

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BÜYÜSEL VE SİMGESEL DEĞERLERLE HEYKELDE  
KAVRAM  
SEZİNLETMELERİ.

SANATTA YETERLİK TEZİ

Ayhan YILMAZ /

Eskişehir-1994

Eskişehir Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Kütüphane

## ÖZET

Bu çalışmada, geçmişten günümüze-büyüsel ve simgesel değerlerle heykelde kavram sezinletmeleri sorunu ele alınmış ve tasarım süreçlerinden bitiş anlarına değin, çalışmaların gelişimleri gözlemlenmiş, bunlar arasındaki ilişkiler-bağıntılar irdelenmiştir.

Kavramlar, Psikanaliz Açısından Simgencilik, Geçmiş Kültürlerin Sanatlarında Büyüsel ve Sembolik Yansımalar, Çağdaş Sanatta Simgesel Yoğunlaşma ve Anlam Yaratma, Uygulamalar (Çalışmalar) ve Plastik Çözömlenmeleri, başlıklarıyla oluşan bölümler, birtakım açıklamalar ve alıntılarla kuramsal açıdan desteklenmiştir.

Hem iç mekanda, hemde dış mekanda sergilenebilir özellikteki çalışmalar için, yerleşim alanlarına yakın arazi ve belirli sayıdaki insan grubu da aynı yaklaşımla ele alınmıştır. İç ve dış mekanda yapılan "Heykel ve İnsan" adlı çalışmalarda, geleneksel anlayışın dışında bir heykel eylemi gerçekleştirilmiştir. Kavramların plastik endişelerle heykelsi biçimlere dönüştürülmesi sürecinde, anlamlandırmaya ilişkin bulgular değerlendirilmiştir.

Bu çalışmalarda, taş, metal, polyester (fiberglass), toprak ve boya gibi malzemeler kullanılmıştır. Plastik formlarla, mekanın ve çevrenin

tüm verileri kullanılmaya çalışılırken duysal ve fiziksel diyalog sağlanmıştır.

Sanat tarihine bağlı olarak, çalışmada yer alan sanatçıların yapmak-anlatmak istediği konuya en uygun tasarımları bulup, gerçekleştirmeye ve anlamı en etkili biçimde hissettirmeye-sezdirmeye çalıştıkları görülmektedir. Form ve algılama ilişkileri açısından bunları yaparken, büyüsel ve simgesel değerlerin kullanımı değişik boyutlar oluşturmuştur. Bu boyutlar, başka toplumlar, akımlar ve sanatçılarda farklı özellikler gösterirken, kişinin dünyayı algılaması ve yorumlaması, içerisinde bulunduğu zamanın gerçekleriyle de doğrudan ilişkilidir.

Duyularıyla olayları-yaşamı-heykeli algılayan insan, çalışmaların odak noktasını oluşturmuştur. Konuya bağlı plastik çözümler ve yaklaşımlardaki arayışlar, farklı araştırmaları ve denemeleride beraberinde getirmiştir. Simgesel değerlerle 'büyülü' olanın oluşturulmaya-yakalanmaya çalışıldığı düzenlemeler, birer sanatsal aktarımlar olarak; -sorunları, ele alınış şekilleri ve çözümleri- ilgili bölümlerde açıklanmaya çalışılmıştır.

Bütün plastik öğelerin oluşturduğu heykel-mekan ve çevreyle hesaplaşmalarda (eskiz çizimler, desenler, maketler vb.) tüm çalışmalar, fotoğraf-dia ve video ile belgelenip bir döküman haline getirilmiştir.

## SUMMARY

In this study, the problem of the concept perceptions in the sculpture has been studied and works progresses of the projects have been observed and the relations between them have been examined.

The concepts, the symbolism from the point of view of the psychoanalysis, the symbolic reflections of the old cultural arts, the symbolic density and the sense creation at the contemporary arts, the applications and their plastic solutions, the parts formed by their titles have been supported from the point of the view of theory with some explanations and inscriptions.

The land near to settler and a certain number of mankind have been studied with the same approach for the exhibitable works as well inner site and as outer site.

A sculpture action has been realized outside of the traditional understanding by "Sculptural and Mankind" works done inner and outer sites. The meaningful findings have been appraised related the transformation of the conceptions to the sculptural forms.

In these works, the materials such as stone, metal; fiberglass (polyester), earthen and paints have been used. The affective and physical dialogue has been secured by using entire datum relating to plastic forms.

In accordance to the Arts History, the artists who participated in the works are seen in finding out the most appropriate designs, realization and perception, on making up these from the point of the view of forming and perception, the sizeable and symbolic values are obtained. While these dimensions showing the other communities, trends and artists, the perception and interperations of the individual person is directly related to the trues of our time.

The mankind precepting the events, the life, the sculpture with his senses, has been the focus point of the works. The searches related to plastic solutions and approaching has brought the different researches and experiments. The orders being formed by symbolic values, by their problems, studying forms, and solutions are explained in related parts.

On setting up (drawing, designs, models, etc.) sculpture-site and environment formed by total plastic elements, the entire works have been documented into a document by using photograph-dia and video.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
SUMMARY .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	v
RESİMLER DİZİNİ .....	vii
ÖNSÖZ .....	viii
GİRİŞ .....	1

### I. Bölüm

#### KAVRAMLAR

I.1. BÜYÜ - SEL .....	5
I.2. SİMGE - SEL .....	7
I.3. KAVRAM .....	10
I.4. SEZGİ - SEZİNLETMEK .....	12

### II. Bölüm

#### PSİKANALİZ AÇISINDAN SİMGEÇİLİK

II.1. SİMGELEŞTİRME .....	14
II.2. SEMBOL DİLİNİN ÖZELLİKLERİ .....	17

### III. Bölüm

## GEÇMİŞ KÜLTÜRLERİN SANATLARINDA BÜYÜSEL VE SEMBOİK YANSIMALAR

III.1. BÜYÜDEN SANATA .....	21
-----------------------------	----

### IV. Bölüm

## ÇAĞDAŞ SANATTA SİMGESEL YOĞUNLAŞMA VE ANLAM YARATMA

IV.1. HEYKELDE SİMGESEL ETKİNLİK .....	36
--	----

### V. Bölüm

## ÇALIŞMALAR (DÜZENLEMELER)

V.1. UYGULAMALARIN (ÇALIŞMALARIN) TASARIM SÜRECİ, AMAÇ VE KAPSAMI .....	69
V.2. UYGULAMALARDA (ÇALIŞMALARDA) PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER .....	82
V.2.1. Son'a Doğru .....	85
V.2.2. İsimsiz - II .....	89
V.2.3. Trans - I .....	94
V.2.4. İsimsiz - III .....	97
V.2.5. İsimsiz - IV .....	101
V.2.6. İsimsiz .....	105
V.2.7. İsimsiz .....	109
V.2.8. İsimsiz .....	113
V.2.9. İsimsiz .....	118
V.2.10. İsimsiz (Heykel ve İnsan) .....	127
SONUÇ .....	152
KAYNAKÇA .....	155

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim</b>	<b>Sayfa</b>
Resim-1 : Sembol .....	22
Resim-2 : Mask - Fetiş .....	23
Resim-3 : Kavram Yazısı .....	27
Resim-4 : Eski Mısır Heykeli .....	28
Resim-5 : Obelisk (Mısır) .....	30
Resim-6 : Törensel Sembol (Hitit) .....	32
Resim-7 : Hitit Tapınağı (Evi) .....	33
Resim-8 : Maya Heykeli (Sembol) .....	34
Resim-9 : Paskalya Adası (Mu Uygarlığı-Heykel) .....	35
Resim-10 : Paskalya Adası (Mu Uygarlığı-Heykel) .....	35
Resim-11 : Pablo Picasso (Heykel) .....	47
Resim-12 : Constantin Brancusi "Sessizlik Masası" .....	53
Resim-13 : Max Ernst "La Capricorne" .....	55
Resim-14 : Isamu Noguchi (Heykel) .....	58
Resim-15 : Isamu Noguchi (Heykel) .....	60
Resim-16 : Iginio Balderi (Heykel) .....	64
Resim-17 : Richard Long "Alaska'da Bir Daire" .....	65
Resim-18 : Son'a Doğru .....	85
Resim-22 : İsimsiz - II .....	89
Resim-27 : Trans - I .....	94
Resim-30 : İsimsiz - III .....	97
Resim-35 : İsimsiz - IV .....	101
Resim-39 : İsimsiz .....	105
Resim-43 : İsimsiz .....	109
Resim-48 : İsimsiz .....	113
Resim-54 : İsimsiz .....	118
Resim-64 : İsimsiz (Heykel ve İnsan) .....	127



## ÖNSÖZ

Geleneksel ve tarihsel verilerle, kültürler arası alışveriş ortamındaki etkileşimin sonucu olarak, çağımızda hızlı ve dinamik bir yoğunluğa tanık olmaktadır.

Geçmişle bir hesaplaşma dönemi olan 20. yy. başlarında, doğa taklitçiliğinden kavram sanatına bir geçiş görülür. Çünkü sanat, Rönesans'tan bu yana duyularla algılanan doğanın dış görünüşünü yansıtmıştır. Sanatçılar, çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak yeni bir biçim dili arayışı içerisinde olmuşlardır. Bu arayış, simgesel anlatım tarzı içerisinde, düşüncenin görselleştirilmesi ile olası dünyaların yaratılmasında etkili olmuştur. Simgesel değerlerle bir düşünce objesi haline gelen bu çalışmalar, bir anlamda da fetiş, idol ve muska gibi ilkelerin büyü nesnelere hatırlatılmaktadır.

21. yy.'a girerken, toplumsal yaşam içerisinde kolay, algılanabilecek görsel işaret sisteminin oluşturulduğu ve bu işaretlerin, pratik mesajlara yönlendirici oldukları görülür. Buna paralel olarakta, bireyin kendine özgü simgeler oluşturma yönünde kişisel çabalarında sürüp gitmektedir. Uygulamalarla oluşturulmuş biçimler (çalışmalar), çağın, duyarlığına, espi ve anlayışına (mizacına)-gereksinimlerine uygun bir karakter taşımaktadır.

Bu çalışmanın kapsamına bağlı olarak, içerisinde bulunulan ortamın algılanması ve değerlendirilip sanatsal biçimlere dönüştürülmesinde, tüm estetik, psikolojik, sosyolojik ve fiziksel veriler, bir bütün halinde kullanılmaya çalışılmıştır. Gerçekleştirilen uygulamaların özünde, insan, mekan ve heykel arasındaki psikolojik ve fiziksel ilişkiler-diyaloglar vardır. Bu heykellerde, insanlık tarihi boyunca yaşanan simgesel etkinliklerle, kozmik bir zaman içerisinde bilinmeyen fakat hissedilen, görülmeyen fakat duyumsanan-yaşanan ve anlamlandırılmaya çalışılan bir evren sunulmak-sezdirilmek istenmiştir. Mistik bir dünya, gerçekleştirilen bu çalışmaların, hem fiziksel hemde duyuşsal çevresini oluşturmuştur.

Simgesel değerler, sözel ve düşünsel mesajları karşılamak-aktarmak üzere, biçimsel bir takım düzenler oluşturmuşlardır. Bu düzen içerisinde, soyut bir işaret dilinin gelişmesinde olanaklı görülmüştür.

'Büyüsel ve Simgesel Değerlerle Heykelde Kavram Sezinletmeleri'  
Konulu Sanatta Yeterlik Tez Çalışma(ları)m sırasında, fakültemiz olanaklarından yararlanmamı sağlayan Dekan Prof.Dr. Engin ATAÇ'a ve Tez Danışmanım Doç. Şahin ÖZYÜKSEL'e teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Yaşamı boyunca karmaşık biçimsel, duygu ve düşünsel ilişkileri yaşayan insan, günümüzde çevresiyle sürekli bir alışveriş (işbirliği) içerisinde ve birbirlerini devamlı olarak etkileyerek biçimlendirmektedirler. Bu yüzden, insanoğlu artık yaşadığı tüm çevreyi ve yeryüzünü biçimlendirir hale gelmiştir. Bu ortam içerisinde, sayısız kavram, olgu ve imgeler evreninde nesnelere, birer uyarı kaynağı olarak mesajlarını iletmektedirler. Kant'a göre, «nesnelere, duyularımızı etkiler ve tasarımlarımızı oluşturur» (Büker, 1991, s. 19).

20. yy.'ın sonlarından 21 yy.'ın başlarına doğru ilerlediğimiz bir zaman içerisinde, çok hızlı bir değişim ve gelişim gösteren teknoloji ve tüm yaşamsal olgular, güncel sanatın çok yönlü, çok araç ve gereçli olmasını sağlamışlardır. Birey özellikle, görselliğin getirdiği etki ve olanaklarla, edilgin ve tüketici bir konumda kendisini kuşatılmışlığın içerisinde bulmakta, sayısız imgelerin oluşturduğu bir evrende yaşamaktadır. Elbetteki bu karşılıklı etkileşim, bir çözüm arama çabasını da beraberinde getirmektedir.

Mağara duvarlarında çizim ve kabartmalarla başlayan iletişim, değişik şekillerde ve mekanlarda evrensel bir yapı olarak devam etmektedir. Hızla yaşanan bu değişim içerisinde kişi, kendi gerçeğini ve onu çevreleyen evrenin sınırlarını çözmeye zorlanmaktadır. İnsanın bu

gerçekleri görsel açıdan sorgulamaya başlaması, yirmi bin yıl öncelerine, Lascaux ve Altamira Mağraları'na kadar gitmektedir.

Değişik çağ ve toplumlarda, sosyal yaşantıyla birlikte (inançlar, düşünceler, değerler ve ihtiyaçların değişmesiyle), toplumsal bilincin gelişmesi sonucu, sanatsal anlatım ve yaklaşım şekilleride değişmeye başlamıştır. Günümüz heykel sanatı için de geçerli olan bu farklılıklar, yeni görsel ve düşünsel çeşitliliklere de zemin hazırlamıştır. Böyle bir ortamda sanatçı da, kendisine uygun yeni biçimleme ve çözümlene yollarına gitmiştir. Bu yeni anlatım olanaklarının gelişmesinde (oluşmasında) Soyut sanat önemli bir yer tutmaktadır. Artık, kavramlara, belirlenmiş-sabit açılardan bakmak yerine farklı ve yeni bakış açıları ve ifade biçimleri getirilmiştir.

Günümüzde artık, ülkelerin ekonomik ve siyasi ilişkileri yanısıra, kültür ve sanatları ile de sıkı bir alışverişe geçtiği-hatta yarıştığı bir dünyada yaşamaktayız. Zamanımızın kültür ve estetik anlayışları daha evrensel olmaya yönelirken, aynı zamanda bunlara dayanak oluşturacak bireysel farklılıklara ve onların önemine işaret edilmektedir.

Yüzyılın başından bu tarafa, evrensel boyutlar kazanarak bir 'küresel sanat' durumuna gelen günümüzün sanatında görülen bu sonsuz özgürlük anlayışı, geleneksel resim ve heykel kavramlarının dışında, her türlü üçboyutlu çalışmaların yapılması, sanatsal üretim, biçim ve türlerinin zenginleşmesiyle sonuçlanmıştır.

Yaşadığı dünya içerisinde sürekli bir anlam arayışında olan insan, -biçimlerden, renklerden, dokulardan oluşan dünya- ile, simgeler

aracılığıyla uyum sağlamaya çalışmaktadır. Aktif insan, temelde, bütün yaşamı boyunca içerisinde bulunup- yer aldığı dünyayı kavrayıp yorumlayarak, yeniden anlamlandırmaya girişmektedir. «Bir anlamı kavramaya çalışmak, onu çözümleyip yorumlamaksa, bir anlam üstüne konuşmakta onu yeniden biçimlendirerek üretmek demektir. Bir anlamlar evreni içinde yaşadığımızı göre, bu evrenin hemen her aşamasını kavrayıp yeniden anlatmak ta (anlamdırmak ta) yaşamımızın ayrılmaz bir parçası...» (Rifat, 1993, s. 39).

Yaşam ve teknoloji ilerledikçe, üretilen nesnelere ve buna bağlı olarak ta simgeler gelişmektedir. Genel olarak tüm çevresi tarafından biçimlendirilen insan için simgelerin, dolaylı yada dolaysız yoldan etkileri olmaktadır. Bireyin duyu organları yoluyla algıladığı bu etkenleri seçebilmesi, potansiyel konumunu kullanabilme yeteneğine bağlı olacaktır. Heykelle olan diyaloğunda bir kimse, kendi kültürü, sezişii, içdünyası, görüşü, ilgisi ve tecrübesi oranında bir bağ kuracaktır. Burada bireyin, kendi toplumu ve yaşadığı dünyanın evrensel değerlerini sorgulaması, başlangıç olarak tasarım sürecinin bir parçasını oluşturmaktadır.

Kişinin bir konuya yakınlığı, onun yapmak istediği gerçekleri de oluşturacaktır. Tasarım aşamasında, kavramları yeni bir dille aktarma düşüncesi ve isteği, heykelin biçimsel görüntüsünde etkili olmaktadır. Plastik görsel dilin somutlaştırılmasında ise, bireyin geçmiş yaşantıları ve birikimlerine dayanan kişisel çözümlemeleri sözkonusu olmuştur.

Günümüzde artık sanatsal görüntünün, betimliyor olmaktan kurtulup, genel ve eski ilkelerden arınarak, yaratıcı ve düşünsel olana,

sanatsal olana yöneldiği görölmektedir. Burada yapılan uygulamalarda, heykeli oluşturan plastik ve simgesel değerlerle (sembollerle), büyüsel (büyölü) bir etkinlik amaçlanmıştır. Malzeme seçimi ise, yapılmak istenenlere bağlı olarak, yapısal-dinamik etkinliğin yanısıra, bireyin psişik yapısıyla da ilişkilidir.

Başlangıçta, geçmişte ve günümüzde benzer yaklaşımlarla ürünler vermiş sanatçılar ve yapıtları, teorik ve pratik yönden incelenirken, konuya bağlı sorunların çözömlenmesine ve plastik etkinliğin artırılmasına yönelik çalışmalar-uygulamalar yapılmıştır.

## I. Bölüm

### KAVRAMLAR

Tez konusunun ve çalışmaların ele alınmasında başlıca öğeleri oluşturan kavramlar (Büyü-sel, Simge-sel, Kavram, Sezgi-Sezinletmek), anlamları itibariyle geniş bir alanı kapsamaktadırlar. Bu nedenle bir çok kaynağın, belirtilen kavramları açıklamada benzer ve değişik yaklaşımları vardır. Bu yaklaşımlar içerisinde kavramlar, çalışmalara uygun tanımlarıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

#### I.1. BÜYÜ - SEL:

«İnsana ve doğaya ilişkin olayları maddi dünyanın ötesindeki gizemli dış güçler aracılığıyla etkileyip yönlendirdiğine inanılan törensel eylem» (Britannica, 1987, s. 183).

Büyü ile ilişkili, büyüye değgin, büyüden kaynaklanan, özellik ve etkisini taşıyan bu olgular, yazısız kültürlerde bir çok dinin çekirdeğini oluşturmuş ve çoğunlukla temel bir toplumsal rol oynamıştır.

Dünyanın her yerinde ve bütün dönemlerde (çağlarda), birçok uygulamayı kapsayan eylemler dizini olarak büyü(sel), toplumsal ve kültürel bir olgudur.

Mağara duvarlarına çizilen resimlerle oymaların av için yapılan büyüye ilişkin figürler içerdiği varsayımı yanısıra, bu kültürlerle ilişkin anlatılanların çoğunda, törensel uygulamaların hemen hemen hepside büyü eylemi olarak değerlendirilir.

Kişisel olmaktan çok teknik bir eylem olan büyü kavramı, çoğunlukla yazısız küçük toplumlarda dinsel inanışın merkezini oluşturacak kadar önemli olmuştur. İngiliz Antropolog Sir James Frazer (1854-1941), «... büyüünün, insana ve doğaya ilişkin olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisine simgesel bir anlam yükleyen kültürlerde önemli olduğunu belirtmiştir» (Britannica, 1987, s. 184).

Bir araç olmanın ötesinde, bir ifade biçimi olan ve büyüsel inançla yapılan törenin kendisi de tümüyle simgesel olabilir. Bu nedenle büyüünün işlevi bir araç ve bir simge oluşturmasından kaynaklanır. Yapılan büyüsel işlemin amacına ulaşması için, gerekli elemanların doğru bir şekilde ve yerinde kullanılmalarını gerektirmiştir.

«Güzelliğin yarattığı etkileme gücü, gizemli çekicilik; sihir: sanatın, müziğin, şiirin büyüü» (Larousse, 1986, s. 2060) olarak tanımlanan büyü düşüncesi, Antropolog M. Mauss ve Hubert tarafından «...kültürel üretimlerin tümüne özgü ortak 'bir simgesel işlevin' simgesel düşüncesinden özel bir görünüm...» (Larousse, 1986, s. 2060) olarak değerlendirilirken, büyü tasarımlarının heyecan temeline dayandığını belirtmişlerdir.

İnsanla evren arasında bir uyum sağlayan ve bir inançlar bütünü olan büyü J. Frazer ve Tylor'a göre, bireysel düşünce biçimi kavramına dayandığı için daha çok psikolojiktir (Ana Britannica).



Dilimizde ise büyü; sihir ve tıslım kelimeleri çoğunlukla eş anlamda kullanılmaktadır. Arapça'dan gelen tıslım; olanüstü etki, sihir ise; büyü kadar etkili şey anlamına gelmektedir (Örnek, 1988, s. 134).

İnsanlığın en eski bir düşünüş tarzı (biçimi) olarak kabul edilen büyüsel inanç törenleri ve eylemleri, çoğu zaman karmaşık bir yapıya sahip olup mistik bir nitelik taşırlar. Birey tarafından yapılan büyüsel eylemin yayılma çevresi, içerisinde bulunduğu topluluktur ve dünyaya egemen olma isteği onun doğaüstü ve değişik güçlere başvurmasını gerektirir.

## **I.2. SİMGE - SEL:**

- Simge: (Os. Remiz, Fr. Symbole, Al. Ing. Symbol) «...herhangi bir şeyi belirten im..., herhangi bir şeyi, kendisinden başka bir şeyle belirtme işlemi...

- Simgesel: (Osm. Timsali, Fr. Symbolique, Al. Symbolisch, Ing. Symbolic, İt. simbolico), - Simgeye değgin ve simge özelliği taşıyan...» (Hançerlioğlu, 1986, s. 372-373).

- Sembol: (Fr. symbole) «Duyularla algılanmayan bir şeyi belirten somut şey veya işaret. Sembol bir çağrışımdan doğar ve ilkel, dini ve büyüsel bir nitelik ortaya koyar» (Larousse, 1973, s. 166).

- Simge: «Belirtilen bir insan, nesne, grup yada düşünceyi yada bunların bir bileşimini temsil eden ya da bunların yerine geçen iletişim ögesi. Bazı simgeler ile simgelenen arasında hiçbir berzerlik ya da

çağrışım bağı yoktur. Örn. Matematikte sonsuzluğun simgesi  $\infty$ » (Britannica, 1990, s. 385).

Düşüncelerin ya da bir fikrin hissedilir bir şekilde ifadelendirilmesiyle biçim kazanan simgeler, aynı zamanda bir soyutlama aracı olarak ta tanımlanabilmektedir.

Dünyada mevcut olan her kültür, kendi üyeleri arasında bir simgeler sistemi yaratmıştır. Belirli bir kültüre ait olan simgeler, o kültüre yabancı olan bir kimse için hiç bir anlam taşımayabilir.

Özel anlamlarda kullanılacak renklendirmelerle oluşan Renk simgelerinin de pek çok kavramlara ilişkin simgesel işaretleme işlevleri vardır. «Aslı Yunanca olan 'sembol' sözcüğü 'biraraya getirmek' nesnelere fikirleri (ideaları) bir araya getirmek, birinin öbürünü, öbürünün birini ifade etmesi anlamındadır» (Tansuğ, -, s. 190).

Simgeler, bir totem veya takı türünden biçimlenmiş tek bir nesne şeklinde olabileceği gibi, bir grup halinde anlam bütünlüğüne ulaşan nesnelere yana benzeri öğelerden de oluşabilmektedir.

Arnold Whittick'e göre, simgeler aşağıdaki şekilde sınıflandırılmışlardır.

(1)- «Somut bir obje yada objeler grubunun yaklaşık ya da kesin taklidiyle, objenin bir parçasının bütünlüğü ifade ettiği simgecilik (filmin bir parçasıyla tümünün simgelenmesi),

(2)- Bir fikir, bir eylem, bir uğraş yada bir adetin onunla bağlantılı olan bir objeyle simgelenmesi, (Palet, fırçayla resmin simgelenmesi),

(3)- Bir fikrin, o fikrin işlev ve amacına uygun niteliği gözönüne alınarak analogik ya da benzer diyebileceğimiz bir objeyle simgelenmesi,

(4)- Bir fikrin iki yada daha çok objeyle bağlantısından doğan simgecilik (kitap ve meşalenin eğitimi simgelemesi),

(5)- Bir fikir yada nesnenin, o fikir yada nesneye uygun bir dizaynla biçimlendirilmesi yolundan varılan simgesi -tüm yaygın işaret simgeleri bu alana girer» (Sezer, -, s. 191).

Başka bir şeyin yerine geçip, onu temsil eden simge ile simgelenen şey arasındaki ilişkinin belirlenmesi söz konusu olduğunda, bu bağlantılar;

- Bilinçli ya da bilinçsiz yapılan simgecilik,

- Kişisel ya da kişisel olmayan simgecilik şeklinde belirlenirken, semboller de;

- Rastlantısal semboller,

- Geleneksel semboller,

- Evrensel semboller olarak ayrılmışlardır.

Aynı simgenin başka başka anlamlar içermesi mümkündür. Henri de Régnier tarafından «ideanın en yetkin ve en tam betimlenmesi- İdeanın anlamlı betimlenmesi» (Cassou, 1987, s. 158) olarak tanımlanan simgenin (sembol) biçim ve renk olarak, şiir ve müziğe göre (oranla) daha çabuk ve kolay okunmasını sağlayan resim, sembolist

düşüncenin en yetkin iletimi olmuştur. Kolayca ulaşılabilen bu görsel öğelerle simgesel iletişim hemen her türlü insan etkinliğiyle yakından ilişkili duruma gelmiştir.

### **I.3. KAVRAM:**

- Kavram: (Os. tasavvur, fikir, mana, Fr. concept, İng. conception, İt. concetto) «Nesnel gerçekliğin insan beyninde yansıma biçimidir. Bundan ötürü de her kavram, doğrudan yada dolaylı olarak nesnel gerçekliği içerir. Bu, örneğin ağaç gibi nesne kavramları için böyle olduğu gibi, örneğin özgürlük gibi düşünce kavramları içinde böyledir. Ne varki duyusal bir yansımadan bir kavram oluşturabilmek için insan beyninde çok karmaşık bir süreç izlenir. Bu süreçte soyutlamalar, karşılaştırmalar, çözümlenmeler, birleştirmeler, genelleştirmeler vb. gibi birçok ansal işlemler gerçekleşir.

Tümüyle hayal ürünü olan kavramlar bile nesnel gerçeklikten yansımıştır... Kavramlar da, nesnel gerçeklik gibi, daima gelişirler ve yenilenirler.

Kavram deyimini belli ve dar bir anlamda kullanmak koşuluyla, her yeni felsefenin, her yeni dünya görüşünün yeni bir kavramlar dizgesi olduğu söylenebilir.

Kavramlaştırma, bu işaretlere birer anlam verme ya da onların anlamlarını saptamadır» (Hançerlioğlu, 1989, s. 208-211).

- Kavram: «İnsan zihninin somut yada soyut bir düşünce nesnesinden oluşturduğu ve sözkonusu nesneden edindiği çeşitli algıları

o nesneye bağlamasına ve o nesneyle ilgili bilgileri düzene sokmasına olanak veren genel ve soyut fikir.

Bir görüngenü bilimci olarak Husserl'de iki çeşit kavram ayırt eder: Deneye ait bir sezgisel veriyi karşılamayan biçimsel kavram ve deneyin çeşitli verilerine denk düşen maddi kavram.Örneğin, Husserl'e göre, herhangi bir şey hakkındaki bilgi, genellikle, biçimsel bir kavramdır» (Larousse, 1986, s. 6532).

Bütün zihinlerin paylaştığı ve ortak bir ürün olarak kabul edilen Kavram, «insanın anlama ve nesnelere bağlantı kurma yetisinin dolayısıyla da genel olarak dili kullanma yetisinin temeli ve ürünü olarak görülen anlam birimi.

Kavramların temel özelliği bir sözcüğe bağlı olarak belirli nesnelere nitelendirilmesidir.

En geniş kapsamlı kavram 'nesne' kavramıdır, çünkü nesne, edinilebilecek herşeye göndermede bulunur...» (Britannica, 1989, s.91).

- Kavram: (concept), «...aralarında belirli özellikleri paylaşan bir grup nesne veya olaya verilen semboldür. Kavramların birbirleriyle ilişkileri vardır ve bu ilişkiler mertebeli bir yapı oluştururlar.

Kavramlar, bireyin son derece karmaşık ve ayrıntılı algısal yaşantısını özetler, soyutlaştırır...

Kavramsal soyut düzey bireyler arasında paylaşıldığından, dille iletişim kavramsal düzeyde olur. İnsanların kelimelerle ifade

edemedikleri kavramlar geliştirdikleri, kavram geliştikten sonra bu kavramın ifadesinin kelimeyle yapıldığı gözlenmiştir» (Cüceloğlu, 1993, s. 215-216).

«Kavramlar, soyutlamalarla elde edilirler. Ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanırlar» (Hançerlioğlu, 1989, s. 381).

«Duyularımızla algıladığımız gereçler, usumuzda kavramlaşır. Kavramlar, ussal bilgilenmenin temel biçimidir. Usumuz, duyularımızın getirdiği gereçleri ayıklar, eşdeyişle soyutlar, çözümlene (analiz) ve birleştirme (sentez) işlemlerinden geçirerek kavramlar kurar» (Hançerlioğlu, 1993, s. 401).

#### **I.4. SEZGİ - SEL:**

- Sezgi: «Gerçeğin akıl yürütmeye ve deneye başvurmaksızın doğrudan doğruya elde edilen bilgisi. Poincare sezgiyi, bize gizli ilişkileri, uyumları keşfettiren şey, bu duygudur; bu matematiksel sezgidir, der».

- Sezgisel: «Sezgiyle ilişkili, sezgiden kaynaklanan şey için kullanılır».

- Sezindirmek: «Sezinletmek-sezdirmek; bir kimsenin dolaylı olarak bir şeyi anlamasını sağlamak» (Larousse, 1986, s. 10415-10416).

- Sezgi: «Felsefede, çıkarım yada gözlem, usavurma yada deney yoluyla elde edilemeyecek bilgileri edinme gücü».

Sezgi, Bergson'da, içgüdüsel bir bilgi anlamı kazanmıştır. Bergson ayrıca olumlu bir anlam yüküyle sezgiyi, gerçeği kavrama yetisi olarak tanımlamıştır» (Britannica, 1990, s. 292-293).

- Sezgi: «Bir gerçekliğin düzenli bir akıl yürütme süreci sonucunda değilde, kesin olarak formüleleştirilmemiş bir düşünme süreciyle kavranması» (Sözen, - Tanyeli, 1992, s. 214).

- Sezgi: «Deney ve düşünmenin belli bir birikimi sonunda birdenbire gerçekleşen bilme. Dilimizde hafifçe duymak (hissetmek) ve kapalıca anlamak anlamlarını dile getiren sezme eylemiyle türetilmiştir.

Metafizik anlamda sezgi, duyular üstü araçsız bilgi olarak tanımlanır. Bu bir tinsel kavrayıştır» (Hançerlioğlu, 1989, s. 336).

Günlük hayatta devamlı olarak, duyularımız yoluyla gerçekleşen (sezgilerimizle), bu olguları kavrarız. «Kavramlara dayanan bilgi, nesnelere birbirleriyle olan ilişkilerinin bilgisidir; fakat, nesnelere sezgilerdir. Sezgi olmadan hiç bir kavram mümkün değildir, tıpkı izlenim materialisi ol madan sezginin kendinin de olmayacağı gibi» (Croce, 1983, s. 132).

## II. Bölüm

### PSİKANALİZ AÇISINDAN SİMGEÇİLİK

#### II.1. SİMGELEŞTİRME

İnsanoğlu doğarken hissetme, algılama ve düşünme gibi yeti ve davranış eğilimlerini de beraberinde getirmektedir. Bütün bu eğilimlerin gelişimi ve anlatım yolları ise, yaşanan süreç içerisinde bireyin kişisel (öznel) yaşantıları tarafından biçimlendirilmektedir.

Psikanalistler, bu düşünsel içeriğin görünür içeriğe dönüştürülmesinde başlıca mekanizmanın, simgeleştirme eylemi olduğunu belirtmektedirler.

«Simgeleştirme, gerek insanlığın ve gerekse bireyin evrimi açısından, zihin gelişiminin ilk basamaklarına bir gerilemeyi içerir. Bir başka deyişle, simgeler çocukluğun ilk dönemlerinde ya da ilkel topluluklar tarafından kullanılan anlatım biçimleridir.

Simgeleştirilen düşüncelere, genellikle kabul edilmesi güç nitelikte duygular ya da çatışmalar eşlik eder.



Simgeler kabul edilmeyecek nitelikteki duyguları maskelerken, bu duyguların kısmen olsun boşaltılmasına ve doyum sağlanmasına olanak sağlar» (Geçtan, 1990. s. 21).

İstek ve düşüncelerin simgeleştirme sürecinde, nesnelere ve kavramlar, doğrudan olmasada bazı simgelerle dolaylı olarak anlatım yolu bulurlar.

Carl Gustav Jung'a göre «...bir simge, iki temel amaca hizmet eder. Bunlardan biri engellenmiş olan bir içgüdüsel tepkiye doyum sağlamaktır.

Simgeler, ilkel içgüdülerin dönüşüme uğramış biçimleridir. İçgüdüsel enerjiyi, manevi ve kültürel değerlere kanalize eder. Edebiyat, sanat ve din, biyolojik içgüdülerin değişime uğramış anlatımlarıdır...

Ancak simgeler yada simgesel davranışlar, içgüdüsel enerjinin gerçek boşalım nesnelere yerine başka nesnelere koyma biçiminde yorumlanmamalıdır» (Geçtan, 1990. s. 138).

İnsan hayatı boyunca simgelerle içli-dışlı bağlantılar içerisinde bulunduğu için, kendi düşünce ve yaşantılarını biçim olgularına dönüştüren simgesel görünüşler ortaya koyabilmektedir.

«Simgeci düşünce yalnızca çocuğa, şaire veya dengesize ait olan bir alan değildir, insanın özünün bir parçasıdır; dile ve yargılara dayalı düşünceyi öncelemektedir. Simge gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkarmaktadır -en derin olanlarını-

imgeler, simgeler, efsaneler, psikenin sorumsuz yaratıları değildir; bunlar bir gerekliliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler. Varlığın en gizli tarz değişikliklerini açığa çıkartmak, buna bağlı olarak, bunların incelenmesi insanı, 'kısaca insanı' tarihin koşullarıyla henüz uyuşmamış olanı anlamamıza olanak vermektedir. Her tarihsel varlık, tarih öncesi insanlığının büyük bir parçasını kendinde taşır» (Eliade, 1992, s.20).

Psikanalistler ruhsal çözümleme yaparken, simge üreten kaynağın zihin olduğunu ve düşlerin de simgelerle belirlendiklerini işaret etmektedirler. Bu yaklaşımla Dr. Ernest Jones «yalnızca bastırılmış düşünce ve duyuş simgeleştirilir, simgeleştirme gereksiniminin başlıca koşulu budur.

Simgeler kendiliğinden, otomatik olarak ve geniş kapsamıyla bilinçdışı yollardan üretilirler» (Tansuğ, -, s. 188-190) demektedir.

Freud'un psikanalizi ve C.G. Jung'un «çözümleyici psikolojisine dayanan içgüdüsel ve bilinçsiz simgecilik, üstben'in (süper-ego) baskı altına aldığı bilinçaltının bir yansıması olarak da kavranır» (Tansuğ, -, s. 193).

Bir anlatım (ifade) sorunu olan Bilinçli Simgecilik ise, gerekli birikimler sonucu eyleme dönüşecektir. Lewis Mumford bu eylemi «insanın görünmeyi, fizik ötesini, gözün göremeyeceği kadar uzak olanı, atalarını, torunlarını, yani sonsuzluk ve süreklilik hakkındaki tüm kavrayışını 'simgeleştirme yetisi'ne borçlu olduğunu belirtmektedir» (Tansuğ, -, s. 191).

Bu özelliklere sahip olmakla birlikte, «çağdaş insanın bilinçsiz faaliyeti, ona sayılamayacak kadar çok simge sunmakla kalmamakta; bunlardan herbiri, psyche'nin dengesini sağlamak veya bu dengeyi yeniden kurmak üzere aktarılabilecek bir mesajla, yerine getirilecek bir göreve sahip olmaktadır. Simge, yalnızca bu 'açık' kılmakla kalmamakta, aynı zamanda dindar insanın evrensel kavuşmasına yardım etmektedir. İnsan simgeler sayesinde kendi özel konumundan çıkmakta ve genel ile evrensel 'açılmaktadır'. Simgeler bireysel deneyi uyandırmakta ve onu dünyanın metafizik kavranışı halinde, bir manevi eylem haline dönüştürmektedirler» (Eliade, 1991, s. 188).

Evrimsel süreçle ilgili olarak düşündüğümüzde, Jung, "...beynin insanlığın uzak geçmişteki yaşantılarının etkisi altında kaldığını..." (Jung, 1977, s 11) söylemektedir.

## II.2. SEMBOL DİLİNİN ÖZELLİKLERİ

Anlamlı bir bütün(ler) meydana getirmek için, birbirleriyle doğrudan yada dolaylı yollardan ilişkili ve etkileşim halinde olan semboller, insanın dünyaya bakışının ve algılamasının önemli bir parçası olan karmaşık öğeler durumundadırlar.

Biyo-psişik bir yapıya sahip olan insanın oluşturduğu sembolik dil, hemen bütün toplumlarda iletişimin sağlanmasında temel unsurlardan birisi olmuştur. Anlam yüklü bu öğeler (çizgi, renk, ses vb.) bütün insanlar tarafından paylaşılabilmek özelliğine de sahiptirler.

Erich Fromm'a göre, «sembol dilinin temelinde, kişisel tecrübe, his ve düşüncelerin sanki çevremizde oluşan olaylar ve bunların algılanmasıymış gibi olması yatar. Sembol dili, günboyu kullandığımız konuşma dilinden çok farklı bir mantığa sahiptir. Bu dilin mantığında önemli olan zaman ve uzay değil, yoğunluk, anlam ve çağrışımdır» (Fromm, 1992. s.18).

Evrensel bir dil özelliğine sahip sembol dili, insana, karmaşık ruh hallerini yalın bir sembolle anlatabilme olanağı da sağlamaktadır.

İnsanlığın geliştirdiği tek ve ortak dil olarak değerlendirilen Evrensel semboller de, sembolize ettiği şeyle belirli bir diyalog-ilişki vardır. Bu yüzden Evrensel sembol, «sembol ile sembolize edilen şey arasındaki ilişkinin anlamlı ve kesin olduğu tek sembol biçimidir. Onun kökleri duygu ve düşünceler ile, anlamlı deneylerin birikimi arasındaki kaynaktan çıkar» (Fromm, 1991, s. 132).

Daha çok kişilere özgü olan Rastlantısal Sembollere göre Geleneksel Semboller de, dar bir çevreye hitap etmekte ve anlam aynı ve ortak olarak değerlendirilmektedir. «Rastlantısal Sembollerle, Geleneksel semboller tek bir noktada benzerlik gösterirler: Burada, sembol ile temsil edilen şey arasında içsel bir bağlantıya rastlamak mümkün olmaz» (Fromm, 1992, s. 27).

Farklı uygarlıklarda başka başka anlamlar içerebilen semboller olabileceğinden, «...coğrafi ve medeni farklılıklardan doğan bir 'sembol dili lehçesinden' söz etmemiz mümkündür. Sembol dili lehçesi nedeniyle aynı sembol değişik bölgelerde farklı anlamlarda kullanılmaktadır» (Fromm, 1992, s. 33). Bu durumda sembollerin çokanlamlılığı

söz konusu olduğundan «aynı olayın değişik insanlarda değişik duygulara yol açması gibi, aynı sembolün de yerine göre değişik anlamlara gelmesi kaçınılmazdır» (Fromm, 1992, s. 33).

Bireysel bir doğaya sahip olan düşünce simgeleri, C.Gustav Jung'a göre «-gerçek simgeler - bilincin henüz tanımadığı içeriklerin taşıdığı anlamlardır» (Jung, 1982, s. 240).

Sanatçının yaratım sürecinde kullandığı simgesel dili, E. Fromm, «dış dünyayı iç dünyanın bir simgesi, ruhlarımız ve zihinlerimiz için bir simge» (Genç, Sipahioğlu, 1990, s.143) biçiminde tanımlanmıştır.

Çeşitli şekillerde ortaya çıkan (dışavurulan) simgeler, «...psikişik güncellikten hiçbir zaman kaybolmazlar; görüntüleri değişebilir, ama işlevleri aynı kalmaktadır» (Eliade, 1992, s. 25). İnsani varlığın bir parçası olarak simgeler, manevi hayatın özüne aittirler. Tarihsel içeriklerle yüklü olmasının yanısıra, «...bir simge her zaman, temsil ettiği kabul edilen kozmik hayatın görünüşünden daha fazla bir şeyi ifşa etmektedir.

Simgecilik bir nesneye veya bir eyleme yeni bir değer eklemekte, ama bu yüzden de onların kendilerine özgü ve dolaysız değerlerine dokunmuş olmamaktadır» (Eliade, 1992, s.214-215).

Sembolik dilin biçimlenmesinde ve oluşumunda, «...işaret etme, pek tabii ki, bir simgeyi -anamlı bir simge- kullanmayı birlikte getirir. Simgenin anlamı -gözden geçirdiğimiz görünüşe göre olması gerektiği gibi- kendisi de bir varlık ise, o zaman simgeyi anlamak bu varlığı başka

bir varlıkla ilişki içine sokmayı gerektirir; çünkü bir varlığın ne olduğunu bilmek, O'nu bir y'den çok x olarak bilmeyi birlikte getirir; bu da, anlamlı olduğu kabul edilen simgeler kullanmayı birlikte getirdiği için, bir varlığa başvurmak demek olur.

Gerçektende anlamlı bir simge yada işaretin -bu ister bir sözcük, ister bir değişken ya da bir bayrak gibi bir varlık, veya bir hareket olsun- anlamına geldiği şey bir varlık değil, bir düşüncedir.

Simgenin, işaret ettiği ile geldiği anlam arasındaki ayrım çok önemli semantik bir ayrımdır; çünkü simge, geldiği anlam ve işaret ettiği ayrı katagoriler olarak tanınmadıkça, adlandırmanın tam bir çözümlenmesi yapılamaz» (Wredu, 1983. s. 3-4).

Olaya bu açılardan baktığımızda görürüz ki, «...bir simgenin bütünüyle nedensiz olan olmayan bir göstereni vardır: Simgenin bir özelliği, bütünüyle nedensiz olmamasıdır; gösteren ile gösterilen arasında doğal bir bağ ilkesi bulunduğu için boş değildir» (Berger Asa, 1993, s.17).

Çoğunlukla gizlenmiş veya kesin olmayan şeylerin yerine geçen bir özellik taşıyan semboller, bilinçaltının dışavurulmasında etkili olmaktadır. Sembolizm, Hinsic ve Campbell'e göre; «...nesne ya da düşünceyi, yerine geçebilecek işaret ve simgelerle yansıtma işlem ve eylemidir. Ruhbilimde, sembolizm egonun bir savunma mekanizması olarak çalıştığı için oldukça önemlidir ve burada bilinçaltındaki (yasaklanmış) saldırgan ve cinsel uyarılar, sansürden sakınılarak simgesel (sembolik) yolla ifadesini bulur» (Berger Asa, 1993, s.78).

### III. Bölüm

## GEÇMİŞ KÜLTÜRLERİN SANATLARINDA BÜYÜSEL VE SEMBOLİK YANSIMALAR

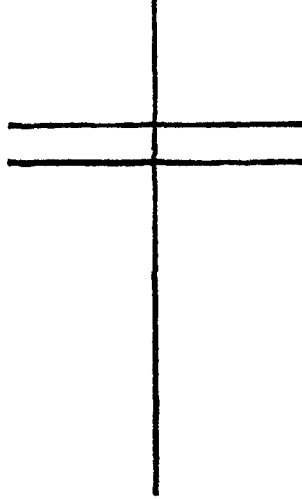
### III.1. BÜYÜDEN SANATA

Zengin kültürler (biçimleri) içerisinde, insanın duygu ve düşüncelerini bir anlatım aracı olarak kullandığı sanat ve sanatsal eylemler, ilkel insanın ilkçağlardan beri mağara duvarlarına çizdiği-şekillendirdiği resimler, kabartmalar ve heykellerle bir başlangıç oluştururlar.

Çizgiler ve kabartmalar yoluyla düşüncelerini ileten ilkel insan için bu eylemin, toplumsal yaşantının devamlılığında önemli bir fonksiyonu olduğu bilinmektedir. Çoğunluğu hayvan figürlerinden oluşan bu ilk resim örnekleri için oluşturulan genel kanı, duvarlara-kayalara yapılan resimlerin daha çok büyü ile ilgili bir anlam taşıdıkları yolundadır.

Duvarlara çizdiği bu hayvan resimleriyle, onlar üzerinde bir güç elde ettiğini zanneden ilkel insanın, yapacağı avın da başarılı geçeceği inanç ve düşüncesini taşıdığı kabul edilmektedir. Gelişim süreci içerisinde insanoğlu, iletişim kurma-bilgi iletme açısından temel işlevleri olan bu eylemlerin de, sembolik işaretler oluşturmuş ve bu

işaretleri kullanmışlardır. Araştırmacılar, yazının ilk belirtileri olarak kabul edilen bu sembollerin (Resim-1), daha çok dinsel-büyüsel kökenli oldukları konusunda birleşmektedirler.



(Resim-1, Tunçkan, 1989, s. 327).

Görünmez ve büyü güçlerin varlığına inanan insanoglu, bu korku ve heyecanlarını-büyüsel bir etkinlik-sağlama tutkusuyula yapıtlar üretmiştir. Ruhsal yapının bir sembolü olarak değerlendirilen resim ve heykel nesnelere, o dönemde insana olağanüstü Bir büyüsel güç sağladığına inanılan bir araç durumundadır.

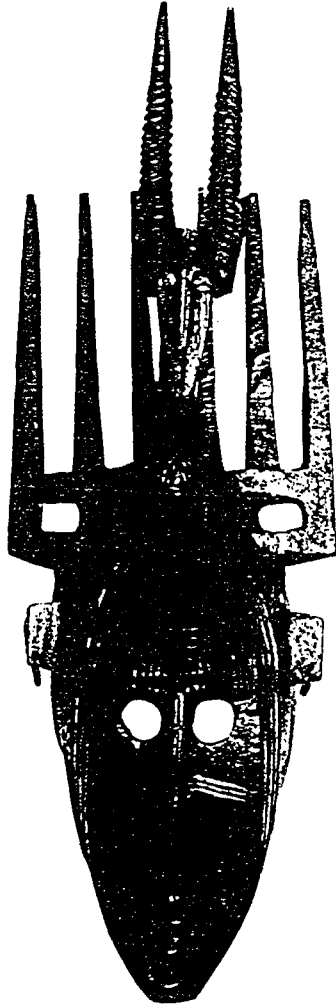
Bu çizimler ve nesnelere, büyü kavramının en önemli özelliği olan tılsımlar olarak görülmektedirler.

Sanat faaliyetleriyle din ve büyü arasında gelişen bu ilişkiler, bütün bölgesel inanç çevrelerinde kendilerine özgü biçimler ortaya koymuşlardır. Bu yüzden heykel sanatı ile din ve büyü kavramlarının bağlantıları tarih boyunca süre gelmiştir.



Sanat tarihinde çok önemli yerleri olan Afrika Sanatı, Mısır Sanatı, Anadolu, Aztek-İnka ve Maya Uygarlıkları doğa güçlerini sembolleştiren bir **çok tanrıcılık**, geliştirmişlerdir. Büyü ve din gibi iki etkenin hizmetinde olan Primitif sanatta, sembollerle aktarılan mesajlar aynı zamanda mistik bir etki yaratmaktadırlar.

Afrika sanatında yaygın olarak görülen totemler, masklar ve büyü nü nesnelere olarak adlandırılan fetişler (Resim-2) önemli bir yer tutar.



(Resim-2).

İlkel yaşamın her yönüyle bütünleşmiş olan totem, mask ve fetişlerle büyüsel törenler düzenlenmesi, simgesel bir şekilde ifade tarzını da beraberinde getirmiştir. Bu eserlerde görülen büyüsel ve sembolik yansımalar, algısal bilgi düzeyinde olan ilkel insan düşüncesinin dünyaya bakış açısını da göstermektedir.

Belirli amaçların elde edilmesine yönelik olarak yaptığı büyüsel eylemlerde ilkel sanatçı, sembolik tasfirleri kullanmaktadır. Dinsel ve büyüsel rollere sahip bu tasfirlerin, biçim-içerik ve anlamları bakımından, kültürel sistemin öğeleriyle yakından bütünleşmiş oldukları görülür. Büyüsel işlemlerin bir tür sanatsal eylemlere dönüşmesiyle, sanat ve büyü kavramları arasındaki etkileşimlerde giderek gelişmiş ve bunlarda, bütün süreçler içerisinde sanat ürünlerine yansımıştır.

Gerek büyüsel törenlerde, gerekse totem, mask (maske) ve fetişler şeklinde olan bu heykellerde, verilmek istenen mesajlar dolaysız bir şekilde sezdirilmektedir-sezilmektedir.

Büyüsel etkiler taşıyan bu nesnelerin sade (yalın) bir dille biçimlendirilmeleri, mesajların algılanmasını ve sezdirilmesini kolaylaştırmıştır.

«İlkel insanın düşüncü, hiç bir zaman soyut yada soyutlayıcı, ayrıntıya gereken önemi verip onu çözümleyen bir düşünüş olmadığı için, yaşayışını etkileyen temel öge nesnelerin iç değil dış niteliğidir. Onun için biçim, gözün gördüğü özelliştir önemli olan. Aynı biçimde olan her şey ilkel insan için aynı anlamı taşır» (Fischer, 1985, s. 168).

Büyüsel faaliyetleriyle ilkel toplulukların amaçladıkları şey, çoğunlukla karmaşık ve dile getirilmesi güç olguların, somut ve duyumsanabilir nitelikteki -nesnelere- aracılığıyla algılanabilir bir anlatıma ulaşmasıdır. İkel toplulukların inançlarında temel bir faktör olan korkunun, çeşitli varlıklar yanısıra, insan biçimlerine benzetme kaygılarıyla yapılan bu heykellerde de etken varlığı hemen sezilmektedir.

Dünyanın bir çok bölgesinde rastlanılan büyü ve büyüsel eylemlerde, insanlar amaçlarına, bir takım simgesel edimlerle ulaşabilmektedirler. Somut nesnelere (büyülü) -kişileştirilen- bu güçler, toplumların mistik ve manevi yaşantılarına kaynaklık etmektedirler.

Yaşamın gizli yanlarıyla ilişki ve iletişim kurmak gibi temel işlevlere sahip bu heykeller, anlam taşıyan birer sanat nesnesi olarak toplumların düşüncelerini ve düşünme biçimlerini etkilemektedirler. İnsanlar, büyü nü nesnelere oluşturulan simgesel çağrışımlar evrenini, kendi tecrübe (deneyim) ve yaşantılarıyla paylaşmaktadırlar.

Büyü ve büyüsel eylemlerden sanata giden bu yolda, yapılan nesnelere kendi varlığından öte bir anlam yüklenmiş olması, olayın boyutlarında ayrı bir önem teşkil etmektedir. Nasıl ki simgelerin besin kaynağı duyarlık ise, simgeler evreninde de içerik açısından olabildiğince zengin olması, insanoglunun bir anlamlar dünyası yaratmasına olanak sağlamıştır.

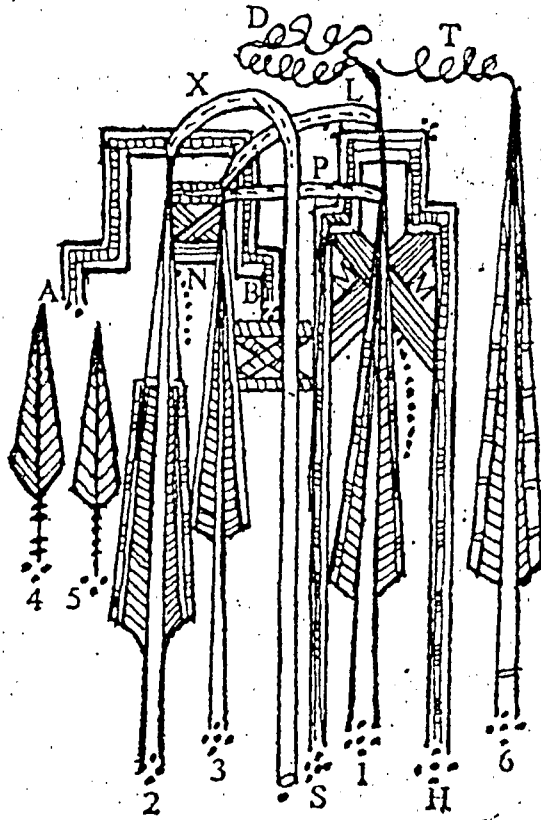
Kutsal dünyayı oluşturan ve kutsal bir öyküyü anlatan mitler ve onun doğa üstü varlıkları olan kişiler, mistik bir dünyanın anlam yönünü vurgularlar. Hissettirilen bu anlamlar, kendisini dile getiren bir takım olgular nedeniyle varolmaktadırlar. İmgelerin ve simgelerin betimlenmesinde «...kavramsal düşüncenin rolünü oynamak mitsel düşüncenin özgünlüğüdür...» (Strauss, 1986, s.34). Bu durumda, düşüncelerini simgeleştirdiği formlarla iletişim kuran insan, bir takım inançlarını gerçekleştirmeyi ve toplumsal yaşamı kolaylaştırmayı amaçlar.

Kozmik bir dünyada metafizik güçlerin sezdirilmeye çalışıldığı bu yapıtlarda, her çeşit olay simgelenmekte ve simgeler aracılığıyla dışavurulmaktadır. Halkların inançlarıyla bütünleşen doğa üstü güçleri yansıtan bu heykeller, yalın ve etkili bir anlatıma sahiptirler.


Yeryüzünün her köşesinde yaşayan topluluklarda, sembolik işaretlerle yazının da ilk belirtilerini oluşturan bu kültürler, (Orta Afrika, Eski Mısır, Kuzey ve Orta Amerika, Finike, Girit, Polinezya, Avusturalya'dan Sibiryaya'ya kadar) kendilerine özgü Piktogram ve İdeogram simgeciliği'de, süreç içerisinde sanatsal anlatıma kaynaklık etmiştir. Bir dizi resim yoluyla olayların anlatıldığı resim yazısında, «...genellikle yalnızca gerçek olaylar temsil edilebilir. Soyut kavramların bu görüntülere bakılarak çıkarsanması gerekecektir. Kavram yazısı (ideograms) gerçek yazı yönüyle daha ileri bir aşama sayılabilir. Bu yazı türünü oluşturan işaretler de görünüm olarak birer resim yada çizim şeklini korumakla birlikte, bu kez daha çok resimdeki nesnelere bağlaşıklık kavramları simgelemek amacını taşımaktadır.

Kavram yazısındaki simgelerin genel özelliği, temsil ettiği nesnelere içerdiği soyut çağrışımları da kapsamak eğiliminde olmalıdır» (Wells, 1984. s.174-176).

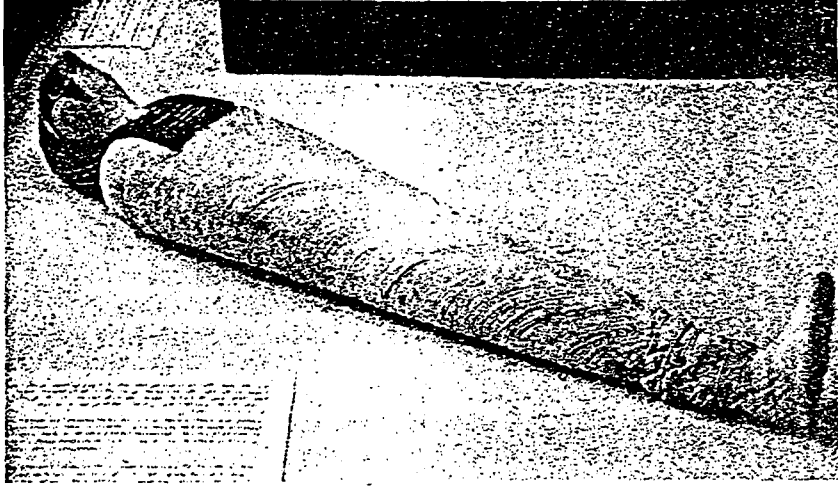
Resim-3'te görülen örnekte, «Sibirya'da yaşayan Yukagir'li bir kızın Huş ağacının kabuğu üzerine yazdığı aşk mektubu şemsiye biçimindeki çizimler insanları simgeliyor» (Wells, 1984. s.175).



(Resim-3, Wells, 1984, s. 175).

Benzer zellikleri gördüğümüz Mısır hiyerogliflerinde «...yaygın olan  simgesi, bağlanıp mühürlenmiş papirüs rulosunu belirtmekteydi. Simgenin taşıdığı anlam ise, üzerinde konuşulmakta olan konunun soyut bir nitelik taşıdığı şeklinde idi» (Wells, 1984, s. 176).

Eski Mısırlılar, düşüncelerini belli bir ölçüde somutlaştırmak isteğiyle yaptıkları (Resim-4) ve plastik değerler taşıyan eserlere yükledikleri bu anlamlarla, geçici (dünyevi) hayatı ebedileştirmenin sembollerini ortaya koymuşlardır.



(Resim-4).

«Bütün geleneksel toplumlarda olduğu gibi simgeler dili aracılığıyla görülen ve görülmeyeni aynı anda algılamak için gerekli sezgiyi geliştiren Mısırlılar, bu sezgiyi dinleri ve sanatlarıyla ortaya koymaya, açıklamaya ve iletmeye çalışmışlardır» (Çıkgel, 1993, s. 34).

Mitleri ve sembolleri açısından baktığımızda, «...Mısır evrenbiliminin temel ilkesi sulardır. Mısırlıların mitleri suya dayanır ve bütün mitler sudan türetilmiştir. Su biçimsizdir. Belirgin bir şekli yoktur, sular sonsuzluğun ifadesi olarak; bütün boyutlarıyla-yönleriyle ya da mekansal biçimleri ile ilişkisizdir. Dört önemli görünümü; ışığın, yaşamın, toprağın ve bilincin ortaya çıkmasına işaret eder.

Mısırlılar kendi mitletlerinin sembollerini, yaşamın ana problemlerini göstermek için kullanmışlardır. Mısır'a ait temel

semboller oldukça sınırlıdır. Bunların bazıları diğer kültürlerle paralellik gösterirler. Örneğin, yaşam ağacı, fakat bazıları sadece Mısır kültürüne ait özgün sembollerdir. Örneğin, Tanrısal göz. Fakat bu göz tek başına bir simge olmaktan çok, etrafında bir takım düşünceleri de oluşturan bir olgudur. Bu onu zaten önemli yapar. Semboller, kendi doğaları gereği duygusal ve imgesel değişimlerin odak noktası olarak hareket ederler ve onlar, mitler dünyasına aittirler. Semboller birbirlerinden ayrı varlıklar olmayıp (birel olgu olmaktan çok), ancak birbirleriyle bütünleştirildiklerinde karmaşık düşünce dokuları oluştururlar. Göz, Mısır düşüncesinde çok kullanılan genel bir semboldür» (Clark, 1978, s. 35-36, 218).

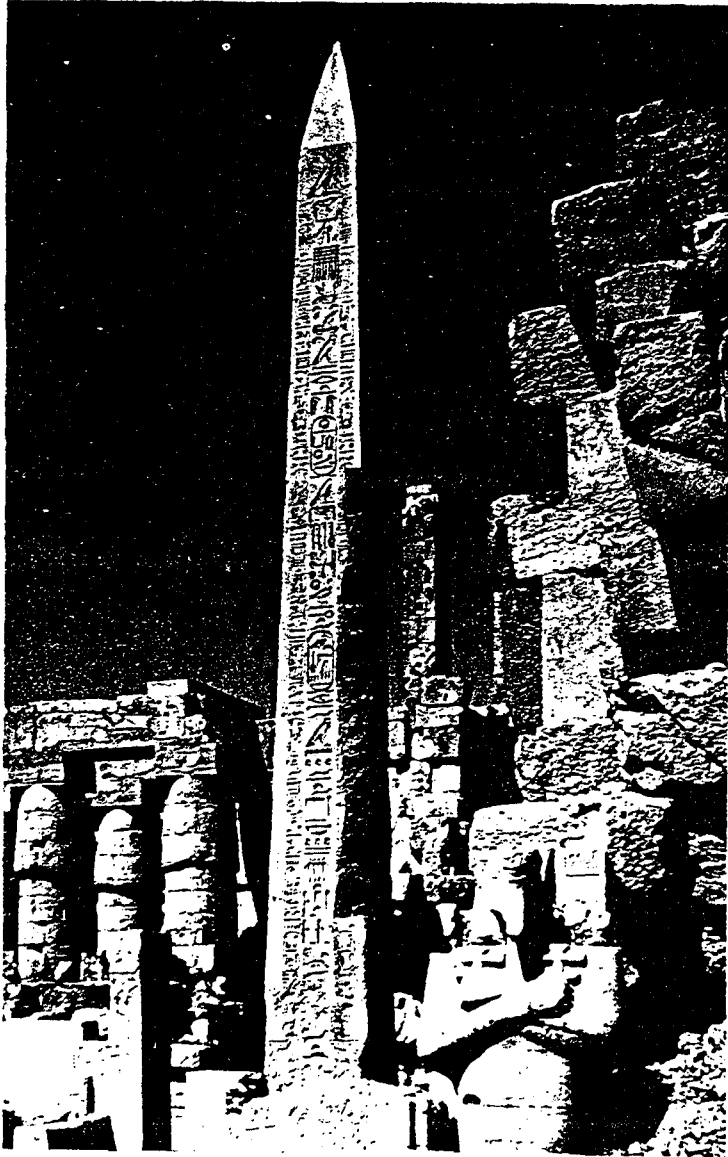
Tabu değerlendirmeleriyle yüklü bu simgeler, çağrışımlar yoluyla olayı sezmemizi ve kavramamızı kolaylaştırırlar.

«Sanatı yaratan şey, harmonik proporsiyon ve ritimle, form ve semboller biçimlendirmeye zorlayan belirli bir duygu ve sezgi düzenidir» (Read, 1981, s.57). Soyutlamacı bir anlayışında hakim olduğu bu yapıtlarda, görsel işaretlerin herbiri ya bir nesneyi ya da bir kavramı gösterirler. Geometrik bir yapı içerisinde kurulan denge, dinamik bir unsur olarak belirir ve sembolik anlamlar taşıyan biçimlere yansır.

Çok çeşitli bir simgeciliğin olduğu (Örn; Merkez simgeciliği, Yükselme simgeciliği, Kozmik simgeciliği, Üretkenlik simgeciliği, Düşüm Simgeciliği, Sınır-Konumlar Simgeciliği, Suya ilişkin simgecilik gibi) dünyada, tarih, bu sembollere yeni anlamlar eklemekte ve bu anlamlar farklı biçimlerle süregelmektedir.

«Herhangi bir nesne kutsalı açığa çıkartırken, kendi olmaya son vermeksizin başka bir şey haline gelmektedir, çünkü etrafındaki kozmik

ortama katılmaya devam etmektedir» (Eliade, 1991, s. 5). Bu kozmik ortamda imgeler ve simgeler, dinsel değerlerle yüklü bir dünyada insanın durumunu tasfir etmektedir. Obelisk, Şeklinde olduğu gibi (Resim-5), iletişim, bazen evrensel bir sütün imgesiyle (formuyla) ifade edilmektedir.



(Resim-5).

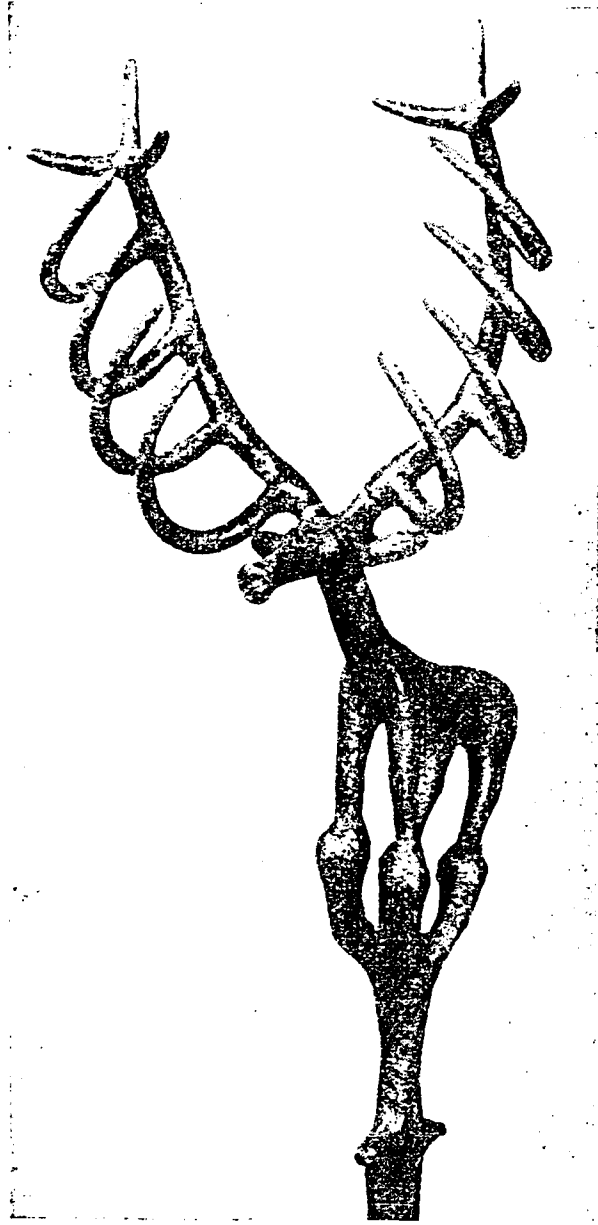


«İlkel kişi, kendinin asgari bilincine nesneyle azami bir griftlik ekler, nesne onun üstünde baskı yapıcı büyüsunü uygulayabilir. Bütün büyü ve ilkel din nesdeden çıkan ve başlangıcını ancak bilinçdışı kapsamın nesneye yansıtılmasında aramamız gereken bu etkiler ve büyüsel olan üstüne dayanmaktadır» (Jung, 1977, s.80).

Geçmiş medeniyetler arasında kendilerini ifade etme şekilleri ve kültürel bakımdan benzerliklerin görülmesi, tarihsel açıdan doğal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Anadolu kültüründe de genel olarak, bereketi-doğurganlığı-doğumu-güç ve gizi simgeleyen heykelerde, verilmek istenen düşünceler, biçimleniş ve etki itibarıyla güçlü bir şekilde hissettirilmektedir. Diğer kültürlerde de görülen boğa, geyik, güneş vb. semboller, çoğunlukla tanrısal güçlerle ilişkilidirler.

«İnsanların her zaman yakın çevrelerindeki hayvanlara ve bitkilere karşı kuttörensel tavırlar benimsedikleri deneysel olarak gözlenebilen bir olgudur» (Leach, 1985, s.43). Büyülü bir araç olarak gördükleri ve önem verdikleri hayvan boynuzları, o olayı yada varlığı simgeleyen nesnelere dir.

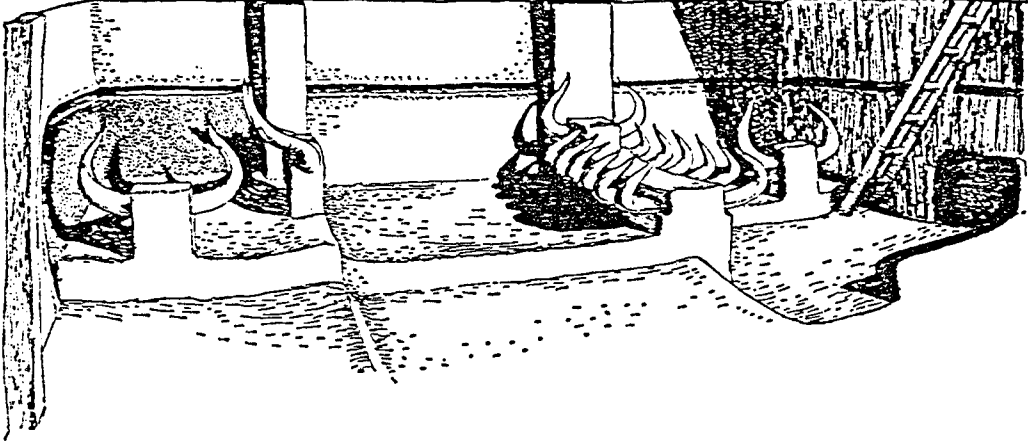
Çoğunlukla kosmos ve güneşle ilgili geometrik figürler ve de hayvan tasvirleri şeklindeki törensel sembollerde (Resim-6) , «...tanrısallığın yansımalarını görebiliriz. Bu, kozmik olanla dünyevi olanın arasında bir geçiştir. Yaratılışın yedi evresinde boğa gibi geyikte, güneş simgesidir, karanlığı delen ışığın göstergesidir» (Romero, 1993, s. 14).



(Resim-6).

Çok yalın bir sivilizasyon gücü oluşturan bu kültüre ait, «...Çatal Höyük'teki birçok ibadet yerleri, bizleri tapınmanın ayak seslerine götürür. Kadınlar, üst üste konulmuş üç vahşi boğa kafasına gerçek boynuzlar takarak (kullanarak) onları daha canlı tutmaya

çalışmışlardır. Sıralar (banklar) bir çok tapınakta bulunmuş ve herbirinde, üç, beş, veya yedi çift boynuz göbeği (özü) içeren heykeller, düzenli ve sabit bir şekilde (Resim-7) birbirlerine yapışıktırlar. Bunlar basit ve sade bir biçimde uydurulmuştur.



(Resim-7).

Antropomorf formunda (şeklinde); ki orda erkek sadece kendi sembolleri ile temsil edilmiştir : boğa, koç ve az sayıda erkek geyik veya yabani erkek domuz. Törenlerin düzenlendiği yerlerde, bütün hayvanlar leş yiyenlere benzetilmiş-yani ölümle birleştirilmiştir (Melleart, 1975, s.108).

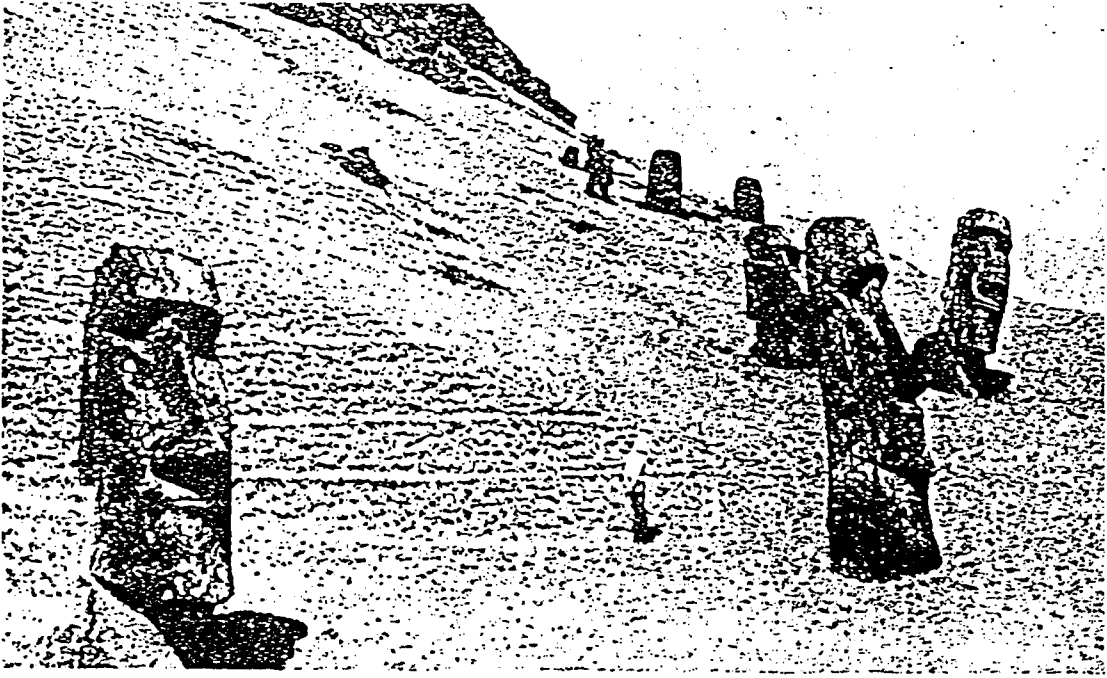
Maya, Aztek ve İnka Uygarlıklarının, açık alanlarda arazi üzerine geometrik şekillerle yaptıkları, sembol-heykeller (Resim-8), hayvan figürleri ve gizleri bugün bile çözülememiş ilginç görüntüler, dinsel ve doğa üstü güçlere inançların varlığını ön plana çıkartmaktadırlar.

Kozmosun dinsel olarak temellendirilmesinde bu dünya görüşünün sembolik bir anlayışla yansıtılması kaygıları, maya ve diğer kültürlerde de görülüp-hissedilmektedir.

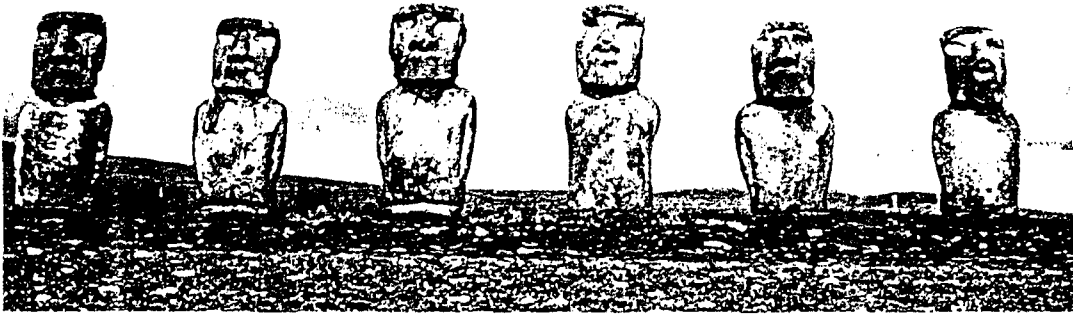


(Resim-8).

Diğer konuların yanısıra mitolojik konularında betimlenmeye çalışıldığı hemen her kültürde, plastik olarak sadelik ve ifade gücü ön plana çıkmaktadır. Bir çok yerde görülen aynı çaba ve kaygıları, Polinezya Adaları'ndan birisi olan Paskalya Adası'ndaki (Mu Uygarlığı) büyük boyutlu heykellerde de (Resim 9-10), görmekteyiz.



(Resim-9).



(Resim-10).

Tüm ruhsal etkilerin sezildiği bu sembolik heykellerde, verilmek istenen mesajlar, heykelin plastik olarak biçimlenişiyle doğrudan bağlantılıdır. «Sanat nasıl büyüden doğduysa, sanatçıda aynı biçimde ilkel büyücününkine benzeyen bir toplumsal işlevi yerine getirir» (Thomson, 1991, s.86).

## IV. Bölüm

# ÇAĞDAŞ SANATTA SİMGESEL YOĞUNLAŞMA VE ANLAM YARATMA

### IV.1. HEYKELDE SİMGESEL ETKİNLİK

Tarihsel dönemler içerisinde heykel, çoğunlukla mimariye bağımlı olarak tapınak ve benzeri yerlerde dini ve sembolik amaçlı kullanılan bir fonksiyonelliğe sahip olmuştur. Fakat, 20. yy'ın ilk yarısında, hiçbir zaman ve dönemde görülmemiş yoğun bir değişim gerçekleşmiş ve geçmişle ilgili olan hemen hemen bütün değerler alt-üst olmuştur.

Günümüz sanatında, simgesel değerlerle kavram sezinletmeleri eğilimi belirgin bir şekilde görülürken, soyutlamalar, deformasyonlar ve transpozisyonlar yoluyla oluşturulan plastik çözümlerinde geniş bir açı oluşturmaktadır. Bu yaklaşımlarla ele alınan heykel ise, kişilerde farklı farklı plastik görünümler kazanırken, kendine özgü problemlerini de beraberinde getirmektedir. Klee'nin deyiimiyle günümüzde artık, «sanat görüneni vermiyor, bir düşüncüyü görselleştiriyor» (İpşiroğlu, 1991, s.16).

Burada, (araştırmaya bağlı olarak) çağdaş sanatın başlangıcından günümüze kadar üretilen yapıtlardan, konuya uygun örneklerin bakış açıları ortaya konmaya ve irdelenmeye çalışılmıştır.

20. yy.'ın başlarından itibaren izleyiciler, geleneksel sanat yapıtlarındaki simgesel değerlerin (biçim-içerik), yeni bir yorum ve anlayışla nasıl ele alındıklarına tanık olmaya başlamışlardır. Çünkü bu yüzyıldan itibaren, doğa karşısında bir düşün varlığı olarak ortaya çıkan insanın, algılama ve gerçeklik anlayışı tamamen değişmiş, doğa taklitçiliğine dayanan sanat anlayışları giderek önemlerini yitirmeye başlamıştır.

Geleneksel konumlarını zorlayan sanatçılar, kaynak arayışlarını sürdürürken, yeni bakış açıları yakalamaya çalışıyorlardı. Bu durumda, «...kaynağa inmek, gerçek 'ilkellerin' sanatından, yamyamların putlarından ve kabile maskelerinden yararlanmak daha iyi değil miydi? Birinci Dünya Savaşı'nı önceleyen yıllarda doruğuna ulaşan zenci heykelciliğine karşı duyulan coşku, bu devrimci akım sırasında değişik eğilimli genç sanatçılara ortaktı. Avrupa sanatının sürekli endişesi olan "doğaya bağlılık" ve "ülküsel güzellik" bulaşmamıştı bu el sanatçılarına; ayrıca onların yapıtlarında, Avrupalıların uzun bir araştırma sırasında yitirdikleri bir şey vardı: ifade gücü, açık bir yapı ve yalın, dolaysız teknik» (Gombrich, 1986, s.446).

Zamanla klasik akademizm anlayışı, bakış ve koşullar açısından, yerini yeni boyutlara ve yeni dünyalara bırakmıştır. Bu dönem içerisinde P. Picasso, M. de Vlaminck, A. Derain, A. Modigliani, H. Matisse, G. Braque, V. Van Gogh, P. Gauguin, E. L. Kirchner, K. S. Ruttluff, W. Kandinsky, P. Klee, E. Nolde, C. Brancusi, M. Ernst gibi ressam ve heykeltıraşlar, Afrika heykel ve maskeleri yanı sıra diğer kültürlerle ait ürünleri inceleyerek, yapıtlarına esin, biçim ve nitelik kaynağı yapmışlardır.

Bu arayışla birlikte, yeni bakış açılarının yakalanması, seçmeci bir anlayış ve tavrı da beraberinde getirmiştir. Daha geniş bir açıyla ele aldığımızda «seçmelik (eklektisizm), sanatta diğer tarzların bileşimine ve özgür bir seçime izin veren bir eğilimdir; egzotizm (dışarıdan gelme), bu tarzların kendi kültürü dışında ki bir kültürden ödünç alındığını belirtir. Bir sanatçı kendi uygarlığındaki ilkel bir kaynaktan (Avrupa sanatında ki Eski Yunan, Roman, Eski İtalya-Etrurya-), ödünç alsa bile, ayırım belirtilmek zorunda değildir. Bu dönemler genellikle egzotik görünmek için oldukça uzaktır ve aynı sanatçı (örneğin Picasso) ilkel ve egzotik kaynak arasında hiçbir ayırım yapmaz. Muhtemelen, her iki yöntem arasında törebilimsel (ethical) bir ayırım vardır- yabancı bir kaynaktan yapılan alıntı, çağdaş bir kaynaktan alıntı yapılarak bir başkasının eserini kendi eseri gibi yayınlama (intihal-plagiarism) ile aynı içeriğe sahip görünmez. Eğer alıntı yapılan kaynak tamamen özümsemişse, kaynak azda olsa estetik öneme sahiptir.

Geçen yüzyıllarda, modern sanat ana akımına enaz yedi egzotik tarzın şırına edildiğine tanık olunmuştur. Bunlar:

1. Uzak Doğu sanatı
2. Afrika kabile sanatı
3. İkel sanat (halk sanatı, çocuk sanatı, denenmemiş sanat (saf)
4. Tarih öncesi sanatı (özellikle cilalı taş devrine-neolitik-ait oyulmuş sanat eserleri)
5. Kolomb öncesi Amerika sanatı
6. Eski Yunan ve İtalyan sanatı
7. Eski Hristiyanlık sanatı (özellikle Roman)

Keltlere ya da Polinezya adalarına ait sanat gibi, hala diğer küçük etkiler olabilir fakat bunlar genel model içerisinde yer alırlar.



Yukarıdaki sanatların modern heykelcilik üzerindeki etkilerini taramadan önce, böyle bir seçmecilik için bir gerekçe bulmaya çalışmak ilgi çekici olabilir. Şüphesiz, bunların hepsi birden yeni bir olay değildir. Sanat her zaman etkilere maruzdur. Aksi taktirde bir tarih olurdu. Yunan sanatının Hindistan'a yayılması yada Budist sanatın Çin'e yayılması gibi bir yayılma sanat alanında olduğu zaman bu oldukça uzun süren - asırlar- bir tarihsel bir süreçtir. Seçmecilik çok sınırlı bir süreç olup, politik yada ekonomik kökenleri olabilir. Ve tarihsel bir zorunluluktan çok bireysel bir seçim olarak gösterilebilir. Örneğin, onyedinci ve on sekizinci yüz yılın chinoiserie- o tarihte ki uzak doğu ile yapılan ticaretin büyümesinin sonucuydu. Porselen ve işlenmiş ipekler çay ve baharatlar ile birlikte ithal edilmişlerdi ve bu eşyalar üzerindeki süslemeler, birer motif kaynağı olarak Avrupalı sanatçıların her biri için ulaşılabilmekteydi. Fakat Avrupa sanatının genel oluşumunu geliştirmek için yeteri kadar güçlü bir doğu tarzının özümsemesi bilinçli olarak yapıyordu. Aynı şekilde, on dokuzuncu yüz yılın ikinci yarısında Gauguin, Van Gogh ve Whistler üzerinde önemli etkileri bulunan Japon baskılarının ithali, Avrupa sanatsal gelişimindeki seyri değiştirmemiştir. Sadece birkaç sanatçıyı o da yalnızca çok kısa bir süre için, hatta birkaç eseri etkilemiştir. Bazı alanlarda Japon sanatından etkilenen Gauguin gibi bir sanatçı, aynı zamanda ortaçağ renkli cam, halk (folk) sanatı, renkli tahta işçiliği gibi diğer kaynaklardan da etkilenmişlerdir. Kabul edilebilir bir duyarlılık ön koşul olmak kaydı ile bu tip kaynaklar bir sanatçının duyarlılığına yaklaşabilir. Bu duyarlılık karmaşık bir sürecin son ürünüdür. Kısmen bir sanatçının psikolojik yapısından çıkararak, kısmen palet üzerindeki mevcut renklerden çıkararak.

Yeterli denilebilecek bir sayıda sanatçı grubu aynı tepkileri gösterdikleri zaman, klasik sanatın yeniden doğduğu Rönesans'ta olduğu gibi, canlandırma ortaya çıkar. Ondokuzuncu yüzyılın başlarındaki Gotik canlandırma, klasik geleneklere karşı bir başkaldırma sürecindeydi ve böyle iki canlandırmanın birbiriyle mücadele etmesi gerçeği, keyfi bir eleman seçiminin etkisini gösterir. Fakat, bir romantik sanatçı gerçek çelişkinin romantizm ve klasisizm arasında olmayıp, romantizm ile içrekçilik (esoteric-Batuni felsefe) arasında olduğunu önerebilir. Romantik sanatçılar her zaman özgün olduklarını iddia ederler.

İçrekçilik, izlenimcilik sonrası (post-impressionism) başlangıcından beri modern gelişmeler içerisinde mevcuttur. İzlenimcilik, modern sanatı asla etkileyememiştir. Bunun bir nedeni, çok çeşitlilik göstermesidir. Sanatçıya oldukça çok seçenek sunulmuş, özellikle Picasso'nun durumunda olduğu gibi hepsini denemeye kalkışmasına neden olmuştur. Buradaki asıl soru, herhangi bir özel durumda, böyle çeşitli etkilerin özümsemiş özümsememesi ya da bunların sadece sanatçı duyarlılığının küçük parçacıklarını oluşturup oluşturamadıklarıdır.

1989 yılındaki Uluslararası (Evrensel) Sergi, modern sanat tarihindeki önemli bir olaydı ve Gauguin gibi Van Gogh'da çok etkilenmişti. Emile Bernard'a bu sergi hakkında şunları yazmıştı:

Sergide göremeyip de üzüldüğüm bir şey var; o da bütün bu insanların yaşadığı bir seri konut... Sen daha önce gördüğün için bana bir fikir ver. Özellikle eski Mısır uygarlığına ait renkli bir ev taslağı hakkında... Başka bir yerde eski bir Meksika evi taslağı görmüştüm.

Oldukça ilkel fakat çok güzel bir evdi. Eğer sadece bir kişi o zamanların konutları hakkında bilgi sahibi olsaydı ve bu konutlarda yaşayan insanların resimlerini yapabilseydi, bu çalışma Millet'in çalışmaları kadar güzel olacaktı. Renk yönünden bir şey söyleyemem fakat karakter açısından, bir sanatçının sıkı bir inanç (güven) duyacağı önemli bir şey var olduğunu söyleyebilirim.

Bu alıntıdan dikkate alınabilecek bir ya da iki nokta var. Birincisi, 'Millet'in çalışması gibi, ilkel olan güzel bulunmuştur. Böyle bir sanat yalnızca güzel değildir, ayrıca karakteri vardır ve insana güven vermektedir - sanatın önemi ve insanlık için inanç (güven).

Yine sergi ile ilgili olarak, aynı yılın 9 haziranında kardeşi Theo'ya yazdığı mektupta, Van Gogh bu inanç (güven) ile ilgili olarak ne demek istediğini daha açıkça anlatır:

Berraklık, sakın krallar, akıllı ve ılımlı, sabırlı ve kibar, toprağın ebedi filiz sürmesi ve güneşe tapanlar gibi olduklarından başka bir şey görünmeyen şeyler değildir Mısır sanatını olağan dışı yapan

.... Hisleri ve içgüdüleri ile çalışan Mısırlı sanatçılar, olağanüstü oranları ve eğrileri bilerek kibarlık, sonsuz sabır, akıllılık, berraklık gibi manevi şeyleri ifade ederler. Bir kez daha söylemek gerekirse, bir şey sunulduğu ve sunma yöntemi kabul edildiği zaman, bunun bir tarzı ve kalitesi vardır.

İlkel sanatın Gauguin ve Van Gogh üzerinde böyle kuvvetli bir etkisinin olmasının iki nedeni vardı: birincisi, bu inanç (güven)

duygusu, kuramsal (doktrinsel) bir inanç (hissediş) olmayıp, açıkça doğa ve yaşamda ki inançtır. Avrupa'nın her yerindeki filozoflar, şairler ve sanatçılar (Nietzsche, İbsen, Marx) bu yüzyıl boyunca, endüstrileşmenin artmasından dolayı ortaya çıkan trajik soğumanın farkına varıyorlardı. Van Gogh, ilkel insanın anıtsal çalışmaları, basitlik ve berraklığındaki tezatın farkındaydı. Fakat o zaman kendi üzerindeki bu etkilerin açıkça formal yöntemlerden anlamlardan dolayı olduğunu farkına vardı. Bu ilkel insanların doktrinleri için hiçbir entellektüel anahtar yoktu ve herhangi birine ihtiyacı da yoktu. İnanç, formlar şeklinde tamamen anlaşılıyordu. Doğaya, inceliğe, varoluşun sakinliğindeki güvende ortaya çıkan (mimari ve bütün bu ilkel insanların yaptıkları eserler) heykelciliğin bizzat kendisi idi.

Bundan dolayı, hisler ve içgüdü ile çalışmayı denemek ve fiziksel varlığı olmayan olarak ifade edilen formları keşfetmek bir kez daha tartışma konusu oldu. O andan itibaren, bu hareketin önemli öncüleri tarafından modern hareketin tarihsel kaderi belirlendi. Modern sanatın kökenini anlamak istiyorsak, her zaman Van Gogh'a (Van Gogh ve Gauguin) geri dönmeliyiz.

İlkel sanata olan ilgi, Van Gogh ve Gauguin ile birlikte yıldan yıla arttı. Fakat ilkel düşünce şüphesiz Fransız sanatçıları derin bir şekilde etkilemişti. 1904'e kadar ressam Vlaminck ilkel sanatla ilgileniyordu. Ve bu ilgi Vlaminck'ten Derain'e, Derain'den Matisse'e geçti. Derain ve Matisse'nin her ikisi de 1907'den önce zenci heykelleri toplamaya başladılar ve Gertrude Stein'e göre, Picasso kendisinin ilk Afrika heykelleri ile bilgisini Matisse'e borçluydu. Böylece Van Gogh'tan Picasso'ya kesintisiz bir etki zinciri oluştu.

Neden bu sanatçıların hemen ilkel sanatlara yöneldiklerini daha önce de belirtmişim. Aynı nedenlerden dolayı bu ilgi büyümeye devam etti. Bunun nedeni daha önce bir vesile ile anlattığım gibi:

... İnsanlığın, ilkel düşünce yapısına geri dönüşünde yatıyor. Modern insan ve kısmen modern sanatçılar, fırsat çıktıkça ilkel ırkların eserlerini taklit etmeye çalışan seçmeci maymunlar değildiler. Diğer taraftan ruhani olarak deyişle kendisiyle bir çıkmazdadır. Büyük bir sebatla, geleneksel yapmacık tavırları reddeder ve ilkel sanat olarak adlandırılan bir gerçek ve artık yüzeysel olamayan, dayanmaya çalışır bir usulde kendisini ifade eder iken bulur. Tanımladığım egzotik etkilerin çoğu, Van Gogh tarafından tanımlanan biçimde, ilkeldir. Bütün entellektüel safsatalardan uzak, basit ve huzurlu - hislerden ve içgüdülerin ifadeleri olan çalışmalardan ortaya çıkarlar. Modern sanatın gelişimindeki diğer egzotik etkiler, kendisi daha karmaşık olan bir önceki uygarlık aşamasından geldiği için, çok karmaşıktır. Afrika zencilerinin heykelciliği ile Mısır heykelleri arasında hem tarz hem de kalite olarak bir fark vardır. Ve geometrik olarak, Yunan heykeli ile Zencilerin heykeli arasında aynı şekilde daha büyük bir fark vardır. Eski italyan heykelleri göreceli olarak daha ileri bir uygarlığa aittir ve bizim duyarlılığımızı etkileyen Meksika heykelleri oldukça karmaşık uygarlığın çöküntüsüne ait olabilirler. Çok az modern sanatçı, egzotik sanatta Millet'in çalışmasında güzel olduğu kadar basitliği bulmaya çalışmıştır. Onun gizemliliği ve eskiliğinin çekiciliği kadar, karmaşıklığı da onları etkilemiştir. Bu kesinlikle, Afrika ve Tahiti sanatı ile ortak hiçbir noktası olmayan metafizik bir görüşün aşırı derecede rafine edilmesi ile oluşturulan Uzak Doğu sanatının gerçeğidir.

İnka'ların ve Maya'ların dinleri ve felsefeleri hakkında çok az şey biliyoruz. Fakat bunlar basit olmaktan daha çok karmaşık, huzur içerisinde olmasından daha çok korkutucudurlardır. Hatta bizim Hristiyan uygarlığına, Roman uygarlığına ya da Gotik sanata (Picasso ve Henry Moore üzerindeki etkileri) geldiğimiz zaman, oldukça farklı bir metafizik önemi bulunan ruhani kalitelerin oluşumunu görürüz. Fakat her iki kalitenin de, özellikle bütün egzotik sanatlar - zaman içerisinde ki eskilikleri ve temsil edilişlerinin sembolik doğaları gibi ortak noktaları vardır. Modern insan, yeni özlemleri ve arzuları memnun etmek için yeni bir dil oluşturma peşindedir. Zihinsel yatıştırma için özlemi ve birlik, harmoni ve huzur için arzu - doğadan uzaklaşmasını sona erdirme - eski zamanların bütün bu sanatları ve garip kültürleri insanın gereksinimlerine uyum sağlayabilecek -yeni bir iconography (heykel, ikon ile canlandırma) elemanı- modern sanatçı formları ya verir ya da önerirler.

Taklit etme sanatçının amacı olmamakla birlikte, her zaman özümseme ve yeni kuşaklar oluşturma (rejenerasyon) onun amacı olmuştur. Şekillendirmek için her hangi bir maksatlı istekteki, toplam gayret (sanatsal gelişmenin yegane rasyonel açıklaması) iç duyguların ve dış dünyanın deneyiminin algılanması olarak işlev görür. Böylece bu, uzlaşmanın ve bastırmanın bir sembolüdür. Ve bizim duygularımızın şuuru ve tarafsızlığından ya da kişisel olmayan bir dünyanın şuurundan özetlendiği zaman, böyle bir amaca daha etkili olarak hizmet eder. Bundan dolayı, sanat çalışması en iyi şekilde, (duygunun tanımını ve algılamanın şeklini vererek) duygu ve algılama dünyası arasında bir köprü görevi gördüğü zaman işlevini görür- ve bu sanatın tarih boyunca normal işlevidir.

Kübizm, sanatın evriminde bir başka safha değildir - sadece sosyal ve ekonomik gelişimlere göre oluşan bir evrimdir. Geleneklerden kesin bir kopmadır. Yaklaşık beş yüz yıl boyunca, bütün evrelerindeki Avrupa sanatının varoluşu tasarım sunmaya teslim edilmiştir. Kübizm'in ortaya çıkmasından sonra, tamamen her yönü ile bir başka amaca yerine koymaya (substitution) teslim edilmiştir. Kısacası, söylemek gerekirse görsel algılamayla verilen doğal olaylarla ilgili imgenin sonuşunu sanatçının faaliyetlerinin anlık deseni olarak terkedildi. Ve sanatçı doğal olayların hatırlanması ya da onlara adres edilmesi gibi alıkoyulabilen bir sembolü ayrıntılı bir şekilde hazırladı. Fakat artık gözle görünen bir imgenin sadık bir raporunu vermemeliydi.

Soyut bir sanat olan Kübizmin mantıksal uç noktalarından kendilerini geri çeken Picasso ve Braque gibi, sanatçı kazandığı bilgileri pekiştirmek için zaman zaman geriye çekilmiştir. Fakat sanatçıların bu hareketleri devrimci girişimlerden kendilerini tamamen geri çekmek olarak yorumlanmamalı ancak sadece sonuçta ölü bir noktayla sonuçlanacak korkulu bir yolu izlemeyi redd etmek olarak düşünölmelidir.

O dönem takip edilen bu devrim, kendi enerjisini değişik yönlere doğru dağıtmıştı. Fakat bununla ilgili olan bütün sanatçılar aynı amaçlarla yönlendirilmeye devam ettiler - kendi iç duygularını sembolize etmek gibi simgeler bulmak (bütün insanlar tarafından her yerde benimsenip paylaşılacak).

Onların bu sık sık içrek (esoteric) olan bu araştırmaları çok kolay anlaşılabilirdi. Simgesel bir sanat -bir yerine koyma sanatı- geçmişte

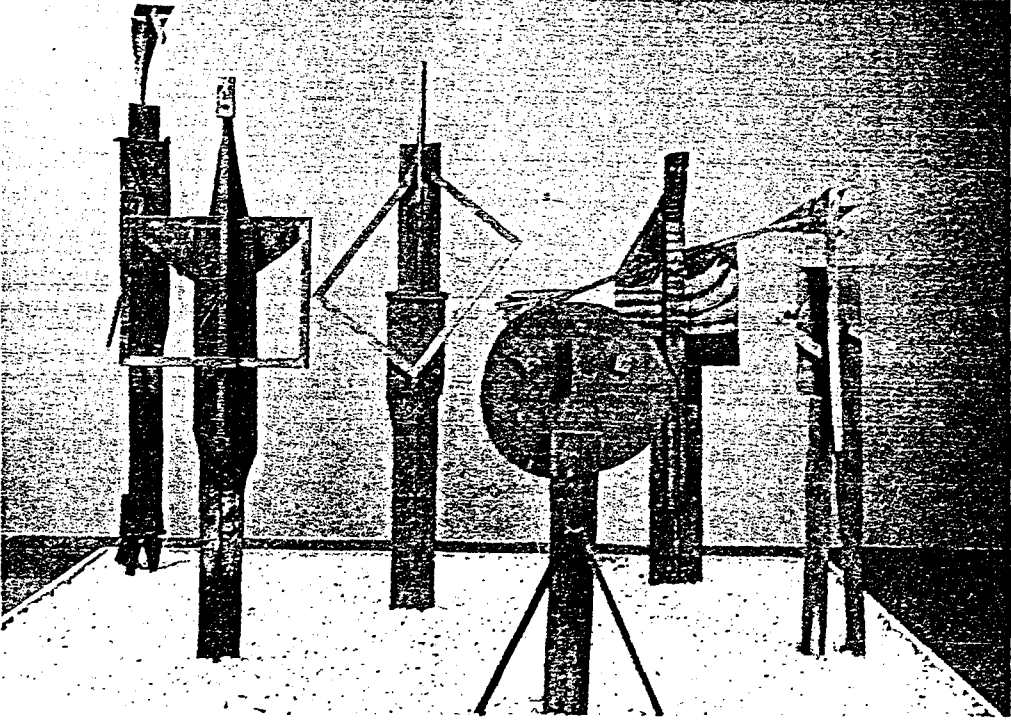
uzun bir devre için yaygın bir hale gelmişti, bundan dolayı günümüzün duygusallığına uyarlanabilirse (hislerin ölümsüz örneğini sembolize eden ana tanrıçanın 'cycladic' statüsü gibi) simgelerin hala kullanılıp kullanılmadığını ya da daha genel olarak, iç duyguların başka araçlar kullanmadan sadece simgelerle nesnelleştirilmesi gerçeğinin bir teyid edilmesini, geçmişte araştırmak doğaldı. Gerçek, dünyanın aldatıcı imgelerinin asla simgesel bir fonksiyonu olamayacağını ifade etmez. Bazı devirlerde özellikle onbeşinci yüzyıl ile ondokuzuncu yüzyıl arası Avrupa da, sanatçılar, bu amaçları uygun bir şekilde uygulamışlardır.

Fakat simgeciliğin bu geçerliliği, varoluşumuzun metafizik zemini ile tanımlanmakta ve modern çağlardaki bu zemin, doğanın ve insanın inancı olmaksızın diğer uygarlıklarda da sık sık görünenlere benzer belirsiz parçalara ayrılmıştır. Böyle bir insan koşulunda insana güven, kalıcılık, yaşamsal, anlık hislere ait hoşlanma anlayışı veren sanatta bir tarz, uslu p aranız. Nesnel dünyada - endüstri, güç, soğukluk ve savaş dünyasında bu kaliteleri bulamadığımız için, bu kaliteyi nesnel dünyayı dışlayan sanat çalışmalarında bulmaya çalışırız. Böylece yaşam estetik hoşlanmanın bir dürtüsü olarak düşünülür. Fakat böyle bir estetik hoşlanma yaşamdan bir kaçış değildir. Tersine endüstriyel uygarlığın insanlık dışı güçlerinin yarattığı hayal kırıklıklarına karşı olarak yaşamın derin içgüdüsünün bir onayıdır.

Bu ilkeler (soğuk kavramsal dogmalar olmayıp metafizik sezgilerle - çok derin olan) yaşamlarını sanata adayan büyük heykelticilerin çalışmalarını incelediğimiz zaman daha açık bir hale gelecektir (Picasso, Bracusi, Arp, Gabo ve Henry Moore). Modern sanatçılar, doğa ve kaderin etkisi ile her zaman bireyselliği savunmuşlardır» (Read, 1985, s. 43-58).



İlkellere özgü olan büyü olayı, Afrika ve Polinezya heykellerinden esinlenen Picasso'da belkide en güçlü bir şekilde kendisini göstermiştir. Çalışmalarında, bu amaca yönelik bir takım ilişkiler kurması, totemsi özellikleriyle biçimlendirdiği formları geometrik bir tarzda sadeleştirirken (Resim-11), betimlediği figürün tanınır yanlarını da ihmal etmemiştir.



(Resim-11, Pablo Picasso)

«Picasso'nun metal figürleri, açıkça heyecanlı özellikte olmalarıyla birlikte, aykırı gizemli ve aynı zamanda nükteli - mizah yüklüdürler. Bir topluluk idolü ya da totemine benzer bir şey tasarlamak için, hiç bir zaman bilinçli bir amaç - niyet olmayabilir, fakat sonuçta ulaşılan etki budur.

Onlar bizim eski çağlardaki animist mezhepler ile bağdaştırdığımız büyü'nün bir çeşidini uyguluyorlar - ya da geliştiriyorlar.

Bizim ileri uygarlığımızla ilgili olmamasından uzak olarak, uzun bir duygu ihtiyacını karşılıyor görünüyorlar. Başka yerlerde bunları, bilimsel çağın ikonları olarak nitelendirmiştim ve heykel çeşidini anlamak için, faydalarından bizim şimdi tereddüt ederek hoşlandığımız, gerçek bilimin önünde giden bir çeşit sahte bilim gibi, uygarlığın geçmiş bir aşamasına ait olan bir kuvvet olarak sihirli gören rayonalist önyargıları atmamız. Büyü bilimin yerine geçemez, fakat özel bir sosyal fonksiyon ile birlikte daha çok yapıcı bir aktivitedir ve hala iş birliği yapmaktadır. Geçen yüzyılın diğer antropolojistleri ve Tyler, Frazer'ın tipik çalışmaları gibi, ilkel bilim olarak büyü'nün yorumu, biraraya gelmiş grupların kalıcı özelliği olarak gören bir teoriyle yer değiştirdiğinden beri sanatla bağdaştırılmıştır. Malinowski ve Levi-Strauss gibi antropolojistler ve Collingwood gibi bir felsefeciye göre, sihirli nesnelere ve sihirli dinsel törenlerin amacı, grup içerisindeki duyguyu, heyecanı arttırmak ve böyle yükseltilecek duyguları toplumun pratik yaşamında etkili bir faktör haline getirmektir. Collingwood'a göre bütün büyüye dayalı sanatların ana işlevi, yaşam uğraşı için yararlı ve gerekli görülen belirli duygusal faktör ya da faktörleri üretmektir. Büyüsel faaliyet, duygusal akımın yönlendirdiği pratik yaşam mekanizmasını sağlayan bir çeşit dinamodur. Büyü, her çeşit insan ve insanın her durumu için bir gereklilik olduğundan, sağlıklı bütün toplumlarda bulunur. Gerçekte, bu akım animistik eğiliminin modern akıma girdiği ve akımın ana karakteristiklerinden birisini oluşturan (tamamen heykelcilik aracılığı ile) bu duruma gelmiştir.

Bu eğilimi takip etmeden önce, bu tarihlerde Picasso tarafından sunulan diğer iki buluşa değinmek istiyorum: Bunlardan birisi, Picasso tarafından 1931 yılında uzun ince tahta parçalardan bıçakla yontulup daha sonra bronz olarak dökülen) uzatılmış görünen çubuk küçük heykelcikler gibi garip ve kısa ömürlüydü.

Onun figürlerinin ve kompozisyonlarının gizemli yaşamı, tarih öncesi (mitolojik) öykülerden gelir. Onu sadece Picasso ile değil aynı zamanda Babil ve Sümer sanatı, Mısır ve Ege sanatı, Peru ve Meksika sanatı, Afrika ve Okyanusya sanatı gibi bütün bağışal (magical) ve geçmişin ayinsel sanatları ile bütünleştiren bu kalitedir.

Modern sanatçı bu durmayan araştırmalardan her nasılsa bilinçsiz olarak etkilenir ve onun bu çalışmasının evrensel bir ruh durumunu yansıtması kaçınılmazdır. Sanat her zaman bir eylemi simgelemektedir.

... Geçmişte böyle bir eylem, bir mit ve din çerçevesi ile sınırlı idi. Bu günümüzün materyalist çağında da azalmadan devam etmektedir. insanoğlunun işaretler, amblemler ve sloganlar gibi her çeşit ikonlar, imaj ve dolaylı anlatmaya doyumsuz bir gereksinimi vardır. Bundan dolayı, uygarlığımızın en önemli özelliğinin -makinenin bir simge haline gelmesi şaşırtmamalıdır: gücün, dinamizmin, hızın ve mekanize yaşam tarzımızın bütün ideal kavramlarının bir simgesi... Bu bakış açısı ile, Kübizm'in kendisi izlenimci oluşum ve akışkanlığa mekanik bir tepkidir» (Read, 1985-1992, s. 70-87).

Picasso aşırı deformasyonlar ve soyutlamalarıyla, «... çağdaş uygarlığın ve tekniğin ferdin kişiliğini ve haysiyetini boğan ve onu bir

obje ve bir köle haline getiren olumsuz taraflarına karşı duyduğu derin nefreti ifade ediyor...» (Müller, 1972, s. 19).

Yapıtlarında, ilkel insanların yaptıkları gibi, simgesel olarak doğaüstü bir güç kazandırmaya gayret eden sanatçılar, büyü kavramıyla aralarındaki ilgiyi kurmak istemişler ve bir çeşit kurucu montaj espirisine de yönelmişlerdir. Bu çeşitlilik içerisinde çok geniş boyutlar oluşturan «... sembolik manzara, sadece (tek) bir konuyla ilgilenir ve kendi içinde yoğun sembol veya sembolleri kapsar ki bunları özel bir önemle de ihsan eder. (Buna az rastlanan modern bir örnek olarak, diğer terkedilmiş yapıtlar arasında Henry Moore'un Kral ve Kraliçe adlı heykeli, ilkel bozkırlara ve bu bozkırlardaki insanların yerlerine (topraklarına) bir anlam verir. Moore der ki: -Bu çıplak ve terkedilmiş orman kırlarında bu yapıtın kendisi de terkedilmişliğin bir imajı haline gelir ve onun bu topraktan çıkan kayanın üzerinde, meyilliği, formu gökyüzünde keskin ve açıkça durur, sanki yılların rüzgarlarıyla kemiğine kadar soyulmuş gibi görünür.)

Sembollerin manzarası ilk olarak 20. bin yıl önce Fransa ve İspanya'nın mağaralarında görülmüşlerdir. Bugün bile bu mağaralar, hala olağanüstü olarak nitelendirilirler. Profesör Sigfried Giedion'a göre, insanlar resimden önce sembolü yaratmıştır; bu ilkel insan'ın basit materyallerin üstesinden gelmesinin manevi organizasyonu ve kendi varlığını faydalı kılması için ilk adımdır.

Giedion'un kendi cümleleriyle, sembolün amacı anlaşılabilir bir formu anlaşılmaza vermek, onun gücü özde konsantre olmasındadır. Bir soyutlama olmak zorurda değildir, çünkü soyutlanmış bir aslan

betimlemesi, hatta canlı olanı bile, bir topluluğu sembolize edebilir; fakat soyutlama özelliği olmaksızın bir sembol anlaşılabilir olsa bile, bir derinlik taşımaz ve nihayetinde önemsizdir.

Soyutlama, büyüü veya kutsal bir tabiatın sembolik anlamıyla dolu bir işaret yapısını alabilir. Tarih öncesi zamanlardan beri bütün dinler bu tür semboller kullandılar. Resmin ilk başlangıcından beri, soyutlama büyüü alemiyle karışmıştır ya da karşıt güçlerin birbirine karşı gelmesidir. Altamira'nın mağara duvarları ve tavanında -göz alıcı- enigmatik- garip bir şekilde oluşturulmuş kırmızı semboller vardır. Anlamlarıysa bizden saklıdır, anlamları kaybolmuştur fakat kendileri hala ayaktadır. Bizi etkilerler ama aynı zamanda hemen hemen açıklanabilir değildirler. Daire, insanın yeryüzüne gelişinden önce (oluşumundan önce) sembol olarak varolduğu kabul edilen tek evrensel şekildir, insanın tüm aktivitelerini etkilemiştir ve muhtemelen insanın yokoluşundan sonra da varılmaya devam edecektir.

Dairenin yapısı, küresel şekli sık sık hayatın sembolü olarak kabul edilen güneşten gelmiştir. Platon onu mükemmel bir form ve evreni cennetvarî kürelerden oluşmuş olarak görmüş, algılamıştır: bu algılama ki Copernikus ve Kepler tarafından sorgulanana kadar iki bin yıl boyunca imajını koruyabilecek kadar güçlü kalmıştır.

Bütün tarihsel sembollerin iki ortak noktası vardı: herhangi bir aletle değil elle çizilmişlerdir ve mantığa değil içgüdüye yöneliktirler. Bugün biz bu eski, tarihsel içgüdüleri araştırıp ihtiyacını ve zekaca alı şılamayacak formlardan tekrar keşfetmeye çalışıyoruz. Gerçi hiçkimse, özellikle Barbara Hepworth bile, kendi çalışmasını kesin

olarak neyi yansıtmak amacını göttüğünü bilmez. Bu heykeltraşın sembolizm hakkında söyledikleri şunlardır:

- "Kesinlikle inanıyorum ki heykeller ve formlar genel olarak geniş ve açık uzayda, uzaklıkta ve tepelerde oluşur ki, bu doğal yerleşim bana büyük bir ilham verir. Ve ben Corwall'daki kırsal bölgeye gittiğimde, tepelerden motosikletle geçerken, dururum ve çoğunlukla baktığım şeylerin çizimlerini yapmam, böyle bir manzara için yapmayı isteyeceğim bir form şeklinde aklıma gelir. Bu yüzden, benim çalışmalarım şekil olarak ideal durumun bir karışımı ve manzaraya karşı doğal tepkim ve kendimin fiziksel olarak bu manzarayla ilgili hissettiğim duygulardır. O çevrede bu yapıtın kendini dile getirmesidir."

Dairenin bir sembol olarak gelişimi tarih boyunca iyi bilinir. Her sembolün majestik bir hikayesi vardır. Daire dışında hepsi, kayıtlı tarihten beri vardır.

Helezon; soyut olarak o, gelecekteki bir dünyada bütün inanç sembollerinden daha yukarıdadır.

Kare, insanoğlu tarafından, dairenin gizeminin dünyasal tezahürü gibi kabul edilmiştir. Sadece düşünce yoluyla bir mesaj, nesilden nesile aktarılıp, kalıcı bir etki bırakabilir» (Jellicoe, 1970, s. 1-14).

Büyüsel nedenlerle zengin görünümlere sahip olan ilkel kültürlerin sanatlarında olduğu gibi, Afrika heykelciliğinin ve Romanya geleneksel halk sanatlarının, biçimsel açıdan bazı özelliklerini dolaylı bir şekilde kullanan Brancusi'de, heykellerinde yalın bir anlatımla, zengin görsel etkiler yaratmayı amaçlamıştır. «Brancusi'nin yapıtlarında çoğu kez

ifade ettiği, tinsel yükselme gereksinimine bir yanıtı. Kırsal yaşama olan bağlılığına uygun yalın yöntemlerle, sürekli olarak kafasında, insanla evren arasında belirli bir doğa üstü ilişki kurma çabası vardı» (Larousse, -, s. 567).

1937 tarihli 'Sessizlik Masası' adlı çalışması (Resim-12), simgesellikle fonksiyonelliğin bir anlamda birleştirildiği kompozisyonu oluşturur.



(Resim-12, C. Brancusi, Sessizlik Masası, 1937).

«Heykelde fizikötesi düşünceyi "edebiyat" yapmaksızın biçimlendirmek, soyutlamayı gerektirir. Çünkü fizikötesi düşünce, aşkın (transcendent) düşüncedir. Öyle oluncada fizik görüntüyü aşmak zorundadır. Bu bakımdan Brancusi'de soyutlama bir anlatım aracıdır. "Öpüş Kapısı"ndan girilen yolun iki yanına, kum saatlerini andırır taştan iskemleler dizili. Yolun ucundaki bir alanda ise değirmen taşı

benzeri kocaman ve ağır bir yuvarlak taş masa... Çevresinde oniki taş iskemle daha... saatleriyle, aylarıyla, yıllarıyla ve öğüten değirmeniyle, ölümlülüğü ve ölümsüzlüğü birarada simgeleyen bir yüce yapıt... Hem iri taşların ağırlığıyla oturmuş yerine sessiz ve durgun. Hem de durduğu yerde sürekli dönüşü anımsatan bir bütün...» (Ecevit, 1975 s.3-7).

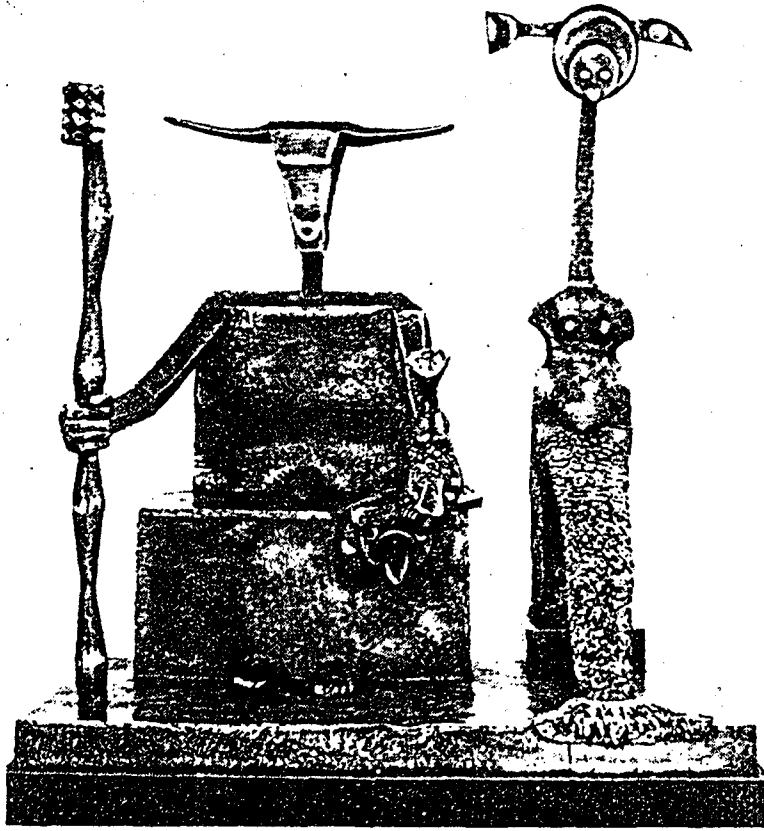
Kompozisyonun, «simetrisi ve tamamlılığı, (Brancusi heykelinin fiziki varlığı, Romanya halk sanatına katkısını göstermektedir.) - tüm bu faktörler, uyum sağlarken onları çevreden ayıran ve uzaklaştıran unsurlardır. Üç heykelin yerleştirildiği Masa, Kapı, Kolon hattında, devamlı bir ilişki vardır; toprak ile gökyüzü, yatay ile dikey, koyuluktan açıklığa-şeffaflığa. Ancak dereceli ilişkiler, nesnelere kendinden ziyade tasarımın etüdünden doğmakta olup, düşündürücüdür.

Masanın yüksekliği çevreden etkilenmekte olup, hem masanın hemde taburelerin yatay üst yüzeylerinde oluşan sapmalar bariz görülmektedir. Oniki taburenin masa çevresine yerleştirilmesiyle bütününde, karakteri taklitte sınırlanan duygusal bir parça olmaktadır» (Tucker, 1974, s. 132-134).

Aynı anlayışa uygun bir sonraki versiyonlarda; daha sade ve yalın formlar görülürken, soyutlamanın derecesinde en uç noktalara kadar gelebilmektedir. Bu aşamalarda görülen biçimsel değişimler, elbetteki sanatçının zamanla yeni bir algılayış ve sezış gücüyle gelişirken, düşünsel açıdan da dünyayı-yaşamı algılaması ve yorumlamasının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu süreç içerisinde değişen sanatçının ulaştığı nokta ve sonuçlarda daha farklı olabilmektedir.



«Başlangıçtaki büyüsel anlam büyük ölçüde unutulsa bile, insanlar eski biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duydular: bir zamanlar belli bir büyü gücü ve toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim biçimleri ileri ve gelişmiş toplumların sanatında yaşar, büyüsel, toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür. Eski biçimleri bir yandan yıkmak bir yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün olması gerektir» (Fischer, 1985, s. 178). Yeni teknik ve anlatım yollarından olduğu kadar, yeni imge ve simgelerden de yararlanan M. Ernst, «... bir büyücü olup, çağının ana mitosunu keşfetmek istiyordu» (Lynton, 1982, s. 146).



(Resim-13, Max Ernst, La Capricorne, 1948).

Resim-13'te de görüldüğü gibi, heykellerinde detaylardan arınmış bir sadeliğe ulaşmayı amaçlayan Ernst, «... açıkça anlaşılabilen ve açıklanabilen bir sembol aramaz» (Read, 1960, s. 236).

Sanatçının, gerek yüzeyleri bölümlenmede, gerekse, biçimlerin düzen ve karakterlerini belirlemede nasıl bir yol izlediği görülmektedir. Bu duygu, bizde şekillerin özellikleri ve düzeni dolayısıyla uyandırılmaktadır.

«Max Ernst'in heykelleri esas Dionysus aleminde kalır. Onların ruhu, her hangi bir ruhsal sezgiden daha çok esrarenğizdir. Bizi zorla soktukları diğer dünya, çok gerçek değildi; fakat gerçek ötesiydi... Olympus'a ait olmaktan çok Platoncuydu» (Read, 1985, s. 162).

Afrika ve diğer kültürlerden etkilenecek yaratılan bu heykellerde, biçimler, altında yatan anlamlarından soyutlanarak alınmışlardır.

Tarihsel süreç içerisinde, 19. yy. sonu ile 20. yy.'ın başlarında bir akım olarak beliren Sembolizm' de, düşün gücünün etkisiyle gösterilebilir olanın ötesini göstermeye çalışan bir yol izler. Değişik amaçları ve etkileri yansıtan bir akımdır. Bilinçaltının karmaşa ve özlemlerini simgeler yoluyla aktarmaya çalışan sanatçılar, ilkel kaynaklardan; naif resim ve heykelden ve de halk sanatlarından yararlanmışlardır.

Daha çok yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel anlatımı olarak sembolizm, «... madde karşısında tinsel öncelik verecektir. Gerçeğin betimlemesini yaparken, düşsel olan, fantastik ve büyü gibi kavramlar, yeni biçimlemelere ışık tutarlar. Coleridge'e (1918) göre, sanatçı,

nesnenin içinde olanı, eylemini biçim ve şekil aracılığıyla gerçekleştiren ve bize sembollerle (simgelerle) seslenen şeyi yansılamak, yani doğanın ruhunu yansılamak zorundadır» (Cassou, 1987, s. 30-31).

Doğaya öykünmek yerine düşleri görselleştirmeye çalışan sembolistlerden Charles Morice'e göre simgeler, «... bizi zamanın ve mekanın dışına götüren bir yapıttır» (Cassou, 1987, s. 155). Mitolojik bir evrenin simgeleri diyebileceğimiz bu ögeler, önemli bir yer tutmaktadır.

Güncel simgelerin, klasik simgelerin tersi olduğunu savunan Maeterlinck'e göre, «güncel simge: soyuttan somuta gitmek yerine, düşünce yoluyla çağrışımlar sağlamak amacıyla, görülen, işitilen, duyumsanan, dokunulan, tadılan nesnelere, somuttan soyuta gidiyordu...» (Cassou, 1987, s. 164).

Simgelerle görünüşün ötesine geçmek, çağrışımlar yoluyla yapılacak bir dizi çözümlenmeleri de gerektirecektir. Sadece hoşagitmek değil, büyülemek amacını güden bir anlayışla, görünüşlerin gizli anlamlarını kavratmaya çalışmakta sözkonusudur.

Bir şeyi doğrudan "göstermek" yerine onu "sezinletmeye" çalışmak, yirminci yüzyıl akımlarına ve günümüz sanatlarına yol açan temel bir yeniliktir. Gauguin, «... tıpatıp göstermekten çok duyurunuz; tıpkı müziğin yaptığı gibi» (Cassou, 1987, s. 235) der.

Bu eylemler, geçmiş kültürlerdeki insanların yaptıkları gibi, heykele ve özel olarak yapılmış nesnelere doğa üstü bir güç kazandırma girişimleridir. Diğer sanatçıların yanısıra, heykelleri soyut

dışavurumculuk içerisinde değerlendirilen bir başka sanatçı I. Noguchi'de ise, uzakdoğu çizgileri olan (Resim-14), yüzey şekilleri ön plana çıkmaktadır.



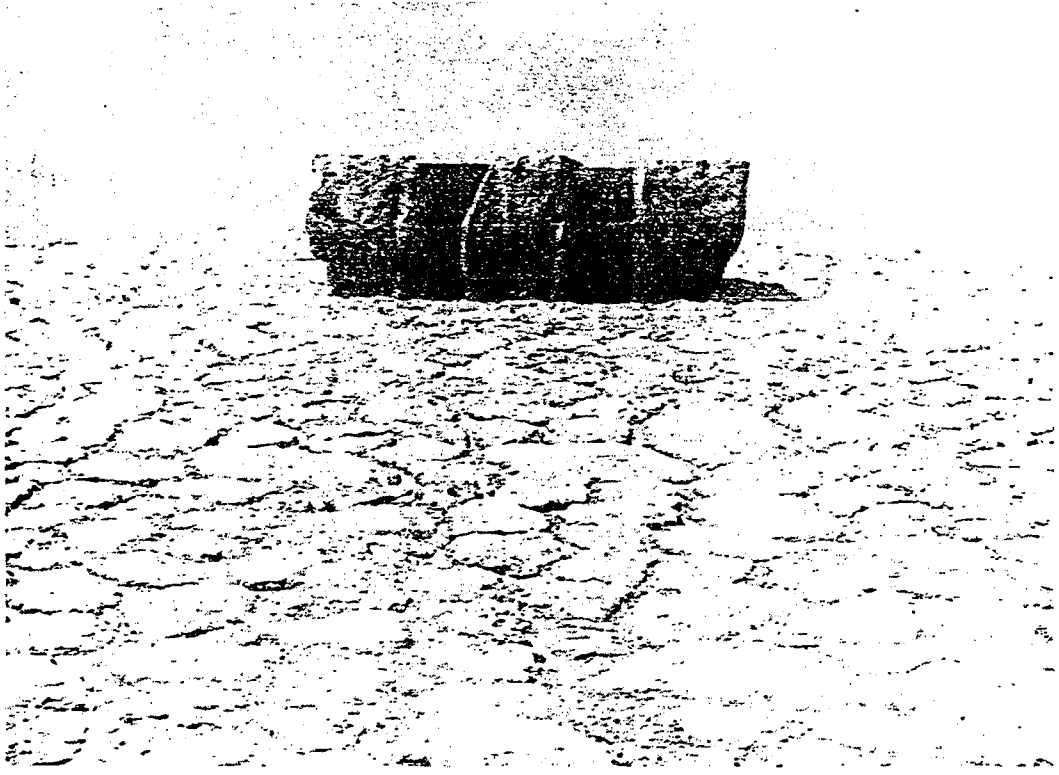
(Resim-14, Isamu Noguchi, 1956-57).

Noguchi burada, «... temsili olmayan formun dilini kullanır görünmektedir. Gerçekte, bunlar soyut ve tümünden birbirlerine zıt oldukları kadar da semboliktirler. Geçmişin devamlılığını ve aklını göstermekte, aktiviteyi değil düşünmeyi göstermektedir. Nopuchi, doğu geleneklerini ergiterek filozofik işaretler kullanır: toprak (veya madde) için piramid, güneş için çember (veya enerji), değişiklik-beşeri koşullar için dengeli bir kalıptır» (Goldwater, 1969, s. 131).

Simgesel değerlerin ön plana çıktığını gördüğümüz çalışmalarını için Noguchi, «benim için heykelin özü, bir alanın yorumlanmasıdır. Varolmamızı, düşüncelerimizi, duygularımızı, algılarımızı içeren ve sürdüren bir yorumlama... Heykelin boyutları, bir yorumun ölçülerinden başka bir şey değildir. Çizginin, noktanın, rengin, şeklin, ortaya koyduğu, ışıkla, hareketle ve zamanla belirlenen... Bunlarsız bir alan yorumlanamaz, anlaşılabilir, algılanamaz. Bunlar heykelin özü olduğuna göre, bu özü algılama şekli sürekli değiştğine göre, heykelde değişmelidir. Tıpkı alan gibi, çevremiz gibi, bizim gibi...

Herhangi boş bir alanın anlamı yoktur, çünkü gözle görünen bir boyuttan, bir görecelikten yoksundur. Bu alana bir çizgi, bir renk, bir biçim katarak burada bir ölçü, bir görecelik oluşturulabilir, bir anlam, bir değer verebilirsiniz. Bu nedenle heykel herhangi bir boş alanı, gerçek bir alan, yani anlamı olan bir alana çevirebilir.» (Oral, 1976, s. 19-21).

Soyutlama beğenisini, kendisine özgü bir çözüme ulaştırdığı çalışmalarında (Resim-15), «Sanatçının yüzey kullanımında oldukça şiirsel olmasına karşın, kesin bir geometrizimden yararlanması, onun başka bir boyutunu ortaya çıkartıyor. Öyle sanıyorum ki, doğal malzemeye mümkün olduğunca az dokunan Noguchi, geometrinin keskinliğini de kullanarak kesin kez bir "denge" arayışına giriyordu. Doğal malzemenin üzerinden keserek aldığı geometrik parçalardan arta kalan boşluk, o graniti ya da bazaltı artık doğal olmaktan çıkarıp doğala karşı yabancılaştırmaktadır da. Bu noktayı biraz daha deşince Noguchi'nin pozitif-opozitif çelişkisinden nedenli ustaca faydalandığına geliyoruz. Bütünden geometrikleşen parçalar koparması sonuçta, kopardığı parçadan değilde, koparılan parçanın ardında kalan boşluktan faydalanması çalışmalarını ilginçleştiriyor.» (Sönmez, 1989, s. 39).



(Resim-15, Isamu Noguchi).

Genel olarak, «Noguchi'nin eserini gördüğümüz zaman bir çeşit hareketliliğin varlığını kesinlikle algılıyoruz. Fakat şekillerin birbirleriyle ilişki tarzlarını belirterek bizi, herşeyden önce bunların nasıl birleştirildikleri üzerine bilinçli kılıyor. Bir şeklin ötekine ne kadar uygun düştüğünü ve bazı şekillerin diğerleri dolayısıyla o vaziyete girdiklerini farketmekle burada anlamın malzemedeki biçimlendirilmeden ziyade, şekillerin ortaya koyduğu dengeden doğduğu kanısına varıyoruz. Burada açıkça farkedilmediği için, eserde bir iç kudret varlığını bize göstermiyor, sadece sezdiriyor.» (Lowry, 1972, s. 227). Çağdaş sanattaki simgesel yoğunlaşma sonucu anlatımı hissetmek-sezme, izleyiciye kalmıştır. Formların ve renklerin birbirleriyle olan ilişki ve diyaloglarıyla oluşan etkilemeler sonucu,

çağdaş sanat eserlerindeki biçimler, ruhsal simgeleri ve buna bağlı olarakta gizli iletileri içlerinde barındırırlar. Teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan yeni biçim olanakları ve teknolojinin heykelde biçimlendirmeye olan etkilerinden dolayı, farklı bir açılım sağlanmıştır.

Genel olarak karmaşık bir yapılanma özelliği gösteren çağdaş sanat yapıtlarında, simgesel anlatımı çözümlmek, sembolik biçim ve işaretlerle oluşturulan anlamın yakalanmasına bağlı olarak bir gelişme gösterecektir. «Erken dönemde doğa biçimlerine bürünmüş olarak kendini gösteren simgeci anlatım, o doğa biçimleriyle özdeş eğilimler güç kazanınca, ifade ettiği simgesel anlamdan sıyrılmakta ve yeni gösterge özellikleri kazanmaktadır» (Özsezgin, 1994, s. 36).

Duygu ve düşüncenin dolaylı yollardan ifadesi şeklinde olan simgecilik, sanat tarihinde belirgin bir yere sahiptir. Bireyle toplum arasındaki iletişimin kurulmasına yönelik anlamlarla da yüklü olan simgeciliğin temelinde, tinsel bir dünyanın değerleri de mevcuttur.

«Sanatta görünür olanla görünmez olanı yansıtmayı amaçlayan eğilimlerin de içten içe maddeci ve tinselci yaklaşımlarla açıklanabilecek yönler taşıdıkları söylenebilir.

Sanat yapıtında gördüğümüz “kapalı” biçimler, görünür nesnenin yansıtılmasıyla yetinmeyen, ona yükleyeceği anlamların bir göstergesi gözüyle yaklaşan sanatçının ürünü olduğuna göre bundan kaynaklanan simgeci yaklaşımları, klasik-gösterimci sanatın bir karşı seçeneği olarak yorumlamak mümkün. Söz gelişi Panofsky'nin, yapıtın bize ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneyimlerimizle açıklayamadığımız

anlamına verdiği isimle, simgesel ifade arasında bir ilişki var kuşkusuz. Panofsky, buna "anlaşılabilir anlam" diyordu. O halde simgesel bir nitelik gösteren biçimin altında anlamı bulup ortaya çıkarmak, yani simgesel olanı analiz etmek, aynı zamanda yapının ikonografik çözümünü de yapmak oluyor.

Simgeci akımın kuramcısı A. Aurier, 1890'larda simgeci sanatın beş temel kuralını şöyle sıralıyordu:

- 1- Sanat yapıtı, düşünceyi anlatmalı,
- 2- Düşünceyi, biçimle dile getirmeli,
- 3- Bireşimsel\* (sentetik) olmalı,
- 4- Öznel olmalı,
- 5- Dekoratif olmalı.

Bu kurallar, tümüyle olmasa bile, bir bölümüyle günümüz simgesel çözümlerini de kapsamaktadır. Tinselciliğin, içe dönük yada ezoterik\* sanat anlayışları için geçerliliğini koruduğu, günümüz sanatının çeşitlenmeye yatkın oluşumları içinde izlenebilmektedir. Ancak çağdaş

---

\* Bireşimsel (Eşanlı. Sentetik):

- •Çözümleyici'ye karşıt olarak bireşimle ilişkili olan, bireşim özellikleri taşıyan, bireşimden kaynaklanan için kullanılır. (Büyük Larousse, 1986, s. 1666).

- •Birleştirme .... Bireşim ya da Türkçede de kullanılan sentez terimi, çözümlenme karşıtı olarak, çözümlenme yoluyla ayrılmış bulunan öğelerin yeniden birleştirilmeleri anlamını dilegetirir. Bilimsel bir yöntem olarak bireşim ve çözümlenme çok önemli bulgu araçları olarak bilme sürecinin her aşamasında kullanılır. Herhangi bir bütün, kendisini meydana getiren öğelerine çözümlenmeyle ayrılır ve bu öğeler teker teker bilinip tanandıktan sonra bireşimle yeniden kurulur. (Hançerlioğlu, 1989, s. 36).

\* Ezoterik: İçrek, İçrekçilik - Batını Felsefe. (Read, 1985, s. 45).



sanat eğilimleri açısından baktığımızda “Simge” kavramının bir anlam kaymasına uğradığı da muhakkak ...» (Özsezgin, 1994, s. 37).

Çağdaş bir espirinin hakim olduğu plastik çözümlenelerde, «...simgesel anlatımda, bu metaforlarla\* uyumlu olarak yeni düşünce çağrışımlarına yol açacaktır. Simge kavramını içeriksel değerlerinden soyutlamaksızın ele aldığımızda, bu kavramın çağdaş kültür içinde yeni bir anlam kazandığı, “gösteren”le “gösterilen” ya da işaret edilenle (gönderme yapılanla) “simge” arasında yeni ilişki modelleri geliştirildiği söylenebilir.» (Özsezgin, 1994, s. 38).

Simgesel yoğunluğun arttığı çağdaş sanat ürünleri, doğanın biçimsel olarak anlatımından ziyade, çok daha yeni sembolik içeriklerle yüklü görsel etkinliklere sahiptirler.

Temel eğilim olarak soyutlamaya yönelen modern sanatçılar, heykel geleneği açısından kullanılan malzemenin sınırlılığını bütünüyle aşmaya çalışmışlardır. Ve önemli amaçları da sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz bir şekilde kullanabilmek olmuştur.

Çok anlamlı özellikler taşıyan heykelde bazen, tek bir simgenin ekseni etrafında düzenlenen biçimlerle, görsel öğelerin ötesine geçilmiştir. Bu yapıtlar salt estetik değil, büyüsel bir etkiyi de bilinçli olarak amaçlamaktadırlar. «Artık sanatın çabası somut yaşam içeriğine değil, şeylerin düşüncesini, kavramını, özünü yakalamaya, yansıtımlar yerine singeler yaratmaya yöneliktir.» (Hauser, 1992, s. 116).

---

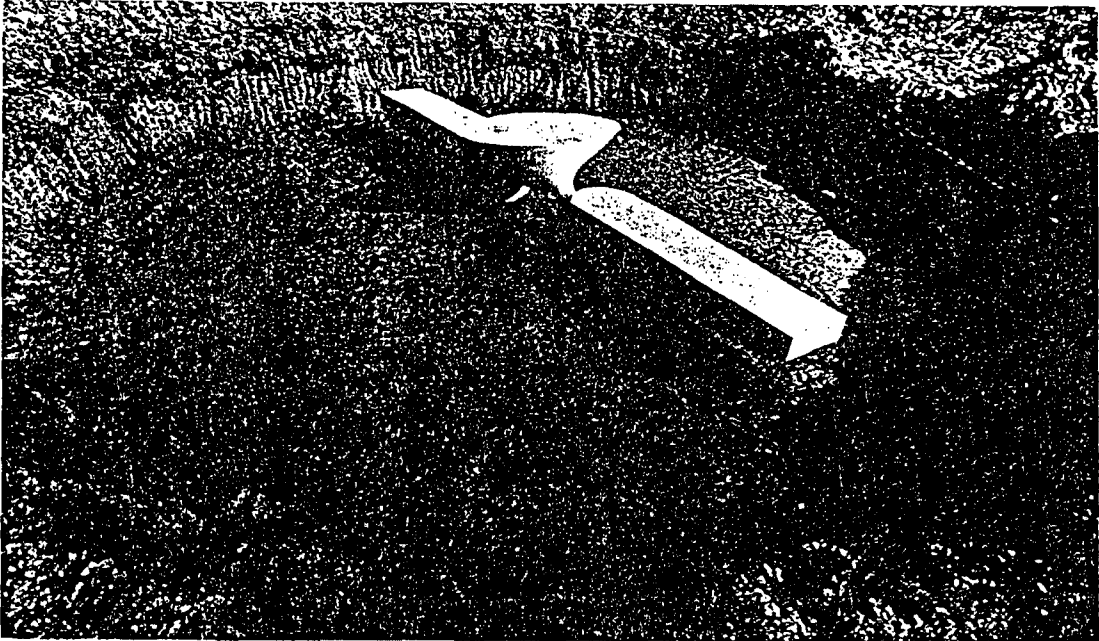
\* Metafor: Eğretileme.

(İng. Metaphor): «Mecaz - mecazi.»

(Redhouse, 1975, s. 617).

Görsel algıya bağımlı bir kavramsallaşmayı belirten, «sanat yapıtı, artık yalnızca nesne imgesi değıl, aynı zamanda düşünce imgesidir, anımsama imgesi olmanın yanısıra simge niteliğini de taşıır...» (Hauser, 1992, s. 42).

Günümüz heykel sanatında kullanılan nesnelere, çoğı zaman bir simge, bazende çağdaş bir fetiş anlamı üstlenecek şekilde yalın formlara dönüştürülmektedir. Bu durum yeni sanatsal formlar içerisinde yorumlanırken, beraberinde yeni anlam boyutlarını da gündeme getirmektedir. «Her heykel, benim için yaşamın gizemini taşıyan birer semboldür...» (Balderi, 1993, s. 39) diyen Iginio Balderi, heykellerini, genellikle dış mekanın plastik etkinliğı artırıcı ortamlarında (Resim-16) sergilemeye çalışmaktadır.



(Resim-16, Iginio Balderi, 1969-1973).

Genel olarak, çevreden alınan esin kaynaklarına ve yaşama çok yönlü göndermeler yapan çağdaş, simgesel yapıtlardaki görünüm, imajlarla yüklü, fantaziler içerisinde biçimlenen başka bir imge dünyasını ve metaforları çağrıştırırlar. Eskiden beri varolan ve yeni tasarlanan simgelerin çağdaş sanattaki kullanımını oldukça fazladır. Bu yoğunlukta tılsımlı görünüm (görüntüler) oluşturulmuştur.



(Resim-17, Richard Long, "Alaska'da Bir Daire", 1977).

Bu anlayışla, boşluğa karşı düşünölmüş biçim (form) oyunlarıyla heykel, mekan içerisinde biçimsel düzenlemelere kadar genişleyen bir boyutta ele alınmaya da başlanmıştır. Çalışmalarını hem iç mekanda, hemde dış mekanda sergilenebilecek şekilde kompoze eden Richard Long'un kırsal kesimde yaptığı ve dökümanlarla belgelediği düzenlemeleri (Resim-17), -doğada organik bir büyüme simgesi gibi- bir gelişme göstermektedir.

Richard Long, «... fotoğraflarını çektiği toprağın elemanlarının -taşlar ve dal parçaları (ağaç çubuklar) yerlerini değiştirerek öyle şekiller vermiştir ki, farkları eski hallerinden zorlukla ayırt edilebilmektedir. 1968'de taşlık Somerset plajında ana hatları zorlukla algılanabilen bir grup taşı, kare şeklinde yerleştirerek çalışmasını tamamlarken -"bir heykel durağandır, sabittir, bir durma noktasıdır." Böylece Long, iki sanat arasındaki farkı belirtmiştir. 1973'ten kalan bir fotoğraf çalışması bu farkın "simgesi" olarak kullanılır. Bu çalışmalar, on siyah ve beyaz düzensiz fakat arazi üzerine kaba saba daireler şeklinde toplanmış taşların tasfirlerinden oluşur. Taşların yerlerini ve duruşlarını değiştirmek, yeniden düzenlemek suretiyle onların fotoğraflarını çekiyordu. Çektiği bu fotoğrafları "Yuvarlanan Taş" diye isimlendirdi. 1973'te ise "Yol Boyunca Dinlenme Yerleri" isimli çalışmasını yaptı. Taşları birer araç, alet gibi kullanıyordu. Zaten -"taşlar, dünyanın bir malzemesidir ve ben dünyanın bir geleceği olduğuna inanıyorum" diyerek düşüncesini de belirtmiştir. Long'un kendisi de 'Yuvarlanan Bir Taş' olarak görülebilir ve heykelleri onun dinlenme yerlerinin (huzur bulunduğu yerler anlamında), sır saklayan birer işaretleridir. Ağaç parçaları, taşlar vb. malzemelerle mütevazı çalışmalarına devam etmiştir. Tercihini ise çok ücra ve yerleşim olmayan hatta egzotik

kendinden başka insan hüznünden eser olmayan yerlerdir. Yaptığı işaretler, daireler, kareler, spiraller ve düz çizgilerden oluşan değişmeyen basit şekiller olarak görülmüştür.

Bunlar, çok yönlü çağrışımları olan basit şekillerdir. Genel anlamda paylaştırılmış bir daire, eşit miktarlarda geçmişe, şimdiye ve geleceğe ait olan: Daire, hat (çizgi) ve spiral, (Long'un şahsi ayinsel işleri olmaktan çok, evrensel kılmak için ayırdığı) bu bağlamda kusursuzca kullanılmıştır.

Long, insanoğlunun Coğrafya ve tarihin toprak yüzeyine biriktirdiği uygarlıkları birer katman olarak açıklamaktadır. Çalışmalarını bazen galeri ve müzelere sergilemeye getiren Long, hiç kuşkusuz ki, bu çalışmaların doğal ortamdaki zengin, kaliteli açıklayıcılığının, yapay zemine asla uymayacağı korkusunu da hissetmektedir. Bu eserler Long'un yeryüzünü ve onun malzemelerini kararlı bir şekilde içeren çalışmalarının birer ifadesiydiler.» (Beardsley, 1989, s. 41-46).

Eski verileri bozmadan, bir fikrin, bir buluşun, en yakın ve en dolaysız durumunu yeniden kompoze eden sanatçı, deneyci bir anlayışla çağının düşünsel gelişimini izlemektedir.

Carl André'nin «... doğa ile giriştiği değişik ilişki denemeleri arasında, Colorado'da bir ormana dizdiği tahta parçaları (1968) ve taş parçalarından meydana gelen yığın (aynı yerde 1968) vardır. André, seyirciyi doğa ile, bu işaret ettiği olanaklarla, yeni bir ilişki, bir işbirliği kurmaya davet ediyor, bir harekette bulunmaya çağırıyor.» (Ögel, 1977, s. 5).

Kavram, malzeme ve uygulama açısından çok zengin boyutlar sunan ve çeşitlilik gösteren günümüz sanatı içerisinde, «... simgesel kodların tümü, bir dil gibi yapılanmıştır.» (Strauss, 1986, s. 8). Sergilenen bu ürünlerde beliren formlar, eski işaretlerin yeni bir mantık düzeni içerisinde ele alınmasıyla, semboller ve metaforlar (eğretileme) yolu ile oluşturulan bir anlam dünyası içerisinde varlık bulmaktadırlar.

Genel olarak bakıldığında, «bugünün sembolleri farklı isimdedirler; hiç biri doğrudan önemi, ehemmiyeti olmaksızın sadece kendileri için varolmuş gibidirler. Buna rağmen müthiş bir çekicilikleri vardır: oluşumlarının büyüü. Bir anlamda, yeniden canlandırıcı veya iyileştirici, teknolojiden kaçan bir anlamı temsil ederler. Doğrudan önemi olmayan bu canlandırıcı semboller veya yapılar dışında, çok eski semboller uzak geçmişten canlanmış ve yeni konulara ayrılmıştır, tıpkı bu tür çalışmalardan Miro ve Klee'nin çalışmalarının ayrılışı gibi.

Bugün, sembolleştirmenin güçlerinin yokolduğunu söylemek mümkün değildir. (Guernica gibi.) Bütün duygularımızı zapteden bir yüce resim, büyük karmaşık bir sembol haline gelebilir. Ruhun çok tabakalı katmanlarının farkına vardığımızda, sadece güvenilir bir alet olarak işlem gören mantığın içindeki limiti değil, aynı zamanda bu aletlerin kullanılabileceği alanları ve farklı ruhi yönlerin alanlarını da araştırıp soruştururuz.» (Jellicoe, 1970, s. 15).

## V. Bölüm

### ÇALIŞMALAR (DÜZENLEMELER)

#### V.1. UYGULAMALARIN (ÇALIŞMALARIN) TASARIM SÜRECİ, AMAÇ, VE KAPSAMI.

«Bütün güzel sanatların kökünde animist\* büyücülüğün izleri vardır.» (Hançerlioğlu, 1993, s. 35).

---

\* Animizm (Animist):

Animizm: «Lat. anima, ruh, hayvan hayatının ilkesi'nden, Fr. animizme). Fel. Her nesnenin bir ruhi varlık veya ruh tarafından yönetildiğini kabul eden sistem.

“Büyüsel ve Simgesel Değerlerle Heykelde Kavram Sezinletmeleri” Konulu Sanatta Yeterlik Tez Çalışmasında (ki, burada; büyüsel kelimesi, bilimsel anlamının dışında, sembolik olarak - büyü- büyüleyici etki anlamında ele alınmıştır), yer alan bütün maket - heykeller ve uygulamalar, içerisinde bulunan zaman ve mekan verilerine bağlı olarak tasarlanmış ve uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

---

Psikol. Psikolojik olaylarda olduğu gibi hayatla ilgili olayları da düşünen bir ruhun yönettiğine inanan sistem (Stahl Doktrini).

Fels. Elde edilen bilgiler, insanlığın başlangıç çağlarından, animizm belirtilerine yer yer rastlanabileceğini göstermektedir. Comte ve sonra gelen sosyologların belirttikleri gibi, ilkel insan, işleyişini kavrayamadığı olaylar karşısında, bu olayların muğlak ve karanlık güçler tarafından yönetildiği ve istendiği hissine kapılıyordu. Bu güçlere kendi iradesinin niteliklerini atfediyordu. İyi ve kötü “ruhlar”, “büyü”, “kader” veya “Mana” gibi ilkel kavramlar bu tutum ve inançtan gelir. İkel animizm zamanla büyücülüğe, sihre (sihirin amacı, bu esrarlı güçlere hükmedebilmek veya yön değiştirtmektir), batıl inançlara, tabulara vb. dönüşür. Gittikçe kuvvetlenen bir kişilikleştirme süreci yoluyla fetişizme varır ve daha sonra çok tanrıçılıktan geçerek çeşitli dinlerin doğumuna yol açar. Bununla birlikte günümüzde, başlıca Asya’da, Orta Afrika’da ve Pasifik Okyanusu’nun bazı adalarında, 135 milyon kadar insan hâlâ animist sayılabilir. İkel insanlar nesnelere bir ruh değil, bir kişilik görürler.

- Animist: Animizmle ilgili olan, animizm taraftarı. (Meydan Larousse, 1969, s. 528).

- Animizm: «Lat. anima: “ruh”), kabile ya da ilkel toplulukların çoğunda, tinsel varlıkların insan ilişkilerinde etkili olabileceği inancı. İnsanlarda ve öbür canlılarda var olduğu kabul edilen ruhun fiziksel evrene de atfedilmesi anlamına gelen dünya ruhu ile animizm arasında bir bağlantı kurulabilir. Edward Burnett Tylor’a göre animizm, canlılara ve cansız nesnelere bir ruh ya da tının atfedilmesidir. Bu kavram Doğu’da Hint felsefesinin atman, “ben” ya da “töz” kavramıyla da bağlantılıdır.

Çağdaş antropolojideki biçimiyle animizm terimi, yalnızca tek bir inanç ya da öğreti anlamına gelmez; pek çoğu daha karmaşık ve hiyerarşik dinlerde varlığını sürdüren dinsel inançlar ve uygulamalarla uyumlu bir dünya görüşünü de ifade eder. (AnaBritannica, 1986-1987, s. 101-102).



Zihinsel olarak tasarımından, gerçekleştirilip bitirildiği ana kadar geçen süre içerisinde heykel, birçok biçimsel ve düşünsel değişim evrelerinden geçmektedir. Bu üretimlerde soyutlama ilişkileriyle birlikte gelişen, büyüsel ve simgesel değerlerle kavram sezinletmeleri eylemi, yaşanan tüm süreç içerisinde oluşumunu tamamlarken, gerekli kaynaklara yönelinilmiş ve geçmiş zamanlar irdelenerek günümüze gelinmiştir.

Tasarım aşamasından başlayarak, ürünlerin başlangıçlarından sonuna değin, somut bir nesne oluşlarına kadar geçen sürenin daha önceki deneyim ve birikimlerle beslenmesine, ortaya çıkan plastik çözüm alternatiflerinin ise, pozitif yönde değerlendirilmesine çalışılmıştır.

Plastik kaygılarla gerçekleştirilen çalışmalar, kavramların malzeme ile birlikte sanatsal olana dönüştürme çabaları olarak değerlendirilebilirler. Kütle , ışık-gölge, çizgi, doku ve renk gibi biçimsel öğelerden oluşarak, gerçek bir boşlukta yerini alan heykel, mutlak bir biçime sahiptir.

«Sanat, önce bir biçim sorunudur.» (Klee, s. 11), diyen Poul Klee'ye göre, «biçim, hiç bir zaman ve hiç bir yerde, noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu oluş (tekevvün) olarak, devinim olarak düşünmek gerekir.» (Klee, s. 50).

Çalışmalarda yer alan bütün öğeler, birbirlerine bağlı olarak bir düzen meydana getirmektedirler. Bu düzen içerisinde oluşan soyutlamalar ve simgesel öğelerin derecesi ise, yapılanların biçimlerini

de belirtmektedir. Burada, «doğru araştırma ile birleşen sezgi, çarpıcı biçimde bunun gelişimini çabuklaştırır. Ve sezginin sağladığı kanatla donanan doğruluk, kimi kez üstünlüğe ulaşır.» (Klee, s. 41).

Hemen her sanatçı, nesneyi kendi kişiliği yönünde değerlendirir ve yorumlar. Burada önemli olan, neyin heykelinin yapıldığından ziyade, bizim nasıl bir anlatım biçimine sahip olduğumuzdur. Çünkü bu biçim, sanat yapıtının bütün maddi görünüşünü kapsar ve içerikle içsel bir bağ kurarak bütünü oluşturur.

Biçimin sonsuz olduğunu düşünürsek, doğa ve nesne görüntülerinin heykele uygun biçimler haline getirilmesi için yapılan ayrıntı ayıklamaları, başlangıçtaki doğal biçimi bozma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. İçerikle birlikte, kavramların sezinletilmesine ve anlam yaratmaya yönelik olarak ele alınan bu çalışmalarda, olduğunca yeni biçimleme ve plastik çözümlemelere gidilmeye çalışılırken, büyüsel ve simgesel değerlerin ön plana çıkartılması amaçlanmıştır.

Her bir çalışma, kendine özgü mekan sorunlarını da beraberinde getirirken, bu özel sergileniş biçimleriyle çalışmaların, boşlukta varolma etkinliklerinin de arttığı gözlemlenmiştir.

Bunların yanısıra, uzun süren hazırlık devresinden başlayarak, ön çalışmaları kapsayan eskiz çizimler ve maketler, sonuca yakın en olgun biçimleriyle, gerçekte tasarlandıkları boyutlarda uygulanmışlardır. Büyük boyutlarda uygulanmalarının nedenleri ise; bir formun belirli bir boyuta ulaştığında plastik olarak daha etkin ve güzel olacağı fikrinden

hareketle, kişiye fiziksel olarak daha rahat bir çalışma olanağı sağladığı içindir. Ayrıca, gerçekleştirilen çalışmaların, araştırmanın amaçları doğrultusunda sorgulamasının yapılması, tüm bu sürecin anaboyutunu oluşturmuştur.

Başlangıçta, çıkış noktasındaki biçimleri bozma yoluyla, yeni anlatım olanakları aranırken, mesaj iletisindeki biçimsel imajın, duyumsal olanın ötesinde aynı zamanda kavramsallık nitelikleri ve boyutları da sözkonusu olmuştur. Böyle bir kavram biçimlenmesi de, tinsel ve psikolojik faktörlerin egemenliğinde izleyiciyi, kozmik bir zaman eksenini içerisinde, geçmişinde ve geleceğinde olup bitenlerle aynı zamanda-anda ilgilenmeye ve düşünmeye çağırır.

Çalışmalarda yapılan öz'e uygun plastik çözümler, bir çok alternatifin yanı sıra, esasında, heykel formunun bütünsel olarak plastik etkinliğinin artırılmasına yönelik tüm araştırmalardır. Uyumlu bir biçim-düzen-denge arayışı, heykelin tasarım aşamasından bitişine değin iç hesaplaşmaları da beraberinde getirmiştir. İlk planda etkileyici olan kurgu, hareket ve biçimlerin yönlendirilerek oluşturduğu dinamiklik önemlidir. Anlatımda ve biçimlemede sadeliğe gitme anlayışı, heykelde soyutlamayı da beraberinde getirmiştir.

Gereksiz öğelerin görsel açıdan en aza indirgenmesiyle oluşturduğum plastik formun genelinde amaç, mekansal bir etki yaratmaktır. Birçok açılardan değerlendirebileceğimiz heykelsi biçim-form, boşluğu biçimlendirmeli, ona müdahale etmeli ve kendi mekanını yaratmalıdır.

«Heykel ve onu çevreleyen boşluk ikisi her zaman iç içedir. Boşluk heykelden etkilendiği gibi, heykelde boşluğa çok şey borçludur. Hiç bir tablo heykelin çevresinde yarattığı atmosferi yaratmaz. Heykeltraş bir heykeli oluştururken her zaman onun konulacağı yeri değerlendireceği boşluğu, boşluğun heykele katkısını düşünerek yapıtını oluşturmalıdır.» (Savaş, 1977, s. 15). Modern heykelin başlangıcından bu tarafa, birçok sanatçıyı ilgilendiren mekan kavramı, heykel plastiği ile birlikte düşünülmüştür. Bu bağlamda, mekan ve heykel ilişki ve etkileşimlerinden kaynaklanan fiziksel ve psikolojik sorunlara çözümler getirilmeye çalışılmıştır.

Kültürel birikimin bir nesnesi olarak çalışmalar, uzayın özel bir bölümü olan mekanla doğrudan ilişkilidirler. Bu ilişkinin varlığı hem düşünsel planda, hemde uygulama ve yerleştirme sırasında (anında) söz konusu olmuştur. Bu durumda heykelin mekan içerisindeki konumu ve diyalogu, onunla girdiği ilişkide açığa çıkacaktır. Plastiği çevresiyle birlikte düşünen bir başka sanatçıda O. Hajek'tir. Hajek'e göre, «...çevresinden alınan heykel varlığını yitirir. Heykel çevresini değiştirebilmeli, çevrede ona gerçek anlamını verebilmelidir.» (Ögel, 1977, s. 16).

Fiziksel ve estetik açıdan, formun ve mekanın anlamlandırılması, bu ilişkilerle bir gelişme gösterecektir. Kompozisyona bağlı etki alanının boyutları, formun mekan içerisindeki uzamları ile yakından ilişkilidir.

Bilim ve teknoloji alanında hızla gelişen yeni buluşlar ve olanaklar sayesinde, insanların doğaya-yaşama ve sanata bakış ve algılayış açıları değişmiş, yeni dünyalar ortaya çıkmıştır. Bir anlamda her çağ kendi

estetiğini yaratmıştır. Böylece, izleyici durumundaki çağdaş insan, çevresiyle birlikte yeni mekanlar - ortamlar içerisinde görmeye yöneltmiştir. Kuşkusuz bütün bu sorunların çözümlenmesinde kesin formüller ve reçeteler olmamıştır. Bugünün beğenisini oluşturan normlar, geçmişle bağlantılı olmakla beraber çok farklı bir çizgi oluşturmaktadırlar.

Heykelde çağın duyarlığına cevap verebilecek espirilerin üretimi malzeme kullanımıyla birlikte düşünülürken, teknolojik olanakların izleri de bu çalışmalarda görülmektedir. Geleneksel olarak kullanılan taş-metal-ahşap gibi malzemelerin yanısıra, cam, yeni metaller, kumaş, hurdalar, hazır nesne ve ışık gibi malzemelerde kullanılmaktadır.

Sembolik ve ifadeci anlayışlar, günümüz heykel sanatında da özelliklerini yitirmemişlerdir. Kuşkusuz içerisinde yaşadığımız ve bulunduğumuz dünyada herşey, sürekli bir değişim halindedir. Toplumsal semboller olarak değerlendirilen heykeller, günümüzde çok çeşitli görünümeler oluşturmaktadırlar. Biçimsel ve düşünsel açıdan bir araştırmacı ve yaratıcı kimliğinde olan sanatçı, kuşkusuz bir birikim ve aktarım sürecini yaşamaktadır.

Biçim, yerleştirme düzeni ve kullanılan malzeme de, görsel ve içeriksel açıdan, heykelin taşıdığı anlamın bir parçasını oluşturmaktadır. Heykelde kullanılan malzemenin özellikleri biçime etki eder. Böylece, duyarlığımızı harekete geçirmekte kullanılan malzeme ve renkte önemli bir rol oynamaktadır. Heykelde kullanılan malzeme, çok başka biçim ve anlamdayken sanat nesnesine dönüşünce nasıl yeni bir boyut ve anlam kazanıyorsa, sanatçı tarafından seçilen herhangi bir

mekanda (iç ve dış) işlenerek (üzerinde çalışılarak) farklı bir anlam kazanabilmektedir. Bu anlam değişimi mekanın - çevrenin mevcut niteliklerine sanatçının duyarlılığı ve yaratıcı fikrinin karışmasıyla olacaktır.

Kavramlara dair anlamların sezinletilmesi, heykele ait plastik öğelerin nasıl ve ne şekilde kullanıldığına da bağlı olacaktır. Birer plastik öge olarak bu elemanların, yüksek düzeyde ve en olgun biçimleriyle aktarılmasını gerektirecektir. Ancak her şey, izleyicinin onu ele alış tarz ve biçimiyle bağlantılı bir anlam kazanacaktır. Burada sözkonusu olacak nokta da, deneyimlerin (estetik) kavramlarla kurduğu ilişkiler ve oluşumlardır. Formun, duyumsal bir iletişim gücünün olması itibariyle, heykelde kullanılan malzemeler de simgesel amaçlar taşıyabilmektedir.

Formların düzenlenişleri, yerleri ve ağırlık noktaları, renkleri ve tonlarının yanısıra silüeti, yaratılmak istenen etkinlikler için birer aracıdırlar. «Bizim formlarla ilgili bilgilerimiz kavramsal süreçler aracılığıyla belleğimize yerleşir» (Rogers, s. 76). Biçim ve buna bağlı olarakta anlam, belirleyici öğedirler. İzleyicinin yaratıcı katılımı ve imgelemlerini anlam aramaya yöneltmesi, eylemin bir parçası olacaktır. Heykelin fiziksel özellikleri, uyandırılmak istenen tepkide az çok rol oynamaktadır. Elbetteki bir heykel, sahip olduğu kendi biçim ve kurgusuyla belirlediği bir şeyler söyleyecektir. Bu söylem de; mesajlara dönüşen düşüncelerin yaşam kazanması olacaktır.

Objenin varlığının duyurulmak istenmesi, yapısal parça ve bütün ilişkilerinin çözümlenmesiyle mümkün olmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan ürün, belli bir düşüncenin oluşturulması ve gönderilmesi için

kurulan ve kullanılan kavramın bütünlüştürildiği bir araçtır. Hacimler, biçimler ve renk, kendine özgü soyut ifade olanaklarına sahip öğelerdir.

Belli bir amaca yönelik çalışmalar, ancak varolduğu mekanla birlikte anlam ve içerik kazanırken, böylesi ortam ve mekanlardan sıyrılan-koparılan nesnelere, son derece sıradan bir niteliğe sahip olabilecekleri gibi, tek başlarına hiç bir anlam taşımayabilirler. Böylece, «... bilinçdışı yoluyla dıştaki bir nesne, özne üstünde dolaysız bir psişik etki gösterebilir; imge ile özdeşliği, onu bir bakıma, öznenin psişik organizmasının dışlıları içine sokmuştur. Bir nesnenin bireylere oranla sahip olabileceği “büyüsel” güç bundan ileri gelmektedir.

Hemen hemen “büyüsel” bir etkisi olan bir nesnenin uyandırdığı büyü, öznel bilinci, bu nesnenin yönüne doğru yöneltir, başlıca koşulunun imge ile nesnenin karşı karşıya gelmesinde olması gereken her türlü bireysel ayrılma girişimine karşı gelir.» (Jung, 1977, s. 83-84). Burada oluşan yaşantıların, titreşimler ve algılamaların sonuçları, bir içtepi olarak simgeleştirme eylemlerimize yansıtılmaktadır.

«Cisimlerin, öteki görünüşleri sembollerdir. insan artık eylemsel oyunlarıyla edindiği bir semboller dünyasında yaşamaktadır.» (Hançerlioğlu, 1993, s. 27). Simgelerle sezgilerimiz karşı karşıya geldiğinde, görsel düşünme sürecinde başlamış olmaktadır.

Çalışmalarda yaratılmak istenen olgular (kavramlar-anlamlar) birbirleriyle bütünlüştürülüp-karşıtlaşarak, değişik aşamalardan-süreçlerden geçerek heykelsi yapılara dönüşürler. Bu bağlamda çalışmalar, plastik çözümlenmelerden oluşan (doğan) birer önerme olarak vardır. Ve özünde, büyüsel bir atmosferin dinamizmi yakalanmaya çalışılmıştır.

Heykel dili, doğanın (betimlemenin) üstünde olmalıdır görüşünden hareketle, tasarım süresi boyunca (heykel), kişinin kesin bir disiplinle çalışmasını sürdürmesi ve çalışmaya ilişkin kavramların giderek belirgin hale gelmesiyle tutarlılık kazanmaya başlamıştır. Biçimlendirmede, tasarım aşamalarına bağlı olarak içerik verileri saptanırken, bütüne dair sentezleri de sağlanmaya çalışılmıştır.

«Her biçimin içsel bir içeriği vardır. Hiç bir biçim, ya da yeryüzünde hiç ama hiç bir şey yoktur ki, hiç bir şey söylemesin. Ne var ki bu söyleyiş, çoğu zaman, özellikle söylenen şeyin kendisi lalettayin bir şeyse, daha doğrusu, doğru yerde söylenmemiş ise, ruhumuza ulaşmaz.» (Kandinsky, 1993, s. 56-107). Yapıtın oluşumundaki gerçekler, simgeselliğe dayanarak, zaman ve insan öğeleriyle sürekli değişkendir. Başlangıçtaki düşüncenin oluşumu ve düşüncelerin forma dönüştürülmesi, eylemin ana boyutunu oluşturmuştur. Bu durumda düşüncenin iletilmesi, düşünceye kaynaklık eden, biçimlenmiş formun kendisinin direkt kullanımıyla gerçekleşecektir. Yapıtta yer alacak her bir düşünce, onu aktaracak yeni bir biçimlendirmeyi de gerektirmektedir. Çalışma esnasındaki bir takım değişiklikler ise, başlangıçtaki tasarımın sonucunu etkileyebilecek boyutlar oluşturabilmektedir.

Biçimler arasındaki ilişkilerin plastik bir dille çözümlenmesinde, soyutlama eyleminin gerçekleşmesi, anlatımda bir düzen arayışının kendisi olmuştur. Çalışmalarda amaçlanan düzen anlayışıyla, kavramsal bir iletişim sağlanmaya çalışılmıştır. Yapıtın doğru olarak tüketilmesi, onu yapanın bu süreç içerisindeki sezgilerini sezerek



olacaktır. Psikolojik yapıdan kaynaklanan süreklilikler ve oluşan birikimin çağdaş bir sentezle, nasıl çözümlenip ifade edildiği de önem taşımaktadır. Yapıta verilen anlamın kökeni de, çoğunlukla kendi duyarlılığımıza bağlı, bize özgü yaşam biçimi ve düşünce alışkanlıklarımızda yatmaktadır.

Plastik bir dille kavramların sezinletilmesine yönelik olan anlam yaratmada, vurgulanmak istenen tüm düşünceler sunuluş biçimine bağlı olarak bir boyut kazanmaktadır. Yaratılmak istenen anlamın oluşması, heykelsi anlatım biçimine ve de kullanılan gerece göre bir değişme gösterebilmektedir. Çalışmalarda kavramların hissettirilebilmesi için, formlar elemanlar arasındaki biçimsel ilişkiler bağlamında da soyutlamalara gidilmiştir. Burada fikir, nesneyi biçimlendiren ve ona sanatsal bir süreklilik kazandıran başlıca itici güç durumunda olmuştur.

Kompozisyonu meydana getiren her ögenin tek başına bir anlam taşımasının ötesinde, daha çok bir amaca hizmet eder durumdaki bütün parçaların biraraya getirilmesiyle, yeni anlamlar oluşturulmaya çalışılmıştır. «Düşüncelerin üretimi ve bilinç doğrudan doğruya maddesel eylem ve madde aracılığıyla kurulan iletişimle bağıntılıdır. Bu, yaşamın dili olarak tanımlanabilir. Kavrama, düşünme ve insanın ussal bağıntılar kurma yeteneği işte bu aşamada onların maddeci davranışlarının doğrudan devreye katılması ile oluşur.» (Asa Berger, 1993, s. 44).

Plastik formun etkinliğinde oluşan anlam, kuşkusuz biçimlere bağlı olarak bir gelişme gösterecektir. Bu çağdaş espiri sorunu ise, nasıl

bir biçimlendirme diline sahip olduğuyula ilişkilidir. Kompozisyonun vurgusu ya da anlatım biçimi değiştiğinde, yaratılan anlamda değişebilmektedir. Çünkü anlamın tek ve kesin bir çıkış noktası yoktur. Simgesel değerlerin kullanımıyla belirtilen anlamın oluşabilmesi için, gösterilen form ile arasında bir bağlantı kurulabilmesi gereklidir. Artık burada seyirci (izleyici) de yaratıcı olmak durumundadır. Çünkü kullanılan simgede gösterilmek istenenler, onu göstereni aşma durumuna gelirler. Bu durumda, «simge ile nesnesi arasındaki ilişki yorumcudan bağımsız olarak yoktur. Bu ilişkiyi yorumcu anlaksal çağrışımlarla yaratır.» (Büker, 1991 , s. 31).

Çalışmalardaki anlamların zor algılanır ve çözülür bir biçime sokulmasıyla, izleyici, yakından bildiğini zannettiği kurguların ve kuralların altında yatan, çok değişik gerçekleri algılamaya başlar. Tasarım süreci içerisinde, bazen anlaksal çağrışımlar sonucu da ortaya çıkabilen simgesel görüntünün, içerikle olan bağıntısı da önemlidir. Bu değerlerin ve anlamın bilinçli ve artistik bir şekilde kullanılması sözkonusu olacaktır. Formun taşıyıcısı olarak kullanılan gercin, yaratılmak istenen anlama katkısı olabilmektedir. Biçimsel açıdan bakıldığında ise, farklı yan anlamların oluşması kaçınılmaz olacaktır.

Genellikle her şeyi bir anlam ve anlamsızlık çerçevesi içerisinde görmemiz, algılamamız, düşünmemiz söz konusu olduğundan, «... simgesel anlam ancak akıl yürütmelerimizin konu hakkında bize belirttikleri tarafından ancak dolaylı bir biçimde ifade edilebilir. Belli başlı sanat yapıtlarında en derin anlamı taşıyan unsur, oluşturulan örüntünün algısal özellikleri tarafından güçlü ve dolaysız bir biçimde göze iletilmektedir.» (Genç, - Sipahioğlu, s. 139).

Gerçek bir boşlukta yer alan heykelin biçimi kadar, kullanılan malzemelerde içeriksel anlamlar üretir. Diğer verileriyle beraber kullanılan malzeme seçimi, kültürel bir geleneğin belirli alanları ile yakınlaşmayı da öngörmektedir. Yapılan çalışmalarda, geçmişle kurulan içeriksel bağ, sanat yapıtlarının ayin ve törenlerde kutsal nesnelere olarak kullanıldıkları dönemlere kadar gider. Çalışmada yer alan fiziksel varlık, önceden tasarlanmış bir gerçekliğe göndermede bulunduğundan, duysal ve düşünsel bir somutlaştırma yolu ile dışavurulmuştur. Dışavurulan bu sembolik formların incelenmesinde, anlamlı bir yapının algılanması, gören insanın, organizasyon sürecine aktif olarak katılması ile mümkün olacaktır. Burada bir gerçekliğin karşılığı olarak artistik forma yön veren faktörler (psikolojik vb. kuvvetler), sürekli bir şekilde birbirlerini etkilemektedirler. Bu etkileşimler, formların biçimsel açıdan değişebilirliğini de belirtmektedirler.

Joseph Beuys'a göre, «düşünen formlar, düşüncelerimizi nasıl biçimlendirdiğimizdir veya konuşan formlar, düşüncelerimizi nasıl sözcükler olarak şekillendirdiğimizdir.» (Schellman - Klüser, 1991, s. 16). Çalışmaların hemen hepsinde, düşüncelerin görselleştirilmesine bağıntılı olarak, kavramsal etkinliğin sağlanması, bir iç hesaplaşmayı da beraberinde getirmiştir. Birer, kavramsal iletişim araçları haline gelen çalışmalar ise, semgesel anlamları ile yeni bir varlık alanına kavuşmuşlardır. Heykelin tasarımından oluşum ve bitiş anına değin varlığını sürdüren düşünce, plastik bir süreç olarak görülmüştür.

## V.2. UYGULAMALARDA (ÇALIŞMALARDA) PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER.

«Simgesel anlatımın bütün biçimleri, olgular dünyasından doğar ve ondan beslenirler» (ColQuhoun, 1990, s. 29).

Uygulamaların başlangıcında, düşünce ve tasarımlar tarihsel ilişkilerle, çalışmanın kendi içindeki gelişimiyle ve sezdirilmek istenen kavramların kurulmasıyla bağlantılı olarak bir bütün halinde ele alınmaya çalışılmıştır. Simgeler, geçmiş kültürlere ait törenler, sunaklar ve kurbanlar, başlangıçta çalışmaların içeriği açısından temel birer rol üstlenmişlerdir. Genel olarak buradaki simgecilik, ele alınan konunun içerdiği bir olgu, ya da sunulan biçimin kendisidir. Simgesel yoğunlaşma içerisinde yer alan işaretler ise, birer -uyarım araçları- olarak heykelin etkinliğini arttırmaya yöneliktir.

Tasarım süreci içerisinde oluşan bir takım belirsiz simgeler, çalışmanın genel düzeninde önemli bir öge olarak yoğunluk

kazanmıştır. Oluşturulan simgelerin işlevlerine uyumları söz konusu olduğundan, kendilerine en uygun biçimde düşecek görsel elemanlara ulaşılmaya çalışılmıştır. İmgeler aracılığıyla betimlenebilecek olgular, plastik çözümlemelere bir alt yapı oluşturduğundan dolayı geometrik düzeni çağrıştıran bir yaklaşımla ele alınmışlardır.

Çalışmalardaki simgesel bağlantılar, 'benzerlikler' ya da bir takım 'nedenler'den dolayıdır. Anlamsal bir ortamda bulunduğumuzdan, düşüncelerimizde kendiliğinden bir başka şeyler canlandırılmaktadır. Bu canlandırmada, çağrışımlar yoluyla bağlantıların kurulması söz konusu olmaktadır. Figürlerin simgeleştirilmesi, esas olarak estetik bir kaygı ve ilişkiyi de tanımlar. Bu çalışmalarda, doğaya ilişkin unsurlar, estetik olabilecek şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışmalarda kullanılan parçalara salt bir kütle-form olarak değil, kompozisyonun yapısal elemanı, dikey-yatay ve eğrilerden oluşan düzen tasarımıyla yaklaşmıştır. Hareket, çizgi, yüzey, her ışık-gölge, espas ve renk, formun geometrik kuruluşunu-düzenini duyurmak isteğiyle bütünlenmiştir. Boyamak suretiyle parlattığım malzemenin bir ışıklılık etkisi yaratması, bu atmosferin taşıyıcısı olarak, olayın tinsel içeriğine göndermeler yapan ipuçlarını oluşturmaktadır.

Heykeli oluşturan biçimlerin, anlam ve değerlerinin ve de simgeledikleri olguların çalışmanın bütününü meydana getiren düşüncelerle örtüşmesi, bir gereklilik olmuştur.

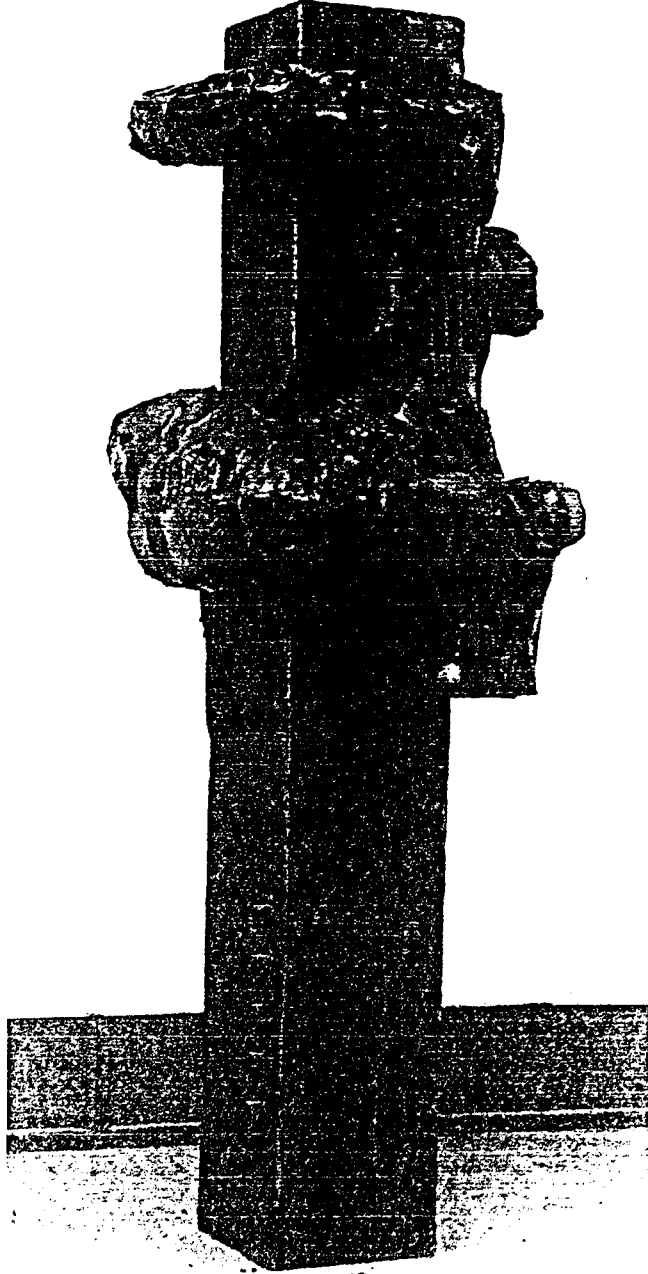
Eğer (bir) sanatçı eserinde bir takım kavramlara-niteliklere yer vermek istiyorsa, izleyicide aynı tepkileri yaratacak çağrışımları uyarıcı

biçimlere (organizasyonlara) başvuracaktır. Bir formun hemen her zaman bir fon içerisinde algılanması süreci, form ve fon ilişkisini de beraberinde getirmiştir.

Biçimler arasındaki bağlantıların daha iyi görülebilmesi için, algılamaya ilişkin duyarlılığımızın o oranda artması gerekir. Uzun ve karmaşık bir sürecin sonucu olarak yapıtın anlamı, izleyicinin bireysel etüd ve sorgulamalarına açıktır.

Heykeli algılama sürecinde, tinsel bir bağın kurulması önemlidir. Bu bağla birlikte, nesnenin anlamı üzerine sorgulamalar, ona yeni anlamlar kazandıracaktır.

Çalışmalar, konunun ötesinde, bireyin (sanatçının) görsel biçim elemanlarını kullanım tarzı sayesinde anlam kazanmakta ve inandırıcı hale gelmektedir.

**V.2.1. Son'a Doğru**

(Resim-18, Son'a Doğru, 1989, Metal Kaynak, 205x78x73 cm).

Metal parçaları kaynatmak suretiyle birbirlerine ekleyerek oluşturulan bu çalışmanın özünü, genellikle, makina-insan, zaman ve ölüm kavram ve ilişkileri oluşturmuştur.

Bilim ve teknolojinin başdöndürücü bir hızla gelişmesi ve bu gelişmelerin yaşamın her alanında gösterdiği olumlu ya da olumsuz etkileri, özellikle biyolojik, psikolojik ve sosyolojik açıdan tüm boyutlarıyla gözlemlemeye çalışırken, bireysel olarak hissettiğim ve etkilendiğim bir ilişkiler bütünü olan bu olguları ve yaşantılarımı somutlaştırma düşüncesi, heykelin içerik olarak hareket noktasını belirlemiştir.



(Resim-19, Maketler).

Çizimler ve maket eskizlerle (Resim-19) başlayan uygulama sürecinde, farklı biçimlemelerle heykelin estetik açıdan en etkili ve en

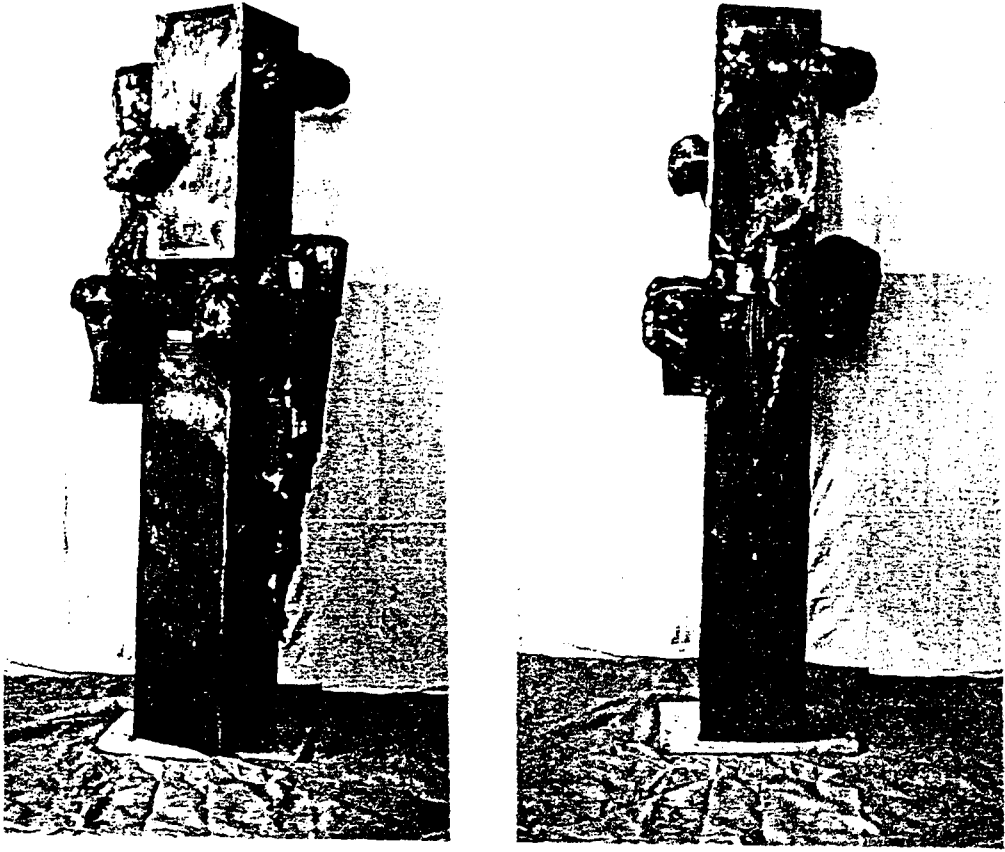


yetkin hali araştırılırken, ortaya çıkan sonuçlar (görsel-düşünsel) üzerinde bir karar verilmiştir. Verilen bu kararlarla heykeli yapmaya başlarken, toplanılan artık (hurda) metaller arasından bir takım parçalar seçilmiş ve formun gerekli yerlerinde kullanılmıştır. Bu kullanımda yan yana getirilen parça ve hurda metaller, özellikle birbirlerine 'uygunluğu' araştırılarak sabitleştirilmiştir. Bu süreç içerisinde, daha önceleri incelenen Heykeltraş Cesar'ın metal kaynak heykellerindeki bütünü oluşturan parçaların şiirsel kullanımı ve etkileri dikkate alınmış ve hissedilmiştir.

Düşünsel ve estetik yapıyı ortaya çıkartacak duyarlı bir anlatım biçimine ulaşmanın amaçlandığı bu çalışmada, birtakım göndermelerle, iletilmek istenen mesajlar, heykelin plastik değerleri içerisinde vurgulanmaya çalışılmıştır. Biçimsel açıdan simgesel değerlerin oluşumunda ve aktarılmasında, soyutlama olayları da kompozisyonel sorunların çözümünde gerekli olmuştur.

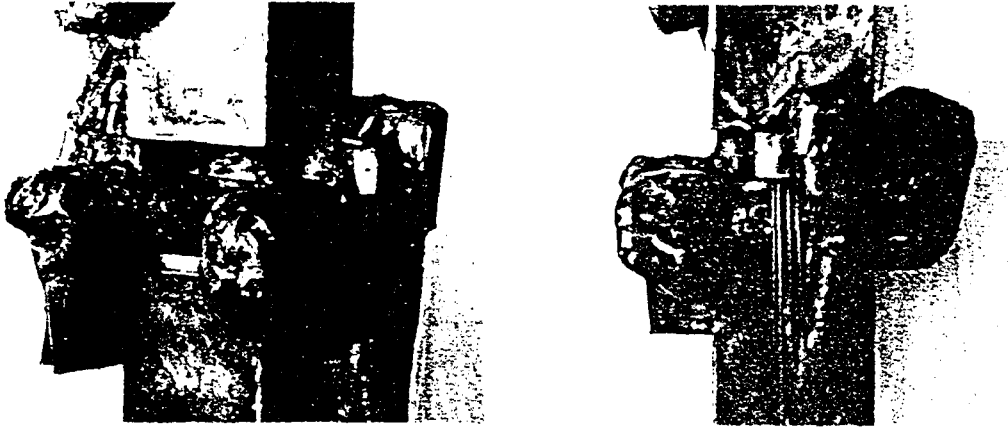
Dikey formun alt ve üst parçalarını oluşturan dikdörtgen küpler, makina vb. simgelerken, ara (orta) kısımda fizik olarak, ezilerek-değişim geçiren insan figürüyle (Resim-20), robotlaşmaya giden süreç sembolize edilmeye çalışılmıştır.

Burada fizikselden öte ruhsal bir değişim sezdirilmek istenmiştir. Bu özellikler ise, kişinin dünyayı algılama ve yorumlamasıyla birlikte, yaşanan zamanın gerçekleriyle bir paralellik içerisinde.



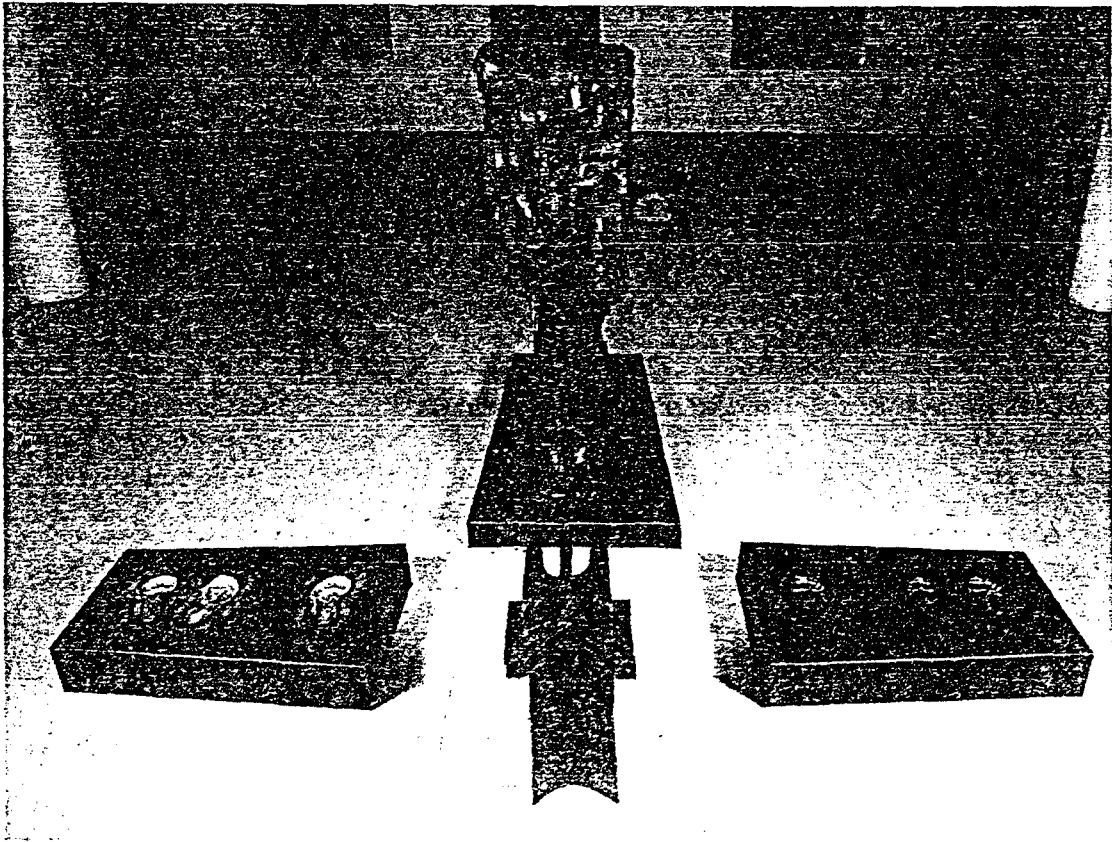
(Resim-20).

Doku olarak (Resim-21), düz ve parçalı (ekli) yüzeylerin kontrastı, metal malzemenin olanakları çerçevesinde kullanılırken, fiziksel ve görsel açıdan yaratılan dengeyle, heykelin bütününde bir sağlamlık hissi uyandırılmak istenmiştir. İzleyici ile aynı mekanı paylaşan ve bir totemi andıran bu çalışmada dinamik etkinlik, dikey ve yatay hareketlilikle sağlanmaya çalışılmıştır.



(Resim-21)

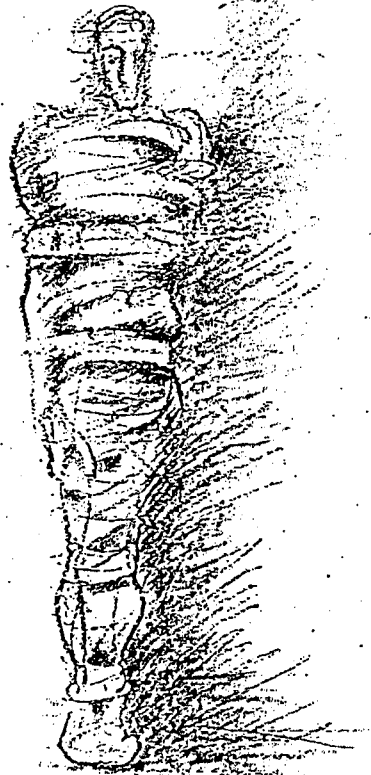
### V.2.2. İsimsiz - II



(Resim-22, İsimsiz - II, 1990, Metal Kaynak + Bronz, 300x265x175 cm).

Bir önceki çalışma süreci içerisinde hissedilen - yaşanan olgular ve çıkarsanan sonuçların uzantısıyla başlayan bu uygulamada, mekan boşluğuna üç ana yönde (yatay-dikey, sağa-sola, öne-arkaya) dağılan bir kompozisyonun oluşumu, problemlerini de beraberinde getirmiştir. Bu süreç içerisinde kompozisyonel, teknik ve estetik sorunlar tespit edilirken, ayrı ayrı çözümlenmelerle bir bütünlük korunmaya çalışılmıştır.

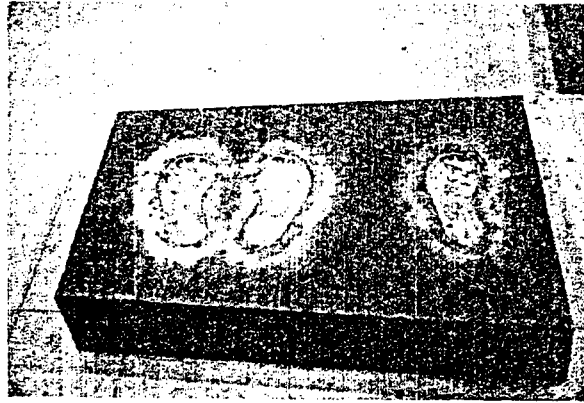
Çizimler (Resim-23) ve maketler üzerinde araştırmalar-gözlemler yapılırken, tasarım sürecinin başlarında, hep duyumsadığım-sorguladığım içeriksel kavramları vurgulayacak bir biçimleme kaygısı,



(Resim-23)

uygulamaların son anlarına değin varolmuştur. Biçimsel ve içeriksel açıdan insan, ayak izleri ve Tanrı'yı ortaya koyan veriler, heykelsi bir yapı içerisinde kullanılmaya çalışılmıştır. İnsan figürünün (metal) yapımıyla başladığım süreçte, figürle bir -özdeşleşme- sorgulanma hissi-varlığını daima duyurmuş ve böyle bir yaşantı da istenmeden de olsa zaman zaman dışavurulmuştur.

Metal kaynak tekniğiyle birlikte, preslenerek yapılan altlıklar ve bunlara monte edilen bronz döküm ayak izleriyle (Resim-24), oluşturulan kompozisyon, kurgu bakımından (üst açı) bir haçı andırır şekilde yerleştirilmiştir.



(Resim-24)

Bu yerleştirmede, din'deki haç işaretine gönderme yapılırken, ayak izlerinin ortadaki ikisi, özellikle ayrı olarak (iki kutbu simgelemesi, ortadaki formla ve boşlukla ilişkisi - bir anlam yaratma) düşünülmüş ve yerleştirilmiştir.

Hurda metal parçaların birleştirilmesiyle vücut bulan deforme edilmiş figür, merkeze konurken, ilk tasarımlarındaki statik hareketi

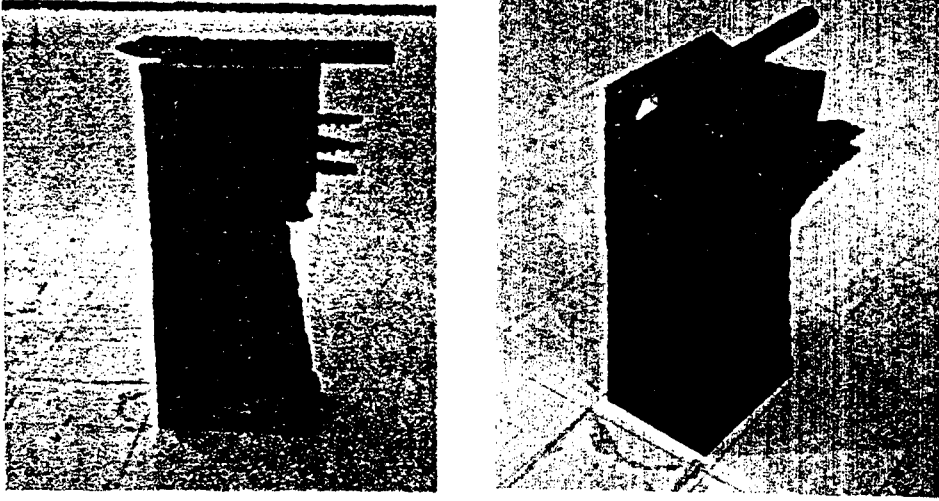
korunmuş olarak uygulanmıştır. Mısır heykelindeki statik hareket anlayışı da, bu çalışmalar için bir altyapı oluşturmuştur. Yatay bir dağılıma karşın dikey bir şekilde duran figürle (Resim-25), denge (görsel) sağlanmaya çalışılmıştır.



(Resim-25)

Bu yapıyı oluşturan heykelde, Tanrı'yı simgeleyen (metal form), (Resim-26) ve üzerinde ok şeklinde duran parça, içeriksel ve biçimsel açıdan figüre yönlendirilirken bir diyalog sözkonusu olmuştur. İçeriğe de bağlı olan bu diyalogta, canlı organizma üzerinden (kalıp yöntemiyle) alınan ayak izleri, bütünlüğü sağlayacağı düşüncesiyle heykele dahil edilmiştir. Burada amaç görünmeyen (Tanrı - iyi - kötü - kutsal olan)

varlıkların sembolize edilmesi olurken, dinde bir -hesap anı- yargı anı, sezdirilmeye çalışılmıştır. Bu düşünce ve biçimleme mantığının, genel olarak heykelin uygulama sürecinde etkili olduğunun farkına varılmıştır.



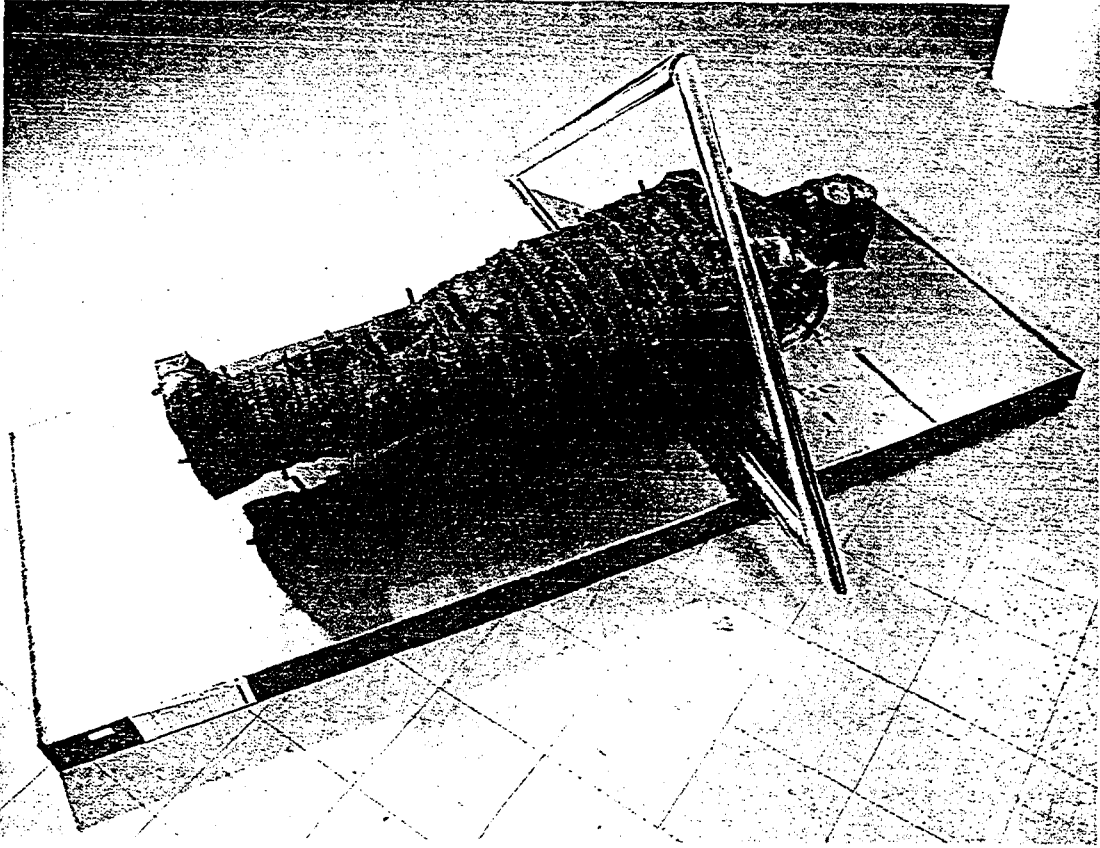
(Resim-26).

Biçimsel düzenlemelere bağlı olan bu sezinletme isteğiyle, (Tanrı - insan ikileminde bir arayış), heykelin genelinde psikolojik bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır. Bu atmosferin yaratılması için, soyut formlar yerine insanı betimleyen figür üzerine özellikle yoğunlaşmıştır. Çünkü kompozisyon içerisinde bu atmosferi sağlayacak formun ortadaki figür ve ayak izleri olduğu düşüncesi, başlangıç ve uygulama aşamalarından itibaren varlığını korumuştur. Birçok ögenin birleşerek oluşturduğu bu çalışma, daha çok düşsel-mistik bir mekan içerisinde tasarlanırken, heykelin mekanla alışverişinde temel çözümlenmelere gitme düşüncesi oluşmuştur. Bu çözümlenmede, kompozisyonun genel karakteri (geometrik yapısı), mekanın geometrik yapısıyla bir uyum içerisinde olmasını gerektirmiştir. Bu nedenle, mekan içerisinde, mekanın temel

yapısına -duvar çizgilerine paralel yerleştirme- düzenlemeye karar verilmiştir.

Heykelin bir parçası olarak tasarladığım kaide görünümündeki altlığın, yatay konumuyla, çalışmanın zemindeki fiziksel sınırlarını çizdiği ve ona aktif bir görünüm kazandırdığının farkına varılmıştır.

### V.2.3. Trans - I



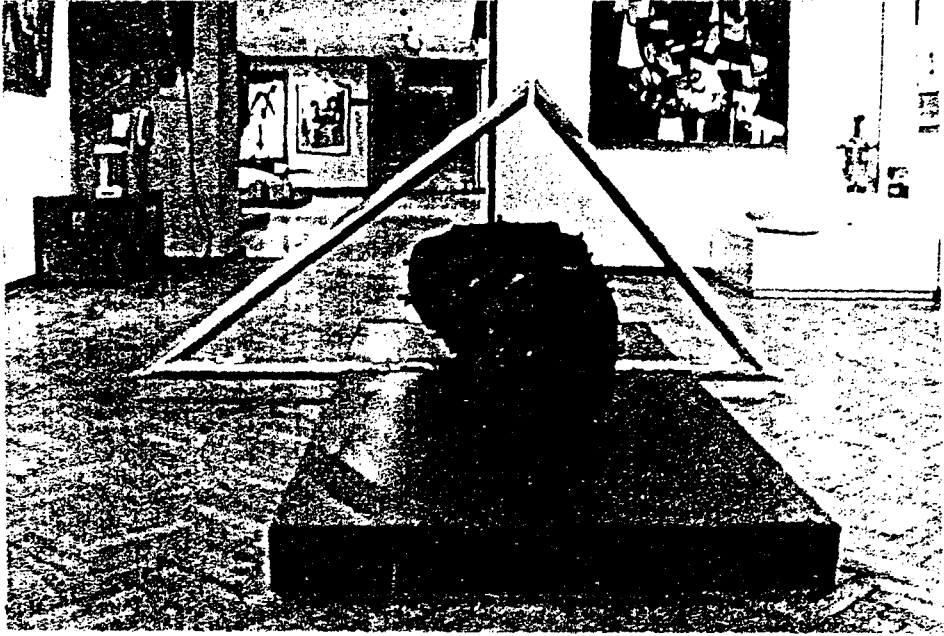
(Resim-27, Trans - I, 1991, Metal Kaynak + Pirinç, 93x185x240 cm).

Genel olarak benzer olguların yaşandığı bu süreç içerisinde, yapılacak heykelle ilişkin düşünceler ve tasarımlar oluşup-biçimlenirken,



çalışmanın odak noktası olarak belirlediğim insan figürü üzerinde yoğunlaşarak, plastik çözümler aranmıştır.

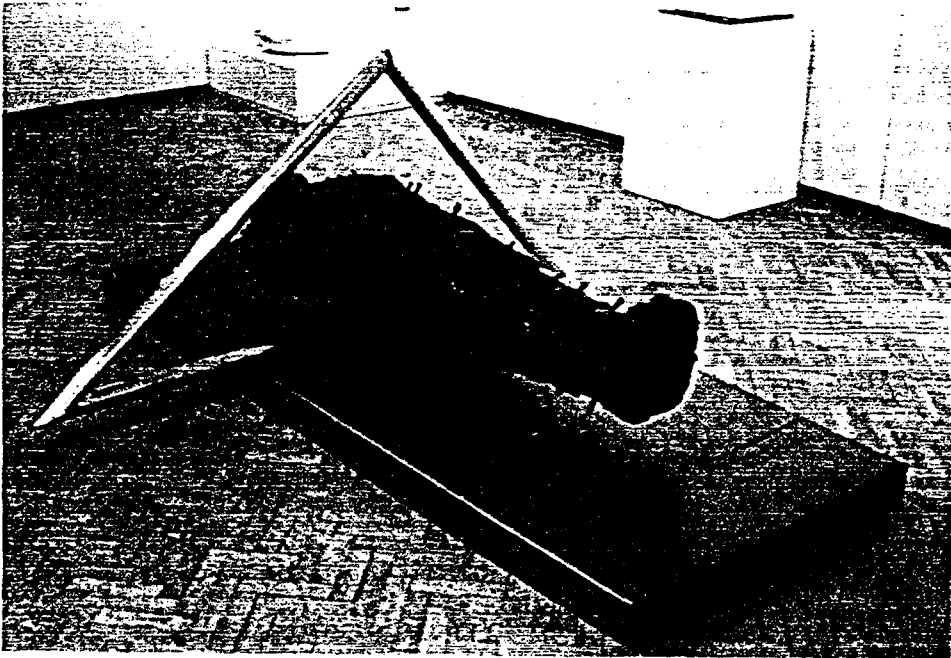
Bu çalışma için oluşan prototipler bir takım ipuçları verirken, diğer çalışmalar içinde geçerli olan bir çok seçeneğin ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Metal kaynak ve pirinç malzeme kullanarak yaptığım heykelin içeriğini, bir ölüm anı ve başka bir konuma "geçiş" kavramı oluşturmaktadır.



(Resim-28).

Bir ışıklılık (mistik-kutsal) etkisi yaratmak üzere, parlatılan pirinç üçgen form arasından (ki, bu üçgen formun birleşme noktası özellikle açık-aralık bırakılmıştır) geçen figür (Resim-28), (Mısır heykelinde mumyalanmış figürleri anımsatan yapısıyla), yatay bir şekilde kompoze edilmiştir. Parça metallere örülerek tamamlanan figür - ki bu süreç

içerisinde, içsel ve biçimsel bir yaşam kazanırken, tamamlandığı andan itibaren ölümü simgeleyen bir yapı olarak anlam kazanmıştır. Cansızlığı, hareketsizliği çağrıştıran yatay altlık, heykelin bir parçası olarak düşünülürken, üzerindeki üçgen form ile organik bağlantılar sağlayacak şekilde biçimlendirilmiştir. Bu altlık üzerine yerleştirdiğim figürde, üçgen form arasından geçişi sağlayabilecek hareketlilik ve "hafiflik" hissi-etkisini yaratabilmek için, bir takım noktalardan yukarı doğru kaldırırken (Resim-29), uygulamaya dönük bir çözümlenmeye gidilmiştir.

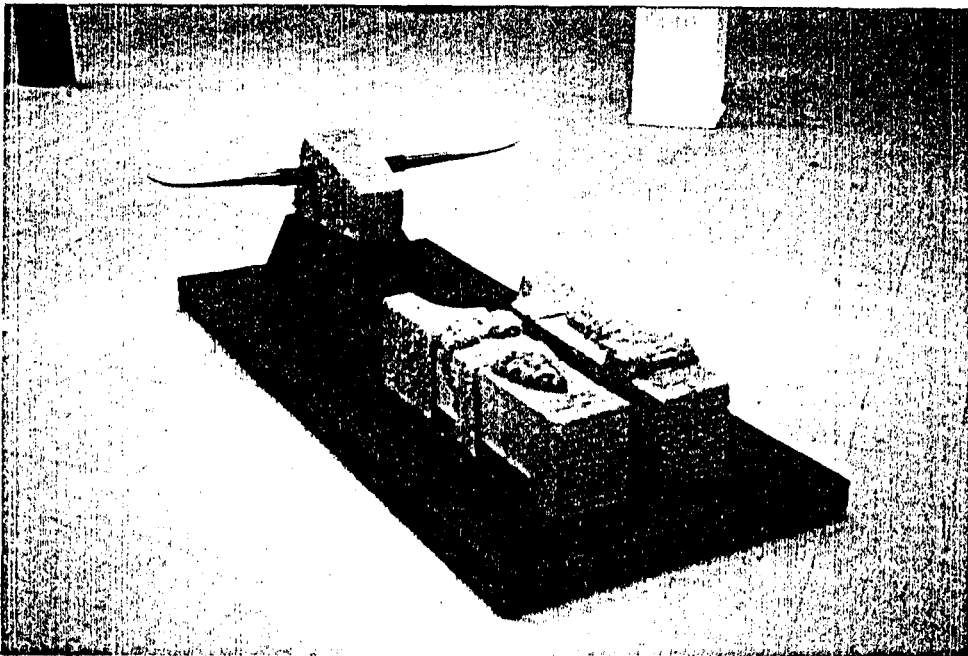


(Resim-29)

Görsel ve fiziksel açıdan denge, kompozisyonun statik yapısında çözümlenirken, yukarıdan algıladığımız heykelde düz ve parçalı yüzeylerin zıtlığı, ilk etapta belirginleşen öğelerdir. Psikolojik bir atmosferin yaratılması amaçlanırken, heykelle tinsel bir bağ sözkonusu olmuştur ve bu bağ, oluşum süresince içsel bir diyalogla gelişmiştir. Bir

takım kavramlara göndermelerde bulunulurken, heykelin biçim-kompozisyon çözümlerinde, merkezden dışarı doğru yayılan bir etkinlik ve ışıklılık (mistik-kutsal) yaratılmaya-vurgulanmaya çalışılmıştır.

#### V.2.4. İsimsiz - III

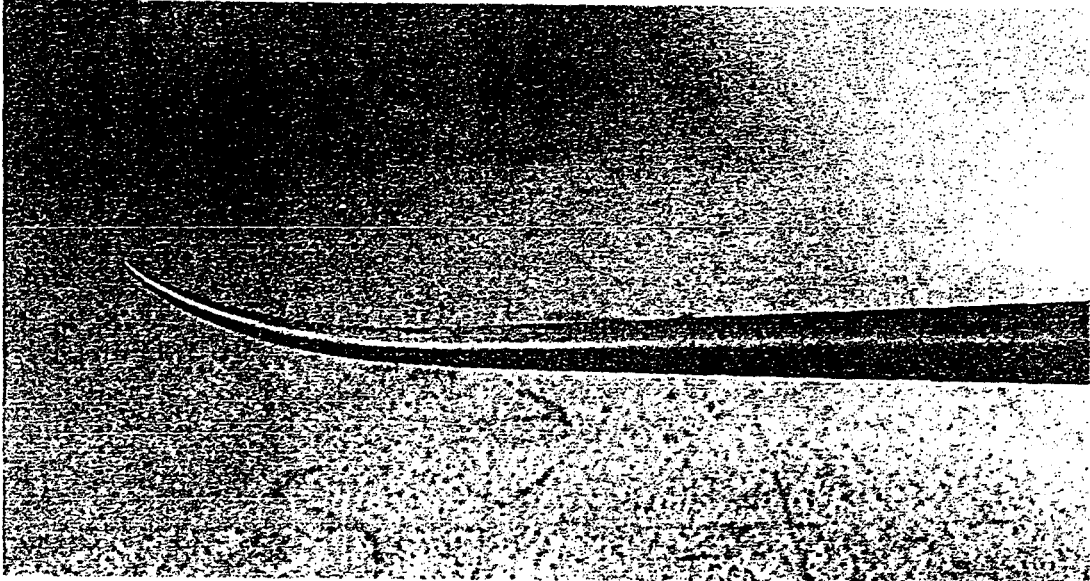


(Resim-30, İsimsiz - III, 1991, Andezit + Metal, 200x117x55 cm).

Bir önceki çalışmalarla birlikte yeni kaynak (biçim-içerik) arayışları sürüp - yaşanırken, heykelde bir 'tılsım' yaratma - sezdirme isteği ve kaygısı, her çalışma öncesi ve sonrasında kendisini güçlü bir şekilde hissettirmiş, başlangıçta mutlak bir amaç ve ölçü olmuştur. Tasarım aşamalarında başlayan bu düşünce, istek ve kaygılar, uygulama sürecinde de amaç ve ölçü olarak kendisini her zaman duyurmuştur. Farklı bir biçimleme, farklı bir figür (boğa başı vb.) kullanma isteğiyle

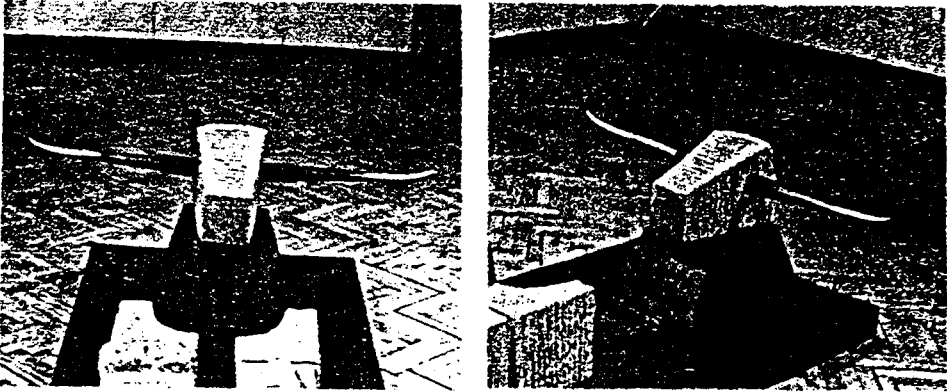
başlayan araştırmalar, (Resim-30)'daki çalışmanın prototiplerini oluşturmuştur. izimler ve maket eskizler aşamasında ise, iki ayrı materyali-Andezit (taş) ve metali, (uygunlukları nedeniyle) kullanmaya karar vererek, simgesel bir yapının (kompozisyon) uygulanmasına başlanmıştır. Bu yapı içerisinde kullandığım andezit taşının, yapılacak formlara uygunluğu ve biimselin ötesinde 'maddi etkinliği', heykele dahil edilmeye çalışılmıştır. Yeni bir malzeme arayışı sürecinde, başka uygulamalar yaptığım ve tarihsellik kokan bu malzemenin seçiminde, heykele uygunluğunun yanısıra (doku vb.), Anadolu taş uygarlığı ve Mısır heykellerinde kullanılan taşların heykele katkılarından dolayı mutlak etkileri olmuştur.

Bu gözlemlerin yanısıra, çalışmaların bütününde (birbirlerine bağlı olarak) bir dil arayışı - oluşum süreci yaşanırken, maddenin biimlendirilmesindeki teknik ve estetik görünümler de önemli bir boyut oluşturmuşlardır.



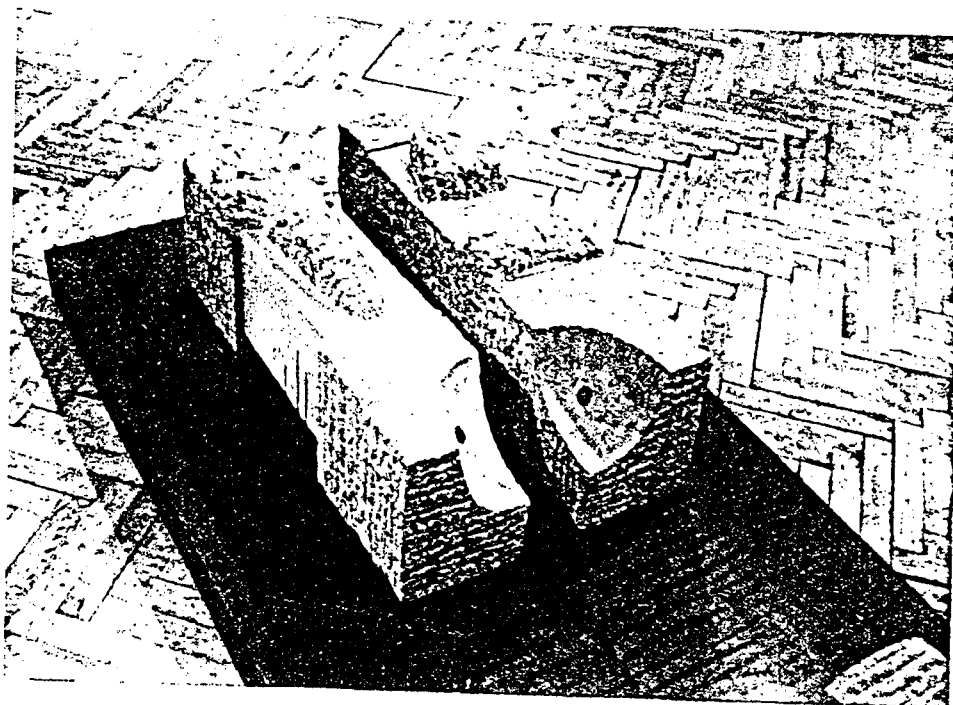
(Resim-31)

Boğa kafası biçimindeki soyutlanmış baş'a monte edilen demir boynuzlarla (Resim-31), simgesel yapının altındaki metal parça ile ilişkiler doğal olarak güçlenmiştir. Heykelin tılsımlı noktalarını oluşturacağı düşüncesiyle uçları sivriltelen demir formlar da, bir parlaklık ve ışıklılık etkisi yaratmak isteğiyle sarı yaldızla boyanmıştır. Büyülü ve kutsal olanın duyumsatılmasına yönelik olan bu yaklaşım ve anlayış, diğer çalışmalar için de geçerli olabilecek bir temel düşünceyi oluşturmuştur. Kompozisyon içerisinde, bu parçaya (boğa başı) belli bir yükseklik sağlayan geometrik yapıyı (Resim-32), heykele dahil etme düşüncesi, kaygısı ve uygulaması, form ve espas yönünden de etkili olmuştur.

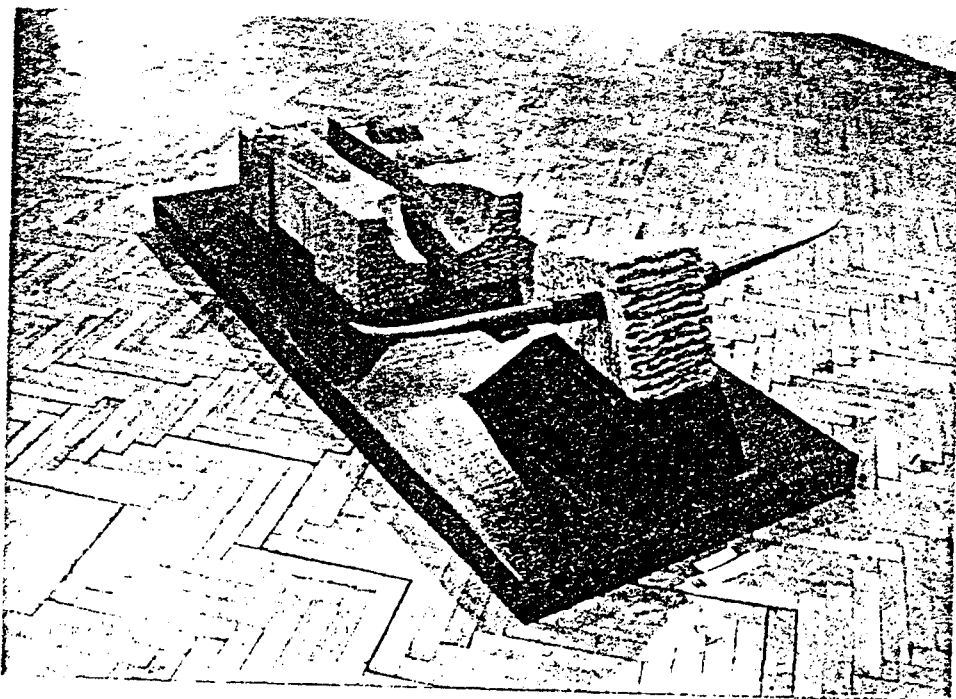


(Resim-32).

İçeriğe bağlı olarak özellikle yükseğe konan bu baş'ta sonuçta, diğer parçalara hakim olan bir görünüm ve etki kazanmıştır. Metal zemin üzerinde uzanan iki ayrı formda, bir bütünlük ve bağlantı arayışı, başlangıçta biçimsel sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Çözüm olarak, birbirini tamamlayan içbükey yuvarlak biçim ile (Resim-33), onlara doğru uzanan baş arasında biçimsel-dokusal ve içeriksel açıdan bir diyalog (Resim-34), sağlanmaya çalışılmıştır.



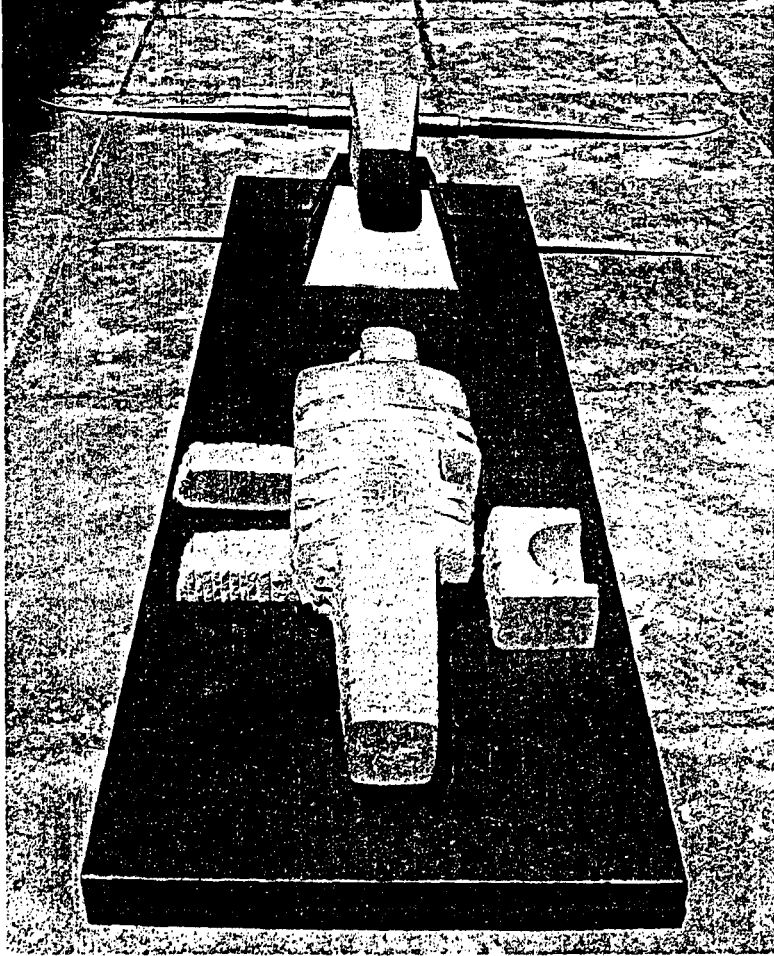
(Resim-33).



(Resim-34).

Genel olarak, cinsellik ve ölüm kavramlarına göndermeler yapmak amacıyla kurulan tüm yapıda, yapılan biçimsel oyunlarla, çok anlamlılığa ulaşılmaya çalışılmıştır. Heykele yüklenen bu (çok) anlamla birlikte, ilkel kültürlerin sanat ürünlerinden çağdaş sanat ürünlerine yansıyan bir 'sadelik' ve 'denge' anlayışı da, plastik ifadeyi güçlendiren birer temel unsur olarak çalışma(lar)da bir amaç ve arayış haline gelmiştir.

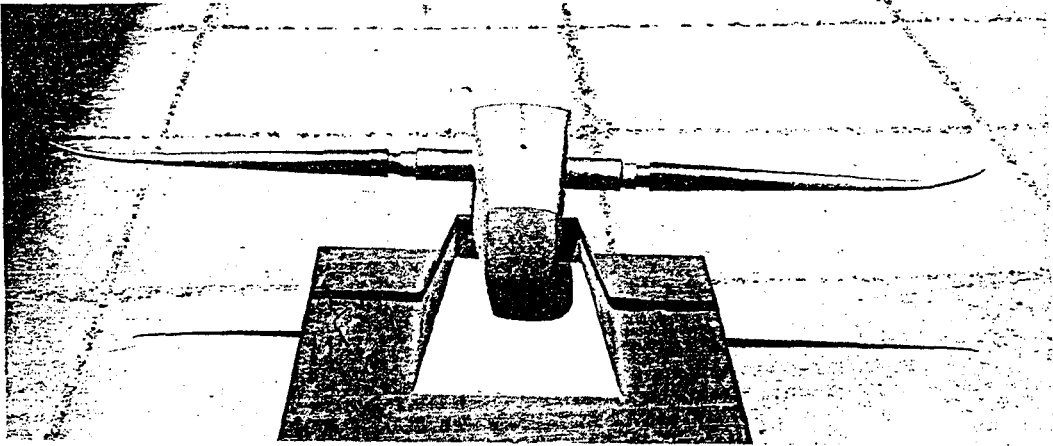
#### V.2.5. İsimsiz - IV



(Resim-35), İsimsiz - IV, 1992, Andezit + Metal, 260x190x52 cm).

Bir önceki çalışmadan ayrı olarak tasarlanan bu heykelde, boyutlar biraz daha büyütülürken, benzer problemler gündeme gelmiştir.

Bu kompozisyonda da geometrik biçimlerin hakim olması, kütleler-yüzeyler ve mekan arasında dinamik bağıntıların kurulması düşüncesinin ve sorunlarının çözümüne yönelik alternatifler üretilmeye çalışılmıştır. Heykelin oluşum (tasarım) ve uygulama sürecinde; geçmiş kültürler olduğu gibi Anadolu kültürü - söylenceleri de, içeriksel açıdan zengin anlamların üretilmesine kaynaklık etmiştir. Bilinen ve duyumsanan bu kavramlar ise, bir sonraki çalışma(lar) için çıkış noktalarını oluşturmuşlardır. Yine boğa başı formuna eklenen ve boyları daha da uzatılan boynuzlar, aynı işlev ve anlamı taşıyan birer eleman olarak düşünülmüş ve çalışmada yerini almıştır.

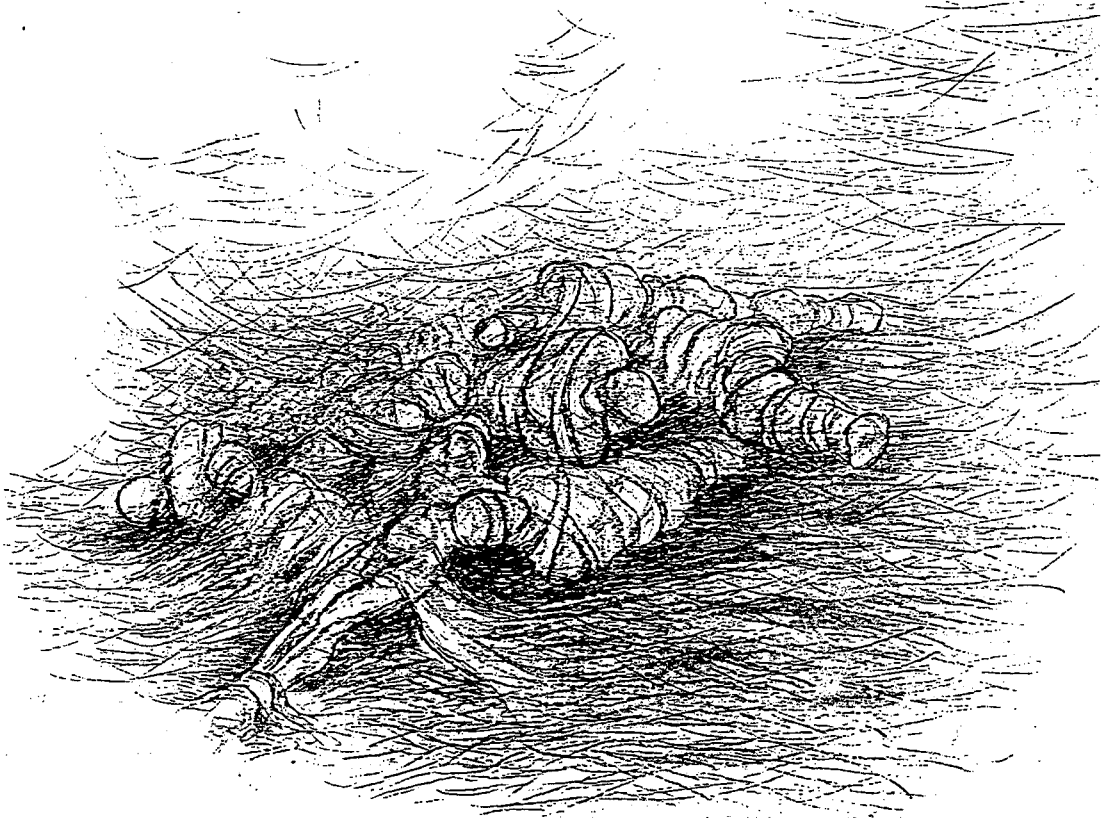


(Resim-36).

Önceden tasarlanarak yerlerine monte edilen ve biçimsel olarak formun uzamlarını oluşturan bu parçalar (boynuzlar), heykelin etki alanını genişleten unsurlar olarak düşünülmüş ve görülmüştür. (Resim-36). Heykelin enerji noktaları olarak gördüğüm, baş ve boynuz



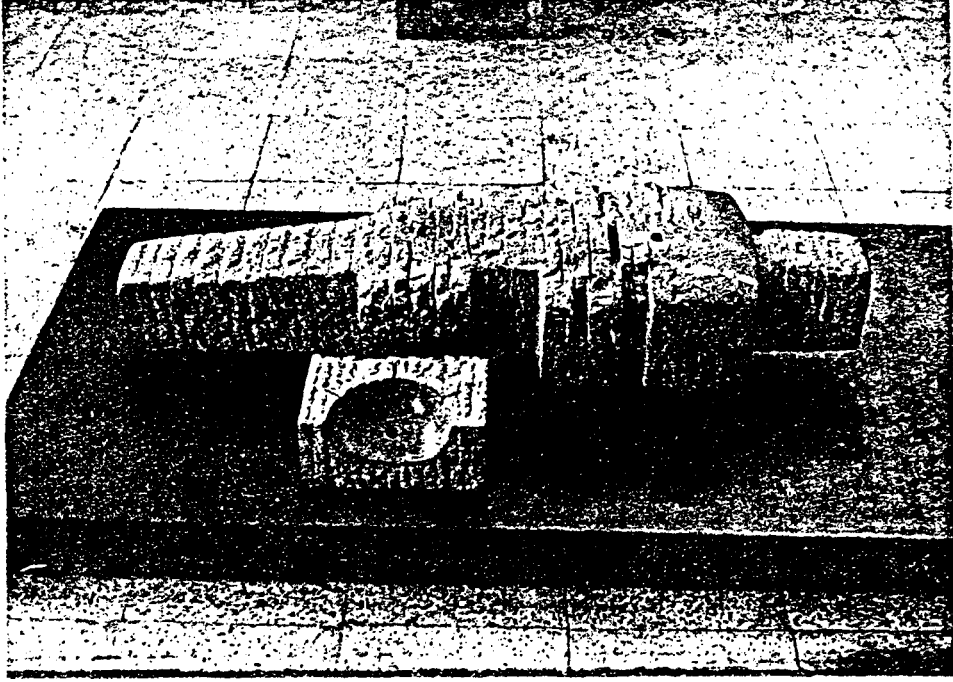
formlarıyla (üst bir açıyla bakıldığında), uzunluğu yatay bir çizgisellikle kesen ve dengeleyen bir sonuç - görüntü oluşmuştur.



(Resim-37).

Tasarımın başlangıcında çizilen desenlerde (Resim-37), ön plana çıkan kalabalık figür grubu, soyutlama aşamalarından geçerek zamanla tek bir figüre indirgenmiş ve heykelsi biçimlerle kompoze edilmiştir. Metal form üzerine yatay olarak yerleştirilen bu figür (Resim-38) soyutlamasında, kompozisyonun diğer formlarıyla olan biçimsel ve dokusal dil birliği korunmaya çalışılmıştır. Formsal elemanların görsel açıdan dengeleri ve proporsiyon sorunları ön çalışmalarla

çözömlenmeye çalışılırken, heykelin zemin üzerindeki konumunun mekana paralel sergilenmesi, mekanla organik bağıntuların kurulması amacına yönelik düşöncelerin somutlaştırılmasıdır.

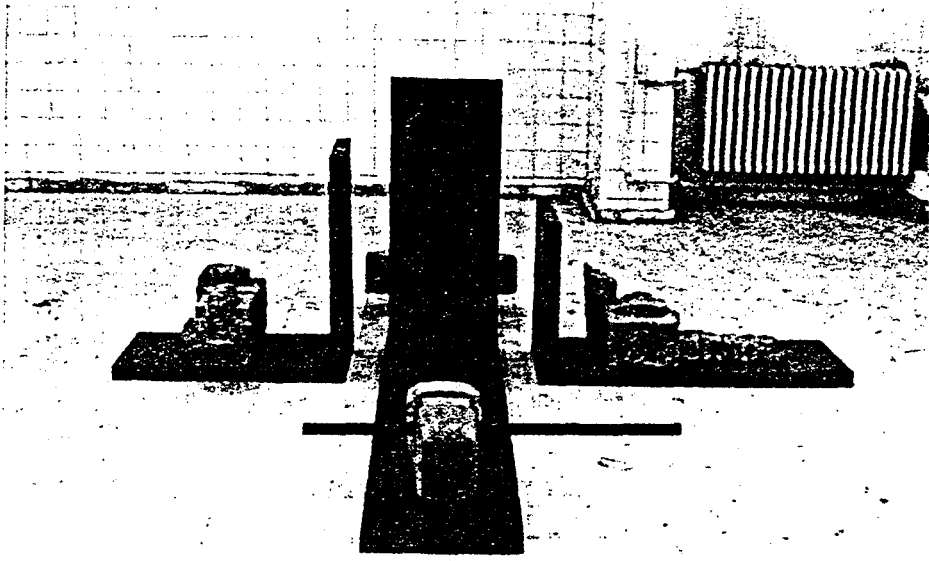


(Resim-38).

Mekanın orta boşluğunda olması tasarlanan bu çalışmada, kurguya bağılı olarak, formların kendi ve birbirleriyle olan ilişkilerinden çıkartılmaya çalışılacak anlam, izleyicinin yaklaşımına da bağılı olacaktır.

Simgesel düzeydeki formsal elemanlarla oluşturulan bu çalışmada, daha çok düşsel bir mekan içerisinde 'bir an' somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

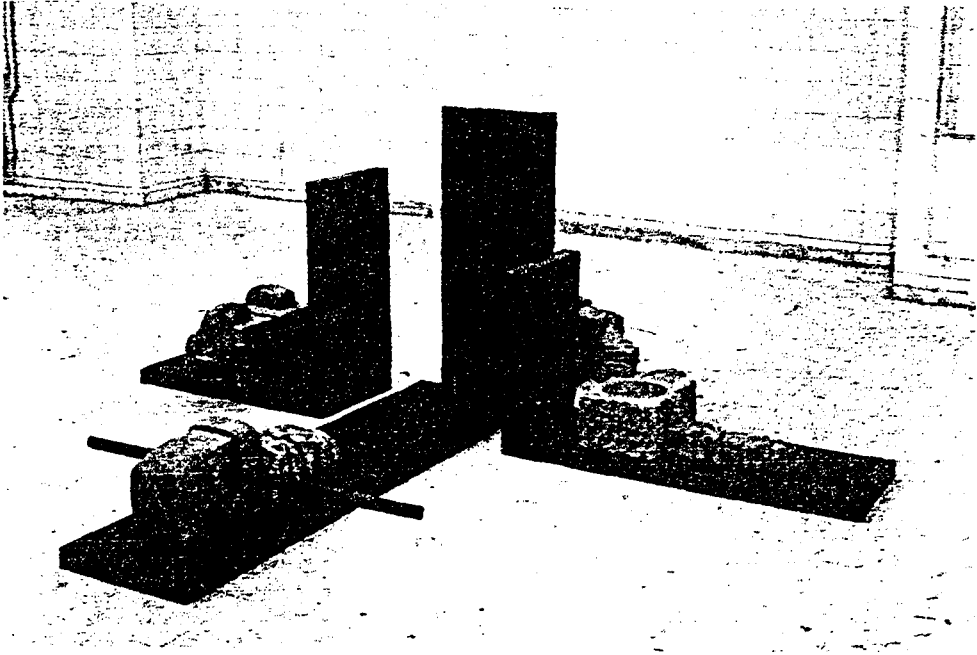
### V.2.6. İsimsiz



(Resim-39, İsimsiz, 1992, Andezit + Metal, 250x250x96 cm.).

Diğer çalışmalara göre biraz daha farklı arayışların yaşandığı bu uygulamada, tek veya iki parçadan oluşan altlıklara, bir hareketlilik kazandırma kaygısıyla başlanmıştır. Bu yaklaşımla ele alınan metal formlarda, yatay olmakla birlikte yukarı doğru uzayan (ki devamı olarak gelişimi, diğer çalışmalarda görülebilir) yükselen bir dinamik yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Zeminde, tek boyutlu bir yönelim yerine, dört ana yön üzerine kurulan (dağılan) ve geometrik bir kompozisyon anlayışı, tasarım aşamalarında hakim olan ana düşüncelerden birisi olmuştur. Bu süreç içerisinde, bir takım soyutlama aşamalarından geçen heykelin, içeriğe bağlı tinsel anlamı, ifadesini, simgesellik boyutunda bulurken, biçimsel ve kompozisyonel açıdan farklı bir görsellik amaçlanmıştır.

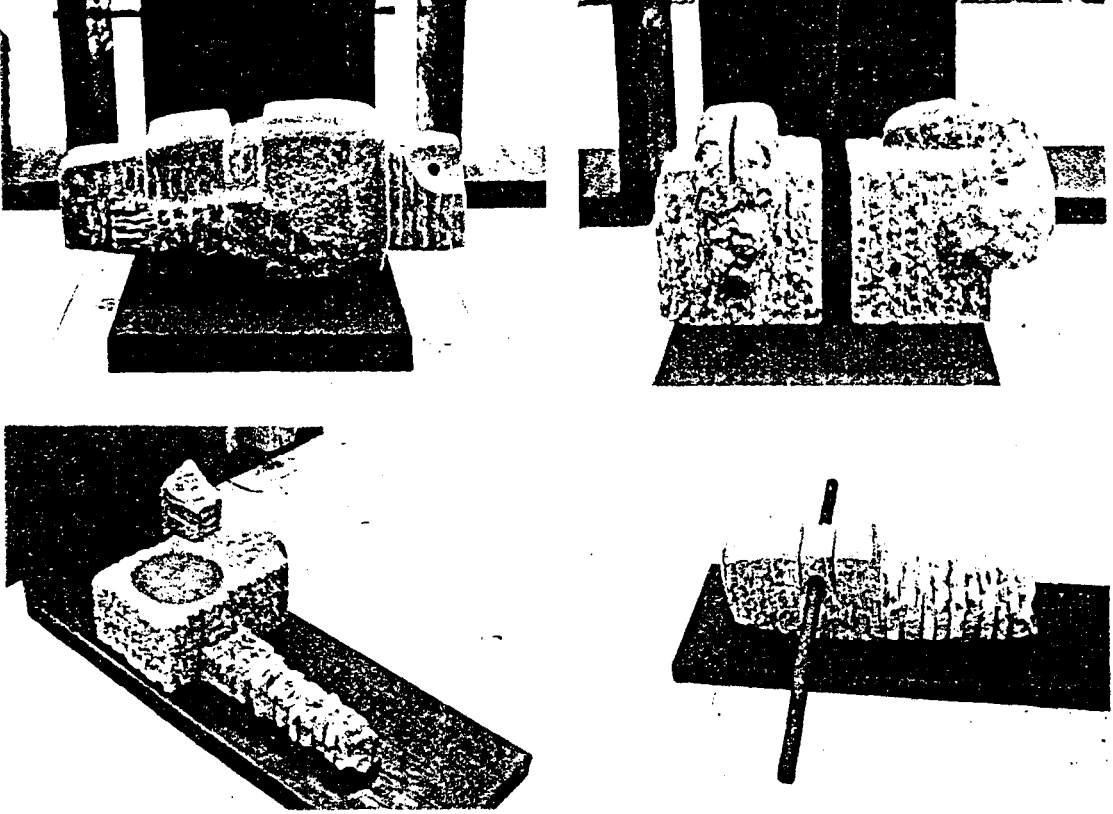
Heykelsi biçim olanaklarının araştırılmasında, plastik formun strüktürel (ana) yapısını geometrik formlarla (yatay - dikey elemanlar - metal form), oluşturup-çözümleyerek, kompozisyonun bütünlük ve etkinliği güçlendirilmeye çalışılmıştır. Kütlesel ve çizgisel olan bu yatay ve dikeylik arasında bir denge kurulmaya çalışılırken, matematik olarak belirli oranlarda büyüyen ve kısalan bu formlar arasındaki boşluklar (Resim-40), heykelin bir elemanı olarak görülmüş ve çalışmaya katılmıştır.



(Resim-40)

Mekan içerisinde aynı yönü takip ederek genişleyen (uzayan) parçaların-elemanların, çeşitli kompozisyonların oluşumunu da olanaklı kıldığı görülmüştür. Bu durumda zengin alternatifler sunan heykelin, her bir parçası başlı başına bir heykel olarak düşünülürken, kendisine özgü farklı anlamlar yaratabileceklerinin farkına varılmıştır.

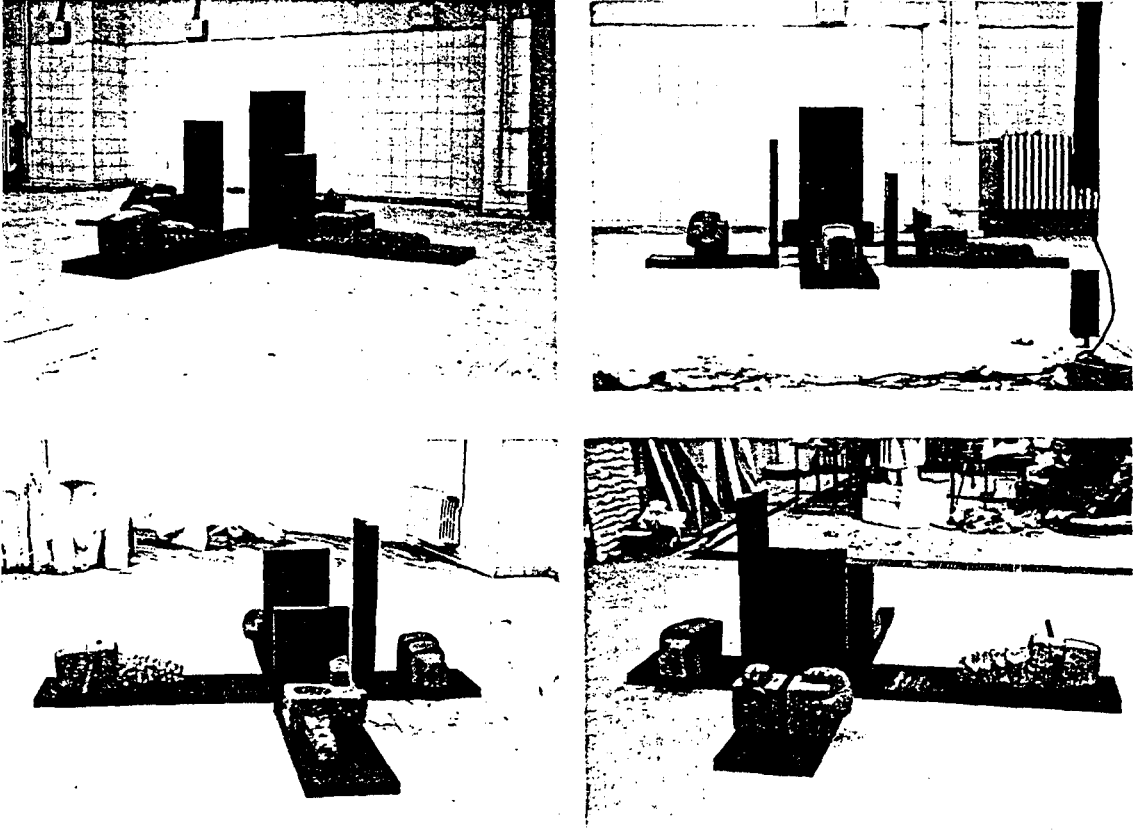
İçerik açısından yanyana getirdiğim dört ayrı kavram (insan, cinsellik, zaman ve büyüsel-güç-ölüm), heykelsi bir dille ele alınırken (Resim-41), birbirlerine göndermeler yapacak şekilde tek bir noktada birleştirilmeye çalışılmıştır.



(Resim-41).

Tasarım ve uygulama sürecinde yapılan soyutlamalar, heykelin görüntüsünü belirlerken (Resim-42), parçaların birbirleriyle ilişkileri araştırılıp, dinamik bir etki elde edilmeye çalışılmıştır. Kompozisyonu meydana getiren görsel elemanlara karşı tepkimiz, ister istemez heykelin oluşturulduğu maddi malzemesiyle de ilişkili olabilmektedir. Üretilen düşüncelerle formun kaynaşmasında, maddesel nitelikler de önem kazanmıştır.

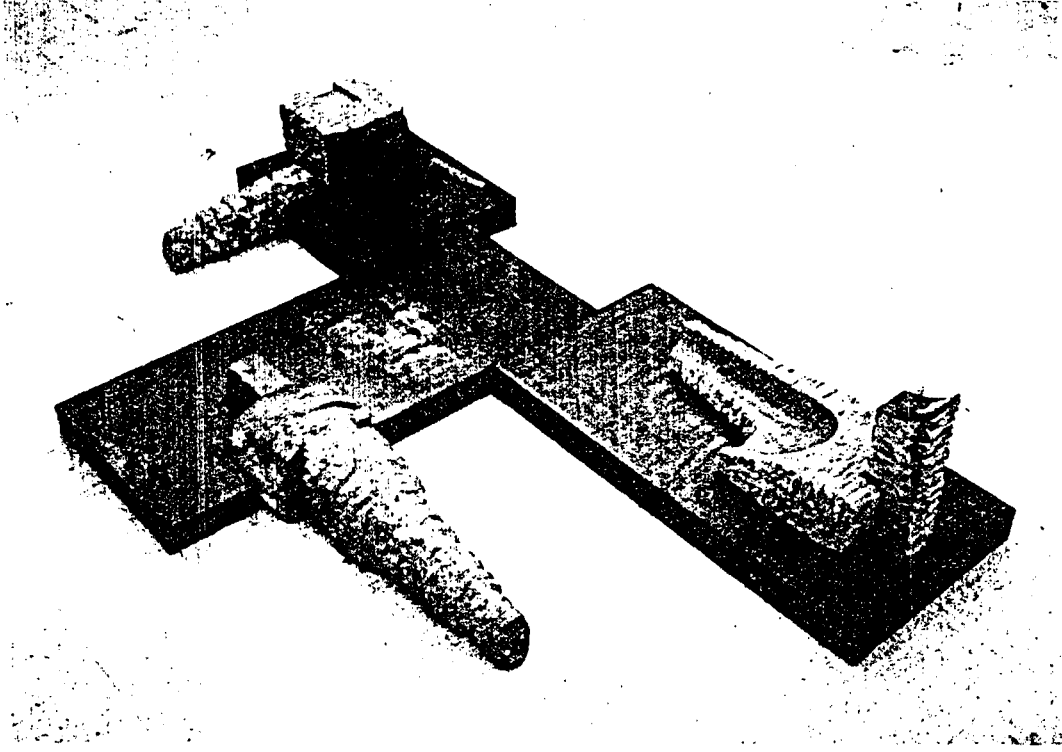
Taş üzerine makina ile oluşturduğum çizgiler, burada olduğu gibi diğer çalışmalarda da, plastik etkinliği olan bir eleman olarak düşünülmüş ve kullanılmıştır.



(Resim-42)

Denge ve simetri sorunları, heykelin kurgusunda çözümlenmeye çalışılırken, ortaya çıkan kompozisyonel ve biçimsel bölümlenmelerle, heykelde, kendi mekanını yaratan bir etkinliğin olduğu gözlemlenmiştir.

### V.2.7. İsimsiz



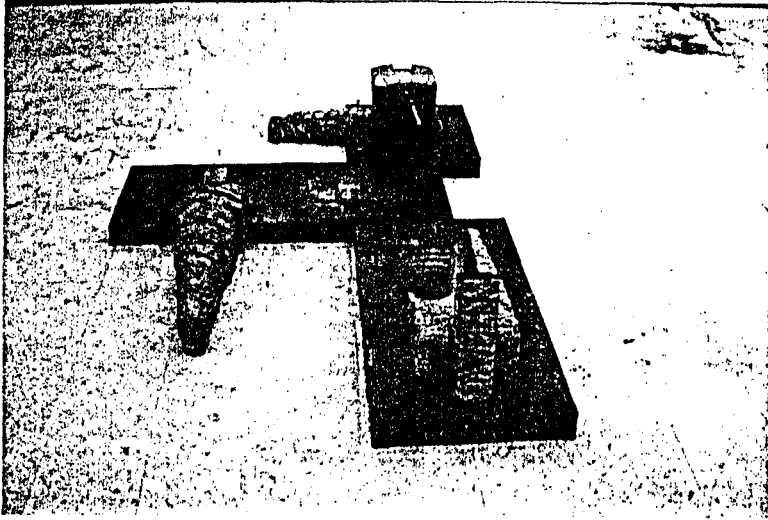
(Resim-43, İsimsiz, 1992, Andezit + Metal, 250x155x52 cm.).

Yine iki ayrı materyali (Andezit ve Metal) bir araya getirerek oluşturduğum bu çalışmada, taş üzerine yapılan simgesel biçimler, çıkış noktasına birer gönderme olarak ele alınmışlardır. Bu göndermelerde heykel, çok farklı bir dünyanın (-tinsel) ve zamanın (-kozmetik) izlerini taşımaya yönelik olarak düşünülmüştür.

Çalışmaları sergileyiş biçimindeki yaklaşımım, plastik bir dil ve sorunlarına yönelik olmuştur. Diğer çalışmalarda olduğu gibi, heykeli daha rahat izleme (algılama) - diyalog kurma ve etrafında dolaşabilme olanakları da kendiliğinden sağlanmış olmaktadır.

Daha çok kapalı bir mekan içerisinde sergilemeyi düşündüğüm heykelin, yapısal elemanları itibariyle oluşan kontur çizgileri, diğer nesnelerin heykelle olan ilişkilerini sınırlandıran bir işlevi de yüklenmişlerdir.

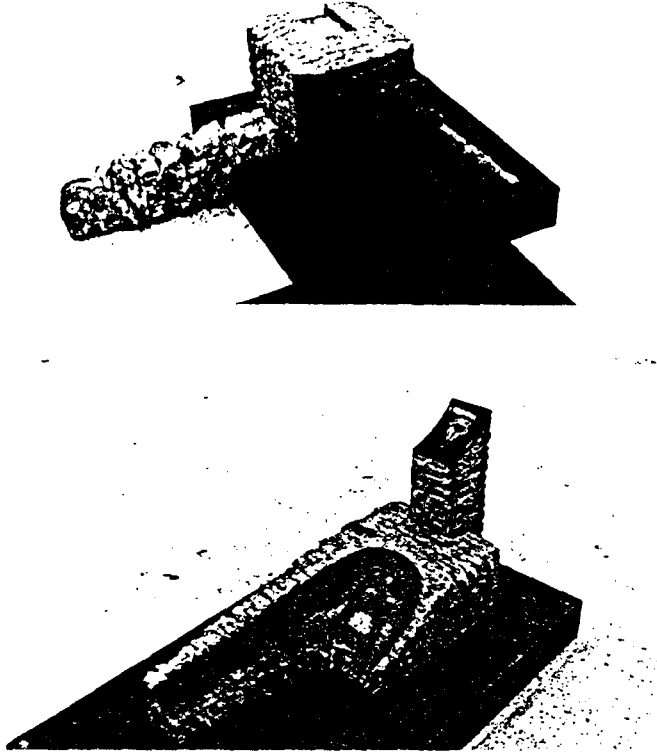
Kompozisyonun bütününde, parçalardaki düzenle görsel açıdan bir dengenin kurulmasını amaçlarken, heykelinde, kendisini çevreleyen boşluğu biçimlendirerek kendi mekanını yaratan bir yetkinliğe sahip olduğu gözlemlenmiştir.



(Resim-44).

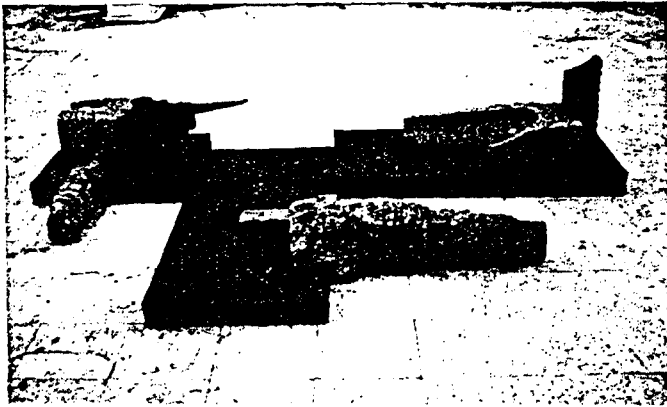
Diğer çalışmalara göre daha farklı düşüncelerle ele aldığım bu kompozisyonda, önceden uyguladığım metal altlıkların alışılmış geometrik yapılarını bozarken, ortadaki kaydırma espirisiyle de (Resim-44), kompozisyonel ve simetriye ilişkin sorunlar çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu sonuçlar itibariyle, yapılan heykelde yeni bir görsel etkinlik ve atmosfer yakalanmaya çalışılmıştır.





(Resim-45).

Resim-45'teki detaylarda görülen formları, birbirlerine yönlendirirken, uzam içerisinde bir diyalog ve gerilim yaratılmaya çalışılmıştır (Resim-46).



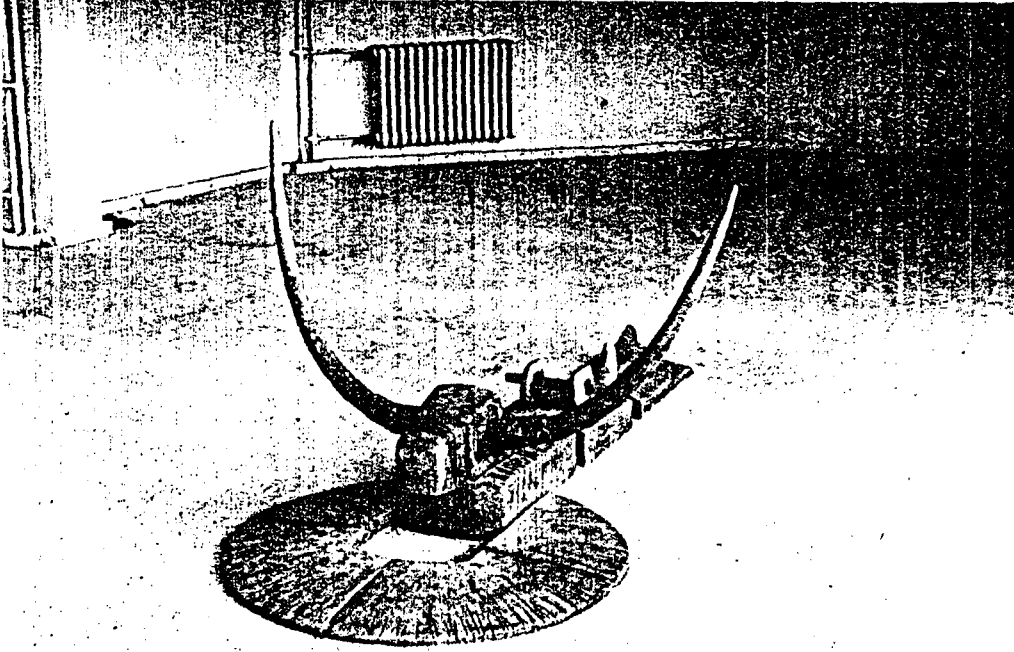
(Resim-46).



(Resim-47).

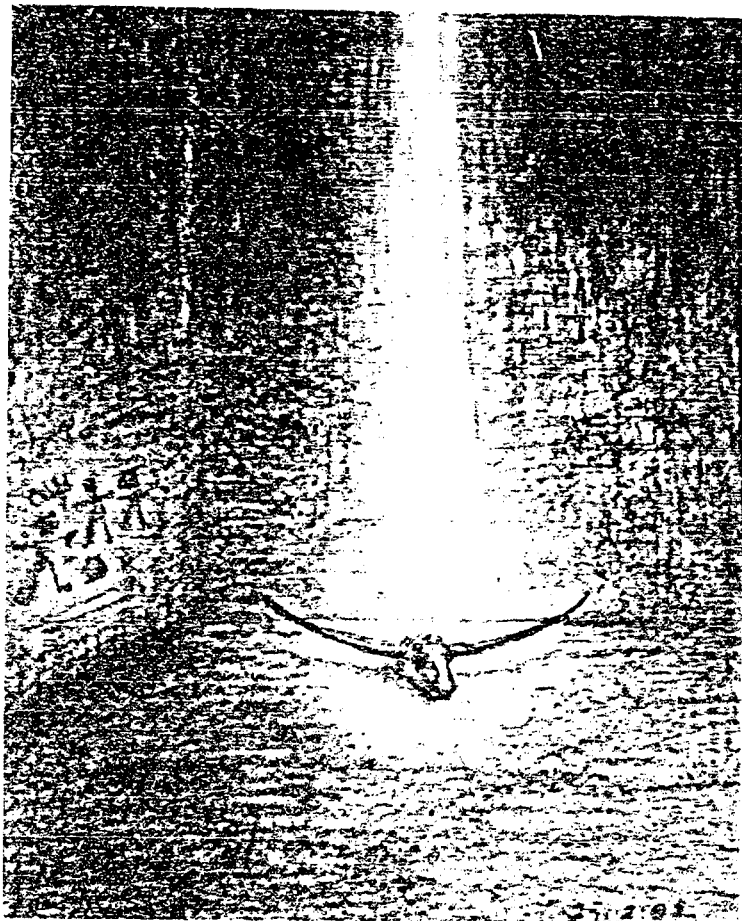
Metal altlıklardan taşarak, izleyicinin bastığı zemine doğru uzattığım taş formlar (elemanlar) (Resim-47), heykelin içerik-biçim kurgusuna bağlı olarak, mekana yayılması ve organik bağlantıların kurulması istemine yöneliktir. İzleyiciyle aynı mekanı paylaşan heykelde, yoğunluk bölgeleri (noktaları) tek renkle (sarı yıldız) boyanırken, üçgen bir dağılım ortaya çıkmıştır. Bu ilişki ve imgeler ise, ele alınan kavramların izlerini taşıyan birer olgu olarak düşünülmüş ve görülmüşlerdir.

### V.2.8. İsimsiz

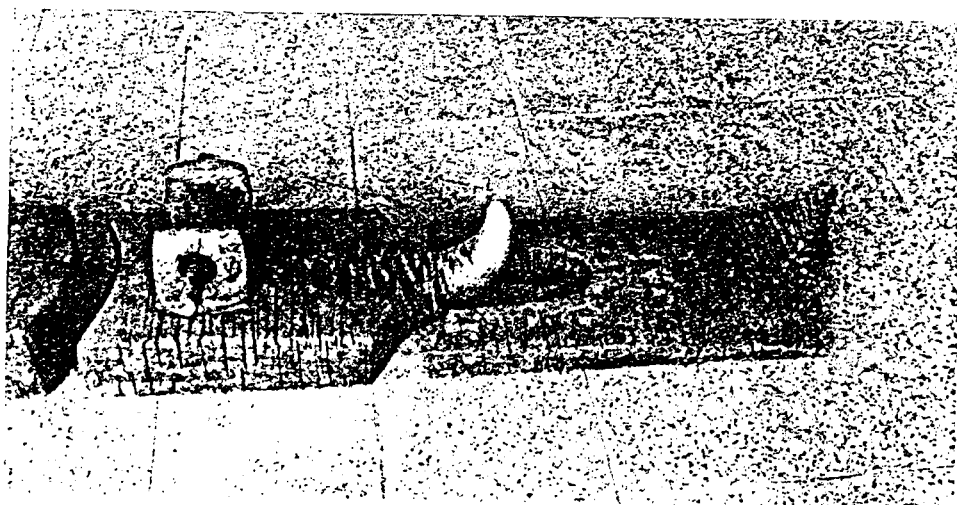


(Resim-48, İsimsiz, 1992, Şamotlu Çamur, 1000°C, 240x126x96 cm.).

Genel olarak, Anadolu kültürü üzerine yoğunlaşmaların devamında ortaya çıkan bu çalışmada, bir takım sorunların yanısıra, uygun bir malzeme arayışı da gündeme gelmiştir. Bir düşüncenin sunulmasında, kullandığımız malzemenin de bir çok açıdan önemli olduğu bilinen bir gerçektir. Şamotlu çamuru biçimlendirerek yaptığım bu çalışmada da, taş yontulardaki 'sadelik' anlayışı hakim olmuştur. Başlangıçta yapılan çizimlerde (Resim-49), düşünülen-tasarlanan mekanlar, kullanılmayan ve harabe olmuş yerler iken, sergileme mekanına yönelik bu arayışlar bir takım nedenlerle düşünce boyutunda kalmıştır. Parçalardan oluşan bütün, biçimsel bağlantılarla oluşturulup çözümlenirken (Resim-50), kullanılan rengin etkisi (açık-koyu tonlarla) çalışmaya yansıtılmıştır.

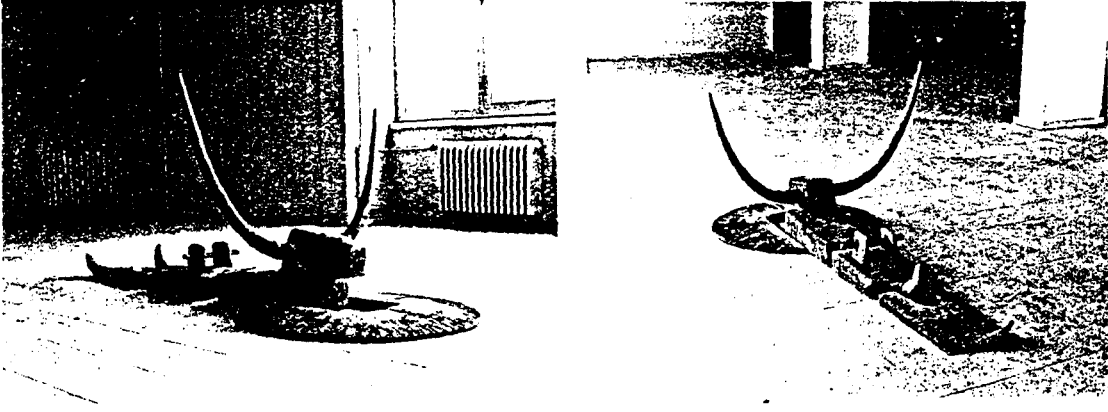


(Resim-49).

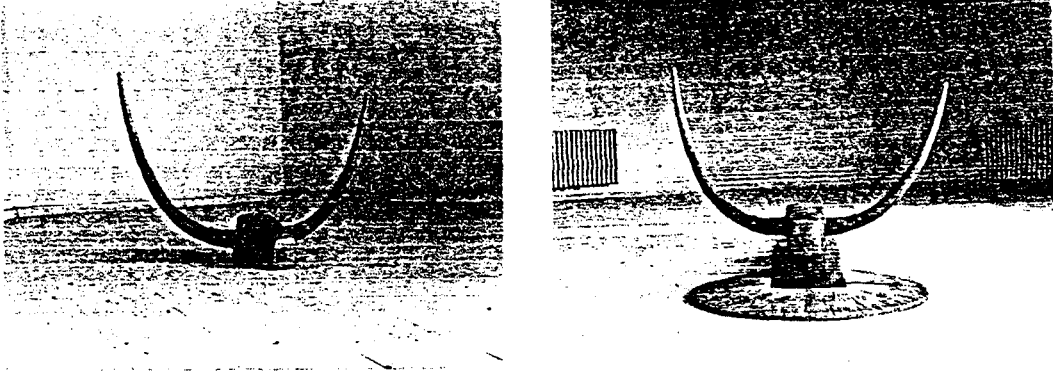


(Resim-50).

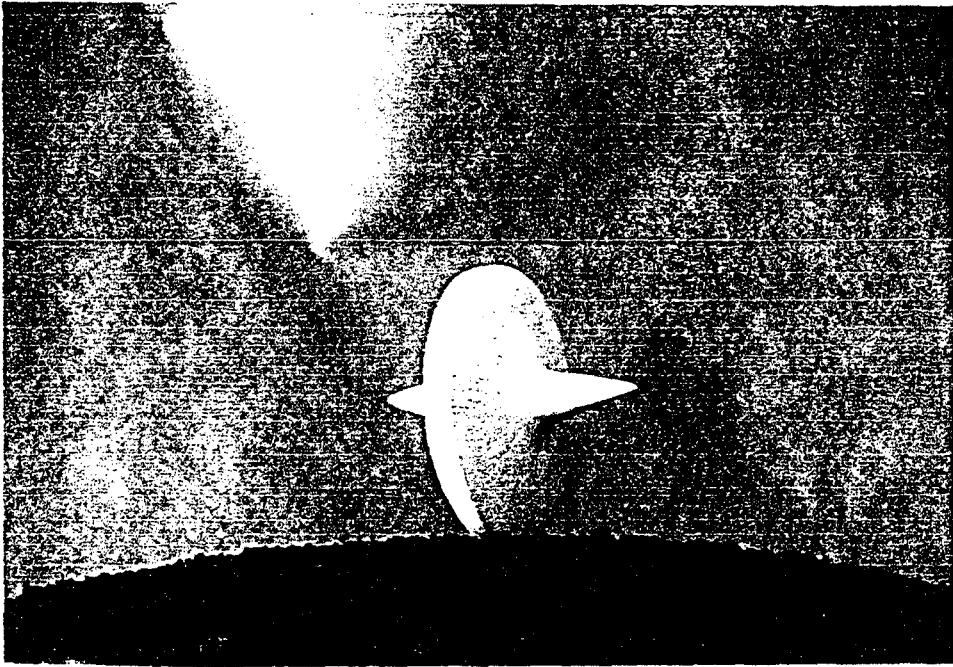
Parçaları boşlukta yönlendirerek sağlamaya çalıştığım plastik bir hareketlilik (Resim-51), varyasyonların oluşumunu da beraberinde getirmiştir (Resim-52). Uzun süre üzerinde çalıştığım formsal araştırmaların (Resim-53), burada da hakim oluşu, belirlenmiş düşünce ve amaçlara yönelik sürecin devamlılığının bir göstergesi sayılabilir.



(Resim-51).

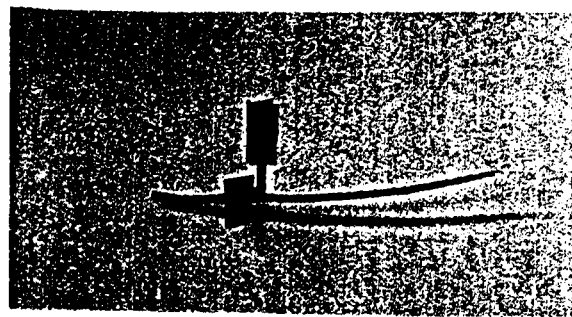
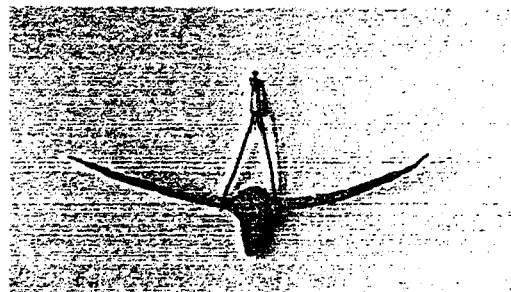
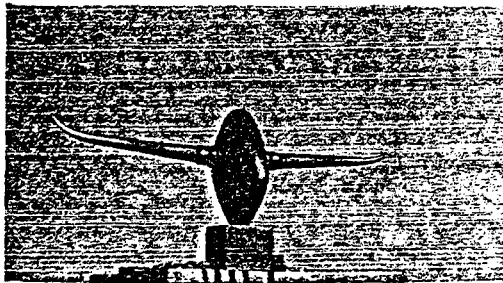
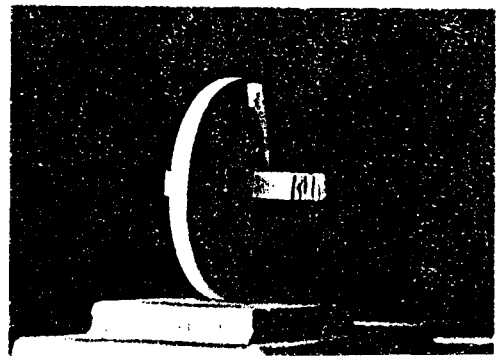
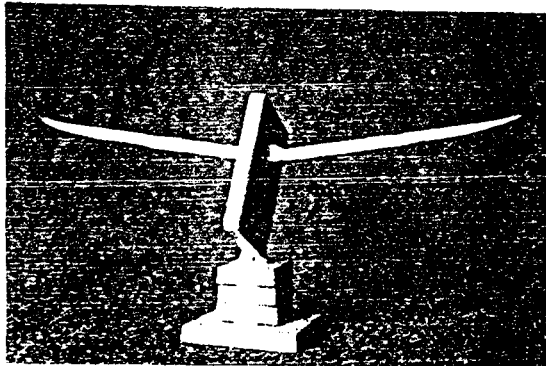
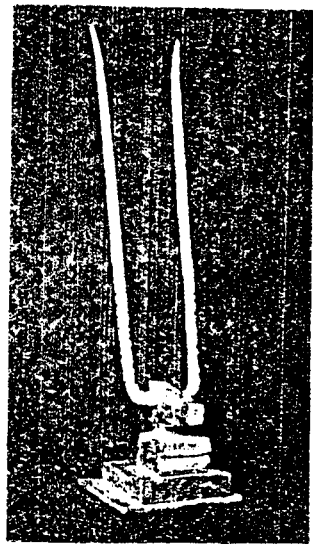
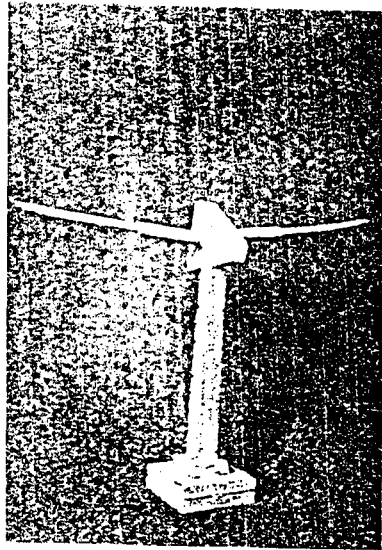


(Resim-52).



(Resim-53).

Bu araştırmalarda, formun plastik etkisi - etkinliği yanısıra, dūřünsel ve biçimsel soyutlamalarla, Resim-53'te görüldüğü gibi, boęa başı, yuvarlak-daire biçimlere, bir anlamda teker formuna dönüşmüştür. Bu dönüşümde, hız ve hareketlilik kavramlarını ařan bir etki-imge sezilmiştir.

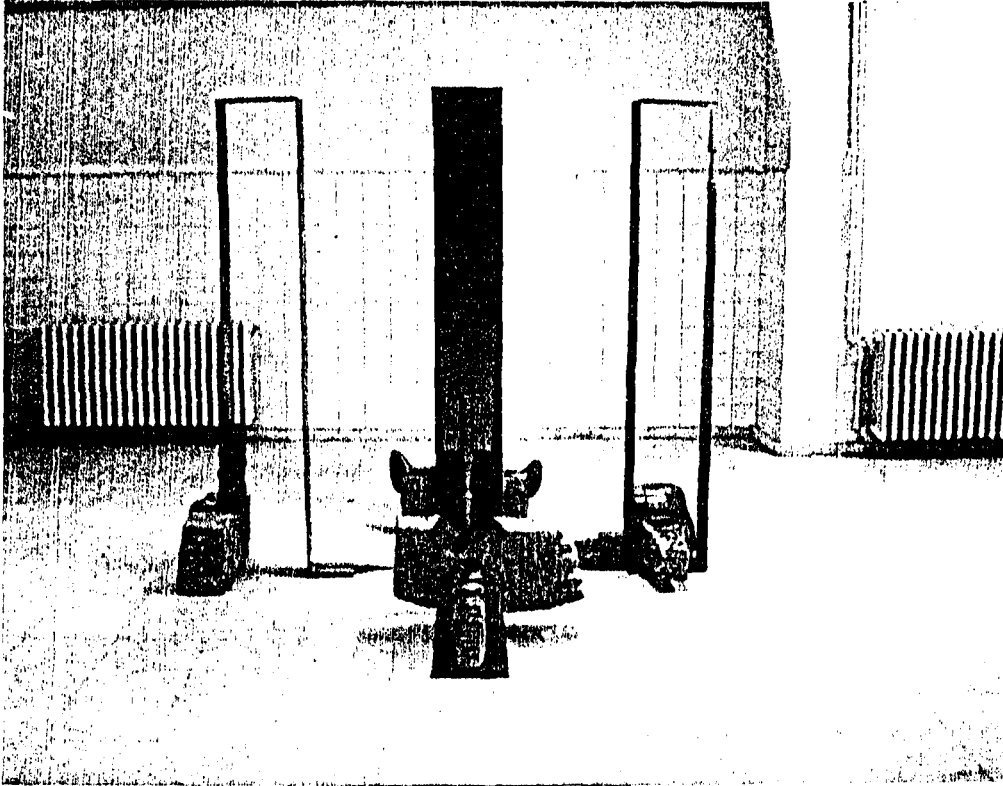


(Resim-53).

Kozmik bir zamanın hissettirilmeye çalışıldığı bu uygulamada, biçimsel ve kurgusal yapıyla oluşan atmosferle birlikte, simgesel anlamlar ve değerler formlara yansıtılmaya çalışılmıştır.

Plastik olarak biçimsel çözümlemelere de bağlı kavram sezinletme amaç ve eyleminde, formlara yüklenen anlamlarla birlikte, yeni imgelerin (soyut) oluştuğunun farkına varılmıştır.

### V.2.9. İsimsiz



(Resim-54, İsimsiz, 1993, Andezit + Metal, 180x200x200 cm.).



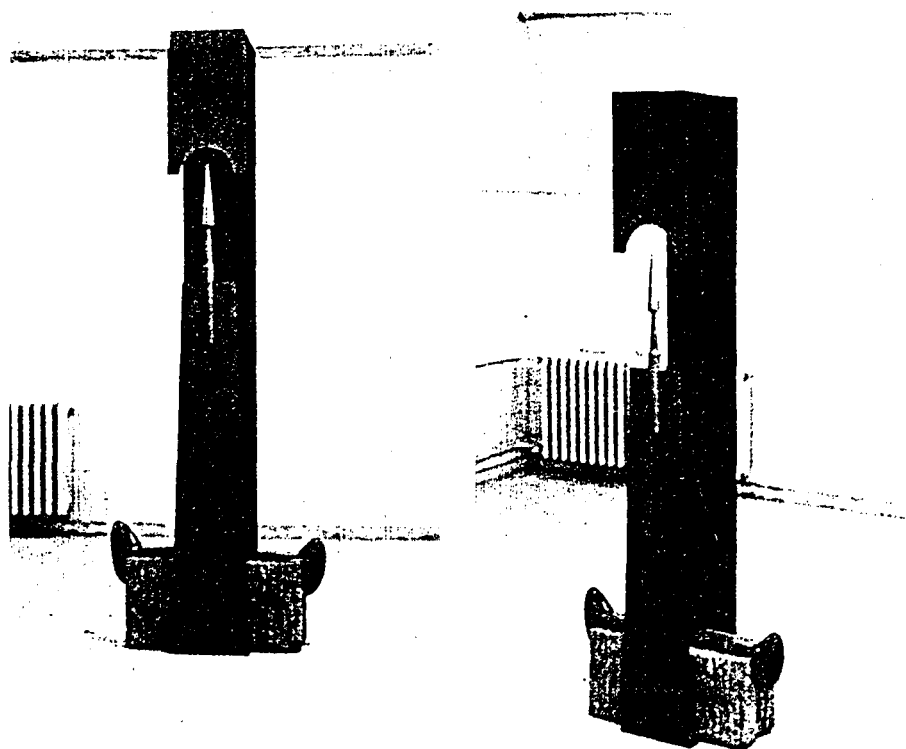
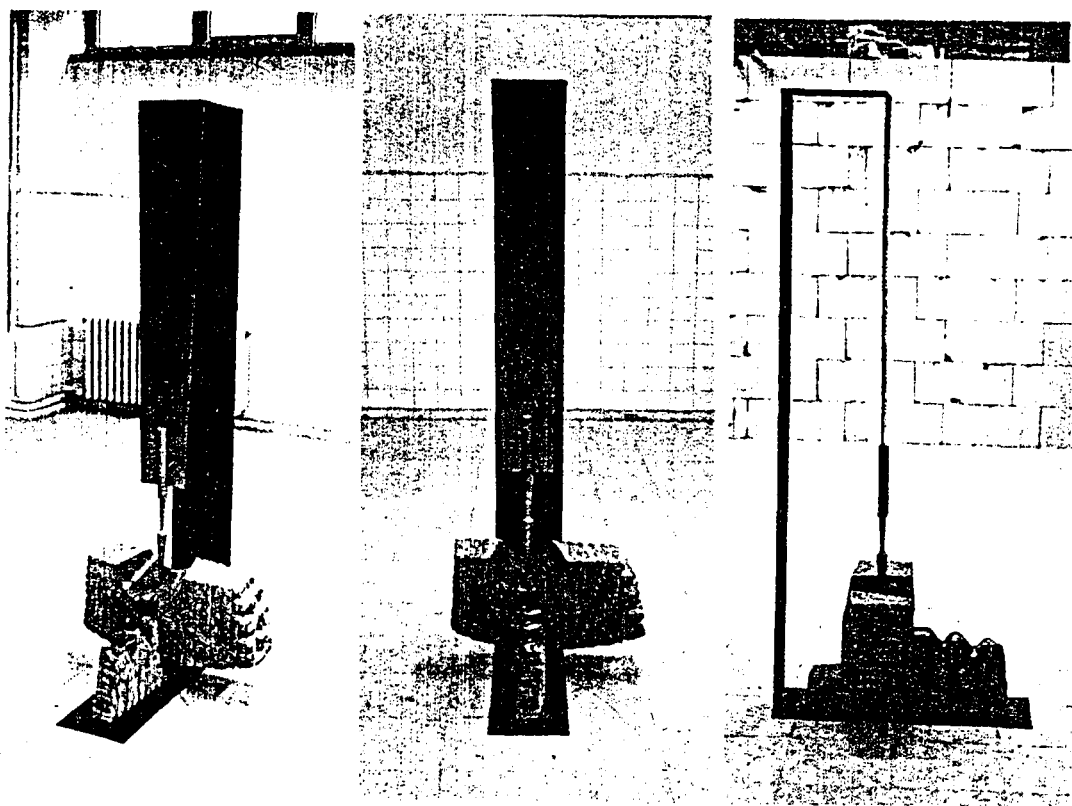
Daha önceki çalışmaların sonuç ve birikimlerinin yanısıra, bir çok ögeden (geçmiş kültürler - Anadolu, Mısır, Afrika ile çağdaş sanat ürünleri) beslenip oluşan düşünsel olgular, yeni bir çalışmayı, sorunlarını ve kaygılarını da beraberinde getirmiştir. Başlangıçta uygulanmış olan çalışmalardaki belirli bir çizginin yakalanması-korunması ve daha da geliştirilmesi amaçlanmıştır. Diğerlerinden farklı bir anlayışla ele aldığım bu çalışmada, temelde yatay bir karakter taşıyan kompozisyonlar yerine dikey olarak biçimlendirilmiş formların, görsel algılama yönünden etkileri üzerine yoğunlaşmıştır.

Taş (Andezit) ve metalden oluşturulan bu çalışmada, estetik açıdan büyü(lü)sel bir etkinlik amaçlanırken, teknik biçimlemeler ise, bu amaca hizmet eden bir eylem sürecini içermiştir. Simgesel değerlerle (biçim-içerik açısından) plastik çözümlemelere girilmiştir. Bu çözümlemelerde, simgesel düzeydeki biçimlerle daha zengin bir anlatım olanağının sağlanacağı anlaşılmıştır. Ortaya çıkan ürünler, ilk anlarından bitişe-son çözümleme-anına kadar arkasındaki birikimlerle oluşmuştur. Organik doğadan izler taşımayan bu çalışmalarda, gönderme yapılan kavramları geniş bir açıyla simgeleyen ve hatta onu aşan bir anlam bütünlüğüne ulaşılmaya çalışılmıştır.

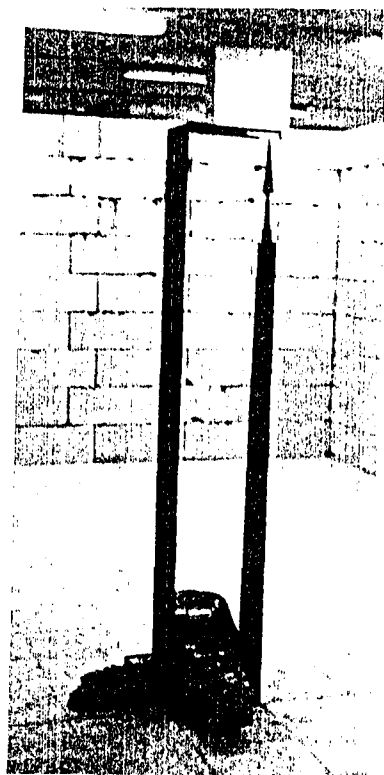
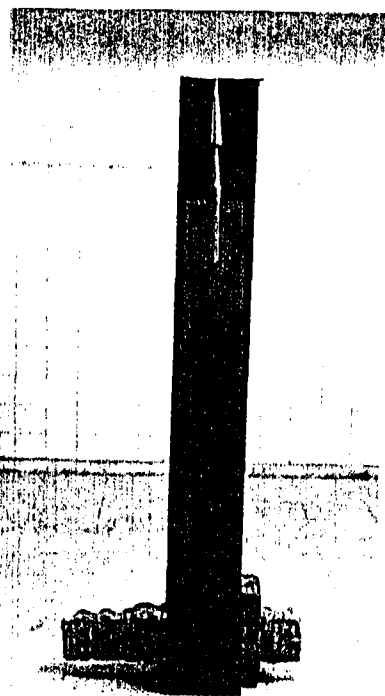
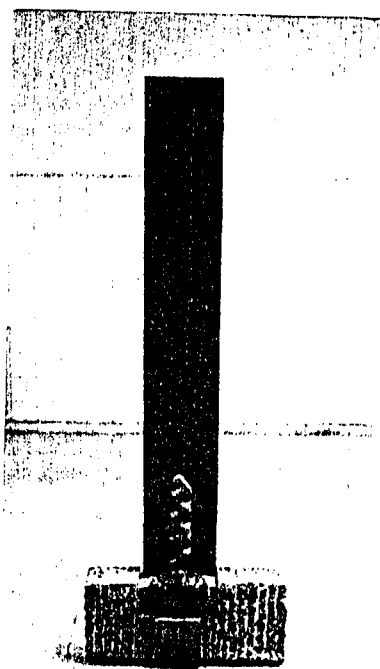
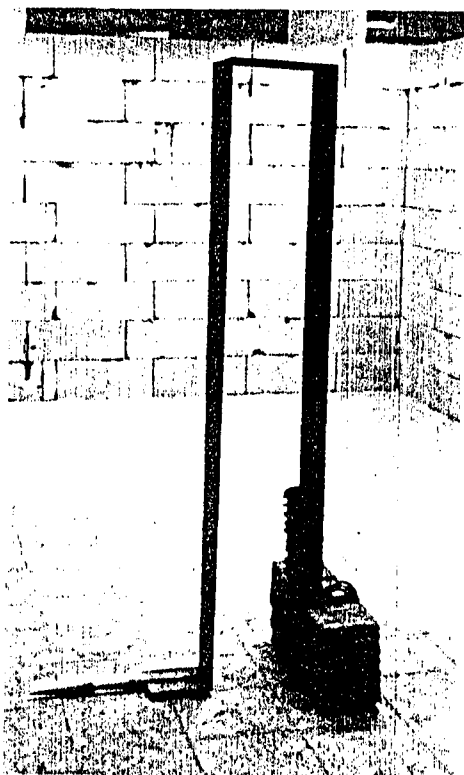
Çalışmaların oluşmasında, öncelikle seçilen konunun kendi içerisindeki ilişki ve etkilerini izleyip, bunu gözlemleyerek, vurgulanmak istenen kavramların heykelsi bir dille verilerini (somut-görsel) belirlemek, çalışmaların düşünsel bölümlerini oluşturmuştur. İlgili kavramların. plastik görsel bir dille aktarılması hedeflenmiş ve gerçekleşen fikirlerden, fikrin biçime dönüşmesine kadar geçen süre heykelin biçimsel görüntüsünü belirlemiştir.

Gerçekte sekiz versiyon halinde tasarladığım heykelin, ilk dört kompozisyonu -ki, her biri tek başına bir heykel olarak düşünölmüştür- (Resim-55,56,57,58), uygulanabilmiştir.

Birer büyü nesnelere gibi düşündüğüm her bir formun, genel olarak dört ana yöne indirgenmesiyle oluşan geometrik yapısı, temelinde dikdörtgen oluşumu da meydana getirmiştir.



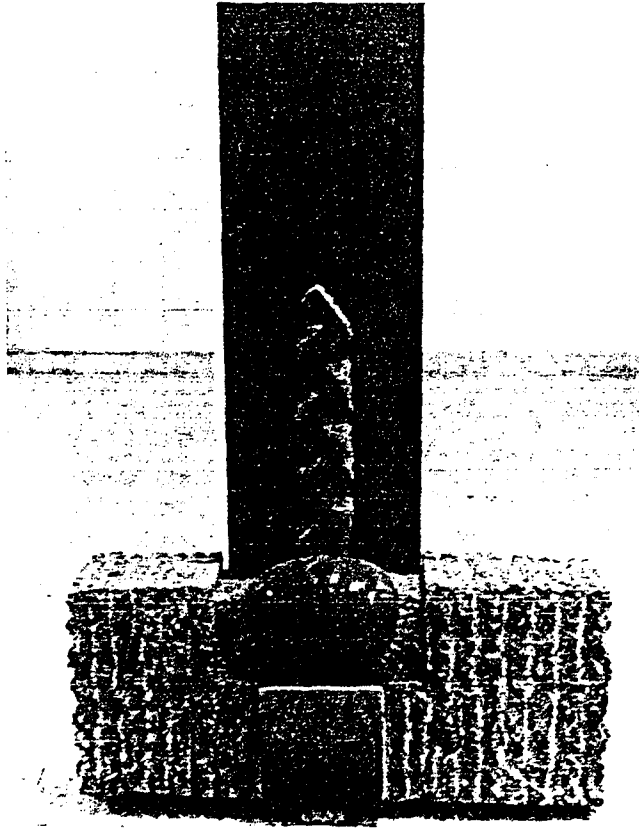
(Resim-55-56).



(Resim-57-58).

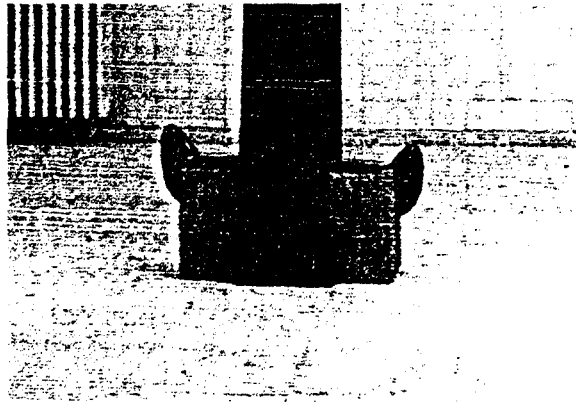
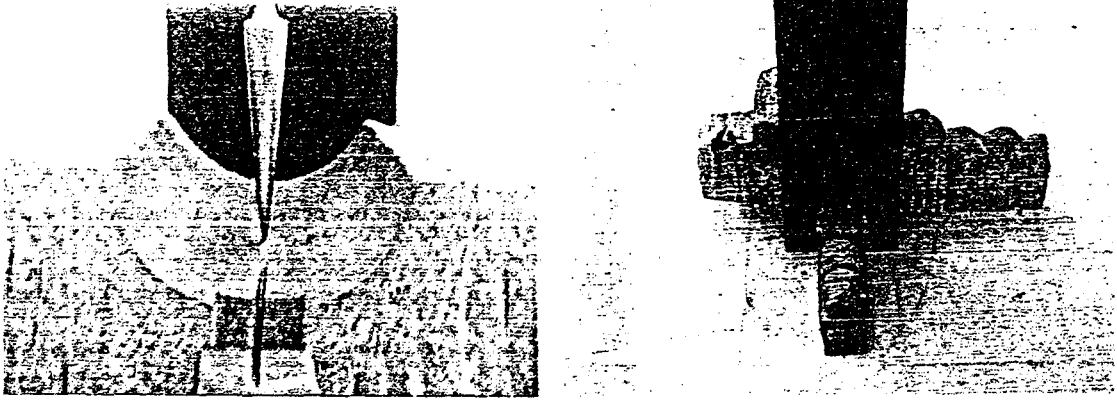
Burada (heykelde) imgelem, biçimlere yaşam verirken, somuttan soyuta ve kavramsala doğru giden bir dünyanın, nesnel olarak maddiliğe ulaşan, bir somut dışavurum öğeleri olarak görülmüşlerdir. Estetik olarak, bütün çalışmalarda, biçimlerin derinliği-etkinliği araştırılıp-gözlemlenirken, formun uzay boşluğuyla alış verişi-diyaloglarının güçlendirilmesi amaçlanmış ve yapılan deneysel uygulamalarla çözümler getirilmeye çalışılmıştır.

Başlangıçtan itibaren, birbirlerine uygun olarak biçimsel değişimler geçiren taş formlar, içeriğe bağlı olarak en son şekilleriyle uygulanmışlardır.

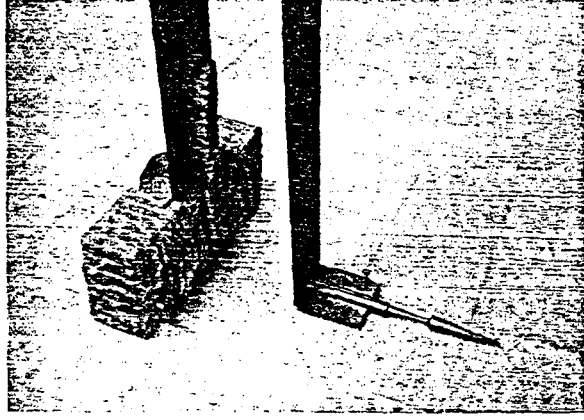


(Resim-59).

Kavramların sezinletilmesinde, anlam yaratmaya dönük bir eğilim ve anlayış, heykelin (parçaların) kurgusunda ve plastik çözümlerinde (Resim 59-60), hakim olmuştur. Plastik açıdan ilkel kültürlerin sanat ürünlerinde olduğu gibi daha sade formlara dönüşümle, pür ve yalın bir blok etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Formsal olarak heykelin uzamları boşluğa dağıtılırken (Resim-61), etki alanlarının daha geniş boyutlara ulaştırılması amaçlanmıştır.

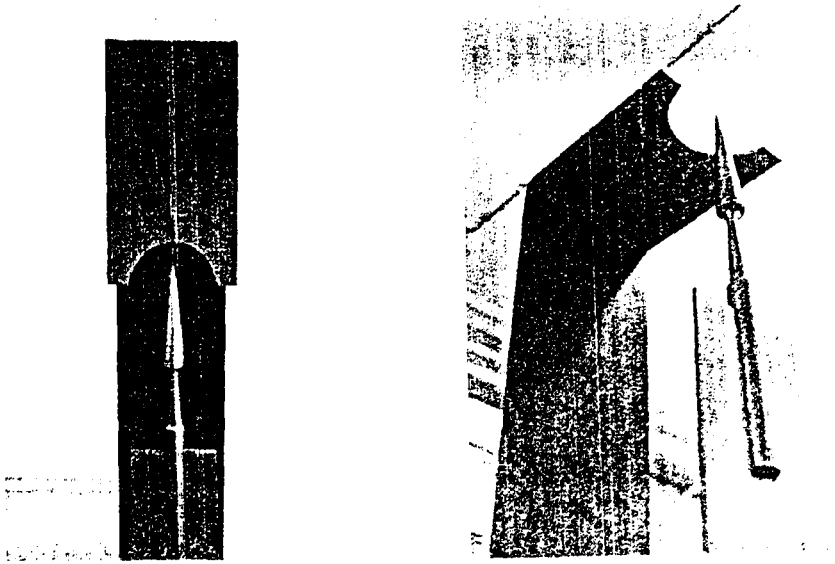


(Resim-60).



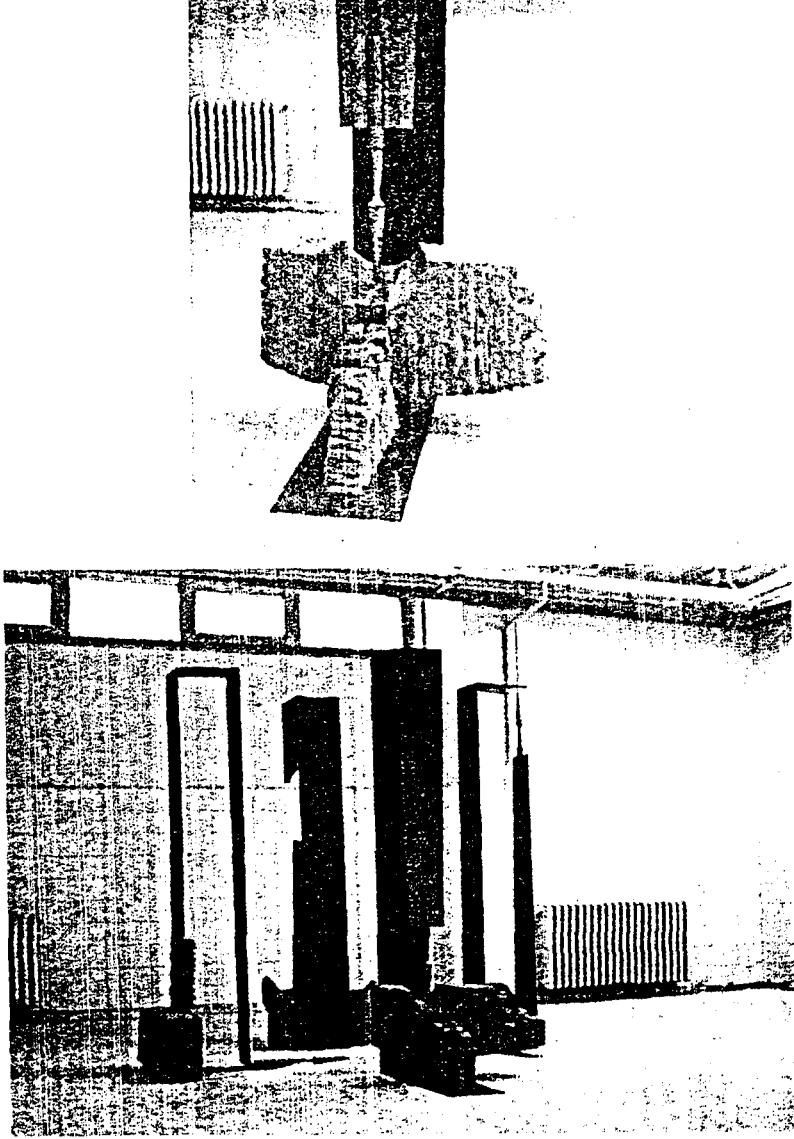
(Resim-61).

Metalin yanısıra, daha mat ve ışığı depo eden Andezit taşının, maddiliğinin ötesinde yarattığı etkiler heykele olumlu sonuçlarıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Diğer çalışmalarda olduğu gibi, bir tür enerji yayan uçları sivriltilmiş metal formlar (Resim-62), düz yüzeylerde homojen bir şekilde başlayan ve yoğunlaşan renk değişimiyle (sarı yıldız), heykelin nirengi noktalarını oluşturmuşlardır.



(Resim-62).

Bu formların biçimsel ilişkileri araştırılırken, bir hareketin başlangıç ve bitiş anlarına bağlı devinimi düşünölmüş olup, (Resim-63)'te görölen genel kompozisyonda da sıralama bir bütün içerisinde ele alınmıştır. Böylece heykeli oluşturan kütleler, birbirleriyle bağlantılı olarak enerjik bir özellik kazanmışlardır.

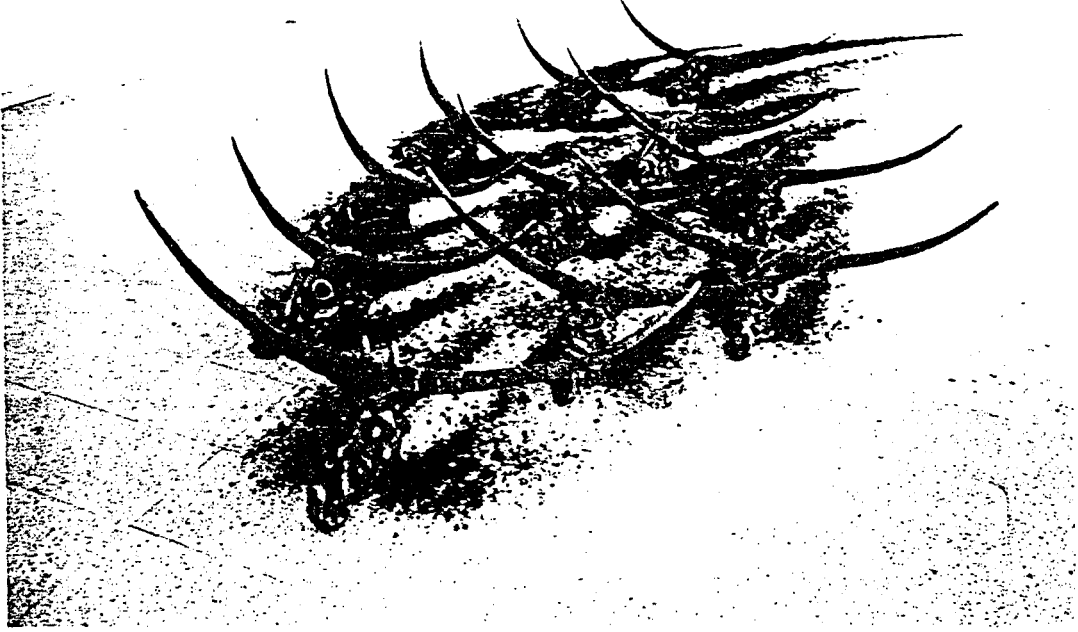


(Resim-63).

Yatay ve dikey formlardan oluşan heykelde, genel atmosfer açısından dinamik bir gerilim yakalanmaya çalışılmıştır.



### V.2.10. İsimli (Heykel ve İnsan)

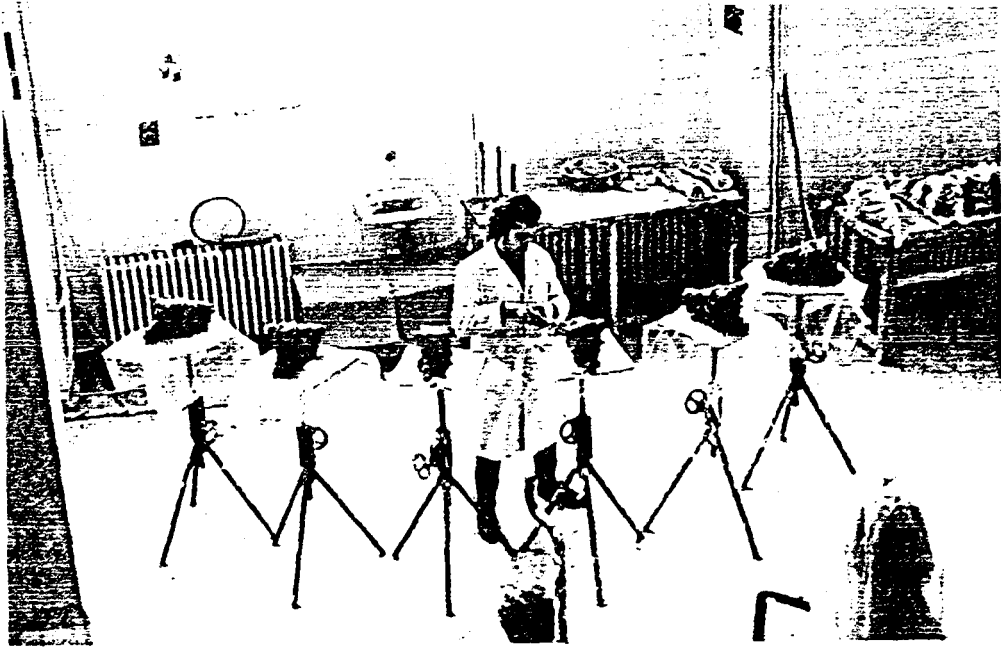


(Resim-64, İsimli, 1993, Fiberglass + Toprak, 650x300x50 cm.)

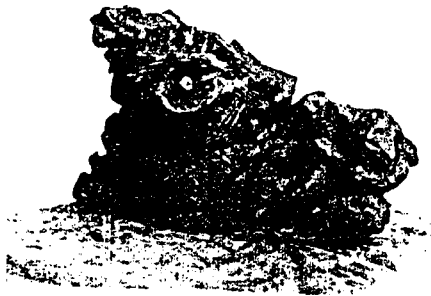
Diğer çalışmaların yanısıra, farklı bir eseri ve anlayış, buna bağlı olarak ta farklı bir malzeme arayışı süregelmıştır. Bu arayışta ise, çıkış noktalarını oluşturan kavramların olgunlaşması - netleşmesi ve özümsemesi süreci yaşanmıştır. Zaman zaman önceki çalışmalardan da beslenen bu düzenleme(ler) de, en etkili kaynaklar yine Anadolu, Afrika, Kuzey Amerika-Kızılderili vb. kültürleri olmuştur. Görsel kültürle birlikte araştırmaların sonucu, bu kültürler arasında (içerisinde), benzer noktalar (ilkel inanışları - büyü - törenleri vb.), olduğunun farkına varılmıştır.

Bu sonuçlarla birlikte, Çağdaş Sanatta Simgesel Yoğunlaşma ve Anlam Yaratma bölümünde de bahsedilen Van Gogh ve Gauguin

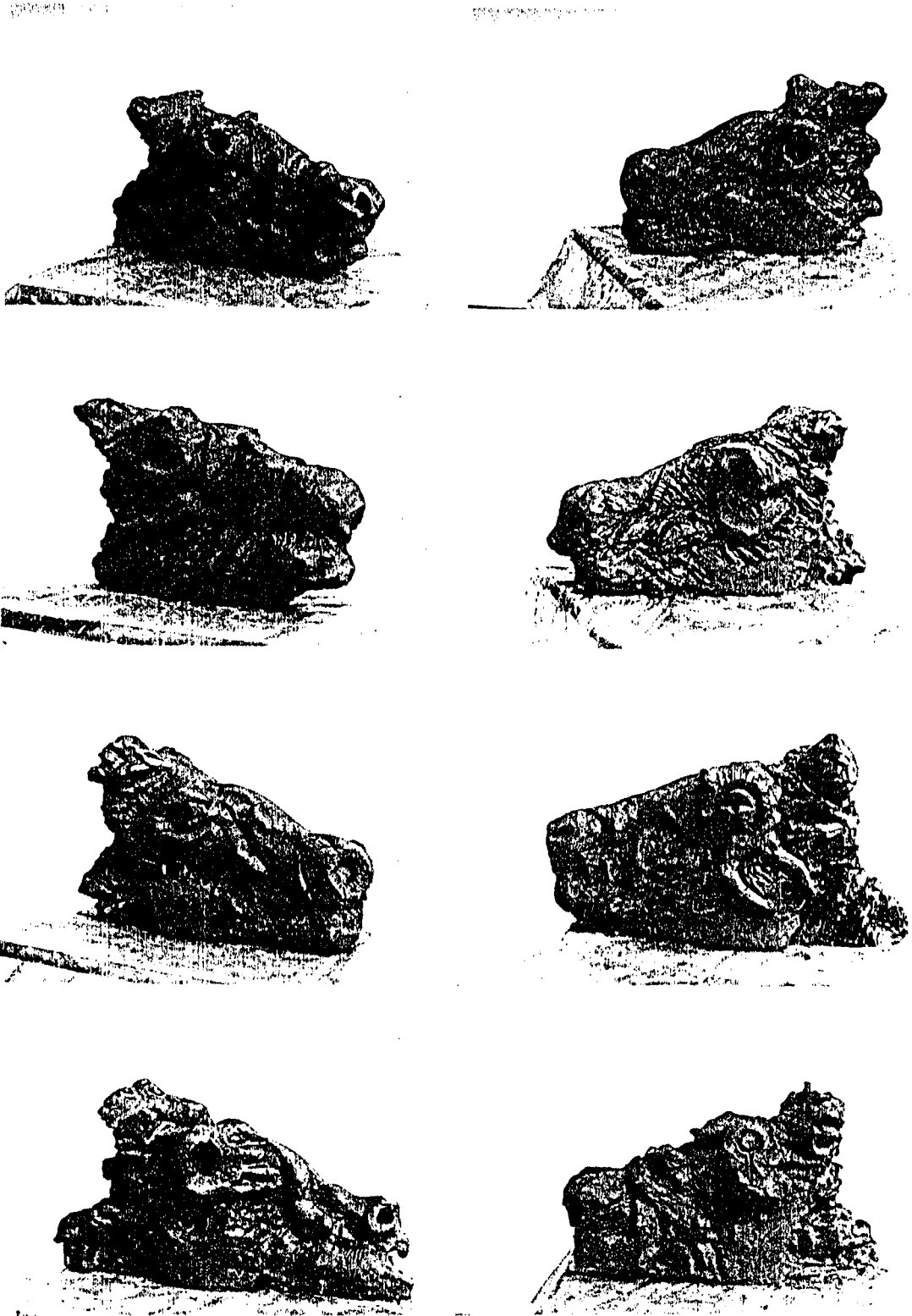
örneklerinde olduğu gibi; ilkel olanda bir güzellik arayışı söz konusu olmuştur. Van Gogh'un da belirttiği gibi, ilkel olanın güzelliği, karakteri ve insana huzur-güven veren bir yapısı vardır. Gizemli oldukları kadar, tarihsel çekiciliği de sahip sembolik doğalarıyla bizleri etkilerken, bu etkilemede, biçimsel yapıyla birlikte, sahip oldukları anlamlar da benim için önemli olmuştur. Bu ürünlerdeki karmaşadan uzak, sade, sıcak ve insancıl görünüşler, zamanla çalışmalarında bir arayış haline gelmiştir. Bütün bu süreç içerisinde ise, öğrenilen, duyumsanan-sezilen, görülen olgu ve kavramların çalışmalara nasıl ve ne şekilde aktarılacağı (nasıl bir biçim-biçimleme-malzeme-versiyonlar ve anlatım dili?), soru(n)ları gündeme gelmiştir. Çizim ve maketlerle başlayan prototiplerde, çalışmaya uygun olması nedeniyle fiberglass (polyester) ve doğal bir malzeme olarak ta toprak seçilmiştir. Tasarım aşamasında ön araştırmalarını yaptığım heykelleri, aynı anda çalışırken (Resim-65), her birisi farklı biçimlerde (Resim-66) şekillendirilmiştir.



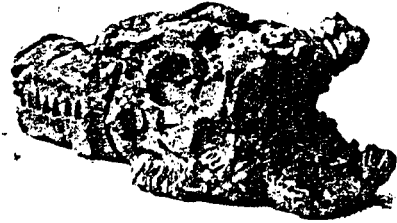
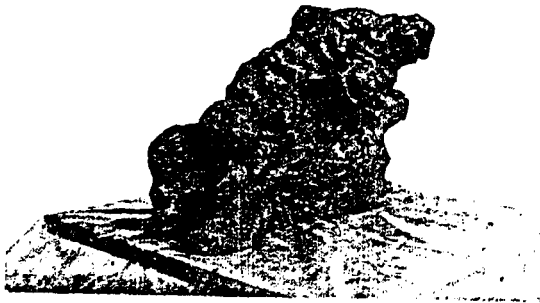
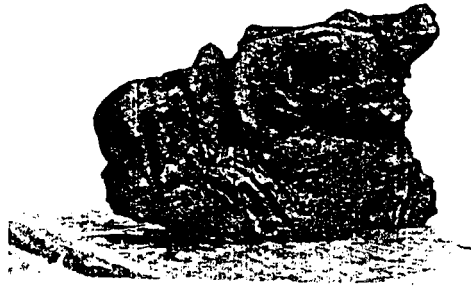
(Resim-65).



(Resim-66).



(Resim-66).

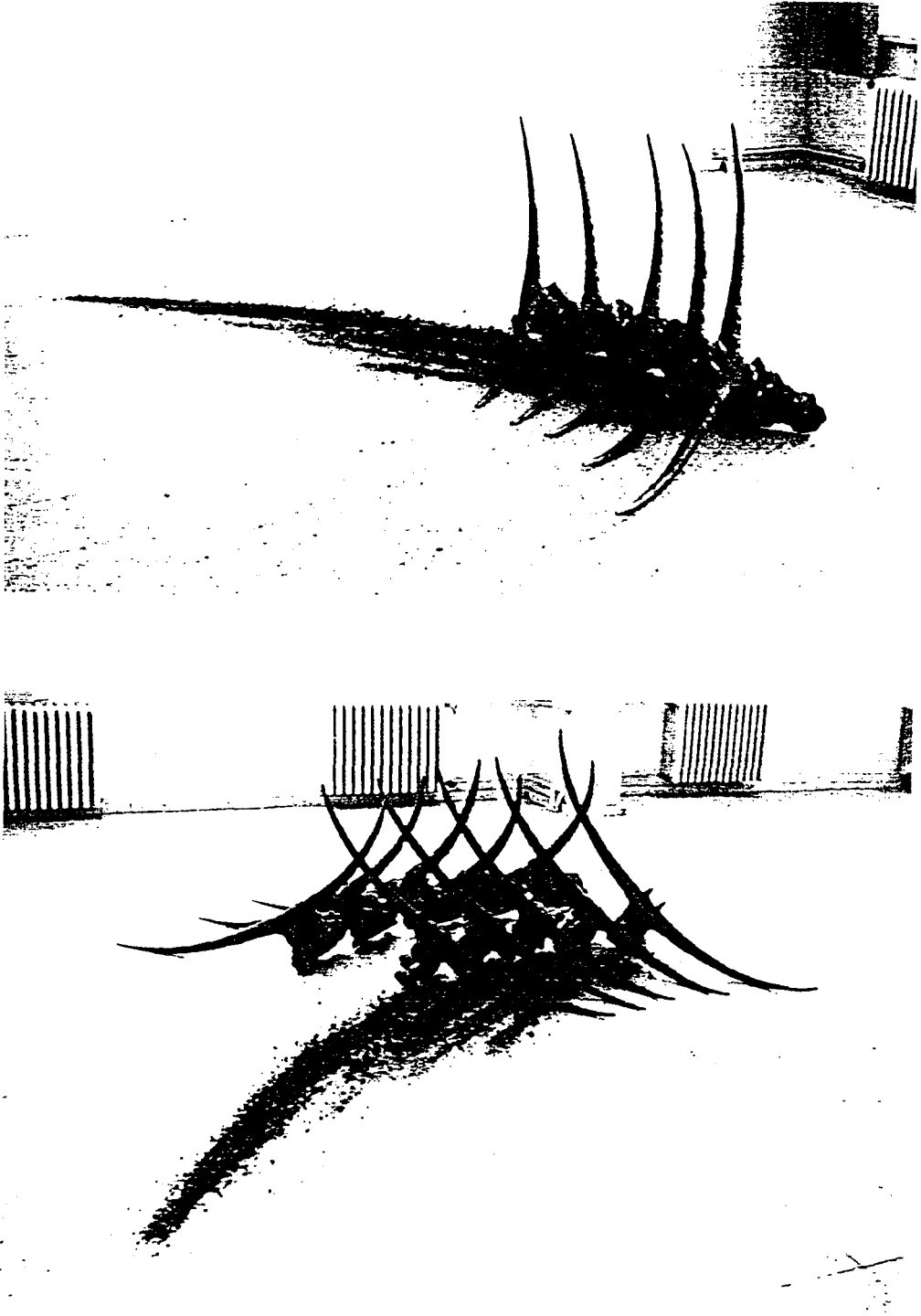


(Resim-66).

Bu şekillendirmede ise, daha önceleri çıkış noktalarını oluşturan rüyalar ve etkileri yanı sıra, önceki çalışmalar ve Heykeltraş Boccioni'nin "Sanatçının Annesi"nin büstü'ndeki ile, ressam F. Bacon'ın figür yüzlerindeki biçimlemelerle bağlantılar kurulmaya çalışılmıştır. Birçok örnekte olduğu gibi, (R. Long'un düzenlemeleri, Noguchi'nin, Brancusi'nin ve Çağdaş Sanat Yapıtlarında) burada yaptığım heykel çalışmaları ve versiyonlarını, hem iç mekanda, hem de dış mekanda sergilenebilir özellikte tasarlarken, kompozisyonlar da mekana göre oluşturulmuşlardır. Bu kompozisyona bağlı kurguda, heykelin zemin üzerinde ileri ve geriye doğru uzanan toprak çizgiler halinde devamıyla (Resim-67), mekan içerisinde bir süreklilik-devinim ve hareket oluşturulmaya çalışılmıştır.



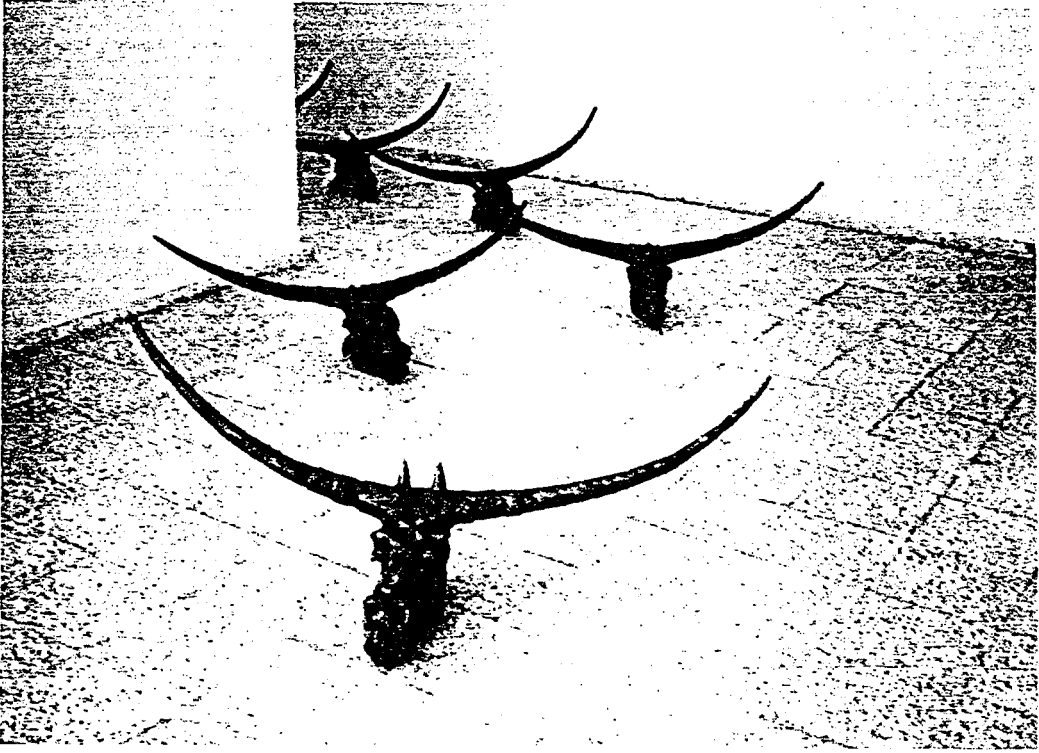
(Resim-67)



(Resim-68).

Formların oluşturdukları örgüyle beraber, bir düzen ve dağılım-  
yerleştirme, heykelin uygulama sürecindeki sorunsalları olmuştur.

Heykelin, hareket halinde bir bütün olarak görselleştirilmesi amaçlanırken, birer simge olarak formlar, yüklendikleri anlamların taşıyıcıları ve kavramları sezinetme eylemindeki aracı durumunda olmuşlardır. Heykelde bir çekim alanının yaratılması, heykelin konulduğu yer ile boyutlarına bağlı olarak, mekan içerisindeki dzenlemlerle-kurgusuyla (Resim-68), yakından ilişkili olduğu dşnlmştr.

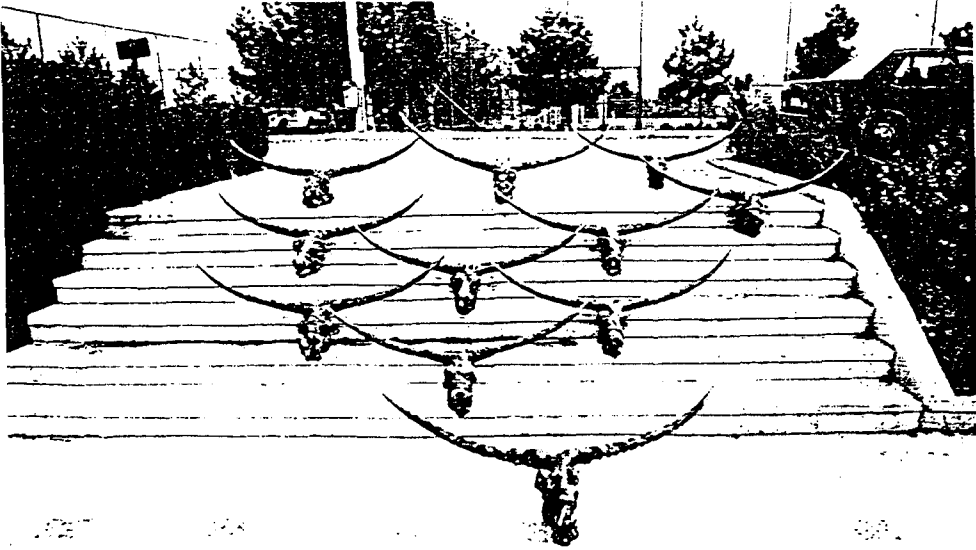


(Resim-69).

Heykelin konulduğu yerde kendisi için bir mekan yaratması ve bütün mekanı doğrudan doğruya etkileyebilmesi söz konusu olabilmektedir. Plastik mekanlar haline gelen-dönüşebilen bu yerler ise, yeni anlamlarla yüklenmiş olmaktadır. Bu görüşlere bağlı olarak ele aldığım Resim-69'daki çalışmada; görüntünün sınırlarını içine alan i

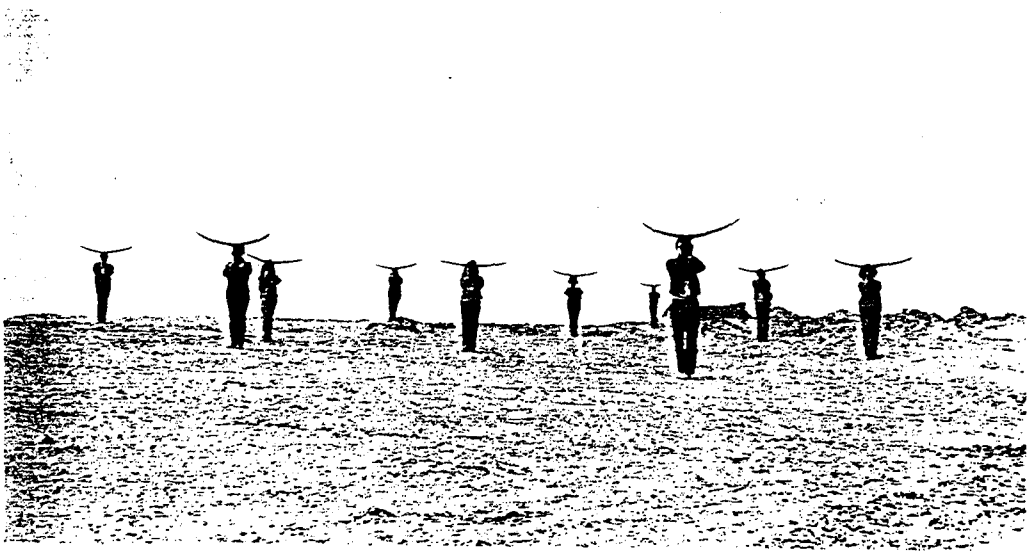


mekan boşluğu başlangıçta, bir heykel olarak düşünölmüş ve bu sınırlı boşlukta heykeller, iç mekanın fiziksel verilerine (hareket alanı olarak koridorlar), göre yerleştirilmişlerdir. Belirtilen iç mekanın kendisine özgü yapısı (L biçimindeki koridor) ve atmosferiyle bir takım ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır. Bu duyumsal ve fiziksel ilişki-diyalog sonucu, mekanda gerilerden gelen ve ön boşluğa doğru yayılan bir hareketlilik sağlanmaya çalışılmıştır. Bu yayılmayla birlikte, bir gizlilik -sürrealist bir etki, korku vb. olguların yaratılması-sezdirilmesi amaçlanmıştır. İç mekan boşluğu ve düzenlemenin, bir bütün heykel ve hatta, içerisinde hareket edilebilen bir heykel olabileceği yönündeki birikim ve düşüncelerimi somutlaştırırken, bu anlayışta yapılacak çalışmalarda kullanılacak formlar (-heykel) kadar, mekanın da aynı oranda önemli olduğunun farkına varılmıştır. Çünkü burada, form ve içmekan arasındaki organik bütünlük kadar, zıtlıktan doğan bir uyumun sağlanması bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır.



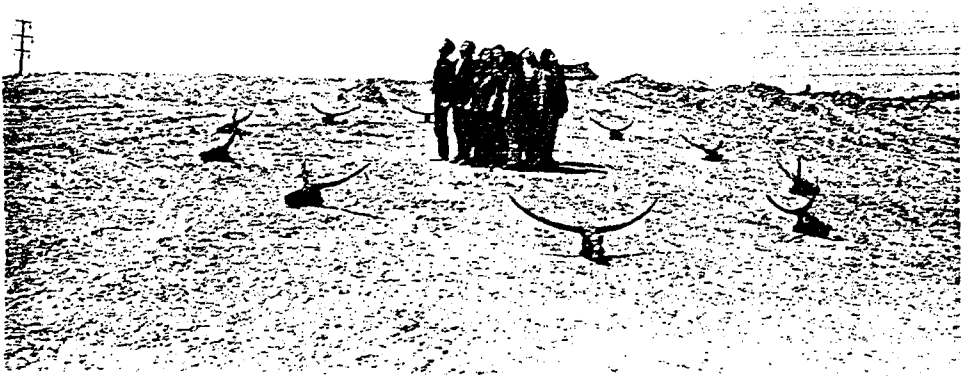
(Resim-70).

Versiyonlarla birlikte, heykelin içerisinde bulunduğu ortamın 'mekansal bildirisi', kavramların hissettirilmesine yönelik etkinliğin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Tasarıma uygun olarak seçilen bu özel mekanlar -ki bir çoğunda kompozisyonlar, mekana göre oluşturulmuşlardır- (Resim-70), onu algılayan ve yaşayan insanla bir anlam kazanacağı düşüncesi oluşmuştur. Sürrealist bir anlayış ve etki arayışı, bu çalışma için de geçerli olmuştur.

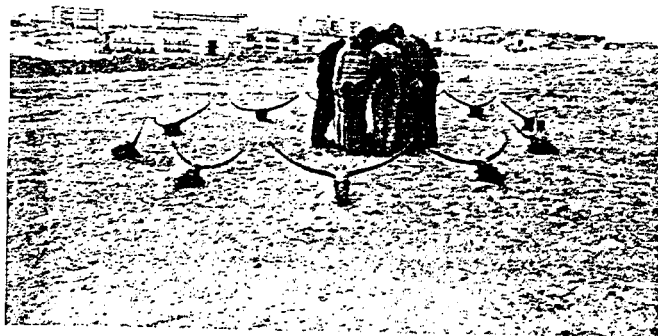


(Resim-71).

Daha önceleri tespit edilen doğal çevre içerisinde, mekanın yeniden anlamlandırılmasına yönelik bir amaçla oluşturduğum, düzenlemelerde, belirli sayıda (11) insan grubu da (Resim-71), heykelin bir parçası olarak düşünülmüş ve çalışmalarda yer almıştır.

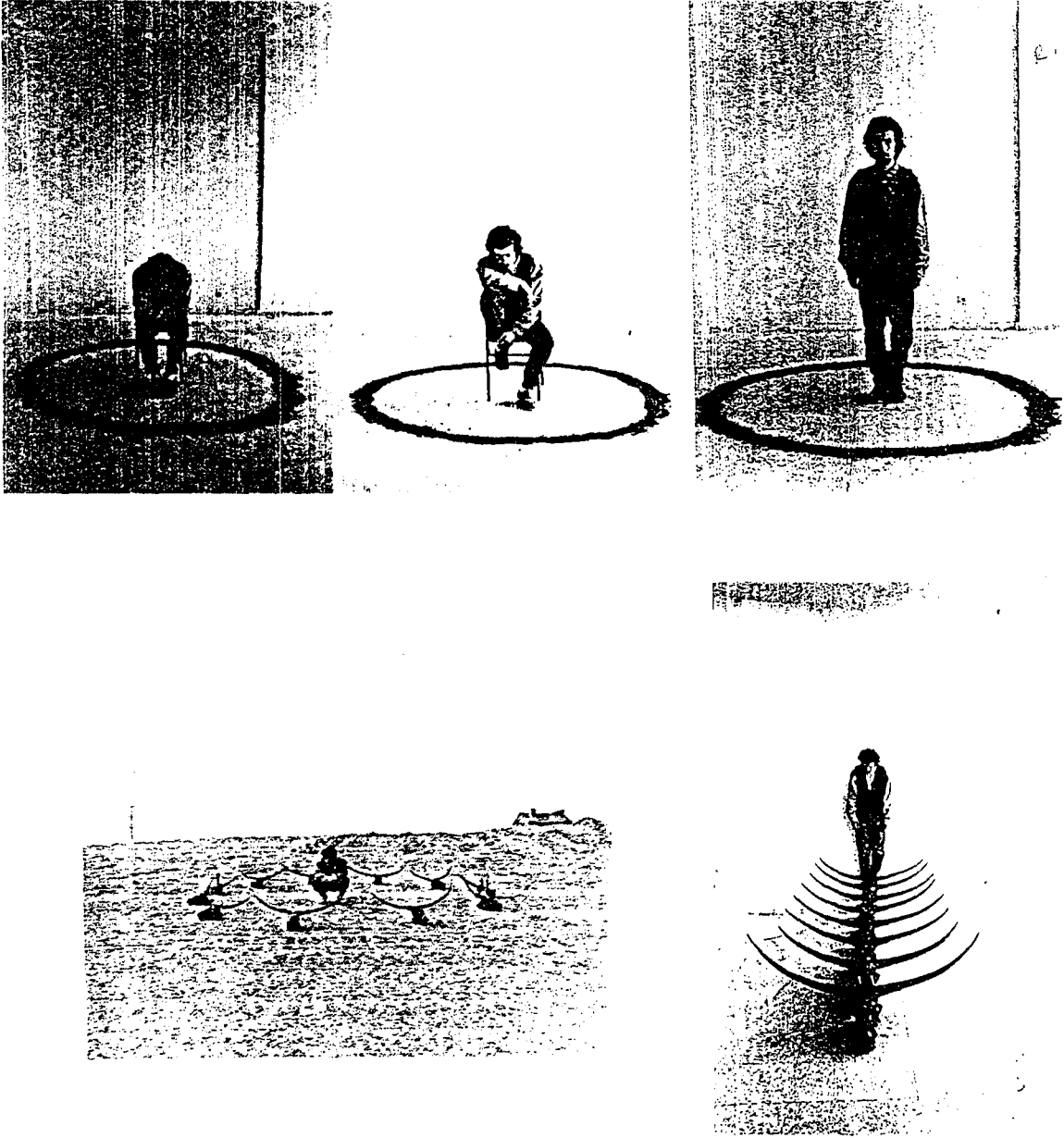


(Resim-71).



(Resim-71).

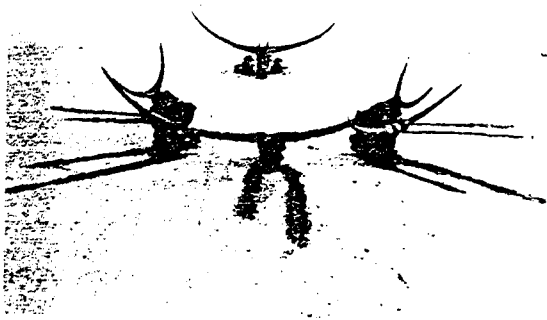
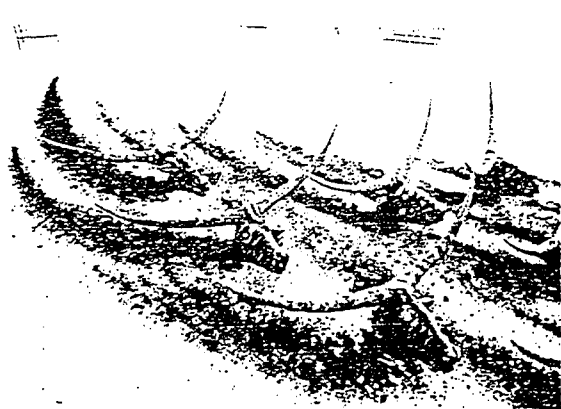
Bu çalışma (Resim-71) için de, heykelle birleşecek olan ve sergileme işleminin bir parçası saydığım mekanın (çevrenin), önceden araştırılması ve yapısının incelenmesi gerekli olmuştur. Bu incelemede, heykeli çevreleyecek olan alanın; fiziksel ve kültürel özellikleri itibariyle, başlangıçta, anlam açısından farklı boyutlar içerdiği gözlemlenmiştir.



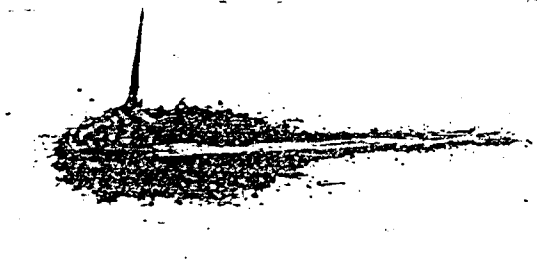
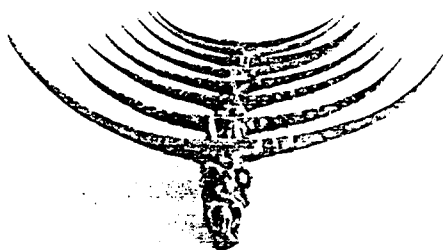
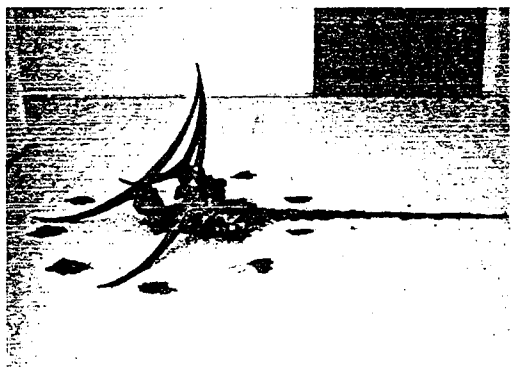
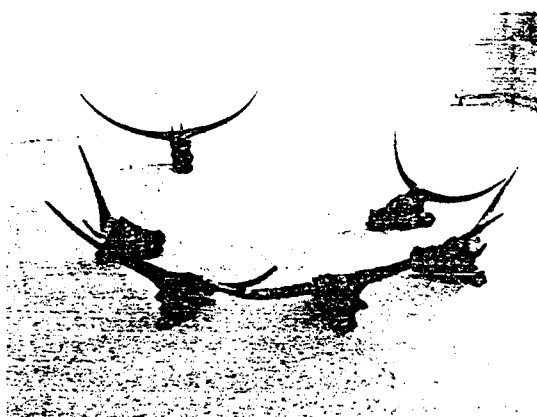
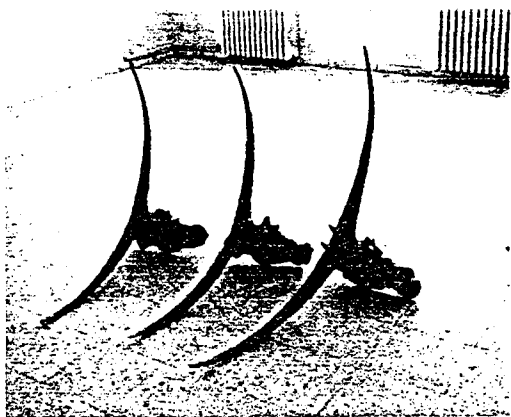
(Resim-72).

Geleneksel heykel anlayışının dışında bir çalışma yapma isteğiyle oluşturulan bu versiyonlarda, temelde aynı kavramlara göndermeler yapan farklı bir etki-espri yakalanmaya çalışılmıştır. Resim-72'deki çalışma ise, yeni bir arayış olarak, imekanda ve doğal bir evre içerisinde, kişinin kendisini bu uygulamayla birlikte somutlaştırma düşünceleri olarak görülebilir.

Yine aynı amaç, yöntem, teknik ve estetik sorunlara yönelik versiyonlarda (Resim-73), içeriksel bağlantılarla ilk çıkış noktalarına ve mekana göndermeler yapılırken, eylemin gerçekleştirilmesinde kullanılan doğal çevreyle heykel arasında organik bağlantılar (Resim-74), kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmada kullanılan mekanların, plastik bir eleman olarak yapıta katılması dşnlmştr.

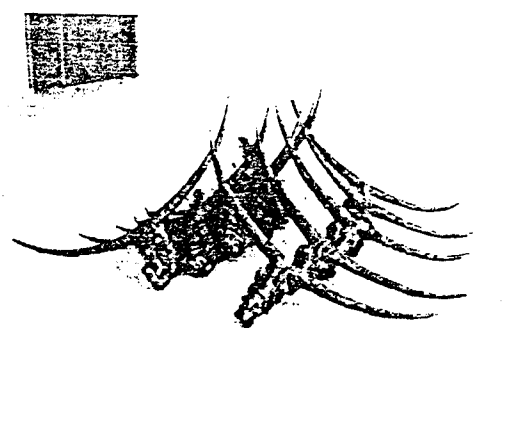
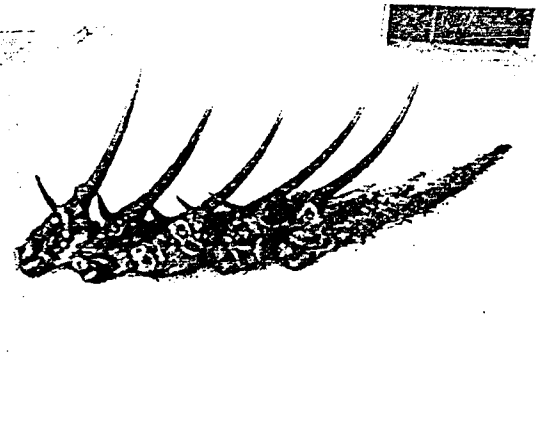
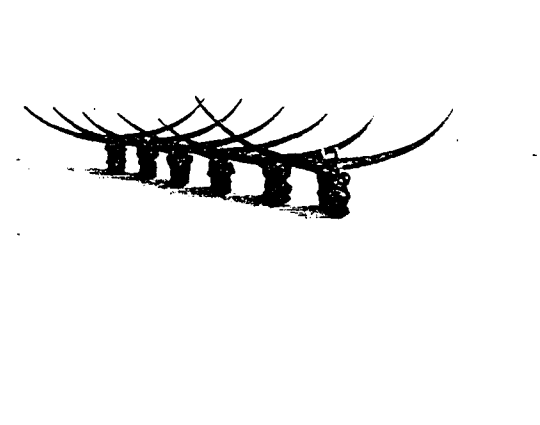
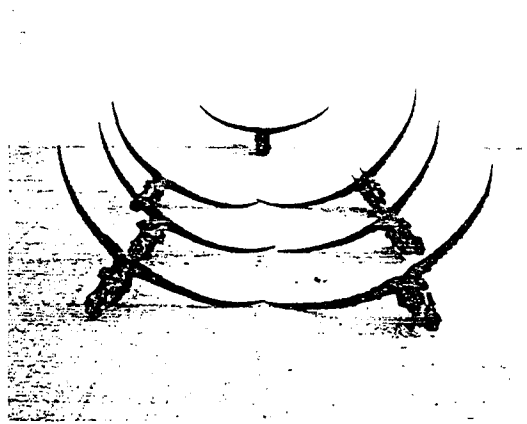
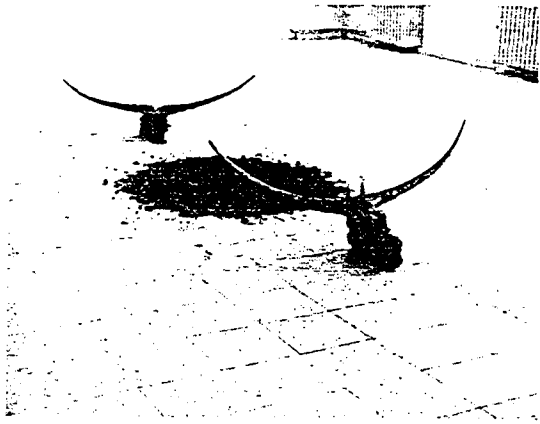


(Resim-73).

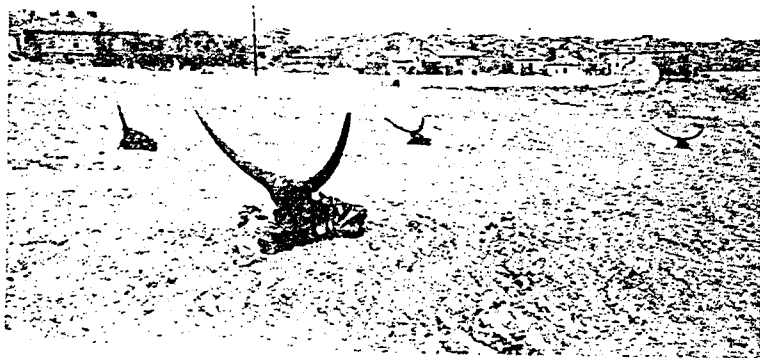
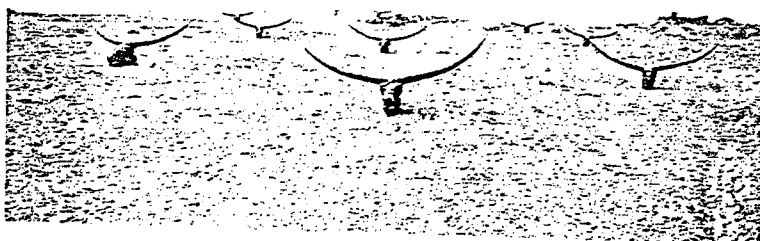
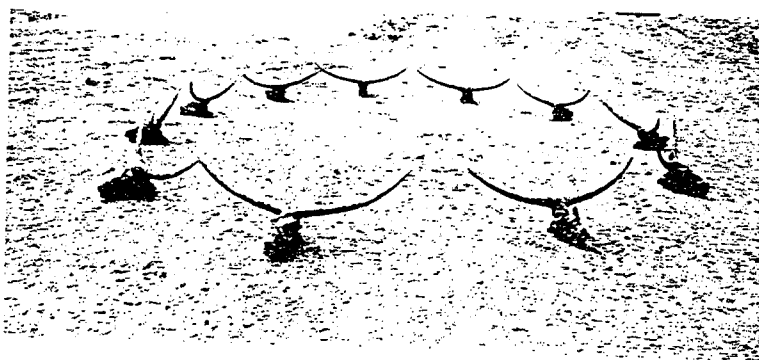


(Resim-73).



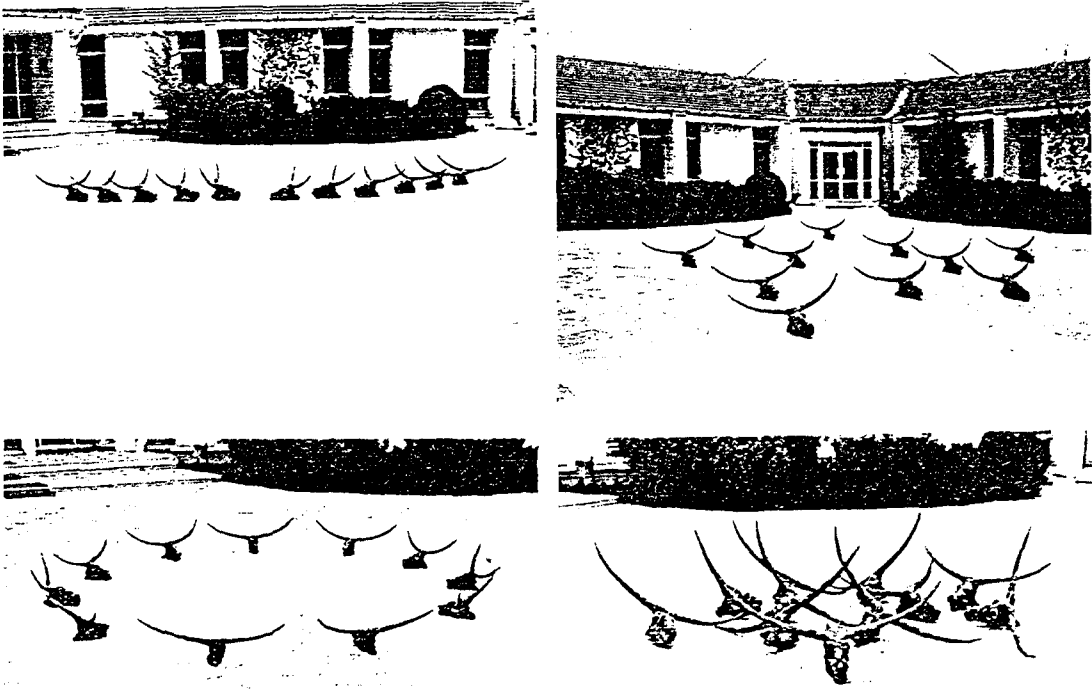


(Resim-73).



(Resim-74).

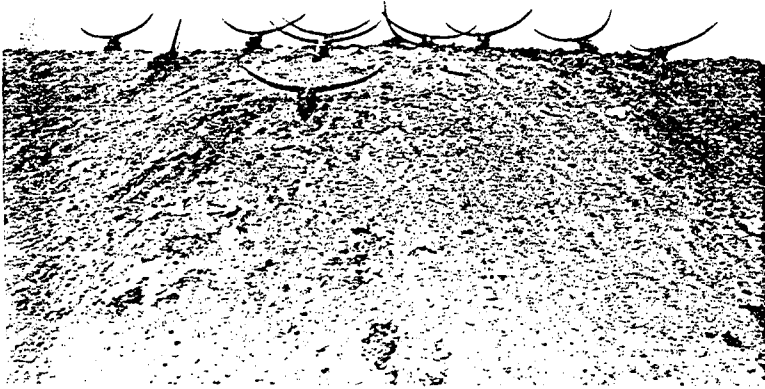
Görüntü ve sunuş açısından estetik bir sonuç yanısıra, tüm kompozisyonel - biçimlerin düzeni ve inşası ile, mekansal bir etki yaratmak, amaçlanan noktalardan birisi olmuştur. Bu çalışmalarda, mekansal biçimlemeyi gerçekleştirirken, mevcut verilerin, yerinde kullanılmasının mekanla organik bütünlüğün kurulmasında etkili olduğu görülmüştür. Mekanın yeniden anlamlandırılmasına yönelik yaptığım bu çalışmalarda, seçilen mekanın, heykelin konulmadan önceki ve heykelle birlikte - heykelin konulması sonrasındaki etkisinin çok farklı olduğu gözlemlenmiştir. Mekan, bir anlamda aynı mekan değildir. Etrafında dolaşılabilir ve ara boşluklarında gezilebilecek şekilde planladığım bu çalışmalarda, mekanla ilginç diyaloglar ve bağıntıların kurulmasında süpriz görüntü ve etkilerin yakalanabilmesi, heykelin tasarımına ilişkin ilk düşüncelerim olmuştur.



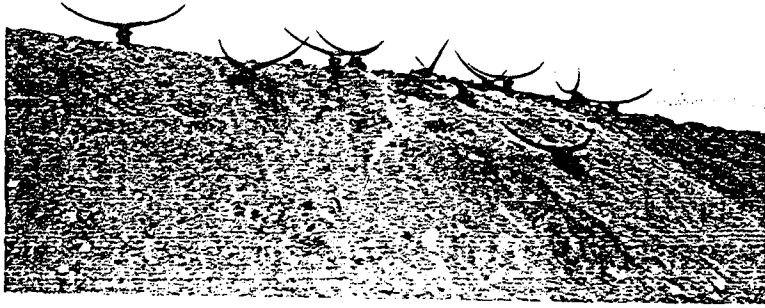
(Resim-75).

Birbirlerine benzer açılarla biraraya getirdiğim formlar (Resim-75), izleyicinin algılama yönüne ve bakış açısına bağlı olarak bir etkinlik kazanmışlardır. Burada, aynı heykelin tek başına taşıdığı görünümünden çok, mekanla ve çevresiyle girdiği ilişkilerin boyutları önemli olmuştur. Kompozisyonda kullandığım formların yerleştirilmelerinden kaynaklanan ara boşluklar, heykelin bir parçası olarak düşünülmüş ve ele alınmıştır.

Hissettirilmeye çalışılan kavramlara bağlı olarak, heykeli bir bütün haline getiren elemanlar, farklı bakış açlarına göre görsel etkisi değişen bir konumda yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bir çok kompozisyonda, formların düzenli olarak tekrarlanması bir ritm etkisi yaratmıştır. Heykelin buradaki birbirlerine uygunlukları ise, fiziksel (biçimsel-formel), anlam ve fonksiyonellikleri açılarından olmuştur. Çalışmaların bir parçası olarak değişik versiyonlarda, gökyüzünü de içerisine alan sınırsız bir mekan (Resim-76) düşünmüştür.



(Resim-76).

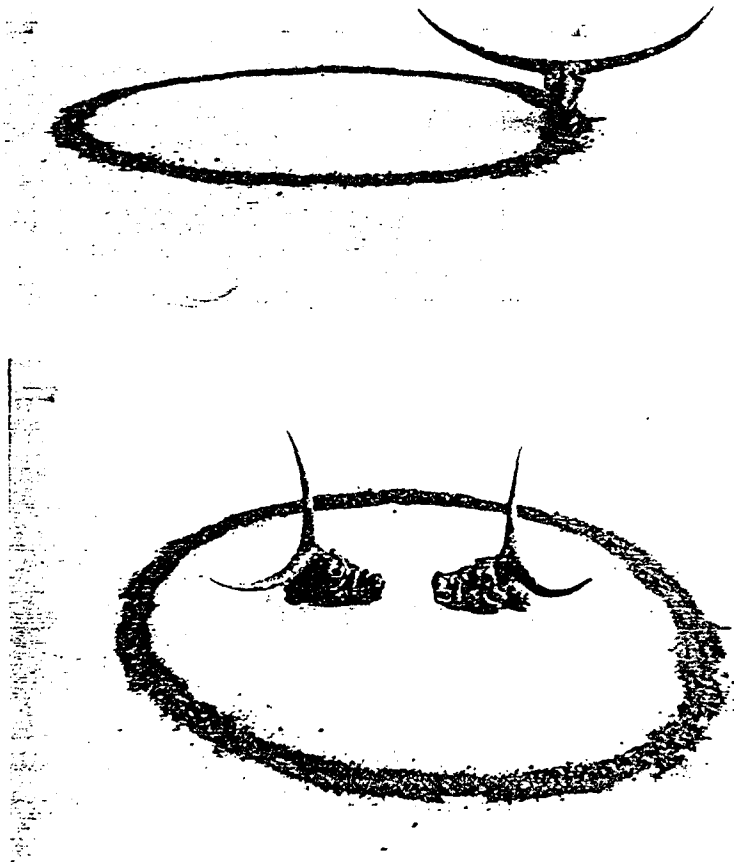


(Resim-76).

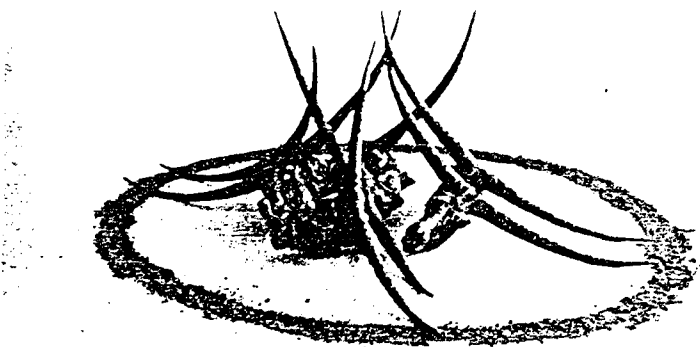
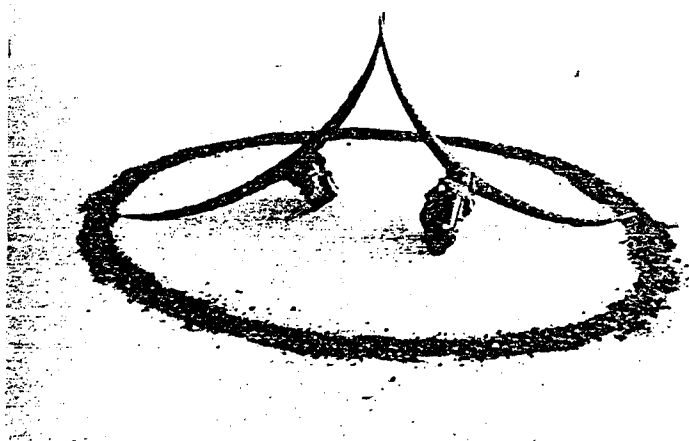
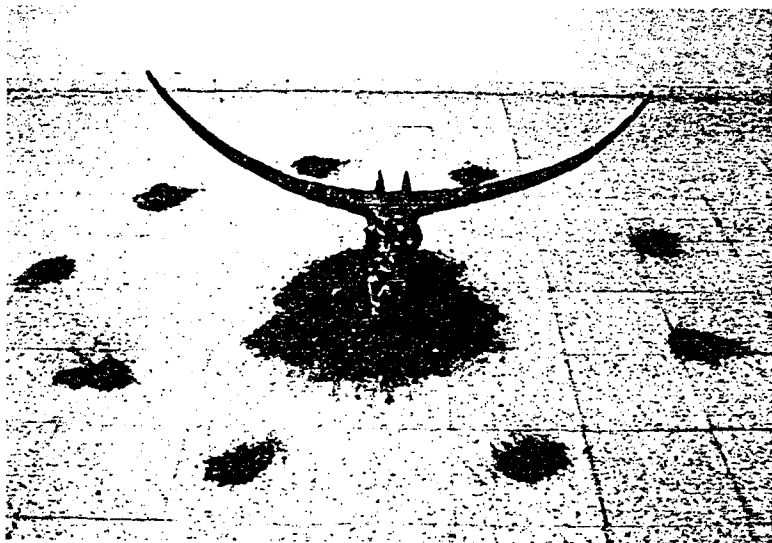
Bu uygulamada, çevreyle uyum içerisinde ve onu zenginleştiren anlamlar yaratılmaya çalışılmıştır. Bir ölçüde, çevreye varlığını koyan ve onu biçimleyerek değiştiren, yeni etkiler (sonsuzluk, sürrealist - soyut) ve çevrelerin oluşturulması amaçlanmıştır.

Geçmiş kültürlerdeki büyüsel kavramlara göndermeler yapmak amacıyla ele aldığım bu versiyonlarda, her bir kompozisyonun farklı

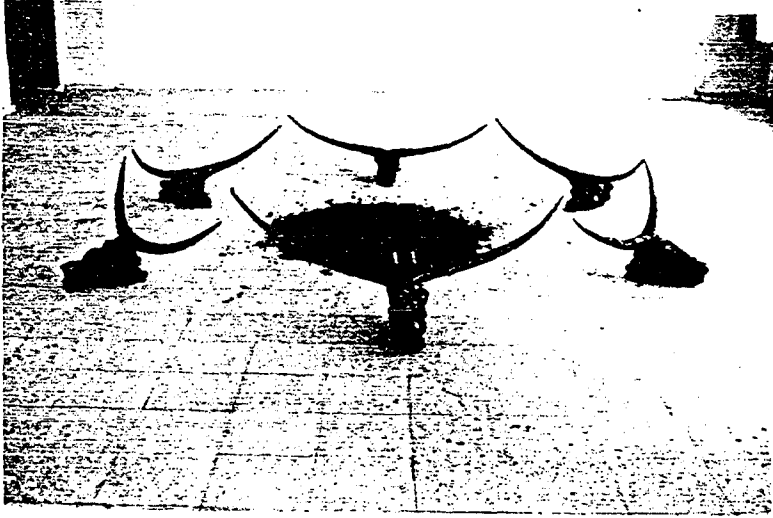
anlamlar kazandığı gözlemlenmiştir. Çalışmalarda, fiberglass (polyester) gibi sentetik bir maddenin yanısıra, toprak gibi doğanın kendisi de sanatsal bir materyal olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Burada, hem biçimsel hem de kavramsal yönüyle mekanla ilişkili olan toprağın, doğal olan işlevsel anlamına farklı anlamlar da yüklenmiştir. Kompozisyonu oluşturan şeklin, rengin, hareketin ve ağırlığın, boyutlar içerisindeki dengesi, görsel etkinliği artırıcı bir unsur olarak görülmüştür. Tarihsel süreç içerisinde, insanoğlunun bir simge olarak kullandığı ilk şekil olan daire, kompozisyonel bir öge olarak (Resim-77)'deki çalışmalarda yer almıştır.



(Resim-77).



(Resim-77).



(Resim-77).

Bütün bu çalışmalar, kişinin aynı zamanda kendisini araştırmasının bir ifadesi olarak, kavramların şekillere dönüştürülmesi eylem ve süreçleri olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda kullanılan semboller, «... bilinçli ve bilinçdışı deneyimi kişinin şu andaki bireysel varoluşu ve insanlık tarihi arasındaki ilişkiyi dışavururlar. Sembol ve



mit, karşılaşmadan fırlayan canlı, hemen dolaysız biçimlerdir ve öznel ve nesnel kutupların diyalektik iç ilişkisini -birindeki değişimin diğerindeki bir değişimi getireceği canlı, etkin, sürekli bir karşılıklı etkileşmeyi- içerirler. Sembol ve mit anlattığımız karşılaşmanın yükselmiş bilinç halinden doğup gelirler; bizi ele geçirecek güçtedirler. Çünkü bizden, yüksek bir bilinç yaşantısı talep eder ve yüksek bir bilinç yaşantısı verirler.» (May, 1988, s. 85).

Uzaysal bir alışverişle, bütünü meydana getirecek şekilde parçaların biraraya gelmesiyle oluşacak düzen, heykelde, sezış güçlerini harekete geçirici bir işlevi de yüklenmektedir. Çağrışımla ilgili bir takım etkenlerin, heykeli algılama sürecinde önemli bir payı olmaktadır. Bu pay içerisinde, düşünsel platformun yakalanabilmesi için de, biçimin bütün uzaysal varlığıyla kavranabilmesi gerekmektedir.

Büyüsel bir etki ve anlam için, istenen dinamiğin oluşturulabilmesi, çalışmanın özünü bizlere ileten bir araç olarak, biçimlerin (formların) oyununda yakalanmaya çalışılmıştır.

Bir devinim ve gerilim alanı haline getirilmeye çalışılan mekan (- çevre), tek anlamlılığından kurtulup çok anlamlı bir yapı şeklinde heykelin bir parçası olarak düşünülmüş ve görülmüştür. Kompozisyonları oluşturan elemanların, ilişkileri aracılığıyla, daha önce içermedikleri özellikler ya da anlamların oluştuğu ve ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

Yapılan tüm çalışmalarda, plastik ve anlam bütünlükleriyle beraber, görsel açıdan yeni espiriler yaratılmaya çalışılmıştır.

## SONUÇ

“Büyüsel ve Simgesel Değerlerle Heykelde Kavram Sezinletmeleri” konulu bu çalışmada, teorik olanın (araştırmaların) yanısıra, sorunların çözümlenmesine yönelik uygulamalı (pratiğe dönük) çalışmalar yapılmıştır.

Bu çalışmalar süresince, birçok alternatifler ortaya çıkarken;

- Heykelin, estetik bir değer oluşturmakla birlikte, içerisinde bulunduğu mekanı ve çevreyi değiştirip, ona nasıl bir anlam kazandırdığı, bunlara bağlı olarakta insanı, bakış açısını, düşünce, anlayış ve algılayış biçimlerini nasıl değiştirebildiği gözlemlenmeye çalışılmıştır.

- Geçmiş dönemlere ait heykeller ve benzeri dökümanlar, teorik ve pratik açıdan incelenmiş ve bunlardan alınan izlenimler, çağdaş bir espiride plastik kaygılarla yeniden ifade edilmeye çalışılmıştır.

- Çalışmaların bütününde oluşturulmaya-yakalanmaya çalışılan büyüsel (büyüleyici) etkinin, ancak biçimlerle birlikte tüm plastik öğelerin en yetkin halleriyle kullanılmasına bağlı olduğu görülmüş ve bu düşüncelerle hareket edilmiştir.

- Yapılanların ana eksenini oluşturan insan ve sanat nesnesi-çevre faktörleri arasındaki ilişkiler araştırılmış, mekanı ve çevresiyle birlikte düşünülen heykelin, uygulama ve sergileme anında ortaya çıkan problemleri, mevcut veriler dahilinde çözümlenmeye çalışılmıştır.

- Yaşanan süreç içerisinde çevre ve nesnelere olan diyalog-ilişki, heykelin biçimsel görüntüsünde etkili olmuştur.

- Mekanda(çevrede), psikolojik ve düşünsel atmosferler yaratmaya yönelik bu çalışmalarda, sezgilerimizi harekete geçirecek plastik düzenlemeler, heykelsi bir dille aktarılmaya çalışılmıştır.

- Aynı çalışmaları farklı mekanlarda sergilediğimizde, gerek mekanın ve çevrenin tüm özellikleri, gerekse heykelin plastik açıdan farklı anlam, görsel etki ve özellikler doğduğu-taşdığı görülmüştür.

- Kavramların sezinletilmesine yönelik, form ve algı ilişkilerindeki sorgulamalara izleyicide dahil edilirken, biçimlerle oluşturulan tüm yapıda (düzendeki), konunun özünü açıklayıcı görsel veriler yerine simgesel biçimlerle (formlarla) sezdirilmeye-duyurulmaya çalışılmıştır.

- Heykeli oluşturan elemanlar arasındaki geçişler ve ilişkiler, konumlarına bağlı olarak düzenlenmişlerdir. Mekana kazandırılan biçimsel durum ise heykelin fiziksel işlevine dair çözümlenmelerdir.

- Kompozisyonların boşluk içerisindeki oyunları ve uzamlarıyla, fiziksel sınırlılığını aşarak farklı boyutlara-etkilere ulaşmasını sağladığı gözlemlenmiştir.

- Kullanılan simgeler, bir nesne ya da olgunun kendisi olmadığı için, ona ancak simgeler aracılığıyla ulaşabilmemiz mümkündür.

- Aynı simge (ya da benzeri düşünce ve biçimler), çok farklı anlamlar içerebileceğinden, konuya işaret eden simgeyle, işaret edilen kavram arasında hiç bir bağ ve somut bir ilişki bulunmayabilir. Böylece, aynı düşünceler-sorunlar çok farklı biçimlerde simgelenebilirler. Bu durumda ise, fikrin ve sembolün organik bir şekilde kaynaşması ve örtüşmesi söz konusu olmayabilir.

- Formun uzay boşluğundaki konumu algılarımızı etkilerken, çalışmalarda yapılacak küçük bir biçim olgusu-değişikliği, tasarımın bütününe ya da anlamını özetleyebileceğinin farkına varılmıştır.

- Uygulamaya dönük yaşanan bu süreç içerisinde, hem görsel hem de düşünsel olarak tatmin edici bir sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

**KAYNAKÇA**

ANABRİTANNİCA

1986-1987

Genel Kültür Ansk., Cilt: 2-5,  
İstanbul, Hürriyet Ofset A.Ş.

ANABRİTANNİCA

1989

Genel Kültür Ansk., Cilt: 13,  
İstanbul, Hürriyet Ofset A.Ş.

ANABRİTANNİCA

1990

Genel Kültür Ansk., Cilt: 19,  
İstanbul, Güz. San. Matbaası A.Ş.

BEARDSLEY, John

1989

Earthworks And Beyond Contemporary Art in  
the Landscape. New York.

BERGER, Arthur Asa

1993

Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri.  
(Çev: M. Barkan, N. Bayram, D. Güler, U.  
Demiray, N. Ulutak, A.H. Yüksel). Eskişehir,  
A.Ü. Eğt. Sağ. ve Bilimsel Araştır. Çalış. Yay.  
No: 91, A.Ü. Basımevi.

BÜKER, Seçil

1991

Sinemada Anlam Yaratma.

Ankara, İmge Kitabevi.

BÜYÜK LAROUSSE

1986

Sözlük ve Ansiklopedi. Cilt: 4, 11, 17.

İstanbul, Gelişim Yay. A.Ş.

CASSOU, Jean

1987

Sembolizm. (Çev: Özdemir İnce, İlhan

Usmanbaş). İstanbul, Remzi Kitabevi, I. Basım.

CLARK, R.T. Rundle

1978

Myth And Symbol In Ancient Egypt.

London, Thames And Hudson.

COLQUHOUN, Alan

1990

Mimari Eleştiri Yazıları. (Çev: Ali Cengizkan).

Şevki Vanlı Mim. Vak. Yay., 1. Baskı.

CÜCELOĞLU, Doğan

1993

İnsan ve Davranışı.

İstanbul, Remzi Kitabevi, 4. Basım.

ÇIKGEL, Ferim

1993

Eski Mısır'da Sanat.

Ankara, Yeni Yüksektepe Dergisi, Sayı: 4.

ECEVİT, Bülent

1975

Brancusi. Milliyet Sanat Dergisi (Ağustos).

- ELIADE, Mircea  
1991 Kutsal ve Dindışı. (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay).  
Ankara, Gece Yayınları, 1. Baskı.
- ELIADE, Mircea  
1992 İmgeler - Simgeler. (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay).  
Ankara, Gece Yayınları, 1. Baskı.
- FISCHER, Ernst  
1985 Sanatın Gerekliliği. (Çev: Cevat Çapan).  
Ankara, Kuzey Yayınları, 5. Baskı.
- FROMM, Erich  
1991 Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları.  
(Çev: Aydın Arıtan), İstanbul, Arıtan Yayınevi,  
3. Baskı.
- FROMM, Erich  
1992 Rüyalar, Masallar, Mitoslar. (Çev: Aydın  
Arıtan, Kaan H. Ökten), İstanbul, Arıtan  
Yayınevi, 2. Baskı.
- GEÇTAN, Engin  
1990 Psikanaliz ve Sonrası.  
İstanbul, Remzi Kitabevi, 4. Baskı.
- GENÇ, Adem -  
SİPAHİOĞLU, Ahmet  
1990 Görsel Algılama. İzmir, Sergi Yayınevi.
- GÜROL, Ender  
1977 Carl Gustav Jung. İstanbul, Cem Yayınevi.

GOLDWATER, Robert

1969 What is Modern Sculpture. New York, The Museum of Modern Art.

GOMBRICH, E.H.

1986 Sanatın Öyküsü. (Çev: Bedrettin Cömert). İstanbul, Remzi Kitabevi, 3. Baskı.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

1989 Felsefe Sözlüğü. İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

1993 Düşünce Tarihi. İstanbul, Remzi Kitabevi, Evrim Matbaası Ltd. Şti., 5. Basım.

HAUSER, Arnold

1992 Tarih Öncesi Zamanlar. (Çev: Ahmet Cemal). Argos Dergisi (Şubat), No: 42.

IGINIO, Balderi

1993 Tasarım. (Mim. İç. Mim. ve Görsel San. Der. (Kasım), Sayı: 39.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar

1991 Sanatta Devrim. İstanbul, Remzi Kitabevi.

JELLICOE, G.A.

1970 Studies in Landcape Design 3 Oxford (The Landscape of Symbols). London, Oxford University Press, New York - Toronto.



JUNG, Carl Gustav

1982

Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi. (Çev: Engin Büyükinal). İstanbul, Onur Basımevi, 1. Baskı.

KANDINSKY, Vasili

1993

Sanatta Zihinsellik Üstüne. (Çev: Tevfik Turan). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

KLEE, Paul

Çağdaş Sanat Kuramı. (Çev: Ahmet Dünder). Ankara, Dost Kitabevi Yayınları: 28.

LEACH, Edmund

1985

Lêvi - Strauss. (Çev: Ayla Ortaç). İstanbul, Afa Yayınları.

LOWRY, Bates

1972

Sanatı Görmek. (Çev: Necla Yurtsever - Zahir Güvemli). İstanbul, İş Bank. A.Ş. Kül. Yay. No: 119, 1. Baskı.

LYNTON, Norbert

1982

Modern Sanatın Öyküsü. (Çev: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş). İstanbul, Remzi Kitabevi 1. Baskı.

MELLAART, James

1975

The Neolithic of the Near East. London, Thames And Huston.

MÜLLER, J. Emil

1972

Modern Sanat. (Çev: Mehmet Toprak).  
İstanbul, Remzi Kitabevi.

MAY, Rollo

1988

Yaratma Cesareti. (Çev: Alper Oysal).  
İstanbul, Metis Yayınları, 2. Baskı.

MEYDAN LAROUSSE

1969-1973

Ansk. Söz. Cilt: 1-11.  
İstanbul, Meydan Yayınevi.

ORAL, Zeynep

1976

Noguchi. Milliyet Sanat Dergisi (Mart).

ÖGEL, Semra

1977

Cevresel Sanat. İstanbul, İTÜ Matbaası.

ÖRNEK, Sedat Veyis

1988

İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane.  
İstanbul, Gerçek Yayınevi, 2. Baskı.

ÖZSEZGİN, Kaya

1994

Çağdaş Sanatta Metafor Olarak Simge.  
Türkiye'de Sanat, Plas. San. Derg. (Ocak-  
Şubat) Sayı: 12.

READ, Herbert

1960

Sanatın Anlamı. (Çev: Güner İnal, Nuşin  
Asgari). Ankara, İş Bankası Yayınları.

- READ, Herbert  
1981 Sanat ve Toplum. (Çev: Selçuk Mülayım).  
Ankara, Umran Yayınları: 5.
- READ, Herbert  
1985-1992 Modern Sculpture A Concise History. Thames  
And Hudson.
- RİFAT, Mehmet  
1993 Homo Semioticus.  
İstanbul, Yapı Kredi Yay. 1. Baskı.
- ROGERS, L.R.  
Heykelsi Düşünme - I. (Çev: Dr. Adem Genç).  
Ankara, H.Ü.G.S.F. Sanat Yazıları - IV.
- ROMERO, Antonio  
1993 Hitit Öncesi Anadolu Kültürlerinde Simgecilik  
- II. Ankara, Yeni Yüksektepe Dergisi, Sayı: 4.
- SAVAŞ, Remzi  
1977 Modelaj. Yay. Yük. Öğ. Kur. Yay.
- SCHELLMAN, J. -  
KLÜSER, B.  
1991 Joseph Beuys'a Sorular. (Çev: Ayşe Erkmen).  
Hürriyet Gösteri Der. (Aralık), Sayı: 133.
- SÖNMEZ, Necmi  
1989 Isamu Noguchi. Milliyet Sanat Dergisi,  
(Şubat), Sayı: 209.

SÖZEN, Metin -

TANYELİ, Uğur

1992

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.

İstanbul, Remzi Kitabevi.

STRAUSS, Claude Lévi

1986

Mit ve Anlam. (Çev: Şen Sürer - Selahattin

Erkanlı). İstanbul, Alan Yayıncılık: 55.

TANSUĞ, Sezer

İnsan ve Sanat. İstanbul, Altın Kitabevi Yay.

TUCKER, William

1974

The Language of Sculpture. London, Thames

And Hudson.

TUNALI, İsmail

1983

B. Croce Estetik'ine Giriş.

İstanbul, Remzi Kitabevi, 2. Basım.

THOMSON, George

1991

İnsanın Özü. (Çev: Celal Üster).

İstanbul, Payel Yayınları: 44.

TUNÇKAN, Ergun

1989

Grafik İletişimde Sosyo-Ekonomik

Değişkenlerle Günü Kaynakları Arasındaki

İlişki. Eskişehir, Ana. Ün. Yay. No: 327,

Açıköğrt. Fak. Yay. No: 140.

WELLS, Calvin

1984

İnsan ve Dünyası. (Çev: Bozkurt Güvenç).  
İstanbul, Remzi Kitabevi, 2. Baskı.

WREDU, Kwasi

1983

İnsan İletişimi Kavramına Felsefi Bir Bakış.  
(Çev: İonna Kuçuradi). Ankara, Unesco-Türk  
Sos. Bil. Der., Olgaç Matbaası.