir düzenleme ve atektonik unsurlar görülür. Kısaca; zıt elemanların varlığı oldukça dikkat çekicidir. Kullanılmaya başlandığı görülen “rakursi” heykelde yeni bir gelişimi gösterir. Işık-gölge, derin bir biçimde işlenen vücut formu ve kumaşın yüzeyinde ışığın etkisi ile ortaya çıkan güçlü gölgeler, plastik bir tasvir ile değer kazanır. (MEB, 2001, s. 86) (Huntürk, 2011, s. 163-166) Böylece, yüzey etkileyici bir şekilde hareket elde eder. Duyguyu yansıtan yüz ifadeleriye abartılıdır. Hareket, yalnızca yüzey üzerinde değil, figüre ve kompozisyonun tümüne yayılır. Gian Lorenzo Bernini’nin ünlü yapıtları “Evliya Theresa’nın Vecd İçinde Kalışı” ve “Apollo ve Daphne” adlı heykelleri Barok dönemin üslubunu mükemmel yansıtır (Görsel 2.18, 2.19).



Görsel 2.18. Bernini, "Evliya Theresa'nın Vecd ile Kalışı", 3.50 cm, Mermer, 1647-1652, Vittoria-Cornaro Şapeli, Roma

(<https://tr.pinterest.com/pin/218706125627209817/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)



Görsel 2.19. Bernini, "Apollo ve Daphne", 2.43 cm, Mermer, 1622-1625, Roma

(<https://tr.pinterest.com/pin/655977501943681581/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOYUT HEYKEL SANATI

3.1. Soyutlama-Soyut

Soyut terimi, Türkçede "Mücerret", İngilizce olarak "Abstract", Fransızca da "Abstrait", Almandaysa "Abstrakt" ve Latince ise "Abstractum" kelimelerinin karşılığıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğündeki açıklamaya göre; soyutlamanın sonucunda varılan duyu ile algılanmayan kavram veya düşünce, nesnelerin niteliklerinden ayrılmış mefhum düşünmeyle ulaşılan düşünüş, yalnızca düşün olan bir kavramı ifade eden çıkarım ya da usavurma ile ulaşılan düşünsel beti. ([http-7](http://7))

Felsefede soyutun tanımı somutla olan bağlamıyla sunulur:

Bilgi sürecinin eýtışimsel bir birlik içinde bulunan iki belirleyicisi olan soyut ve somut, bilgilenme sürecinde birbirinden ayrılamaz bir birlik içindedir. Bilgilenme, duyumlarla algılanan somutla başlar. Önce, somut bütünü dışsal ve biçimsel görünümü algılanır. Sürecin sonunda, başlangıç noktası olan nesnel somut yerini düşünsel somuta bırakır. Soyutta kalınmamakta çünkü amaç somutu tüm ayrıntılarıyla bilimsel olarak bilmektir. Bir bütünü parçalarında da ve bu parçalar arasındaki bağlamlarda da bilinmelidir. Bütünü bilinçte yeniden yaratılması, nesnenin kavramlarda yansıyarak bilimsel bilgiyi oluşturmalarıyla, kısaca, soyuttan somuta gelmesiyle gerçekleşir. Görüldüğü gibi, soyuttan somuta ilerleyen bilgilenme süreci, aynı zamanda, somuttan soyuta işleyen bir süreci de içerir. Yoksa, bütünü parçaları ve bu parçalar arasındaki ilişki bilinemez. Bilimsel bir bilgi edinebilmek için ansal bir etkinlik zorunludur. Bu etkinlik kavramlar, yargılar, uslamamalar, varsayımlar ve kuramlar yardımıyla işleyen düşünsel etkinliktir. Ne var ki düşüncenin, bilme sürecinin başlangıcı olan duyumsal algılarda da işlendiği unutulmamalıdır. İnsan algılarının bilincindedir ve algılarken düşünür. Bu düşüncenin bilimsel düşünceye yükseltilmesi gerekir. Soyutla somutu birbirinden ayırıp karşılaştıran metafizik ve idealizm, bilgilenme sürecinin bu aydınlık serüvenini kavrayamamıştır. (Hançerlioğlu, 2000, s. 148)

Yukarıda açıklanan tanım, aşağıda verilen örnekle desteklenmektedir:

Örneğin; şimşek çaktıktan sonra gök gürültüsü duyulur. Sağanağın başlamak üzere olduğunu bildirir. Dam altında saklanır. Ne var ki bu bilgi sınırlıdır. Sadece ıslanmaktan korur. Somutta kalırsak şimşeğin ve sağanağın neden ve nasıl oluştuklarını bilimsel olarak kavranmaz. Sağanak olgusunun özünün kavranabilmesi için soyut kavramlara gereksinim vardır. Bunun yanı sıra duyularla algılamayan ve asla algılamayacak nesnel gerçeklikler de vardır. Örneğin; ışığın saniyede üç yüz bin kilometrelik hızını algılamak olanaksızdır. Fakat, bu hız vardır. Bu hızın etkileri görülür ve oluşturulan soyut kavramlarla onun bilgisine varılır. Pratikte kanıtlanıp, aygıtlarla ölçülebilir. Buna göre; bilimsel bilgi somuttan yola

çıktığı halde, soyuttan somuta doğru ilerler. Eş deyişle soyut kavramlar oluşturularak somut gerçeklik kavranabilir. (Hançerlioğlu, 2000, s. 148)

Wilhelm Worringer ise Soyutlama ve Özdeşleyim isimli tezinde, soyutlama iç tepisini süjenin evren karşısında takındığı içsel huzursuzluğunu gösteren ruhsal haline bağlar. Modern ve ilkel toplumlarda sanatçıların bu endişeyi giderebilmek için, soyut sanata yöneldiklerini ve doğadan uzaklaşarak zihinsel boyutta yeni bir imgeler bütünü yaratılmasının olasılığından söz eder. Bunun sonucunun da soyut sanatta “soyut biçim” olmasıdır.

Algı psikoloğu Rudolf Arnheim’in “Görsel Düşünme” adlı kitabındaki görüşlerine göre; soyutlama gereksiniminin, bir süreç olduğunu ve soyutlama ediminin ilk olarak duyuşsal algıda başladığını vurgular. Görsel algılama, duyumsanan ve bilinç-zihinsellik bağlamı için gerekli olan enformasyonu toplar. Böylece, algılanan tüm veriler ve kavramlar, zihinsel işlemde geçerek duyuşsal bilgi ile zihnin düşünce üretmesi sağlanır. Düşünce sonucunda kavramlar yaratma, veri toplama, bağlantı oluşturma, çıkarım ve ayırım yapma gibi bilişsel işlevler zihnin duyumsadığı boyuttan ilgisiz davranarak gerçekleşir. Nihayetinde beyin, zaman ve uzam içerisinde var olan şeyler hakkında toplanan bilgiyle çalışmasını sürdürür. Böylece, fenomenin algılanmasıyla kavram yaratmaya yaklaşılr. Görüldüğü üzere, şu ana kadar, bilincin duyuşsal gözleme dayalı bağlamı görülmektedir. İçinde bulunulan anın algılanmasında güçlü bir etkiye sahip olan, bellekte depolanan ve geçmiş deneyimlere dayanan enformasyon, bir biçime sahip değil ise, duyu verilerinin biçimlendirilmesinde tek taraflı yaklaşımın yeterli olmadığını ve şimdiye uygulanamayacağını düşünmekte. Eğer ki, algılanan beti kategorileştirildiyse ve kendisine özgü kimliği varsa mümkündür. Fakat, geçmişe ait bilgilerin şimdiye kadar değişmemesinin mümkün olmadığını ve çevredeki izlerin etkisiyle değişim olacağını ve yalnızca, ayırt edici nitelikleriyle basit bellek izlerinin kalıcılık gösterebileceğini ifade eder. (Arnheim, 2007, s. 15-99)

Tümevarım kavramını sunan Aristoteles’in soyutlamaya duyuşsal bir deneyim olarak sofistlik yaklaşımına göre; duyularla algılanarak elde edilen bilgi, yinelenen duyuşsal deneyimler ile bütünü oluşturur. Böylece, “tümevarım” ile soyutlama yapılarak “soyutlama” belirli bir birime özgü örneklerin özniteliklerini kapsam dışına iter. İçeriği zayıf fakat kaplam açısından hem geniş hem de üst mefhumlar sunar. “Soyutlama, bir kavramın, yüksek cinsten tümden gelen olarak türetilmesi ve ayırt edici özniteliği

(differentia) ile belirtilmesi demektir. Algılanabilir bir nesnenin ortaya çıkması için tümelin ortamı veya tözü etkilemesi gerektiğini, bu ortam ya da tözün de etkilenme arzusu bir yana bırakılırsa, kendi içinde şekilsiz ve atıl olduğunu ileri sürer (Arnheim, 2007, s. 25)”. Örneğin; bir heykeltıraşın formu biçimlendirerek algılanan imgeye dönüştürmesi gibi.

Yukarıdaki tüm tanımlar incelendiğinde soyutlama hakkında şöyle bir ortak yargıya varılmaktadır: Nesnel dünyada gözlem yoluyla deneyimlenen somut görüntünün görsel algı ile duyumsanmasıyla toplanan nesnel bilginin bilinç düzeyinde zihinsel süreçlerden geçmesi sonucu özünün kavramsal, düşün olarak belirlenip yeniden anlamlandırıldığı süreç soyutlama, soyutlama süreci sonunda varılan düşünsel veri ise soyut kavramdır. Soyut düşüncenin nesnelleştirilmesi ile ulaşılan içsel gerçeklik (somut obje) ise soyut biçimdir.

3.1.1. Geometrik soyutlama

Geometri, uzamda düzlem şekillerinin üzerinde bulunan noktaların, çizgilerin ve hacimlerinin ölçülendirilmesini sağlayan ve bu öğelerle şeklin hacimleri arasındaki nitelikleri araştıran bilim dalıdır. ([http-8](http://8))

Mehmet Ergüven Geometri Üzerine Çeşitlemeler adlı makalesinde ki sonucuna göre: “Geometri nesnenin biçimini bir başka deyişle bizden bağımsız var olan formunu, her şeye rağmen yaşantı ve bilinç niteliğinin uzantısındaki bakış açısına göre şekillendirme (gestalten) olanağı vardır (Ergüven, 2000, s. 157)”.

Wilhelm Worringer ise, uzama karşı üstlenilen tavrına göre davranışını belirleyen şartlara karşı belirlediği geometrik soyutlamayı içgüdüsel olarak zorunlu bir ihtiyaç görmekte ve hem nesneler dünyasından hem de öznenin kendi bağlamından arındığını belirtir. Ona göre, “geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir (Worringer, 1993, s. 43)”.

Yukarıdaki tanımlara göre plastik sanatlarda geometrik soyutlamanın, betimlemesi olmayan düzlemlerde koni, küp, kare, küre, dikdörtgen ve silindir vb. gibi geometrik formların kullanılmasına dayanan sanat görüşü olduğu söylenebilir. Nesnel dünyada ki fenomenlerin betimlenmesi anlamına gelmeyen, birçok kültürün tarih boyunca dekoratif ürünü veya sanat ürünlerinin bir parçası, bir simgesi olarak yer verdiği geometrik soyutlama, temel geometrik şekillerinin kullanılmasının önemli olduğu ve zihinsel

sürecin sonucunda bilgi aktarımını uzamda somut geometrik şekillerle uygulanmasıyla vurguladığı tasvirdir.

Geometrik biçim anlayışını tabiattaki koni, küp, küre gibi şekilleri algılayan ve kullanan ilk sanatçı Cezanne, kübizm akımının temelini atar. Ayrıca; sonrasında sprenmatizm, de-stijl, konstrüktivizm, minimalizm gibi geometriyi baz alan soyut akımların ortaya çıktığı görülür. Heykel sanatında; Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon, Joseph Csaky, Henri Laurens, Georges Van Tongerloo, David Smith gibi sanatçıların çalışmaları örnek niteliğindedir.

3.1.2. Figüratif soyutlama

Plastik sanatlarda figüratif soyutlama, nesnel dünyada insan ve hayvan figürlerinin temel yapısını bozmadan, biçimin deforme edilmesiyle yaratılan soyut biçimdir. Ekleme, çıkarma, abartma ya da kompozisyon elemanlarının biçime uygulanmasıyla tasvir edilir. Biçimsel elemanların estetik etkilerini yansıtan çizgi, biçim, ışık, boşluk, kütle, hacim, doku ve perspektif vb. gibi öğeler figürün soyut tasvirinde kilit rol oynar. Özellikle, soyut sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte figüratif soyutlama, modern sanatın etkili ve güçlü yönlerini sunan formlarını vurgulamaktadır. (http-9)

Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Henri Matisse, Paul Gauguin, Wilhelm Lehmbruck, Marino Marini, Elie Nadelman, Ernst Barlach, Alexander Archipenko, Umberto Boccioni, Jacques Lipchitz, Alberto Giacometti, Henry Moore ve Naum Gabo gibi heykel sanatçıları figüratif soyutlama örnekleri sunar.

3.2. Soyut Sanat

Reel dünyada var olan, herhangi bir şeyin veya bireyin betimlemesi olmayan (non-figüratif ve non-objectif) biçimsel örgütlenmeler “abstre sanat olarak bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir (Erzen, 2008, s. 1432)”.

Soyut sanat, görsel verileri betimlemekten uzakta duran modern bir sanat akımıdır. Endüstri devrimi ve bilimsel keşifler dönemi 19. Yüzyılda fotoğraf makinesinin icadı ile gerçeklik farklı bir boyuta ulaşır. Bu sebeple sanatçılar, gelişen teknoloji ve yeni materyallerin sanat alanında kullanılmasıyla beraber kendi içselliğini, ruhsal durumlarını

ve kendi öznel deneyimlerini yansıtmayı ve 19. yüzyılın sonlarına doğru birçok sanatçı teknoloji, bilim ve felsefede meydana gelen köklü değişimler içeren sanatın yeni bir türünü yaratmayı tercih ettiler. Böylece; soyutlama, sanatta imgelemin tanımında gerçeklikten ayrılmayı ve değişime uğramayı gösterir.

Platonun idealar dünyasında varlığın nitelikleri (ör. renk) nesnelerden bağımsız var olabilir. Soyut sanatçıların da birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın renk, biçim, çizgi, mekan gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koyma amacı güder. Beti, görsel sanatlarda gerçek bir betimleme içinde soyut kavramı ve bir düzenleme unsuru olarak var olabilir. (Erzen, 2008, s. 1432)

Bir başka deyişle; dünyadaki diğer görsel imgelerden bağımsız olarak var olabilen bir kompozisyon yaratabilmek için plastik sanatlarda görsel biçim dillerinin kullanılmasıdır. Tabiatta bulunan bir imgenin biçiminin yeniden düzenlenmesi de olabilir, hayal imgesi de.

3.3. Modern Dönem Soyut Sanat Akımları

20. yüzyıl döneminden önce gelen yüzyılın değerleri batı toplumunda Marxism'in yayılması, psikanaliz ile ilişkili olan gelişmeler, otomasyonun gelişmesi gibi kitle iletişim ve teknolojik ilerlemelerin yayılmasını içeren büyük alana etki eden çeşitli faktörleri içeren kültürel ve politik değişimler tarafından tehdit altına alındığında Modernizmin başlangıcı bu zaman diliminde görülür. Ressamlar, yazarlar ve heykeltıraşlar edebiyatta ve sanatta geleneksel formları reddederler ve onların çevresinde bölünen hızlıca değişim ve gelişim gösteren, endüstrileşen dünyayı gösteren yeni yöntemleri bulabilmek için çabalamalarının sonucunda Soyut sanat, 1880'li yılların başında Natüralizme karşı tepkinin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkar ve modern dönemin biçimsel anlatımını üstlenen sanatçıların, zamanla nesnel gerçeklik dünyasını terk etmelerini sağlayarak birinci bölümde tanımlaması yapılan kompozisyon düzenleme ve biçim elemanlarını uygulamalarıyla ve çözümlemeleriyle sanata özgü olan biçimleri üretmelerinin yeni yöntemlerini geliştirirler. Görüldüğü gibi doğadan uzaklaşmakta, zamanla terk edildiği görülmektedir. (Farthing, 2010, s. 444) (Antmen, 2008, s. 79)

20. yüzyıl sanatı içindeki soyut akımlar ilgi yönleri bakımından üç ana grupta toplanmaktadır:

Salt biçimsel öğelerde evrensel bir anlatım arayan ve düzenli, çoğu kez geometrik ve yalın düzenlemelerle tinsel bir içeriğe yönelen akımlar. Renk, çizgi, hareket gibi öğelerin bilinçaltıyla ilgisini yansıtan duygusal serbest, lirik, dışavurumcu akımlar. Optik işleyişin verilerinden hareket ederek biçim öğelerinin ilişkileriyle mekan, hareket, titreşim gibi salt algısal içerik amaçlayan resimler, heykeller ve mekânsal çalışmalar. Bunlardan ilk ikisi içerik kaynağını doğa ya da yaşantıdan almasına karşın sonuncusu daha bilimsel, teknik ve mekanik bir yaklaşımdır. Ötekiler kadar yaygın ilgi görmemekte. (Erzen, 2008, s. 1433)

1931 senesinde Paris’te “Abstraction-Creation” Soyutlama-Yaratma adlı, 400 sanatçı üyesi bulunan bir dernek kurulur. Dernek 1932-1936 yıllarında etkindir, bu süreç içerisinde “Art Non-Figurative” isimli dergi bir yıl süreyle yayımlanır. Sanatçılar arasında daha çok geometrik soyutlama dikkat çekmektedir. Fakat, yeni bir anlayış biçimi görülmez. Kendilerini şu sözlerle tanımlarlar:

Figüratif olmayan çünkü figüratif olamayan her tür anlatımı, edebiyatı, anekdotu, doğalcılığı ve benzerlerini dışarıda tutan saf plastik kültürdür. Soyutlama. Çünkü bir kısım sanatçılar doğadan biçimleri aşamalı olarak soyutlama yoluyla figüratif olmayan kavramına geldiler. Yaratma çünkü diğer sanatçılar, figüratif olmayana geometri aracılığı ile, daire, düzlem, çizgi gibi soyut elemanları kullanarak dolaysız şekilde ulaştı. İki yöntemi yargılamıyoruz, karşılaştırmıyoruz, birbirinden ayırmıyoruz. (Harrison & Wood, 2003, s. 374)

Modernizm, 1860’lı yıllarda İzlenimcilikten başlayarak parçalamaya, bölmeye, eklemeye, çıkarmaya dayanan Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Fütürizm, Soyut-Dışavurumculuk, Kinetik sanat ve Dadaizm gibi birbirlerinden farklı biçimsel yaklaşımlarda bulunan soyut sanat akımlarının ortaya çıktığı görülür.

3.3.1. Kübist heykel

Heykel sanatında, figürü biçimlendirmenin en eski geleneğinin güçlü etkilerinin devam etmesine rağmen resim sanatına kübizmin büyük değişimiyle heykel sanatında da benzerlik gösteren değişimler gerçekleşir. Ancak, paralel giden bir ilerleyiş yoktur. 1914’den önce kübist heykeller açıkça deneysel, çoğu geçici ya da sıradandır. Heykellerin bazıları biçimsel ve görsel deneyimin farklı yönlerini keşfetmelerine rağmen, ressamlar kişisel sebeplerle yaklaştılar. İlk örnekleri, kolajlar ve kağıt heykellerdir.

Heykel ve rölyeflerin resimsel formla kurdukları diyalog süresince kendisini geliştiren kübizm, Kübist heykelin başlangıç noktasında ısrarla resimsel olsa da kökenleri zaten tam anlamıyla yeniden üretilen Kübizm tanımıdır. İki önemli sanatçı Picasso ve George Braque’ın resimde güçlü renklerin, parlak olmayan renklerin kapalı uyumunu

önemsizleştirdiği ve (figür ya da natürmort) öznenin, resmin ön yüzeyinden kapalı bir derinlik içerisinde hareket eden, birbirlerini yatay ve dikey çizgilerle kesen karelerden oluşan, koordinat sistemi olarak sık sık kesişen yüzeylerin doğrusal bir geometriye dönüştürülmesi gibi keşiflerin sonucu olarak 1910'a kadar kübist resim, üç-boyutlu yaklaşımdan uzak durmaktadır. Renk, form ve hacmin birbirlerinden ayrılmasına imkan oluşturmalarıyla birlikte özgürce çalışmalarıyla temsil edilen içeriğin ve yapının biçimsel düzenlenmesinde yeni bir bağıntı oluşturdular.

Rönesans geleneğinin tüm hayal üstü kazanımlarının ortadan kaldırılmasına kadar heykel ile ilişkili formun temel prensiplerini araştırır. Bu araştırmalarında yalnız olmayan, yaşamı boyunca soyutlanmış şekillere bir merakı olduğu görülen ve eşsiz katkılar sağlayan Brancusi'nin bu gibi yenilikler gerçekleştirdiği bilinmektedir. Boyutsal incelemelerinin katı geometrileriyle beraber yontu problemine hemen uygulanabilir görülen kübizmin ilk heykeltıraşları, ilkel Afrika heykellerinin keşfedilmesiyle yalnızca kübist resimlerden değil, aynı zamanda kübist ressamlardan da etkilenirler.

İnsan figüründen başka çalışma alanlarına kadar izlenecek yolu açan kübizm, heykeli en çok rahatlatan, serbest olmasını sağlayan etkili bir güç konumundadır. Önemli olansa, hacim oluşturma ve formun nasıl değerlendirilmesi gerektiğini sanatçının kavrayışında ve biçimlendirme isteğinde bulan, kütle, hacim ve boşluğun bir sanatı olarak heykelin doğasını tanımlayan ve bu elemanların gelişmesinde ve onlardan yararlanmada yeni olanakların gelişmesini sağlayan kübizm, soyutlamayı tamamlamak için yeni yöntemlere öncülük eder.

Çoğu kişilerce kabul gören konuşmalarda; 1914 yılından önce resimde olduğu Braque, Picasso veya Gris gibi yaratıcı ve hakimiyete sahip olan ve ilgilenen bir heykeltıraş olmaması nedeniyle deneysel olarak kalan, ressamların ve genç heykeltıraşların çalışmalarıyla fazla değişim ve gelişim göstermeyen heykel sanatı 1914'den sonra çok önemli iki heykeltıraş Henri Laurens ve Jacques Lipchitz'ın çıkış noktası olarak geç kübist resimlerini baz almalarıyla birlikte tam olarak biçimde değişim ve gelişim başlar. (Yarowsky, 1988, s. 167, 168) (Cooper, 1970, s. 231)

3.3.1.1. Pablo Picasso

Picasso'nun 1907 tarihli yontulmuş ağaç figürleri zaten Yunan ya da Afrika heykellerinin altyapı fikrini uyandırmakta ve 1909 "Head of a Woman" adlı çalışması, boyanan bir kübist başın heykele doğru tam bir değişim işaretidir. Her ikisi de 1912'de yapılan, "Still Life with Chair Caning" kolajı ve "Guitar" olarak isimlendirilen metal yapı, heykele karşı canlanan ilgisinin göstergesidir.

1913 ve 1914'de Picasso, tekrar kübist boyanan alanın üç-boyutlu etkilerinin incelenmesinde açıkça ağaç, kağıt ve diğer materyallerin yapılarına doğru kübist natürmort resimlere döner. Ya da bir başka yöntemle yerleştirilir. Bu çalışmalar, üç-boyuta doğru yönelen resimlerinin ve kolajlarının göstergesidir. 1914 boyunca Picasso, müzikle ilgili, soyut tasarım ve heykelsel alanların yeni kavrayışları için yapının kurgusunun potansiyellerine yeni bir fırsat olarak sunduğu müzikle ilgili enstrümanların ahşap ve metalden kurgulanan bir asamblajda heykele olan ilgisini bir adım öteye taşır. Picasso'nun 1914'de uyguladığı, altı değişimle boyalı, bronz olarak döktüğü "Glass of Absinthe" adlı çalışması, "Green Still Life" adlı resimle ilişkili süsleyici kübizm ile alakalı bir heykel ya da objedir (Görsel 3.1). Heykel, 1950 ve 1960'lı yılların pop-art ve eski heykellerinde doruk noktasına ulaşana kadar, 20. yüzyılın diğer heykellerinin çoğu kadar kendisine ait sonra ki çalışmalarının çoğunun belirgin bir özelliği olan "found object" buluntu obje için tutkusunu açıklayan ilk heykelsi ifadelerinden birisini sunar. (Yarowsky, 1988, s. 167, 168)



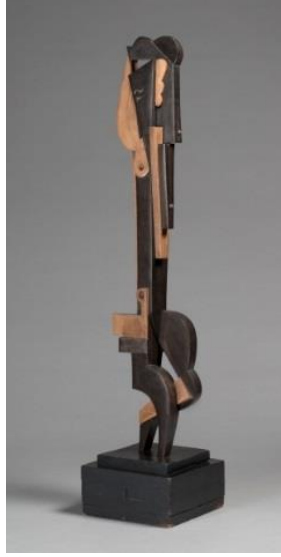
Görsel 3.1. Picasso, "Glass of Absinthe", 21,6cm x 16,4cm x 8,5cm, Altı Kopyadan Biri Boyalı Bronz, 1914, Modern Sanatlar Müzesi, New York

(<https://www.moma.org/collection/works/81307>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

3.3.1.2. Jacques Lipchitz ve Henri Laurens

Litvanyalı heykeltıraş Jacques Lipchitz (1891-1973) ve Paris'in yerlisi Henri Laurens, 1914-1915 yıllarında Kübist heykelin yeni biçim algısını, sentetik (yapay) Kübizmin etkileri altında Paris'te geliştirmeye başlarlar. Modigliani, Matisse, Picasso, Juan Gris ve Diego Rivera gibi isimlerle arkadaş olan Lipchitz, Kübizm konusunda uzmanlaşan önemli isimler ile birlikte kübist heykel çalışmalarına başlar. 1913'te bir dizi figüratif heykele geometrik stilizasyon (biçimleme) uygular. 1916 ile taş, bronz ve ağaç yapılarında, uygulamaları geniş kapsamlı olarak ortaya koyar. Lipchitz, yontuya bir biçimi bir araya getiren farklı şekillerin, çocukların tuğlaları kullandığı gibi ve belirli düzendeki elemanlarla başlar. Lipchitz, geçirgen (transparan) figür heykellerini, metalleri ince uzun ve dar parçalara bükerek keşfettiği bilinmektedir (Görsel 3.2). Onun için Kübizm; 1915 ve 1925 yılları arasında birçok önemli heykellerini oluşturduğu ve serbest bırakan bir etkidir. Resimde ki gibi heykelde oynamak için önemli bir rol görevindeki Kübizmi fark eder. Herhangi bir şeyin imitasyonu olmasından daha ziyade kendisiyle bütün bir varlık olarak heykel belirtmek için ve onun özündeki heykelsi formun doğasını yeniden sorgulayan bir anlamdadır. Dada sonraları tarzı geometrik Kübizmden ayrılrsa da formun Kübist algısının yaşamı boyunca Lipchitz ile aynı kalır. Onun heykellerinde, düz

yüzeyle-derin, düzgün-eğimli, masif-boşluk ve ışık-gölge gibi biçimsel zıtlıklardan birini yeniden tasarlar. (Bowness, 1985, s. 182) (Yarowsky, 1988, s. 169, 171) (Cox, 2000, s. 321)

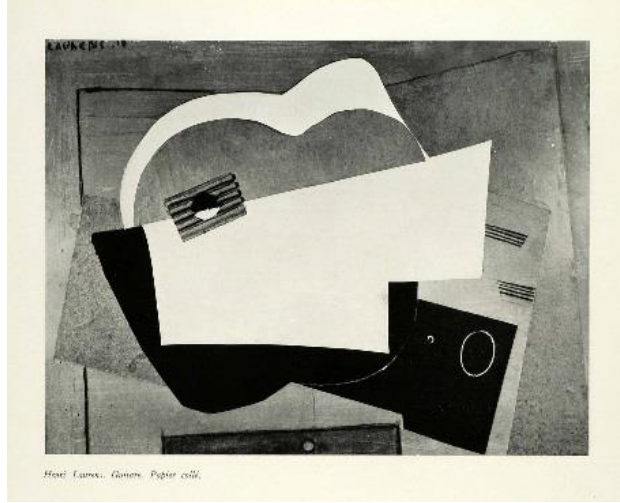


Görsel 3.2. Lipchitz, “Ayrılabilir Figür; Dansçı”, 98.1cm, Abanoz ve Meşe, 1915, Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland

(<https://tr.pinterest.com/pin/106467978664873249/?lp=true>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

George Braque ile 1911’de tanışan Henri Laurens (1885-1954), uzun süren arkadaşlıkları boyunca Kübizm hakkında bilgiyi doğrudan Braque’dan öğrenir. Savaş yıllarında Kübist resmin gelişmesi ile yakından ilgili olan Laurens’in ilk çalışmaları 1915 tarihine kadar dayanır. 1914 öncesi rölyef etkileri üzerine, 1915-18 arası benzer objelerin iki boyut üzerinde kağıt kolajlar çalışır (Görsel 3.3). 1918’de yontma ve modellemeye yönelir. Metal ya da ahşap yapımlı figürler veya ölü doğa düzenlemeleri gibi üç-boyutlu çalışmalarını 1918 senesine kadar üretmeye devam eder. Rölyef ve biçimsel kurguları, Picasso’nun ev yapımı marangozluk çalışmalarından, biçimsel yönünden daha dikkatli, daha planlı ve ayrıntılı şekilde tasarlanmasına dikkat edilir. Laurens, sadece boyutsal bir alan tanımlamak ve hacim yaratmak için yüzeylerin yapısını açıkça kendilerini ifade eden bir yapıyla çalışma alanını oluşturur, aynı zamanda onları farklı renklerde boyayarak yüzeyleri birbirlerinden ayırmaktadır (Görsel 3.4). Birkaç betimleyici detaylarda boyanarak onun kompozisyonlarının gerçekliğini tamamlayacak bütünün gerekli son parçasını koyar. Bu yapılar, sentetik (yapay) Kübizm resimlerinin üç-boyutta yaratıcı ve

mükemmel bir şekilde yorumlanmasıdır. Laurens, kesişen karelerden, nokta bilimsel noktalama ile benzer dekoratif parçaları gösteren ve çizilmiş olacak çizgiler için telin uzunluğunda oluşturulan aynı düzlemsel yapıyı kullanan objelerin benzer kompozisyonlarını gösterir. (Cooper, 1970, s. 255, 256)



Görsel 3.3. Laurens, "Guitar", 55cm x 64cm, Kağıt Kolaj, 1917-1918

(<https://www.periodpaper.com/products/1954-print-guitar-henri-laurens-musical-instrument-music-illustrator-cubist-art-113496-cda1-066>, Erişim Tarihi: 04.04.2019)



Görsel 3.4. Laurens, "Bottle and Glass", 34cm x 11.5cm x 12cm, Taş, 1919, Lille Metropol Modern Sanat Müzesi, Villeneuve d'Ascq

(<https://tr.pinterest.com/pin/330310953915840102/>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)

1918’de yeniden taş kullanmaya döndüğünde, sadece cepheden değil, tüm bakış açılarından işlevi olan heykellerinde hacim ve yüzeyin fark edilebilirliğini arttırmak için karşıt şekilleri ve desenleri kullanır. (Cox, 2000, s. 328)

1920’ler boyunca Kübist eğrilerinin kendisine ait formunu geliştirirken, erken Kübist çalışmalarının daha katı geometrik formlarını da rahatlatır. İlk eğimli unsurlar, formların düz çizgileriyle birlikte dengelenir. Son on yılda ilgisini, son tarzının hareketli yuvarlak uyumlarla ve dairevi şekil alan hacminin planlamasını değiştirmeye yöneldiği görülür. (Yarowsky, 1988, s. 172) Laurens yapıtlarıyla ilgili şöyle bir tanımlamada bulunur: “Bir heykelde dolu hacmin önemli olduğu kadar sahip olduğu boşluk için de gereklidir (Görsel 3.5). Heykel, formlar tarafından sınırlanan bir boşluk, boşluğa sahip olmak için önde gelen konudur ve ilktir (Cooper, 1970, s. 261)”.



Görsel 3.5. Laurens, "Crown", 53cm x 29cm x 23cm, Boyalı Ahşap, 1915, Modern Müze, Stockholm
(https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_C/cubisme-V/cubisme-P.html,
Erişim Tarihi: 06.04.2019)

3.3.2. Konstrüktivizm (yapısalcılık)

Heykel tarihinin başlangıcından beri, işlenmemiş materyallerin amorf kütlelerinden gidilerek yaratılan biçimlerin birçok farklı yöntemlerini içerir ve bu yaklaşım, boşluktan ziyade kütlenin bir sanatı olarak vurgulanır. Bu geleneksel yaklaşıma karşı olan

Konstrüktivizm, Kübizmden (kolaj, asamblaj) ve Süprematizmden (biçimsel sadelik) etkilenen ve 1913 senesinde Tatlin'in geometrik soyutlamalarıyla başlatılan sanatsal ve mimari bir harekettir. 20. yüzyıl heykelinde yapımcılığı (inşayı) geliştiren önemli bir kavramdır. Malevich, March Chagall ve Kandisky gibi ressamlar Konstrüktivizm için önemli isimlerdir. Ancak, bu modern görüşlü yeni hareketin önderleri; Vladimir Tatlin, El (Eleazer Markevic) Lissitzky gibi mimarlar, heykeltıraşlar ve tasarımcılardan oluşur.

Picasso'nun 1912 yılında tel ve kağıtdan tasarladığı üç-boyutlu Kübist yapı ve aynı yıl içerisindeki bu harekete öncü uygulamaları: "Guitar ve Musical Instruments" adlı çalışmaları metal levha ve ağaç kurgularından ortaya çıkan Kübist formlardır. Ahşap ya da metal, cam ya da plastik öğelerden oluşturularak biçimi doğru yapılandırılan heykel, Kübist deneyimler ile önceden tahmin edilebilir neticedir.

Konstrüktivist ideoloji; maddi yaşamın üretim biçimi olan sosyal, politik ve entelektüel süreçleri belirleyen Marx'ın düşüncelerini yansıtır ve büyük ölçüde estetik karşıtıdır. Esas olarak; sosyal, yararcı ve materyalistliği amaçlar. Sanatçıların görevi ise, devrim yapan proletaryayı bekleyen ve bir bütün olarak toplumun fiziksel ve entelektüel şartlarını ifade etmektir. Bu sebeple, Konstrüktivistlerin isteği; mekanik üretim, mimari mühendislik, üretilen materyaller, fotografik ve kitle iletişimin diğer modern anlamlarının kabul görmesidir. (Honour & Fleming, 2009, s. 819) (Yarowsky, 1988, s. 189)

Yapımlarını toplumun gereksinimlerine, bilimsel yöntemlere ve inşa etmeye dayanarak toplumsal üretime göre şekillendiren Konstrüktivistler, üretim materyallerinin bir araya getirilmesiyle objeleri biçimsel açıdan bir deney olarak görürler. Amaçları, geleneksellikten uzak kalmak ve işlevselliğe biçimsel bir temel koymaktır. Yeni dünyanın oluşmasında "biçimi belirleyen işlevdir" düşüncesiyle ilerler. Bu nedenle dönemin Konstrüktivist yapıtları, zamanının endüstriyel materyalleri ile meydana getirilen sade görünümlü geometrik formlardır. (Antmen, 2008, s. 104-107) "Modernizm sürecinde düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerin sanatsal yansımaları aranır ve konstrüksiyon modernin ideal biçimi olarak görülür (Antmen, 2008, s. 104)".

Konstrüktivistlerin birinci çalışma grubu programı göre ideolojik hedefler:

Aslında, bilimsel ve disiplinli bir yöntemde pratik yapıların yaratılmasına hakim olmak amacıyla Konstrüktivistler, üç disiplin kurar: Tektonik, Faktura ve Konstrüksiyon.

Tektonikler ya da tektonik üslup, endüstriyel materyallerin yararına olan kullanımlarından diğerine ve komünizmin özelliklerinden bir diğerine oluşturulan ve hafifletmedir.

Faktura, organizmanın yeni ifadeleriyle sonuçlanan ya da çalışılan materyalin organik ifadesidir. Bu yüzden, grup, fakturayı tektonikleri kısıtlayan ya da yapımları sekteye uğratmadan yararına olacak şekilde kullanan ve bilinçlice kullanan materyali dikkatlice değerlendirir.

Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin düzenli işlevi olarak anlaşılmalıdır.

Materyalin araştırılması ve endüstriyel uygulanması, özellikleri ve önemi bakımından içerik ya da madde olarak değerlendirilir. Ayrıca, zaman, mekan, hacim, yüzey, renk, çizgi ve ışık Konstrüktivistler için malzemedir ve onlar olmadan kurgu düzenlenemez. (Harrison & Wood, 2003, s. 342)

1912 ve 1914 yılları arasında akademik sanatın yararsız manevi ilkeleri ve asılsız ciddiyetlerini eleştiren Konstrüktivizm, biçimsellik karşıtı bir hareket olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel figür tasvirlerinin aksine mekânsal ifade olarak, hacim ve plastik bir unsur olarak kütleyi inkar eden Konstrüktivist heykel, modellenerek ya da döküm yapılarak oluşturulmaz ve bunun yerine, bükülerek, kesilerek, kaynak yapılarak ya da inşa edilerek meydana getirilir. Bu yüzden yapımında, örneğin; plastik, cam, demir ve çelik, bronz ve mermer gibi endüstriyel alanda imal edilen materyaller tercih edilir. Geometri ve mekanik prensipleri önemsemeleriyle birlikte makinede güzelliği fark ederek hassaslıkta ve hesaplamada önem gerektiren karmaşık ve hafif, zarif olabilen yapımlar inşa ettiler. Aslında, estetik ilkelerini Bauhaus'un tipografyası, mimari ve eşyaların çoğunda yansıtılan endüstri, üretim ve bilimin yenedünyası için biçimsel benzetmeler yaratırlar.(http-10)

Vladimir Mayakovski biçimcilere şöyle seslenir:

Biçimsel yöntem, sanatın incelemesinin en önemli noktasıdır. Bir ritmin her bir noktası açıklanır olmalıdır. Ancak, bir boşlukta bırakılan noktadan kaçın. Sanatsal incelemen sosyoloji ile birlikte çalışmalarının ilginç ve gerekli olur. (Harrison & Wood, 2003, s. 346)

Konstrüktivist heykel, toplumdaki sosyal değişimler ile ortaya çıktığı görülen, kültürel ve mekan arasındaki bağlam sonucu oluşturulan yapısal kurgulardır. Heykel alanında, akımlar içerisinde mekanı bilinçli olarak inceleyen tek harekettir. Mekan, somut ve bütünlüyci bir öge olarak kullanılır. (Bilge, 2000, s. 140-143) “Biçimin ve anlamın mükemmel bütünlüğünden oluşan Konstrüktivist ideal, heykelin yapısının bütünüyle dışa vurulmasına dayanır. Bunun sonucunda, daha önce hiç görülmemiş açıklıkta ve aydınlıkta bir biçim ortaya çıkar (Bilge, 2000, s. 144)”.

Konstrüktivizmin öncülerinden Aleksandr Rodçenko'nun sloganlarından yapılan alıntıya göre:

Konstrüksiyon = öğelerin düzenlenmesi

Konstrüksiyon, modern bir anlayıştır.

Sanat, tüm bilimler gibi matematiğin bir dalıdır.

Konstrüksiyon, materyal kullanımının yararlı ve düzenlemesi için modern bir gerekliliktir.

Konstrüktivist yaşam, geleceğin sanatıdır. (Harrison & Wood, 2003, s. 340)

Konstrüktivizm, bilimsel ve teknolojik manzara bakımından gözden geçirilirken sanat düşüncelerini yeniler ve tüm fonksiyonları modern mühendislik tekniklerinin kullanılmasının önemini kabul eder. Biçimsel açıdan, mekan ve boşluk arasındaki ilişkide geometrik soyutlamanın uygulandığı görülür.

3.3.2.1. Vladimir Tatlin

Rus Konstrüktivizminin kurucusu Vladimir Tatlin, 1913 yılında Paris ve Berlin'e gider ve Paris'te Pisacasso'nun atölyesini ziyaret ederek onun resimlerini görür. Özellikle, kolajların olası etkilerini araştırdığı yapımlardan etkilenir. Sonuç olarak; Tatlin Rusya'ya dönüşünde, benzer yapımlar üzerine örneğin; kırılmış cam, sır ve alçıyla kaplanan yüzeylerle, mukavva, metal ve ahşaptan inşa edilen rölyefler serisi üzerine çalışır. Bu seri, heykelin tarihinde modellenerek ya da inşa edilerek yapılan ve temsili olmayan ilk soyutlamalar arasındadır.

Metal koni ya da yuvarlanan silindir ve camın kıvrılan yapısı, ahşabın düz geometrik yüzeyi gibi belirli özel formlar, biçimsel yasalar bakımından her bir madde, materyalde gerçeklik ya da materyalin kültür ilkelerine göre, Tatlin, seçtiği materyallerin işlevsel olduğuna inanır ve inandığı şeyi bulunduran biçimlerin listesini geliştirir.

1919 yılında Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtının maketine başlar (Görsel 3.6). Anıt, dönen koridorlar üzerindeki seyrek örgülü direkler ve çift eğrili devasa sarmallardan meydana gelir. Yapının yüksekliği 530 metre ve direklerin farklı katmanlara yerleştirildiği koni, küre ve cam bir silindiri kapsayan ve bir açıda yana doğru yatan metal bir spiral kafes formundadır. (Yarowsky, 1988, s. 189,190) (Honour & Fleming, 2009, s. 819) Her ne kadar fark edilmese de Tatlin'in tasarımı, materyallerin mantıklı uyumları ve yalınlaştırılan yararcılığının Konstrüktivist ruhun ve devrimci modernizmin bir sembolüdür.



Görsel 3.6. Tatlin, "3. Enternasyonel Anıtı Modeli", 5.00 m x 3.00, Metal ve Ağaç, 1920, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris

(<https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)

3.3.2.2. Naum Gabo (Naum Neemia Pevsner) ve Anton Pevsner

(Natan Borisovich Pevsner)

Pevsner kardeşler, Konstrüktivizmin yayılmasında önde gelen iki önemli figürdür. Tatlin'in rölyeflerindeki anlayışı benimserler. Konstrüktivizmin, Avrupa'da gelişim göstermesinde en etkili isimlerdir. İlk çalışmaları, geleneksel Rus imge ve halk sanatlarıyla ilgili olan Anton Pevsner, 1911 ve 1914 yılları arasında Paris'e gider. Kübizmin geometrik soyutlamada ki sadeleştirmesinden ve tekniğinden, Archipenko'nun ve Modigliani'nin çalışmalarından etkilenir.

Naum Gabo'nun "Head No:1, Head No:2, Head No:3" adlı çalışmaları ilk yapıtlarındandır (Görsel 3.7). Bu yapıtlarında Gabo, çamurla modelleme ya da taş yontmanın geleneksel tekniklerinin yerine, kesilerek biçimlendirilen yüzeylerden biçimler inşa eder. Pürüzsüzlerdir. Ancak, bazen içine doğru bükülen eğrilerdir ve materyal üzerinde bağlı olan, lehim, yapıştırıcı ve bant ile birlikte birleştirilir. İlk yapımlarında Gabo, katı kütlelerden daha ziyade mekan ile içine girilen açık hacimler olarak oldukça karmaşık figüratif biçimler tasarlar. Geri plana geçirilen ve kenetlenen

yüzeyler sistemi, kaplama ya da ritimsel devamlılıklarında mevcut olmayan yüzeyleri işaret eder. Işıktan kaçan dış kenarlara karşı gölge alanlar, karmaşık bir petek oluşturur. (Hammer & Lodder, 2000, s. 34)



Görsel 3.7. Gabo, "Head No:2", 175.3cm x 134cm x 122cm, Paslanmaz Çelik, 1916-Yenilenen Yapım 1964, Nasher Heykel Merkezi, Dallas

(<https://tr.pinterest.com/pin/425027283552570767/>, Erişim tarihi: 06.04.2019)

Gabo'nun bir sonra ki yapıtları, geleceğe ilişkin gökdelenlerin mimari maket modellerine yaklaşır. 1922 ve 1925 yılları arası Gabo'nun kaideleri, Brancusi'nin çözüm tarzına yakın ve bazen ayna kadar pürüzsüzdür ve genişletilen cilalı diskler ile oluşur.

Bilim ve mühendislik alanlarından derlenen birçok bilinçaltı imgeleriyle yönetilse de zamanla gelişir. Yapıtları, insan ve mimari ile ilgili görüntülerden uzaklaşır. İnsan biçimli heykelin aksine, son yapımları biyotik yönelimden yoksundur. Yapımların üstü, altı, yanı, önü ve arkası yoktur. Gerçek boyutta var olan objelerin bir sınıfı olarak, saydam olmayan yüzeyler yatay olarak yerleştirildiğinde, yapımların uygunluğu ve simetrisi görsel olarak karmaşıklaşır. Gabo'nun inşaları, kaideleri ve yapım arasındaki kinetik ilişkinin (kinetik; hareket içermeyen, harekete geçmemiş ve belirgin hale gelmeyen enerji anlamında) olmasını sağlamak için birkaç denemenin ilkidir. (Burnham, 1968, s. 35)

Naum Gabo, endüstriyel materyallerin Konstrüktivist hayranlığı ve bilimsel teorilerinden etkilendiği bir biçimlendirme yöntemi "stereometrik'i" geliştirir. Mukavva, kontrplak, selüloit, metal levha, cam, tel ve plastik içeren çeşitli materyalleri kullanır. Gabo, yapının iç kısmı üç-boyutlu göstermesi için kütleden çok mekanı betimleyerek

formlar oluşturmaya amaçlar. Kütlenin kapalı bir hacmini oluşturan heykel fikrinden bir değişim anlamına gelir.

3.3.3. Fütürizm

Fütürizm (Futurism, Futurismo, Futurizm), modern yaşamın canlılığını, değişimini ve huzursuzluğunu, makinenin dinamizmini, hızını, enerjisini ve gücünü vurgular. İtalya merkezli 20. yüzyıl başlarında gerçekleşen sanatsal hareketin etkileri, 20. Yüzyılın ikinci yarısı boyunca Avrupa kapsamında genişleyerek yayılır. En önemli etkilerini görsel sanatlar ve şiir alanlarında görülür.

Paris Le Figaro gazetesinde İtalyan şair ve editör Filippo Tommaso Marinetti tarafından bir manifesto yayınlanarak Fütürizm, 20 Şubat 1909 tarihinde kültürel ilgisizliğe karşı entelektüel bir gencin başkaldırısı olarak ilan edilir. Marinetti, toplum ve kültürde değişimi, gerçeklik ve yeniliği takdir eden ve geçmişin sanatını dışlayan amaçlarını yansıtan “Fütürizm” terimini oluşturur. Marinetti’nin manifestosu, otomotivin yeni teknolojisi, onun hızını, gücünü ve hareketin güzelliğini yüceltir. Şiddet ve anlaşmazlığı güçlendiren müzeler ve kütüphaneler gibi kültürel enstitüler yıkımı ve geleneksel değerlerinin etkisi altında olmanın reddini hak ederler. Manifesto’nun agresif bir tonla yazımı, halkta tartışma ve öfke uyandırmayı amaçlamaktadır.

Modern yaşamın dinamiğinde duygusal bağı bulunan sanatçılara seslenen Fütüristler, hareketin, hızın ve değişimin algısını görsel olarak betimlemek isterler. Bunu başarabilmek için Fütürist sanatçılar, objenin rastgele birkaç görünüşünü gösterebilmek için ana hatlarını ve hem kesişen hem de bölünen düz yüzeyleri kullanan Kübist teknikleri kabul ederler. Ancak, Fütüristler, objelerin üzerinde dinamik hareketi tasvir etme niyetindedirler. Dolayısıyla, çalışmaları bu süreç boyunca bir objenin dış hatlarının ritmik ve boyutsal tekrarlarını içerir. (http-11)

İlk Fütürist heykeltıraşlardan Umberto Boccioni, 1912 senesinde Manifesto Tecnico Della Scultura Futurista’yı (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi’ni) yayımlar. Bildirgede açıklanan sonuçlara göre; heykel, kendisinin figüratif değerini değil, formunu belirleyen hacim ve yüzeylerin soyut yeniden yapılanmayı aradığını duyurur. Diğer sanatlarda olduğu gibi geleneksel çalışma alanlarına heykelde son verilir. Yeniden yapılandırılan gerçekçi alanların herhangi bir amacını heykelde reddetse de plastik duyarlılığın temel unsurlarına dönebilmek için belli gerçekliklerin faydalanması

gereksinimini kabul eder. Bu yüzden, bir atmosferle ilgili katmana çapraz bağlanan ve demir teller, bir kap için yarım daire cam, saç için tüylü küresel şekiller, bir obje için mekanik açıdan mobilya ya da eşya, metal ya da ahşap zeminden biçimsel bir Fütürist kompozisyon oluşturulur. (Chipp, 1996, s. 303, 304)

Geleneksel mermer ve bronz, tüm edebi soyluları yok edin. Bir dizi heykelin tüm yapımı için materyalin özelliğini inkar edin. 20 farklı materyalle belirtilen plastik hareketin gayesi için tek bir iş mücadele edebilir. Örneğin; cam, ahşap, mukavva, demir, çimento, at kılı, deri, kumaş, aynalar, elektrik ışıkları vb. gibi listelenebilirler. Bu sadece, konunun çok modern bir seçimi yeni plastik fikirlerin keşfine neden olacaktır. Düz çizgi, yalnızca heykelsi kütleler ve alanların yeni arkı-tektomatik ilkel bekaretine sebep olabilen yoldur. Baştan sona çevresel heykel olmasaydı, yenileme olmazdı çünkü plastik onun ile şekillendirmek için boşluğun içine doğru uzanır. Bu yüzden, çamur, atmosferi kuşatan şeyleri şekillendirecek. Anıt heykelin geleneksel anlayışı ve sistematik çıplaklık yıkılmalıdır. Bütünüyle yenilenmiş plastik unsurların saf bir yapısını içermeyen işler kabul görmemelidir.

3.3.3.1. Umberto Boccioni

Ressam ve heykeltıraşlığının yanı sıra bir kuramcı da olan Umberto Boccioni, 1. Dünya Savaşından önceki yıllarda İtalyan Fütürizminde önemli eserler bırakan etkili isimlerden birisidir. Boccioni'nin kısa yaşamı boyunca heykele olan en büyük katkısı Fütürist heykeller yaratmasıdır. 1912 yılı boyunca Paris'te Archipenko, Brancusi ve Duchamp-Villon'un atölyelerini ziyaret eder ve Picasso'nun heykellerini görür. Milan'a döndüğünde Fütürist heykelin teknik manifestosunu (Technical Manifesto of Futurist) yazar. Boccioni, tüm akademik geleneklere karşı beklenen eleştirel saldırıyı manifestoyla başlatır. Eleştirisi, yalnızca geleneksel heykele değildir. Rodin, Bourdelle ve Maillol gibi önde gelen sanatçıların heykellerinde baskın görülen çıplaklık konuları üzerine de sert eleştiriler yöneltir. Sadece, Medardo Rosso'nun izlenimci heykellerinde heyecan veren yenilikler bulan Boccioni, çevresiyle ilgisi olan ve heykel formları arasında dinamik bir kaynaşma arar ve dışa kapalı heykellerin ve sabit çizgilerin kesin ve komple iptaline gereksinimi vurgular. Figürü açar ve çevresiyle bütünleştirir. Boccioni, cam, ahşap, karton, demir, çimento, at kılı, deri, kumaş, aynalar ve elektrik ışıkları gibi materyallerin

her çeşidinin kullanımını şiddetle talep eder ve nesnenin ya da figürün bölünmesi veya değişimi gibi herhangi bir biçimini kullanmanın, heykeltıraşların hakkı olduğunu açıklar.

Boccioni'nin Fütürist heykelleri ve manifestosu, altmışların heykel kapsamında Konstrüktivist heykel, Dada ve Sürrealist asamblaj, Kinetik heykel ve hatta Pop-art ile arasındaki üç boyutla ilişkili gelişimlerin başlangıcıdır.

Boccioni'nin manifestosuna göre her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp yok olurlar. Retina üzerindeki görüntülerin etkisi titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görülür. Ve o görüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır. Uğraşını ı ışık, enerji, mekanik, hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. (Antmen, 2008, s. 67)

“Unique Forms of Continuity in Space” Boccioni'nin en etkileyici heykelidir (Görsel 3.8). Mekana nüfuz eden ve boşlukta ilerleyen bir figürün bir adım öne doğru ilerleyerek beden hareketinin havada çözülmesiyle şekillendirilen abartılı dış hatlarının yer çekim merkezine doğru itildiği görülür. Boşluktaki bir nesnenin mekan ve zamanda boyutunda kesin hareketi ve dinamizmi algılanır.



Görsel 3.8. Boccioni, “Unique Forms of Continuity in Space”, 117.5cm x 87.6cm x 36.8cm, Bronz, 1913, Tate Modern, London

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space-t01589>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)

“Boccioni’nin heykelleri nesneleri ve figürleri bir dinamizm içinde yansıtmayı amaçlar. Fütürizm’in hıza ve harekete yönelik ilgisini adeta görünür kılar (Antmen, 2008, s. 64)”.

Umberto Boccioni’nin, “Development of a Bottle in Space” adlı çalışması bronz döküm olmasına rağmen, heykelin biçimsel espasının irdelenmesi için geleneksel yapının bir genişletilmesini oluşturur (Görsel 3.9). Şişe, üç boyutlu alanda bütünüyle var olan boyutsal bir kütle, geniş bir modelin basit uygulaması olarak çevresel kaide ile bütünleşerek ve çözülerek açılmasıyla vardır.



Görsel 3.9. Boccioni, “Development of a Bottle in Space”, 38.1cm x 60.3cm x 32.7cm, Gümüş Kaplama Bronz, 1912, Modern Sanatlar Müzesi, New York

(<https://tr.pinterest.com/pin/268597565262233658/>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)

3.3.4. Soyut-dışavurumculuk

Soyut-Dışavurumculuk, ilk olarak resim sanatında ortaya çıkar. 1919 senesinde Kandinsky’nin resimlerini tanımlamak için kullanılır. Allfred Barr’ın 1929 yılındaki bazı metinlerinde görülür. Eleştirmen Robert Coates, 1946’da Amerikalı genç sanatçıların resimlerine yöneltir. Yüzyılın ortalarından sonra sanatçıların asıl başarıları, önde gelen sanatçılar tarafından ortaya konulan düşüncelerin genişletilmesi ve daha güçlü hale getirilmesidir. Yeni bir çalışma alanı olarak, asıl ilerlemenin gerçekleştiği Soyut-Dışavurumculuk, geometrik soyutlamanın geleneğinden ayrılan bir üsluptur. Avrupa da gerçekleşen savaşların sonucunda, savaş sonrası neslin üzerindeki etkilerini yansıtır. Soyut-Dışavurumculuğun temeli, kişiliğin kendiliğinden olan (dürtüler, dışavurum, içsel dürtüler) betimlemeleridir. Amerikan sanat tarihinde güçlü bir şekilde gelişen Soyut-

Dışavurumculukta, Avrupa'dan Amerika'ya gelen Kübist ve geometrik çalışan sanatçıların rolü büyük önem taşır. Bağımsız soyutlamanın diğer üsluplarında ve özellikle Soyut-Dışavurumculukta öncü olan sanatçılar üzerinde Picasso'nun etkisi çok önemlidir. Ancak, geometrik formlardan kaçınılır. Kübist geometrik biçimler yerine geometrik formlara dayanmayan daha lirik soyutlama tercih edilir. Kompozisyon düzenlemesi, biçimsel unsurların birbirleriyle olan bağlamlarına göre değerlendirilmez, tuval üzerinde boyalı statik ya da statik olmayan espas alanlarının bütünsel olarak algılanmasına ilişkindir.

Soyut-Dışavurumculuğun heykel sanatına etkisi; Konstrüktivizm, hazır objelerden yararlanma ve figüratif imgelem içeren yeni heykellerin evrelerinde belirgindir. Heykelde ışığın ve hareketin temel prensipleri, Gabo, Duchamp, Moholy-Nagy, Calder ve diğerleri ile beraber 1920'li ve 1930'lu yıllarda yerleşir. (Yarowsky, 1988, s. 387, 388) 20. Yüzyılın başlıca sanatçılarından David Roland Smith, yassı ve espas içeren metal çalışmalarıyla heykel alanında dikkat çeken en önemli isimdir.

3.3.4.1. David Roland Smith

2. Dünya Savaşı sonrası bronz döküme, taş modellemeye ve doğrudan metal yapılı heykellere yönelen Amerikalı sanatçılar arasında Smith, dünya çapında önemli etkileri görülen yetenekli bir sanatçıdır. Picasso'nun kaynak ile biçimlendirdiği çelik heykelleri ilgisini çeker ve böylece, inşa edilerek yapılandırılan heykeller ile deneysel çalışmalarına başlar. 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca Smith, Picasso ve Gonzalez'den kaynaklanan Sürrealist niteliklere sahip heykeller yaratır. Avına havadan yaklaşan atılğan vahşi bir büyük yaratığın iskeletinin betimlendiği tarihli "Royal Bird" ile Smith, figüratif ifadenin tepe noktasına erişmesiyle birlikte Sürrealizmin etkisinden uzaklaşmaya başlar (Görsel 3.10). 1950 dolaylarında boşlukta çizilen çelik yapılar doğrusal çizgiye işaret eder. Heykel, çelik çizgilerle tanımlanan formları oluşturan boşluklarla Konstrüktivist bir yapıdadır. Gabo'nun gerçekçi manifestosuna özgü anlayış vardır. Heykeller, hareket, renk ve derinliğin tüm değişen izlerini ortaya koyan, boş alanlar boyunca görülen, doğal ortamda iki-boyutlu olarak düzenlenen biçimsel heykel algısının düzenleme uzun süreli ve zahmetlidir.



Görsel 3.10. Smith, "The Royal Bird", 56cm x 152cm x 21.6cm, Paslanmaz Çelik, Bronz, 1948, Walter Sanat Merkezi, Minneapolis

(<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/unknown-political-prisoner/sculpture>, Erişim tarihi: 06.04.2019)

David Roland Smith, heykeltıraş olarak eğitim görmez. Smith, ilk olarak 1925 yazında otomobil imalathanelerinde kaynak yapmayı öğrenir ve 2. Dünya Savaşında lokomotif fabrikasında çalışır. Burada sanatçı, sadece metal kullanımında teknik deneyimini geliştirmesinin yanı sıra anıtsal metal heykellerinin gelişimi için fikir uyandıran önerilerinde de gelişim sağlar. Savaştan sonra atölyesi, New York merkezinin dışında bir çiftlik içerisinde makine atölyesidir ve 1950’li ve 1960’lı yıllar arasında kavram ve ölçekte daha anıtsal heykellerini bu çalışma sahasında oluşturur.

1950’lerde ki “Agricola” adlı yapımlarında çizgisel yaklaşım ve devam ettiği görülen espas kullanımları dikkat çeker (Görsel 3.11). Simgeler genellikle tek taştan yapılmış figüratif heykellerken, zaman zaman çiftlik makinalarından parçalarda kullanılır. Smith, tüm yapıdaki özneleri bütünleştirir. Dolayısıyla, onların gerçek işlevi, yeni tasarımı bütünüyle önemsizleştirir. “Cubi” genel adıyla son serilerinde Smith, silindir ve küp kullanır. Figürleri tanımlayan mimari yapılar gibi büyük oluşumlarda paslanmaz çelik ve aşındırılmış ya da cilalanan yüzeyler üzerinde çalışır. (Yarowsky, 1988, s. 409, 410) “Cubi” serisi oldukça başarılıdır. Birbirlerine kaynatılan geometrik biçimli paslanmaz çelik birimlerinden oluşturulan dikey-soyut yapımlardır (Görsel 3.12). Mükemmel bir biçimsel bütünlüğe sahip heykeller, bir kaideye bağlanan ve daima tek bir merkez üzerinde dengelidirler. (Bowness, 1985, s. 193)



Görsel 3.11. Smith, "Agricole", 93cm x 145cm x 50cm, Çelik, 1952, Tate Galeri, London
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-agricola-ix-t13759>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)



Görsel 3.12. Smith, "Cubi XIX", 286.4cm x 148cm x 101.6cm, Paslanmaz Çelik, 1964, Tate Galeri, London

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)

Smith'e göre; heykel, öncelik isteyen görsel harekettir. Örneğin; yer çekimi, boşluk ve sert objeler gibi doğal zıtlıklar, heykel süreçlerinin bedenidir. Sonucunda, yalnızca resimde kullanılan zıtlıkların yanılması görünüşün hareketine doğru serbestçe akar. Aslında, değişime ihtiyaçları gerekmeyen zıtlıklar ve düşünceler, en görülmeye değer şeyin aracı olarak heykele uygulanmalıdır. Bundan, bir kuramsal özellik olarak bahseder. Ancak, var olan materyallerin direnç gösteren bir kavram üzerinde düşünme ve kanaat, sanat formunda benzeri olmayan unsurlardır. Heykel bir şeydir ve bir objedir. Resim bir yanılısamadır. (Elderfield, 2004, s. 313)

3.3.5. Kinetisizm, kinetik heykel

Kinetik heykelde değişen elektronik imgeler ya da motorla çalışan hareket, temel unsurdur. 20. Yüzyılda hareketin gerçek kullanımı Kinetisizm, heykelin en önemli özelliğidir. Kinetik çalışan heykeltıraşların amacı, yalnızca çoktan tamamlanmış statik bir nesneye eylem kazandırmak için değil, heykel tasarımının bütünleyici bir parçası olarak kendisine hareket üretmesidir. Biçimin sayısız değişikliği mevcut olan hava ile taşınan unsurlardan oluşan heykelleri kapsar. ([http-12](http://12))

Kısa bir geçmişe sahip olan Kinetik, klasik gerçekçi insan ve hayvan kopyalarının tekrar uygulanmasına karşı isteksizliğinin yanında, ilk endüstriyel devrimi kontrol eden temel bir düşüncenin doğduğu köklere sahiptir. Otomasyonda ki gelişimin aksine, mekanik yeterlilik ve geleneksel ustalığın köklü bir sanatı değildir. Avangart sanatçıların bilinçaltında hissettikleri gereksinimlerinden kaynaklanan, geçici ve düşük kaliteli ihtiyaçlarının üretimi olarak Kinetik sanat, hareket ve zamanın niteliklerini kullanan, temsili olmayan sanatı meydana getirmenin aşamalı olarak ilerlediği denemelerdir. Sanatsal açıdan odak noktası hareket olan kinetik terimi, yüzey üzerinde hareketi ve etkilerini vurgulamasından dolayı önemlidir. Görsel olarak açık geometrik bağlantıların etkisinde başta gelen kuvvetlerin değişimi amaçlanır. Mekanizmaya uygulanan objelerle ya da kuvvetlerle ilişkisi bulunmayan hareketin incelemesi olan Kinetik, makine parçalarından oluşturulan bağlantılı yüzeylerden kaynaklanan hareketteki ideal konumlarla ve fiziksel sistemlere doğrudan bağlanan kuvvetlerden sonuçlanan eylemlerle de ilgilidir. Düzenlenen ve itici bir güç olan mekanizma ile bir bütün olarak yatay durumda sergilenen de üç-boyutlu olarak kalır. Cismin hareketindeki somut niteliklere ve fiziki yönden uygun belirtilerinden dolayı heykel sanatıyla ilişkilendirilir. İki boyutlu ve yanılsaması olmayan Kinetik sanatta üç-boyutlu mekanik ilkelerin kullanılması heykel alanına doğru sanat formuna yönlendirir.

Eleştirmen Sigfried Giedion'ın yorumuna göre; hareketin analitik azaltılması ya da makineleşme, hareketin görsel görünüşleri, dünya tarihinde ilk olarak işlemeyen objeler üzerinde bir öncelik edinen dünyanın akılcı görüşünün son ürünüdür. Basamaklardan inen inşaların, hızla yürüyen atların ve uçmakta olan kuşların havada çizdikleri kavisi, yörüngeyi tasvir eden görev lokomasyonunun hepsinde en çok yaygın formlar makine elemanlarının ikili kesitlerinin yerlerini belirlemek için karşılaştırıldığında yanıltıcı ve karmaşık görülür. Organik kinetiğin öncülerinin kendiliğinden harekette ilgisini çeken

nedeni anlamak kolaydır. Hareket, doğal bilimlerde bilince yansıyan olayı anlamak için temel oluşturur. Tıp ise, doğal süreçlerle gittikçe artan bir şekilde ilgilenir. Modern matematikte gözlemlendiği üzere, değişebilen işlevler, statik oranın planını etkisi altına alır. Dinamik sistemlerle ilgilenmek için gereksinim fizikte, istatistik ile ilgili mekaniklerin icadına öncülük eder. Sonuç olarak; madde kendisine artan hareket içerisinde enerji olarak düşünülür. Kinetik heykel, sıklıkla sadece mil ya da sürme kayışıyla tutturulan motor oldukça görüş dışında ve motorun gizlenmesi ile heykel motorize edilir. (Burnham, 1968, s. 218-224)

3.3.5.1. Alexander Calder

Calder'in ilk yapıtlarından olan tel heykellerinde gelişim ve yenilik, heykeli meydana getiren telin tek bir bağlantıdan oluşmasıdır. Bu çalışmalar, çizgisel ve tamamıyla boşluğu içine alırlar. 1928'li yıllarda ağacı oyarak yaptığı heykeller ile, bronz, metal, levha ve tel çalışmalarından sonraki işlerinde hacimle ilgili karakterine büyük önemi olan plastik formlarda ustalık kazanır. 1926 ve 1930 yılları boyunca, mekanik hareketi, yeni teknikleri ve yeni materyalleri keşfeden Calder, tel heykellerine ve mekanik oyuncaklarına parçaların hassas dengesini bozarak ahşap objeler ekleyebilir ve telin uzunluğunu yönlendirebilir. Bu gibi ilk girişimler Calder'in hareketi dahil etmek için uğraştığı önem arz eden düzenlemelerdir. Yapıtlarına esneklik verecek orta ölçülü tel kullanarak dansçı, hayvanlar ve akrobatlar içeren imgelerden bir dizi yaratır (Görsel 3.13). Aynı şekilde hareket eden objeler, 1930'lu yılların başlarında soyut biçimli çalışmalarında tekrar ortaya çıkar. Amerikalı sanatçıların en yenilikçisi ve Avrupalı çağdaşlarının aktif etkisini kabul eden Calder, 1930 senesinde nesnel olmayan yapıtlar yarattığında erkenden içlerine endüstriyel materyalleri yerleştirerek ortaya koyar. (Marter, 1991, s. 60-94)



Görsel 3.13. Calder, “Rearing Stallion”, 57.7cm x 34.2cm x 23.4cm, Tel, 1928, Perls Galerisi, New York
(<https://www.wikiart.org/en/alexander-calder/rearing-stallion-1928>, Erişim Tarihi: 07.04.2019)

1930 yılının ortalarında, Calder’in ilgisini çeken motorize üretimlerinde, rüzgarlı hareket düzenlemesi baskın hale gelir. Ancak, sürekli bakım gerektirmeleri ve hareketlerinin öngörülebilirliği halka açık dış mekana uygun heykelleri için model olarak tasarlanan bu gibi birkaç çalışma gerçekleştirir. Calder, daha değişken ve büyük bir mekânsal alan bulmaya çalıştıkça, rüzgarlı hareket düzenlemesi, uzam boyunca çeşitli unsurların gelişi güzel hareketi birçok olanak sunar. Böylece, sanatçı biçimlerin değişken ilişkileri ve öngörülemez hareketleri ile etkileyici olur. İhtimalleri hakkında çağdaş müzik, modern dans ve Dada-Sürrealist düşüncelerden ilham alan Calder, eğlenceli etkileşimlerinde hareket eden şekilleri gösterebilmek için çabalar. 1930’lu yıllarda Calder’in hareketli yapıları, sanatçıların eylem halindeyken devam eden yeni görsel harmonilerini oluşturur (Görsel 3.14). Ve balede ki dansçılara benzemesi tesadüfi değildir. Eylem halindeki formların kişisel bir değişim gelişimi ve dans eden topluma keyif veren kendisi için Calder’in gelecek kırk yıl için devam edecek olan ve 1930’larda başlayan ilgisi tiyatro ve bale ile beraber derinleşen katılımlarıyla desteklenir. Hareketli rüzgar düzenlemesi yoğun olarak tiyatroya ilişkindir. Sanatçının ilgi uyandıran kinetik çalışmaları, sahne üzerindeki solo dansçıları gibi sunulur. Balet gibi, hareket, gösteri oluşturan bir dizi unsur içerir ve tamamıyla deneyimlemek için dikkate değer bir süre gerektirir. Böylece, Calder, uzay-zaman sürecinin dinamik değişimleri ve hatta daha ani değişimleri arayan usta bir koreograf olur.



Görsel 3.14. Calder, "Little Spider", 111.1cm x 127cm x 139.7cm, Boyalı Sac Metal ve Tel, 1940, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

(<https://tr.pinterest.com/pin/258323728595753508/>, Erişim Tarihi: 06.04.2019)

Jean Gorin'in: "Sanat, bilime paralel gelişir ve tümüyle yapıcı estetik matematik kurallarına, evrensel değerlere dayanan soyut bir plastik sanat, geçmişin figüratif biçimselliğinden bağımsız yaratılır." Düşüncesini şüphesiz olarak paylaşan Calder içinse, sanat, kati matematik kurallarında bir temele sahip, bilime paralel ve soyuta olan yeni ilgisiyle birlikte fizik, matematik ve bilimle önceden eğitim ile başarılı bir şekilde kaynaştırılabilir. (Marter, 1991, s. 100, 159)

1940'ların sonlarına doğru daha anıtsal formlara ve hareketin değişimine yönelir.

3.3.6. Dada

Dadaizm, 1915 ve 1916 yılları arasında İsviçre'nin Zürih şehrinde Cabaret Voltaire adlı mekanda başlar. "Dada" terimi Fransızca "tahta at", Almanca "hoşçakal", Romence "evet" anlamlarına gelir. 1. Dünya Savaşından kaynaklanan sonuçlara ve savaşı oluşturan milliyetçi sebeplere şiddetli bir tepki göstermektedir. Hiçbir şeyin anlamının olmadığını, vazgeçebilmeyi, gereksizliği ve hiçliği niteleyen Dada, geleneksel kültürün ve kuralların tümüne karşıt olan özgürlük anlayışını benimser. Dada görüşünü benimseyen sanatçılar, doğaçlama ve rastlantısal olana doğru yöntem ve tekniklere önem verirler ve Sosyal-kültürel olarak kurulu düzeni bozmak, incelemenden içi boş ölçütleri yok saymak niyetindedirler. Dünyayı saçma bir savaşa itekleyen zihnin aslında ne kadar akılsız ve tükenmiş olduğunu belirtmek adına rasyonel aklın karşıtına kontrolsüz akıl-

dışına öncelik veren Dada sanatçıları, absürt eylemlerinde aklın tükenmişliğini göstermek isterler. Yetenek isteyen geleneksel anlayışa karşı çıkan Dadacılar, sanat biçimlerinde estetiğin önemini önemsemezler, küçümserler. Estetik bir görünüş söz konusu değil, bunun yerine uyumsuzluk, düzensizlik değerlidir. Rastlantısal olarak oluşan ve primitif sanatlardan etkilenen görünüşlerle ilgilenen Dada, yaşam ve sanat arasındaki ayrımları ortadan kaldırma isteğindedirler. Estetik görünmeyen, mantıksal olmayan, kendisini yanlış sayan ve çöp niteliğindeki her şey sanat yapıtıdır. (Antmen, 2008, s. 121-126) Dada manifestosunu yazan Rumen şair Tristan Tzara'ya göre Dada: "Protestodur. Yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. İşte Dada budur. Belleğin arkeolojisinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir (Antmen, 2008, s. 122)".

Ailenin yadsımasına dönüşebilecek her tür tiksinti Dada ürünüdür; bütün varlığının sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış protesto Dada'dır; rahat uzlaşmanın ve terbiyenin edepli cinselliğiyle reddedilmiş olanın bugüne kadarki bilgisi Dada'dır; yaratamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımı Dada'dır; hizmetkarlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler Dada'dır; her nesne, bütün nesneler, duygular, çarpıklıklar Dada'dır; hayaletler ve kavganın silahları olan paralel çizgilerin keskin çarpışması Dada'dır; belleğin lağvedilmesi Dada'dır; arkeolojisinin lağvedilmesi Dada'dır; peygamberlerin lağvedilmesi Dada'dır; geleceğin lağvedilmesi Dada'dır; kendiliğindenliğin acil ürünü olan her tanrıya mutlak ve sorgusuz inanç Dada'dır; Dada, ahenkten öteki dünyaya önyargısız ve nazik bir sıçrayış; Dada, çizilmiş bir plak gibi fırlatılmış bir sözün yörüngesidir; Dada ciddi, korkmuş, çekingen, gayretli, güçlü, kararlı, hevesli olsun, anlık deliliğe tutulmuş bütün bireylere saygıdır. Dada, insanın kendi kilisesini her türlü gereksiz hantal aksesuardan kurtarmasıdır. Dada nahoş ya da hoş tüm fikirleri aydınlanmış bir şelale gibi tükürmek ya da ateşe kaynatmaktır – üstelik hiç fark etmediğinin zevkine tüm ruhunun, soyluların böceklerden temizlenmiş kanının, baş meleklerin, yıldızlı vücutlarının yoğunluğuyla vararak bunu yapmaktadır. Özgürlük: Dada, Dada, Dada, gerilimli renklerin kükreyişi, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, grotesklerin, tutarsızlıkların dantel gibi örülmesidir: Yaşamdır. (Antmen, 2008, s. 129, 130)

Walter Benjamin, Dadacıları şöyle eleştirmektedir:

Dadacıların şiirleri birer sözcük salatası olup, müstehcen deyimler ve dile ilişkin her türlü kullanımı içerir. Üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tabloları da bundan farklı değildir. Dadacıların böyle yollarla eriştikleri hedef yaratıların atmosferini acımasız biçimde yıkmaktadır, böylece bu yaratıların üstüne üretim araçlarıyla bir yeniden üretimin utanç damgası basılmış olur. (Benjamin, 1993, s. 65, 66)

3.3.6.1. Marcel Duchamp

Henri-Robert-Marcel Duchamp, hazır-nesneleriyle ünlüdür. Dada sanatçıları tarafından ortaya koyulan yöntem, sanatsal alanda gündelik objelerin eleştirel olarak benimsenmesi kabul görür. Duchamp, hazır nesnelerin anlamlarını değiştirerek ya da onlara yeni elemanlar ekleyerek, her zamanki çevrelerinden ayrı tutarak faaliyet göstermelerini ve yeni nitelikler kazanmalarını sağlar. Duchamp, nesnelerin biçimini değiştirmeyi amaçlamaz. Hazır-nesnelerinde sanatın tarihsel değerleriyle ilgili sorunları gündeme getiren doğal biçimleri oluşturur.

1913 tarihli ilk hazır-nesnesi “Bcycle Wheel” Bisiklet tekerleği, bir taburenin üstünde aşağıya bakacak şekilde yerleştirilen ve araçtan sökülen tekerlek, hareketteki net görülmeyi engelleyen jant telleri ile çevrildiğinde yeni bulunan optik bir araç ve endüstriyel tasarımın artan becerisinin bir sembolüdür (Görsel 3.15). Duchamp’ın hazır nesnelerinin en simgesel ve en skandal olanı “Fountain” 1917 tarihli Pisuarı, olağan doksan derecelik dikey konumunun dışına çıkartarak, orijinal kullanımını ortadan kaldırır (Görsel 3.16). Nesnenin uyarlanması ve desteklenmesi çok katmanlı bir sanat yapıtının içine doğru obje tamamıyla pratik olarak dönüşür. Sanat dünyasında tartışmalara yol açan önemli yapıtı Pisuar ile sanat eserinin yaratmak yerine seçilebilir olabileceğini gösterir. (Faerna, 1996, s. 35, 39)



Görsel 3.15. Duchamp, "Bcycle Wheel", 129.5cm x 63.5cm x 41.9cm, Boyalı Ahşap Tabure Üzerinde Metal Tekerlek, 1951, Moma, New York

(https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/, Erişim Tarihi: 07.04.2019)



Görsel 3.16. *Duchamp, "Fountain", 23.5cm x 18cm, Sır ve Boya Kaplı Seramik, 1917, Tate Modern, London*
([https://www.wikiwand.com/en/Fountain_\(Duchamp\)](https://www.wikiwand.com/en/Fountain_(Duchamp)), Erişim Tarihi: 07.04.2019)

Bu pisuarı Bay Mutt'un elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmektedir. Hayattan sıradan bir nesne alır, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirir. O nesne için yeni bir düşünce yaratır. (Antmen, 2008, s. 128)

Hazır üretim olan herhangi bir nesneyi doğruca sanat eseri olarak sunar ve nesneyi kendisine ait işlevsel kalıbından ayırır. Sanatta, görsel hazzı reddeder, zihinsel işlevi ön plana çıkartır. Böylece, estetik değerleri sorgular.

3.3.7. Sürrealist heykel

Sürrealist akım, yüzyılın en önemli sanatsal etkilerinden birisi ve 1920'lerin başlarında Paris'te başlar. Aslında, edebi tarza sahip avangart şairlerin bir topluluğu tarafından yaratılır. Sürrealizm, Avrupa kültürel zihniyetinin bir parçasıdır ve "sürreal" kelimesi en yaygın kullanımıdır. Fransızca da "sur-realisme, (üst-gerçekçilik)" kelimesinden türer. Sürrealizm (nihai gerçeklik), eleştirmen ve şair Guillaume Apollinaire tarafından 1917'de teknolojik süreçler ile avangart sanatı birleştiren yazılarında ilk kez kullanır. Sürrealistler, bilinçaltını açmanın yaratıcılığın amacı olduğuna inanırlar. Seks, şiddet, ölüm gibi ana prensiplerle zihnini meşgul eden insan ırkını dikkatle değerlendirirler. (Farthing, 2010, s. 426) Yaygın kullanan şair Andre Breton ise, 1924'de Sürrealist Manifestosunu yayımlar: Sürrealizm; düşüncenin gerçek

işlevini yazarak ya da sözlü olarak ifade etme niyetinde olduğu saf ruhani otomatizm. Kontrolün yokluğunda dikte edilen düşünce, ahlaksal değerler ile ilgili kaygılar ya da tüm estetik dışında kalan gerekçeler ile uygulanır. Felsefi olarak ise; düşüncelerin ön yargısız hareketinde ve hayalin her şeyi yapabilmesinde şimdiye kadar ihmal edilen birliğin belli biçimlerin nihai gerçeklikte ki inanışına dayanır. Yaşamın esas sorunlarının çözümünde onların yerine geçmesi ve diğer bütün ruhani mekanizmaların kalıcı tahribine yol açar. (Yarowsky, 1988, s. 271) Bu tanım, heykelden ya da resimden, edebiyat, plastik imgelerden ziyade kelimeleri vurgular. Akımda yazınsal ve şiir eleştirileri baskındır.

Yayımlanan gerçeküstü manifestoya göre:

Bizim girişimimizin yanlış bir yorumunun halk arasında saçma bir şekilde yayılması dikkate alınarak, tüm bağırın edebiyata, çağdaş eleştirinin dramatik, felsefi, yoruma dayalı ve hatta teolojik bölümlerine şu hususları takdim ediyoruz: Bizim edebiyat ile alıp veremediğimiz yoktur; ama gerekli olduğunda herkes gibi ondan istifade etmekte oldukça yetenekliyiz. Gerçeküstücülük dışavurumun yeni bir vasıtası ya da daha kolayı değildir, şiirin doğaüstü hali hiç değildir. Zihnin ve tüm ona benzeyen şeylerin özgürlüğünü yoludur. Bir devrim yapmaya kararlıyız. Gerçeküstücülük kelimesine, devrim kelimesine sadece ilgisizliği, uzak kalınmasını ve hatta bu devrimin tamamen umutsuz karakterini göstermek için katıldık. Biz insanlığın törelerini değiştirmek için hiçbir iddiada bulunmadık, ama düşüncenin kırılmasını ve titreyen evlerimizi hangi kaygan temeller üzerinde, hangi mağaralarda inşa ettiğimizi göstermek niyetindeyiz. Topluma şu resmi uyarıyı yapıyoruz: Sapkınlıklarınıza ve uygunsuz hareketlerinize dikkat edin, bir tekini bile kaçırmayacağız. Toplum değerlerinden ne zaman sapsa bizi karşısında görecektir. İsyan konusunda uzmanız. Gerekteğinde üstesinden gelemeyeceğimiz hiçbir eylem türü yoktur. Özellikle, batı dünyasına şunu söylüyoruz: Gerçeküstücülük varlığını sürdürmektedir. Ve üzerimize yapıştırılan bu yeni “izm” nedir? Gerçeküstücülük şiirsel bir biçim değildir. Bu kendisine dönen zihnin bir haykırışıdır, gerçek çekiçlerle de olsa prangalarını kırmaya karardır! (Fleming & Honour, 2016, s. 809)

Breton, Freud’un öğretilerine dayalı ciddi bir öğrencisi olduğu bilinir. Bilinçaltı ve rüyaların sanatçıya ve şaire ana önemi ile ilgili Sürrealist konumu sağlar. Breton, gerçekliklerin ve rüyaların uyuşmazlığı ve çelişkilerini çözümlediği açığa çıkmanın bir anı olarak Sürreal durumu yaratır. 1930 yılında ki ikinci manifestosunda ise şöyle devam eder: Yüksek ve düşük çelişkiler olarak algılamayı durdurur, bağlantı kurulamaz ve bağlantı kurulabilir, gelecek ve geçmiş, hayal ve gerçek, ölüm ve yaşamdan fikir için kesin gaye vardır.

3.3.7.1. Alberto Giacometti

Sürrealist heykeltıraş Alberto Giacometti, savaş sonrası dönemde sanatının en güçlü yapıtlarını üretir. Yarı soyut ve hayal ürünü sürrealist yapıtlarını gerçekliğin dünyasından oldukça uzağa taşır. 1935 ve 1940 yılları gibi Sürrealizmden ayrılır. Ancak, heykellerinde sürrealist etkiler devam eder.

Giacometti, heykeli rüya imgelerine dönüştürür. Savaştan sonra bir varoluşçu olarak yabancılaşma, kaygı ve algıda felsefenin ilgisini ana hatlarıyla vurgulayan üslubu oluşturan yöneme öncülük eder. Travmadan acı çeken popüler bir insan figürünün imgesini oluşturan figüratif çalışmalarıyla Sürrealist heykele en önemli katkıyı sağlar. Freud'un psikanalizlerinden kaynaklanan konuları keşfetme çabasıyla bazılarında primitif sanatın etkilerinin görüldüğü çok çeşitli biçimsel objeler geliştirir (http-13)

Sürrealist eserlerinden biri olan "Woman with Her Throat Cut" isimli yere uzanır pozisyonda planlanan yapıtı, ezilen korkunç böceklerin, cinayet ve tecavüzün tüm fantezilerini yoğunlaştıran ve kötüleştiren ve hatta daha yoğun bir şiddetini kapsar (Görsel 3.17).



Görsel 3.17. Giacometti, "Woman With Her Throat Cut", 22cm x 75cm x 58cm, Metal, 1932, Alberto Giacometti Foundation, Zurich

(<https://tr.pinterest.com/pin/345792077637940997/>, Erişim Tarihi: 07.04.2019)

Antropomorfizm yapıdadır. Bu heykel, aynı dönem içerisinde gerçekleştirdiği diğer heykellerinden farklıdır. Gözlemlenen görünüşün karakterize edilmesi ve gerçek bir özelliğin herhangi bir izlenimini vermeyen bu çalışma hakkında hiçbir şey yoktur. Yalnızca, bir böceğin ezilmesindeki gibi ölümünden sonra, vazgeçmeden kendisini

savunmasındaki her şey. Birisi, büyük şiddet patlamalarıyla ona vurur, kürek ya da uzun bir çubuk ile ezer. Giacometti, gözlerini başka yöne çevirir. Ezilen varlığın yumuşak parçalarının tuhaf sesini ve çatlamlarını işitir. Örümcek ölür. Var olan yaşamını sona erdiren ya da var olanın gerçeği bu heykeli yapmaya zorlar ve zihninde daha güçlü derin bir etki bırakır. “Woman with her Throat Cut” olumsuz biçimler ve mevcut olmayan şeyin kabul gördüğü bir çeşit ontolojik bir ifade olarak tanımlanır. (Bonney, 2001, s. 209, 210) Oyuncaklara ya da mimari modellere benzeyen yapıtları, zamanının en radikal anlayışı olarak, izleyiciyi yapıtlarla fiziksel bir etkileşime girmeye teşvik eder.

SONUÇ

Araştırma konusu olan “Modern Heykel Sanatında Kompozisyonun Tanımı, Öğeleri ve Modern Akımlar Dahilinde Soyut Sanat”, başlıklı bu tez kapsamında bir heykel biçimini oluşturan plastik unsurlar, teorik olarak incelenerek tanımlanmış ve bu değerlerin yontu üzerinde nasıl konumlandırılması gerektiği belirtilmiştir.

Tezin “Heykel Sanatında Kompozisyonun Tanımı ve Temel Öğeleri” başlıklı birinci bölümünde, heykelin biçim yapısını belirten, kompozisyonun oluşmasını sağlayan plastik öğeler tanımlanmıştır. Birinci bölümde bahsi geçen kompozisyonun temel öğeleri, yapıtta estetik bakımdan uyumlu bir bütünlük oluşturabilmek için, biçim değerlerinin farklı kurgulamalar ile tekrar, zıtlık, denge içeren güçlü görsel etkiler yarattığı sonucuna varılmıştır. Plastik unsurların kullanımlarının toplumların kültürüne, anlayışlarına ve deneyimlerine göre görünüş üzerinde yer aldıkları görülmüştür.

“Tarihsel Dönemler İçerisinde Kompozisyon İncelemeleri” adlı ikinci bölümde, kompozisyon elemanlarının heykel tarihi kapsamında ayrı dönemlerde nasıl kullanıldıkları ve nasıl gelişim gösterdikleri araştırılmıştır. Toplumların ve uygarlıkların ayrı zaman dilimlerinde algılarının değişim göstermesinden dolayı heykelin biçim yapısının devamlı bir değişim gösterdiği görülmüştür. Her dönem ve kültürün kendisine özgü anlayış ve imgelerini içeren dini, mimari ve politik hedefler ile şekillenen yapısı içinde heykel sanatlarında kendilerine özgün olarak biçimlendirme uygulanmıştır. Birinci bölümde açıklaması yapılan temel öğelerin, tüm bu dönemlerde eserlerin biçim yapısına uygulanmaları ve gelişimleri incelenmiştir. Biçim üzerine etkileri resimlerle gösterilmiştir. Buna göre; bağlı olduğu toplum yapısına göre şekillenen heykel, toplum yapılarının maddi ve manevi kültür değerlerini yansıtarak geçmişten günümüze aktarılan bir tasviri olduğu yorumuna varılmıştır.

“Soyut Heykel Sanatı” isimli üçüncü bölümde, soyut-soyutlama kavramlarının felsefi temellere dayanan tanımlamaları yapılmış, soyut modern sanat akımları araştırılmıştır. Bu akımlar dahilinde soyut eserler üretmiş olan sanatçılar örnek olarak verilip, yapıtlarının kompozisyon incelemeleri yapılmıştır. Modern heykel sanatında kompozisyonu oluşturan biçim değerlerinin soyut heykel sanatında kullanımı ve soyut modern akımlar içerisindeki gelişimi ve birbirleriyle olan ilişkileri teorileriyle birlikte irdelenmiştir. Bu araştırmalar neticesinde; elde edilen enformasyonun algılanmasıyla

kavramın yaratılarak nesne olarak ortaya koyulması ile oluşturulan soyut biçimlerin kütle, boşluk, ışık, gölge, doku, ritim, zıtlık vb. gibi biçim öğelerinin kullanılması sonucu üç-boyutlu nesneye dönüştüğü görülmüştür. Bu sürecin önce zihin boyutunda sonra nesnel olarak geliştiği vurgulanmıştır. Kompozisyonu belirleyen görsel duyumsama sonucu zihinde toplanan verilerin kavram oluşturma, ilişkilendirme, ayırma, bilgi edinme, neticelendirme gibi zihinsel işlemlerin biçim üzerinde etki ettiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Anadolu Üniversitesi. (2013). Sanat Tarihi. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.*
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnason, H. H. (2003). *History of Modern Art*. London: Prentice Hall, Inc.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Atalayer, F. (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları.
- Atalayer, F. (2006). Mekan (Uzam), Türk Mitolojisi ve Yaratıcılık. *Anadolu Sanat*(17), 31-54.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergil, M. S. (1993). *Doğada/Bilimde/Sanatta Altın Oran*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Boardman, J. (1991). *Greek Sculpture The Archaic Period*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1996). *Greek Art*. London: Thames and Hudson.
- Bonnefoy, Y. (2001). *Alberto Giacometti*. Paris: Flammarion.
- Bowness, A. (1985). *Modern European Art*. London: Thames and Hudson.
- Burnham, J. (1968). *Beyond Modern Sculpture*. New York: George Braziller Inc.
- Chipp, H. B. (1996). *Theories of Modern Art*. California: University of California Press.
- Cooper, D. (1970). *The Cubist Epoch*. London: Phaidon Press .
- Cox, N. (2000). *Cubism*. London: Phaidon Press Limited.
- Elderfield, J. (2003). *Visions of Modern Art*. New York: Thames&Hudson.

- Elderfield, J. (2004). *Modern Painting and Sculpture:1980 to The Present At The Moment of Modern Art*. New York: Museum of Modern art.
- Enstice, W., & Peters, M. (2003). *Drawing: space, form and expression*. New Jersey: Pearson/Prentice Hall.
- Ergüven, M. (2000). Geometri Üzerine Çeşitlemeler. *Sanat Dünyamız*(76), 153-158.
- Erzen, J. N. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yem Yayın.
- Faerna, J. M. (1996). *Great Modern Masters: Marcel Duchamp*. New York: Cameo/Abrams, Harry N Abrams, Inc Publishers.
- Farthing, S. (2010). *Art The Whole Story*. London: Thames&Hudson.
- Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Form. (2014). *Encyclopædia Britannica*
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gündüzalp, K. (1986, Ocak). *Kültür ve Sanata Genel Bakış*. İstanbul: Hürriyet Gösteri Yayınları.
- Güngör, H. (1972). *Temel Tasar*. İstanbul: Çeltüt Matbaacılık.
- Hammer, M., & Lodder, C. (2000). *Constructing Modernity: The Art&Career of Naum Gabo*. New York: Yale University Press.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 6). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C., & Wood, P. (2003). *Art in Theory 1900-2000*. USA: Blackwell Publishing.
- Honour, H., & Fleming, J. (2009). *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kandinsky, W. (2005). *Sanatta ruhsallık üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş yayın.
- Klee, P. (2006). *Çağdaş Sanat Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Marter, J. M. (1991). *Alexander Calder*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2001). *Sanat Tarihi 1*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2013). *Art Fundamentals: Theory and Practice*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Oei, L., & De Kegel, C. (2002). *The Elements of Design*. London: Thames&Hudson.
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı yayın.
- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*. İstanbul: An Kitap.
- Pollitt, J. J. (1986). *Art in The Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadıkoğlu, P. (2007). *Antik Mısır Sanatı ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkiler*. İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üstünipek, M., & Üstünipek, Ş. (2012). *Sanat Tarihine Giriş*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Walser, H. (2001). *The Golden Section*. Washington: The Mathematical Association of America.
- Wilkins, D. G., Schultz, B., & Linduff, K. M. (1994). *Art Past Art Present*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Wong, W. (1972). *Principles of Two-Dimensional Design*. New York: John Wiley&Sons Inc.
- Worringer, W. (1993). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yarowsky, A. (1988). *A History of Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Yarowsky, A. (1988). *A History of Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Yazıcıoğlu, Y. (2017). *Temel Tasarım*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI

(http-1): <http://www.latin-dictionary.net/search/latin/componere>

(Erişim Tarihi: 03.01.2018)

(http-2): http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=HAREKET

(Erişim Tarihi: 12.01.2018)

(http-3): <https://www.bbc.co.uk/science/leonardo/gallery/vitruvian.shtml> (Erişim Tarihi: 21.01.2018)

(http-4): <https://www.leonardodavinci.net/the-vitruvian-man.jsp>

(Erişim Tarihi: 21.01.2018)

(http-5): https://www.wikizero.com/en/Ancient_Greek_sculpture

(Erişim Tarihi: 13.12.2018)

(http-6): http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c6b2abe8cef30.67378351 (Erişim Tarihi: 19.02.2019)

(http-7): http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c6d6a94a42e61.89397300 (Erişim tarihi: 20.02.2019)

(http-8): <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlndXJhdGl2ZV9hcnQ> (Erişim tarihi: 22.02.2019)

(http-9): <https://www.britannica.com/art/Western-sculpture/Modernsculpture#ref401737>

(Erişim Tarihi: 03.03.2019)

(http-10): <https://www.britannica.com/art/Futurism> (Erişim Tarihi: 07.03.2019)

(http-11): <https://www.britannica.com/art/kinetic-sculpture> (Erişim Tarihi: 13.03.2019)

(http-12): <https://www.theartstory.org/artist-giacometti-alberto.htm>

(Erişim Tarihi: 25.03.2019)