

118322

**HEYKELDE ESPAS**

Nurbiye UZ

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir - 1996

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

**HEYKELDE ESPAS /**

**Nurbiye UZ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Danışman: Doç. Aytaç KATI**

**Eskişehir - 1996**

Anadolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphane

## ÖZET

Espas, Türkçe karşılığı, derinlik, aralık, boşluk, mekan, uzay, alan, atmosfer, perspektif vb. olan Fransızca kökenli bir kelimedir. Bu kavram, bütün sanatlarda olduğu gibi, heykelin üç boyutlu yapısıyla diğerlerinden farklı anlamları karşılamaktadır.

İnsanda espas, algısal, sezgisel, maddesel ve kavramsal niteliktedir. Heykelde anlamlı hale gelebilmesi için, izleyici ile ilişki içinde olması gerekmekte ve ilk önce kendini maddesel yapıya dayalı algısal bağlantılarla gösterebilmektedir.

Maddesel paketlenmeler, uzaysal yerleşimler temelde görülen espas anlaticılarıdır.

Bir maddenin en küçük birimleri arasında dahi görülen ve noktasal, çizgisel, yüzeysel, hacimsel espas, sanatta bilimin yardımıyla anlamı ve boyutu değişen, genişleyen haldedir.

Fiziksel nesnelerin insanın bilinç düzeyinde yaptığı uyarımlar ile madde, uzay ve ilişkiler yorumlama sürecine girilir. Bu süreç, algılayan kişiye bağlı olduğu gibi, ölçü, zıtlık, şiddet, tekrar, hareket gibi maddesel etkilere de bağlı bir gelişim göstermektedir. İki-üç boyutlu algılama, şekil, form, derinlik, mekan, hareket algıları bu konuda belirleyici faktörlerdir. Bir sanat eserindeki espas algısı da, bunlara bağlı olarak insanın kişiliğine yönelik uyarımlar yapar.

Heykel sanatında espas, heykel-çevre-mekan, açı, doku, ritm, yüzey, form bağlantıları, boşluk, ışık ve uzantı şeklinde belirir. Bu sayede yapıt varlık kazanır, anlam kazanır.

Heykelin dış çevresiyle olan ilişkileri açısından espas, yer, konum, yön, boyut şeklidir. Yapısı gereği gerçek espasta yer alan heykel, etrafındaki herşeyle uzak-yakın, büyük-küçük, ön-arka, yukarı-aşağı, örtme, delinme, yerleşme gibi ilişkiler kurar. Bu, anlatım için önemli olup, aynı şekilde kendi varlığında, bölümlerinde bu tür espas ilişkileri söz konusudur.

Heykelin kendi içinde ve etrafıyla kurduğu espas ilişkileri denge oluşturup, başarılı denge sonucunda; yani başarılı ritm, doku, açı, yüzey, form, boşluk vb. başarılı yapılanma sonucunda, heykel sadece kütle olmakla kalmaz, kütleinin dışına taşarak uzantı, uzantı espası oluşturur.

Çağlar boyunca heykelde espas dini ve toplumsal baskılarla hep bir araç olarak kullanılmış, dini, mimari bağımlı gelişmiştir.

Düşünsel ve biçimsel özgürlüğüne modern sanatla kavuşan heykel, o güne kadarki bu sanat üzerinde etkili olan aklın önemi yerini, bireysel düşüncelere, duygulara, doğaya, bilime, psikolojiye bırakmış, yeni boyutlara ulaşmıştır.

Rodin ile başlayan yenileşmenin ilk aşaması form açılmaları olmuş, daha sonra biçimsel değişikliklere uğramış böylece, form, ışık, mekan, boşluk, ritm yeni anlam kazanmıştır.

Espas anlayışının değişmesine en büyük etken kuşkusuz teknolojik açıdandır. Bu sayede heykel, artık sadece yontarak, döküm yaparak değil, aynı zamanda ekleyerek, çıkararak, hareketlendirerek, elektrik kullanılarak, yepyeni espas kavramları ortaya çıkmıştır. Sanatçılar sadece kalıcı iş yapma düşüncesinden uzaklaşıp, Tatlin'de olduğu gibi mimari yaşanabilir heykel, yani yaşamsal espas, seyircinin büyük rol

oynadığı hepining gibi sürece bağlı espas, arazilere, dağlara, vadilere denizlere adalara yayılan çevresel espas gibi farklı espas ilişkileri ile uğraşmaya başlamışlardır.

Türkiye’de ise İslamiyet’ten önce, İslamiyet’le birlikte ve Cumhuriyet dönemi olarak gelişim gösteren bu sanat, batıdaki hızlı gelişime ayak uydurma çabasında, ancak her toplumda olduğu gibi Türk toplumsal yaşam biçimi, teknolojinin Türkiye’deki gelişim hızına bağlı bir yol izlemektedir.

## SUMMARY

Espas is a French originated word which means in Turkish depth, interval, emptiness, place, space, area, atmosphere and perspective. This concept corresponds to the different meanings with its three dimensional sculpture as formed in all arts.

Espas in mankind is in a quality of being perceptual, sentimentalist, materialist and conceptional. In order to become meaningful in the sculpture, it ought to be in relation with the viewer and to show itself first with perceptual ties supported by the materialist structure.

The materialist packages and the spacial settlements are Espas speakers seen in the basic principles.

The dotted, linear, surfacial, spacial Espas which is also seen in the smallest units of the material, is in a condition of changing its meaning and its dimension in the art with the help of the science.

Mankind enters to comment on the material, space and the relations with the help of the stimulators using the physical objects on the man consciousness. This proses depends on the person perceiving and shows the development depending on the materialistic effects such as measurement, contrariness, hardness, repeatings and motions. The perception of 2 or 3 dimensions, form, shape, depth, place and motion are the determined factors in this subject. Espas perception in a art

work, makes stimulations depending on the making personality.

In the sculpture art, Espas determines in the form of the environment, place, angle, texture, rhythm, surface, form, blank, light and extension. In this way, the structure gains existence and meaning.

From the point of the relations with the external surroundings of the sculpture, Espas is in the form of place, situation and dimension. According to the structure of the sculpture existing in the real Espas, it creates relation with the everything surroundings such as distant-near, great-small, front-back, up-down, covering, perforating and settlement. This is important for the speaking and such as Espas relations in its existence and divisions also occur.

Espas relations established in sculpture and around form balance. As consequence of the successful balance and successful building such as successful rhythm, texture, angle, surface, form, blank; the sculpture does not simply remain as a mass but forms extension by overflowing the mass.

During the ages of sculpture of Espas has been used as a tool under the religious and social pressures and has developed depending on religion and architecture.

In the sculpture expressing its thoughtful and shapeful freedom in the modern art, the importance of the wisdom quitted itself to the individual thoughts, sentiments, nature, science, psychology and reached to the new dimensions.

It was the first the opening of the form on the renovation begun by Rodin, then afterwards there were the shapeful changes and by this way form, light, place, blank, rhythm gained the new meaning.

The most effective way on changing Espas understanding is of course the technological view. The sculpture is not simply to dress

stone and to cast, but is also to add, extract, get into motion use electricity to get the brand-new Espas concepts. The artists after being away from the permanent thoughts, they began to work at the different Espas relations such as Tatlin's architectural sculpture, the spectator's Espas and environmental Espas spreading to lands, mountains, valleys, seas, islands.

The art periods in Turkey covering before Islamic Era, after Islamic Era and Republican Era are in a effort to keep in step with the Western rapid progress, but the Turkish social living manner follows a way depending on the technological progress.

## İÇİNDEKİLER

ÖZGEÇMİŞ . . . . .	i
ÖZET . . . . .	ii
SUMMARY . . . . .	v
İÇİNDEKİLER . . . . .	viii
ÖNSÖZ . . . . .	xi
<b>GİRİŞ . . . . .</b>	<b>1</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

<b>I. ESPAS, GÖRSEL ALGILAMA VE HEYKEL . . . . .</b>	<b>3</b>
I.1. ESPAS . . . . .	3
I.2. MADDE . . . . .	4
I.3. ALGI VE ALGI PSİKOLOJİSİ . . . . .	15
I.1.1. Şekil ve Form Algısı . . . . .	18
I.3.2. Gestalt Psikolojisi . . . . .	21
I.3.3. Derinlik Algısı . . . . .	23
I.3.4. Mekan Algısı . . . . .	25
I.3.5. Hareket Algısı . . . . .	26
I.4. BİR SANAT ESERİNİ GÖRME VE ALGILAMA . . . . .	27
I.5. HEYKEL VE ÜÇ BOYUTLU PLASTİK İFADE . . . . .	33

## İKİNCİ BÖLÜM

<b>II. HEYKELDE ESPAS</b> . . . . .	37
II.1. HEYKEL SİLÜETİNDE OLUŞAN ESPAS . . . . .	37
II.1.1. Heykel-Mekan-Çevre Espas . . . . .	39
II.1.1.1. Çevre ve bileşenleri . . . . .	39
II.1.1.2. Doğal çevre . . . . .	40
II.1.1.3. Fiziksel Çevre . . . . .	40
II.1.1.4.Çevre-nesne ilişkileri . . . . .	41
II.1.1.5. Mekan . . . . .	41
II.1.1.6. Fiziksel Matematiksel Mekan Anlayışı . . . . .	41
II.1.1.7. Fenomenolojik mekan anlayışı . . . . .	42
II.1.1.8. Maddi mekan . . . . .	42
II.1.1.9. İç-dış mekan . . . . .	44
II.1.1.10. Kavram olarak mekan . . . . .	44
II.1.2. Heykelin Kendi Dış Silüetinde Oluşan Espas . . . . .	60
II.1.2.1. Açık . . . . .	61
II.1.2.2. Doku . . . . .	64
II.1.2.3. Ritim . . . . .	66
II.2. HEYKELİN KENDİ VARLIĞINDA OLUŞAN ESPAS . . . . .	69
II.2.1. Yüzey . . . . .	69
II.2.1.1. Konveks Yüzeyler . . . . .	71
II.2.1.2. Plan . . . . .	72
II.2.1.3. Konkav Yüzeyler . . . . .	77
II.2.2. Form Bağlantıları . . . . .	79
II.2.3. Gerçek Koşullarla İç Silüette Oluşan Espas . . . . .	82
II.3. HEYKEL-IŞIK ESPASI . . . . .	89
II.4. HEYKELİN KENDİ KÜTLESİ DIŞINA ÇIKMASIYLA OLUŞAN ESPAS (HEYKEL UZANTI ESPASI) . . . . .	95

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### III. HEYKEL SANATI GELİŞİM SÜRECİNDE ESPAS

<b>KAVRAMI</b> . . . . .	105
III.1. İLKEL ÇAĞLARDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL VE ESPAS GELİŞİMİ . . . . .	105
III.2. TÜRKİYE'DE HEYKEL . . . . .	145
<b>SONUÇ</b> . . . . .	158
<b>KAYNAKÇA</b> . . . . .	161

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada heykel-espas ilişkisi ele alınmış olup, görsel sanatların önemli bir olgusudur. Heykelin üç boyutlu yapısıyla gerçek espas içerisinde yer aldığı bilinmektedir. Espas nedir? Espası belirleyen faktörler nelerdir? Heykelde nasıl şekillenmektedir ve tarihsel gelişim sürecinde ne gibi değişiklikler söz konusudur?

İşte bu konuyu seçmemize ve düşüncelerimizi açıklamamıza yardımcı olan tüm bu sorular sonucunda gördük ki, heykelde espas oldukça geniş bir konudur.

Birinci bölüm; espasın tanımı ve espası belirleyen faktörlerden oluştu. Şekillerle desteklenen bu bölüm, tüm çalışma için bir başlangıç, giriş ve bilgilendirme niteliğindedir. İkinci bölüm; heykelde ve etkileyen çevresindeki espas birinci bölüm desteğiyle anlatıldı. Üçüncü bölüm; süreç içinde heykel-espas ilişkisi ve Türkiye'deki durum, gerek düşünsel, gerek bilimsel sanatçıların bu yöndeki çalışmalarıyla destekli olarak anlatıldı. Ama son bölümde daha önce kullanılan ve burada da gerekli olabilecek her örnek tekrar edilmedi. Ayrıca, espas anlayışının gelişimine farklı boyutlar getirmeyen akımlar, dönemler ya da toplumlar alınmadı.

Bu tez çalışmasının yönetimini üstlenen değerli hocam Doç. Aytaç Katı'ya, her türlü yardım ve desteklerinden dolayı teşekkürlerimi iletmeyi bir borç bilirim.

## GİRİŞ

İnsan kendi ve kendini çevreleyen boşluğun sınırlarını arayan bir varlıktır. Evrendeki varlıkları algılarına göre kendine organize etme çabasıdır. Bu çabada yerini buldukça, yeni yerler, şeyler keşfetmek, aramak onun yaşamsal doğal bir sürecidir.

Sanat, evreni, insanın çevresini algılamasına yardımcı bir unsurdur. İşte böyle bir çabayla algılanan heykel de, uzayda, insanın yaşamını yönlendiren, sınırlarını belirlemesine yardımcı olan maddi bir varlıktır.

Bu maddi varlığın espas ilişkileri; yani, aralık, boşluk, genişlik, uzam, uzay, sonsuzluk, mekan, atmosfer vb. evrensel yasaların sanat üzerindeki estetik değerleridir.

Heykel maddi varlığıyla, espasın tanım gereği, espasız düşünülemez. Gerçek espas içerisinde espaslı bir şekilde yer alır. Yani kendi ve çevresiyle, kendi ve kendi bölümleriyle olan espas ilişkileri ile vardır.

İnsanın sanat yapma yetkinliğine ulaşmasından bu yana, az ya da çok bu kaygılar kendini göstermiş, ancak espasın estetik değer olarak işlenmeye başlaması çok sonraları gerçekleşebilmiştir. Bunda toplumsal yaşamların değişmesi, yeni buluşlar, teknoloji gibi unsurlar etken olmuş, insan bu değişmelere, gelişmelere ayak uydurma gereği duymuş ve heykel-espas ilişkileri hakkındaki düşünceler yenileşmeye başlamıştır.

XX. yüzyıla gelindiğinde heykel alanında birçok farklı espas önermeleri ortaya çıkmış, biçim değişmiş, teknolojik ya da doğal sonuçlarla heykel hareketlenmiş, elektrikle ışıklanmış, yeni malzemelerle boyutlar değişmiş, sanat arazilere yayılmış, uzayda sanat yapma düşüncesine kadar varılmıştır.

Espasın heykelde anlatımı ve günümüze kadar gelişimi diğer bölümlerde geniş olarak ele alınmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### I. ESPAS, GÖRSEL ALGILAMA ve HEYKEL

#### I.1. ESPAS

Evren, çeşitli farklılıkları içinde toplayan bir bütündür. Evrende herşey boşlukta yer alır. Boşluk soyuttur. Karşıtı ise somut olan doluluktur. Boşluk ancak doluluk aracılığıyla anlatılabilir.

Espas kavramı, insanın kendini keşfetmeye başlamasıyla anlam kazanır. İnsan, kendi ve kendini çevreleyen boşluğu, sınırlarını, evreni arayan bir varlıktır. Evrende var olan nesne ve maddeleri algılarına göre kendine organize eder. Bu organizasyon içinde yerini buldukça, yeni arayışlar, yeni yerler, yeni uzamlar arama çabasına girer.

Gelişen teknoloji insanı yaşadığı espastan sonra evrensel espasa ulaştırdı, daralttı ve yeni espaslar aramaya yöneltti. Buna karşılık uzaysal espas genişledi. Evrenin sonsuzluluğunu kendisiyle bütünleştirdi.

Espas fransızca kökenli olup, bizde derinlik, aralık, mekan boşluk, uzay, alan, perspektif, atmosfer gibi kelimeleri karşılamaktadır.

İnsanda espas kurgusu, algısal, sezgisel, maddesel ve kavramsal nitelikte gelişir. Elemanların bir araya gelip, bir bütünlük içinde, birbirleriyle uyum, zıtlık, ritmik örgütlenmeleri, matematiksel orantılar ve kalıplar ve etkileri kavramımızı açıklayan faktörler olacaktır.

İlk olarak, boşluğu dolulukla anlatabileceğimiz için maddenin tanımından başlamak yerinde olacaktır.

## **I.2. MADDE**

Doğada var olan tüm elementlerin katı, sıvı, gaz ve enerji olmak üzere dört durumda olduğu bilinmektedir. Aristoteles'in ateş, hava, su, toprak diye nitelediği temel birimlerin, algıya ulaşan tüm nesnelere oluşturduğu düşüncesi, maddenin temel ilkelerini oluşturan bütün gizemlerini içine alır.

Gerçekten de görülebilen, dokunulabilen maddi, matériel adı verilen nesnelere vardır. Diğer yönden de düşünsel, ideal diye nitelenen, istek, düşünce, duygu gibi görünmeyen ve dokunulmayan şeyler vardır. Bunların anlatımı birbirine dayanır. Düşünsel var olan, maddi var olana dönüştürülerek anlatılabilmektedir. Bir heykel gibi ya da düşüncenin bir düşünen madde olduğu gibi.

Enerji, ısı-ışık-harekete dönüşebildiği için, yer değiştirebilmekte ve uzayda farklı görüntüler oluşturabilmektedir. Böylece madde, enerjiye dayalı değişime uğrayabildiği gibi, uzay ve zaman da madde tarafından belirlenen bir anlatıma dönüşmektedir.

“Uzay sonsuz bir boşluk olmayıp, maddenin limit hızdaki hareketiyle belirli, ölçülebilir büyüklüktedir. Bu büyüklük maddenin hızı ile sınırlıdır.” (Yurtsever, 1988, s. 39). Görülüyor ki, uzay-zaman-madde-karşıtlık birbirinden koparılamayan bir olaya dönüşmekte ve madde tek başına değil diğer maddelerin katılımıyla anlatılabilmektedir.

Maddenin kendi başına bilinemeyeceğini belirten ve madde üzerinde ilk düşünmeye başlayan filozof Aristoteles<sup>1</sup>; “Madde ya duyulur ya da kavranabilir bir şeydir. Örneğin, tunç, tahta ve değişmeyen yetenekli her türlü madde, duyulur maddedir. Kavranabilir madde ise, matematik

<sup>1</sup> Aristoteles: M.Ö. 384-322.

varlıklar gibi duyulan şeylerin içinde duyusal niteliğinden farklı olarak bulunan maddedir. (Larousse, 1986, s. 7639) diyerek maddenin tanımına açıklık getirmektedir.

Pythagoras<sup>2</sup>'a göre nesnelere, duyumlanan sayılardan meydana gelir. Temel ilke nitel değil niceldir. Buna göre ilk varlık noktadır. Noktanın hareketi çizgiyi, çizginin hareketi yüzeyi, yüzeyin hareketi de cismi oluşturur.

Newton<sup>3</sup>, uzay ve zamanı ayrı ayrı ele alır.

Leibnitz<sup>4</sup>'e göre madde sadece yer kaplamaz, madde ısı, ışık, itme, çekme gibi durumlarıyla genel anlamda "direnme" olarak tanımlanır.

Klasik dönemde madde, bilgi maddesidir. Descartes maddeyi geometriyle betimler. Geometri maddeyi uzayda sınırlandırır ve ona somut bir gerçeklik verir.

Kant<sup>5</sup>, madde-zihin karşıtlığını ele alır ve zihine öncelik verir. Madde görülen bir şeyin duyulan yanısıdır ve zihin duyarlılığıyla nesnelere etkilenir.

Hegel<sup>6</sup> madde ve biçimi aynı şey olarak düşünür.

Marx'çı düşüncede madde, insan bilincinin dışında var olan nesnel bir gerçekliktir. Bu düşüncede hareket maddenin var oluş biçimidir. Hareketsiz madde olmamıştır, olamazda.

İslamcı düşünce de ise madde, evrensel ruhtur, tek başına ortaya çıkamaz, biçime gereksinim duyar. İşte o zaman yaratıcıdan yardım istenir. Madde biçime dayalı bir hale gelir.

Modern madde anlayışı; temelde atomlara dayanır. Moleküllerin atom topluluklarından oluşan, süreksiz ve gaz, sıvı, katı gibi halleriyle,

<sup>2</sup> Pythagoras: M.Ö. 580-504.

<sup>3</sup> Isaac Newton: 1643-1727.

<sup>4</sup> Leibnitz: Aynı dönemde yaşamıştır.

<sup>5</sup> Immanuel Kant: 1724-1804.

<sup>6</sup> G.W.F. Hegel: 1770-1831.

moleküllerin farklı biçimde düzenlenmesinden ibarettir.

Nesnelerin oluşumuna dair matematiksel değerler uzaya göre belirlenmekte ve ancak soyut bir dil aracılığıyla anlatılabilmektedir.

“Birbirlerini çekerek paketlenen modüller, uzayda yeni elementlere karşılık olan biçimlere girerler. Bu sistemle elde edilen biçimler düzeni, elementlerin sistematüğini gösteren periodik düzene karşılık olmaktadır. Görülüyor ki uzay, zaman, karşılık ve modül faktörleri maddenin yapısının temel öğeleri olmaktadır.” (Yurtsever, 1988, s. 43).

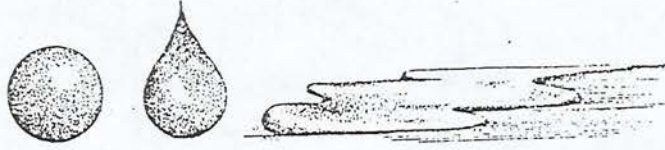
Newton evreninde uzay, nesnelere arasında ki uçsuz bucaksız boşluk olarak tanımlanır. Dinamik evren tanımında ise uzay-zaman-madde birbirinden ayrılmaz. Tek başına değillerdir. İnsan uzayla ilgili görüşlerini nesnelere yardımıyla elde etmiştir. Buna göre uzay nesnelere hareketiyle sınırlıdır.

Euclides geometresinde uzay sınırsızdır. Varlık ve olayın meydana gelebilmesi için uzay, zaman ve hız katılımları sıfırdan farksızdır. Euclides geometrisinin sonsuz yarıçaplı bir daire olması nedeniyle, gerçek evrene, hacimle sınırlı bulunan evrene adapte etmek mümkün değildir.

“Uzayın örgüt koşullarının saptanabilmesi için birbirini çeken maddesel noktaları paketlemek gerekir.” (Yurtsever, 1988, s. 47).

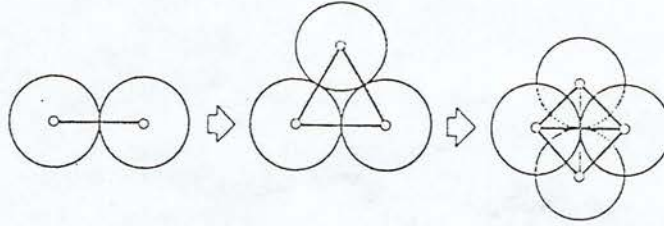
Pythagoras'ın temel ilkeler olarak nitelediği nokta, çizgi, yüzey ve hacim madde-uzay faktörlerini anlatabilen elemanlardır.

Nokta faktörünü bir örnekle açıklamak gerekirse, uzayda bulunan sıvı dış ve iç etkenler nedeniyle nokta halindedir. Burada dış etken uzay, iç etken ise sıvının iç yapısı ve örgütlenmedir. Aynı sıvı atmosferde dış etkenlerin değişmesiyle, atmosfer ve yer çekimi ile damlaya, herhangi maddeyle temasında ise maddenin biçimini alarak noktasal değişikliklere uğrar (Şekil 1.1).



**Şekil 1.1. Su yapısında iç ve dış etkenler dengesi**

Noktasal örgütlenme, küreler üzerinde görülen denemelerle eş büyüklükteki iki teğet küre merkezde bir doğru parçasını; üç küre, köşe noktaları merkezlerde olmak koşulu ile eşkenar üçgeni; aynı mantıkla dörtdüğü, dörtyüzlüyü; beş küre piramidi vb. oluşturur (Şekil 1.2, 1.3).



**Şekil 1.2. Doğru parçası, düzlem (eşkenar üçgen), hacim (dörtyüzlü) oluşumu**

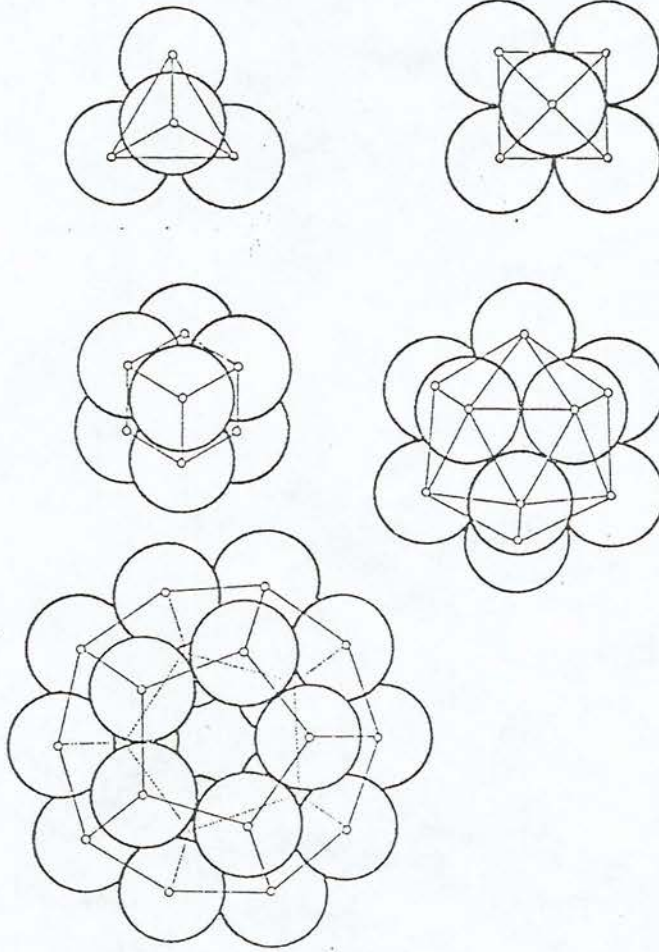
Doğru kesişimleri uzaysal örgüt sistemlerini oluşturur. Kesişme noktalarının oranlarına göre iki grupta ele alınır. "Kesişme noktaları eşit aralıklarla tekrarlanan sistemlere 'açık örgüt', değişen aralıklarla tekrarlanan sistemlere 'kapalı örgüt' denir. Ayrıca farklı sistemlerin çakışmaları ile 'bileşik örgüt' sistemleri elde edilir." (Yurtsever, 1988, s. 52).

Bunları birer örnekle açıklamak gerekirse; 'açık örgüt' sistemine örnek olarak; Şekil 1.4.'de görüldüğü gibi en basit açık örgüt sistemini, üç doğrunun kesişmesi oluşturur. Şekil 1.5.'deki doğrunun kesişmesi,

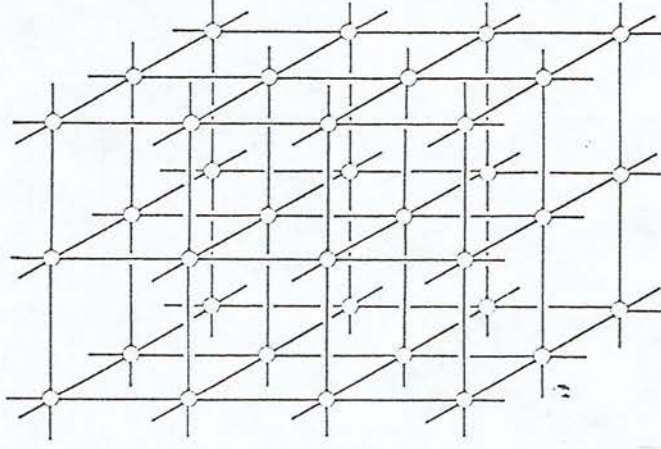
eşit aralıklarla tekrarlanan dört doğru sistemini; Şekil 1.6.'daki altı doğrunun kesişmesi uzayda peşpeşe tekrarlanan, iki tür modüler boşluklar oluşturan altı doğru sistemi oluşturur.

'Kapalı örgüt' sistemine örnek olarak Şekil 1.7.'de görülen beş, yirmi, otuz tane doğrunun kesişmesiyle, birbirini belli oranlarda bölen doğru sistemleri gösterilebilir.

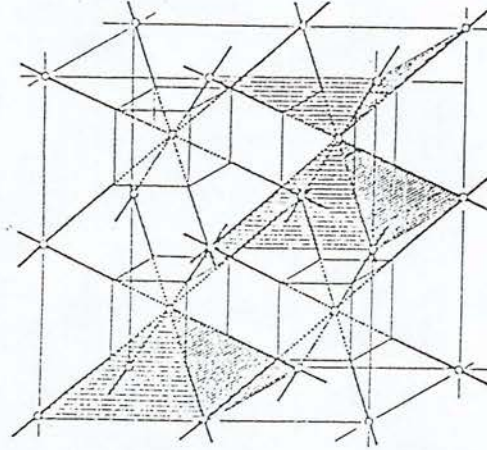
'Bileşik örgüt' sistemi için, üç ve dört doğru sisteminin çakıştırılmasıyla Şekil 1.8.'deki gibi örgüt sistemleri oluşturur.



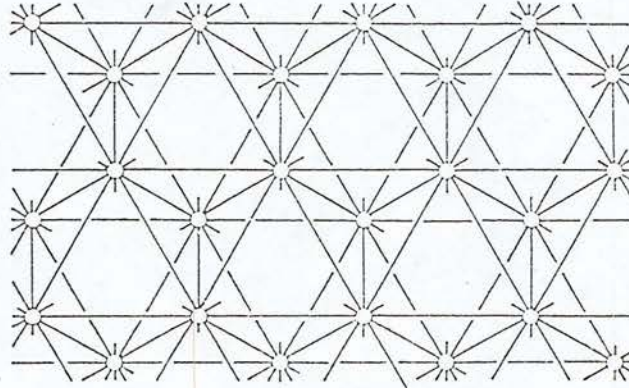
**Şekil 1.3.** Teğet dört küre (dört yüzlü), teğet altı küre (sekiz yüzlü), teğet sekiz küre (küp), teğet oniki küre (yirmiyüzlü), teğet yirmi küre (oniki yüzlü) oluşumu.



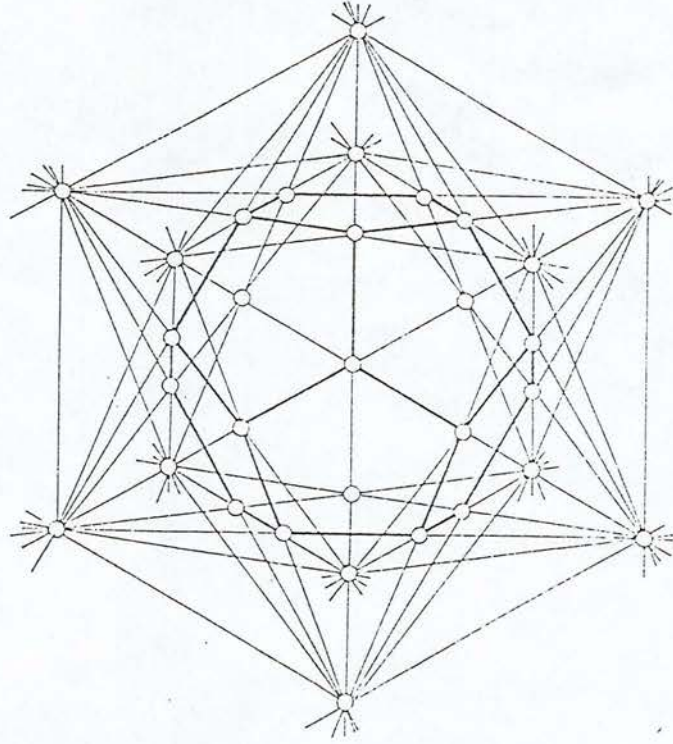
Şekil 1.4. Uzayda üç doğru kesişmesiyle oluşan açık örgütlenme



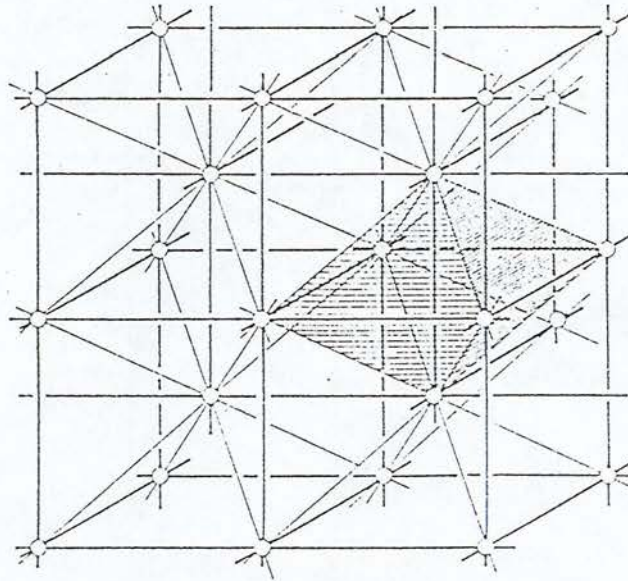
Şekil 1.5. Uzayda dört doğru kesişmesiyle oluşan açık örgütlenme



Şekil 1.6. Uzayda altı doğru kesişmesiyle oluşan açık örgütlenme



Şekil 1.7. Kapalı örgütlenme



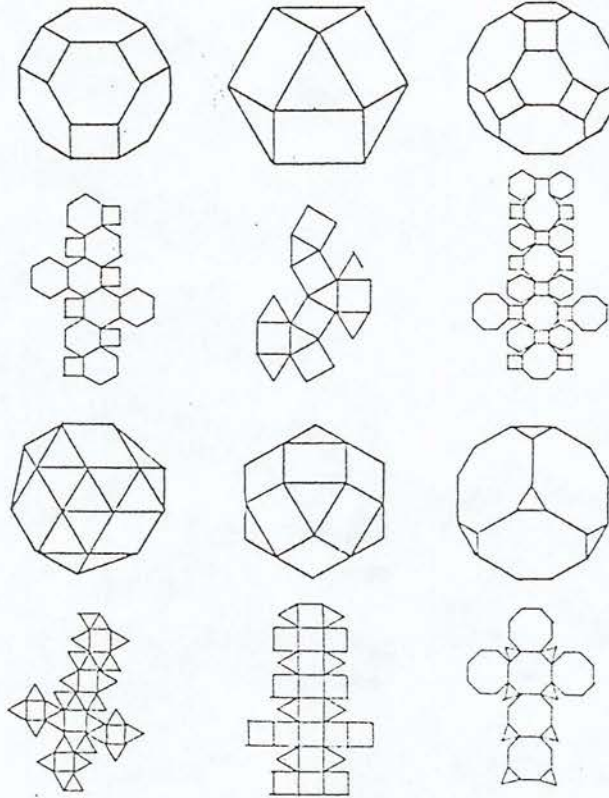
Şekil 1.8. Uzayda yedi doğru kesişmesiyle oluşan açık örgütlenme

Yüzey faktörü için, bir tepe noktasında en az üç düzlemin bulunduğu euclides geometrisinde, eğer düzlemler eşkenar üçgen ise yedi ve yediden fazla üçgenin tek tepe noktasında birleşmesi üç boyutlu

uzayda mümkün değildir. Çünkü altı eşkenar üçgenin tek tepe noktasında birleşmesi zaten bir düzlemdir.

Buna göre, üç tane karenin tek noktada buluşması küpün tepe noktasını verir. Dört karenin tek noktada birleşmesi yine bir düzlemdir.

Düzgün beşgenin üç tanesinin tek tepe noktasında bileşmesi oniki yüzlü dordekaherronu verir. Dört ve dörtten fazla düzgün beşyüzlünün tek noktada birleşmesi üç boyutlu uzayda mümkün değildir. Buna göre, altıgen ve daha fazla yüzeylerin tek tepe noktasında birleşerek herhangi bir uzayı kapatmaları mümkün değildir. Şekil 1.9.'da bileşik yüzeyle polihedronlar ve açılımları görülmektedir.



Şekil 1.9. Oktahedral polihedronlar (kesik oktahedron, küboktahedron, kesik küboktahedron, yuvralak küp, rombukuboktahedron, kesik küp).

"... aynı tür düzgün yüzeylerin, tepe noktalarında birleşerek uzay parçalarını kapamaları durumunda, üç boyutlu uzayımızda birbirinden farklı ancak beş adet polihedron oluşabilmektedir. Bu polihedronlar, tepe, kenar, yüzey sayıları bakımından birbirleriyle ilişkilidirler. Kenarların nötr olarak kabul edilmesi durumunda tepe noktaları yüzeylerin karşıtıdır." (Yurtsever, 1988. s. 57).

Uzayı anlatabilmenin diğer bir yolu olan hacim, eş birimlerin uzayda bir araya gelme olasılıklarına dayanır. Bu, 'paketlenme' ile tanımlanır. Bu tanım bir noktada beş, on veya yirmi doğrunun kesiştiği örgütlenme esaslarına dayanan 'kapalı paketlenme' ve sürekli tekrarlardan oluşan, tek noktada üç, dört ve altı doğrunun kesişmesi ile 'açık paketlenme' olarak anlatılabilir.

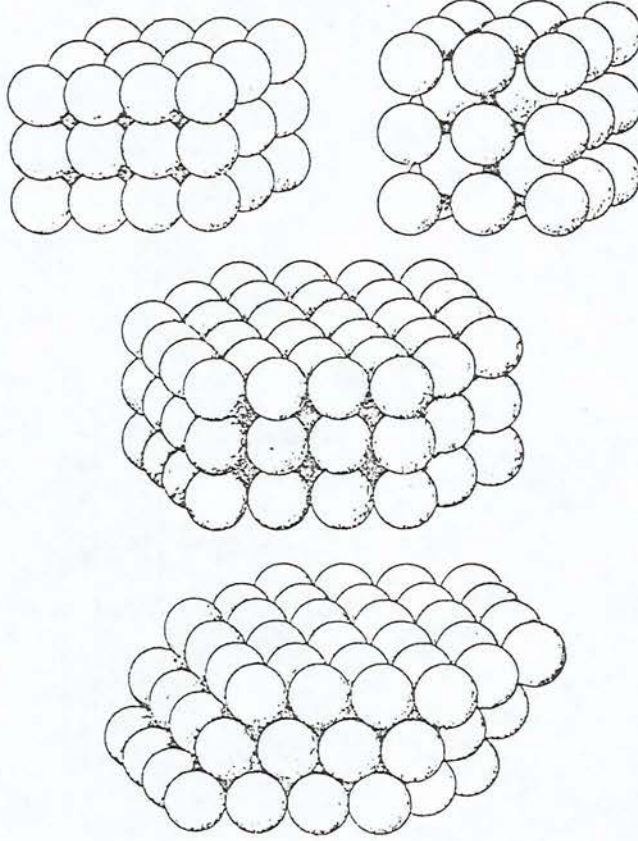
Üç ve dört doğrunun kesiştiği paketlenme kübik sistemdir. Tek noktada altı doğrunun kesişmesi hegzonal paketlenmeyi oluşturur. Küreler, her tür paketlenmeye uyum sağlarlar. Küpler uzayı boşluk bırakmadan bölerler. Tetrahedron ve oktahedronun birleşmesi boşluksuzdur. Dodekahedron ve ikosahedron uzayı boşluksuz bölemez (Şekil 1.10, 1.11).

Görüldü ki, birbirleriyle aralıklı ya da aralıksız, çekim güçleriyle birleşen atomlar cisimleri oluşturur. 1930'larda bu kadarıyla kalmaz. Her temel parçacığın bir karşıtı bulunması, karşıt madde terimini ortaya çıkarır. Bu, bilinen madde biçimine simetrik olan madde biçimidir. Simetrik evrenin gelişmesi, madde ve karşıt madde, ayrıntılarıyla henüz çözülmüş değildir. "Bize en yakın olanlar arasında bulunsa bile bir galaksiyi gözlemekle, görünüşüne dayanarak onun maddeden mi, yoksa karşı maddeden mi yapıldığını belirtmek olanaksızdır." (Omnes, 1978, s. 125).

Bir örgütlenme biçimi olan strüktür konusu, daha çok biçimler ve biçimleri ayakta tutan sistemler, bu sistemlerin ilişkilerini inceler.

İnsan iskeleti sistem ilişkileri, kemik dokusunda ki doluluk, boşluk

organizasyonu sayesinde, insanın kendi ağırlığının yaklaşık 15-20 katını taşıyabilmektedir.



**Şekil 1.10. Kübik ve hekzagonal paketlenmeler**

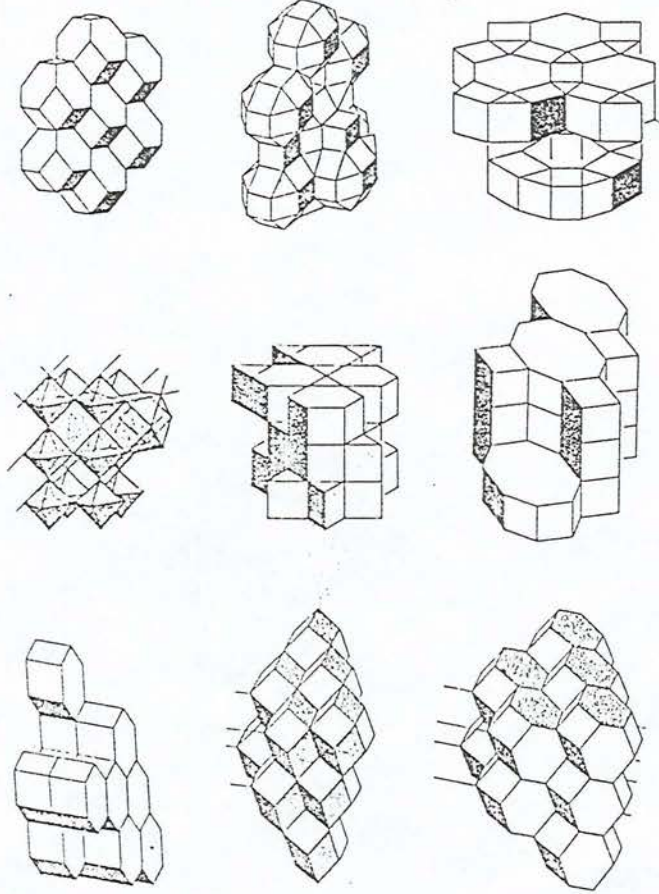
Doğal strüktürlerde, insan anatomisinin gözlenmesi ile, düzgün beşgendeği köşegen-kenar oranı sanat ve bilim dallarında altın oran olarak tanımlanır. Yaklaşık değeri 1.618033975... olan bu oran, ideal biçimlerin yapılabilmesi amacıyla, estetikte günümüze kadar kullanılagelmiştir.

Altın oran matemette kendisini -1- ilave edildiğinde karesini veren sayıdır.

Vitruvius<sup>7</sup>, ikiye bölünmüş bir doğru parçası, büyük parçanın,

<sup>7</sup> Vitruvius: M.Ö. 1. yy.

küçük parçaya oranı, bütünün büyük parçaya oranına eşit olduğu durumu altın oran olarak nitelendirmiştir.



**Şekil 1.11. Çeşitli prizma ve polihedronların paketlenişi**

Ayrıca, Zeining Vitruvius, Ernst Neufert, Leonard da Vinci, Le Corbusier gibi sanatçılar bu oranı çeşitli ölçülerle ve insan anatomisi üzerinde araştırmışlardır.

Hareket, uzayı analiz etmenin bir diğer yoludur. Farklı maddesel varoluşların, biçimlerin uzayda buldukları yer, hal ve hareketler uzayı şekillendirmekte, birbiri içinde kayan iki uzay oluşmaktadır.

Evrende hiçbir şey espasız düşünülemez. İşte konumuz gereği

incelediğimiz madde konusunda da açıkça görüldü ki maddenin, doğada birleşme, paketlenme, itme, çekme gibi durumları, maddenin atomik yapısı ve paketlenmesi sonrasında oluşan cismin kendi içinde ve dışındaki diğer elemanlarla, sürekli bir alış veriş içinde olduğu ve cismin niteliğini, rengini, büyüklüğünü, uzay içerisindeki pozisyonunu etrafı yardımıyla sağladığı anlaşılabilmektedir.

### **I.3. ALGI VE ALGI PSİKOLOJİSİ**

Algı, çevredeki uyaran örüntülerin organizasyonu, duyuları yorumlama, anlamlı hale getirme sürecidir.

İnsan çevreyi görme, duyma, dokunma, koku ve tat alma yollarıyla tanır.

Duyularımızı uyaran nesnelere ve canlılar dünyasında yaşıyoruz. Duyular yaşantının hammaddeleleridir, ancak tanıma işlemi sadece duyu organlarına bırakmak eksik bir yaklaşımdır. İnsan duyularını yorumlar. Yani algılama, görülen, izlenen, hissedilen, duyulan tüm bu nesne ve olgular, duyu organları aracılığıyla, algı merkezi olan beyinde toplanıp bilgiye dönüşmesi, birleştirip ayırmak, kavramlara, anlamlara dönüştürmek, bilgiyi depo etmek gibi süreçleri içerir. Kısaca algı, öğrenme sürecidir.

“Duyu, duyu organlarının getirmiş olduğu henüz işlenmemiş bilgidir. Algı gelen bilgileri işleyerek belirli bir yapı ve organizasyona sokma işlemine verilen addır” (Cüceoğlu, 1991, s. 136).

Algı, bilgi edinme ve yorumlama sürecidir, kesinlikle anlık değildir. Seçicidir, bireyseldir, yaratıcıdır, süreklidir, genişletilmiş ama tam değildir ve önyargılıdır.

Algılamada, görerek elde ettiğimiz görsel algı en büyük yeri tutar. Görsel algı, görme işlevinin bir süreç içerisinde beyinde bilgiye dönüşmesidir. Bilgide algının, beyinde anlamlandırılıp adlandırılması, şifrelenip kodlanmasıdır.

Görsel imgelerle dolu dünyada yaşıyoruz. Günlük yaşantımızdaki olayların, imgelerin çoğu görsel algıya dayanır. Televizyon, kitap, gazete, afiş, sinema, reklam araçları, diğer nesne ve canlılarla isteyerek ya da farkında olmadan görsel iletişimine gireriz. Ama algıdan söz edebilmek için bilişsel bir sürece ihtiyacımız vardır.

Fizyolog ve psikologlar id: bilinçaltı, ego: bilinç ve süper ego: üst bilinç, vicdan, kalıplar, paradigmaların bu süreci etkilediği konusunda hemfikirdirler. Algılayan kişi, bu süreç içerisinde, geçmiş, geleceği hasaba katarak, gördüğü şeyi hatırlar, yorumlar ve seçer. Ama görme duyumuza bağlı bu algının objectif olamayacağı unutulmamalıdır.

Gözün yapısı, varsa rahatsızlığı, nesnenin durumu, yönü, açısı, perspektifi gibi nedenler yanılğı yaratabilmektedirler. Kişi dışındaki, ölçüler şiddet, zıtlık, benzerlik, tekrar ve hareket algı farklılığını meydana getirir.

Bu konuda sanatçılar, bilim adamları, düşünürler ve psikologlar, göz hastalıklarıyla ilgili doktorlar, fotorafçılar, aydınlatma mühendisleri ve diğer araştırmacılar yakından ilgilenmektedirler.

Sanatçı, bu göz yanılığını farkeden ve bunu kendine göre kullanan, kendine adapte eden ve yorumlayan kişidir.

Bilinç düzeyimizdeki davranışlarımızın yaklaşık %99'u görme ile ilgilidir. Görsel algı ışık ile başlar, ışıksız ortamda bu süreç yok olur, dolayısıyla algıdan söz edilemez.

İnsan görme sayesinde yaşamına (büyük ölçüde) yön verebilir. Ne varki bütün algılama olayını görme olayına bırakmakta eksik bir yaklaşım olacaktır. Şüphesiz, görme olayının yeterli olmadığı durumlarda diğer duyular yardımcı olmaktadır. Birbirini denetleyen ve destekleyen konumdadırlar.

Bütün duyuların yeterli gelemmediği durumlarda ise kişi daha önceden edindiği bilgilerini kullanarak, gördüğü ya da daha doğrusu duyumsadığı şeylere aktarak anlama çabasıdadır.

Sanatın yapısını oluşturan görsel öğeler; çizgi, yön, doku, ton, renk ve şekil düşünceyi görselleştirmenin temel malzemeleridir.

Görsel sanatın temeli olan çizgiyi Aristo dolu ile boş arasındaki sınır olarak tanımlar. Görsel sanatlar açısından en geçerli tanım olarak kabul edilir.

Çizgi, yüzey üzerinde kütleleri ortaya çıkarır, somutlaştırır, sınırlar ve belirginleştirir.

Yüzeyde oluşan, dar-geniş, uzun-kısa, dik-eğik ya da kavisli oluşu, yönü psikolojik görsel algıda farklı anlatımlara neden olmaktadır.

Dik çizgiler; devingen ve statiktir. Kuvvet ve resmîlik ifade eder.

Yatay çizgiler; rahatlık, sakinlik ifadesi verir.

Diagonal (eğik) çizgiler; hareketlidirler, kararsızlık ve heyecanı gösterirler. Yerçekiminden kurtulmuşlardır ve diğer çizgilerle birleşmelerinde durağanlığı kıpırdamaya dönüştürürler.

Yönlerin algıdaki etkileri ise; dikey yönler yerçekimine karşı geldiği için canlı, sert ve dengelidir. Yatay yönler; sessiz, pasif bir duygu uyandırır. Yerçekiminin tersine olan çizgiler ise cansızlık ve ölümlülük ifade ederler.

Diğer bir görsel öğe olan doku yüzeyin, düz-pürüzlü, mat-parlak, emici-yansıtıcı, çizgili-benekli oluşu ya da nesnelere değişik yapıdaki dış yüzeyleridir.

Bir yüzeyin ışıklılığıyla ilgili olan ton, nesnelere uzaklığı-yakınlığını, kütlelerini öne çıkaran bir görsel öğedir. Siyah ve beyazın etkin olduğu tonlamalarda anlatım dinamiklik, sertlik, canlılık, kesinlik duygusu yaratır. Bu sertlik azaldığında, daha çok gri tonlarda yerini yumuşaklık ve rahatlamaya bırakır.

Beyaz ışığın parçalanmasından oluşan renk, nesne üzerinde nesnenin taşıdığı özelliklere göre anlam kazanmaktadır. Sıcak renklerin tehlike, aşk, canlılık, aydınlık, sevinç gibi duygusal etkileri vardır. Soğuk renklerin ise açıklık, ferahlık, dinlendiricilik, rahatlık ve

mutluluk gibi etkileri söz konusudur.

Şekil de, yüzeyin sınırlandırılması ile ortaya çıkan iki boyutlu bir küttedir.

Yukarıda saydığımız görsel öğelerin birleşimi; yineleme: tek boyutlulukla ilgili, aralarında sadece uzaysal fark olan aynı öğelerin bir araya gelmesi; uyum: anlamlı bir bütün oluşturmak için bir ya da birden fazla görsel öğenin birleşmesi; zıtlık: zıt öğelerin birlikte olmasıyla, sıcak-soğuk, uzun-kısa, ince-kalın, açık-koyu, düz-pürüzlü vb. öğelerin düzenlenmesi şeklinde olur.

Görsel öğelerin yineleme, uyum, zıtlık içinde birleşmeleri; görüntüde birlik, ritm, denge dolayısıyla uzaysallık, boşluk, mesafe ya da espas kavramlarını ortaya çıkarmaktadır.

### **1.3.1. Şekil ve Form Algısı**

Görsel bir öğe olan şekil, yüzeyde, görsel öğelerin birlikteliğinden ortaya çıkan iki boyutlu bir küttedir.

Gözün ışıkla uyarımı sonucu, herhangi bir etkiden alınan uyarılar, sinirsel enerji olarak beyin zarına -duyum-olarak iletilir. Duyumların beyindeki ilk sonucu imgedir. İmgeler, zihinde çok hızlı değerlendirilip simge ya da kavram olarak görme merkezi hücrelerine kaydolur. Bu ise algısal bir bilgidir.

Şekiller de bu yolla, görsel düzenleme düşünceye ya da düşünce görsel düzenlemeye dönüşebilmektedir. "Şekiller görsel düzenlemede düşüncenin üretilebilmesine olanak sağlamaktadır. Şekillerle düşünce görsel düzenlemeye dönüşebilmektedir. Bu simgede görsel düzenlemelerde stilleri ortaya çıkarmaktadır." (Kılıç, 1981. s. 106).

Şekillerin bilgi olarak beyne kaydolması ya da bilginin beyinden şekil olarak çıkması, şeklin kendisiyle ilgili olan bilgilerin yanısıra etrafının düzeni ve etkileşimi şeklinde belirlenir. Yani hiçbir şekil tek

başına algılanmaz. Çevresi ve etkileşimi, hem o şekli nitelik olarak belirler hem de uzaysal poz hakkında bilgi verir. “Algısal şekil çevreye ve uzaysal oriyantasyona göre değişir. Görsel şekiller birbirlerini etkilerler.” (Genç, Sipahioğlu, 1990. s. 42).

Şekillerin kendi aralarında ve şekillerle göz arasındaki ilişki, gözün bir alana yöneliminde beyinde oluşan duyuların bir kısmı ana algı olurken, bir kısmı arka plana itilir. Gestalt psikologları bunu şekil-zemin ilişkisi olarak adlandırır.

Şekil ve zeminin birbirinden ayrılmasında oluşan titreşimler algıyı kuvvetlendirir ya da zayıflatır. Bunlar;

1. Gruplama: göz benzer biçimleri ve birbirine yakın şekilleri kümeliştirir.

2. Tamamlama: tek yönden algılanan görüntüler, görünen nesne hakkında daha önce kaydedilen bilgi yardımıyla, görünmeyen kısımlarında görünüyormuş gibi ayrıca kopuk, kesik çizgiler boşluklar tamamlanarak algılanır.

3. Algı sabitliği; uyarımların farklı olmasına rağmen (ışıksal açısal, perspektif...), bilinen, tanımlanan nesne ve varlıklar daima kendi renk, doku ve ölçüleriyle algılanır. Ölçüsü, daha önceden bilinen bir nesne uzakta küçük, yakında büyük değildir. Uzakta ve yakında daima kendi gerçek boyutundadır. Işığın farklı yansımalarına rağmen kar gece ve gündüz beyazdır.

Form; uzayı yüzeylerle sınırlayan örgütlenmelerdir. Her var oluş iç ve dış şartlara göre sınırları olan bir bütün oluşturur. Bu bütünlüğün dış görünüş şekli onun formudur.

Soyut resimle uğraşan ressamın formu içeriğin görünen şekli olarak ifade ederler. “Ne zaman şekli algılasak, bilinçli ya da bilinçsiz olarak onun birşeyi temsil ettiğini ve böylece bir içeriğin formu olduğunu kabul ederiz.” (Genç, Sipahioğlu, 1990, s. 54).

“... Form daima yuvarlaklık keskinlik, güçlülük ya da çekimsizlik, uyum ya da uyumsuzluk durumlarının görsel niteliklerini, onların şekillerinde bulmak yoluyla, eşyanın pratik işlevlerinin daha da ötesine uzanır. Böylelikle onları, insan durumunun imgesi olarak, simgesel tarzda gösterir. Aslında, görünümlerin bu tür arı görsel nitelikleri en güçlü olanlarıdır. Bizlere en derinden ve en dolaysız erişenler işte bunlardır... Şekil tümüyle semantiktir<sup>8</sup>, yani yalnızca görülmek yoluyla sujeler hakkında bildirilerde bulunur.” (Genç, Sipahioğlu, 1990, s. 55).

İster iki boyutlu, ister üç boyutlu olsun, nesnelere sıradan bir kavrayışta yer alan form özellikleri vardır. Ama nesnelere uzayda yer alışları ile onların resimlerinin yapıları farklı olaylardır.

Biçim ise temel olarak form ile aynı anlatılabilmesine rağmen, forma karşın daha canlıdır. Yani biçim canlı, form cansız varlığa eşittir.

Form algılama doğal çevremize ve şartlarına bağlıdır. Özellikle yerçekimi bu konuda oldukça etkilidir. Nesnenin yerçekimine karşı doğal duruş şeklinden farklı durması, hemen bir denge problemi yaratıp ve algılamayı hatalı durma şeklinde etkilemektedir.

Form algısı, bilinçli ya da bilinçsiz işaret edilen, temsil edilen bir şeyin maddeleşmesini kabul eder. Yani varolan şeyin hakkında mesaj ve bilgi veren nesnelliğin türü olarak algılanır. İç sistem strüktürün örgütlenmesi ile, dış yapının geometrik değişimi form algısını etkiler ve değiştirir.

İnsanda form algısı, form-fon ilişkisi eğilimindedir. Yani insan, formları bir fon üzerinde algılama eğilimindedir. Şekil algısında olduğu gibi göze gelen uyarılar gruplaşarak tamamlanarak algılanır.

<sup>8</sup> Semantik: Anlambilim, birimlerin anlamını ve birleşimini inceleyen bilim.

### I.3.2. Gestalt Psikolojisi

19. yüzyılın sonlarına doğru, 1912'de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka'nın deneysel çalışmalarıyla başlayan Gestalt psikolojisi Almanya'da doğmuştur.

Gestalt psikolojisi bir bakıma zihinsel yaşantının incelenmesinin, insancıl yaklaşımla anlatılmasıdır.

Parçalar karakteristik özelliklerini, bağlı buldukları bütünden alırlar ve buldukları yere göre fonksiyonelleşirler. İşte bir bütün halinde bulunan ve Türkçe karşılığı, şekil, uzuvlaşma olan psikolojik olaya gestalt denir. Gestalt psikolojisine göre algı bir bütündür. Ama temel ilke, bütün sadece parçaların toplamı değil daha öte birşeydir.

Algının bütünlüğüne dayanan gestalt yasaları:

“1. BENZERLİK KANUNU: Birçok birim birarada bulunduğu, *benzer* olanlar gruplaşır.

2. İYİ SINIR-KONTUR KANUNU: Biçimlerin benzer sınırları, benzer dış çizgileri, çizgisel bileşimleri, bütünlük yaratma eğilimi gösterirler.

3. ORTAK AKTİVİTE KANUNU: Belirli bir yönde yoğunlaşan, belirli bir yöne akma etkisi yaratan biçimler gruplaşma eğilimi gösterirler.

4. TAMAMLANMIŞ KAPALI BİÇİMLER KANUNU: Aynı koşullarda, bir yüzeyi belirleyen çizgiler, bir bütün olma eğilimi gösterirler.

5. YAKINLIK KANUNU: Göz belirli aralıkları tamamlayarak algılama yapar. birbirlerini mesafece yakın olan elemanlar, bir bütün, grup olma eğilimindedirler.

6. BİRİKİM-DENEY KANUNU: En ilkel biçimlerin bile anlaşılabilirliği deneye dayanır. Deneylenmiş biçimler arasında gruplaşma eğilimi fazladır.” (Atalayer, 1994, s. 39)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Alıntıda büyük harfler, kitapta olduğu gibidir.

Gestalt psikolojisi ilk başta fenomenolojik<sup>10</sup> olarak gelişmiş olmakla birlikte, fenomenolojinin insan-nesne ilişkisini almış ve natüralist olmuştur. Daha sonra Gestalt kuramcıları işlevselliği ve özneyi yok saymışlardır. Artistik görüşün belli bir artistik perspektifi karşıladığı görüşü gestalt psikolojisiyle bağdaştırılır.

Gestalt kuramı olasılık mantığına dayalı esnekliğinden dolayı tutarlıdır. "Gestalt kuramı mantıklıdır. Mantık nasıl aklın çalışmasının aynasıysa, Gestalt kuramı da görme olayının temelini oluşturur. Gestalt kuramı olasılık üstüne kurulduğundan, sürekli yararlılığını koruyabildiği gibi, çift değerli içeriksiz işlevsel klasik mantığın, içinde 'insan' olgusu olan görsel dünyaya karşı olan duyarsızlığına, karşı bir denge kurar." (Denel, 1981, s. 7).

Bütün psikologlar Gestalt psikolojisinin, yakınlık, benzerlik, simetri, iyi şekil ve bunların alt başlıklarına indirgenebilen özellikleri ile ilgili 'bütün algısı' konusunda aynı görüştedirler.

Ne var ki yeni Gestaltçılar dahil bu kanunların, sanatın tasarım, organizasyon, düzen yaratan kanunları ile bir ilgisi olmadığını düşünürler. Gestalt kanunları daha çok iki boyutlu elemanların düzeninde yardımcıdırlar. Üç boyutlu tasarlama yetersizdirler. Şekillerarası ilişkilerle şekil seçimlerinde, tasarımlarında bilinmesi gereken psikolojidir.

Gestalt psikolojisiyle ilgili yapılan deneylerde, algılama ve tasarlama; kapalı, dengeli, simetrik şekiller tercih edilmiş ve kolay algılanmıştır. Karmaşık şekiller içine yerleştirilen basit şekiller hiç görülmemiştir. Bu deney, algılayan kişinin, her şeyi kendi çevre ve koşulunda görme eğiliminde olduğunu, bunların kalıp haline getirildiğini ve kalıpların dışına çıkılmadığını göstermiştir.

Deneye dayanarak Gestalt psikolojisine göre formlar; tanınmış formlar, anlamlı formlar, basit formlar, tekrar eden formlar, farklılaşmış

<sup>10</sup> Fenomenoloji: Görüngü, duyularla alınan herşey. Art arda gelen görüngülerin ya da görüngüler bütünü'nün betimi.



faktörlerdir. Puslu havada uzak görünen nesnelere, bulanık algılanırken, yakındaki nesnelere doku, renk gibi özelliklerinin en ince ayrıntısına kadar algılanabilmektedirler.

Bir nesnenin diğerini engellediği araya girme durumlarında, kapatan nesne önde ve daha yakın diğeri uzak; eğer nesnelere aynı uzaklıkta ve büyüklükleri değişik ise büyük nesnelere yakın algısı yaratırlar.

Kapatma ve ışıkla meydana gelebilecek gölge olayı gölgeyle kapanan nesne uzak, diğeri yakın algılanır.

Nesnelerin ya da algılayan kişinin hareketliliği, yakındaki nesnelere hareketi hızlı, uzaktaki nesnelere hareketinin yavaş olduğu yönündedir.

İşte bu lineer perspektif tarzda görüntü elde etme yapısı, yani ışık, berraklık, açıklık, uzaklaştıkça, küçülme, örtme, doku, araya girme, gölge ve hareket görsel algıda derinliği oluşturan 'monoküler' eğilimdir.

Gözlerin yüzdeki yerleşim farklılıkları, iki gözde iki ayrı görüntü oluşmasına neden olur. İki görüntü birbirinin aynısı değildir. Farklı iki görüntünün beyinde görme korteksinde birleşmesi sonucu en boy yüksek olarak derinlik algısını ortaya çıkarır ve nesnelere gerçekteki boyutlarına uygun olarak algılanır. Bu da görsel algının 'binoküler' eğilimidir.

Monoküler ve binoküler ipuçları genelde birbirini destekler. Ancak bunların çakıştığı durumlarda vardır. Bir örnekle açıklamak gerekirse; bir manzara fotoğrafında derinliğe ilişkin monoküler ipuçlarının çoğu söz konusudur. Ama hiçbir zaman gerçeğinde olduğu kadar derinlikli algılanmaz. Çünkü, binoküler ipuçları resmin yassı, iki boyutlu olduğu hakkındadır. Böylece derinlik algısının uzlaşma ürünü olduğu anlaşılmaktadır.

Aynı örnekte eğer binoküler ipucu ortadan kaldırılırsa, derinlik algısının daha da artacağı görülecektir. Manzaranın iki boyutluluğunu

ortaya çıkaran çevresini, göz üzerinde herhangi bir şeyle kapatıldığında, çevre yok edilmiş ve derinlik artmıştır.

### **I.3.4. Mekan Algısı**

Mekan algısı biyolojik canlı varlığın hareket ve davranışını nesnenin geometrik karakterine, doku, renk, koku vb. gibi özelliklerine uyarlaması için bir araçtır. Bu düşünce objenin tanınmasını sağladığı gibi, kişinin hareketini de etkiler. Burada mekan nesneyi tanımak için bir araç olarak kullanılmasından ibarettir.

Mekan algısıyla ilgili dokunma duyusu, mekanı tesir ettiği yerde gösterir. Görme araya mesafe koyar, işitme araya mesafe koyar ve yön verir. İç kulakta bulunan denge merkezi, vücudun hareketiyle mekanı, nesnelere yerlerini, görüş açılarını algılar.

Kişiyeye dokunma duyusuyla ilgili mekan algısını ilk hava şartları verir. Sıcaklık, soğukluk, rüzgar, rüzgarın yönü, şiddeti dokunmayla ilgili mekan verileridir. Daha sonra kişi kendi hareketleriyle, nesnelere dokunarak bilgi edinmeye, nesnelere ulaşmaya ve harekete başlar. Hareketten önce kişinin kendini tanımasıyla ilgili duyular örneğin, elin açık-kapalı oluşu, çeşitli yönlerde hareketi, parmakların açılıp kapanması mekan hakkında bilgi veren davranışlardır.

Ses mekana mesafe koyan ve yön veren bir algıdır. Yine sesin şiddeti, yönü, yankısı mekânın büyüklüğü ve mekanı hangi tür nesnelere kapladığı hakkında bilgi veren bir mekan algısıdır.

Koku da ses gibi yön verir. Ama sese göre daha az mesafeden hissedilebileceği için algılama alanı dardır.

Kuşkusuz mekan hakkında en doğru ve geçerli verileri veren görme duyusudur. Sesin ve kokunun ulaşamadığı yerlere ulaşır ve onların yeterli olmadığı nesne bilgileri hakkında şekli olsun, yeri olsun en doğru şekilde alan duyumdur. Örneğin bir masa üzerinde kırmızı kalemi görme

mekan algısıdır.

Psikolojik mekan algısı ise sonuçları veren, yani bir nesnenin dik-eğik durması, yüzeyin düz-pürüzlü oluşu, kokunun iyi-kötü oluşu, sesin kısık-yüksek ve rengin açık-koyu vb. bir algıdır. Psikolojik mekan algısı sonuçları alır fakat, hangi duyu araçlarıyla elde ettiğini bilmez.

Yapılan bir deneyde, bütün duyu organlarının duyarlılığını geçici bir süre kapatılıp, dokunma duyusunun engellenmesi için vücut ısıyla aynı bir sıvı içine konan bir kişinin hiçbir duyusunun çalışmamasına rağmen mekanla ilgili duyular elde ettiği gözlenmiştir.

Görülüyor ki duyuların, etkenlerin kesildiği durumlarda bile insan, daha önceki deneyimlerine dayanarak hayal kurmakta yine de bir takım şeyler algılamaktadır.

Özet olarak mekan algısı merkezi şartlara bağlıdır. Tek tek bütün duyuların yardımıyla elde edilebildiği gibi en doğru yargıyı veren hepsinin birlikte çalışmasıdır.

Hayatın başlangıcında uzay algısı karakteri yoktur. Göz, el, burun ve kulak arasında oluşan, mekan algısı için bilinçli, yavaş yavaş gelişen ve keşfedilen bir süreçtir.

### **I.3.5. Hareket Algısı**

Hareket algısı bir nesnenin ard arda farklı görüntülerinin oluşmasıdır. Bir nesne hareket ederek, hareketsiz zemin üzerinde bazı yerleri kapanıp açılarak, uzayda yer değiştirerek, nesnenin bir yüzeyinin kapanıp yeni bir yüzeyinin görünmesiyle, insan üzerinde farklı etkiler bırakarak hareket hissi vermektedir.

Gerçek hareket algısı, görüş açısından görülebilen nesnelerin birbirleriyle ilişkisi ve bunun yorumlanmasıdır.

Yürürken ya da koşarken etraftaki nesnelerin hangilerinin hareketli olduğunu kolay anlarız. Çünkü sabit bir zeminde kendi

hareketimizin farkındayızdır ve kontrol edebiliriz. Aynı şekilde hareket eden bir aracın içindeki hareketimiz çok sık hareket algısı yanımları olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bir aracın içinde giderken, aracın görüş alanını daha büyük bir aracın kapatması sonucu ileri mi yoksa geri mi gittiğimizi fark edemeyiz.

Gerçek bir hareket uyarımı olmadan hareket hissi alınabilmektedir. Örneğin; bir daire üzerinde belli aralıklarla ve eşit büyüklükte yerleştirilen lambalar, sırayla ve seri şekilde yanıp söndüğünde dairesel bir hareket algısı mümkündür.

#### **I.4. BİR SANAT ESERİNİ GÖRME VE ALGILAMA**

Görme, ancak gayretle elde edilebilecek bir iştir. Görme, gözleri açmaktan ibaret değil, gözün neyin üzerinde yoğunlaştığıdır. Görmek için göz zihinle birlikte çalışmalıdır.

Bir sanat eserine bakarken ilk planda eserle bir algı ilgisi kurulur ve sanat eserinin estetik obje haline gelebilmesi için ilk şarttır.

Algı nesnelere anlam verir. Anamlı bir bütün olarak aynı zamanda sempati ya da antipati objesi olarak kavrar. Duygusal bir etkiye dönüşür. Zamanla, yaşam süresinde ki insanın zeka ve zihin gelişmesi, obje hakkında duygusal etkiyi ortadan kaldırır ve algı sadece bilme etkinliği halini alır.

Buna karşılık günlük yaşamda duygu etkisi insan üzerinde önemli bir şekilde yerini korur. Örneğin baktığımız bir insanın yüzündeki çizgilerden onun neşeli ya da hüzünlü olduğunu duygularımızla belirleriz. Bir atın koşmasını seyrederken aldığımız asalet, güçlülük ya da sevimlilik hissi duygusal algının ötesine geçen bir yargılamadır. "Duyulur algı bize varolanı bildirir. Ama biz başka bir kavrama yoluyla var olanın arkasına uzanabiliriz." (Tunalı, 1984, s.57).

Örneklerle de görüldüğü gibi nesne görme olayında iki kavrama söz konusudur. Biri gerçek var olan, diğeri birinciden hareketle, gerçeği aşan, gerçeğe dayanmak zorunda olmayan bir kavramdır.

Duyulur algının duyguya dönüşmesi at örneğinde olduğu gibi tinsel<sup>12</sup> bir kavramdır. Bunun sonucu her iki kavramanın birleşmesinden ortaya çıkan estetik algıyı verir.

Baktığımız bir heykele önce taş, ahşap vb. malzeme olarak bakıp, sonra tinsel açıdan bakmayız. Aksine düşünselliğin malzemeyle birleşmesini görürüz. İşte estetik algıyı, hazzı, hoşlanmayı sağlayan bu bütünlüktür.

Estetik tavır sujeye bağlı bir yargıdır. Duyusal temele dayanır. Güzellik duyu ile kavranır. Duyular işe karışmadan estetik algı ve yaşantı mümkün değildir. "Estetik tavır, subjektif bir tavidir ve onda bize verilen obje'lerde, estetik obje'ler de subjektif nitelikte obje'lerdir. Buradaki subjektivlik, real temele dayanan subjektivliktir. Bu real temeli de, estetik tavrın duyusal algı yanı oluşturur." (Tunalı, 1984, s. 60).

Estetik algı için, duyma ve bakma başta gelen duyulardır. Bunun yanında hareket ve denge duyularının da estetik duyuma yardımcı olduklarını hemen belirtmek gerekir.

Görme ve duyma duyusu insanı düşünsel ve insansal bir varlığa dönüştürür. Bir nesneyi belli uzaklıktan görüp işitebiliriz. Ama tat, ısı ve koku duyusu için, duyu merkezinin objeyle yakın teması gerekmektedir. Fotoğraftaki bir çiçeğin görülüp 'güzel' olarak nitelendirilmesi için, göz çiçeğe dokundurulmaz. Güzel kokulu olduğunu söylemek için ise direkt temas şarttır.

Hemen, 'güzel koku' ve 'güzel tat' almanın estetik yanı olamaz mı sorusu akla gelebilir. Kuşkusuz, iyi bir parfüm kokusu ve güzel bir yemek estetik duygusunu ortaya çıkarabilir. Ama bireyseldir,

<sup>12</sup> Tin: Düşünen ruh.

zamansaldır, sürdüğü sürece vardır. Kalıcılıktan söz edilemez, çünkü biçim niteliği kazanmamıştır.

İşitme duyusu da aynı şekilde zamansaldır. Ama estetik algı, hoşlanma, duyumlama sürecine bağlı değildir. Bittiği yerde devamı vardır. “Estetik obje ve sanat yapıtı ile kurulan ilgi, duyumlama sürecine bağlı değildir, bu süreçle örtüşmediği gibi onu aşar, ondan sonra da sürer.” (Tunalı, 1984, s. 54).

Kısaca estetik algı için görme ve duyma üst, diğer duyularında alt, yardımcı duyular olarak nitelenmek yanlış olmasa gerek.

Günlük yaşamda kendi ve kendimizi çevreleyen nesnelere içiçeyiz. kendimizi etraftan yoksun düşünmek olanaksızdır. Çevremizdeki nesnelere, sesler, olaylar vb. gibi, kimi zaman, sürekli etkileri altında olduğumuz şeyler olduğu için, belli süre sonra alışkanlık haline dönüşür ve bakmaktan, işitmekten ileri gitmez. Bu tür alışkanlıklar insanın ilgisi dışına çıkar.

Diğer yanda, özel bir duygu uyandırabilecek, dikkat çeken etkilerle karşılaşırız. Örneğin hızla akan bir nehir insana ‘azgınlık’ duygusunu verebilir. Halbuki nesnenin kendisinde ‘azgınlık’ diye birşey söz konusu olmayıp, ona bu yargıyı yükleyen, insanın nesne karşısında aldığı ve kendi ruhuyla birleştirdiği olayı nesneye aktarmasıdır. Yani kişinin kendi psikolojik duyularının nesneyle özdeşleştirilmesinden başka birşey değildir. Böylece kişi ile nesne arasında özdeş olma süreci ortaya çıkar, sonuçta bu yükleme nesneye canlılık verir.

Hemen şunu da belirtmekte yarar var ki; duyusal algılar bir etki sonucu ortaya çıkar, etkinin şiddetine, süresine göre kişide yaşar. Etkinin bitişi, kendisiyle birlikte insanın üzerinde yarattığı haz, kızma, korku vb. gibi etkileride götürür. Kısaca sürece bağlı etkilenmelerdir. Nehir karşısında hissedilen ‘azgınlık’ duygusu, tekrar görüldüğünde bir alışkanlığa dönüşüp bu algılama sürecini yaşamada ilk andaki etkileri vermeyebilir. Bu etkiler insanda zaten var olan duygulara hitap ettiği

için, tekrarı ya bir anlık duygu yaşatacak ya da hiç etki vermeyecektir.

Buna karşılık estetik algı da duyularla alınır. Ama duyularla sınırlı değildir. Var olan duyguları aşarak insanın kişiliğine yönelir ve orada etki gösterir. Kişiliği değiştirir, mutluluk verir. Bir konsere girdiğimizle çıktığımız kişi kesinlikle aynı değildir. Çünkü bu süreçte daima yeni bir dünya, yeni bir yaşam, yeni bir evren vardır.

Estetik duyum, alışkanlıklardan günlük yaşamdan koparak, mutluluğa, estetik hazza, hoşlanmaya, yaşantıya<sup>13</sup> dönüşür. İşte insanı yaşamdan<sup>14</sup> kopararak yaşantıya götüren bu duyusal etkiler sanat eserleridir.

Bir sanat eserinden alınacak hazlanma derecesi insanın görme kabiliyetinden doğar. “Bir sanat eserinin yaratılışı, onu algılamak ve anlamak, insan ruhunun çok karmaşık iki eylemidir. Bir sanat eseri herbirimiz için başka başka tarzlarda var olduğundan bu iki eylemi herkesi tatmin edecek şekilde açıklayan tek bir yol bulunamamıştır.” (Lowry, 1972 , s. 9).

“Husserl'e<sup>15</sup> göre “... herşeyi oluşturan ögenin ne olduğunu sormak yararsız bir çabadır. Dolayısıyla sanat nedir diye sormakta yersizdir. Bu soruların karşılığı yaşamın kendisi, yaşadığımız deneyimlerin kendisi verecektir... deneyimlerimiz, aynı açıklıkla, sanatın, örneğin siyasetten veya tarımdan değişik birşey olduğunu da gösteriyor.” (Cömert, 1979, s. 5).

Croce'ye<sup>16</sup> göre sanat sezgidir. Bilgi iki biçimde kendini gösterir; sezgisel ve mantıksal. “Bilgi sezgisel ya da mantıksaldır; ya düşgücü ya da aracılığıyla elde edilen bilgidir; ya bireyselin ya da tümel'in bilgisidir; ya tek tek şeylerin ya da şeyler arasındaki bağıntıların bilgisidir; kısaca, ya imgeler ya da kavramlar üreticidir.” (Cömert, 1979, s. 25).

<sup>13</sup> Yaşantı: Deneyim.

<sup>14</sup> Yaşam: Ömür.

<sup>15</sup> Edmund, Husserl: 1859-1938.

<sup>16</sup> Benedetto, Croce: 1866-1952.

Buna göre sezgi dünyayı, görüngüyü, kavram ise ruhu verir. Sezgi için, herhangi birşeye gereksinim duymadığı, başka bir şeye dayanma zorunluluğu olmadığı için, başkasının ne gördüğü önemli değildir. Çünkü sezginin kendi görme gücü vardır.

Bir deniz resminin yapılması, sonbaharın ya da gün batımının izlenimleri sezgisel olaylardır. Ama bunların sanatta ortaya çıkmaları kavramlar halindedir. Günbatımının kızılığı artık bir kırmızı sezgisi değil, gerçekte olan bir nitelik olarak karşımıza çıkar.

Sezgi gerçeklerin sezgisi olabildiği gibi, var olmayan, hayalarında sezgisi olabilir. Bunun için sezgi mekansal ve zamansal olamaz. Zaten zaman ve mekan da sezginin birer ürünüdür. Öyleyse, sezgi zaman ve mekan değil, mekansal ve zamansal dizgeye koymaktır diyebiliriz. Sezginin tutarlılık yanında duygudur. Duygudan doğar, ürün haline döndüğünde tekrar sezgi olarak karşımıza çıkar.

Sanatın amacı bir duyguyu, bir düşünceyi, heyecanı, işlevselliği yeni ve özgün olarak somutlaştırıp başlarına sunmaktır, ulaşmaktır. "Sanat, insanla doğadaki nesnel gerçekler arasındaki estetik ilişkidir." (Ersoy, 1995, s. 6).

Sanata duyulan gereksinme ise insanın iç ve dış dünyasının bilincine varma eğilimi kendisini yeniden tanıyabileceği ve tanıtılabileceği düşüncesinden doğar. Yani dış dünyayı iç yaşantısına dönüştürürken, iç yaşantısını da kendi bilgisinin erişebileceği bir düzeyde dışarı çıkarma eylem ve bilgiyi temel alarak, nesnelleştirme gereğinden doğar.

Bu gereksinmeler ister istemez 'güzel' kavramına yönelir. İnsan dinle tanrıyı-gücü, bilimle doğruyu-gerçeği, sanatlada güzeli arar.

Sanat, insanı, en coşkun anlarıyla gündelik yaşamdan koparır, hayata güzellik katar. Sanatı belirleyen özelliklerden biri olan güzellik kavramı, doğal güzellikten çok daha farklı ve üstündür. Çünkü o bir tinden doğmuştur.

Genel olarak bu kavram insanda zevk alma, hazlanma, hoşlanma

gibi tanımları karşılar. Sosyal ve doğal çevreye insanın verdiği bir değerdir. İnsanın nesnelere, varlıklara, olaylara verdiği bir değer olup, nesnenin kendisinde böyle bir şey söz konusu değildir.

Estetik güzel ise, estetik bilginin<sup>17</sup> sanat eseriyle dışavurumu, somutlanışıdır, estetik bilginin kazandığı biçimsel değerdir. Yine doğada olmayıp kişinin yüklemeleridir.

“Güzellik, arı dalgın rhumb’lar<sup>18</sup> (iyiliksever, şiirsel, içli) ile tasa (çoşturucu, prik “ateşli, tutkulu”, acıklı, yiğitçe, dokunaklı, yüce, ulu vb...) ya da çalkantıyı (ajitasyon) geliştiren rhumb’lar arasındaki kilit noktasında yer alır... Gerçekten yoğun, gerçekten içtenlikli her estetik heyecan, nostalji gibi birbirini bütünler, her estetik mutluluk, minör ölçüsünde şarkı söyler ve baş yapıtlığa girişini her zaman saygıyla karşılayan umut, körpe ve sağır bir umutsuzluğa her zaman yanıt verir... Zevk-dehşet; zevk-tasa; zevk aşağısama; zevk küçümseme; zevk-kamaşma; zevk-sıkıntı, şiddet; zevk-alay ve küçümseme; zevk-tedirginlik ve tasa; zevk-üzünç; zevk-özlem; zevk karaduygululuk ve son olarak zevk-umutsuzluk.

Tüm estetik duyguların ortasında hoş olmayan bir bütünlüğü ortaya çıkarttığımız kolaylık, öznel arı ve özel bir tepki yaratmaktan uzak analizlerin, en dipte kalmış bir gerçekle uyuşum sağladığını açıkça gösterir. Ve öyle ki estetik heyecan, esas olarak, zevk-hoşnutsuzluk’tur.” (Weber, 1995, s. 27).

Sonuç olarak güzel ile faydalı arasındaki fark bizi sanata götürür. Sanatında faydası vardır, alıcısına verdiği ileti ve estetik yaşantı. Estetik güzelden alınan haz hayatla ilgili, ahlak, tarih, fizik, felsefe değildir. Bunların yardımıyla bunların üstüne çıkan bir doyumdur. Sanat akıllıca işlerden kısa kaçışlardır.

<sup>17</sup> Estetik bilgi: Tamamen zeka tarafından duyu yoluyla elde ettiğimiz bilgilerin kişisel bir yorumla değer ifade edebilecek şekilde yorumlanmasıdır.

<sup>18</sup> Yazar bu sözcüğü kişide olumlu ya da olumsuz zevkler yaratan psikolojik etkiler için kullanmıştır.

İnsan binlerce yıldan beri gerçek ve gerçeğin ne olduğuyula uğraşmıştır. İnsan gerçeğini bilmediği, gerçeğe bağdaştıramadığı olayları, nesnelere ya kötü, zararlı, ahlaksız diye ya da tamamen insan dışı yaratıklara bağdaştırarak yorumlamıştır. Çünkü bunlar mantığa ve akla sığmaz. Gerçek ise mantıklıdır.

Halbuki şu an gerçek dışı, hayal ya da sezgi ürünü olan sanat eserlerinin, ileride bir gerçeğe öncülük etmeyeceğini kimse bilemez. Sanat, gerçeğe öncülük edip, olayları önceden haber verebilir, insanın gözlerini gerçeğe açabilir. "Günlük tecrübe dediğimiz o yarı bulanık, yarı uyuşuk hal, bizi etrafımızdaki 'gerçeklere' karşı körleştirir. Sanatçı gözlerimizi, kulaklarımızı ve hayalimizi açar; öyle ki yazdığı, çizdiği veya beslediği şey içinde dolaşıp tenefüs ettiğimiz o sisli gerçek çevreden daha 'gerçek' bir hale gelir. (Edman, 1966, s. 29).

### **1.5. HEYKEL VE ÜÇ BOYUTLU PLASTİK İFADE**

Sanat toplumsal kültürel bir yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Sanat kavramı ve tarihi, insanın topluluk olarak yaşamaya başlamasından itibaren günümüze kadar gelmiştir. İnsanın doğaya karşı verdiği yaşama savaşı ile başlayan sanat, daha sonraları iyi ve güzele-estetığe yönelerek daha da incelik göstermiştir.

En basit tanımıyla 'form' meydana getirme yetenek ve becerisi olan sanat, insan yeteneklerini yalnızca fayda sağlamaya yönelik amaçlar için değil, evrenin sırlarını çözebilmek, kişisel bunalımlarını yatıştırmak, heyecanlarını doyurmak ve başkalarına duyurmak, ruhsal özelemlerini yaşayabilmek isteğiyle kullanması ve değerlendirmesi anlamına gelir.

Bu gereksinmelere uyan faaliyetler kendisini mekan, zaman, mekan-zaman alanlarında gösterir. Heykel, resim ve mimari mekan; müzik ve şiir zaman; sinema tiyatro, dans ve opera gibi sanatlarda

mekan-zaman formlarıdır.

Heykel klasik ve yerleşmiş tanımıyla, çeşitli konuların çeşitli gereçlerle, üç boyutlu tasviri; bu yolla yaratılan estetik değerler aracılığıyla duygu ve düşünceleri iletme sanatıdır.

Müzik dinleyicisine direkt ulaşan bir sanat olup yapıt ile alıcı arasında başka bir ifade aracı yoktur. Şiir, güncel yaşamdaki sözcüklerle alıcısına ulaşır. Mimari, işlevselliği olan binalarla kendini anlatır. Heykel ise çevresinde gördüğü dünyayı, dünyadaki nesnellik ile kendini anlatmaya çalışır. Görsel dünya somutlaştırılarak bir iletişim kurulur. Ama hepsinin ulaşmak istediği en yüksek nokta, bir iletide bulunmak alıcısına estetik yaşantı sağlamaktır.

Üç boyutlu formlar mekanda, yükseklik, derinlik ve genişlik olarak yer alırlar. “Tasvir edilen figürün yükseklik, derinlik ve genişlik ölçüleri eşit ise etrafında dolaşılabilir bir form meydana getirilmiş olur. Bu ronde-bosse forma heykel denir” (Kınay, 1993, s. 11). Eğer konunun iki boyutu büyük üçüncü boyutu onlara göre daha az ise duruma göre yüksek ya da alçak kabartma-rölyef oluşur. “Resim sanatına göre daha plastik ve daha farklı anlatım boyutları olan heykelin, en küçük boyutlarına ‘figürin’ denmekte, en büyüklerine de ‘kolosal heykel’ adı verilmektedir.” (Mülayim, 1994, s. 65).

En eski çağlarda statik olarak ve sınırlı malzemeyle toprak, taş, ahşap gibi, yapılagelen heykel; günümüzde, cam, demir, plastik malzemeler, artık maddeler, endüstriyel parçaların kullanımıyla hem malzeme olarak değişmiş hem de heykele hareket girmiştir.

Heykelin anlatım ve anlama olanakları ışık ve mekana göre belirlenmektedir. Heykel gerçek bir boşluk içerisinde somut olarak oluşur. Bu nedenle her yönüyle algılanabilen bir sanattır. Etrafında dolaşma sonucu her durumda, her noktada yeni bir görüntü, yeni bir yüzey, yeni bir ışık oluşmaktadır. Bu yüzden her yönüyle iletişime girebilen bir sanattır. Heykelin anlamı hiçbir zaman tek bir yönünde

değildir. Her parça, her görünüş, her yüzey bütünde bir anlam oluşturur.

Heykel biçimlendirme anıt, dekoratif ya da serbest şekillerde olabilmektedir. Anıt; gelecek kuşaklara, önemli kişi ve tarihi olayları anlatma amacı olan heykellerdir. Bağımsız heykel ise; herhangi belirgin bir amaca yönelik olmayan, sanatçının kendi duygu, düşünce ve görüşlerini mekan içinde uyumlu bir şekilde uygulanmasıdır. Amacı kendisidir. İletisi kendisindedir. Başlı başına bir ünedir ve alıcısında estetik yaşantı yaratmayı hedefler.

İlk çağlarda doğurganlığı, bereketi simgelemek, tanrısal güçlerle kötülüklerden korunmak amacıyla başlayan heykel, eski Mısır, Hitit, Yunan ve Roma'da mitolojik kişilere, tanrısal güçlere hizmet etmiş daha çok dekoratif ve anlatım özellikleri olan heykel ve rölyefler yapılmıştır.

Klasik Yunan çağında tanrısal simge ve koruyuculuktan çıkılarak, ideal kişiler, atletler, savaşçılar gibi kişilerin heykellerinin yapılmasıyla bir anlamda serbestlemiştir.

Afrika heykellerinde görülen ilkel tinsellik, Mısır, Yunan ve Roma'da en ileri düzeye çıkmıştır. Bu yaklaşım Orta Çağa kadar etkisini korumuştur.

M.Ö. 5. yüzyılda ilk defa sanatçının görüşü ağırlık kazanmış, anatomi ve geometri kullanılarak, malzemeyle form bütünleştirilmiştir.

Bizans'ta yapılan heykellerin, gülünç, bodur, beceriksiz görüntüleri, heykele yenilik getirmediği gibi, antik heykellerin seviyesine çıkamamış ve tahrip etmiştir.

Rönesans'ta tekrar Yunan sanatı örnek alınarak antik heykele dönüş ile heykel sanatı yeniden yükseliş göstermiş, binaları süsleyen heykeller, anıtlar en güzel örneklerini göstermiştir.

Klasik dönemde temsil edilen görünür ya da görünmek istenen şeyler, modern sanatta yerini kavramlara, kavramların biçimlendirilmesine bırakmış, en önemli özellik mekan olmuştur.

Mekanı şekillendirme, mekan düzenleme, bu çabayla gelen malzeme yenilikleri ve çeşitleri heykele hareket kazandırmıştır. Klasik heykel sanatının kapalı form anlayışı, 20. yüzyılda parçalanmış, heykele boşluk girmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### II. HEYKELDE ESPAS

#### II.1. HEYKEL SİLÜETİNDE OLUŞAN ESPAS

İnsan yaşama amacıyla biçimlendirdiği fiziki çevresinin yanında, yararsal işlevi sadece duygu ve düşüncelere hitap etmek olan, biçimlendirme yollarına da gider. İşte böyle bir düşünceyle yapılan heykel, maddi varlığı ve bu varlığın mekanda yer alışı, biçimlendiriliş şekli, büyüklüğü, kendi bölümleri ve diğer nesnelere ilişkisi, mesafesi, açısı, ışıklılığı, dokusu, ritmik düzeni, uzantısı vb. gibi elemanlarla seyircisinde bir duygu ve düşünce uyandırmayı amaçlar.

Genel amaç olarak biçimlendirme, estetik ve pratik yarar elde etme çabasından doğar.

Biçim, ister insan tarafından isterse doğal sonuçlarla oluşturulsun, seyircinin duyularına göre, boyut olarak farklı ortamlarda ifade kazanır. Örneğin bir heykelin her ortamda aynı büyüklükte olamayacağı gibi, doku, ritm, ışık vb. gibi elemanlarında her ortamda farklılık istemesi mümkündür.

Yapıyı oluşturan öğeler, en küçük birimi dahil, yapının bütününe niteleyen ilişki içindedirler.

Yapı kavramı içinde ele alınan, işlev ve işlevin ortaya koyduğu zorunlu biçimler, biçimleri ayakta tutan sistemler arası ilişkiler,

bütünü oluşturur. Yapı salt öğelerin kümeleşmesiyle oluşan bir bütün olmayıp onların aralarında belli yasalar içeren bir bütündür. Yapı iki koşul; iç ve dış koşullar altında incelenebilir ve yapı, bu koşulların oluşturduğu denge düzenidir. “Ele alınan sistemler şu iki açıdan incelenmelidir:

1. Kendi iç işlevsel ilişkileri açısından
2. Çevreleriyle olan dış ilişkileri açısından” (Kabaş, 1976, s. 37).

İç koşullar: her ne tür yapı olursa olsun, iç etkenlerle ilgili koşullar birimlere ayırma (modülasyon), örgütlenme (organizasyon), bütünlenme (entegrasyon) olarak ele alınabilir.

Birimlere ayırma; bir yapının birim ya da birimlere bağlı örgüt bütünlüğü durumudur. Bütün, birimlerin bileşkesine göre nitelik kazanır.

Örgütlenme; yapının karakterinin bağlı olduğu, dinamik bir oluşum içinde, dış örgütlerle de iletişim kurabildiği durumdur.

Bütünlenme; yapıların en belirleyici özelliği olan, öğeler ve bütün arasındaki bağı ifade eden durumdur. Bütün öğeler birbiriyle ilişkilidir, biri yok edilirse denge bozulur.

Dış koşullar: Bir yapıda iç etkenler, dış etkenler sayesinde belli bir bütünlüğe kavuşur. Birbirlerinden tamamen bağımsız değildirler. Karşılıklı olarak birbirlerine sınır oluştururlar ve sonuç yapıcıdır.

“Bilim adamı insanın doğayla olan nesnel ilişkilerinin dış dünyasını değiştirmeyi amaçlar. Sanatçı ise, insanın öteki insanlarla olan öznel ilişkilerinin iç dünyasını değiştirmeye çalışır.” (Thomson, 1991, s. 105).

Evrende birbirinden bağımsız hiçbir biçim yoktur. Sonsuz çeşitlikte olan biçimler topluluğunda, karşılıklı birbirlerini şartlandıran bir biçimler birliği söz konusudur. Bir biçim onunla anlaşılan diğer bir biçime bağlıdır. Oluşturulan birlik, bir üst birliğin alt parçasıdır ve her üst birliğinde bir üstü vardır. Örneğin bir heykelde, madde yapısındaki

atomlardan, kendi elemanları arası ilişki, kendi ve dış çevre-nesnelere, bulunduğu mekanla, mekanın diğer mekanlarla vb. gibi uzatılabilecek ilişkilerden söz edilebilir.

“Yapı soyut bir kavramdır, karşılıklı ilişki kurma süreçlerinden başka bir şey değildir...” (Aksoy; 1977, s. 46).

Bir biçimin incelenmesi onu oluşturan öğelerin kendi ve çevreleriyle ilişkilerinin bilinmesiyle mümkündür.

“Her varlık başka varlıklarla ilişkisinden ötürü vardır. Her varlığın ancak oluş düzeninin varlıklar dizisinde bir yeri vardır. İlişkisiz hiç bir varlık düşünülemez. Onun için hiçbir varlık ilişkilerinden soyularak anlatılmaz.” (Hegel, 1992, s. 37).

### **II.1.1. Heykel-Mekan-Çevre Espası**

Daha öncede belirttiğimiz gibi heykel, estetik bir amaca yönelik olarak, belli bir form verilmiş malzeme aracılığıyla mekan içinde bir nesnenin temsil edilmesi duygu ve düşüncelerinin biçimlerle anlatılmasıdır.

Üç boyutlu yapısıyla gerçek espas içerisinde yer alan heykel, uzayı, mekanı yönlendiren, şekillendiren bir elemandır. Önemli olan heykelin uzaydaki pozisyonu varlık olarak tek başına değil, etraftaki herşeyle iletişimidir. Çünkü bir nesneyi anlatmak, diğer nesnelere göre yer, konum duruş şekli biçim, uzaklık vb. gibi elemanların yardımıyla olabilmektedir.

#### **II.1.1.1. Çevre ve bileşenleri**

Çevre, en dar tanımıyla mühit, etraf, dolay sözcüklerinde olduğu gibi, çevrelemek, sarmak, kuşatmak anlamındadır. Aynı zamanda, bir organizmanın yaşam ve gelişimini etkileyen koşul ve faktörler

toplamıdır.

Çevre nesnelere oluşmuştur. Bunun için nesne çevrenin bir parçası, bileşeni, unsurudur. İnsan algılamasını bu özelliklere yönlendirirse çevre-nesne ilişkisi ortaya çıkar. Nesne çevreden bağımsız tek başına düşünülmediğinde, o artık sadece bir nesnedir. Çevrenin bir parçası ya da düzenleyicisi olamaz. İşte insan algılaması yönünden sanat eseri ve bina farklılıkları burada ortaya çıkar. Çünkü insan yapıtı bir nesne, binayı da çevre olarak görme eğilimindedir. "Gerçekte insanın algılaması yönünden bir heykel ya da resim ile bir bina arasındaki fark belirgindir. Bunun nedeni görsel sanat ürününün insana göre bir nesne, binanın ise bir çevre ya da çevre bileşeni oluşudur." (Erkman, 1982, s. 43).

#### **II.1.1.2. Doğal çevre**

Yerkürenin evrimi sonucu şu andaki görünümü, arazi, dağlar, vadiler, denizler, göller, buzullar vb. gibi arazi örtüsü, iklim ve atmosfer koşullarıdır.

#### **II.1.1.3. Fiziksel Çevre**

İnsanın doğal çevreye müdahalesi sonucu ortaya çıkan faaliyetler ürünü, yapılar, yapı gruplarıdır.

İşte çevre çeşitli bileşenlerin oluşturduğu bir bütündür. Her bileşen bütüne az ya da çok katkıda bulunur. Bu katkı, bileşenlerin özelliklerine, birbirleriyle ilişkilerine ve bileşenlerin bütüne ilişkisine göredir.

#### **II.1.1.4.Çevre-nesne ilişkileri**

- Çevre nesneye oranla daha karmaşıktır. Nesne ise çevrenin bileşenlerinden birisidir.
- Nesne kapalı çevre açık sistemdir.
- İnsan-nesne ilişkisinde, insan bir gözlemci ya da kullanıcıdır.
- İnsan-çevre ilişkisinde, insan bir katılımcı rol alıcıdır.
- Nesnelere birbirine benzeyebilir ama çevre tektir.
- Hiçbir nesne çevrenin dışında düşünülemez.

#### **II.1.1.5. Mekan**

Mekan ise en geniş tanımıyla, uzayın sınırlanmış bir parçasıdır. Mimari açıdan en küçük mekan birimi bir oda, en geniş en büyük mekan ise yeryüzü, uzay, kosmosdur.

#### **II.1.1.6. Fiziksel Matematiksel Mekan Anlayışı**

İnsanın dışında, inşa edilmemiş, tüm nesne gerçekliğini içine alan, nitelikli, homojen, anlamdan bağımsız bir anlayıştır. İnsan dahil tüm gerçekliği içine alan evrensel bir çevreye, geometrinin ortaya çıkardığı bir fikirdir.

Bu anlayışta mekan ölçümü bir uzlaşma sonucu oluşan keyfi koordinatlara göre yapılır. Mekan içinde yan yana konmuş aralıklı yerleşen, insan yada varlıklar büyüklükleri bakımından ayırt edilen noktalar olarak düşünülür.

Bu düşünce sonucunda fiziksel mekandan zihinsel mekana varıldığı savunulmakta, insan kendini çevreleyen mekanın vücudunun konumuna göre, gerçekçi bilincine varmaktadır.

Mimar, mühendis, coğrafyacı, doğabilimcilerin anlayışında mekan

bir yayılım çerçevesidir. Mimar için, çeşitli varlıkların küçük ya da büyük hacimler içine doldurulmasıdır. Geometri kullanılarak yaşanacak hacimler yaratılır, hacimler insanlaştırılır.

#### **II.1.1.7. Fenomenolojik mekan anlayışı**

Bu yaklaşım insanın kendi vücudundan hareketle kendini merkeze koyma ve algılara dayanarak ora ve o an üstüne odaklanmış bir anlayıştır. Buna göre mekan, kişinin o anında ve bakış açısına göre keşfedilen, iç içe geçmiş tabakalar halinde gittikçe büyüyerek yapılır.

Nesneler arasındaki uzak yakın ilişkisine göre görülmek ya da anlatılmak istenen bir nesne merkez kabul edilirse, diğer nesneler ona göre şekillenir, onu anlatmak için oradadırlar.

Görüldüğü gibi bu bireyin algılarına konumuna göre, algısal, subjektif, perspektif yaşamsal bir mekandır. Ama fiziksel-matematiksel mekan anlayışında bunların hepsini içine alan sonsuz bir uzay söz konusudur.

“Birinci yaklaşımda mekan bilgiye, ikincisinde yaşantıya bağlanmaktadır.” (Bilgin, 1990, s. 62).

Fenomenolojik olarak yaşamın bir parçası olan mekan, insanın eylem ve etkinlikleri için bir yapılanmadır. Her varlık, varoluş nedeniyle bir miktar mekanı kaplamakta ve şekillendirmektedir.

#### **II.1.1.8. Maddi mekan**

Herhangi bir şekilde yapılmış bir nesnenin sadece üç boyutlu dış şekli değil, iç kısımlarında varlığı. Yani bir mekan tarafından çevrelenen, mekanda yer alan ve mekan düzenleyen maddi varlığın kendisinin de bir başka varlığı sarabilmesidir. Bir çömlek gibi, bir bina gibi ya da bir heykelde olduğu gibi (Resim 1-2).

### **II.1.1.9. İç-dış mekan**

Boşluk içinde bir parçanın sınırlandırılarak ayrılması sonucu, genel boşluk bütünlüğünü kaybeder ve parçalanır, biçim kazanır. Sınırlanan elemanların kısmen ya da tamamen kapanması iç ve dış kavramlarını ortaya çıkarır.

Sınır iki nesne arasındaki ayırıcıdır. İç ya da kapalı mekan genel boşluktan tamamen ayrılmış sınırlı boşluklardır. Bunun asıl amacı denetlenebilen bir alan elde etme çabasındandır.

### **II.1.1.10. Kavram olarak mekan**

Nesnelerin boşlukta dizilmesinden doğan kavramlardır. İnsan nesnelerin durumlarını ve aralarındaki ilişkiyi zekasını kullanarak tanımlayabilir. Buna göre mekan; nesnelerin birbirlerine göre oluşturdukları konum ilişkileri bütünüdür.

İnsan mekanda aktif tarzda yer alır. Sadece yer işgal etmek suretiyle değil, o mekanı, yaşanan yer haline getirme özelliğiyle vardır. Objektif, insanın dışında ve insan tarafından yapılandırılmış mekan söz konusudur. Subjektif mekan ancak onu yapan insanla var olmaktadır.

Varlıkların nesnel ve görsel varlıklarını sürdürebilmeleri çevreyle yaptıkları uyuma bağlıdır. Bu uyumu gerçekleştiremeyen varlıklar yok olmaya ya da değiştirilmeye mahkumdurlar.

“Varlık ancak çevreye uyumu ile varlığını sürdürebilir. Çevre ile olan alış verişi, etkileşimi bu açıdan önemlidir. Yapı soyut bir kavram olup, çevreyle karşılıklı ilişki kurma sürecidir.” (Fischer, 1968, s. 133).

Bildiğimiz herşey bir ilişki ya da birleşme ürünüdür. Hiçbir varlık ya da olgu tek başına tanımlanamamakta, herhangi bir şey ancak başka bir varlığa göre betimlenebilmektedir.

“Tek’in bilimsel tanımı bugüne dek yapılamamıştır. Bir şey ancak

bir başka şeyle var olur.” (Aksoy, 1977, s. 18).

Herhangi bir varlığın incelenmesi, bu varlığı oluşturan öğeler arasındaki ve varlık ile çevresindeki diğer varlıklar arasındaki karşılıklı etkileşimin belirlenmesi ile mümkündür.

Çevremizde gördüğümüz tüm varlık ve nesnelere doğal bir sınırlılık içindedir ve ancak belli ölçülerde büyüebilmektedirler. Boyut büyüdükçe, bu büyüklüğü ayakta tutma gereksinimi farklılaşacak ve fazlalaşacaktır. Nesnelere boşluk içindeki dağılımında aynı sınır özelliklerini göstermektedir.

Bir nesnenin uzaydaki yeri, nesnenin kapladığı alanla uzay arasında bir sınır oluşturur. Bu ani bir nitelik değişmesi olarak anlatılabilir.

Maddenin varoluş şekillerinden biri olan mekan; üç boyutu, zaman ise; üç boyuta eklenen dördüncü boyutu oluşturur.

Çevreden bağımsızmış gibi duran herşeyin bir bütün olduğunu belirtmiştik. Bir bitki, insan topluluğu ya da bir bina gibi. Her bütün daha kapsamlı alt bütünlerin parçalarıdır. Ancak yeterli tanım böyle bir yaklaşım getirememekte, o zaman biçim öğelerinin birbirleriyle nasıl bağlandıklarının bilinmesine bağlıdır.

Çevre-biçim karşılıklı etkileşimi etki-tepki etkilerine göre denge kavramını ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, biçimle meydana gelen örgütlenmenin, kendi yarattığı geçerlilik çevresi ile bu çevrenin kendi etkilerine denk olduğu durumdur ve biçimin varlığı buna bağlıdır. Yetersiz bir biçimlendirme çevreyle bu dengeyi kurabilmek için ya yeni parçalar eklenerek ya da çıkarılarak yapılması mümkündür. Ama biçimin olması gereken en büyük özelliği, çevreden gelecek etkilerini karşılayıp onlara rağmen ön planda durabilme, dengede kalabilme kararlılığıyla olabilir. Buna göre özetlersek, biçimleri oluşturan her örgütlenme, diğer örgütlenmeleri eleyerek varlığını sürdürür. Bu eylemde bir paylaşım, karşılıklı bir değişim söz konusudur. Ama biri diğerine

baskındır. Yada elenen biçimler, eleyen biçimin geçerlilik çevresinde yer alırlar ve bu çevre tarafından oluşturulurlar.

Çevre, asıl biçim ile karşılıklı etkileşimle sınırlıdır. Bütün biçimler denge durumuna ulaşmak isterler. Çünkü bir denge olmazsa ya biçim çevreyi rededecek ya da çevre biçimi kabullenmeyerek bir tezatlık ve rahatsızlık doğuracaktır. Yetersiz ya da aşırı örgütlenmiş biçimler aynı şekilde yok olmaya mahkumdurlar.

Çevre-biçim arasındaki etkileşimler insan eylemlerinin ürünü olarak, bilinçte, algıda, yakınlık, birleşme, bölünme, kapsama, girişim, süreklilik, izleme gibi ilişkilerle yer alırlar.

Yakınlık kavramı; uzak-yakın, yığın-küme, ara-mesafe, yineleme-düzün<sup>1</sup> durumlarını ortaya çıkarır ve tanımlar.

/ Bağlı olarak kapsama; bir şeyin başka bir şey içinde bulunması durumu, girişim; birbirini saran iki ögenin kendi özelliklerini koruyarak bir kesit üzerinde birleşmeleri, birleşme ise bu özelliği koruyamadan bir araya gelmesidir.

Yakınlık kavramı birbirini izleme ve süreklilik, başı, ortası, sonu olan biçimlerin temel ilkesidir. Buna göre Pierce kuramında ilişki biçimlerini;

- “- Varlığın başka herhangi bir varlıkla ilişki kurmadan varolması
- Varlığın ikinci bir varlıkla ilişkili olarak varolması
- Varlığın ikinci ve üçüncü varlıklar arasında bir ilişki kurmasıdır.”

(Aksoy, 1977, s. 85) olarak açıklanmaktadır.

Pierce'e göre üç ilişkiyi tek tek ele alırsak; varlık sadece kendisi ile ilişkili ise, onun maddesel nitelikleri, öğeleri, bunların kendi aralarında ölçü, konum gibi nitelikleri ayırıcı niteliklerdir.

Eğer başka bir varlıkla ilişkili ise, ikisi arasında en az bir tane ayırıcı nitelik var demektir.

Varlık iki varlık arasında ilişki kurma konumunda ise, yorum açık

<sup>1</sup> Düzün: Ritm.

olabilir, yorum bilgiye dayanabilir ya da yorum tamam bir yorumdur.

Mekan düzenleme ya da nesnelere mekanda yer alması, öğeler, ilişkiler ve işlemlerden oluşan bir bütün yaratır. Bütün biçimler bir kapsama ve geçirimsizlik ilişkisi kurarlar. Biri diğerini içeren bir küme oluştururlar. Eğer mekan bir bina içi ise, kapsayan kendisi kapsanan ise ele alınan bir heykel olacaktır. Heykelinde kendi parçalarına mekan olabilme özelliği unutulmamalıdır.

“üç boyutlu sanat çalışmaları, üç boyutlu mekanı işgal ettiklerinden, fiziki olarak ileri çıkabildiği, geri çekilebildiği ve muhtemelen gözlemciyi çevrelediğinden derin bir duygu vermektedir.” (Zelanki, Fisher, 1984, s. 246).

Buna göre eğer nesne düzenleme içinde tek ise, etrafıyla bir ilişki kurmadan bulunuyorsa, o nesnenin sayısı istenildiği kadar artırılıp yeri değiştirilebilir. Eğer bir başkası ile ilişkili ise tek ve aynı yerinde kalmak zorundadır. Çünkü sayısı artırılınca ve yeri değiştirilince etrafıyla olan ilişkisi de sürekli değişecektir. Bir kapsama niteliğinde ise bu, içinde bir boşluk bulunan bir yapılanma demektir.

“Mekan öğeler arasındaki ilişkilerin toplamıdır... Uzaklıklar fazla büyük ise, öğelerin algılanmasına bağlı olan algılama mekanı artık mevcut değildir, onun yerini boşluk alır. Buna karşı uzaklıklar aralıkların algılanmayacak kadar küçüldüğünde, öznel mekânın yerini cisim alır; o halde cisim ile boşluk, algılama mekânının sınır durumlarıdır.” (Gürer, 1992, s. 58).

Mekânın düzenlenmesi formun niteliğine bağlı ifade taşır. Mekansal ilişkiler, formlar organize edilerek ve gruplama yapılarak elde edilir.

Üç boyutlu yerleşimlerin temel ilkesi ve ilk adımı olan oran ve denge, biçime ifade, karakter sağlayan özelliklerdir. İyi oranlanmış ve dengeli yerleşimler; yükseklik, genişlik, derinlik ve ilişkileri form-espas ilişkisini belirleyen bir adımdır.

Diğer adım, ilk adımın başarılı sonucundan sonra, çeşitli görüş noktalarından ilginç olma, dikkati çekme çabasıdır. Buda tek tek parça olarak değil bir bütün olarak ifadesinin irdelenmesi demektir.

“Mekan üç boyutlu tasarım çalışmalarının gerçek ve önemli bir elemanıdır, fakat onu kavramak zordur. Mekan, sanatçının çalıştığı üç boyutlu bir alandır. Bu boş ve dolu alanlarında kapsayabilir veya negatif ve pozitif alanlarda olabilir. Pozitif alan mekanı kapsayan çalışmanın bir kısmıdır, negatif alan ise parça tarafından aktive edilen boş alandır. İyi bir sanatçı her iki mekanla çalışmakla birlikte, gözlemcilerin görüşü şudur ki negatif mekan ince ve subjektif olup tanımı ve ölçümü zordur.” (Zelanski, Fisher, 1987, s. 99).

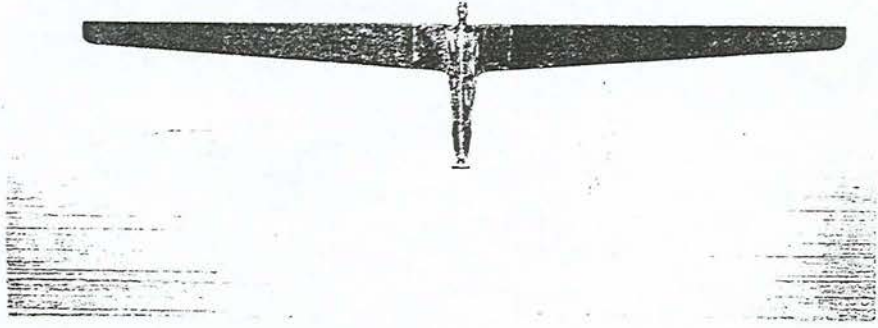
Mekan içinde yer alan bir heykelin maddi görünüşünün yanında asıl önemli olan elemanların birbirleriyle ilişkisi ve çevrede etkileridir. Heykel kenar çizgisiyle. konturla ele alındığında öne çıkan durum, konturda yer alan elemanlar, açı, doku vb. gibi ya da mekan ve çevreyle alış-verişidir.

Heykelin bir yerde duruşu, pozisyonları yönleri mekansal ilişkilerdir. Bunlar birbirine bağlı olmayan şeyler arasında ortaya çıkar ve bir gerilim yaratırlar. Aynı zamanda daha sonra değineceğimiz gibi bu bir heykelde fiziki olarak birbirine bağlı kısımlar arasında da mevcuttur. Bu da boşluktaki hareketi belirler.

Heykel ve onu çevreleyen boşluk içiçe yapılanır, birbirlerini sürekli etkileyen durumdadırlar. Bir heykelin sahip olduğu etki alanına, aynı güçte başka etki getirildiğinde direkt olarak heykelin görünüşü, algılanışını etkilemektedir. Bunun için boşluk heykel için zorunludur. “Her devirde özgürce yaratılmış heykeller belli bir çevrede oluşmayı arzular.” (Savaş, 1977, s. 16).

Boşlukta heykelin varlığını sürdürebilmesi, verilmek istenen mesajın önünde, yapısına ve yapılanışına dayanan özelliklerdir. Bulunulan mekanın sınırlandırılış biçimlerine göre büyüklük-küçüklük,

her farklı bakış açısına göre, bakan kişi tarafından belirlenmektedir (Resim 3).



**Resim 3: Antony Gormley "Melek II", 1990.**

Eğer heykelin durduğu yer bir nokta olarak kabul edilirse, merkez heykeldir ve bu merkeze göre çevre düzeni görülür. Çevre ile ilişki döner bakışım halindedir. Çizgisel bir noktada durduğu düşünülen heykelde ise çevre ile ilişki eksenler, doğrultular ve yönler halini alır. Çizgilerin bir noktada birleşmesi düşüncesi, perspektif ilişkisi ile yine heykel merkeze alınmış olmaktadır.

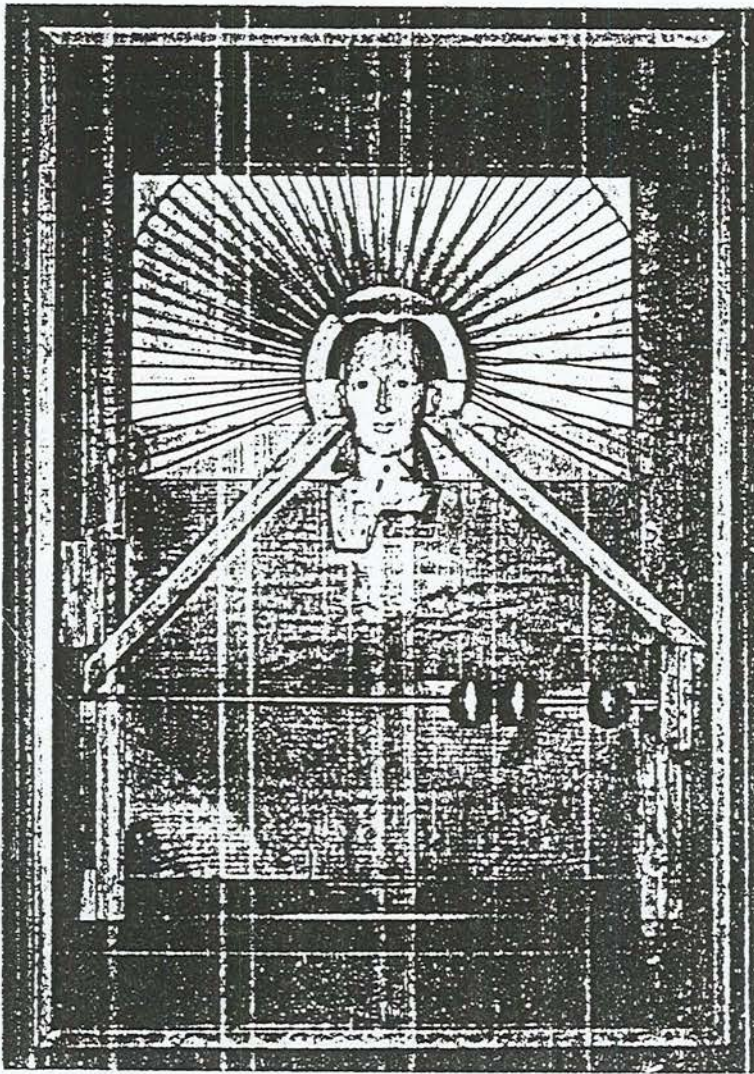
"Günlük hayatımızda herhangi bir nesneyi bakış açımız içinde konumlandığımız yer, o nesneye bizim bakış açımız içinde zayıf ya da kuvvetli bir görsel güç yükler. Nesneye yüklenen bu görsel güç, bakış açısı içinde nesnenin bulunduğu yer ve nesnenin diğer nesnelere olan ilişkileri sonucunda ortaya çıkar." (Kılıç, 1994, s. 70).

Bir örnekle pekiştirmek gerekirse, kapalı bir mekanda mekan içinde tam ortaya, görüntü alanının merkezine yerleştirilen bir nesne, bir güç olarak ortaya çıkacak ve bütün alana egemen olacaktır. Bu egemen güç, mekanda bulunan diğer nesnelere de bir miknatis gibi kendine çekecek ve onların etkisini yok edecektir.

Eğer nesne ya da heykel mekan sınırının birine çok yaklaştırılırsa,

güç bu sefer yaklaştığı sınara yönelecek boş kalan diğer kısım rahatlayacaktır.

Aynı örnek iki nesne ile devam ettirilirse, merkeze ve birbirine yakın yerleştirilen aynı büyüklükte iki nesne egemen güçlerini birbirine yöneltecek kütle varlıklarının birleşimi gibi görülecektir. Birbirinden uzaklaştırıldıkça çekme, itme, pozisyonuna dönüşecektir.

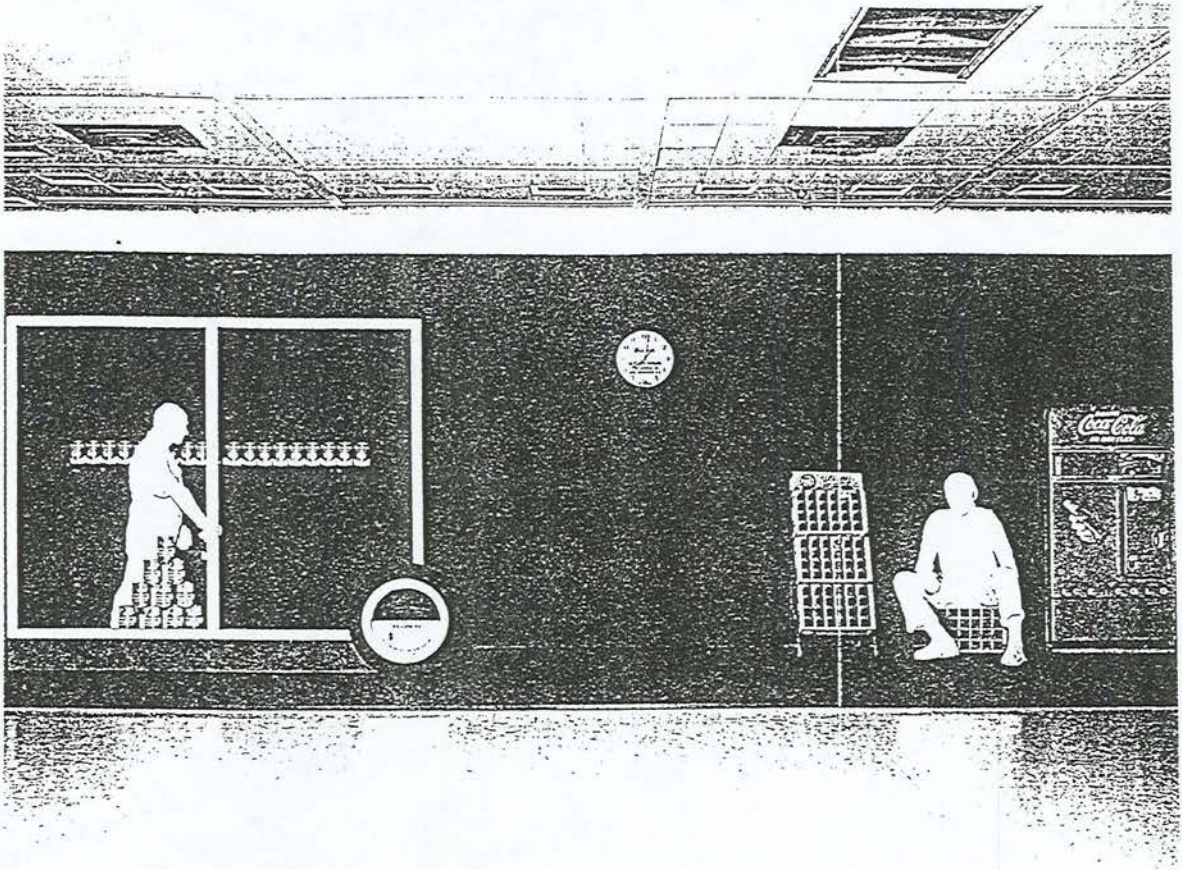


Resim 4: Varujan Boghosian, "Gökkuşığı", 1969.

Boyutları değiştirilen iki nesnede ise büyük nesne küçüğe egemen olacak ve kendine çekecektir. Büyük nesnenin etrafında çoğaltılan küçük nesneler, kuşatma oluşturacaktır.

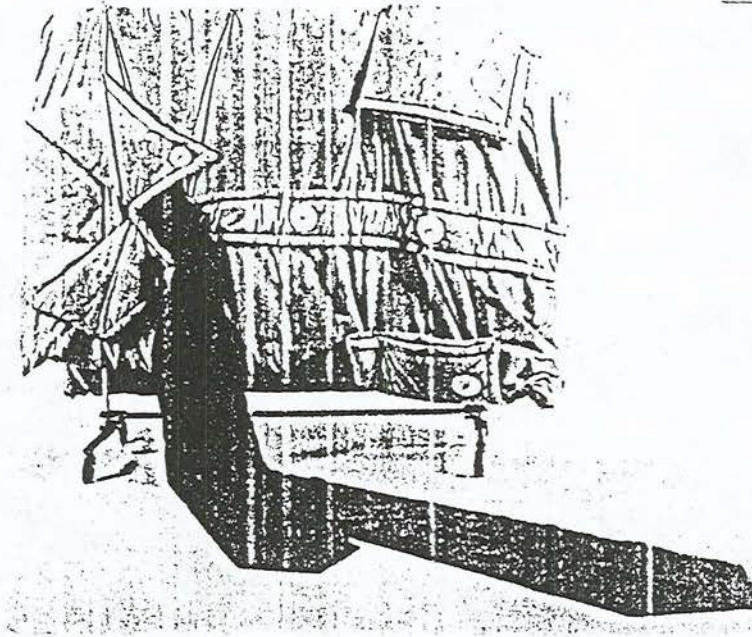
Bu örneklemler bizi denge sonucuna götürmektedir. Dengeli bir durum, şekil, yön ve mekan gibi öğelerin birbirlerine etkileri, varlığın varlığını ve sürekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Resim 4'de görölen Varujan Boghasian'in Gökkuşağı adlı resmi mekanı, kutu alanını ve içindeki eşyaları kontrol etmekte ve tanımlamaktadır. Ama birçok üç boyutlu çalışmalar daha büyüktür, daha fazla mekan kaplarlar. George Segal'ın "Gaz İstasyonu" adlı çalışması bir odayı çevre olarak gösterebilmektedir.



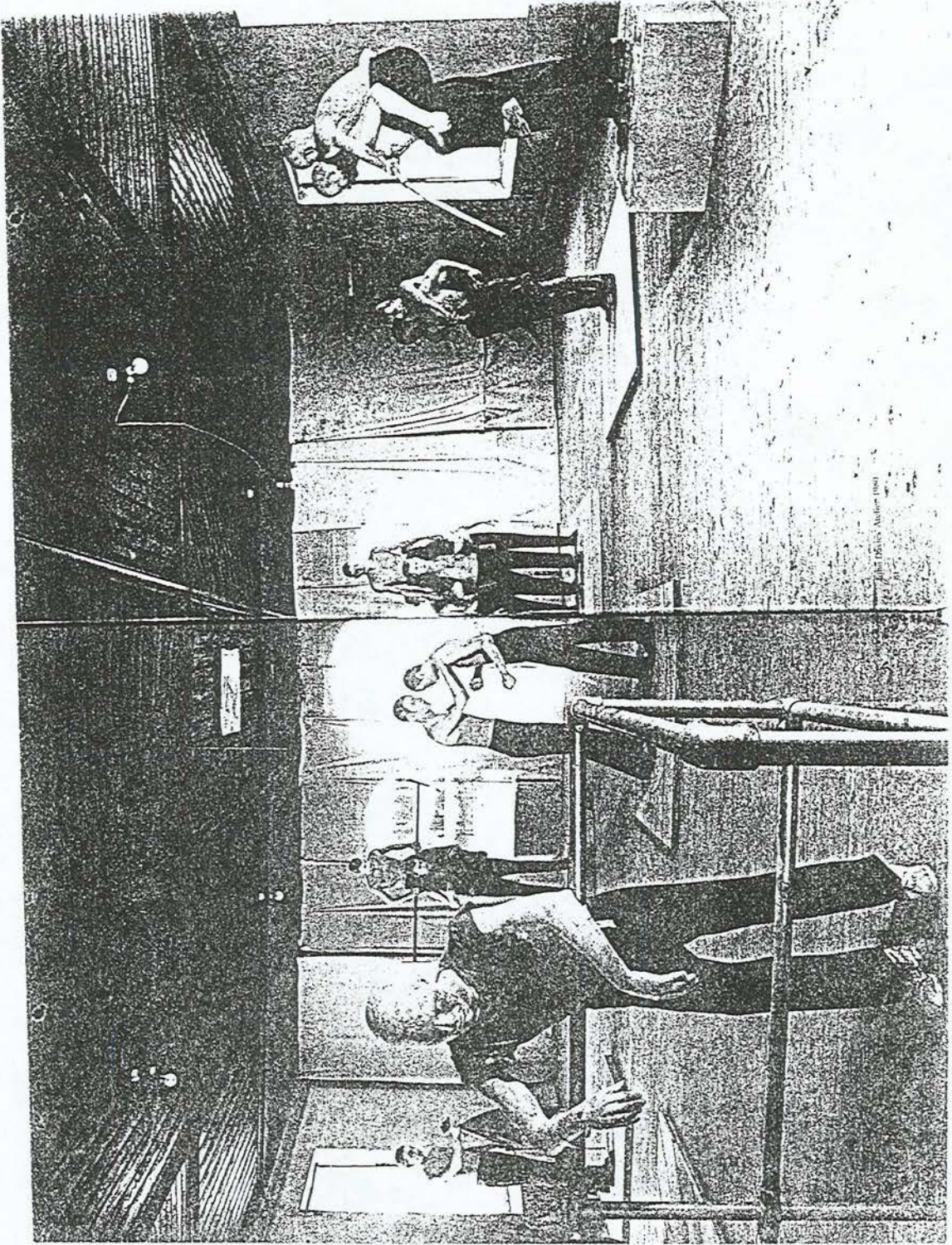
Resim 5: George Segal, "Gaz İstasyonu", 1963-1964.

Resim 5'de görülen; "Seyal'in alçıdan yapılmış 'Halk' ve "Gaz İstasyonu", nasıl Kok Makinaları ve boş şişeler gerçek hayatın birer parçası ise bunlarda bazı ölçüde halkın parçalarıdır. Bazende sanatçılar eşyaları bize daha fazla tanıtmak için mekan büyüklüğüne çarpıtırlar. Claes Oldenburg'un, Resim 6'daki (Kahverengi Kravatlı Büyük Mavi Gömleli) resmi o kadar büyüktür ki yer boyunca sürünerek yuvarlanması gerekmekte ve bu mekan çarpıklığı birçok gözlemciler tarafından mizahi bulunmaktadır." (Zelanski, Fisher, 1984, s. 246).



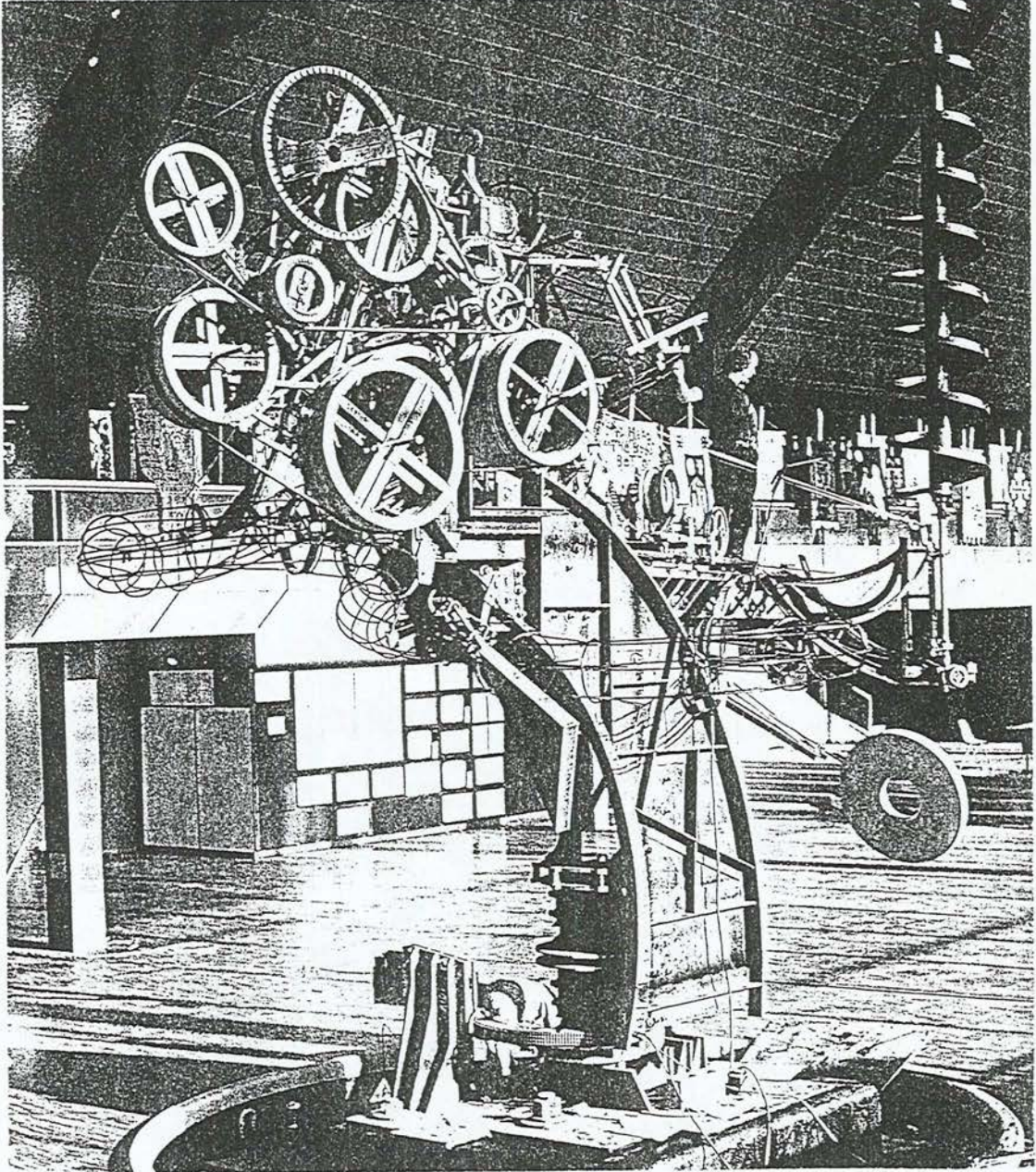
Resim 6: Claes Oldenburg, "Kahverengi Kravatlı Büyük Mavi Gömleli" 1963,

Resim:-7- John Davies'in çalışmasında görülen nesne-nesne, nesne-mekan ilişkileri; Ortada görülen birbirine dönük iki figürün, daha önce bahsettiğimiz güç etkileri birbirine yönelmekte, diğer figürler onlara göre konumlanmış şekilde algılanmaktadır. Kenarlarda biri diğerinin sırtında duran figürlerin güçleri üstteki alttakine yüklenmekte ve hepsinin yönünün mekan ortasına dönük olması nedeniyle güç mekan kenarlarında merkeze itilmektedir. Sol kenarda tek olarak bir nesne üzerine dayanmış duran figür ise, mekan içindeki diğer güçlerden kendini koparmış, kendine yönelik biçimdedir.



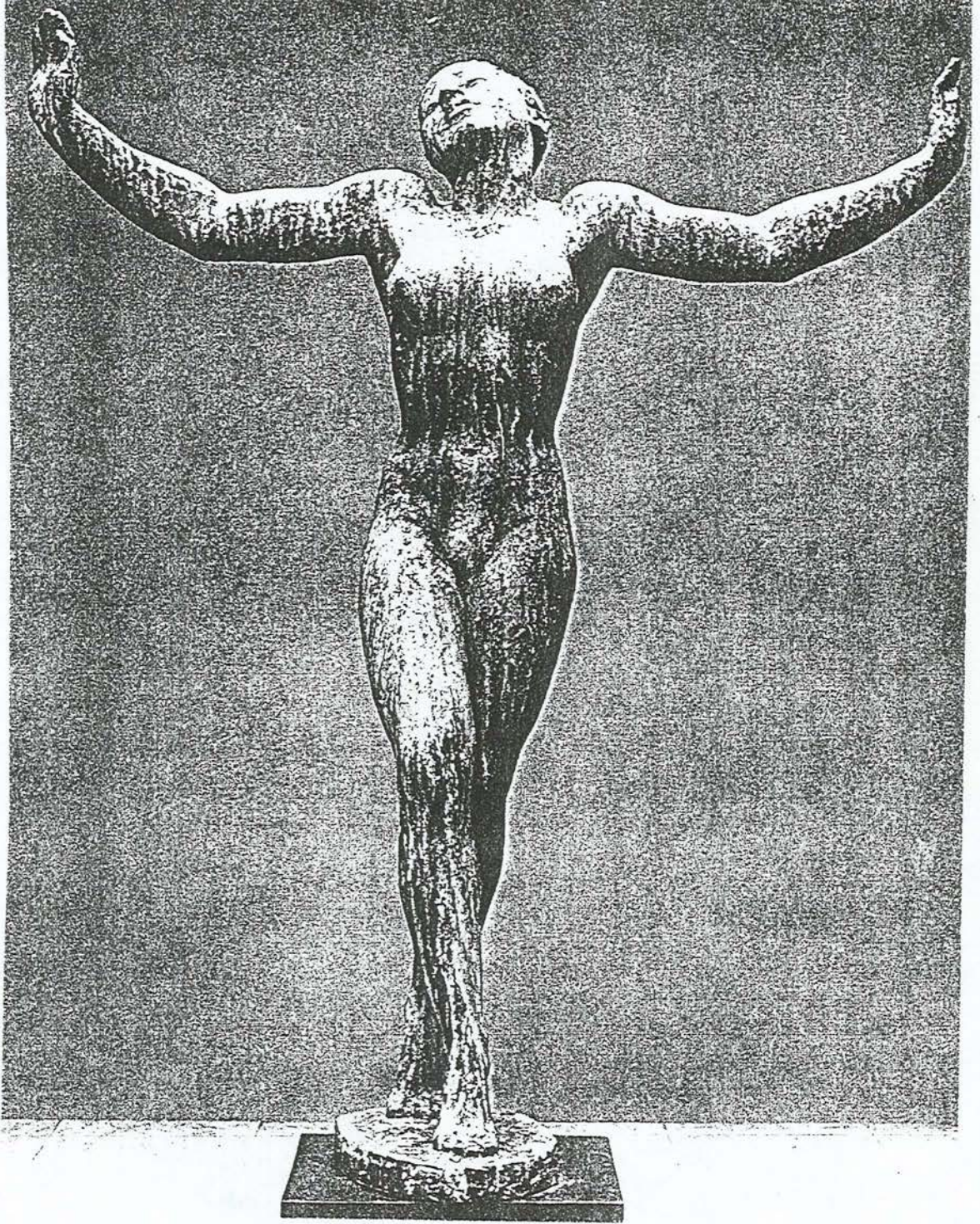
Resim 7: John Davies, "John Davies'in Atölyesi", 1980.

Resim:-8- Jean Tinguely'nin çalışması mekanın büyüklüğü ve yapısına göre şekillendirilmiş biçimlere iyi bir örnek sayılabilir. Büyük mekanın yaklaşık ortalarında yer alan heykel ana biçimi ve üzerindeki elamanların hareketli elemanlar görüntüsü kendi normal kapladığı alandan daha büyük alana hitapetmekte ve kesinlikle yüksek-geniş bir yer istemektedir.



Resim 8: Jean Tinguely, "Caos I", 1973-74.

Resim:-9-10 Hermann Haller'in çalışmalarında figürler çevrelerini kendileri boşaltmaktadır. Yaptıkları hareket onlara ne kadar boşluk istediklerini göstermektedir.

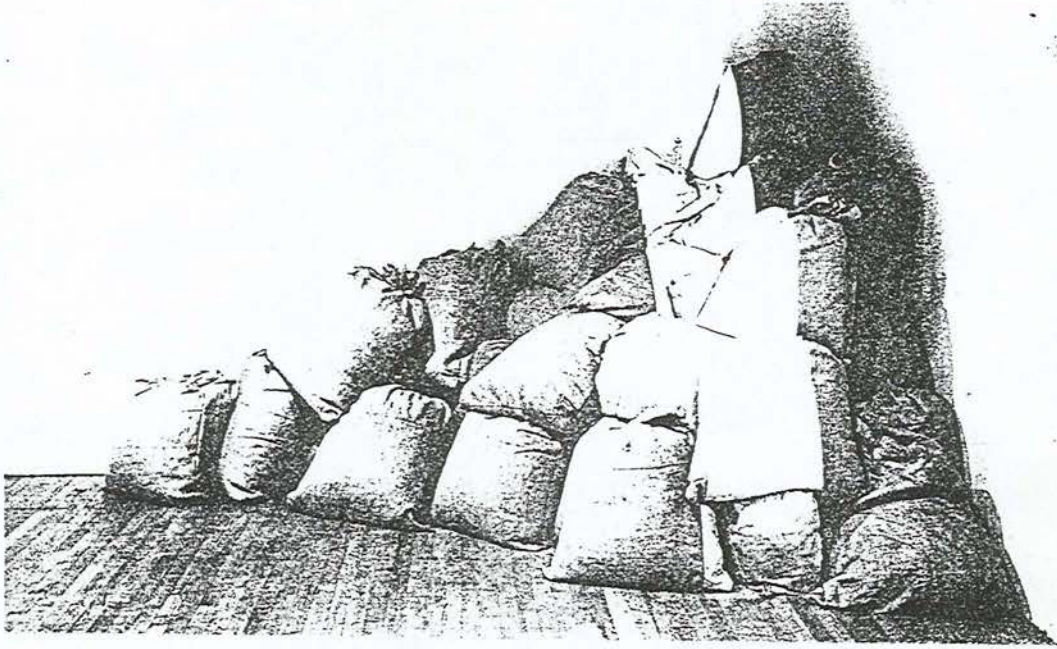


Resim 9: Hermann Haller, "Dansözler", 1926.



**Resim 10: Hermann Haller, "Çelik Kollar", 1955.**

Resim:-11- Barry Franagan'ın bu çalışmasında nesne-mekan ve etki konusunu rahat anlatabilen bir örnektir. Nesnenin mekan kenarına dayanarak yapılması bütün gücünü oraya yüklemesine sebep olmaktadır.



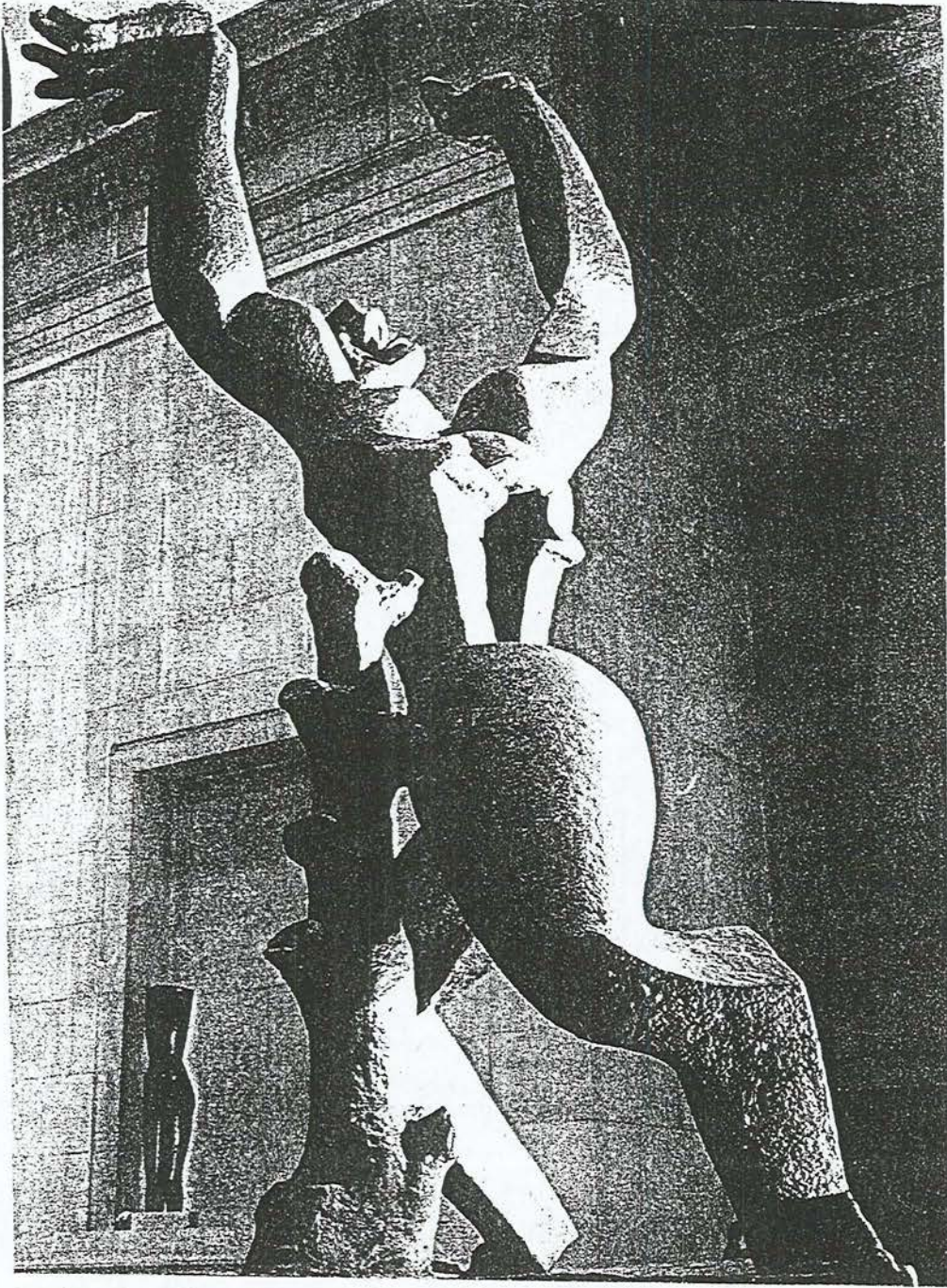
**Resim 11: Barry Franagan, "Torbalar Üzerinde Işık", 1965.**

Mekan sorunu, sanatın öteden beri en önemli sorunlarından biri olmuştur. 'Oraya ait' düşüncesi sanatçıların çalışmalarını yönlendiren önemli bir etkidir.

Zadkine "yıkılmış Şehir" adlı heykelini eğer iç mekana koysaydı, kuşkusuz mekana sığmayan, mekanı yok etmeye çalışan, rahatsız eden bir heykel olacaktı. Bacakları açık elleri yukarı doğru kalkmış, gökyüzüne doğru haykıran bu heykel, anıtsal bir yapı sergilemekte ve özellikle gökyüzünün açık olduğu bir alan istemektedir (Resim 12).

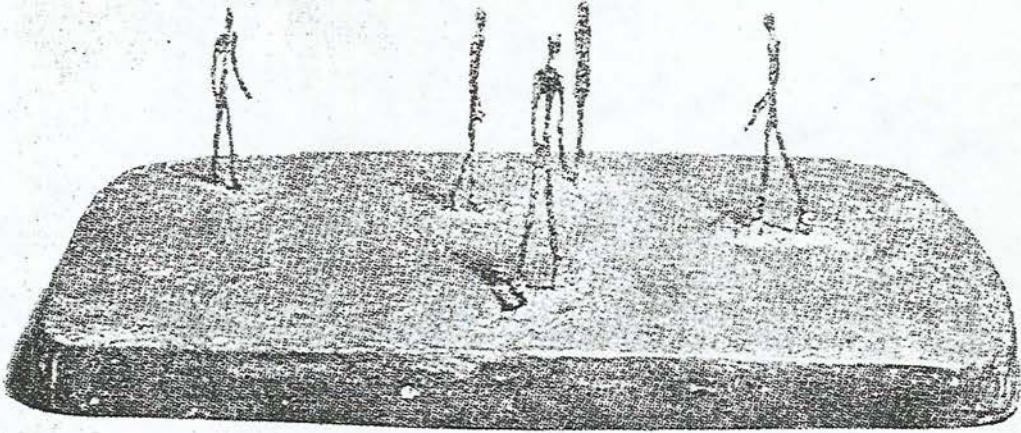
Aynı şekilde Giacometti'nin "Meydan" adlı heykeli dış mekanda etkisini tamamen kaybedip yok olabilecektir (Resim 13).

Bir heykeli anlamak için, heykelin her tarafını görme çabasına girilir ve etrafında dolaşılır. Ayrıntılar yakından görülebilir. Heykelin mekan içindeki durumu ise uzaklaştırılarak fark edilebilir. İçine mekan almayan bir heykelde eserin karakterinde mekan daha önemli bir hale gelmektedir.



Resim 12: OssipZadkine, "Yıkılmış Şehir", 1947-1953.

Yüzyılımıza yaklaşırken, heykelin içe dönük karakteri, mekanın görsel bir araç olarak katılmasıyla, gerçeklerle olan ilişki yavaş yavaş yerini mekansal problemlere bırakmıştır. Heykel ve onu çevreleyen mekan arasındaki ilişki ön plana çıkmaya başlamıştır. Figürasyonun ikinci plana düştüğü bir mekan anlayışı gelişmiştir.



**Resim 13: Alberto Giacometti, "Meydan".**

"Mekanın sanat nesnenin içeren değil, kendisinin sanat nesnesi haline dönüştürülmesi ise 1960'lara yaklaşırken girişildi." (Beykal, 1994, s. 38-42).

Sanatçı sanat eserinin yüzeyine önem verdiği nispette, eserin hem dış şekli hem de kapsadığı alan algılanmakta ve mekan özelliği eserden edinilen izlenimlerle rol oynamaya başlamaktadır. Aynı zamanda maddi malzemeye biçim veren sanatçı mekanda kalıplaştırdığını ya da şekillendirdiğini bilmektedir.

Mekanda yer alan bir heykel-mimari açıdan en dar ya da en geniş tanımıyla-diğer nesnelere, varlıklar; iç mekan ise, duvarlar, tavan, taban; dış mekan ise, yer-toprak, bitkiler, binalar ve sonsuz gökyüzü; heykel üzerinde etkili olmakta; yer, durum, nitelik belirlimelerine yardımcı olmaktadır.

Çünkü daha öncede sık sık bahsettiğimiz gibi, etraftaki varlıklar hangi biçimde; ne kadar uzakta yer alacak çıkarılacak ya da eklenecek yeni elemanlar heykeli anlatmak için nasıl bir rol oynayacaklar? Ya da bir heykel kendini en güzel nerede ifade edebilir? Bunu hareketsiz her türlü varlık belirleyebildiği gibi, canlılarda büyük ölçüde

etkilenmektedirler.

“Bauhaus okulu üyeleri genel de bütün nesnelere özel de heykelin mekanla olan karşılıklı ilişkisini açıklarken, heykeli tasvir ya da tasarım ötesinde, mekanı düzenleyen bir tasarım olarak görüyorlar. Diğer bütün nesnelere bir heykel, hacim olarak mekan içinde yer alırken mekan düzenleyici bir öğe olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda mekan içinde yer alan her türlü katı nesnelere bir hacim olarak mekan düzenleyicidir.” (Kılıç, 1994, s. 26).

### **II.1.2. Heykelin Kendi Dış Silüetinde Oluşan Espas**

Bir biçimin kavramsal ve maddesel olarak farklı kapsamları vardır. Biçim örgütlenmesi soyut düzeyde oluşmakta ve ancak maddesel yapıyla anlatılabilmektedir. Kısaca biçim, kendini oluşturan parçaların birbirine göre dengede olduğu örgütlenmelerdir.

Biçimlere ilişkin somut yapılar, yapısal kuruluşların, birinden ya da ikili, üçlü ve daha çok birleşiminden oluşurlar. Üç boyutlu uzayda bu kuruluş strüktürel (iskelet), kabuk (hacim), ya da dolu cisimsel yapılar şeklindedir. Her ne tür yapılanma olursa olsun, üç boyutu oluşturacak birleşimler birbirlerine oran, açı gibi durumları çıkaracaklardır.

Biçimin incelenmesi onu oluşturan öğelerin kendi ve çevresiyle ilişkisinin incelenmesiyle ve öğelerin hangi ilke kurallar uyarınca ilişkili bir bütün olduğunun belirlenmesiyle mümkündür.

Silüet görünüşte etkili olan açı, doku ve ritm; bütünü oluşturan elemanların birbirlerine konum, yön, alan, büyüklük, mesafe gibi etkiler yüklemektedir.

### II.1.2.1. Açı

Yüzeyde oluşan çizgilerin (konturların) yapılarından gelen bazı özellikleri vardır. Çizgilerin dar - geniş, uzun-kısa, dik-eğik, kavisli oluşları ortaya çıkardıkları yönler, heykel anlatımını belirleyen ve konumuzu anlatan esas nedenlerdendir.

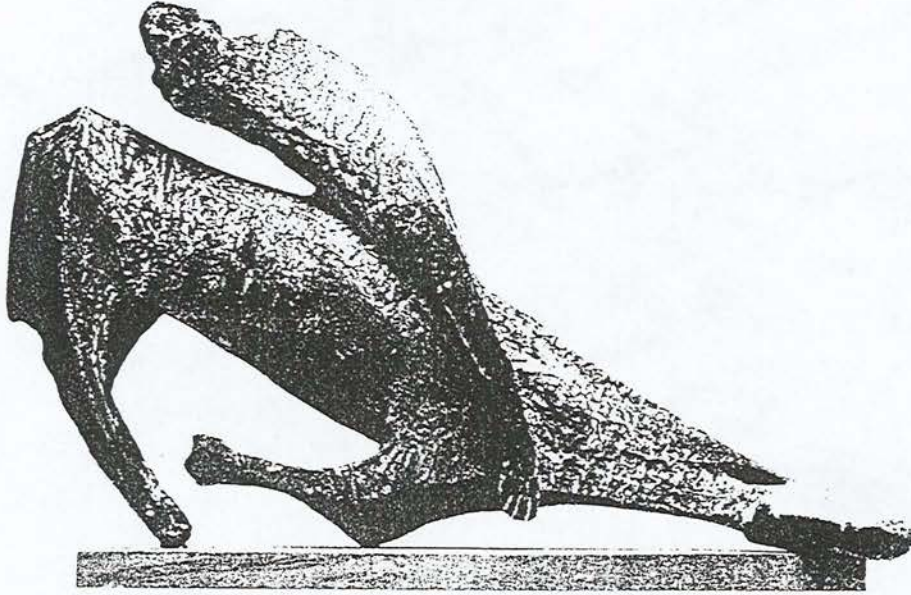
Bir çizgide görülen bir özellik, diğer bir çizgiye göre düşünülebilmektedir. Biz bunları kısaca açı diye nitelendireceğiz. Bir çizginin diğerine ve başkasına, bunların daha başkalarına göre durumları açığı belirleyen anlatımlardır.



**Resim 14: Wilhelm Lehmbruck, "Oturan Genç Adam", 1916-17.**

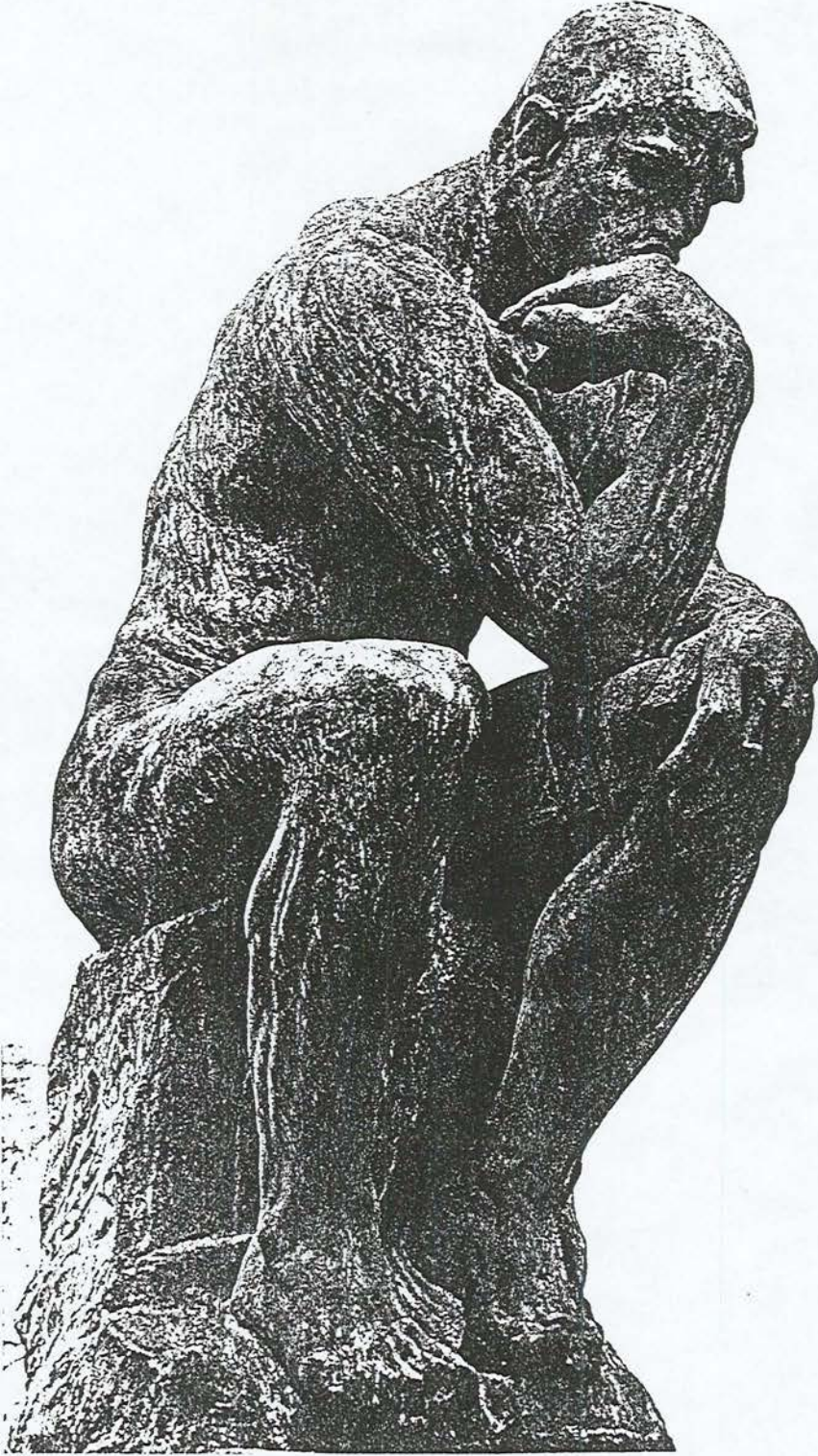
Alt parçaların, parçalar arasında bölüşülmesinden oluşan biçim üzerindeki açısız espas, elbetteki sanatçı tarafından, biçimlendirme esnasında, mekan, konu, öz, kavram vb. gibi anlatılarla seçilen figüratif ya da soyut biçimler üzerinde olması gerektiği gibidir. Yani her içeriğin biçimle birleşerek estetik olgu haline gelmesi düşünülür. Bu düşünce

seçilen konturlarda, eğer figüratif bir heykel ise uzuvlar arasındaki açılarla ya da bölümlerde içeriği yansıtabilecek şekildedir.



**Resim 15: Marino Marini, "Mucize", 1953-57.**

Örneğin Rodin'in "Düşünen Adam" heykelinde, elin konumu, kol diz üzerinde vücuda yapışık biçimlendirildiği düşünülürse aynı etkiyi verebilir miydi? (Resim 14,15,16).

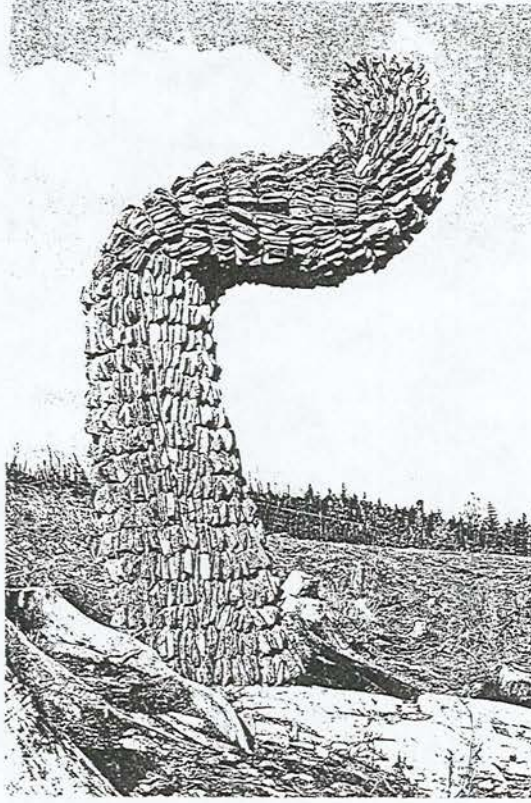


Resim 16: Auguste Rodin, "Düşünen Adam", 1880.

### II.1.2.2. Doku

Kompozisyonu oluşturan elemanların sıkça ya da yoğun tekrarı sonucu, tek olarak etkilerini yitirip hep birlikte etkili olma durumudur.

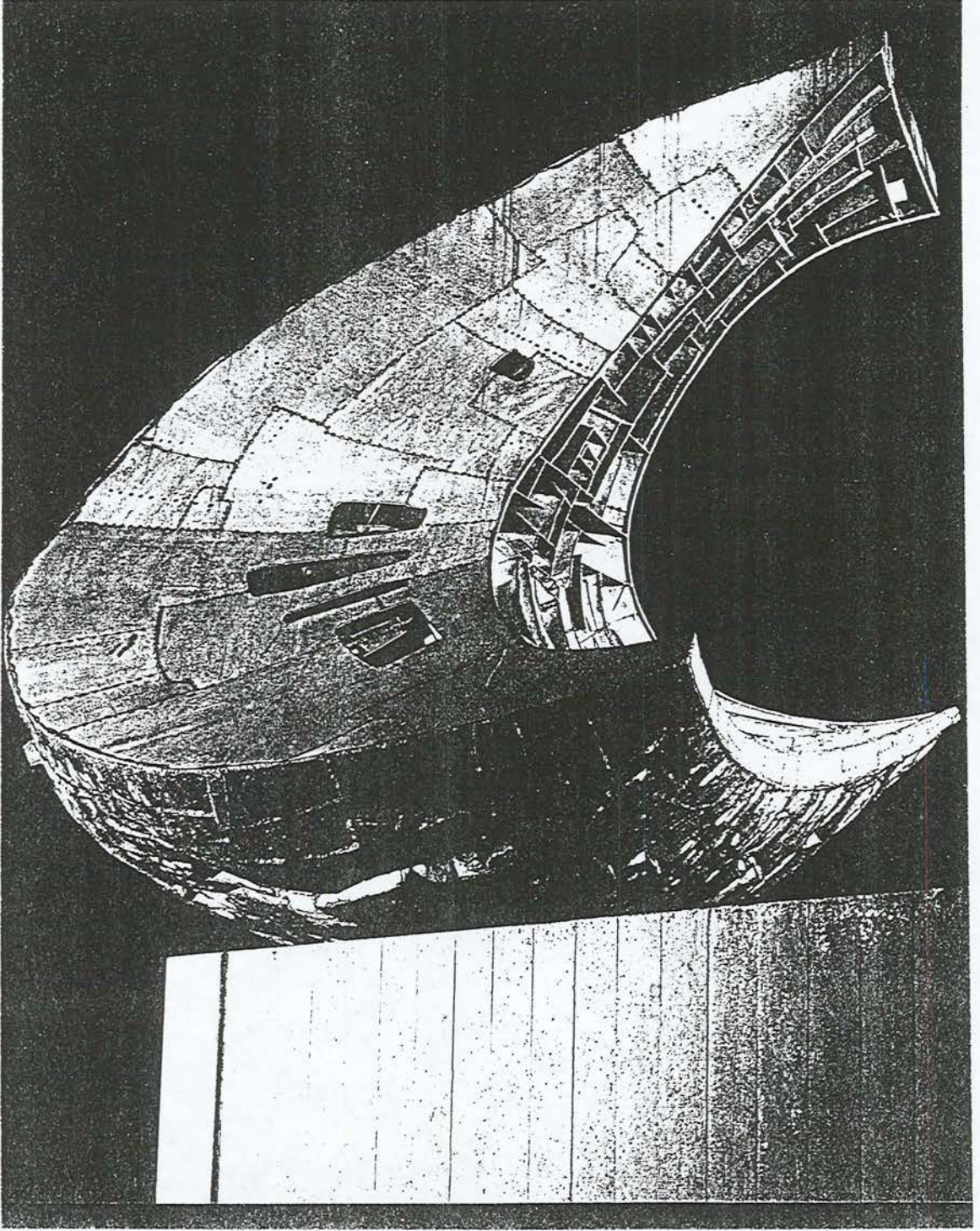
Her nesnenin bir dış yüzeyi ve bu yüzeyin belli özellikleri vardır. Düz-pürüzlü, mat-parlak, yansıtıcı-emici, çizgili-benekli vb. İşte değişik şekillerde oluşan, şu anda bizim için silüette önem kazanan dış oluşumlar dokudur.



Resim 17: Chris Booth, "Bir Kaya Kutlaması", 1993.

Doku, dokunma duyusuyla algılanabileceği gibi, görerek de algılanmaktadır.

Silüet çizgisinin ışığı yansıtma durumuna göre, ifade ve karakter belirlenir. Dokuların silüette yerleşme düzenleri, büyüklükleri, kapladıkları alan, espas faktörlerindedir (Resim 17,18).



Resim 18: Ervin Rehmann, "Bir Krom Taşının Çıktısı", 1968.

### II.1.2.3. Ritm

Bir kompozisyon şekli olup, şekillerin belli bir sistemle tekrarı esasına dayanır.

Bir bütünü belirleyen etki elemanlarının düzenli tekrarlanması ya da bir elemanın bir sistemle giderek büyüyerek, küçülerek oluşan tekrar etkisidir. Bu sadece tek bir elemanın tekrarı ile değil, bir araya gelen elemanların kümelenmeleriyle de mümkündür. Kısaca ritm, benzer hareketin tekrarıdır.

Ritm kuralı doğada da vardır. Tekrarlar, düzeni, bütünleşmeyi sağlarlar. Ritm kendi uslubunu kendisi belirler.

Sanatta, biçimler belli bir düzen içinde verilmişse çekicilik çok artar.

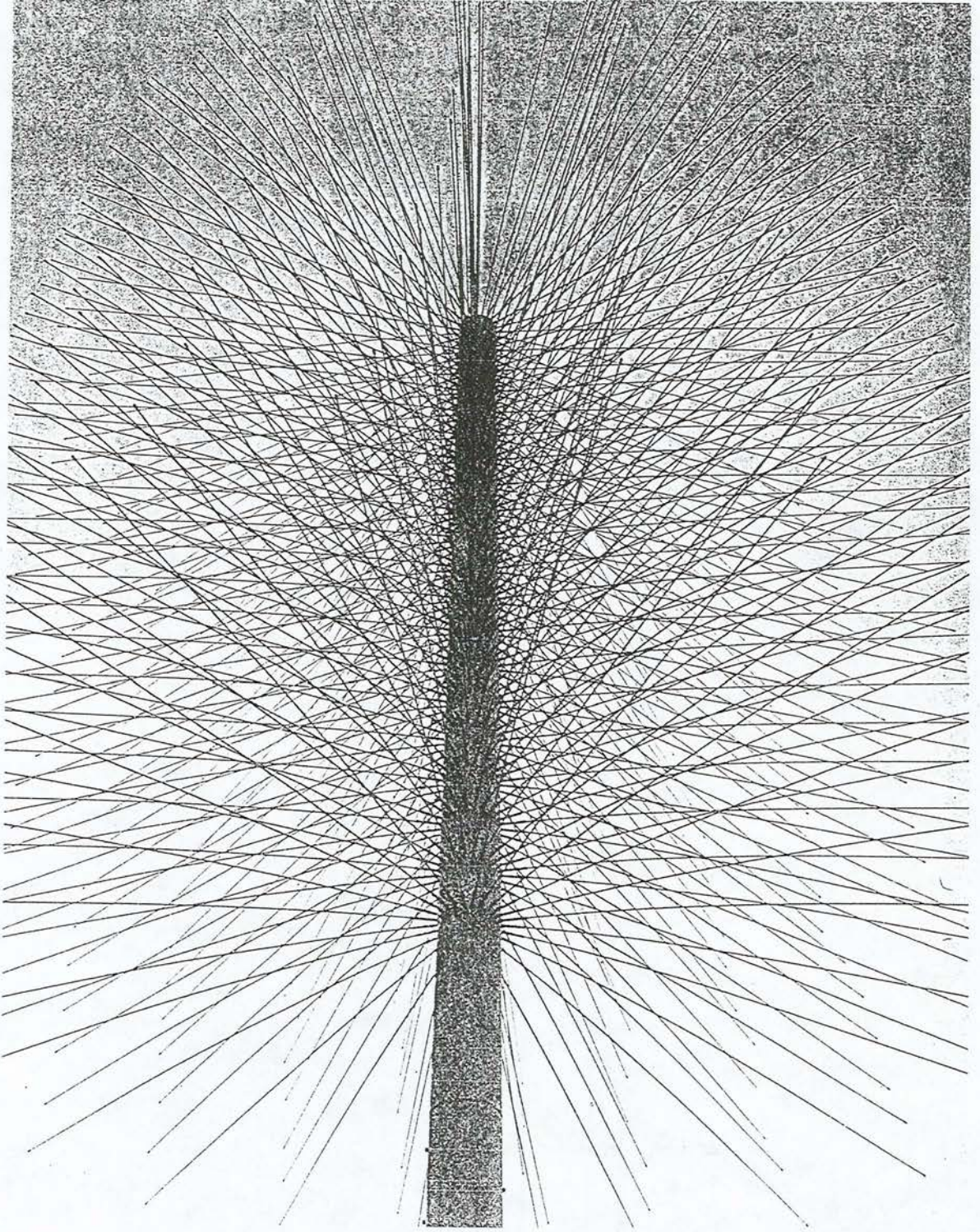
Sadece bir bölümün değil, bir renk, ışık, doku, yüzey boşluk, çizgi tekrarı ve dağılımı ritm etkisini doğuran faktörlerdir. Örneğin düz ve eğri çizginin uyumu ritm yaratabilir. En basit zikzaklarda bile ritm vardır.

Ritmin temeli devinimdir. Ama düzene girmiş bir devinimdir. Ritmi oluşturan elemanlar içinde buldukları düzende kaynaşarak titreşim oluştururlar. Söz edilen devinim bir insan heykelinin yürümesi koşması olarak değil, heykel üzerindeki ışık, çizgi, yön, doku gibi ritm değişimleri ile oluşan bir hareketlilik üç boyutluluktur. Ritm elemanlarının heykel üzerinde iyi belirlenmesi ayakta dimdik duran figür olsa dahi devinimi rahat göstermektedir. Burada devinimden amaç üç boyutluluktur.

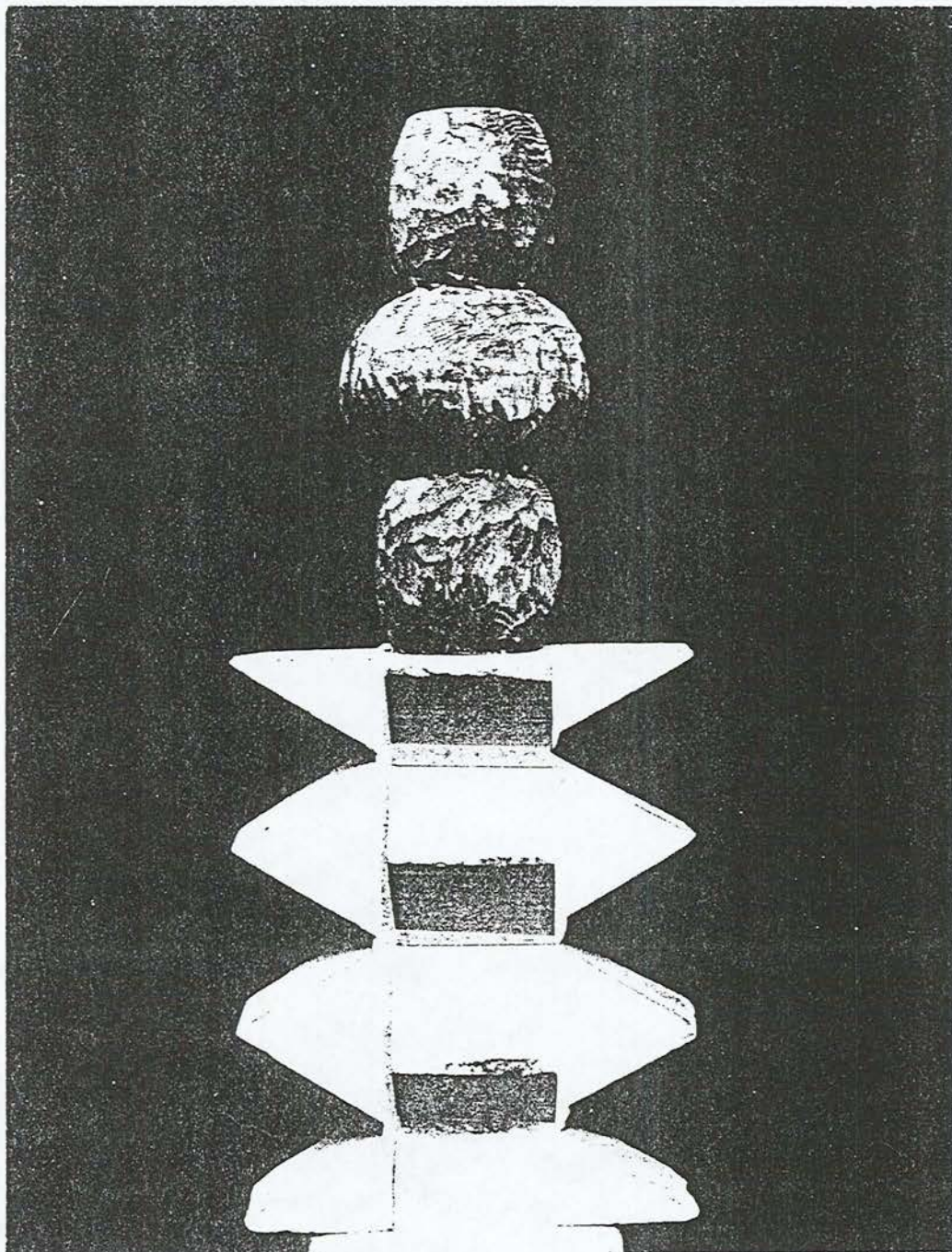
Strüktürel bir yapıda ritm çizgisel elemanlardandır. Yatay ya da dikey tek bir çizgi hiçbir zaman ritm yaratmaz.

Kütlesel, hacimsel yapılarda ritm, dış silüette, konturlarda, açılarda, ışıkta dok da vb'dir.

İç boşluğu olan yapılanmalarda, boşluk düzenlerinde, yine ışık açısı, doku vb gibi uzatılabilecek ritm etkileri bulunabilir.



Resim 19: Rolf Glasmeier, "Antenağacı", 1977.



Resim 20: Constantin Brancusi, ""Ekzotik Plastik", 1920.

Çizgilerin ya da bütün içindeki elemanların sistemli tekrarı, çizgiler ve kütleli kısımlar arasında kalan boşluklar ritmsel espas oluşturup, çizginin niteliğini; uzun-kısa, diğerleriyle uzak-yakın gibi basit bir o kadar da etkili ve önemli öğelerdir. Çünkü asıl ritmi belirleyen bu mesafelerdir (Resim 19,20).

## **II.2. HEYKELİN KENDİ VARLIĞINDA OLUŞAN ESPAS**

### **II.2.1. Yüzey**

Üç boyutlu formların algılanması için esas olan yüzey gerçekte görülüp dokunulabilen, heykelin iç yapısına uygun şekillenen ya da iç yapısı hakkında bilgi veren, üst kısımda tabakalanmış yapılanmadır.

Boşluklu ya da dolu kütle heykellerinde, değişik yönlerde ve büyüklükte hatta farklı dokudaki yüzeylerin yanyana gelişi, birbirlerinden ayrılan oran, yön, doku, ışık gibi özelliklerle ritm, üç boyutlu hareketle espas yaratmaktadır.

Heykelde kullanılan yüzeyler: Düz yüzeyler; düz bir çizgi ile oluşmuş, daha çok levha, küp, piramit vb. gibi geometrik şekillerin oluşturduğu yüzeylerdir.

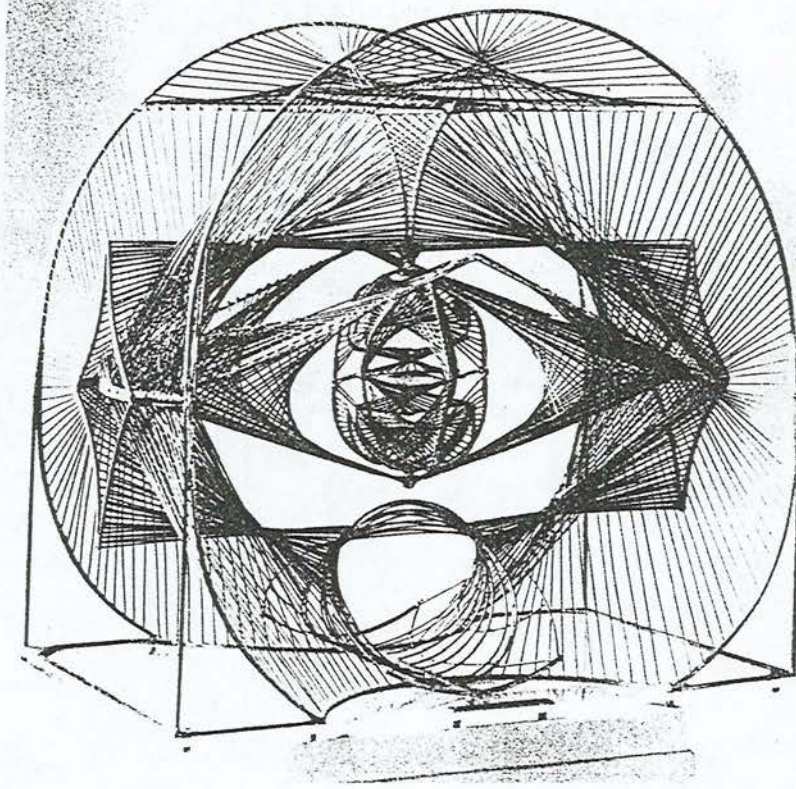
Eğimli yüzeyler; eğik yüzeylerin hareketinden oluşmuştur. Tek eğimli yüzeye örnek silindir, koni; çift eğimli yüzeye de küre gibi üzerinde tek bir doğru çizgi barındırmayan yüzeyler örnek verilebilir.

Eğik yüzeyler; farklı yönlerde hareket eden, düz çizgilerin oluşturduğu yüzeylerdir. Farklı yönler sayesinde hiç bir çizgi birbirine paralel değildir.

Metal heykellerde kullanılan düz yüzeyler, levha olması nedeniyle, plastik arayışlarda gerek teknik açıdan olsun, gerekse çalışma yönünden olsun sınırını koruyan ve zorlayan bir seçimdir.

Çift eğimli yüzeylerle şekillendirme yapmak eğimlerin her yönde

olması, bir başlangıç noktası bulunamaması yönünden oldukça zordur. Ama bu yüzeylerde kendini zorlayan ve sınırlamayan yeni yüzeyler arayışına giren Antoine Pevsner metal çubuklar kullanarak yön verici olmuştur (Resim 21).



**Resim 21: Antoine Pevsner, "Ruhun Hürriyetini Sembolize eden Anıt Makati", 1952.**

Bir heykelin yapılmasında genelde tek bir tip yüzey kullanma kaygısı ile işe başlanmaz. Yeri geldiğinde ve anlatıma yardımcı olabilecekse hepsi biraradadır. Buna karşılık tek yüzeyle anlatım çabası daha çok son zamanlarda ortaya çıkmıştır.

Heykelsel bir anlatımın değerleri, yüzeylerin işleyişine bağlıdır. Farklı yüzeylerin bir araya gelmesiyle hacim oluşturulur.

En basit şekillendirilmiş bir heykelde dahi biradalık kullanılmış bu sayede anlatım sonuca ulaşmıştır. Önemli olan anlatım için seçilen yüzeylerin birbiriyle uyumu ve birbirinin anlatımı için yardımı, algısal

karakteri, geometrik yapısı, bütüne kattığı anlam sonuçta da üç boyutluğa götürmesidir.

Anlatılan düz ve eğimli yüzeylerin yanısıra kullanılan diğer özellikleri ise konkav ve konveksliktir. İlk bakışta eğik yüzeyler konkav-konveks olarak ayrılabilir.

Örneğin: Çift eğimli tamamen konveks yüzeyler

Tek eğimli tamamen konveks yüzeyler

Çift eğimli tamamen konkav yüzeyler

Tek eğimli tamamen konkav yüzeyler

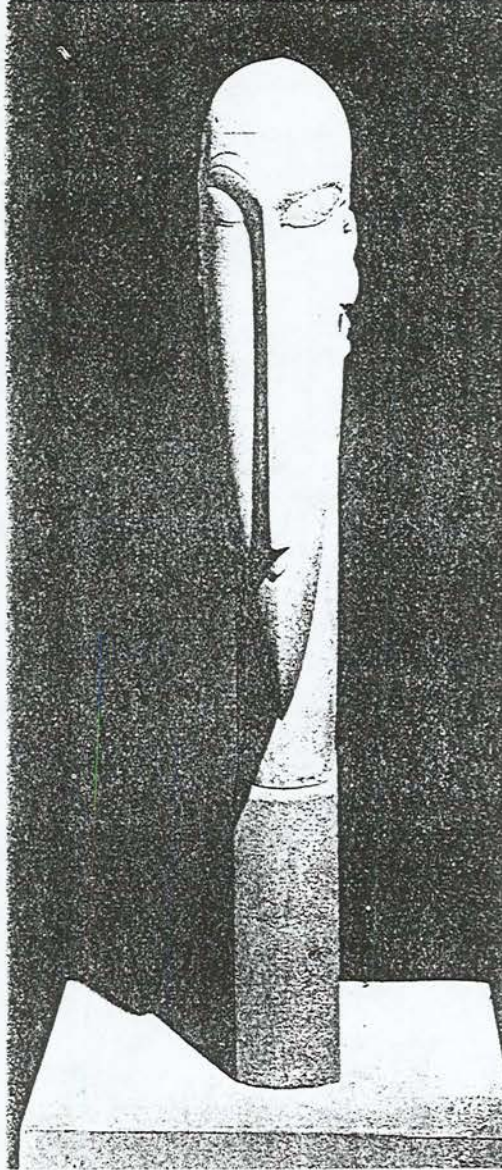
Bunlar aynı anda konkav ve konveks olan yüzeylerdir.

#### **II.2.1.1. Konveks Yüzeyler**

Bu yüzeyler dışa doğru kabarma şeklinde olup heykelin içindeki enerjiyi, dinamizmi, içindeki hacimle ilişkisini ve kendi kütlesini içine alan yapılanmalardır. İç kısımda toplanan bu enerji, bir kuvvetle yüzeyi dışarı doğru iterek şekillendirir ya da dış yüzey, heykelin yapılanış şekline göre içe basıncı hapsetmesi olarak anlatabilir. Bu durum konveks yüzeylerin yerleşim yeri, yönü, konumu ve büyüklüğüne göre belirlenmektedir.

Örneğin, bir büstte çenenin durumu gibi; üst kafatasının bir basınçla çeneyi dışarı ittiği düşünülebilir (Resim 22).

Drapelenin altından diz, dirsek gibi yüksek noktaların belirmesi aynı şekilde örnek ve kuvvetli bir yön gösteren olarakta düşünülebilir.



Resim 22: Amedeo Modigliani, "Baş", 1911-13.

### II.2.1.2. Plan

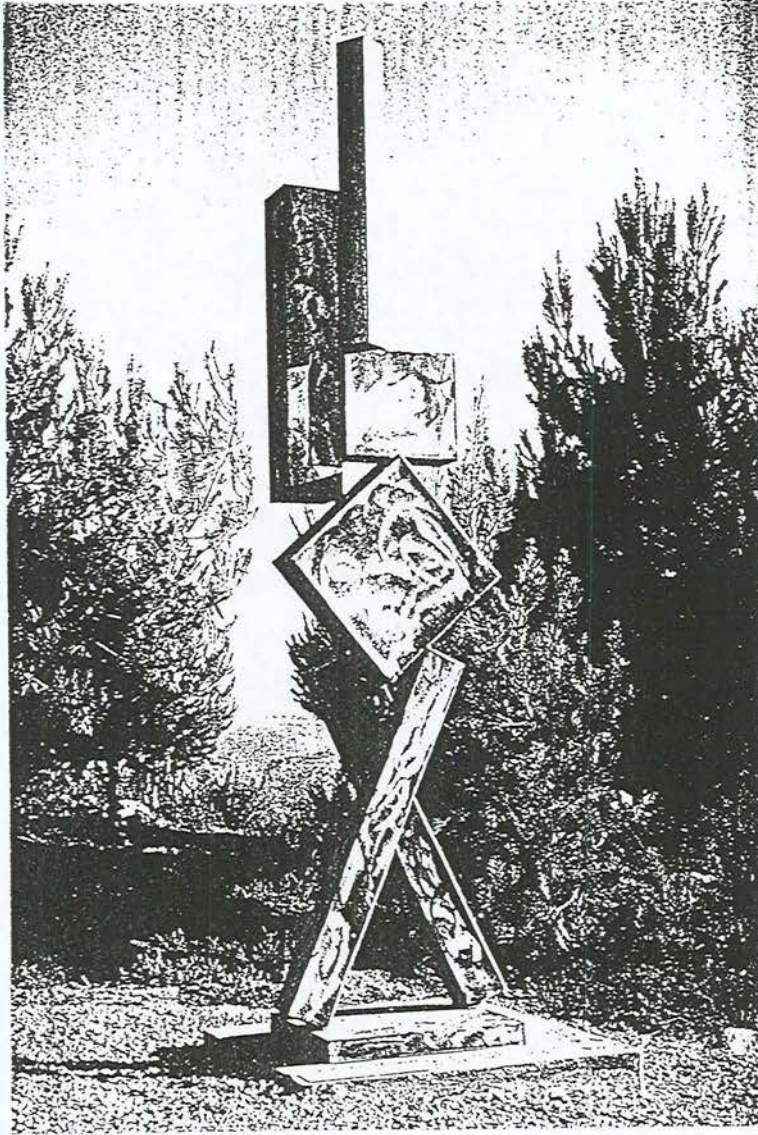
Yüzeylerin düzlük, doğruluk ortaya çıkaracak şekilde yerleşmeleridir. Plan tamamen düz olmasa bile, küp, piramit yüzeylerinde olduğu gibi, yaklaşık tek yönde, tek ya da ayrı bir kısım olarak görülebilen bir yüzey alanıdır.



Resim 23: Ernst Barlach, "Kılıç Çeken Adam", 1911.

Yanyana gelen iki planın yön farkı, tabii yine büyüklük alan farkı, aralarında görsel ve yapısal olarak ayrılık oluşturmaktadır.

Planların değişmesi, bazen kenar olarak, bazen çizgisel bazende iki planın karışımıyla eğik bir durumdadır.



**Resim 24: David Smith, "VI. K p", 1963.**

Birbiriyle ilgili değişik hacimlerin, kenarların, çizgilerin ve planların değerleri, hacimlerin karakterini belirleyen ilişkilerdir.  nemli olan şekillendirme yapılırken bu elemanların sıralanmasında, birbirinden kopuk olmayan, sadece dış görünüş olarak değil, heykelin iç yapısı hakkında da tek bir yüzde değil her yönde verebilmesi gerekir (Resim 23-24).

### II.2.1.3. Konkav Yüzeyler

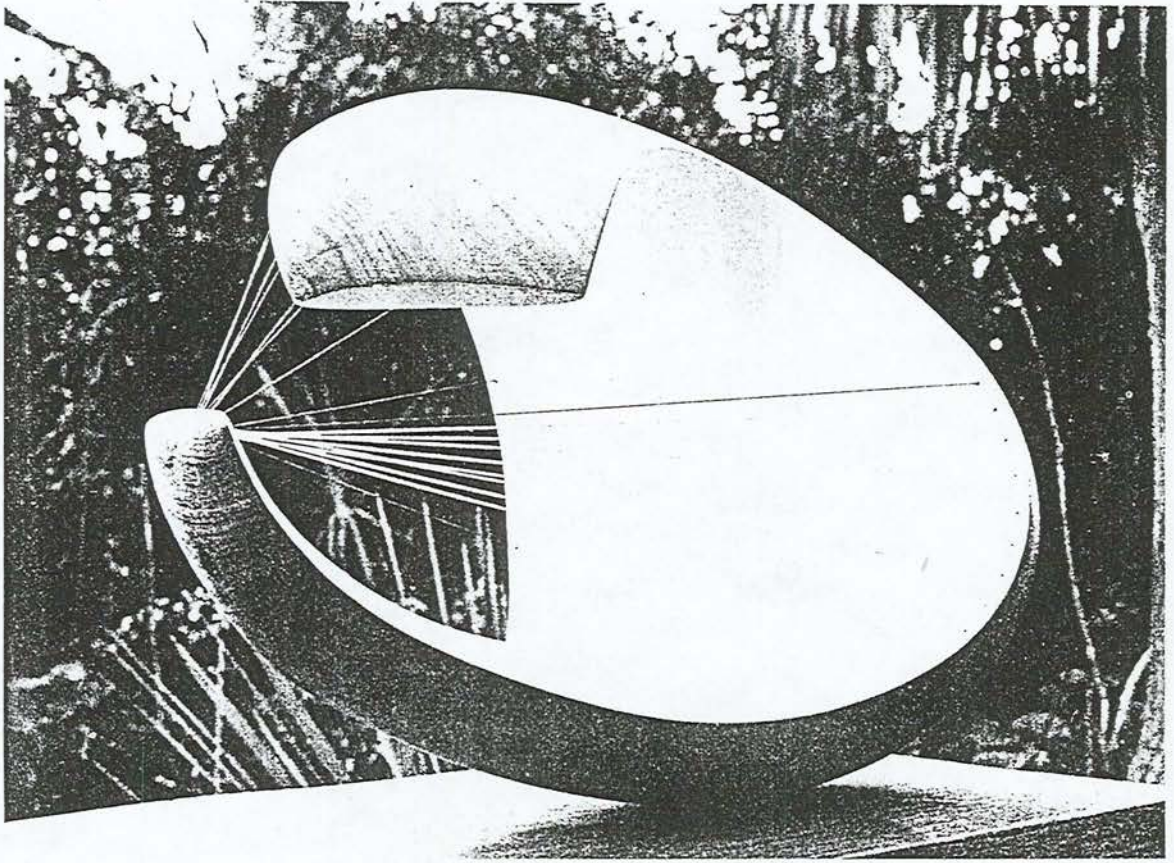
Bu yüzeyler genelde dış etkiler sonucu ortaya çıkmış görülür. İçeritilmiş, ayrılmış vb gibi fikirler doğurur. Konveks yüzeylerin içine hapsediği iç boşluk burada, dış boşluk olarak maddeyi şekillendiren haldedir.

Konveks yüzeylerde anlatılan özellikler, aynı şekilde ama ters bir şekilde konkav yüzeylerde anlatılabilmektedir. Konkav yüzeylerin, konveks yüzeylerde olduğu gibi hiçbir zaman uzantısı yapılamaz. Yapıldığı takdirde kendi içine hapsolan bir uzantadan söz etmek gerekir.

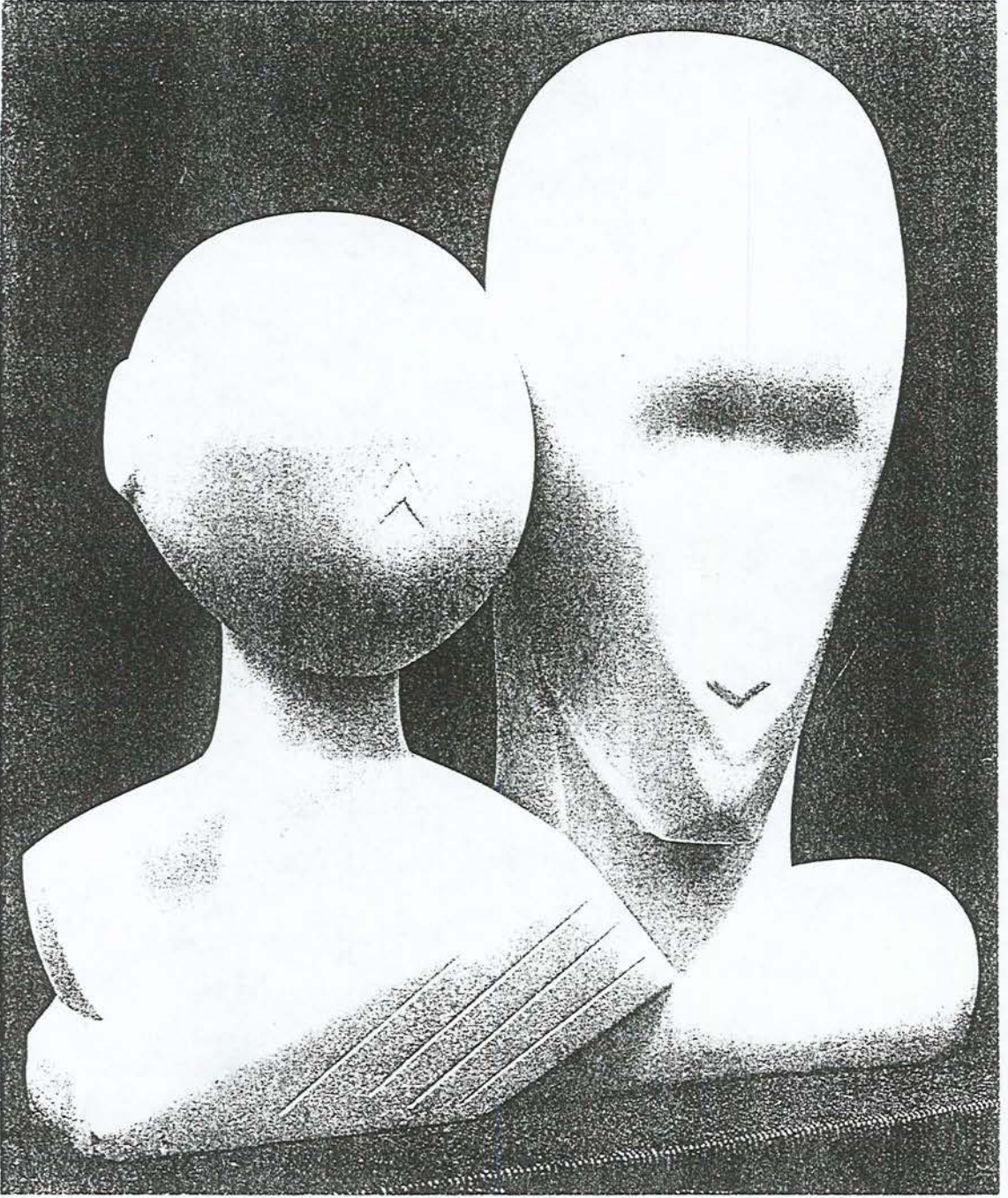
Sadece içe doğru giden oyuk yüzeyler konkav özelliği göstermez. İçe doğru giderken delinen yüzeylerde de konkavlık özelliği söz konusudur.

Konkav ve konveks yerleşimlerin heykeldeki önemleri kontrastlarıdır. Kontrastlığın iyi kompozisyonu anlatım ve ifade olanakları aynı zamanda konumuzu belirleyen olanaklardır. Örneğin bir büstte, alanın planlı yerleşimi, hemen sonrasında gözlerin konkav içine konveks yapılışı, oranların büyüklüğü ve sürekli değişikliği, gerek planın büyük tutulup konkav ve konveks yüzeyler küçültülerek, gerekse konkav yüzey büyük, konveks yüzey küçültülerek bunun gibi diğer permütasyonları, o yüze ifadeler kazandırabilen araştırmalardır. İşte bu farklar baştaki problemimizi yani espas olayını açıklamamıza yardımcı olan araştırmalardır (Resim 27). Formda üç boyutlu çalışmada doğan diğer bir kutup seti, katı bölgeleri teşkil eden pozitif formlar ile şekilleri teşkil eden negatif formlar arasındaki ayırımdır. Bu iki unsur arasındaki fark Barbara Hepworth'un "Dalga" isimli çalışmasında belirgindir. Burada pozitif form dalgadır. Negatif form ise içinde bulunan oval alandır. Gözleyici her ikisini de görebilir. Negatif form görünmemekle birlikte, şekli tamamen çevreleyen dalga ile tanımlanır ve bu ikisi birbirini ek bir ünite de tamamlamaktadır... (Resim 25, 26, 27).

"Negatif form gerçekte boş alanı kapsamakla birlikte, bunlar pozitif formlar kadar aktif ve önemli olabilir..."

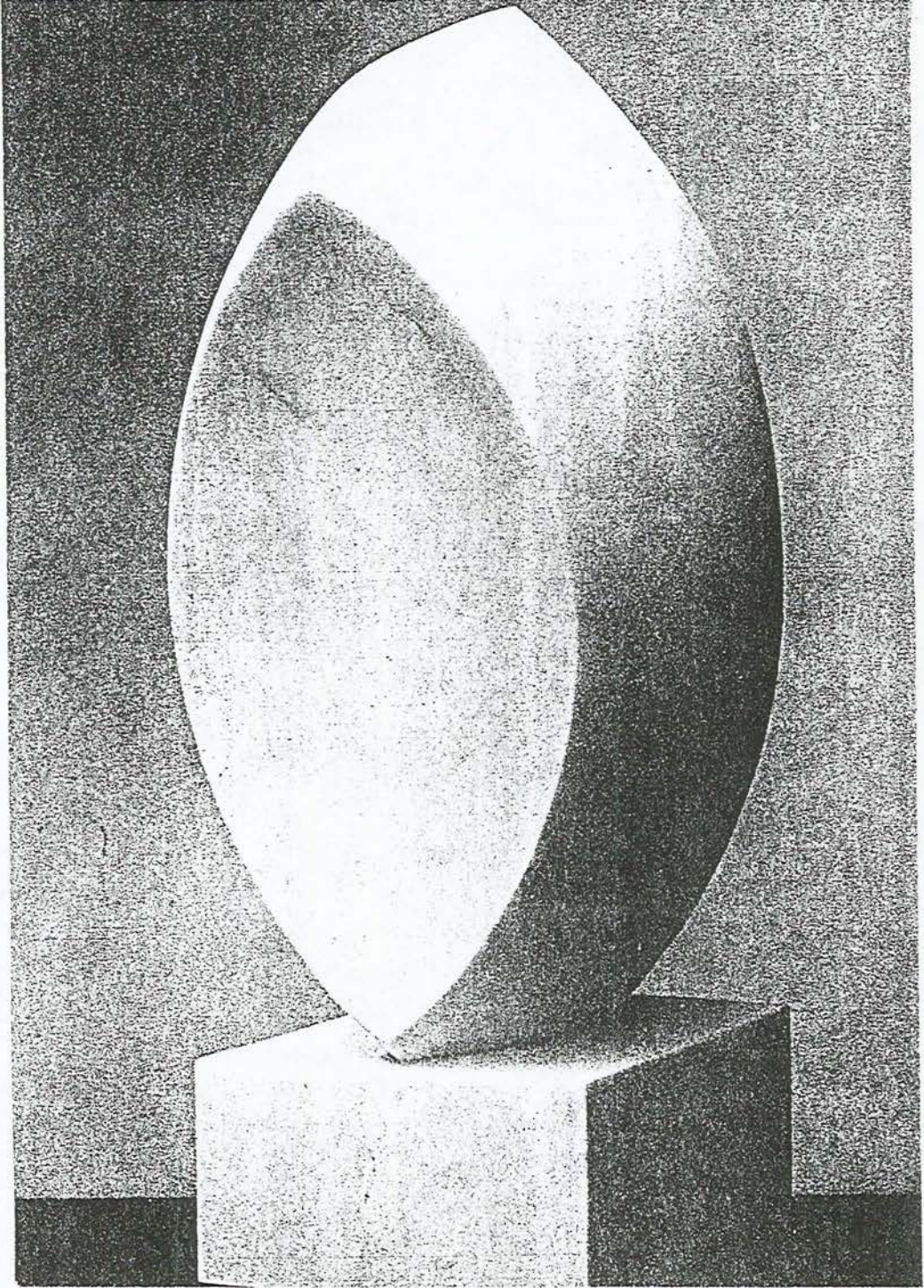


Resim 25: Barbara Hepworth, "Dalga", 1943-44.



Resim 26: Jacob Epstein, "Anne ve Çocuk", 1913.

Bir heykel parçasında ki boşluk iç yüzeyleri açığa vurur, formlar arasında özel bağıntı oluşturur ve parçaya bakacak şekilde meraklı ortam oluşturur.” (Zelanski, Fisher, 1987, s. 90).



Resim 27: Jean Arp, "Rüya", 1959.

Bir heykeldeki konkav ve konveks yüzeylerin yerleşimi, oranları, açıları, biçimin iç dinamiğini gösterdiğini daha öncede belirtmiştik. Konveks yüzey bir miktar havayı dışarı itip kendi içine yönelirken, konkav yüzey de bir miktar havayı içine alarak dışarı yönelir, açılır. İki konveks yüzey arasında kalan bir konkavlık ya da iki konkav yüzey arasındaki konvekslik geçiş görevindedirler.

### **II.2.2. Form Bağlantıları**

Üç boyutlu tasarımın en önemli elemanı olan form, mekanda üç boyutu kapsayan üç boyutlu sanattır. Bir maddesel varlığı gerçek fiziki konturu olarak tanımlanabilen formun tanımı esasında oldukça zordur.

Tasarım elemanlarının günlük dilde kullanılan basit söyleyişleriyle form, alan, çizgi, yapı, ışık, renk ve zaman dinamik yönlü üç boyutu ve bütünlüğü oluşturmaktadır.

Formun ilk çağrışımı genelde maddesel varlığın dışıdır. Oysa her dış yapılanmanın mutlaka bir içi vardır. Bunu da dış ve iç formlar olarak tanımlayabiliriz. Bir çömlekte olduğu gibi. Ya da bir blok taştan yontularak içinde gizlenen heykeli açığa çıkarmak çabası aynı mantıkta yanlış olmasa gerek. Arnaldo Pomodoro'nun "Güneş Diski"nde de olduğu gibi sanatçılar için dış form kadar, iç formunda önemli olduğu görülmektedir (Resim 28).

"İç ve dış formlar arasındaki tezatın diğer bir ifadesi parçalarda görülmekte olup bir form diğerinden ayrılmakta fakat içiçe bulunmaktadır. Tüm veya kısmi iç formlar dış form vasıtasıyla görülmekte ve bu iki form arasındaki bağıntı ve yeni formun keşfi oldukça ilginçtir." (Zelanski, Ficher, 1987, s. 87).

Daha önce de bahsettiğimiz gibi konturlar, pozitif-negatif formlar, iç-dış formlar, statik-dinamik formlar, somut-soyut formlar, temsili-

bütüne ulaşmadır. Sonuç bütündür.

Bazı durumlarda parçalar ya da formlar birbirine doğrudan bağlanırken bazı durumlarda bir başka form yardımıyla olmaktadır. İlk durumda formların birbirine küçük-büyük, egemenlik gibi etkileri olurken; ikinci durumda üçüncü formun katılımıyla bir mesafe kavramı araya girmektedir. Ancak bir formun varlığını sürdürebilmesi bir diğerine bağlı olduğu durumlar unutulmamalıdır.

Heykel, farklı biçim ve özelliklere sahip formların bir arada toplanmış halidir. Form ilişkileri (daha önce sıkça bahsettiğimiz) heykelin karakterini belirleyen konumdadır. Tabii ki birden çok formun biraraya gelerek oluşturduğu heykel bütünü tek bir form olarakta düşünülebilir.

Örneğin insanı konu alan bir heykelle, vücudun bütünü tek bir form gibi düşünülebilirken, vücut uzuvları ayrı form olarakta ele alınabilmektedir.

Bir figürün birbiri ile ilgili her bölümünün, el, kol, omuz, baş, vücut, bacak, ayak gibi oran ve bağlantı olarak figürün anlatım biçimine göre görev alır ve değişikliğe uğrar.

İşte bu anlatım olanaklarında espas ortaya çıkmaktadır. Bir önceki örnekte; kolun omuza bağlanmasında, kol ve omuzun farklı formlarda olması nedeniyle biri ve diğer olarak görülebilmekte espası oluşturmaktadır.

Ama en kolay algılanıp tanımlanabilen formlar ise bir yumurtada olduğu gibi tek olan formlardır.

Aynı zamanda dış iki formun bağlantı sonucu yüzey değişikliği, iç form ve strüktür hakkında bilgi vermektedir.

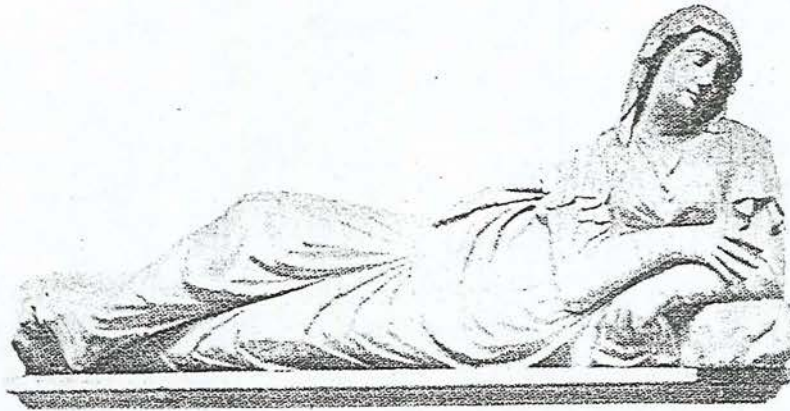
### II.2.3. Gerçek Koşullarla İç Silüette Oluşan Espas

Bir nesnenin mekanı, mekansal ilişkileri biçimle belirlenir. Maddi varlığa biçim verilerek mekan kalıplaştırılır. Madde-mekan teması biçim özelliğini gösterir.

Heykel üç boyutlu yapısıyla mekan içinde, mekanı şekillendirirken bir miktar mekanda kendi içinde hapseder. Daha önce heykel-mekan-çevre olarak incelediğimiz boşluk ve mekan konusu burada heykelin kendi üzerinde tuttuğu mekanın, heykelin bir elemanı olduğu hatta şekillendirdiği konusu amaçtır.

Yüzeyin işleniş tarzından heykelin nasıl bir mekan hapsettiği anlaşılabilir. Anlaşılabilir.

Sanatçı heykelini yaparken mekanı şekillendirdiğini bilir. Kütlesel bir heykelde mekan heykelin çevresinde dolaşan, içine boşluk almış heykellerde mekan hem heykelin çevresinde hem de içinde dolaşan ona nefes almasını sağlayan haldedir. Buna karşılık tamamen dolu kütle olan, hacimsel olmayan heykelde dış mekanın etkisi daha fazladır (Heykelin karakterini belirlemek üzere).



Resim 29: Arnolfo Di Cambio, "Meryem Doğumda", 1296-1302.

Bir örnekle açıklamak gerekirse Arnolfo Di Cambio'nun Resim 29'da görülen heykeli kütleli yapısıyla dış mekanın etkisi rahat

görülebilmektedir. Kütleli yapısı onu anıtsallaştırmasının yanında, ağırlaştırıp hantallaştırmakta, yerine sıkıca yapıştığı izlenimini vermektedir. Bu duruş figürün hareketini kısıtlamakta hatta görülen tek şekliyle algılanmakta ve hareket edebileceği olasılığını yok etmektedir. Heykelin kenar çizgilerinin sadeliği ve figürün çeşitli kısımları arasında normalde olması gereken boşluğun bulunmayışı anıtsallığını etkileyen ve arttıran faktörlerdir.



**Resim 30: Ariadne, "Tekrar Yapılan Kalıp".**

Buna karşılık Resim 30'da görülen Ariadne çalışmasında heykel yatış pozisyonu, bacakların ve kolların duruşu ve çok az da olsa kollar arasına giren boşluk heykeli rahat ve hafif göstermekte, hareket imkanının bir önceki örneğe oranla biraz daha rahat olabileceğini kanıtlamaktadır.

Matisse'in heykelinde ise (Resim 31) diğerlerine göre daha ağır ve hantal görünümlü kol ve bacaklar, kullanılan hareket, heykelin içine giren mekan-boşluk ona müthiş bir hareket kabiliyeti vermekte, iç mekan ile dış mekan etileşimi ona hem görünürde hareket sağlamakta, hem de heykelin yapacağı başka hareketler düşünüldüğünde hantal görünüşün rahatsızlığı hiçde önemli olmamaktadır.



Resim 31: Henri Matisse, "Uzanmış Çıplak", 1907.

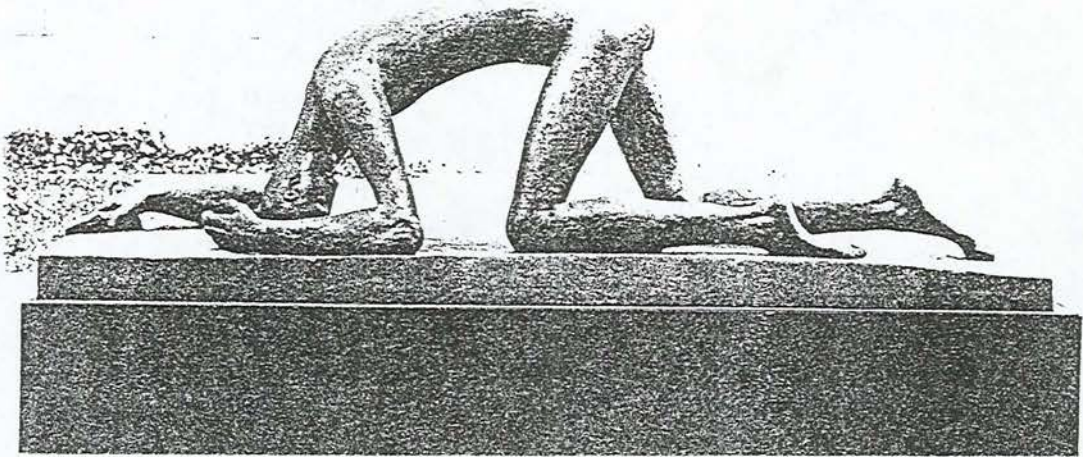


Resim 32: Henry Moore, "Uzanmış Figür", 1957.

Kullanılan iç boşluklar vücudu çevreleyen mekan yaratmakta bunların belli yönlerde kullanılması, heykelin içinden dolaşan mekan akışını göstermektedir. Sonuçta heykel, şu halinden daha büyük bir mekana sahip olmaktadır. Dolu-boş karşılıklı etkileşimi heykele canlılık katıp nefes aldırılmaktadır.

Moore'un heykelinde (Resim 32) kullandığı boşluklar; konvekslikten konkavlığa, konkavlıktan delinmeye, boşluğa giden tavır, net görülebilen bir yaklaşımla anlatımı oldukça güçlü kılmaktadır.

İç enerjinin kütleli biçimlendirme isteğiyle konveks yüzeyler, dış etkinin kütle üzerindeki konkav baskılar ve buna dayanamayarak delinen kütle hem bir yön, hareket vermekte, hemde bize iç ve dış mekan etkisini açık bir şekilde göstermektedir. Kütlenin mekanı hapsedmesi, mekanın kütleyle hakimiyeti ve boşluklarla mekan-kütle beraberliği müthiş bir canlılık kazandırmaktadır. Burada heykele canlılık verme açısından asıl önemli olan iç boşlukların kullanılmasıdır. Bu sayede bahsettiğimiz iç ve dış enerji öyle birleşiyor ki, heykel sadece belli yönleri olan bir biçim değil, hareketli, bir tarafından bakılırken diğer yönünü gösteren ve göstermek isteyen bir biçim haline dönüşmektedir.



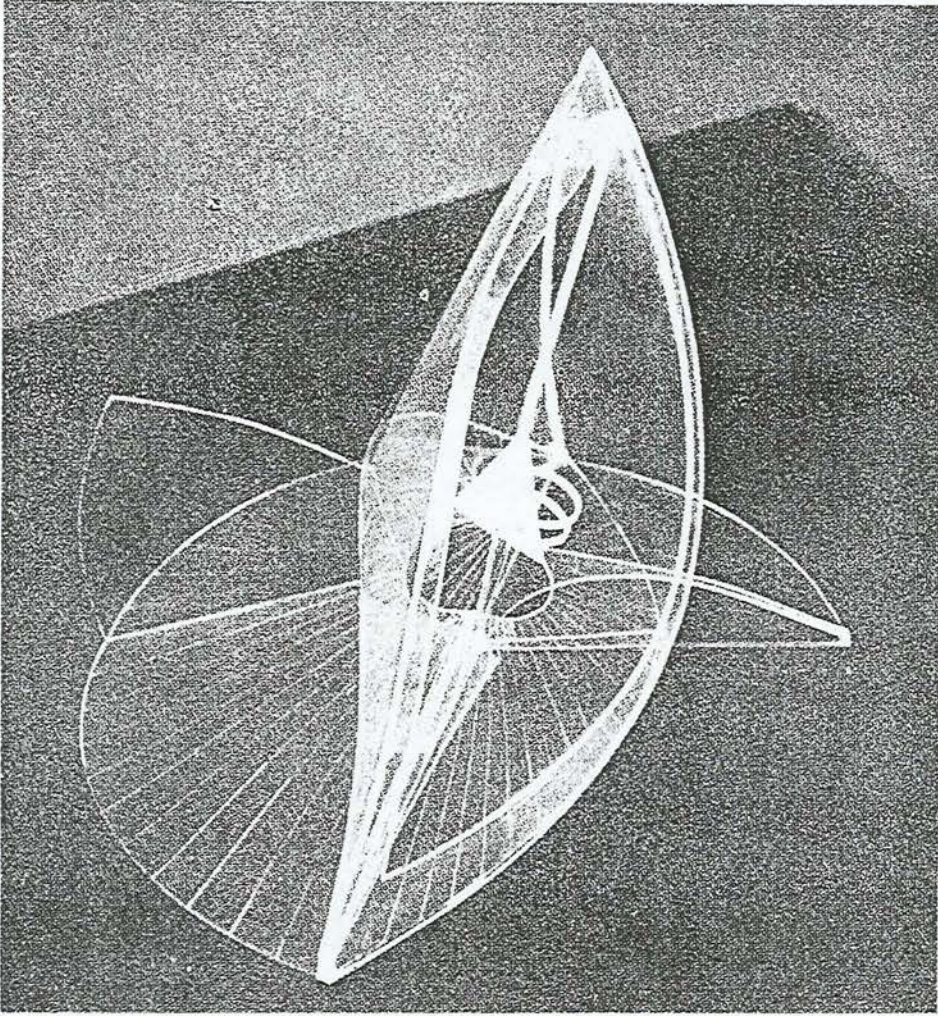
Resim 33: Wilhelm Lehmbruck, "Düşen Genç", 1915-16.

“Moore’un heykelindeki mekan, sanatçının maddi malzemede gördüğü özellik ve şekil derecesinde şekil ve özelliği olan, somutluğa sinmiş bir güçtür. Moore, nesneyi hem iç mekan, hem dış şekil yönünden açıkça görme kabiliyetindedir. Nesnenin bu iki görüntüsü arasındaki ilişkiyi yakalamak, bizim için, her zaman kolay değildir.” (Lowry, 1972, s. 193).



Resim 34: Henry Moore, “Kral ve Kraliçe”, 1898.

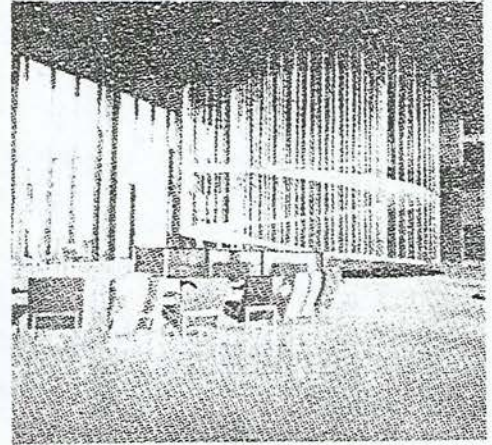
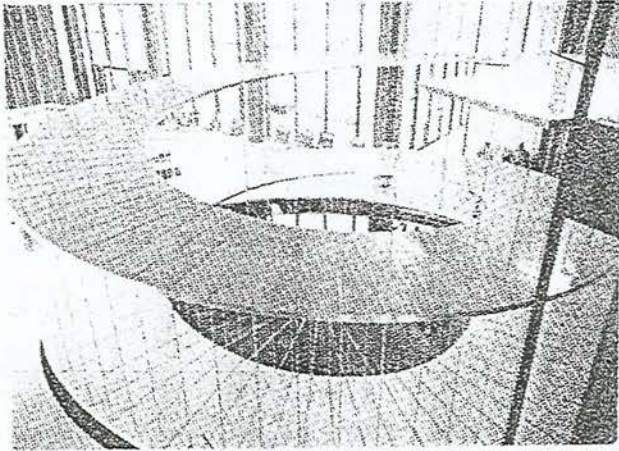
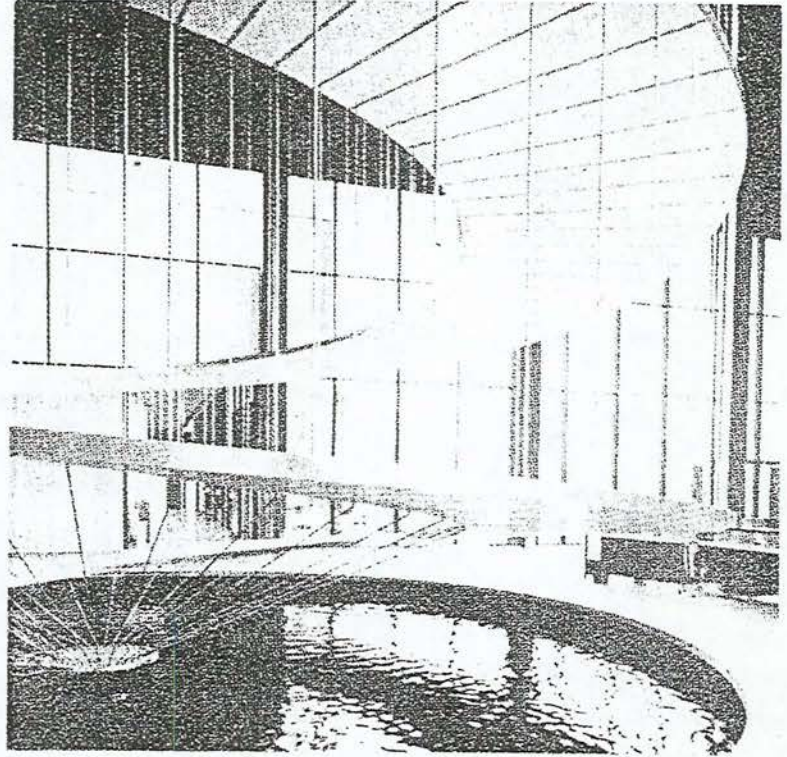
Gabo şeffaf plastik malzeme kullanarak, mekanı billurlaştırmış olmaktadır. Yani heykelin içine mekan alması ya da çevresindeki mekanın heykel üzerindeki etkisinden çok arkasını gösterebilen bu şeffaf malzemeyle, direk mekanı şekillendirmiş olmaktadır. Gabo, mekanın maddi bir eleman olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır - kanıtlamıştır. (Resim 35)



**Resim 35: Naum Gabo, "Halezon Teması", 1941.**

Bunun gibi, mimari yapıda kullanılan asma rampalar Resim 36'da görüldüğü gibi mekanın form yapısını göstermektedir. Böylece rampada hareket ederken mekanın değişik yönlerden görüntüleri farklı şekillerde

algılanabilmektedir. Sonuçta mekan birkaç şekli ile, birine bağlı kalmadan maddi bir bütün oluşturmaktadır.



Resim 36: Pereira ve Luckman, "Helezonlu Rampa", 1958.

### II.3. HEYKEL-IŞIK ESPASI

Hava, su, toprak gibi doğada var olan bütün canlıların yaşamlarını sürdürebilmeleri için şarttır. Yalnızca canlılara hayat vermekle kalmayan ışık, cansız varlıklarında varlıklarını algısal görsel sürdürebilmeleri için, yaşamı ve varlığı ortaya çıkaran bir unsurdur.

İnsanın çevresini tanıyabilmesi, nesnelere üzerine oradan da insan gözüne düşen yansımalar sayesinde mümkündür. Yansıyan her ışığın farklı olması, aydınlık-karanlık, ışıklı-gölgeli ve renk terimlerini ortaya çıkarmaktadır.

Işık seçici dikkati oluşturan bir öğedir. Bir nesne üzerindeki aydınlık-karanlık etkiler, zihinde, o nesne hakkında bilgi oluşumunu sağlamaktadır.

Işık bilimsel olarak parlak bir enerji formudur.

Normalde çevreye bakıldığında ışık değil, ışık kaynağı ve yansıması, sonuçta da nesnelere karakterleriyle ortaya çıkması görülmektedir.

Nesnenin içinde bulunduğu ışık yoğunluğunun değişmesiyle karakterleride değişebilmektedir. Köşeli bir nesne yuvarlak, yuvarlak bir nesnede köşeli algılanabilir. Yani ışık nesnenin plastik özelliklerini gösterirken onun yapısal özelliklerine de yön verebilmektedir.

Bu bölüm içinde daha önce değindiğimiz, doku, ritm, boşluk, form, yüzey, mekan vb. gibi, tanımı ve anlatımı ışığa bağlı elemanlar olup aynı zamanda ışığı, ışık espasını anlatmak için en önemli unsurlardır.

Örneğin, dokulu bir yüzey ışığı çok emer, diğer dokusuz ya da dokusu az olan yüzeylerden daha koyu görünür. Ritmi oluşturan elemanların belli bir düzen içinde giderek büyümesi-küçülmesi maddesel ritmin yanında ışıksal ritmi oluşturmaktadır. Konkav bir yüzey konveks yüzeyden az ışık alır, açık-koyu farkı çıkar. Birbirine bağlanan iki formun bağlantı noktasından itibaren formların karakterine göre ışık dağılımı söz konusudur. Mekanın aydınlık durumuna göre; mekan-

nesne arasında mekan açık, nesne koyu, nesne açık mekan koyu ışıklıkta gibi fark terimleri oluşmaktadır. Yine mekanın ışıklılığına göre, nesne içindeki boşluk ona göre açık ya da koyu ışık tonu yaratabilmektedir.

Estetik bir öge olarak ele alınan ışık, ışığı ortaya çıkaracak elemanların kullanımı, görüntü oluşturma sürecinde önemli bir konudur.

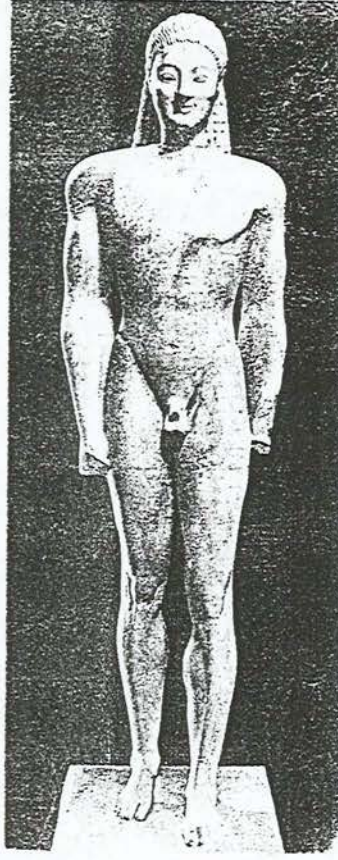
Bir mekan içinde ışık, nesnelere görülebilir olması için bir araçken, resim, heykel gibi sanatlarda estetik bir öğedir. Nesnenin üç boyutluluğunu ortaya çıkarır.

“Nesnelerin anlamı ve güzelliği önce konturlarda aranmıştır - konturun çevrelediği iç şekillerin de konturları vardır-, göz de sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeye yöneltilir, kitleyi görüşteyse, dikkat kenarlardan ayrılır, kontur gözün izlemesi gereken yol olmaktan az ya da çok çıkar ve ilk izlenim, nesnelere lekeler halinde algılanması olur. Bu leke görüntülerinin renk, ya da sadece aydınlık ve karanlık alanlar olması önemsizdir.” (Wölfflin, 1990, s. 31).

Nesnenin şeklini ve formunu ortaya çıkaran ışık ve dağılımı, düz yüzey üzerinde konturlar halindedir. Dağılım her tarafta aynı olacağından (ışık yüzeye dik geliyorsa) eni ve boyu olan iki boyutlu nesne olarak görünür. Bu durumda nesnenin içinde bulunduğu uzay ve çevresiyle ilişkisini belirlemek zordur.

Daha hacimsel bir yapıda ışık, ışık kaynağına yakınlık derecesine göre, açıktan koyuya doğru formu gösteren durumdadır. Böylece form mekandan ve çevreden kopmuş olarak görülür. Aynı şekilde nesnenin yapısıyla ilgili, konveks devam eden bir formun birden konkavlığa geçmesi espas yaratmaktadır.

Bunun gibi farklı biçimlenişlerde farklı etkiler ortaya çıkaran ışık, aynı nesnenin kendi bölümlerinin birbirine ışık engeli yapması, aynı zamanda bir başka nesnenin araya girmesi ışık espasını belirleyen durumlardır.



**Resim 37: Kuros, "Volomandra", M.Ö. 560.**

Heykelin uç boyutlu yapısının ilk şartıdır ışık "Formu ışık yaratır. Ancak ışığa karakterini verende formdur." (Savaş, 1977, s. 25).

Arkaik dönem ve Mısır heykellerinde, heykelin blok özelliğinden doğan düz ve uyumlu yüzeyler, heykeli kütle olarak gösterir, parçalamaz. Parçalanmış ışıkta bütünlüğe, toplu yapıya ve anıtsallığa götürür. Arkaik heykelin kütleli oluşu, boşluğun girmemesi bu etkiyi arttıran özelliklerdir.

Rodin-'in heykellerine bakıldığında ise titreşen ışık söz konusudur. Formlar daha pürüzlüdür. Arkaik heykelde ise düzgün ve parlak yüzeylerden oluşan formlar, ışığa daha yumuşak geçişler sağlayarak bütünlüğe ulaşılır. Sonuçta kütleli görünüş artıp, atmosfer heykel üzerinde toplanır (Resim 37,38).



**Resim 38: August Rodin, "Jules Debois", 1896.**

Daha sonraki dönemlerde hellenistik, barok gibi heykele boşluğun girmesi, ışığın parçalanmasına, ışık değerlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Bu heykele dinamizm katmış, hafifletmiştir. Atmosferin basıncını üzerine toplayan heykel bu sayede, heykelden boşluğa dağılan bir güce dönüşmüştür.

Işık dağılımı ve şiddeti her ne kadar forma bağlı olsa da malzemede bu konuda oldukça etkilidir. Örneğin aynı işin mermer ve bronz halinde, mermer ışığı depo ederken bronz parlak özellik göstererek yansıma yapmakta, dolayısıyla iki farklı etki elde edilmektedir. Yansıtan ince, depo eden daha dolgun görünmektedir (Resim 40-41).

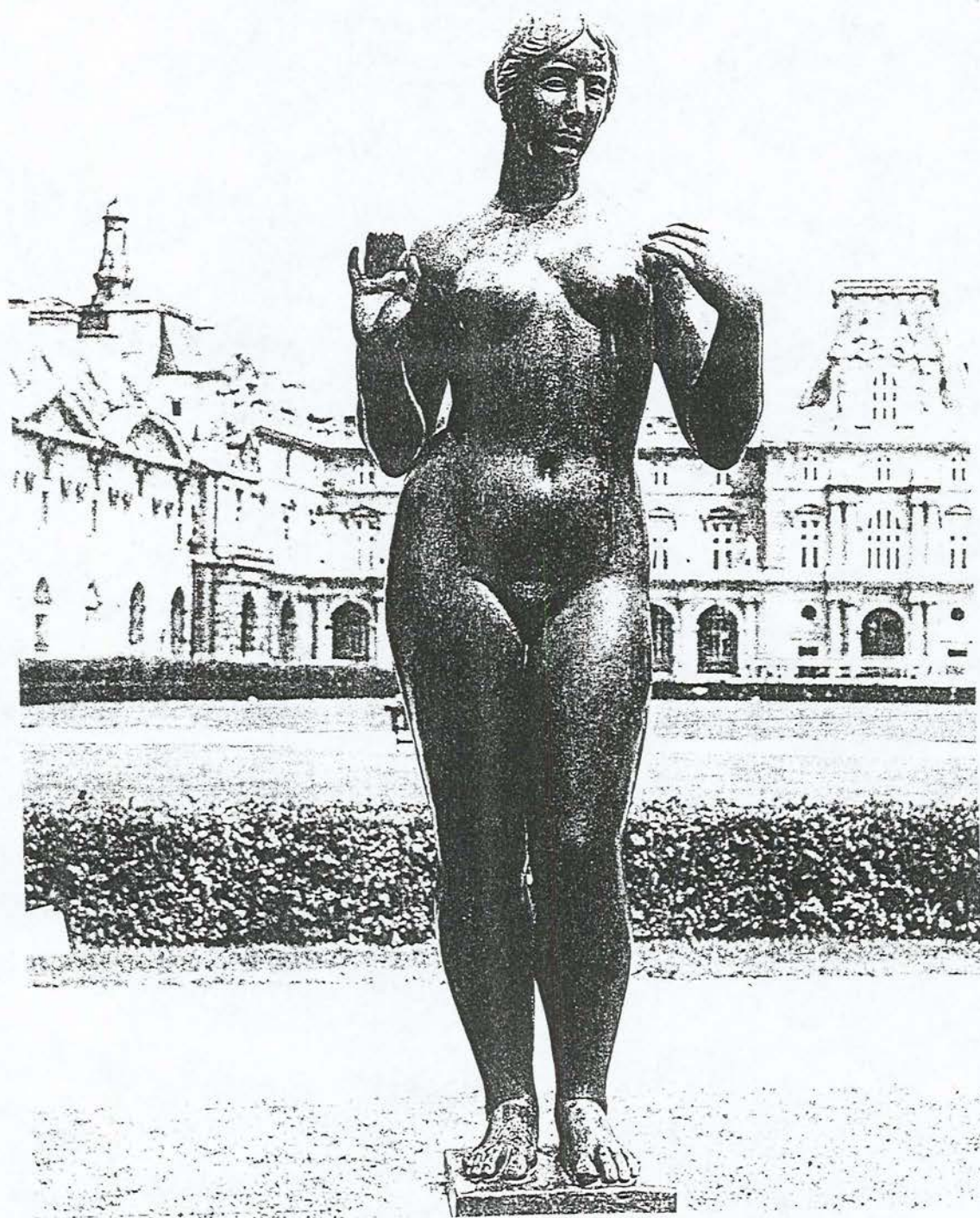
Işık heykelde vazgeçilmez bir unsurdur. Parçalanmış yüzeyler heykeli fiziki yönden zayıf gösterir. Maillol'da Resim 42'de görülen heykelinde olduğu gibi, düzgün yüzeyler sayesinde anıtsal etkileri vardır.



Resim 40: Constantin Brancusi,  
"Bayan Pogany", 1913 (Mermer).



Resim 41: Constantin Brancusi,  
"Bayan Pogany", 1913 (Bronz).



Resim 42: Aristide Maillol, "Venus", 1918-28.

#### **II.4. HEYKELİN KENDİ KÜTLESİ DIŞINA ÇIKMASIYLA OLUŞAN ESPAS (HEYKEL UZANTI ESPASI)**

Yaşayan bir varlık kendi yeteneklerini kullanarak çevresini örgütleme, yaşam tarzını konforlama, düzenleme çabasıdır. Canlıların en karmaşık örgütlenmesine sahip olan insan bu çaba ile sanata yönelir.

Sürekli devinim halinde, canlı ve cansız varlıklardan oluşan yaşam, çevre örgütleri zaman ve mekan içinde sürekli değişmektedir. İşte burada sanatın başlangıcı yatar. Sonucunda, içinde bilgi olan bir bildiri ortaya çıkmakta, diğer insanlarla iletişim için araç haline gelmekte ve getirilmektedir. Sürekli etkileşim halinde olan canlı-çevre ilişkisi yaşama yön verici durumdadır.

Sabah uyanarak hayata başlayan insan, gözlerini açar açmaz dış dünya ile haberleşmeye başlamakta, sadece görsel açıdan baktığımızda bile saniyede sayısız iletişime girebilmektedir. Kendi yaşayışına en güzel ve rahat halde çevresini uydurmaya çalışan insan aynı zamanda, çevrenin şart ve koşullarına göre nasıl bir yaşam tarzı seçeceğini belirlemek durumundadır.

Günlük yaşamda insanın mekan, çevre ve nesne iletişimi; yer-toprak, dağlar, ovalar, denizler, binalar, gökyüzü, insan yapımı büyük-küçük nesnelere ile sınırlıdır. Özellikle yer-toprak oldukça etkili, baskın, değiştirilmesi zor bir sınırdır. Dolayısıyla çevre ile iletişime girme çabası, görme, dokunma, duyma ve bunların sayesinde hissetme, özellikle uzantı hissetme kabiliyetiyle mümkündür.

İletişim mekanda süreç içindedir. İlkel çağlardan beri insan diğer bir varlıkla görsel dokunsal, duysal iletişim olanakları aramaktadır. Birinin elini sıkmak, omzuna dokunmak, göz kırpmak, konuşmak olabileceği gibi, birinin diğerine mesajı şeklinde de olabilir. Amblemler, matematiksel işaretler, resim, heykel vb. gibi.

İletişim sırasında araya konan mesafe, haberleşmenin bir bölümü olup, insan kulağına 10 cm yakınlıktaki konuşma fısıltı halinde iken, topluluk içindeki ses tonu mekan tarafından belirlenen bir yüksekliktedir.

Aynı şekilde insan-heykel iletişimi mekana, mekanın olanaklarına, heykelin büyüklüğüne göre olmaktadır. Heykelin büyüklüğü ve uzantısı, uzantının büyüklüğü yine mekan-çevre tarafından belirlenen, bazı heykellerde seyircinin görme kabiliyetinden, bazen de heykelin kullanım tarzından doğmaktadır.

Uzantıyı görebilmek nasıl bazı durumlarda seyircinin görme kabiliyetinden doğuyorsa, her an farklı ve çok sayıda göze gelen uyarıcılar kalırlığını ve geçerliliğini her zaman koruyamamakta, insanın doygunluk eşiğini aştıktan sonra ya hiç algılanmamakta ya da bazı bozulmalara uğrayarak algılanmaktadır.

Duyu organlarının sınırlı kapasitesi, insanın çevresiyle olan iletişimi sanat tarafından zorlanmaktadır. İnsan-heykel ilişkisinde tek bir duyu organı kullanılmayıp, diğerlerini de devreye sokması sayesinde, daha kalıcı ve doğru algılanmaktadır. Bakarken duyulabilir, dokunabilir vb. gibi.

Daha önce sıkça bahsettiğimiz silüet, doku, ritm, açı, ışık, yüzey heykelde kullanılan ve uzantıyı anlatmamıza yardımcı olacak ya da uzantıyı oluşturan çok önemli etkenlerdir. Üç boyutluluğu, devinimi, plastik hareketi yaratan bu elemanlar, etkilerini kütle dışında da sürdürmektedirler.

Işık düzeninin iyi kurulduğu, parçalanmaya neden olmadığı, düzgün silüetli heykeller, gerçek büyüklüğünden daha büyük etki yaratmaktadırlar.

Belirlenmiş ritm, ışık ritmi, doku ritmi, boşluk ritmi, maddesel kısım ritmi vb. etkisini kütle dışında da sürdürebilmektedir.

İnsan sanat eseriyle bir iletişime girme çabasındadır. Heykelde

görerek, dokunarak şeklinde olabilirken, örneğin figüratif bir heykelde ön tarafında durarak gözleriyle bakışmak ya da onun baktığı noktayı bulmak ister. Bu çaba heykel ile insan arasındaki mesafeyi belirleyen insan-heykel espası olarak nitelendirilebilir. Aynı şekilde heykel-heykelin baktığı nokta olarakta belirlenen bir espastan söz edilebilir. Kendi vücuduna bakan bir heykel ile dış çevreye bakan heykel arasındaki espas oldukça farklı ve belirgindir (mesafe açısından) (Resim 46,48,49).

“Bir nesnenin duyularımızdan biri tarafından algılanması, belleğin aracılığı ile, bu nesnenin diğer bütün duyularımız tarafından da bütünüyle algılanmasını içerir. “Bir gülü görmek, daha önceden kokusunu almak, duymak demektir; limonun sarı rengi ve pürüklü yüzeyi bana onu ekişiliğini verir” der, Sartre. O halde görsel kavrayış belleğinin kazandırdığı ikinci dereceden izlenimlerle beraberdir, bunlar öylesine birbirinden ayrılmaz şeylerdir ki, neticede görsel kavrayış bütün bu yan duyuları hatırlatma olanağından başka bir şey değildir. Çünkü görsel kavrayış pratikte nesneden, diğer duyuların o nesneden açığa çıkardıkları şeylerden fazla bir şey sunmaz bize. Aynı şekilde, espasın katılması (ulanması) da hiç bir zaman analitik bir düzen takibetmez. Espası kurmak için dokunsal bir yüzey, işitmeye, tatmağa değgin duyular ve ayrıca görsel bir hacim katmak çocukça bir şey olurdu. Espas başlangıçtan beri “bir’dir ve bölünmez; bir algı tespitinden diğerine geçeceğimiz zaman bu bir çeşit modülasyon şeklinde olacaktır. Bu da bizim temel kavrayışımızı değiştirmez.” (Erdok, 1977, s. 100).

“Sanatı, tüm insanlığın doğal haberleşmesi ve gereksinmelerinden ayrı görmek, yeryüzündeki en temiz havayı belli kişiler için tüplere doldurmaktan farksızdır.” (Kabaş, 1976, s. 147).

İnsan-heykel iletişiminde uzamı-uzantıyı görmek bazen seyircinin yeteneklerine bağlı olurken bazen de yapıt bunu kendisi çok açık bir şekilde vermektedir.

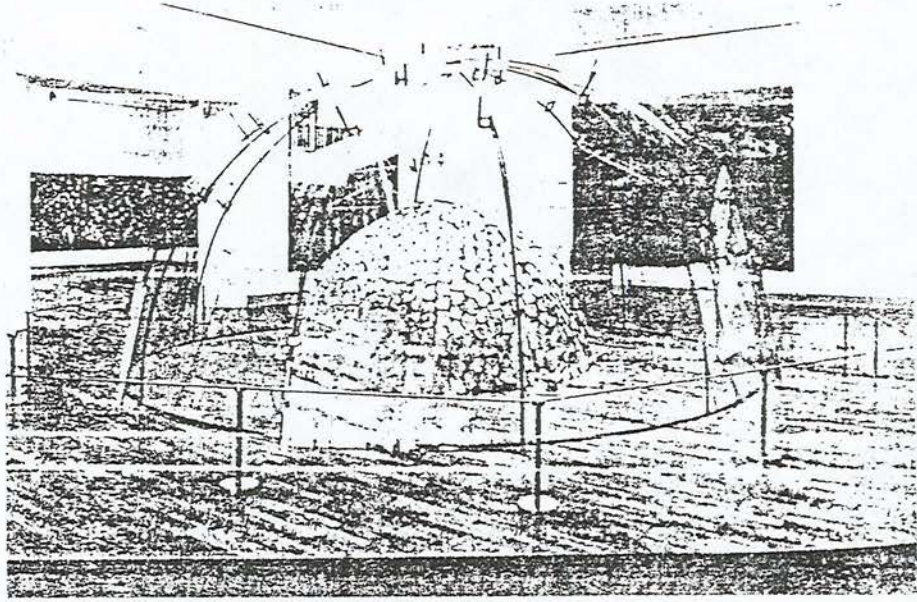
Bir örnekle incelemek gerekirse; Jan Van Eyck'in "Giovanni Arnolfini ve Karısı'nın Portresi'nde görülen ayna ile, görülen espasla yetinilmeyip daha geniş espası, izleyicinin bulunduğu noktayı da içine alan bir espas kullanıldığı açıktır. Resimde kullanılan dış bükey ayna, resimde görülmeyen ve şahitlik eden iki kişinin daha varlığını aynı zamanda bizim gibi onları seyreden konumlarını göstermektedir. Çünkü onlar tabloda bizim bildiğimiz espastatırlar. Aynanın dışbükey yapısı dünyanın yuvarlaklığını, derinliğini vermekte böylece eser erişilmez bir hal almaktadır. Aynadaki görüntü tablonunkine benzer ama ondan farklıdır. Çünkü ayna, bizim gözümüzden kaçanı belirleyen bir üçüncü gözdür, hem de orada bulunan ressamın gözüdür. Böylece hem maddi hem de yüce bir görüş oluşmakta, normal resimlerde görülenin üstüne daha fazla derinlik eklenmiş olmaktadır. Espasa yeni bir espas eklenerek uzamı-uzantıyı anlatmaktadır (Resim 43).

"Her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır ve hiçbir resim izleyici yönünden gerçekleştirilecek bir tamamlama olmaksızın anlaşılabilir" (Gombrich, 1992, s. 236).



Resim 43: Jan Van Eyck, "Giovanni Arnolfini ve Karısı'nın Portresi".

“Mario Marz’ın ‘Çift Eskimo Evi’ isimli çalışmasında dış yapıda bulunan cam pencereler iç mekanı görmemizi mümkün kılmaktadır. Aynı formun modern ve ilkel yollarını yanyana koyup bulguda bulunmak durumunda değil fakat ayrıca mavi neon lambasından çıkan ışığı göndererek ev içinde gizlenenleri merak etmek durumundayız.” (Zelansky, Fisher, 1987, s. 87) (Resim 44).

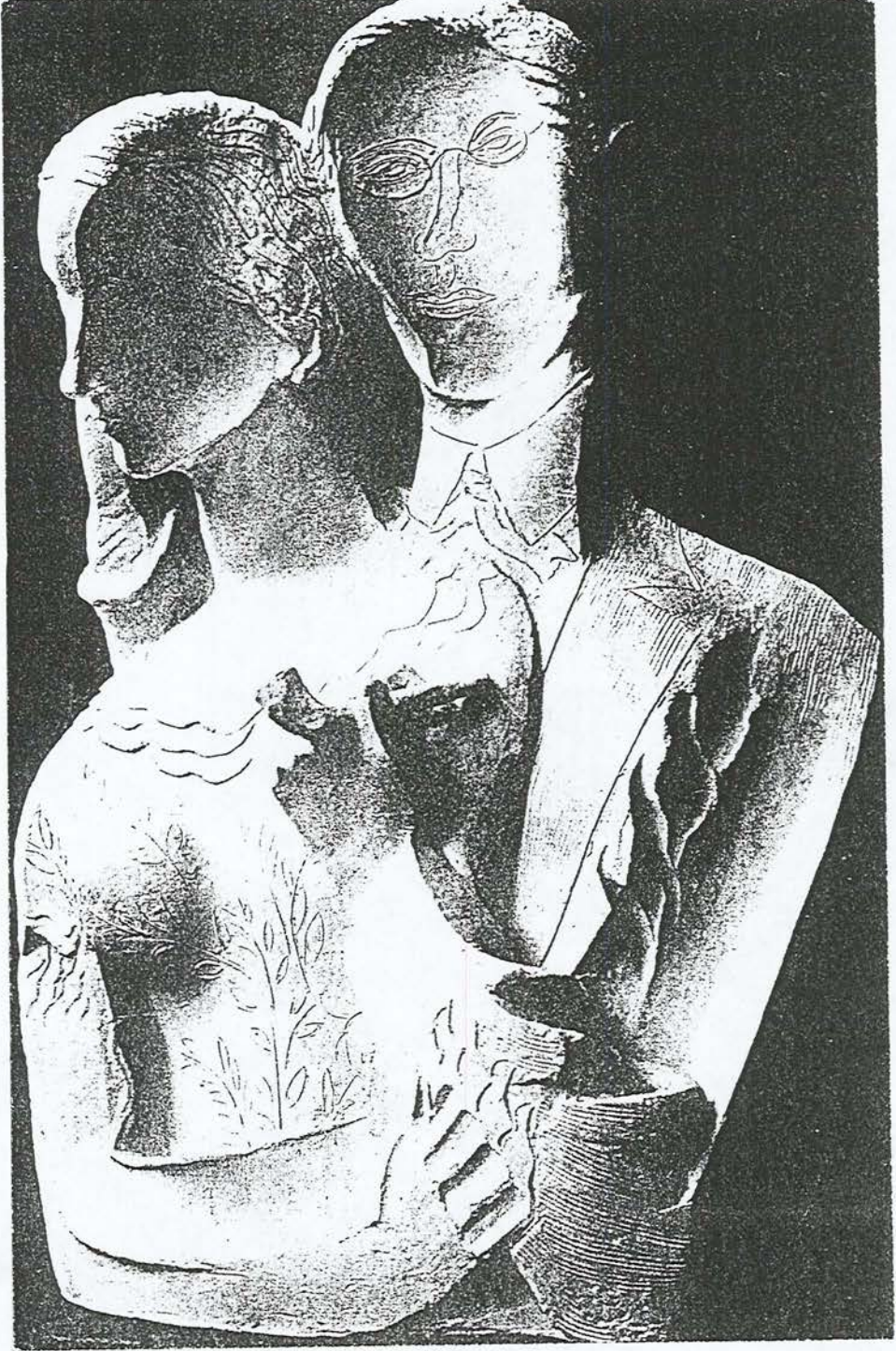


Resim 44: Mario Marz, “Çift Eskimo Evi”, 1979.

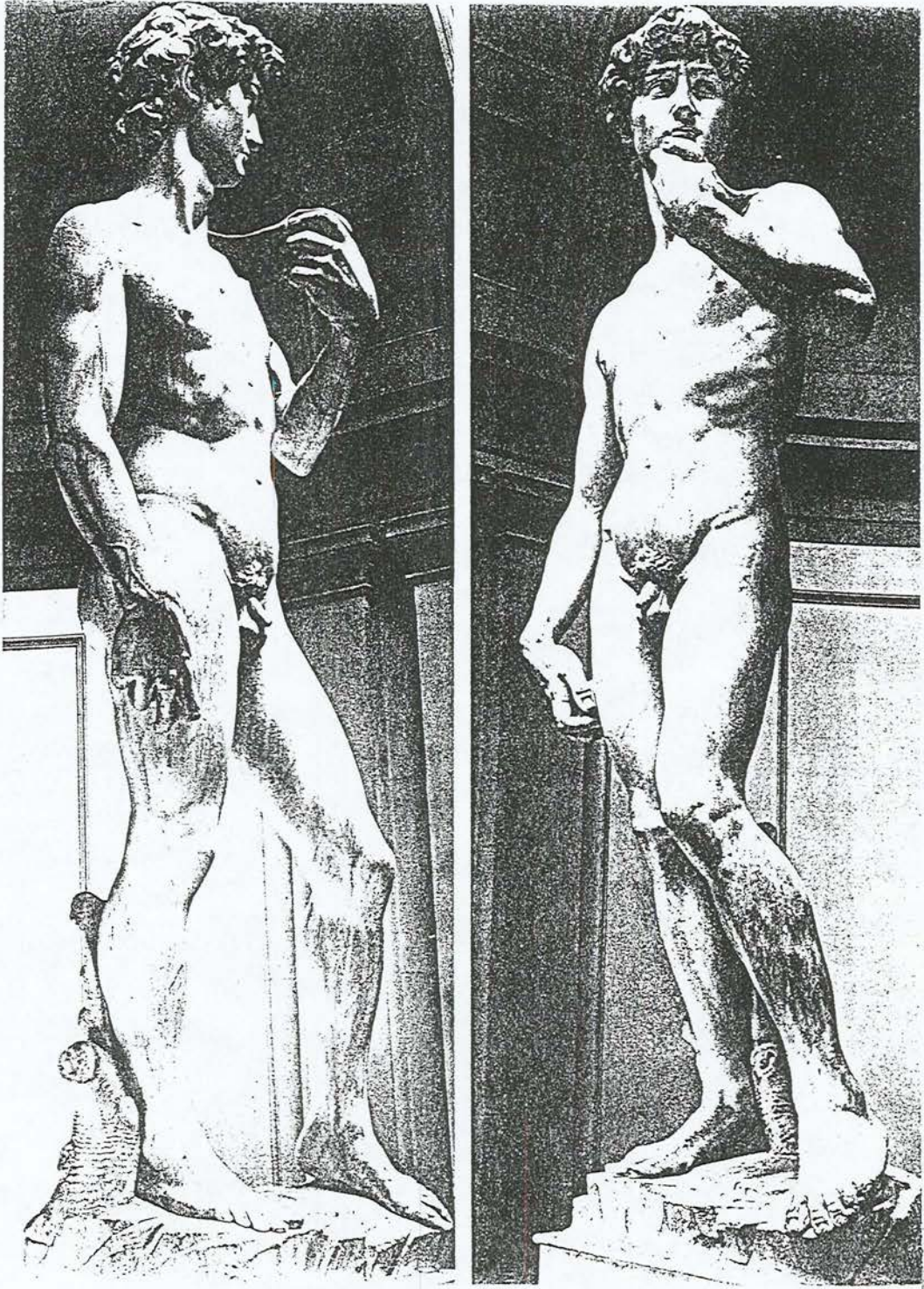
Zadkine bazı çalışmalarında anlatmak istediği konuyu forma yansıtırken, anlatım için seçilen her elemanı üç boyutlu yapmayı, birini diğerinin üstüne desen çizerek anlatmayı tercih etmiştir. Böylece hem asıl önemli olan form, yardımcı bir form tarafından kapatılmamış hatta ona desensel bir zenginlik kazandırmış hem de yardımcı anlatım formu, kendini üç boyutluymuş gibi gösterebilmekte ve desen çizim ile olabileceği gerçek formu arasında uzantı diyebileceğimiz bir yorum getirmektedir. Bu çizgisel yaklaşım direkt olarak nesnenin kendisini ve bulunabileceği yerini göstermekte ikisi arasında espas yaratmaktadır (Resim 45).

Brancusi “Sonsuz Sütun”unda kullandığı birbiri üstüne kapanan

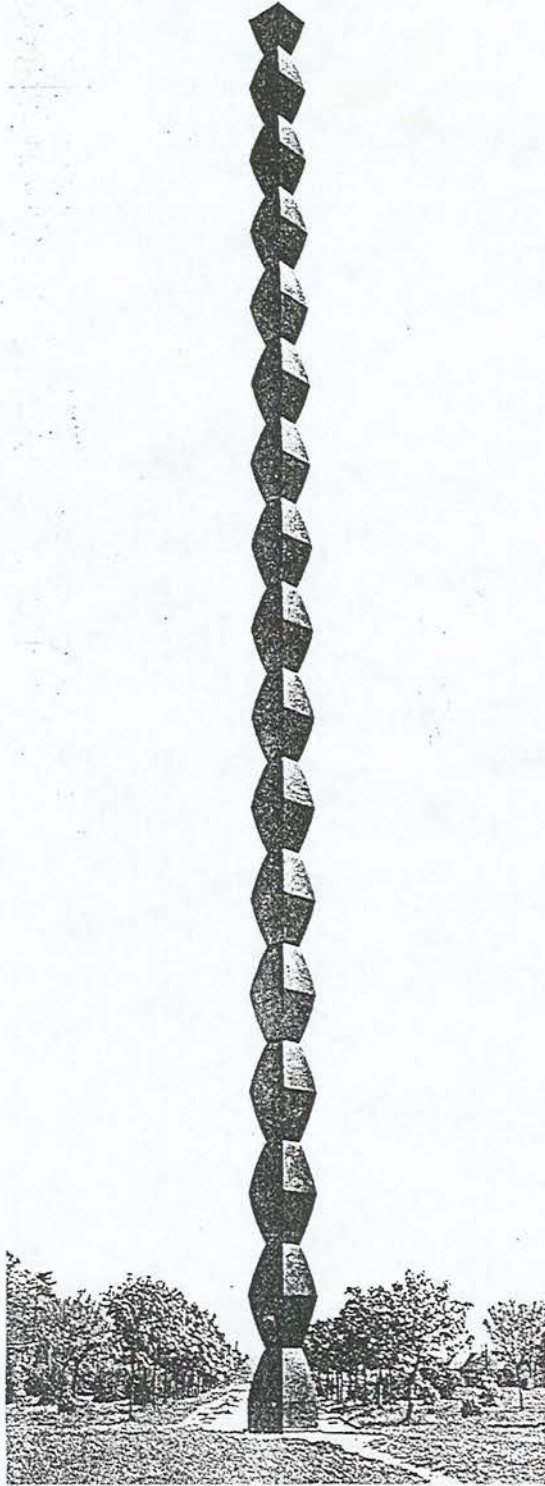
birim elemanların tekrarı, en sonunda da uç kısımdaki elemanın açık bırakılışı, bu ritmin devam etmesini istediğini göstermekte ve sonsuz uzaya uzatılabilecek bir uzantıdan söz edilebilmektedir (Resim 47).



Resim 45: Ossip Zadkine, "Henk ve Nel Wiegiersma'nın Portresi", 1931.



Resim 46: Michelangelo, "Davut", 1501-1504.



Resim 47: Constantin Brancusi, "Sonsuz Sütun", 1937.



Resim 48: Gerhard Marcks.



**Resim 49: Aristide Maillol, "Dikenli Kadın", 1923.**

"Sanatçı çalışmalarında mekanın diğeri bir yönü formlar arasında, formlar ile düzenleme ve formlarla gözlemci arasındaki ilişkidir." (Zelansky, Ficher, 1987, s. 109).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### III. HEYKEL SANATI GELİŞİM SÜRECİNDE ESPAS KAVRAMI

#### III.1. İLKEL ÇAĞLARDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL VE ESPAS GELİŞİMİ

Doğayı değiştirerek ona üstünlük kurmaya çalışan insan, sanatla, nesnelere yeni biçimler vererek güç kazanma çabasındadır. Bu çaba, insana insan olma, kendi kendini yaratma yeteneği kazandırmış, ilk ürün alet-araç olarak ortaya çıkmıştır. İnsan araç yaparak insan olmuştur ve insan araçsız, araç insansız düşünülemez.

İşte sanatın başlangıcı, insanın araç yapmasında yatar. İnsan araç yaparak sanat yapma yetkinliğine ulaşmıştır.

“Oldukça gelişmiş canlı varlık, doğal nesnelere çalışarak insan olmuş, nesnelere de bu yolda kullanılarak araçlanmıştır.” (Fischer, 1968, s. 15).

Plastik sanatların en eski uygulamalarından biri olan heykel, tarihsel gelişimi içinde değişmelere, yeni buluşlara, düşünsel gelişmelere paralel olarak yoğun çeşitlilikte günümüze kadar gelmiştir.

Heykel sanatının gelişim süreci, doğanın yeniden ele alınması, yeniden yorumlanmasıyla başlar. Yüzyılımıza yaklaşırken ki bilimsel-buluşlar, sanatsal değişimleri, düşünsel gelişimi etkilemiş, kavramsal

sanata değin vardırmiştir.

İlk çağlarda doğurganlığı, bereketi simgelemek, tanrısal güçlerle kötülüklerden korunmak için yapılan heykeller büyüsel amaçlıdır.

Bu dönemde, hiçbir zaman bir figürü tam doğru şekilde yansıtmaya gereği duyulmamış, heykeli yapan kişinin görüş biçimi, vermek istediği mesaj, ifade, büyüsel güç önem kazanmış, böylece simgesel heykeller doğmuştur. Afrika heykellerinde görülen ilkel tinsellik, ilk çağ sanatının bütününe oluşturan Mısır, Hitit, Girit, Yunan, Etrüsk ve Roma sanatlarında en üst düzeye çıkmıştır.

İnsan vücudunun güzeliği ilk keşfedilen Mısır Sanatı'nda heykel, din inancına dayalı durgun yapı; sukunetli görünüş, malzemenin sertliğiyle gereksiz teferruattan uzaklaşıyordu. Blok yapıları heykeller iyi ışıklık özelliğiyle önemli olup, durgun ve sukunetli görünüş yapılabilecek her harekete rağmen kendini koruyor, yüz ifadesini, kızgınlık, üzüntü neşe gibi heykeli yapılan kişinin karakterinden alınıyordu ve frontalite<sup>1</sup> söz konusuydu.

Ege heykelinde çizgi ritmi önemli, ifade herşeyin üstündeydi. Ege sanatının en güçlü eserleri Yunan devrinde görülür.

Yunan sanatında asıl amaç tapınak süslemektir. Ancak heykelin fiilen mimariden ayrılması bu dönemde başlar. Asıl önemli olan ise, model kullanımı, hareket ve vücuda etkisi, dengedir. İnsanın, canlıların en mükemmeli sayılan felsefe sayesinde, insan figürü çıplak olarak, vücut güzelliği görülebilecek şekilde işleniyordu.

Tanrıların insanların arasında insan şeklinde yaşadığı inancı ile insan tanrılaştırılarak anlatılıyor, idealist bir görüntü oluşturuluyordu. Mimari ile içiçe olan heykel hem bu amaçla hem de kolay taşımak, hasar görmeden bina içine sokabilmek amacıyla boyut fazla büyüklükten uzaktır. Klasik devrin özelliği olarak görülen bu anlayışta, heykel insan ölçüleri esas alındığı için, dini ya da yaşama

<sup>1</sup> Frontalite: Vücudun önden görünme şartı.

amacıyla yapılmış bütün yapılar, heykeli boyut olarak yok edebilmek büyüklükte değildir.

Mısır, Mezopotamya ve Arkaik Yunan heykelleri blok yapı ile iyi ışıklı karakterdedirler. Arkaik heykelde kütle içine boşluğun girmemesi, düzgün yüzeyler sayesinde, kütle ağır, büyük ve baskın görünür.

Ortaçağda hıristiyanlıkla gelen tanrının varlığı, birliği ve insanların erişemeyeceği bir yerde yaşaması, ölümden sonra ki hayat, şimdiki hayatın günahlarının orada cezalandırılacağı inancı ile insanlar, dünya işlerini bırakıp tanrıya yaranma çabasına girmişler, sanat alanında bir gelişme gösterememişlerdir.

Roma devrinde bu etkiden yavaş yavaş kurtulmaya başlanıyor, heykeller önce sütun başlarında hayvan ve bitki süslemeleri şeklinde görülüp giderek insan başları, insan vücutları haline dönüşerek geliyordu.

Gotik heykel hareket ve denge özelliğinde, mimari bağımlı niş içinde, kategrallerde önce din bağımlı sonra serbestti.

Rönesans sanatçısı gözlemcidir. Gerçek hayat olduğu gibi heykelle yansıtılıyor anıtlar çoğalıyordu. Din egemenliği heykelde insanın merkez olmasına engel olmuyor, Ortaçağda gelişmeyen heykel Yunan sanatı incelenerek üst düzeylere çıkıyordu. Biçim teknikten uzaklaştırılıp, düşünce yansıtılmaya başlandı.

Klasik dönemde heykelin asıl amacı, görünür ya da görünmek isteyen şeylerin yapılmasıydı. Herhangi bir özerklik söz konusu değildi. Kapalı bir form anlayışı vardı. Rönesans'ın en önemli sanatçılardan olan Michelangelo bunu "mükemmel bir heykel, bir tepenin yamacından bırakıldığında hasarsız aşağıya yuvarlanabilecek kapalılıkta olmalıdır" (Çeliker, 1992, s. 33) sözleriyle açıklıyordu. Rönesans sanatçısının kaçındığı bu boşluk anlayışı klasik dönemde kütleler arasındaki boşluklar halinde olup önemli bir öğe değildi (Resim 50).

Daha sonra mimariye bağlı olmayan ilk serbest heykel arslan heykeli olarak görülür.



**Resim 50: Michelangelo, "Pieta", 1499.**

"Giambologna, olanaksız gerçekleştirmek istemiş, maddenin ağırlığını yenip havada hızlı bir uçuş duyumu yaratacak nitelikte bir heykel ortaya koymayı amaçlamıştı. Bir bakıma bunu başarmıştı da. Bu ünlü Hermes, yalnızca ayağının ucuyla yere değiyor veya daha iyi bir deyişle, ayağının ucunu yere değil de, Güney rüzgarını simgeleyen bir maskenin ağzından çıkan soluğun üstüne koyuyor. Heykel, öyle özenli bir dengeye sahip ki, sanki gerçekten havada yüzüyor, sanki hız ve zariflikte havayı yarıyor. Klasik bir heykeltçi, hatta Michelangelo bile, yontulduğu ağır kütleyi anımsatması gereken bir heykelde böyle bir etkiyi hoş karşılamazdı belki. Ana Pormigianino gibi Giambologna da, uzun zamandan beri yasalaşmış kurallara meydan okumayı, başka bir yol izleyerek de ne gibi şaşırtıcı etkilerin elde edilebileceğini göstermeyi yeğlemiştir." (Gombrich, 1984, s. 283) (Resim 51).

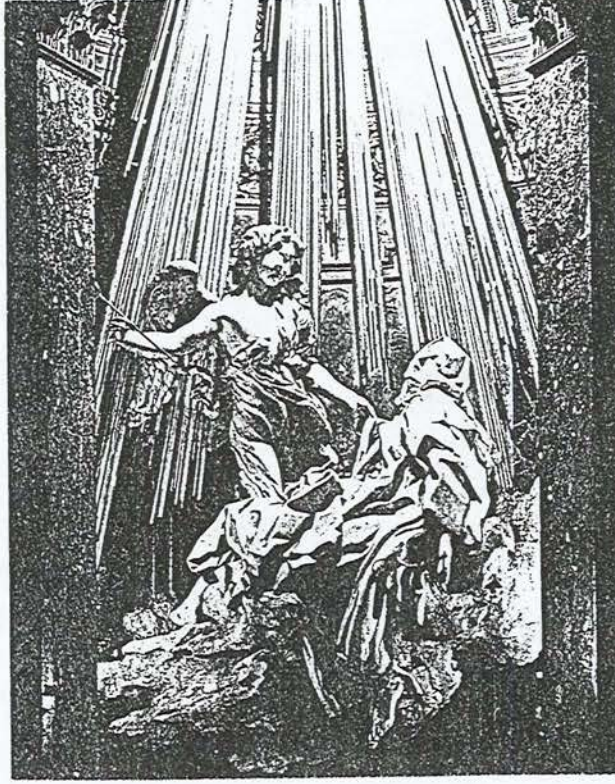


**Resim 51: Giavonni Da Bologna, "Hermes", 1564.**

Barok heykel, sadelikten çıkararak, süse ayrıntıya, önem veriyordu. Heyecan, coşku ve ışık barok heykelin en önemli özelliklerindendir. Bu bir devir olmaktan çok her sanatçının barok özellik göstermesi niteliğindedir.

Bu özellik en çok Lorenzo Bernini tarafından geliştirildi. Resim de görülen "Azize Teresa" adlı heykelinde olduğu gibi mekana bağlı olan yani yerinden kaldırılıp başka bir yere konulması halinde, hiçte anlatılmak istenen mesajı vermeyen bir heykel olacaktır. Çünkü tasvir edilen kutsal kendinden geçiş ile Azize, sonsuz bir ışın yağmuruyla göğe

yükselmekte, bu haliyle sanki bir dayanak noktası yokmuş uçuyormuş gibi görülebilmekte. Yani heykel, yaratıldığı mekanında varolabilmektedir (Resim 52).



**Resim 52: Gianlorenzo Bernini, "Azize Terasa", 1625-1633.**

Romantizmde temel öge insan vücudunun güzelliğiydi. Çağlar boyu insan üzerindeki din ve toplumsal baskılar aşıldı ve insan kendini tanımaya girişti. Amaç, klasik biçim değil klasik düşünceyi yakalamaktı. Bu anlamda romantizm klasizmin temel çelişkisi olmayan ama, yeni düşünceleri ileri süren bir yöntemdir.

"Bu dönemin burjuvası, bir birey olarak giderek kendi bilinene varınca ve nihayet heykel sanatında, özellikle genel nitelikli tanrılar, kahramanlar, simgesel kişilikler, metodlar vb. bütün betimlemeleri, yani rastlantısali kendinden uzak tutan bütün bettimlemeleri reddedince, bu yeni tutumun ortaya çıktığı bir biçim yarattı kendisi için. İnsanın başlayan soyutlanmasına (inzivasına) heykel sanatının mimariyle

arasında bulunan ve öteki sanatların sürdürdüğü katı bağlardan kurtulması olgusu denk düşmektedir. (Roschitz, 1988, s. 115).

Çağlar boyunca toplumsal baskıların etkisinde kalan heykel, Modern sanatla yeni boyutlara ulaşmıştır.

Modern devrim, büyük bilimsel buluşlar, sanayi devrimi, aydınlanma hareketi ve Fransız Devrimiyle başlar. XIX. yüzyılda gerçekleşen bu harekete kadar sanat, tarihsel olaylarla, akla önem verirken, bu devirde bireysel düşünceler, duygular, doğa ve izlenimleri haline dönüşüyordu. Sanatın asıl amacı kişiliğin ifadesi oldu.

Rodin, Medardo Rosso, Daumier gibi sanatçılar heykelde, bir taraftan geleneksel biçimlerle çalışmalarını sürdürürken bir taraftan da yeni arayışlara başlayan sanatçılardır.

Özellikle Rodin, heykelin gelişimi incelendiğinde, yeni boyutlara ulaşmak için büyük rol oynamıştır.

Bu dönemde tamamlanmamış etkisi veren figürler, figürün bıraktığı izlenimler, dışavurum ve psikolojik ifadelerle Rodin; "Heykel boşluğun ve kütleli - toprak parçalarının sanatıdır." (Lynton, 1991, s. 18) diyordu.

Rönesansta Michelangelo, XIX. yüzyıl'ın ikinci yarısında Rodin, daha sonra ki dönemler ve sanatçılar için yeni boyutlar kazandırmışlardır.

Rodin ile başlayan heykelde yenileşmenin en önemli noktası formlardaki açılmalar olmuştur. Kapalı ve hareketsiz formlar açılıyor, ışık yüzeylere dağıtılıp formun boşlukla beraberliği vurgulanıyordu. Bu Rodin'in empresyonistlerle paylaştığı anlayıştı. Işık açısından incelendiğinde Rodin empresyonist bir sanatçıdır. Bu sayede ışık parçalanmaları ile heykel hareketleniyor, form, boşluk ve madde beraber anlatıma olanak veriyordu.

Daha sonra ekspresyonizm, doğanın karşıtı olan biçimler ile duygusal ve ruhsal heyecanlar yaratmayı amaçlıyordu. Bu yüzyılda algı

psikolojisindeki hızlı gelişmeler, sanatçıların bundan yararlanmasını sağlamıştır.

Algı psikolojisi ve psikoloji alanlarındaki değişme ve gelişmelerle birlikte görme ve bakma yeniden tanımlanıyordu. “Görme, biri dışta diğeri içte olmak üzere iki etkinlikten oluşur. Bunlardan biri insana olan birşeydir, diğeri ise insanın sonradan, ona tepki olarak yaptığı birşeydir. Görebilmek için, önce dışımızda birşey olmalıdır; bu şey bize çarpmalı, ondan bize bir etki ulaşmalıdır. Bu etki bize ulaşır ulaşmaz, gözün bir edimiyle ona hemen tepki veririz. Gözümüz bu etkiye boyun eğmekle, onu almakla, olmasına izin vermekle kalmaz, onun üzerine hemen bir edimde bulunur; onu alır, bize bildirir, zihnimize teslim eder. Etki duyum haline gelir, duyum da bilinçli hale gelerek düşüncemize girer. [...] Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz onu çoktan dönüştürmüştür; o artık bizim dengemizi taşımaktadır, yarı yarıya bize aittir. Düşüncemiz onunla ilgilenmeye başladığı anda zaten algılanmıştır.” (Bahr, 1994, s. 12).

İşte görmenin yeniden tanımlanmasıyla ekspresyonizmin farkı belirlenmiştir.

Görselleştirmede izlenimci görünümü bozmaktan çekinir, bunun için kendi katkısını kurduğu ilk bağlantıdan hareket ederek göstermek ister.

Dışavurumculukta ise; “Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir.” (Bahr, 1994, s. 15).

“Gerçekte, öteki sanat biçimlerinde olduğu gibi, heykelde de Ekspresyonizm, sınırları kesin olmayan bir terimdir. Ekspresyonizm, ya zamanın genel havasının ürünü olarak görülür, ki bu durumda Archipenko’da, Picasso’ya ve Arp’den Henry Moore’a değin tüm modern akımlar onun bir bölümünü oluştururlar, ya da kendini öteki

akımlardan ayıran belirgin özelliklere sahip olarak görülür. Bu eğilimlerden ilki Almanya'da etkisini sürdürmüştür: Bu terim orada kuralların sorguya çekilmesi anlamındaydı ve belli ki bu nedenle heykelin Ekspresyonizmden çok şeyler almasını sağladı. İkinci eğilim Ekspresyonizmin tanımında, gerçeğinden saptırılmış, soyut, ama yine de sanatçının içsel yaratma gereksinmesi duygusuna yakından bağlı biçimlerin yoğun anlatımını kapsar. Bugün dünyadaki hemen hemen tüm sanat eleştirmenlerince kabul edilen bu tanım, sanatçının içten gelen yaratma gereksinimi ve heykelin plastik sanat olarak ortaya çıkardığı koşullardan kaynaklanan bir çarpıtma ile (kübizm buna bir örnektir); bir iç atılımla (élan) gelen, bir anlık yaratıcı işlem olarak dışa vurulan dürtü sonucu oluşan çarpıtma arasında bir ayırım yapar.” (Richard, 1984, s. 110).

Ortaya çıkan önemli bulgu, heykel sanatına içsel bir dinamizm aşılanmış olmasıdır. Heykel kendine özgü bir enerji ve ritm kazanmıştır. Bundan böyle bu sanata hareket ve ritm egemen olacaktır.

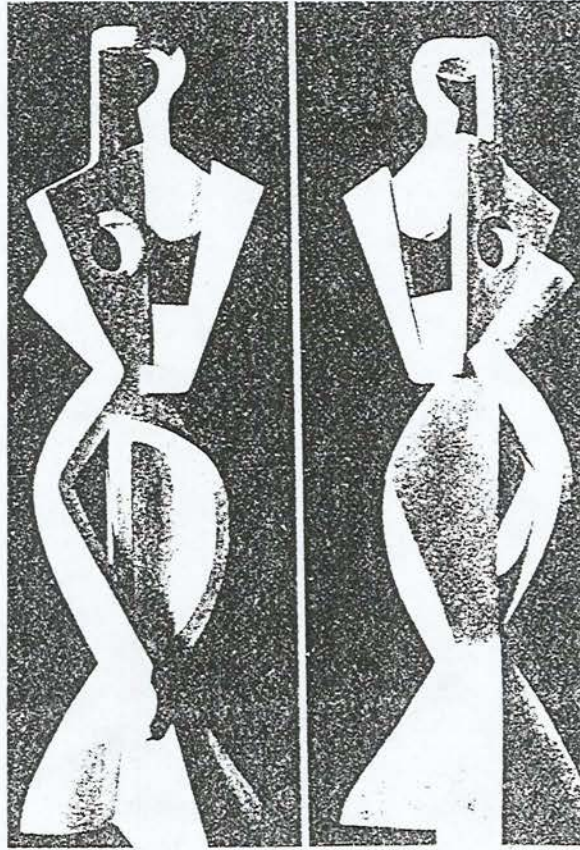
Bazıları bu dönemde, içsel bir ritm dönemi geçiriyor, bazıları devinime ulaşma çabaları biçimi soyutlamaya varıncaya kadar yalınlaştırmaya yöneliyordu.

Bu dönemin sanatçılarından Alexander Archipenko, klasik heykelin ağır hacimleri yerine, sade, dışavurumcu formları kullanarak özerk bir plastik dil yaratmayı amaçlıyordu. O'nun çabası sonucu heykel natüralizmden kurtulmuştur. Aslında kübist heykeltraş olan Archipenko bu döneme öncülük ettiği için burada örnek göstermeyi uygun bulduk (Resim 53).

Ernst Barlach; sanatın pek çok alanında dışavurumu elde etmeye çalışıyordu. Heykellerindeki kütleli yapının her ayrıntısı dışavurumcudur (Resim 54).

Wilhelm Lenbruck; "...yarattığı biçimler içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya

çıkır. Devinimleri, en içsel derinliklerden fıskırıyormuş gibi görünürler. Gövde sanki ruhun tüm parlaklığını görünür kılmak için bir yana itilmiş gibidir. Bu görünüş 'Diz Çökmüş Kadın' (Kneelin Woman) (1919) gibi daha onun ilk yapıtlarından algılanmaktadır. Bu yapıt alçakgönüllülük ve dinsel saygının cisimlendirilmesidir. Barlach'da olduğu gibi, sanatı simgesel geleneklere çok şey borçludur." (Richard, 1984, s. 114) (Resim 55).



**Resim 53: Alexander Archipenko, "Figür", 1920.**

Sembolizme gelince, bu akımın doğmasına ve kökleşmesine psikolojinin gelişmesi sebep oluyordu. Çünkü insan ruhu başlıca konu haline gelmiş bilinçaltını dışarı çıkarmak bir ihtiyaç olmuştur.

"Sembolist estetik, sürdürdüğü araştırmalar sayesinde, o zamana kadar şöyle bir dokunulmuş alanlarda yeni bulgulara yol açacak en

umulmadık biçimler ele geçirmiştir: düş ve düşsel, fantastik ve gerçektışı, büyü ve batınlık, uyku ve ölüme gibi.” (Pillement, 1987, s. 30). Aristide Mailol sembolizme örnek bir sanatçı olarak gösterilebilir.



**Resim 54: Ernst Barlach, "Estetik Bir", 1916.**

Kübizm'de Rodin ile başlayan kütlenin parçalanması geometrik bir düzende, keskin köşeli yüzeyler halini alıyordu. Parçalanan formlar, net plan farklılıkları ile sert ışık geçişleri. Bu sayede de dinamizm yakalanıyordu.

Kübizmin en önemli yeniliklerinden biride farklı malzeme kullanımı olmuştur.

XX. yüzyılın her alandaki hızlı gelişimi, sanatta çağa ayak uydurabilecek hale dönüşmesi kaçınılmaz bir gereksinim olmuştur. "Bu dönemde geçmişin değerleriyle yaratılacak sanat formu çağın gerçeğini,

mizacını ve ruhunu yansıtamazdı. Bu bilinç sanatsal anlatımla yeni arayışlar, değişik formlar aldı. Kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, dadaizm vb. sanat akımları bu gereksinimden doğdu". (Savaş, 1988, s. 169).

Böylece yepyeni bir plastik dil oluşturuyor, bütün kübist sanatçılarda teknolojik yansımalar görölüyordu.



Resim 55: Wilhelm Lehmbruck, "Diz Çöken Kadın", 1911.

“... heykel sanatıyla yeni teknolojinin bağlarını kuran kübist ve fütürist sanatçılar eskiye göre yepyeni plastik bir dil yaratmayı başardılar. Picasso'nun 1909 yılında gerçekleştirdiği “Kadın Başı” resminde ulaştığı kübizmin heykele uyarlandığı önemli bir yapıttır. Başın volümü bir çok yüzeye parçalanmış gibi görünür. Rodin'in ışığından farklı, Maillol'un sağlam blok etkisi veren formlarına zıt bir özellik gösterir. Sonuç makine imgeleriyle insan yüzünün sentezidir. Picasso'da olduğu gibi diğer tüm kübist sanatçıların yapıtlarında teknolojik çağın yansıması görülür.” (Savaş, 1988, s. 169) (Resim 56).



Resim 56: Pablo Picasso, “Kadın Başı”, 1909.

Kübizm doğaya sıkı bağlı olmakla birlikte soyut değildir.

Yuvarlak geçişler düz yüzeylere dönüşüyor, planlar çoğalıyor, kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılıyordu.

Kendini ilk önce resimde ifade edebilen kübizm “Yeni ortaya çıkan kübizm ve sürrealizm gibi akımlar ilk ve en inandırıcı örneklerini üç boyuttan çok iki boyutta ortaya koymuşlardır. Bu nedenle bu iki akımın bazı özellikleri heykele esin vermek yerine onun gelişmesine ket vurmuştur.

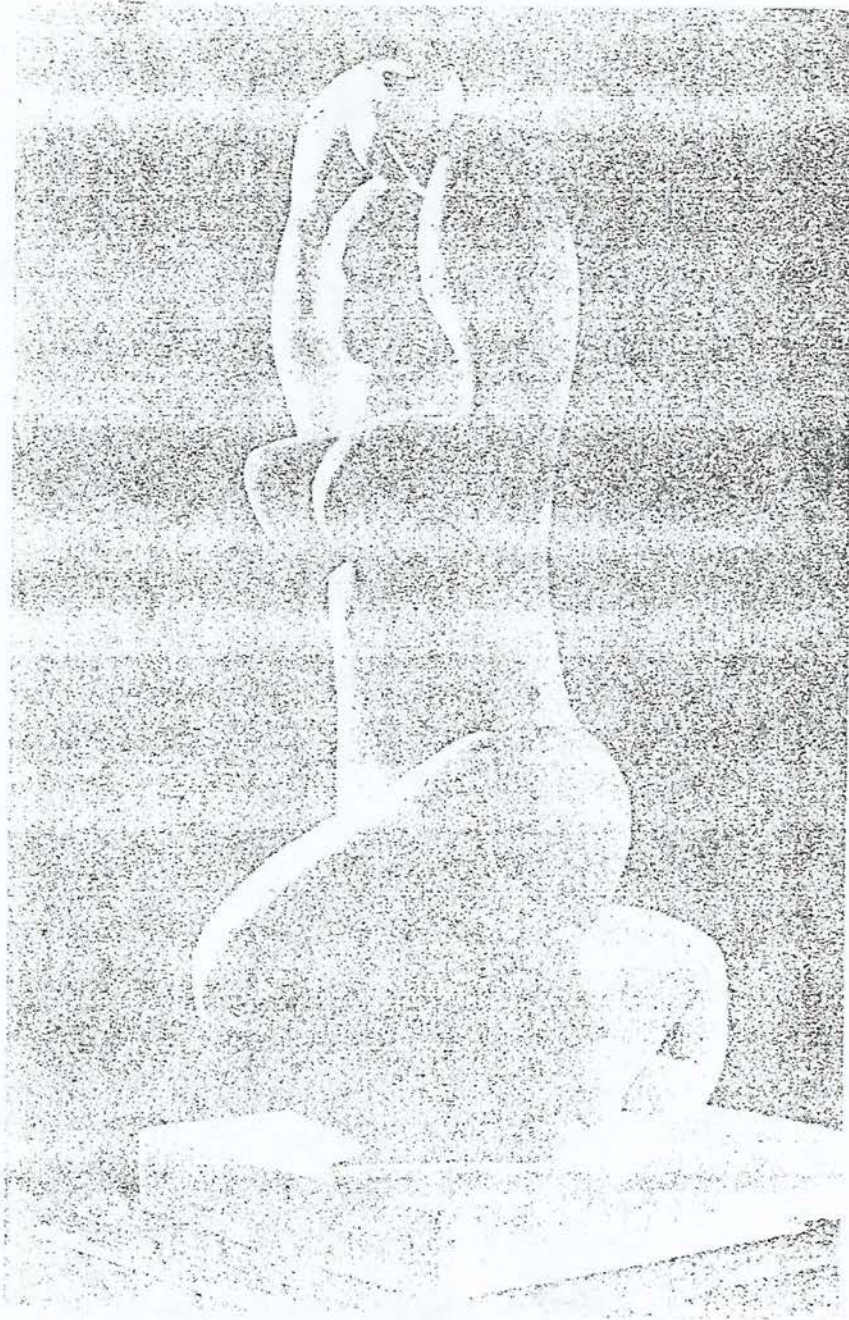
Kübizmde esas amaç düz bir yüzeyde üç boyutu anlatmak olduğu için heykeli dışlamış görünüyordu. Kübizmin bu sentetik düşünce şeklini taş üzerinde heykele geçirme denemeleri de olmuştur.” (Kati, 1995, s. 66).

Raymond Duchamp-Villon, Julio Gonzales, Constantin Brancusi, Pablo Gargollo, Henri Laurens, Alexandre Archipenko, Jacques Lipchitz ve Ossip Zadkine kübizmin önde gelen temsilcileri olup, bazıları ekspresyonizm, fütürizm ve soyut sanatta denemeler yapmışlar, Duchamp-Villon, Laurens, Lipchitz ve Archipenko tümüyle kübist heykeltraşlardır.

Laurens, kübizmin düz yüzeylerini sert planlarını yumuşatarak, forma organik bir biçim, duyarlılık katmayı amaçlıyordu. En büyük kaygısı bir figürün ayrıntısından önce, bütünün plastik özelliği olan bir form olmasıydı.

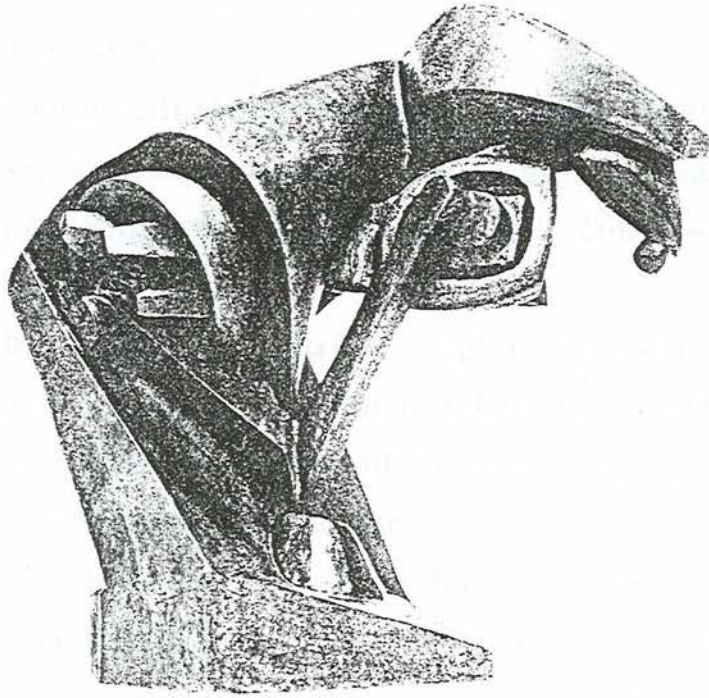
Laurens'in Resim 57'de görülen heykelindeki kaygısı açıkça görülmektedir.

Duchamps-Villon'un At heykelinde de görüldüğü gibi, kübist heykelin en önemli, en güzel örneklerinden biridir. Hayvan-makine görünümlü, güçlü eğri ve doğru çizgilerin uyumuyla atılıma hazır, ayaklara konulan tekerleklerle organik-dinamik hareketin birleşimi sergilenmekte, hayvan gücünün makineye dönüşmesi anlatılmaktadır (Resim 58).

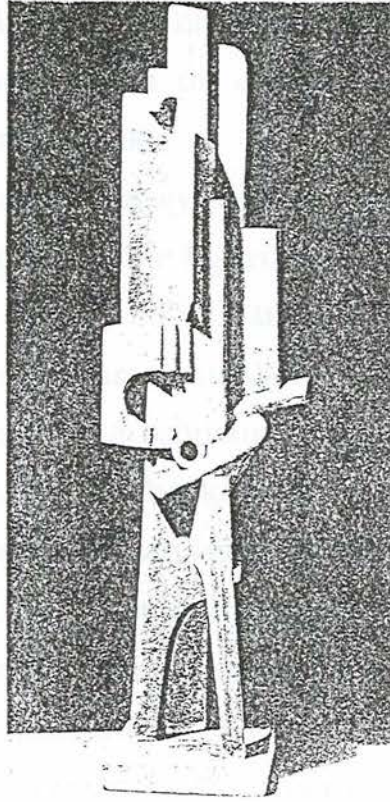


**Resim 57: Henri Lorens,**

Lipchitz de ise kübizmin kuralları daha baskındır. Formlar geometrikleşmiş ve sadeleşmiş, plan azlığı güçlü form etkisi vermekte, iç boşluklar önemli olmaktadır (Resim 59).



Resim 58: Raymond Duchamps-Villon, "Büyük Hayvan", 1914.

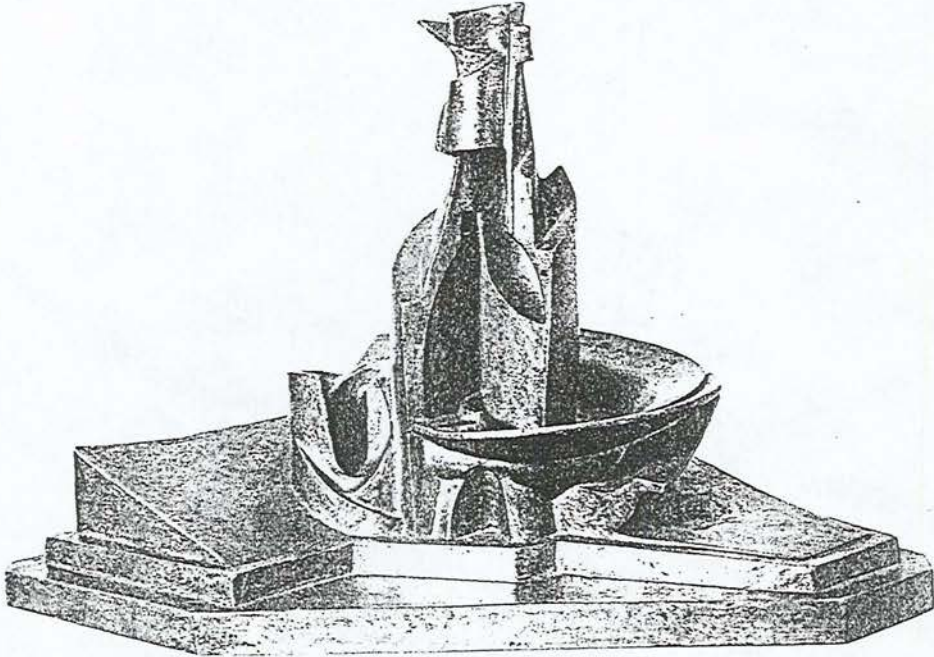


Resim 59: Jacques Lipchitz, "Mandolinli Adam", 1917.

bir gerçeklik vardır.

- 6- Yalnız yeni konular seçmekle yeni plastik olanaklar elde edilebilir.
- 7- Heykel kendisini çevreleyen atmosferi şekillendirmelidir.
- 8- Geleneksel heykel ve anıt anlayışını yıkmak gerekir.
- 9- Belirli konulara ve siparişlere bağlanmamak gerekir. Bu durum saf plastik elemanlarla bir heykelin oluşumunu engeller." (Savaş, 1977, s. 43) olarak açıklıyordu.

Baccioni'nin Resim 60'da görülen 'Uzayda Bir Şişenin Gelişimi' adlı yapıt, bu bildirinin uygulanmış örneği sayılabilir. Şişe, tabak, masa kompozisyonu ile nesnelere dolu bir kütle olmaktan çıkıp, kütle içine mekan sokma fikri açıkça görülür.



**Resim 60: Umberto Baccioni, "Boşlukta Bir Şişenin Gelişimi", 1912.**

Yürüyen Adam heykelinde de görüldüğü gibi, form üzerindeki parçalanmalar heykeli dinamik bir güç katmakta, vücudun boşlukta hareketine verilen önem sayesinde, çizgiler, planlar mekanda devam ediyormuş gibi bir his vermektedir (Resim 61).

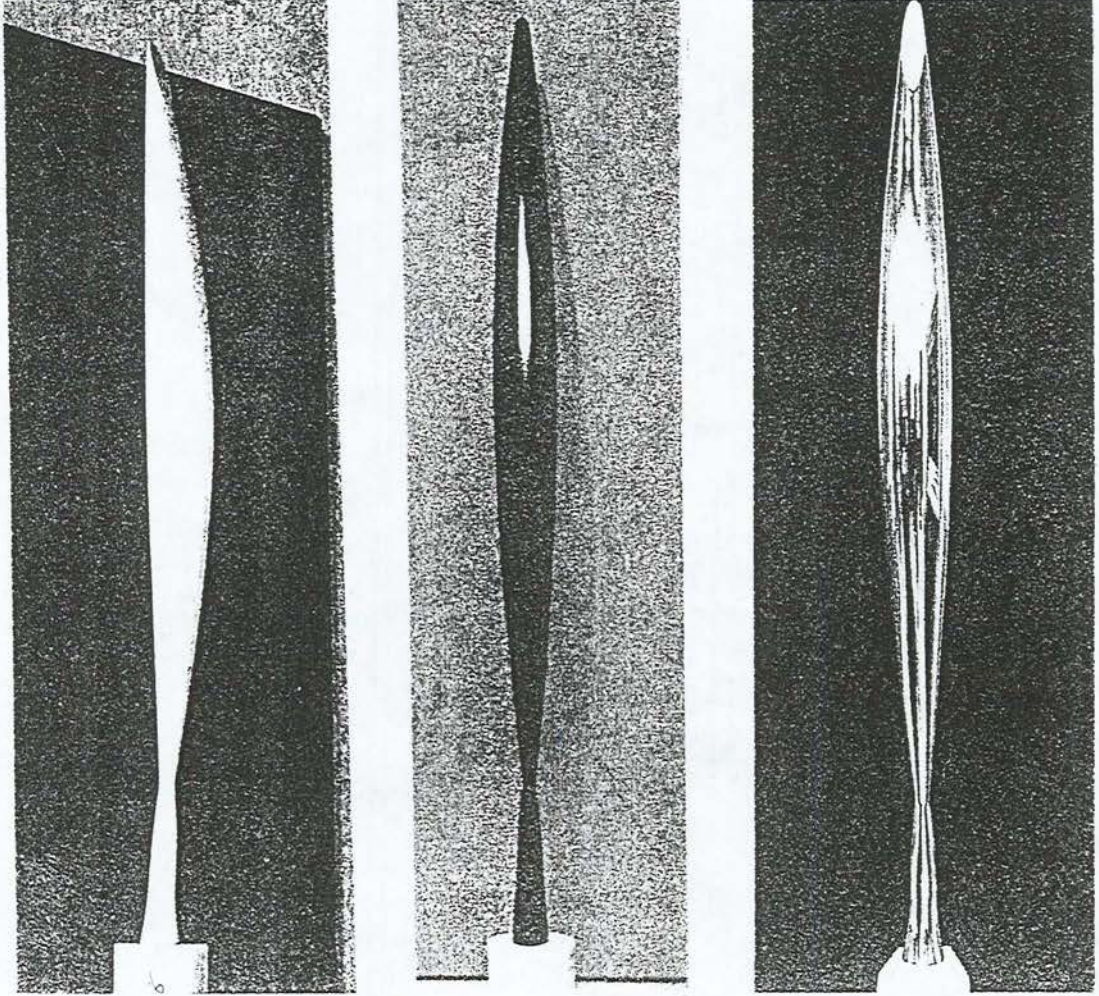


**Resim 61: Umberto Boccioni, "Boşlukta Sürekliliğin Yalın Biçimleri" (Yürüyen Adam), 1993.**

Soyut anlayışa öncülük eden fütürizm diğer akımlarda olduğu gibi pek fazla temsilci bulamamıştır.

Kübist ve fütürist akıma yapıt veren ancak hiçbir harekete ait olmayan Constantin Braccusi, heykelde en sade formlarla, plastik açıdan güçlü, detaydan uzak, özüne varan, büyük bir duyarlılıkla, her malzemenin malzeme olarak heykelleme katkısını araştırıyor, aynı heykeli farklı malzemelerden yaparak sonuca ulaşmaya çalışıyordu. Kuşları

bahsedilen bu araştırmalardandır. Uçma düşüncesinin hafif ve dinamik görüntüsü ile kuşlar, boşluğu delen, gökyüzüne yükselen bir etki vermektedir (Resim 62).



Resim 62: Constantin Brancusi, "Boşlukta Kuş Serisi", 1933, 1939, 1940.

I. Dünya savaşına ve savaşın yıkımlarına bir tepki ile başlayan Dada hareketi, pek çok şeyi yıkarak başkaldırıyor, her ne kadar daha çok siyasal bir başkaldırı ise de, plastik sanatlarda yeni bir olgu ve imge getiriyordu.

Gösteri gibi olayların da sanat olabileceğini ortaya çıkaran Dada; sanatı, kabare, tiyatro, dinleti, sergi, sirk vb. gibi genişletiyor bundan sonra da eski dar anlamıyla kullanılmamıştır.

Dadacıların ortak yanı yenilikçi olmaları ve sanatın ne olduğu konusundaki yerleşmiş düşüncelere karşı çıkmasıydı. "Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir." (Lynton, 1982, s. 130) tutumlarıyla daha önce Kübizm, Fütürizm ve Devrim öncesi Rus sanatının hazırlamış olduğu, onlardan kopuş ve kendi tutumlarını açıkça ortaya koyuyorlardı.

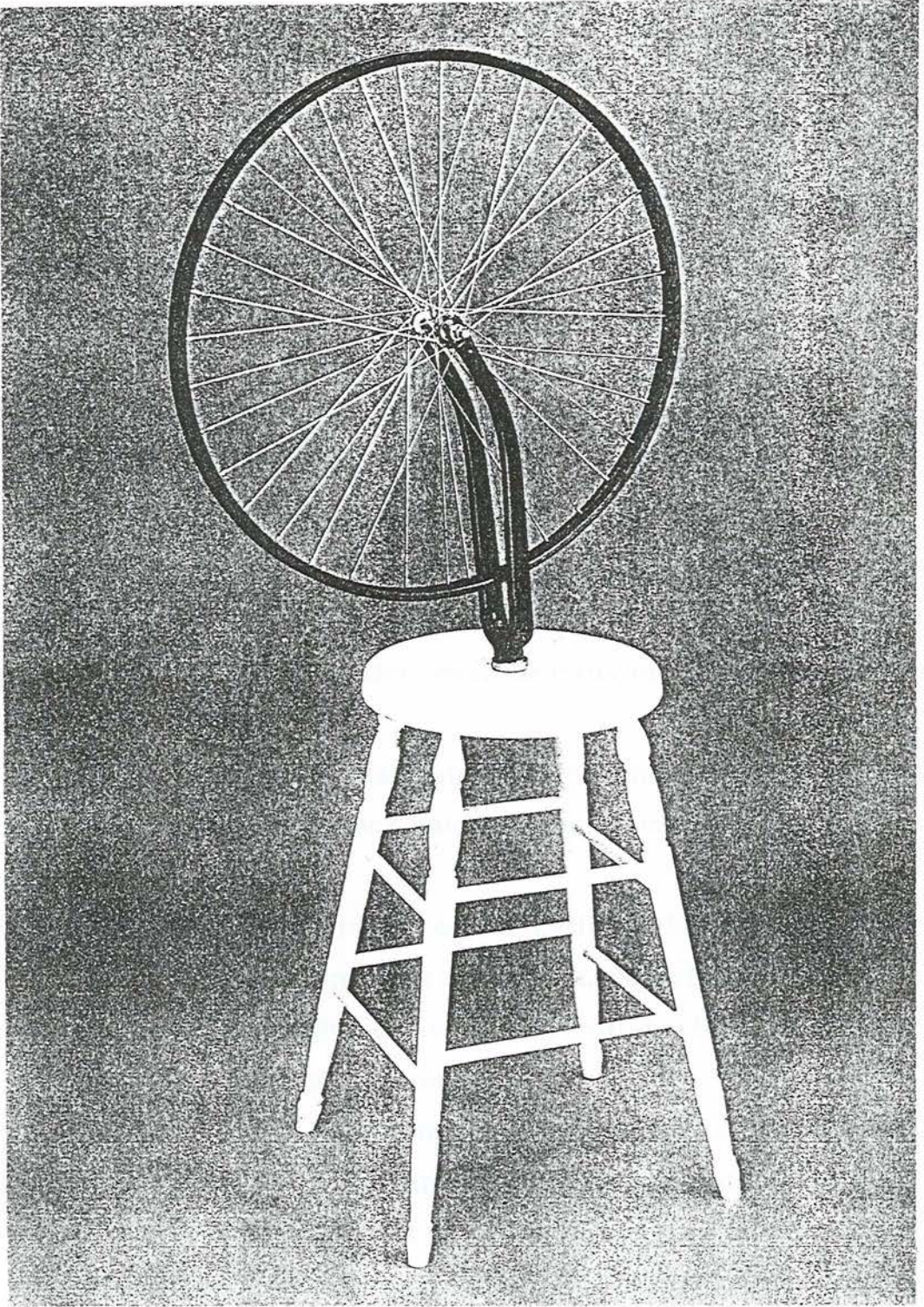
Dada hareketi, geleneksel anlamda modleden uzak, hazır nesnelere kullanarak ready made heykellerini ortaya çıkarıyordu. "Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan 'değişmez' kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir 'sanat tapınağı' gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturma gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla 'ready made'<sup>2</sup> diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993, s. 99).

Bunun ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray vermiştir (Resim 63).

Soyut sanata gelindiğinde, XX. yüzyılda doğup gelişen bu sanatta formlar gerçek dünyadan eser taşımadılar. Seyirci anlatımı hissetmeliydi, adlandırmamalı; formların gücü insana hissetme ve etkilenmeler vermeliydi.

Soyut sanat Michel Seuphor'un tarifıyla; "Dış gerçek, sanatçıya ister hareket noktası olmuş olsun, ister olmasın, dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanat soyuttur." (Güvemli, 1982, s. 162).

<sup>2</sup> Ready-made: Hazır yapım.



Resim 63: Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913.

“Her soyut sanat eseri bu tarife sığar. Ama aslında, soyut sanat iki gelişme gösterir ki 1912-1916 arasındaki devreye soyut sanat, ondan sonra günümüze kadar süren devreye non-figüratif sanat diyoruz.” (Güvemli, 1982, s. 162).

Soyut heykelin en büyük zorluğu, iyi ayırım yapılmazsa, boşluğun içinde diğer üç boyutlu nesnelere birlikte yer alan heykelin nesneye dönüşebilme olanağıdır.

Soyut heykel 1914'te Vladimir Tatlin ile başlar ve ilk farkedilen şey heykelde, boşluk ve formun birbiri içine girmesidir. Plan, planlar arası boşluk ve her boşluğun algılanabilecek nitelikte olması gibi özelliklerle geleneksel heykelin kütle ve kapalı form anlayışından ayrılır. Bu anlayıştan aynı şekilde figüratif heykel de yararlanmıştı.

Tatlin yaptığı dekor denemelerinde, boşluğa yeni şekiller vermek, onunla oynamak gibi kavramlarla başlıyor, heykelde, negatif-pozitif yüzeyler ile form - boşluk dengesini araştırıyor, boşluk kavramının önemini vurguluyordu.

Tatlin, heykele yeni malzemelerin, çimento, bakır, demir gibi girmesi, sanatın asil ve yüksek kaidelerinden inmesi gerektiğini savunur bir tavır ortaya koyuyordu.

Konstrüktivizmin lideri olan Tatlin, daha önce, direkt şekillendirme, döküm yapma gibi olanaklara, heykelin parçalar halinde eklenerek de yapılabileceğini ortaya çıkarıyordu. Bu bir bakıma boşluğa önem veren soyut sanat için zorunluluktaki.

Boşluk ve malzeme kullanımı açısından plastik alandaki anlayışını geliştirerek; “Çağımızın en sağlam ve canlı beynine sahip büyük usta Tatlin, bugün inşa edilen büyük yapıların hiçbirinin sanatsal bir değeri olmadığına tam anlamıyla temelendirilmiş olan yeni bir form öneriyor.

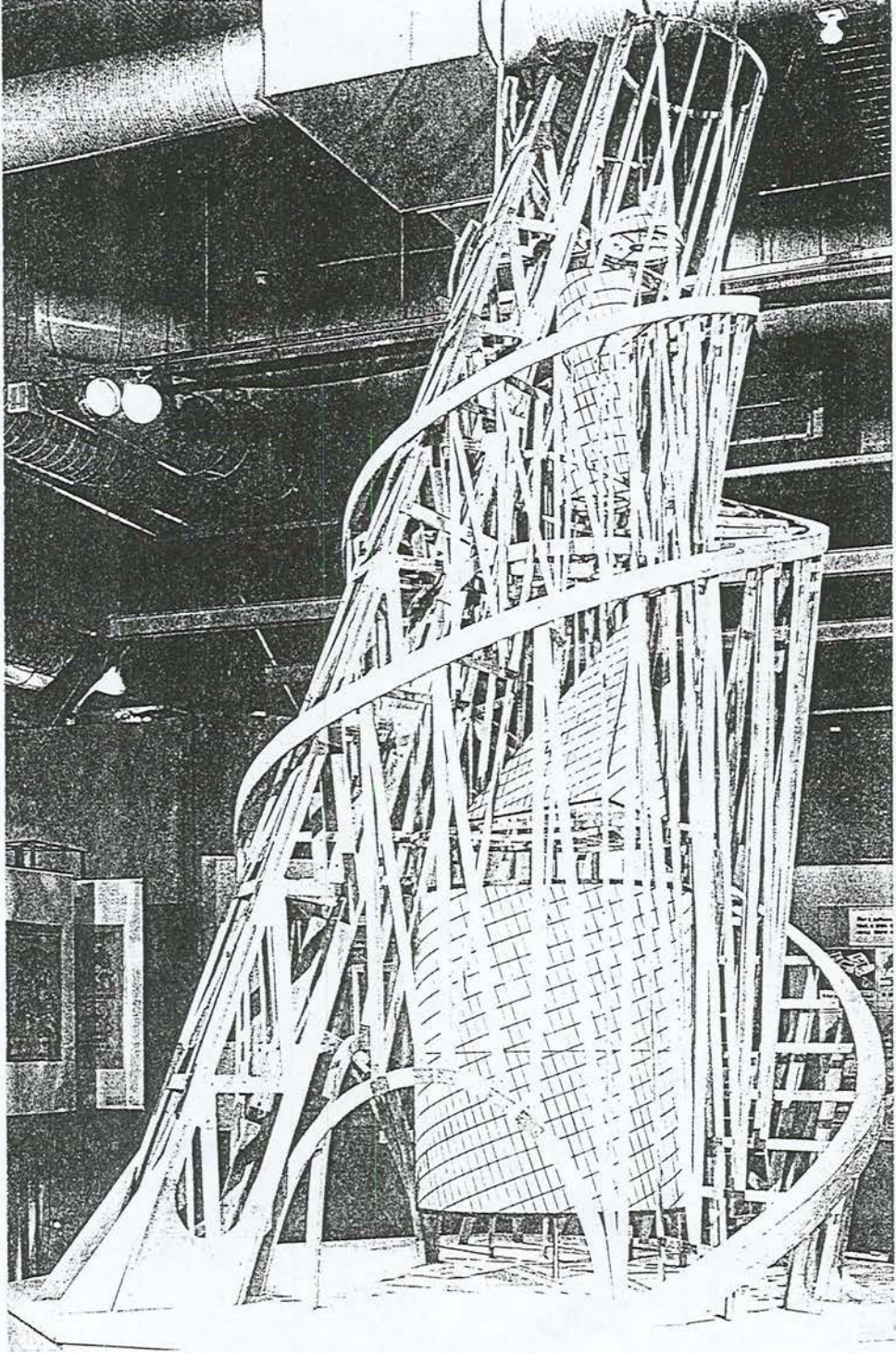
Tatlin'e göre artık, insan figürlerini kesin olarak bir yana atmak gerekir. İdeal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemlediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır. Mekansal ve kimi zaman da plastik form anlayışı olmadan, resim diye bir şey olamaz. Nitekim, resim ve mimarlık kültürü olmadan heykel; resim ve mekan olmadan da mimari sözkonusu olamaz. Modern anıtın tasarısına ve gerçekleştirilmesine, mimar, ressam ve heykeltci eşit ölçüde katılmalıdır. Ama bu, mimarın evi yapması, ressamın bunu boyaması ve heykeltcinin de süslemesi demek değildir. Bu durumda, bir sentez sözkonusu olmaz. Plan ve anıtın tasarısı, parçalarında değil bütününde, hem mimarın hem heykeltcinin hem de ressamın isteklerine cevap vermelidir." (Punin, 1994, s. 167) heykeli alışılmış düzeninden çıkarıp, farklı boyutlara taşıyordu.

Tatlin'le başlayan heykelin inşa edilmesi fikri konstrüktivizmin temel tarzı olmuştur. Resim 66'da görülen 'III. Uluslararası anıt projesi için maket', mimarlık, mühendislik, heykel, resim ve ışık sanatıdır. 450 metre yüksekliğinde uzaysal, sinetik, sembolik elemanlar kullanılmıştır.

Silindir, koni ve küpten oluşan yapı, dinamik ve asimetric bir ekseninde asılı durmakta; silindir, yılda bir devir yapacak şekilde yapılacak, içinde konferans, kurs vb. gibi etkinlikler gerçekleştirilecek; koni ayda bir kendi ekseninde dönecek ve yönetim bölümünü oluşturacak; en üsteki cam küp ise günde bir devir yapacak, gece aydınlatılmış bir ekranla yayın yapan bir merkezi oluşturacaktı (Resim 64).

Tatlin'le başlayan soyut heykel ve diğer çalışmalar tek inşa halindeydi. Bu tutumu değiştirmek, yeni yönler vermek gerektiğini farkederek Naum Gabo ve Antoine Pevsner bir bildiriyle "kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiğini, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirtici olması gerektiğini, mekanın biçimlenebilirliğini, yeni ve özgür formlar yaratmak

için figürün bağlayıcılığında kurtulmak gerektiğini, sanat yapıtının dinamik bir ritm ve enerjiye sahip olması gerektiğini" (Savaş, 1988, s. 172) açıklıyorlardı.

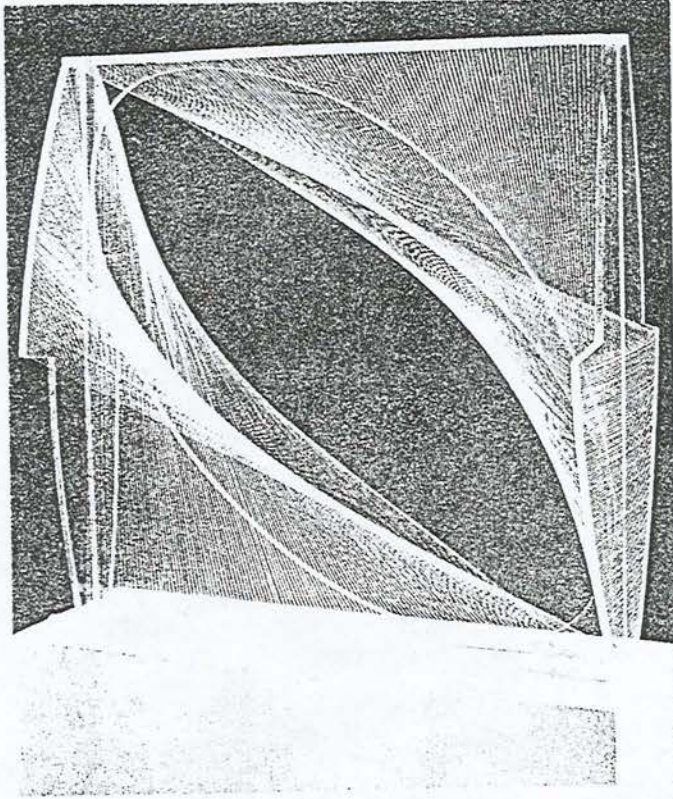


Resim 64: Vladimir Tatlin, "III. Uluslararası Anıt Projesi", 1970.

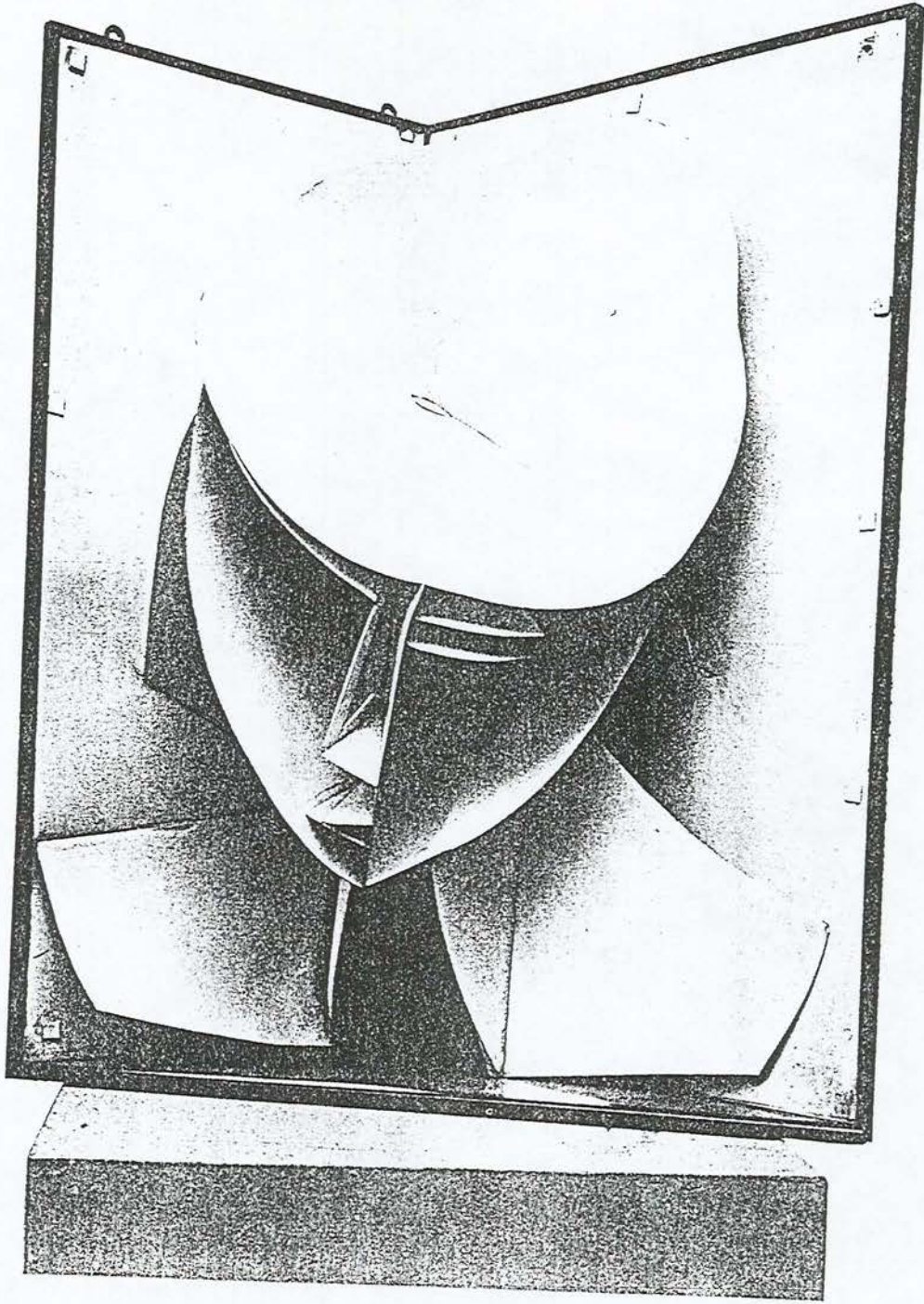
“Antoine Pevsner ve Naum Gabo yapıtlarında kitle değerlendirmesinden uzaklaşmayı, boşluğu, mekanı temel yapısal öğeler saymayı amaçlamışlardır. Mekanı hacim değil, derinlik verebilir inancındadırlar.” (Kınay, 1993, s. 295).

Malzeme olarak, plastik maddeler, demir çubuklar, bakır, bronz gibi işlenebilir ve hacimlenebilir malzeme seçen sanatçılar, bu sayede, çizgisel elemanlarla enerjisel bir görüntü, heykelden boşluğa dağılan bir güç etkisi kazanıyordu.

Gabo; çizgisel kompozisyon, Kadın Başı yapıtlarında olduğu gibi kullandığı saydamlık sayesinde heykel hafifliyor, boşluğun etkisi ön plana geçiyordu. Planlar, teller ve ipliklerin birbirini keserek oluşturdukları titreşim, ışığı hareketi etkiliyor ve dinamik bir etki kazandırıyor (Resim 65,66).



Resim 65: Naum Gabo, “Çizgisel Konstrüksiyon”, 1942.

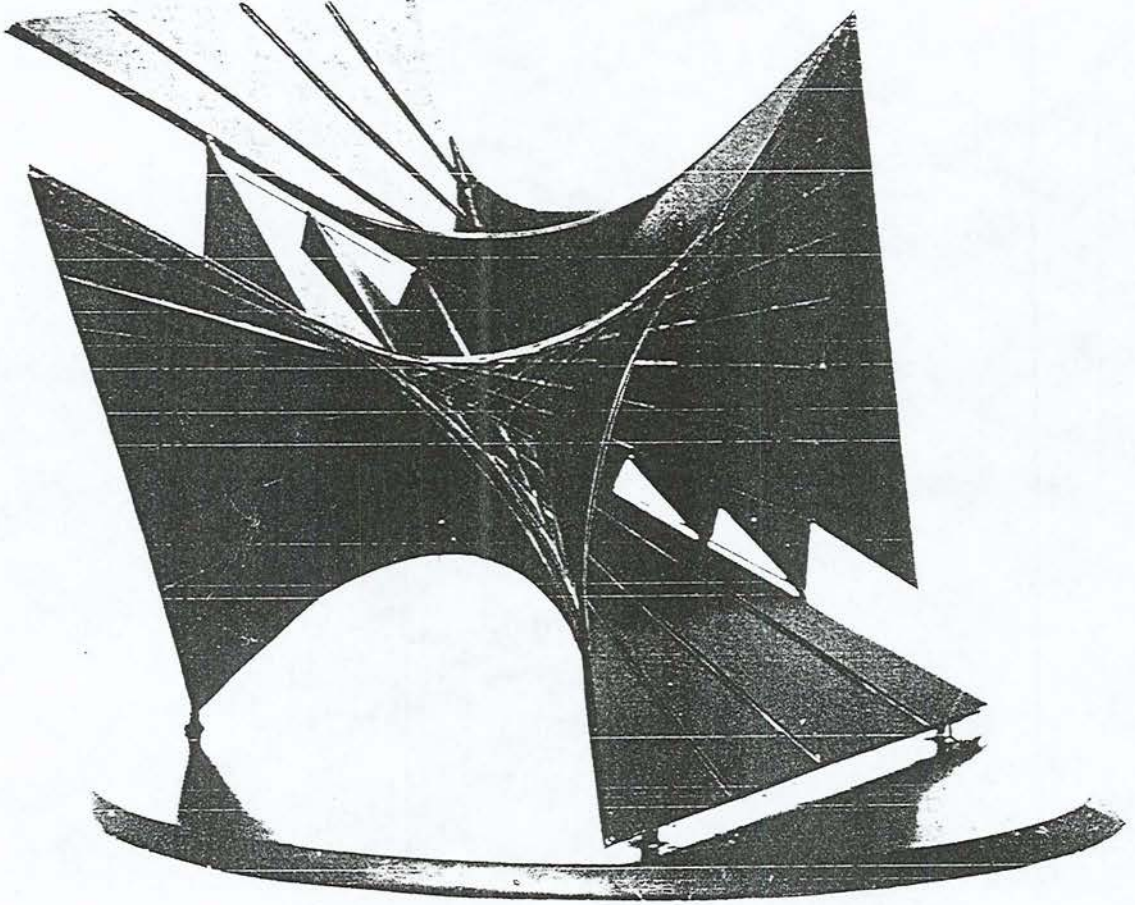


Resim 66: Naum Gabo, "Portre (Kadın Başı)", 1916.

Gabo, ilk kez mekanik hareketi kullanarak boşluğu hafifletip, mekanik hareketin de estetik bir unsur olduğunu kanıtlıyordu. Mekanik

harekette, heykelin elemanları arasında, boşlukta form değişmeleri oluyor, saydam malzemanın ışığı geçirmesiyle de geleneksel ışık anlamı değişiyor, aynı zamanda hareketle dördüncü bir boyut olarak zaman boyutu giriyordu.

Pevsner ise ışığı yansıtabilecek bir malzemeyi tercih edeyordu. Amaç demir gibi mat malzemeyle hem ışığı kullanmak, hem de görüntü olarak daha ağır heykellerdi (Resim 67).



Resim 67: Antoine Pevsner, "Havaalanı İçin Konstrüksiyon", 1934.

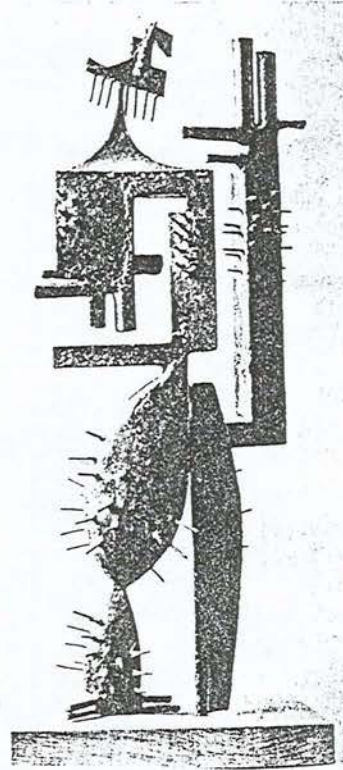
Soyut sanatın gelişiminde malzeme kullanımı ile büyük katkılarda bulunan Julio Ganzaes, seçtiği demir çubukları, levhaları kullanım biçimiyle önemli bir sanatçıdır. Yapıtlarında etkili olan yan, maddenin

anlatım gücü, seçtiği metal malzemeleri kaynatarak, keserek form yaratıyor, doğa formları sembolleşiyor, boşluk her taraftan heykele giriyor, çubukların çizgisel özellikleriyle form-boşluk-ışık etkileri bir kat daha artıyordu (Resim 68).

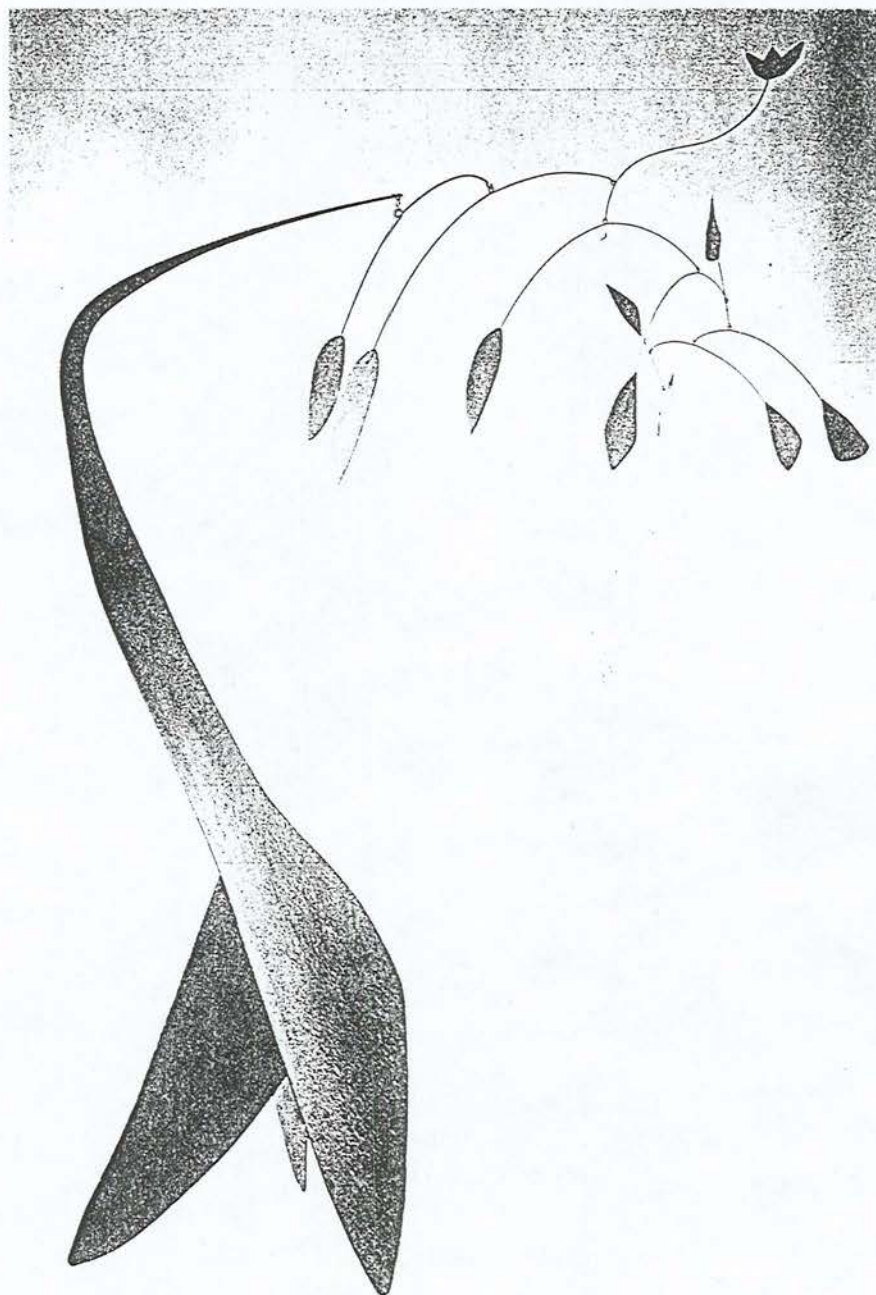
Calder, metal plakalardan plan ve ilişkilerini inceleyerek önce bir motor yardımıyla onları hareketlendiriyor, daha sonra sadece plakaların doğal hareketlerini onları boşluğa asarak araştırıyordu. Böylece mobil heykel doğuyordu.

Mobil heykel hareketli bir tarz olup, bu herhangi bir motorla olabilirken, doğal sonuçlardaki olabildiği bir harekettir.

Calder, Resim 69'da görüldüğü gibi alüminyum ya da metal levhaları çubuk ve zincirlerle asarak oluşabilecek hava akımları sayesinde hareket amaçlıyordu. Önemli olan parçaların hareket halinde birbirleriyle ve boşlukla ilişkili, boşluktaki grafik etki ve ritmiydi. Bu sayede oluşabilecek boşluktaki ışık hareketleri, kesişmeleri önemli problemlerden biriydi.

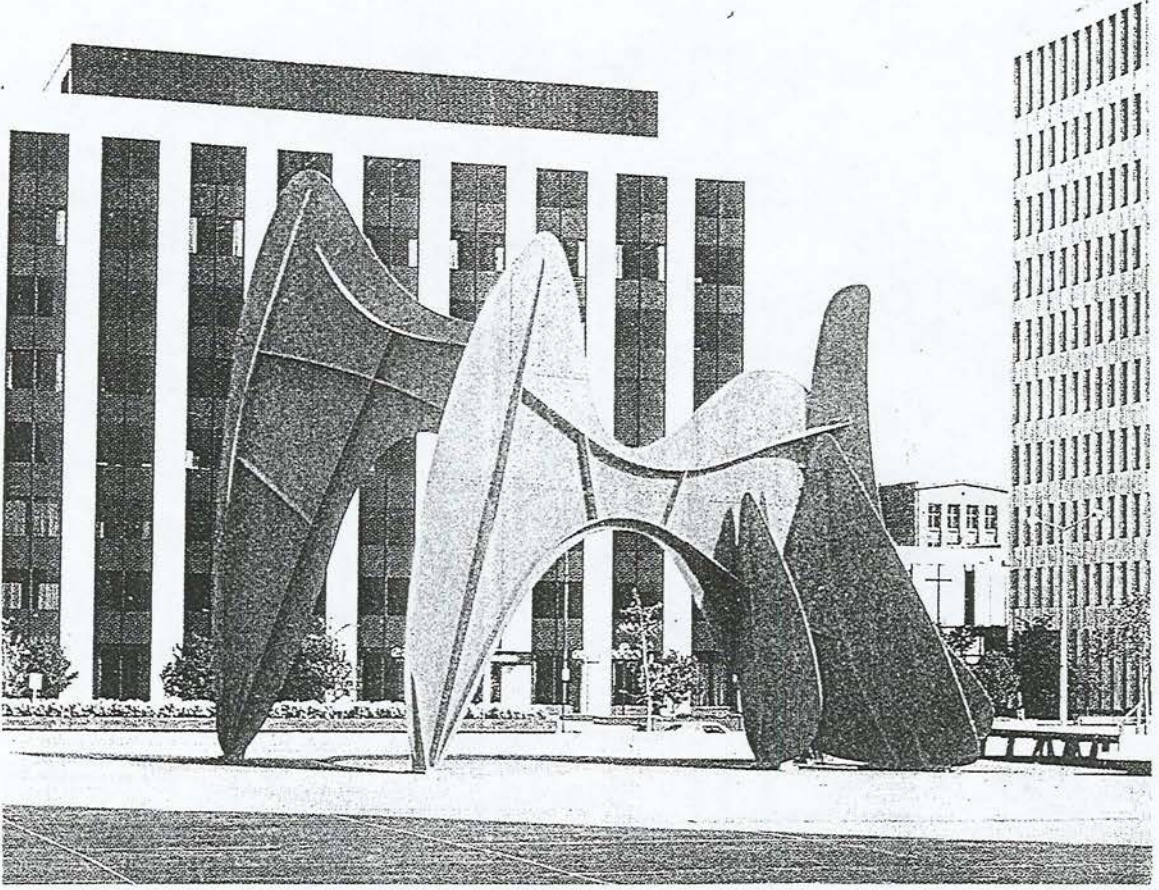


Resim 68: Julio Ganzalez, "Kaktüs Adam", 1940.



Resim 69: Alexander Calder, "Mobil", 1959.

Calder'in hareketsiz heykellerindeki önemli özellik ise eğri ve doğru çizgilerin ritimli düzeniydi. Resim 70'de görülen çalışması, mekanla iç içe mekan içinde, içine mekan olan bir heykeldir.

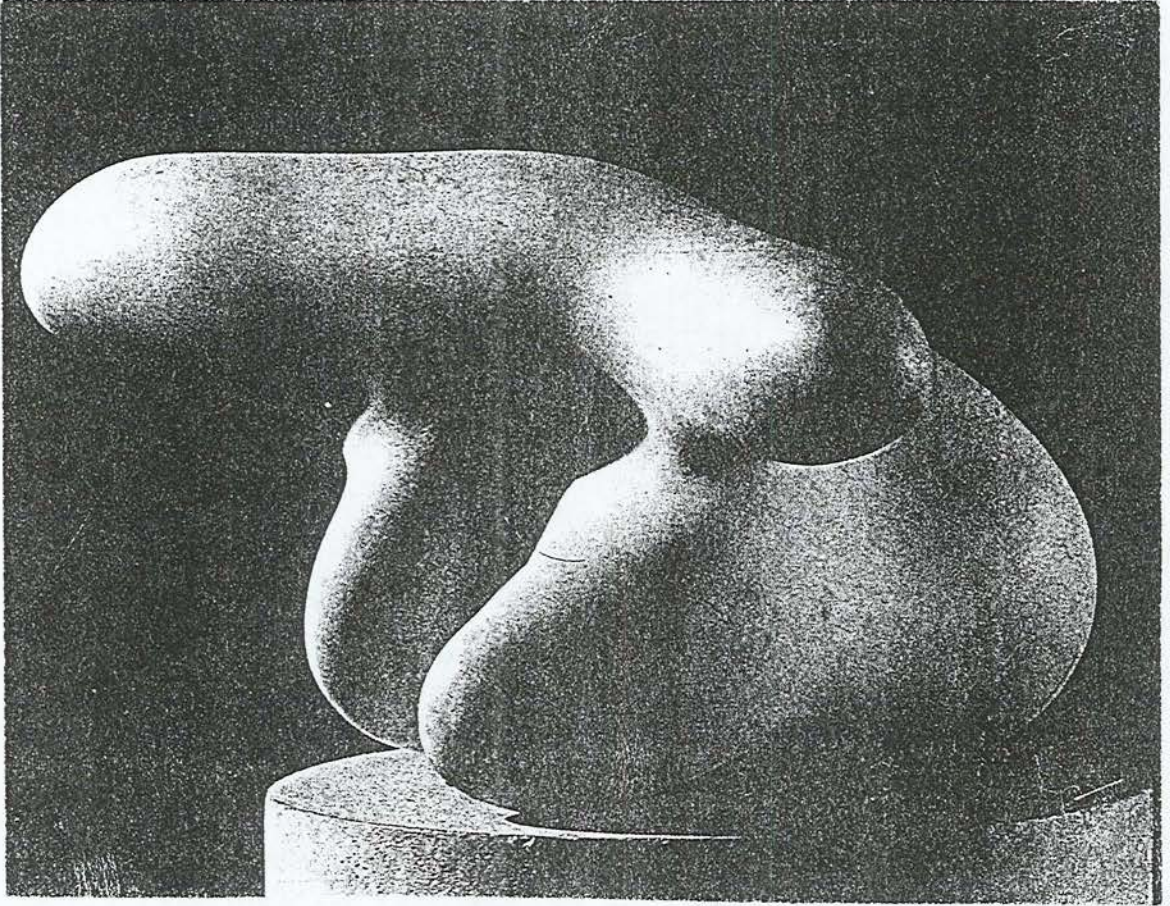


**Resim 70: Alexander Calder, "Stabil", 1965.**

Sürrealizm, ekspresyonizm ve kübizmden sonra, bilim esaslarına psikolojiye dayanan tek görüş olarak çıktı. Sürrealizm, dadaistlerin sanat kavramını aşağılayan propagandalarına dayanır. Bir süre durulan dadaistlerin tavrı böylece sürrealizmle yeniden canlanmış oluyordu.

“Sürrealist sanatçıların çeşitli eserlerinde ki obje üç boyutta varolan ancak heykel olduğunu iddia etmeyen form ve formsal ilişkilerin ortaya konmasıdır. Objeye ilgili olarak mümkün olabilecek tek ilişki hafıza-fantazi ve hayal ortaklığıdır.” (Kadı, 1995, s. 66).

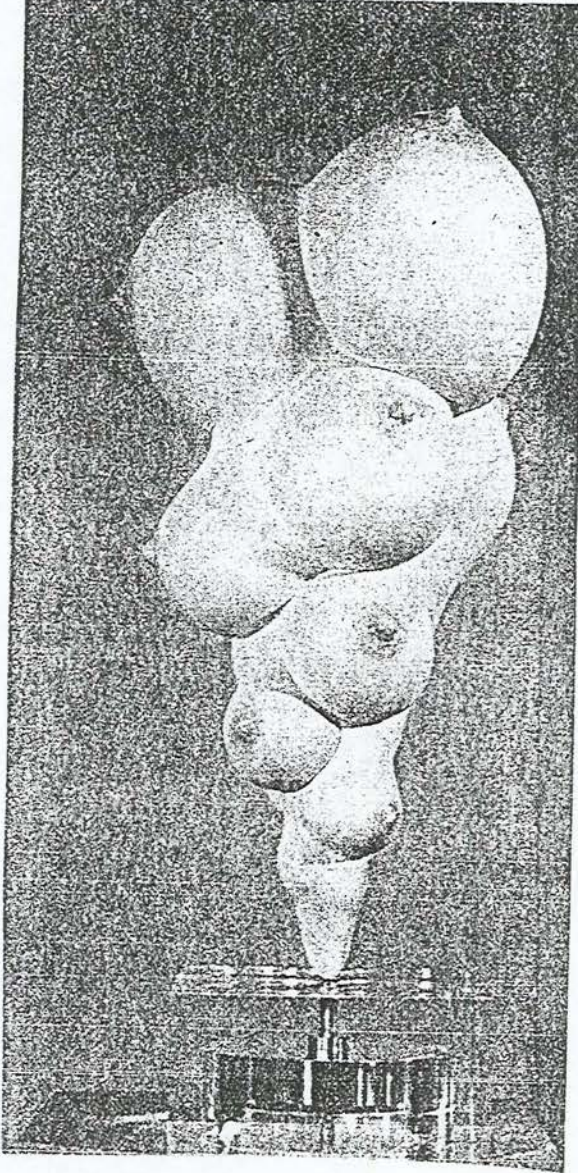
Hans Arp, boşlukta biçim ve hacim oluşturan, son zamanlarda anıtsal niteliğe ulaşan heykellerinde zengin bir yaşam sunabilmiş sürrealist bir heykeltıraştır (Resim 71).



**Resim 71: Hans Arp, "İnsan", 1934.**

Sürrealistler tarafından aşırı kullanılan sanatta erotik denemeler Hans Belmer’de de “... istenen her bedende, onu isteyen kişi, ölümlülüğün bilincinde değildir. Gövdenin ölümü, asıl büyüleyici ancak bilincinde olmadığı etkendir.” (Passeron, 1990, s. 128)

düşüncesiyle Freud'un bilinçsiz zekasına, fizik bilinçsizliğini ekleyerek derinin altında ya da giysilerin altında ne bulduğunu saplantı haline getiriyordu (Resim 72).



**Resim 72: Hans Belmer.**

Alberto Giacometti, ekspresyonist heykellerle tanınan, sonradan sürrealist işler veren sanatçı, zamanla bu dönemde yaptığı heykellerini şiddetle reddetmiştir (Resim 73).



**Resim 73: Alberto Giacometti, "Surrealist Masa", 1933.**

XX. yüzyılın ikinci yarısında, biçim, toplum yaşamındaki değişen ve gelişen gereksinimler paralelinde sürekli geliyor ve değişiyordu. Mimar, ressam ve heykeltıraşların ortak çalışmaları sayesinde, yapıtlar yapı içinde yabancı bir öge değil, yapıya mekana özgü bir hal almaya başlıyordu. Artık sanatın işlevi yeni gerçekler bulmak, olası dünyalara açılmak olmuştu. "Bu dönemde görsel sanatları serbest sanat olarak da etkinliklerini sürdürüyorlar. Fakat yaratma özgürlüğüne kavuşan sanat etkinliği içinde ressamlar ve yontucular doğa taklitçiliğine düşmüyorlar artık. Sanatın işlevi öznel dünyaları aşarak "olası-dünyalar"a açılmak, "yeni gerçek"ler yaratarak dünyamızı zenginleştirmek oluyor." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993, s. 102).

Yeni akımların çıkmasıyla Pop-Art, Heppening gibi, kalıcılıktan çok, görsel olarak güzel bir etki vermek ya da insanların davranışlarına direkt hitap ederek, kısa ömürlü çalışmalar gerçekleştirilmeye başladı.

Bu dönemde görülen endüstri ve makineleşme hızlanmaya başlamış, sanat buna karşı koyamayarak, makinenin sanatın yerini alması için, sanatsal yapı ve süreç buna ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

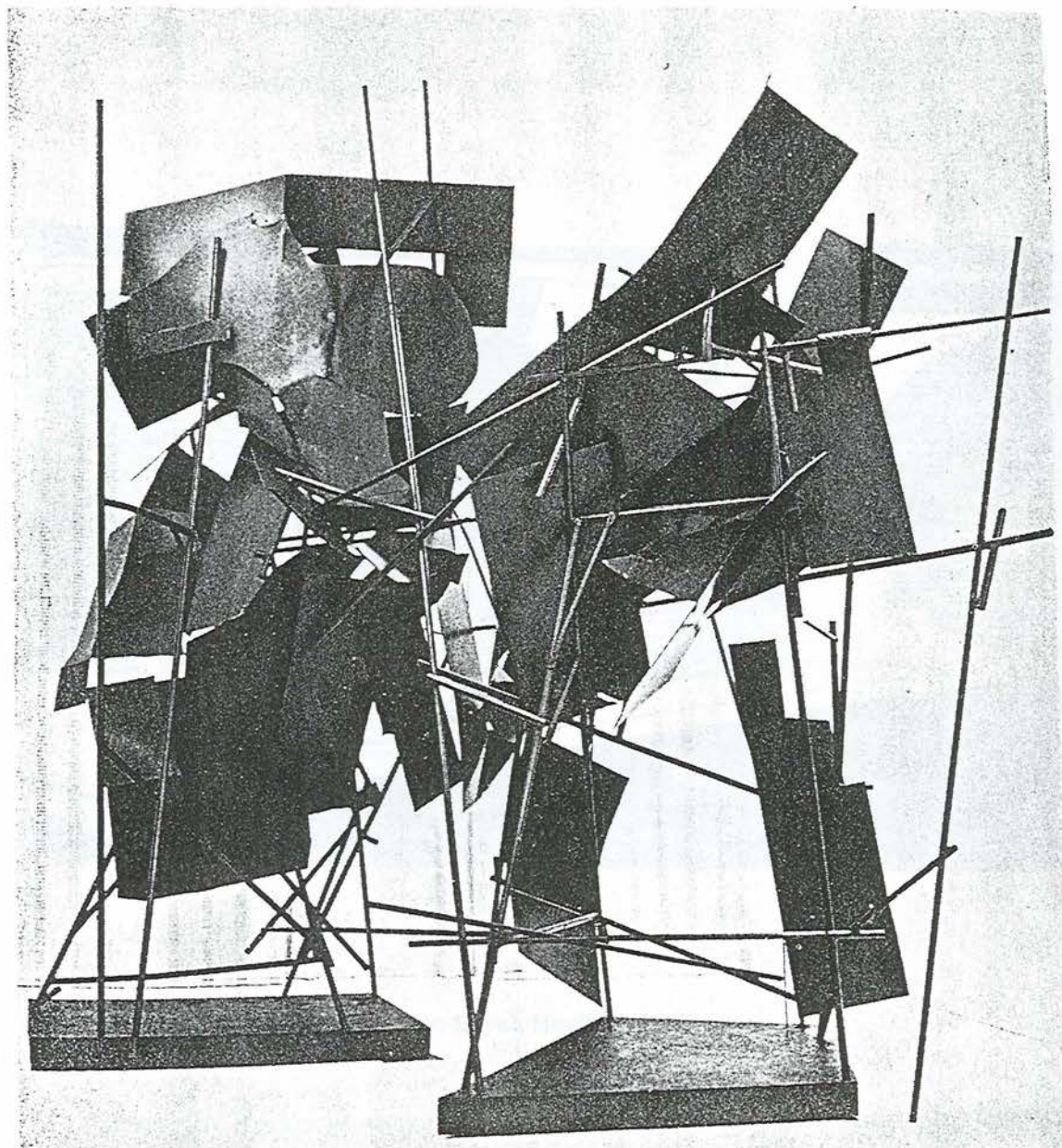
II. Dünya Savaşından sonra soyut ekspresyonizmle endüstri artığı, döküntü malzemeler ilgi görmüş, en belirgin tema savaşın yıkımı olmuştur. Metal malzeme bu zamanın psikolojik yapısını yansıttığı için daha çok bu tür işler yapılıyordu. Plastik malzemeler, lazer, elektrik ışığı, elektronik, otoskopik ışık, mıknatıs ve bilgisayar heykelde kullanım alanı buluyordu.

Soyut ekspresyonizmde, benzer form tekrarı, parçaların ilişkisi yerine, bir imgenin bütünlüğüne dayanan bir kompozisyon şekli ortaya çıkıyordu. Harold Rosenberg, Reuben Nakian bu tür çalışan sanatçılar olarak örnek gösterilebilir (Resim 74). David Smith, böyle bir gelişimde bulunmuş daha sonraki çalışmalarında teknik olarak soyut ekspresyonistlerden ayrılmıştır.

Evrenselliği reddeden, teknolojinin her türlü olanaklarına açık olan, form karşıtı, yüzeysel, değişebilir, anarşik, yoruma karşıt Postmodernizm'de birey çevreyi etkilediği için özgür kabul edilmez. Post-modernizm; geçmişi canlandırmayı savunurken, günümüz sanatının öğelerini benimser.

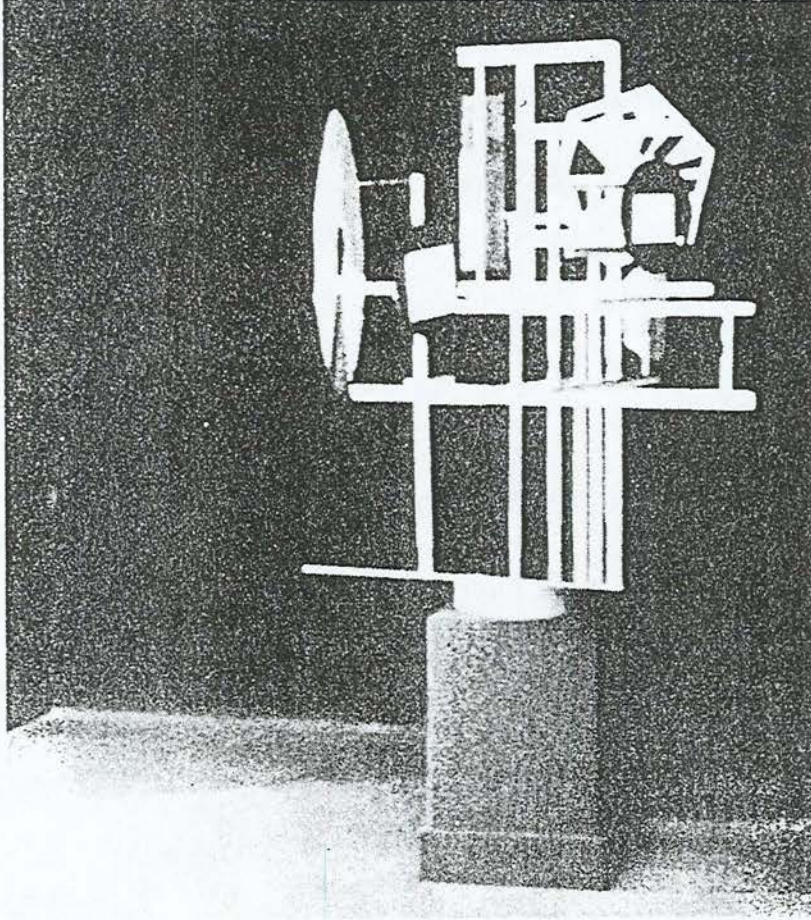
Heykelde Post-modernizm; "kullanılan malzemenin yapısındaki gerçeği arama ve üç boyutluluğu sorgulama, yerini karma objeler ve "yüksek teknoloji"ye bırakıyor." (Ersoy, 1995, s. 133).

Ready made'i örnek olarak ortaya çıkan pop-art'ta George Segal sınırlı çevre içinde değişik duumlarda tasvir edilen realist nitelikte alçı heykeller görülüyordu.



Resim 74: Reuben Nakian, 1953-58.

Op-art'a gelince, yüzyıllandır sanatçıları etkileyen ışık ve hareket halindeki ya da duran, statik, durur gibi görünen biçimler algısal harekete dönüşmüştür. Bunun yanında elektrik güçleriyle hareket sağlanmış, optik görüntüler araştırılmıştır (Resim 76).



**Resim 76: Nicolas Schöffer, "Lüks", 1957.**

Şimdi de sanatçılar, heykelin sınırlarını aşarak, doğa görüntüleriyle oynayarak, yeryüzünde, denizde, uzayda yeni heykel-espas ilişkisi kurmaya çalışmaktadırlar.

Bugün uçabilen, dünyadan uzaya çıkabilen insan, bakış noktaları değişmiş, Earth Art denilen toprak sanat, Land Art denilen Arazi sanatıyla doğada, denizde, dağ tepelerinde, çölde yapıtlar vermeye başlamışlardır.

Wolter de Maria, kavramsal sanata giren bir projesinde Münih'te, savaş enkazlarını, şehir dışında bir yığın ile tepe haline getirmek, bunu 60 m. derinliğinde yarıp üzerini bronz levhayla kapatarak, seyircinin tepe, yarık, levha bağlantılarıyla hayalleri ve duygularıyla bilincinde bir yer etmesini sağlamak istemiştir.



**Resim 77: Chiristo, "Vadi Perdesi", 1970-1972.**

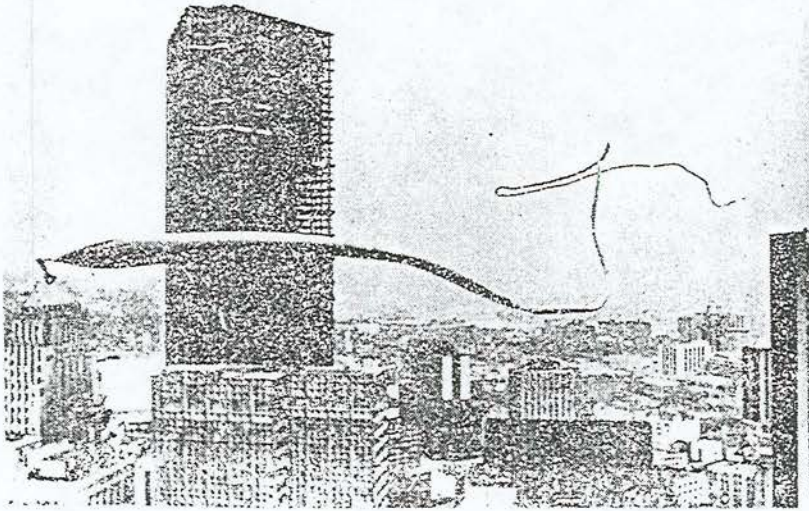
Resim 77'de görüldüğü gibi Chiristo, vadilere dev perdeler çekerek, binaları paketleyerek, kayalıkları, deniz kenarlarını dev kumaşlarla örtterek doğal mekanı insanın mekansal katkısını göstermiştir.

Robert Smithson, bir gölün kıyısına taşlarla spiral rıhtım yaparak doğada organik büyümenin simgesini göle kabul ettirmiştir (Resim 78).



Resim 78: Robert C. Smithson, "Sipiral Dalgakıran", 1970.

Gök sanatıyla ilgilenen Otto Pienne içi hayvan balonları şehir üzerinde uzun silindirik gövdeleriyle hareketlendirerek yeni mekan-espas denemiştir (Resim 79).



Resim 79: Otto Pienne, "Şehir Manzarası", 1970.

### III.2. TÜRKİYE'DE HEYKEL

Türklerde en eski dönemlerinden bu yana heykel yapılagelmiş ve önemli bir sanat dalıdır. Bu Türkler'in yaşadığı yere döneme, dinlerine, cemiyet anlayışlarına, ülke yönetimine göre çok değişik şekillerde gelişmiştir. Bu bakımdan Türk heykelini üç dönemde ele almak doğru bir yaklaşım olmaktadır.

İslamiyetten önce yapılan ve bilinen bir sanat olan heykel, çadır yaşayış tarzlarına sahip oldukları için, o dönemden günümüze fazla eser kalmamıştır. Sadece Kağanların ölümünden sonra mezarlarına konulan, yaşarken öldürdüğü düşmanların büstleri, Kağanın kendisinin ve eşinin heykelleri bulunabilmiştir.

En çok örnekler Uygurlar döneminden kalmıştır. Bunlar Türk heykel sanatının en orjinal yapıtlarıdır. Daha sonra mezar taşlarında devam ettirildiği görülür.

“Balbalların büyük çoğunluğu VII. ve VIII. yüzyıldan Göktürkler'den, diğerleri VIII. ve IX. Yüzyıldan Uygurlardan kalmadır. Bunlar Türk heykel sanatının en orjinal eserleri olup, sonraları bu gelenek mezartaşlarında devam etmiştir.” (Aslanapa, 1989, s.9).

Türk edebiyatının ilk örnekleri görülen Kül Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk Abideleri Göktürk döneminin önemli eserleridir.

Göktürklerin balbal heykel anlayışına dayanan Uygur heykeli realist, o güne kadar görülmemiş bir heykel sanatını oluşturuyordu (Resim 80).

İslamiyet kabul edildikten sonra, dinin heykel üzerindeki etkisi, putataparlığı ve tanrıya eş koşma gibi olayları önlemek amacıyla heykel yapılmıyor ve yasaklanıyordu.

Selçuklular döneminde, süslemeyle, mimariyle birleşen heykel yavaş yavaş gelişme gösteriyor, insan, hayvan figürleri, süsleyici olarak bitki motifleri, çok yüksek kabartma olarak yapılmıyordu.



**Resim 80: Uygur Heykeli,**

Her ne kadar İslamiyetten sonra sanat üzerinde kısıtlayıcı bir baskı varsa da, ta şamanlıktan kalma gelenekler bırakılmıyor, Anadolu Selçukluları döneminde kötü ruhlara karşı bir tılsım kabul edilen bir takım hayvan ve kuş figürleri geniş ölçüde yer tutuyordu.

Osmanlılar'da ise heykel mimarlığa yardımcı bir hale getiriliyordu. Süsleme unsuru olarak mimariye katılan heykel, tamamen batı anlayışındaki soyutlamaya onlardan önce ulaşıyor, artık doğaya benzer, asılları gibi bir tarz göstermiyordu. "Selçuklu sanatından sonra, Osmanlılar devrinde heykel, büsbütün üsluplaştırılarak mimarlığın tam bir yardımcısı haline girmişti. Bu devre, bir çeşit duraklama sayılabilir.

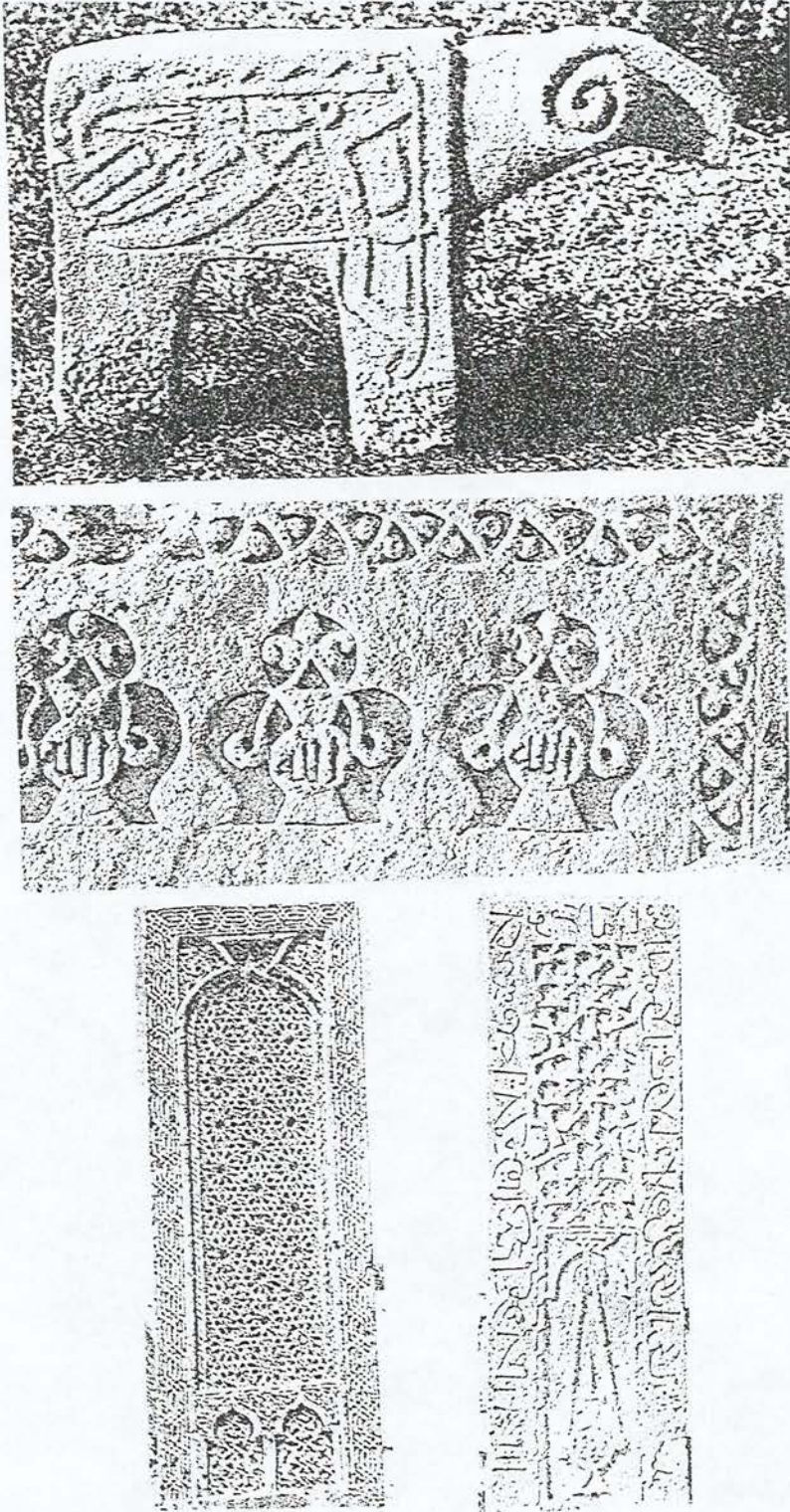
Çünkü bu tarz süslemelerin artık tabiata benzer, tabiattaki asıllarını taklit eder bir yanı kalmamıştı. Bununla beraber belirtmek gerektir ki, Batı dünyası, soyut anlamda bir heykel fikrine erişmeden önce, Türk sanatında gerçeği taklit eden heykel, tamamıyla soyutlaşma yolundan, Batı'nın ancak bugün ulaşabildiği bir kavrama ve anlayışa yönelmiş bulunuyordu." (Güvemli, 1992, s. 220).

Osmanlılardaki mimari mekanda konstrüktivist ve aşkın anlam ile mekan sorunu plastik sanatlar alanında mekanla ilgili yeni arayışlara itiyordu. "Heykel alanında ister doğu kökenli, ister yerel verilerden esinlenmiş olsun, figürlü plastiğin kaybolması, geometrik soyut bir düzeyde kütle plastiği etkinliklerinin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Tam aksine bu türden bir kütle plastiği, eskilerden çok daha belirgin bir biçimde modle edilerek uzay (mekan) ilişkileri içine sokulmaya çalışılır. Selçuklu dönemin taşkın plastik nitelikteki tezyini ve figüratif verileri, o dönemin mekan tasarımıyla karşı karşıya getirdikleri zaman yüzeyseldirler ya da yüzeyler üzerindeki kozmopolit huzursuzluğun göstergeleridir. Buna karşılık osmanlılarda mekan duygusunun gelişerek sentez doruklarına ulaşması, şematik, soyut geometrik nitelikte plastik verilerin de çok daha büyük bir derinlik ve mekan duygusuna eriştiğini gösterir." (Tansuğ, 1991, s. 25).

Süslemeci taş işçiliği XV. yüzyıldan sonra geometrik kütle plastiği, mezar taşları, çeşme vb. gibi alanlarda uygulanıyordu. Heykel, başka biçimler altında figürler yazıya, yazı figüre dönüştürülerek sivilize insan ve hayvan figürleri olarak yapılıyor böylece tam bir ronde-bosse olmadığı, tam bir figüre benzemediği için dinin baskısından rahat kurutuluyordu. Özellikle mezar taşlarında çıkan sonuçlar soyut anlayışta mükemmel heykellerdir (Resim 81).

XIX. yüzyılda yapılan çeşitli hayvan figürleri çalışmalar daha çok azınlıklar tarafından Avrupa sanatı etkisinde yapılıyordu. Ancak bunun heykel sanatının Türkiye'de gelişmesine, katkısı olan önemli veriler

değildi. Zaten bu dönemde, boğa, arslan, geyik gibi hayvan figürleri dışında figürlü heykelden pek söz edilemez.



Resim 81: Ahlat'ta bulunan mezar taşları örnekleri.

1883 Sanayii Nefise Mektebi ile başlayan heykel eğitimi ile dahi Türk öğrenciler insan figürü yapmaya çekiniyorlar, bunu daha çok yabancı ustalara bırakıyorlardı.

Bu okuldaki ilk Türk öğrenci İhsan Özsoy, bir süre Fransa'da çalıştıktan sonra aynı okulda hocalık yapmış bir sanatçıdır (Resim 82).

Daha sonra Atatürk müslüman halkın heykel hakkındaki fanatik inanışlarını ikna yoluyla değiştiriyor ve Cumhuriyetin ilk dönemlerinde, bilim, sanat ve teknik alanlarda devlet adına genç yetenekler yetiştirilmek için ileri Avrupa ülkelerine gönderiyor, böylece sanat ve heykele sağlam bir temel atılmış oluyordu.

Bu arada Türk sanatçılar yetişinceye kadar bu alan yabancı uzmanlara devrediliyordu.



Resim 82: İhsan Özsoy, "Kerime Salahur'un Büstü".

Heykel sanatını Türk halkına benimsetebilmek için anıt yapma girişimleri başlıyordu. Türk sanatçılar ne figüratif konuda ne de anıt yapma konusunda henüz yetkin değillerdi. Ancak denemeler hiçbir şekilde bir sorun oluşturmamıştır. Sadece büyük boyutta anıt yapmak uzmanlık ve teknik bilgi gerektirdiği için, yurt dışından heykeltıraşlar getirtilerek yapılabiliyordu (Resim 83).

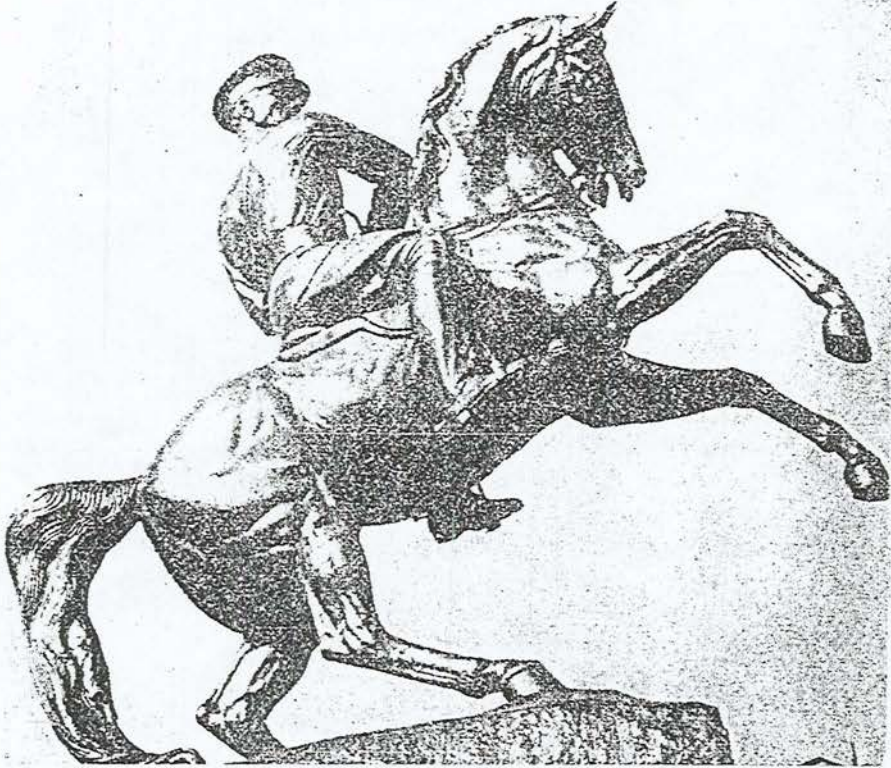
“... Türk sanatçıların ulusal ve yerel geleneklerden onlara kadar süzülüp gelen, figüratif yönü yüzyıllar boyu saklı kalmış bir ihtiyaçtır. Fakat hiçbir zaman Müslüman-Türk sanatının evrelerini heykelden yoksun sayamayız; çünkü soyut taş plastiğin serbest kütle ya da kabartma tezyini nitelikte pekçok anıtsal örneklerine sahip bulunuyoruz ve şuna ininiyoruz ki heykel ya da anıt her çağda ve her koşul altında sadece insan figürü yapmak demek değildir. Bunun bizim toplumumuz için bir zamanı ve sırası gelmesi gerekliydi. Ve bu aşama, cumhuriyet çağında heykel sanatçılarının anıt tutkularında belirgin hale gelmiştir.” (Tansuğ, 1991, s. 204).

Bu dönemde yapılan, özellikle atatürk anıtları, heykelleri sayesinde halkın gözünde heykel kavramı Atatürk olarak şekilleniyordu ve giderek anıt-dikme isteği büyük kentlerden kasabalara, köylere yayılıyordu.

Bu arada Türk sanatçıların konuya yoğun istek ve çabaları kamuoyunun yoğun desteği sayesinde giderek yabancı sanatçı ihtiyacını ortadan kaldırıyor, ilk kez Türk heykeltıraş giderek heykeltıraş Kenan Yontuç bir anıt gerçekleştiriyordu. Hatta Ahmet Haşim'in “... Anıtın yapılacağı yere bir mermer ya da bronz kütlesi konmasını ve altına “Bir Türk sanatçısı yetişinceye kadar” (Tansuğ, 1991, s. 208) yazılması önerisi Mersin'e dikilecek anıtı yapan sanatçıda T.C. uyruğu aranmasını sağlıyordu.

Yapılan sergilerle, yarışmalarla heykel sanatı çevreye benimsetilmeye çalışılıyordu. Avrupa'da yaşanan sanat alanındaki hızlı gelişmeler, çok kısa sürede bütün ülkelere yayılıyor, sürekli yeni

gelişmeler kaydediyordu. Nihayet Türkiye'de de bunun etkisi konuşulmaya başlanıyor, doğaya yönelik yorumlar yanında tamamen soyut heykeller yapıyordu.



**Resim 83: Krippel, "Samsun Atlı Atatürk Heykeli".**

Hadi Bara, anıt çalışmalarında bulunan daha sonra soyutlayıcı yönde heykel gelişimine öncülük eden sanatçıdır.

Resim 84'te görülen heykelinde geometrik hacimleri metal malzemeyle gerçekleştirmiştir.

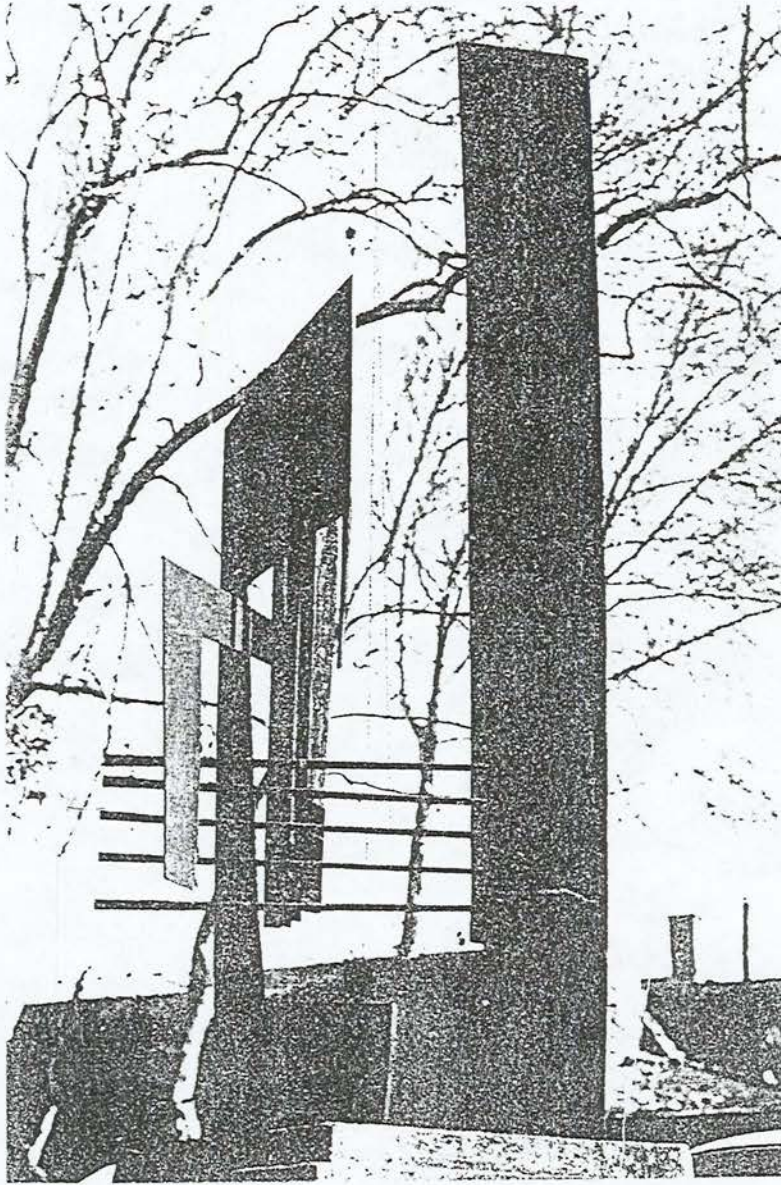
Zühtü Müridoğlu daha statik yapıyı tercih ediyordu. Ahşap ve demir malzeme heykellerinde bu açıkça görülmektedir (Resim 85).

İlhan Koman, metal malzemeyi dinamik düzenlemelerle birleştiriyordu. Daha çok, yurt dışında yaşadığı için orada eser veren sanatçı İstanbul'daki Akdeniz heykeli Türkiye'de bulunan en önemli

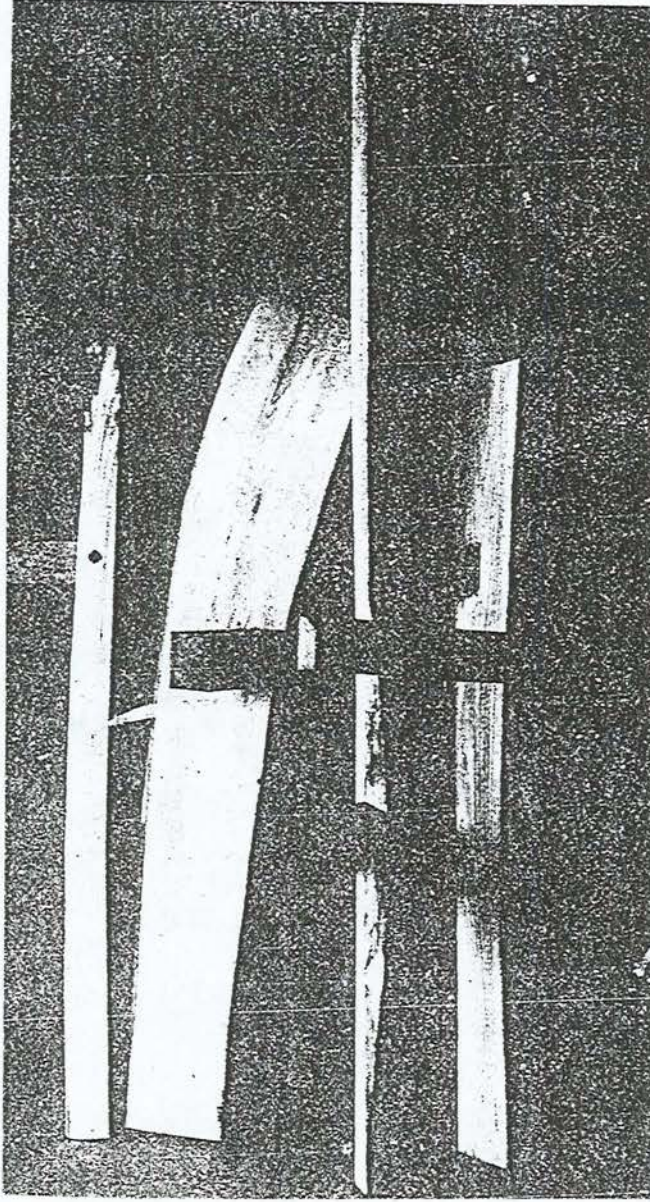
eserlerinden biridir (Resim 86,87).

Şadi Çalık'ın soyut ve figüratif anıt çalışmaları dikkat çekicidir. Heykel soyutlaması alanında çaba gösteren sanatçı, Hüseyin Gezer gibi folklorik, köylü nakışları kullanmaz (88,89,90).

Kuzgun Acar ağaç, tel örgü, metal gibi malzemelerle, doku, ritm, boşluk, mekan gibi espas kavramlarını iyi kullanan soyutlama alanında değerli bir sanatçıdır (Resim 91,92).



Resim 84: Ali Hadi Bara, "Soyut Heykel".

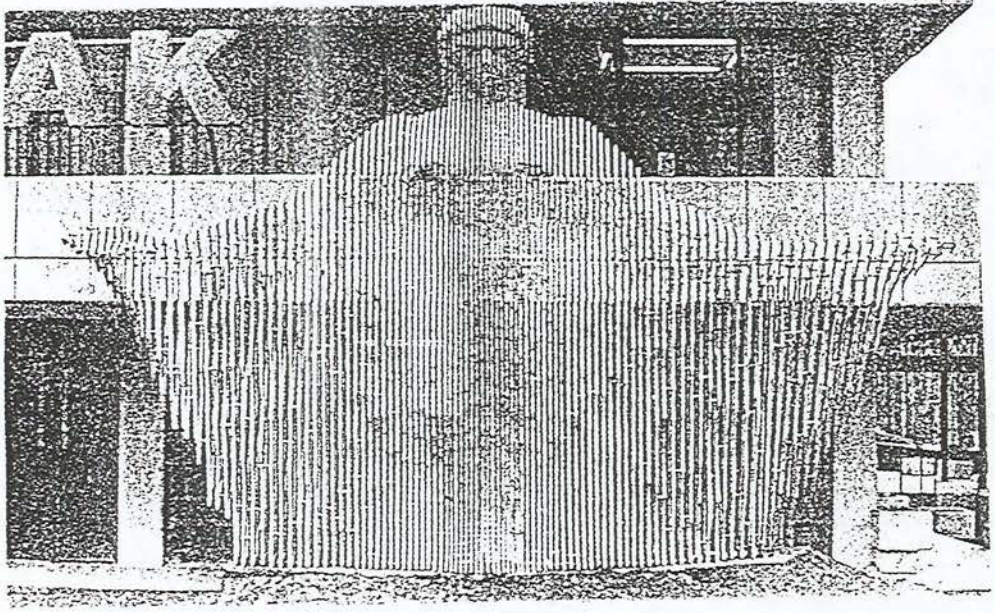


**Resim 85: Zühdü Müritoğlu, "Soyut Heykel".**

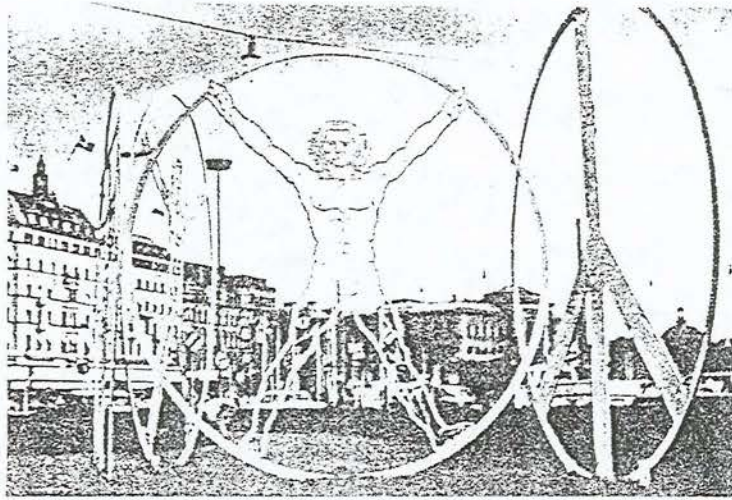
Yine bu dönem sanatçılarından Füsun Onur, Amerika'daki eğitiminin etkilerini Türkiye'de sürdürmektedir. Modern sanat akımlarının teknoloji ile ilişkilerini araştıran sanatçıda, Amerikan pop sanatından, minimal sanata kadar etkiler görülür (Resim 93).

Teknolojik alandaki hızlı gelişmelerin sanattaki etkisi, dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de etkisini göstermiş, sanatçılar klasik anlayıştan ve malzemedan çıkarak yeni arayışlara girişmişler,

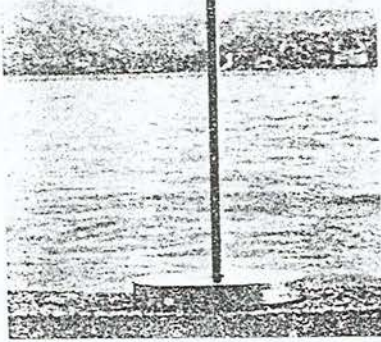
heykele yeni bir anlam ve görüntü gelmiştir. Ancak, teknolojiye dayalı bu değişimler, Türkiye'nin teknolojik gelişmesine bağlı olduğu için, sanatçılar pek başarı sağlayamamışlardır.



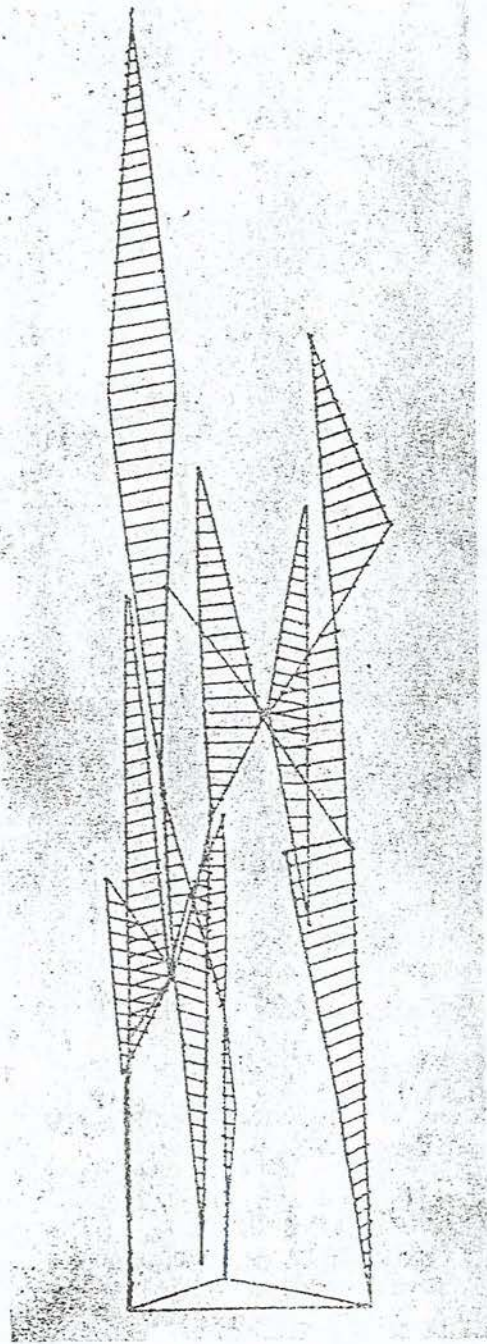
Resim 86: İlhan Koman, "Akdeniz".



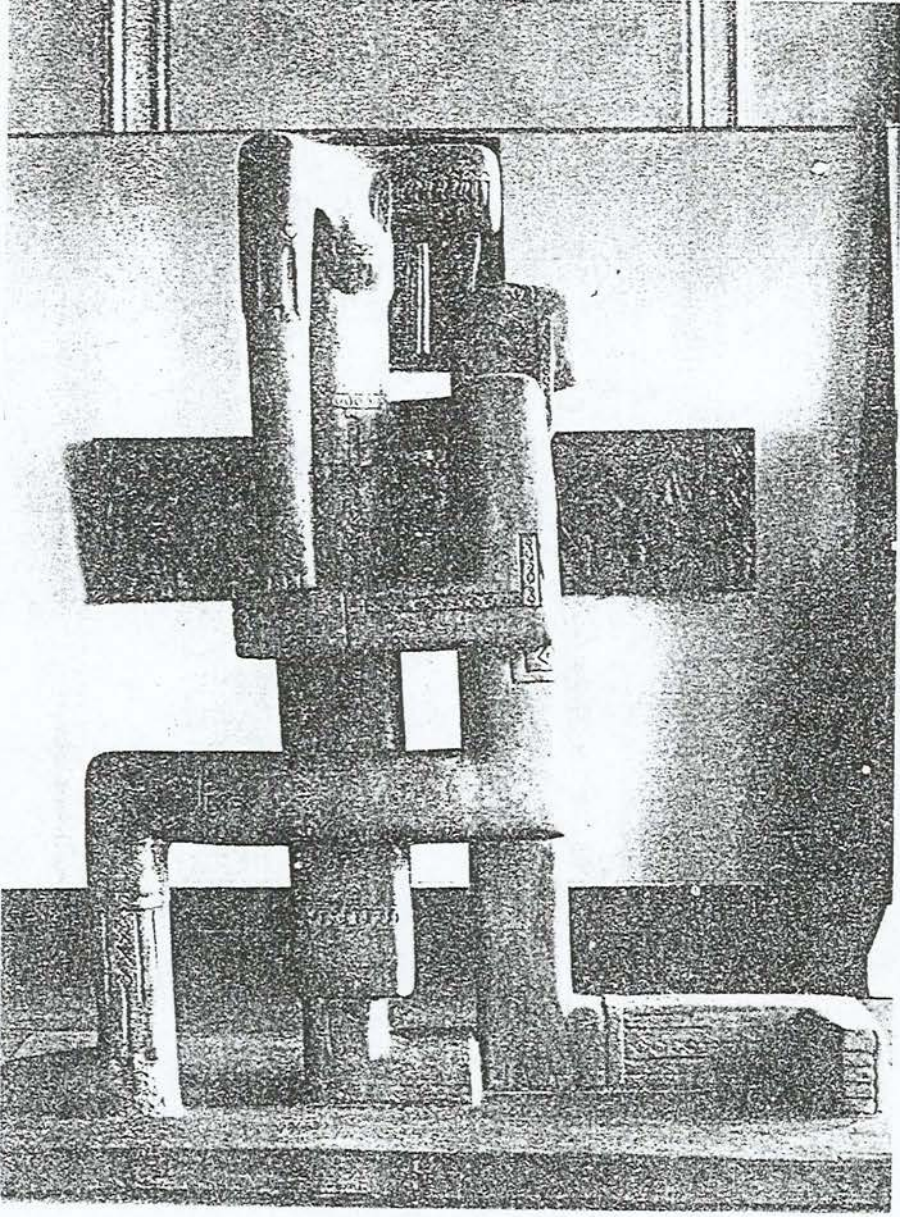
Resim 87: İlhan Koman, "Leonardo Anıtı".



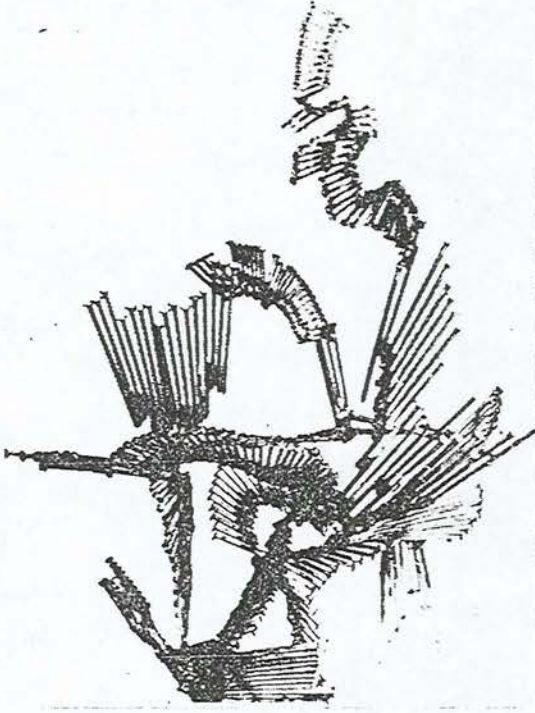
Resim 88: Mehmet Şadi Çalık,  
"Minimumizm".



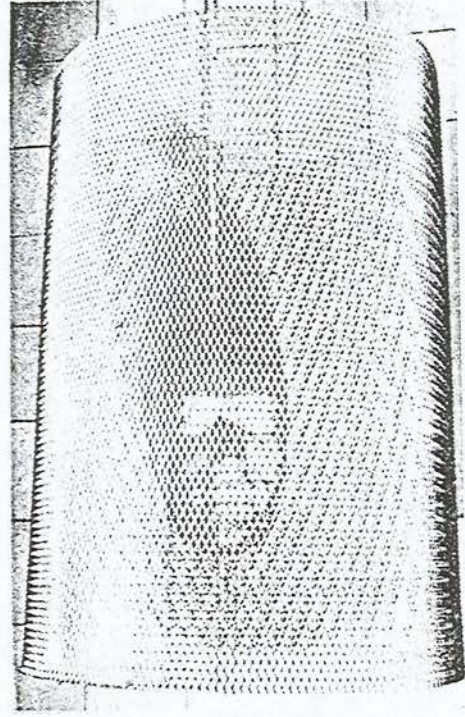
Resim 89: Mehmet Şadi Çalık,  
"Soyut Heykel".



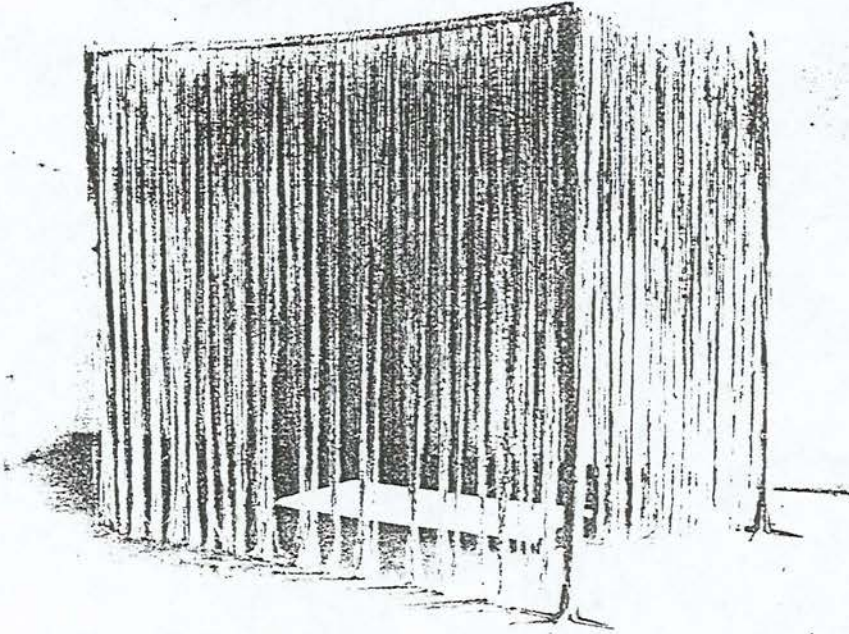
Resim 90: Hüseyin Gezer, "Efenin Aşkı".



Resim 91: Kuzgun Acar,  
"Soyut Heykel".



Resim 92: Kuzgun Acar,  
"Tel Örgü İçindeki Mask".



Resim 93: Füsün Onur, "İçeri Gel".

## SONUÇ

Çalışma konusu olan "Heykelde Espas", bilindiği gibi gerçek uzayda şekillenip, insanda farklı etkiler oluşturabilmektedir. Heykel-espas ilişkisi, bu sanatın oluştuğu andan itibaren söz konusudur. Bu çalışmada heykel-espas ilişkisinin insanda nasıl oluştuğundan yola çıkılarak, maddesel, algısal, kavramsal espas olarak incelenmiştir.

Maddesel espasta görüldü ki gözle görülebilen her maddenin moleküler yapısında dahi, birbirleriyle aralıklı, boşluklu, açılı vb. gibi espas yerleşimleri söz konusu olup, görülür büyükte bu insanın yorumlamasıyla anlam kazanmıştır.

Bir heykelin en küçük birimlerinde dahi görülen bu olay, insanın algılarına, insanın ve heykelin yerine, konumuna, duruş şekline, bakış açısına göre anlam ve önem kazanmakta, bunu her türlü hareket, şiddet, zıtlık, derinlik, mekan, iki ve üç boyutlu tüm varlıklar etkilemektedir.

Bir sanat eseri üzerindeki espas algısı, diğer nesne ve varlıklara göre daha farklı bir biçimde kendini gösterip, insanda estetik duygusu uyandırmakta, gerek konusuyla, gerek biçimiyle, biçimlendiriliş yöntemiyle, diğer varlıklara göre daha yaşamsal bir olay haline geldiği görülmüştür.

Bu bir heykel olduğunda, heykelin mekanda, çevrede yerleşimi, ilişkileri, ön-arka, uzak-yakın, büyük-küçük, noktasal-çizgisel, yüzeysel-hacimsel ya da seyircinin heykelle yaşamsal ya da kavramsal

iletişimi yani, ona dokunarak, bakarak, üzerine çıkararak altından- içinden geçerek, uzantısını görerek, konusunu kendi yaşamıyla bağdaştırarak, gibi espas oluşumları yanında, heykelin kendi varlığında, açı, doku, ritm, yüzey, hacim, boşluk ışık gibi oluşumlarla şekillenmektedir.

Heykel üzerindeki bu yapılandırmalar, heykelin çevresiyle yaptığı gibi, uzak-yakın, büyük-küçük, ön-arka, dolu-boş, düz-pürüzlü, konkav-konveks, planlı, hareketli-durgun, ışıklı-ışiksiz, sert-yumuşak vb. gibi, bir heykelde biri ya da birkaçı olmak üzere, espas oluşmakta anlamlandırılıp adlandırılması, algılanması için görme biçimleridir.

Elbetteki bu espas oluşumları bütün sanat dallarında, bütün doğada söz konusudur ve heykelde üç boyutluluk için vazgeçilmez bir unsurdur.

Heykeldeki ritm espası doğal ritmden farklıdır. Heykeldeki doku, hareket espası doğal doku ve hareketten farklıdır. Heykelin varlığını görsel olarak sürdürebilmesi için gerekli olan doğal ışık, heykelde bilinçli bir şekilde espas oluşturmakta ve doğal ışıktan farklı estetik bir değerdir.

Espası oluşturan bu estetik unsurların en önemli sonucu, iyi yapılanması halinde, heykeli sadece kütle varlığında bırakmayıp, uzantısal espasa gidilmekte, anlam, boyut değişmekte, sınırlar aşılmaktadır. Yani her heykelin amacı olan "yerini boşaltarak oraya yerleşme" isteği burada kütleli olarak boşalttığı yere yerleşip, orada kalmayıp boş alanlarında kendine organize edip oralara hakim olmaktadır.

İlk çağlardan beri oluşagelen espas değerleri, her çağda farklı gelişmeler göstermiş, nihayet modern sanatla bir amaç olarak kullanılmaya başladığı görülmüştür. Ard arda ortaya çıkan sanat akımları, hatta aynı akıma dahil iki sanatçı arasında bile yeni espas önerileriyle yaşama anlamsal, düşünsel, psikolojik, teknik olarak yeni

boyutlar katılmıştır. Heykelin yapısı, hareket, elektrik ışığı, boyut, malzeme olarak değişmiş, sanat nesnesine dönüşen her obje kendi karakteriyle bile farklı espas yaratabilmiştir. Örneğin; bir metal ile saydam plastik malzeme arasındaki espas farkı hemen algılanabilir.

Her toplumda olduğu gibi, toplum anlayışlarına, bilime paralel olarak gelişen sanat ve heykel, Türkiye’de de yeni espas arayışlarını sürdürmekte olduğu görülmüştür.

Son olarak;kuşkusuz “Heykelde Espas” kavramı gelecek dönemlerde insanların, toplumsal, bilimsel gelişmeleri sayesinde yeni boyutlarını bulacaktır.

## KAYNAKÇA

AKSOY, Ö. (1977). **Biçimlendirme.**

Trabzon: Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş.

ASLANAPA, O. (1989). **Türk sanatı** (2. baskı).

İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

ATALAYER, F. (1994). **Temel sanat öğeleri.**

Eskişehir: Anadolu Üniversitesi G.S.F. Yayınları.

ATKINSON, R.L., ATKINSON, R.C., ve HILGARD, E.R. (1995). **Psikolojiye giriş I.**

İstanbul: Sosyal Yayınları

(Çev: Atakay, K., Atakay, M., ve Yazar A.)

BAHR, H. (1994). "Dışavurumculuk" **Modernizmin serüveni-2.** ss.12-15.

Yapı Kredi Yayınları.

(Çev: Şahiner, D.)

BEYKAL, C. (1994, -Ağustos) "Mekandan mekan kurgulamaya ve ötelere"  
**Hürriyet gösteri,** ss. 38-40.

BİLGİN, N. (1990, Mart). "Fiziksel mekândan insani ya da insanlı mekâna" **Mimarlık ve kuram dergisi,** ss. 62-65.

BÜYÜK LARUSSE (1986), sözlük ve ansiklopedi.

Cilt 12, ss. 7640-7687.

İstanbul: Gelişim Yayınları.

ÇELİKER, H. (1992). "**Espas-form ilişkisi**".

(Sanatta yeterlilik eser çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

- CÖMERT, B. (1979). **Croce'nin estetiği**. (2. baskı)  
Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- CÜCELOĞLU, D. (1991). **İnsan ve davranışı. Psikolojinin temel kavramları**. (2. baskı)  
İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DENEL, B. (1981). **Temel tasarım ve yaratıcılık**.  
Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi-Basım işbirliği.
- EDMAN, İ. (1966). **Sanat ve insan**.  
İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.  
(Çev: Oğuzkan, T.).
- ERDOK, N. (1977). **Figüratif resimde 'bakış' diyalektiği ve bakış-espas ilişkisi**.  
İstanbul: İ.D.G.S. Akademisi Yayınları.
- ERKMAN, U. (1982). **Mimari tasarım için bir veri ve üretim yöntemi olarak çevre analizi**.  
İstanbul: İ.T.Ü. Matbaası.
- ERSOY, A. (1995). **Sanat kavramlarına giriş**.  
İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- FISCHER, E. (1968). **Sanatın gerekliliği**.  
İstanbul: De Yayınları  
(Çev: Çapan, C.).
- GENÇ, A., ve SİPAHİOĞLU, A. (1990). **Görsel algılama "sanatta yaratıcı süreç"**.  
İzmir: Sergi Yayınevi.
- GOMBRICH, E.H. (1986). **Sanatın öyküsü**. (3. baskı).  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.  
(Çev: Cömert, A.).
- GOMBRICH, E.H. (1992). **Sanat ve yanılsama resim yoluyla betimlemenin psikolojisi**.  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları  
(Çev: Cemal, A.)

- GÜRER, L. (1992). **Görsel sanat eğitimi ve mekan-form.**  
İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- GÜVEMLİ, Z. (1992). **Sanat tarihi.** (3. baskı).  
?: Varlık Yayınları.
- HEGEL, G.W.F. (1992). **Estetik.** (2. baskı).  
İstanbul:  
(Çev: Bozkurt, N.).
- İPŞİROĞLU, N., ve İPŞİROĞLU, M. (1993). **Sanatta devrim** (3. baskı).  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- KABAŞ, Ö. (1976). **Tüm-çevresel gerçekçilik.**  
İstanbul: İ.D.G.S.A. Yayınları.
- KATI, A. (1995, Nisan). "Günümüz sanatında ve savaş sonrası minimal sanata doğru heykel." **Anadolu sanat**, ss. 65-84.
- KILIÇ, L. (1981, Ekim). "Görüntü düzenlemesi ve görsel öğeler".  
**Kurgu Dergisi**, ss. 97-117.
- KILIÇ, L. (1994). **Görüntü estetiği.**  
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KINAY, C. (1993). **Sanat tarihi.**  
Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- LOWRY, B. (1972). **Sanatı görmek.**  
İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları  
(Çev: Yurtsever, N., ve Güvemli, Z.).
- LYNTONN, N. (1991). **Modern sanatın öyküsü.** (2. baskı).  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları  
(Çev: Çapan, C., ve Öziş, S.)
- MARINETTI, F.T. (1994). "Fütürist manifesto" **Modernizmin serüveni-1.**  
ss: 50-56.  
?: Yapı Kredi Yayınları  
(Çev: Hilav, S.).
- MÜLAYİM, S. (1994). **Sanata giriş.** (2. baskı).  
İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi

- ONNES, R. (1978). **Evren ve dönüşümleri**.  
Ankara: Onur Yayınları.  
(Çev: Tamerolu, S., ve Eralp, H.V.)
- ÖGEL, S. (1977). **Çevresel sanat**.  
İstanbul: İ.T.Ü. Matbaası.
- PASSERON, R. (1990). **Sürrealizm sanat ansiklopedisi**. (2. baskı).  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.  
(Çev: Tansuğ, S.).
- PILLEMENT, G. (1987). "Resim, gravür ve heykel" **Sembolizm sanat ansiklopedisi**. ss. 30-154.  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.  
(Çev: İnce, Ö.)
- PUNIN, N. (1994). "Anıtlar" **Modernizmin serüveni-1**. ss. 157-159.  
?: Yapı Kredi Yayınları.  
(Çev: Rifat, M.).
- RICHARD, L. (1984). "Heykel" **Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi**. ss. 109-115.  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.  
(Çev: Madra, B.).
- ROSCHITZ, K. (1988). "Heykel" **Romantizm sanat ansiklopedisi**.ss. 113-142.  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.  
(Çev: İnce, Ö.).
- SAVAŞ, R. (1977). **modelaj sınıf III**.  
Ankara: Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu.
- SAVAŞ, R. (1988). "Modern heykel ve teknoloji" **Çağdaş teknoloji ve sanat**. ss. 169-174.  
Ankara: H.Ü.G.S.F. Yayınları.
- TANSUĞ, S. (1991). **Çağdaş türk sanatı**. (2. baskı).  
İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

TUNALI, İ. (1984). **Estetik**. (2. baskı).

İstanbul: Cem Yayınevi.

THOMSON, G. (1991). **İnsanın özü**. (4. baskı).

İstanbul: Payel Yayınları

(Çev: Üster, C.).

WEBER, J.P. (1995). **Sanat psikolojisi**. (2. baskı).

Ankara: Ürün Yayınları

(Çev: Erseven, İ.C.).

WÖLFFLİN, H. (1990). **Sanat tarihinin temel kavramları**. (3. baskı).

İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

(Çev:Örs, H.).

YURTSEVER, H. (1988). **Uygulamalı estetik**.

Ankara: Büro-Tek.

ZELANSKI, P., ve FISHER, M.P. (1984). **Design principles and**

**problems**. New-York (U.S.A.): Holt, Rinchart and Winston Inc.

ZELANSKI, P., ve FISHER, M.P. (1987). **Shaping Space**. New-York

(U.S.A.): Holt, Rinchart and Winston Inc.