

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**MEHMET AKSOY' UN AÇIK ALAN HEYKELLERİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ**

Belgin BORAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2017

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**MEHMET AKSOY' UN AÇIK ALAN HEYKELLERİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ**

Belgin BORAN

Danışman: Prof. Suat KARAASLAN

II. Danışman: Yrd. Doç. Dr. Handan TUNÇ

Jüri Üyesi: Prof. Birnur ERALDEMİR

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Eser ÖRDEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2017

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Suat KARAASLAN

(Danışman)

Üye : Prof. Birnur ERALDEMİR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Eser ÖRDEM

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2017

Prof. Dr. Hüseyin Mahir FİSUNOĞLU

Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu' ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. 22/12/2017

Belgin BORAN

ÖZET

MEHMET AKSOY’ UN AÇIK ALAN HEYKELLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ

Belgin BORAN

Yüksek Lisans Tezi, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Suat KARAASLAN

II. Danışman: Yrd. Doç. Dr. Handan TUNÇ

Aralık 2017, 149 sayfa

Tez çalışması, açık alan heykellerinin çevresiyle olan ilişkisini Mehmet Aksoy’un açık alan heykelleri örneğinde incelemeyi amaçlamıştır. Açık alan heykellerinde çevre-form ilişkisi bu araştırmanın ana problemini oluşturmaktadır. Heykelle çevre ilişkisinin nasıl kurgulandığı sorusu, seçilen heykellerin çevreyle olan ilişkisinin göstergebilimsel yöntemle yapılan analizleri sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda açıklanmıştır.

Heykel sanatında mekân olgusu en yoğun biçimde modernizmle tartışılmaya başlanmıştır. Modernizme kadar heykel, mekânı biçimleyen form olarak kabul edilmiş, dini ve kamusal mekanlarda yer alan heykeller o mekâna kimlik kazandıran görsel unsur olarak ele alınmıştır. Bu bakış açısında heykeli çevreleyen alan boşluk olarak algılanmıştır. Oysa modernizmle birlikte sanat yapılanmalarına yöneltilen soruların artması, art arda gelişen akım denemeleri “*acaba malzeme mi mekânı yaratıyor yoksa mekânın şekli mi malzemeye bir kalıp kazandırıyor?*” (Lowry, 1972, s. 192) sorularını artırmış, bu sorular heykel sanatçılarının dış mekânın bütünüyle bir boşluk olmadığı kavrayışına sahip olmalarını sağlamıştır. Modernizmle birlikte başlayan heykelin, mekânın egemenliğinde tasarlanması problemi çeşitli denemelerle yanıtlanmaya çalışılmış, mekânı kapsayacak tasarımlar kent dokuları içinde yeni kimlikleriyle daha sık görünür hale gelmiştir.

Açık alan heykelleri, plastik sanatların çevreyle ve bireylerle en kolay ve rahat iletişime girebildikleri sanat ürünleridir. Yaşanılan çevrede yer alan bu sanat ürünleriyle her gün karşılaşmakta ve ister istemez iletişim kurulmaktadır. Ancak bu sürecin etkin biçimde gerçekleşebilmesi için heykel ve mekânın iletişimini ön plana alan bir tasarımla

kurgulanması gerekir. Bir heykel tasarımının içinde bulunduğu mekâna uyum sağlaması kuşkusuz heykel tasarımının başlangıç aşamalarında programlanmalıdır. Tamamlanmış bir formun bir mekânın ortasına yerleştirilmesi onu açık alan heykeli olarak başarılı kılmaz.

Bir açık alan heykeli tasarlanırken mekândan ayrı bir şekilde düşünülemez. Açık alan için tasarlanan bir heykel, kapalı mekân heykelleri gibi sadece formun kendi plastiğiyle ilintili problemleri çözen tasarım süreciyle yetinemez. Mekânın fiziksel, estetik, anlamsal öğeleri heykelin plastik formunda, boyutunda ve estetik projelendirme süreçlerinde yer alır.

Açık alana yerleştirilmiş heykellerin, yerleştirildiği mekâna nasıl bir anlam ilettiği, mekânın var olma olanaklarını belirlemede nasıl bir rol oynadığı ve heykelin yerleştirildiği mekânın forma sunduğu yeni anlamların neler olduğu soruları tez çalışmasının tartışma konusunu oluşturmaktadır. Mekânın tüm özelliklerini kullanarak formu anlamlandırma ve formun yapısını kullanarak mekânı anlamlandırmanın plastik, estetik ve fiziksel tasarımlarını yaparak heykellerine form verdiği bilinen heykeltıraş Mehmet Aksoy'un açık alan heykelleri tartışmanın örneklemini oluşturmuştur.

Mehmet Aksoy'un birbirinden farklı kent mekanları için tasarladığı "Kibele Çeşmesi" ve "Hezarfen" heykelleri, mekân-heykel etkileşiminin incelenmesinde örnek alınan ve analize uygun bulunan tasarımlar olmuştur. Bu heykeller tez hazırlığı sürecinde programlanan göstergebilimsel analiz dizgesi doğrultusunda; betimsel düzey, yöntembilimsel düzey ve bilimkuramsal düzey olarak üç aşamada incelenenip analiz edilmiştir. Aynı dizge; heykelin konumlandığı mekân analizi için de uygulanmıştır. Böylece çift yönlü bir bakış açısı geliştirilerek heykelden çevreye, çevreden heykele ulaşan etkileşim noktaları bulgulanmıştır. Ayrı ayrı analizleri yapılan heykel ve çevre dizgeleri son basamak olan bilimkuramsal düzeyde birleştirilerek anlamlandırma sonuçlandırılmıştır.

Tez çalışmasının ana bölümlerinden biri olan ikinci bölümde, mekân kavramını açımlayan alt başlıklarla incelenip heykel sanatıyla mekân ilişkisi kuramsal düzeyde tartışılmıştır. Diğer ana bölüm ise; Mehmet Aksoy'un heykellerinin analizinin özetlendiği ve heykel-çevre ilişkisinin çeşitli boyutlarda ve katmanlarda analizi yapıldığı bölümdür. Bu analizlerde heykel ve çevre ayrı ayrı kodlanmış anlam katmanlarıyla analiz edilmiş, son aşamada sanatçının tasarım yöntemini içeren yoruma ulaşılmıştır.

Tez çalışmasında yapılan tüm analizler Mehmet Aksoy'un açık alan heykellerinde tasarıma bütüncül bakış açısıyla başlayıp, forma yüklediği anlam ile heykelin bulunduğu mekâna yüklediği anlamların karşılıklı ilişki içinde programlandığı bulgulanmıştır. Tez çalışması probleminin çözümlenmesinde uyguladığı yöntemin geçerli olduğunu ve çevre analizleriyle heykel analizlerinin karşılıklı iletişim içinde anlamlandırılmalarının heykeli kavramakta daha geniş veriler sunduğu sonucuna varmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, kamusal mekân, Mehmet Aksoy, Kibele Çeşmesi, Hezarfen



ABSTRACT**THE ANALYSIS OF MEHMET AKSOY' S OUTDOOR SCULPTURES WITH
THE SEMIOTIC METHOD****Belgin BORAN****Master's Thesis, Department of Painting-Vocational Training****Advisor: Prof. Suat KARAASLAN****2nd Advisor: Assist. Prof. Handan TUNÇ****December 2017, 149 pages**

In this thesis study, it has been aimed to examine the relationship of outdoor sculptures with the environment on the example of Mehmet Aksoy's outdoor sculptures. The relationship between the environment-form in outdoor sculptures constitutes the main problem of this study. The question of how the relationship of the environment with the sculpture is fictionalized is explained in accordance with the data obtained as a result of the analyses of the relationship between the selected sculptures and environment performed with the semiotic method.

The phenomenon of space in the art of sculpture is started to be discussed with modernism in the most intense way. Until modernism, sculpture has been accepted as a form shaping space, and sculptures in religious and public spaces have been regarded as visual elements introducing identity to that space. In this respect, the area surrounding the sculpture has been perceived as empty space. However, increasing questions addressed to art structuring together with modernism, successive trend trials increased the questions of "*does a material create space or does the shape of the space mould the material?*" (Lowry, 1972, p. 192), these questions ensured that sculptors had an understanding that outdoor space is not completely empty space. The problem that sculpture starting with modernism was designed in space dominance has been attempted to be responded with various trials, and designs covering the space have become more frequently observed with their new identities in the urban fabric.

Outdoor sculptures are works of art in which plastic arts can easily and comfortably communicate with the environment and individuals. These works of art are encountered every day in the environment lived in, and communication with them is

inevitable. However, in order for this process to be realized in an effective way, sculpture and space should be fictionalized with a design bringing communication to the forefront. The adaptation of a sculpture design to the space in which it is present should definitely be programmed at the beginning stages of the sculpture design. Placing a completed form in the middle of space does not make it successful as an outdoor sculpture.

While an outdoor sculpture is designed, it cannot be considered apart from the space. A sculpture designed for outdoor space cannot content with a design process solving problems only related to the plastic of the form such as indoor sculptures. The physical, aesthetic, semantic elements of the space are included in the plastic form, size and aesthetic planning of the sculpture.

The questions of what meaning sculptures placed in an outdoor space transmit to the space they are placed in, what kind of a role they play in determining the existence possibilities of the space and what new meanings the space in which the sculpture is placed presents to the form constitute the research subject of the thesis study. The outdoor sculptures of the sculptor Mehmet Aksoy who is known for forming his sculptures by making plastic, aesthetic and physical designs of interpreting the form by using all characteristics of the space and interpreting the space by using the structure of the form constitute the sample of the study.

The “Fountain of Cybele” and “Hezarfen” sculptures designed by Mehmet Aksoy for urban spaces different from each other are the designs taken as examples in the examination of space-sculpture interaction and considered appropriate for the analysis. These sculptures were analyzed by being examined in three stages, being descriptive level, methodological level and gnoseological level in accordance with the semiotic analysis system programmed during the thesis preparation process. The same system was also applied for the analysis of the space in which the sculpture was placed. Thus, interaction points reaching from sculpture to the environment and from the environment to the sculpture were discovered by developing a bidirectional perspective. The interpretation was concluded by combining the sculpture and environment systems analyzed separately at the gnoseological level which is the last step.

In the second section, which is one of the main sections of the thesis study, the relationship between the art of sculpture and space was discussed at the theoretical level by being examined under the subtitles explaining the concept of space. The other main section is the section in which the analysis of the sculptures of Mehmet Aksoy was

summarized, and the sculpture-environment relationship was analyzed in various dimensions and strata. In these analyses, the sculpture and environment were analyzed with the semantic strata coded separately, and the interpretation including the design method of the artist was achieved in the final stage.

All analyses conducted in the thesis study indicated that Mehmet Aksoy started designing in his outdoor sculptures with a holistic view and the meaning attributed to the form and meanings attributed to the space in which the sculpture was placed were interrelatedly programmed. It was concluded in the thesis study that the method applied in the solution of the problem was valid and the interpretation of environment analyses and sculpture analyses in a mutual communication provided larger data in the comprehension of sculpture.

Keywords: Semiotics, public space, Mehmet Aksoy, Fountain of Cybele, Hezarfen

ÖNSÖZ

Tez çalışması sürecinde bilgi ve becerileriyle bana destek olan, akademik çalışmalarımı yönlendiren, güleryüzünü ve hoşgörüsünü benden esirgemeyen değerli danışman hocam sayın Prof. Suat KARAASLAN'a, emeğini asla ödeyemeyeceğim, sabrıyla, sevgisiyle ve bilgisiyle hayatıma ve tezime ışık tutan, bir diğer danışman hocam sayın Yrd. Doç. Dr. Handan TUNÇ'a, tezimi inceleyerek görüş, öneri ve yönlendirmeleri ile tez çalışmama değerli katkılar sağlayan sayın Prof. Birnur ERALDEMİR'e ve geribildirimleri ile önemli katkılar sunan sayın Yrd. Doç Dr. Eser ÖRDEM'e en içten duygularıyla sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışması sürecinde sürekli fikirlerine başvurduğum, her daim bana sabırla destek olan sevgili arkadaşlarım Arş.Gör. Ömer ERDEM, Arş.Gör. Kerem ATAR ve Arş.Gör.Dr. Buket TURHAN'a, mutlu bir ortamda çalışmamı sağlayan, desteklerini esirgemeyen Arş.Gör. Semiha YILDIRIM, Arş.Gör. Tayfun AKDEMİR ve Arş.Gör. Sevgi ARI' ya ve her daim benimle birlikte olan, bana cesaret ve mutluluk veren sevgili arkadaşlarım Hatice ULUSOY ve Hakan ŞENOCAK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yaşamım boyunca her anımda yanımda olan sevgilerini, güvenlerini ve destekleri benden hiç esirgemeyen ve çalışma sürecinin her aşamasında yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkür ederim.

Belgin BORAN

Adana, 2017

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ	x
KISALTMALAR	xiii
TABLOLAR LİSTESİ	xiv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xvi
EKLER LİSTESİ.....	xix

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Araştırmanın Sayıltıları.....	4
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	5
1.6. Araştırmanın Yöntemi	5

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Mekân Kavramı	6
2.1.1. Kamusal Mekân Nedir?	7
2.1.2. Kamusal Mekânlarda Yer Alan Sanat Nesneleri	9
2.1.3. Kamusal Mekânda Sanat Ürününün Yer Almasının Sanat Tarihsel Süreci ..	12
2.1.4. Mekân – Sanat İlişkisi.....	17
2.2. İlgili Araştırmalar.....	24
2.2.1. Yurt İçi Yazılı Yayınlar	25
2.2.2. Yurt Dışı Yazılı Yayınlar.....	30

BÖLÜM III

MEHMET AKSOY’UN HEYKELLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN YORUMLANMASI

3.1. Mehmet Aksoy’un heykellerinin Türk Heykel Sanatında Yeri ve Önemi	31
3.1.1. Mehmet Aksoy’un Sanatsal Tavrı	38
3.2. Anlam Yorumlaması için Seçilen Mehmet Aksoy Heykelleri	47
3.3. Heykel Sanatının Göstergebilimsel Yöntemle Anlamlandırılmasının Olanakları ve Gerekçeleri.....	50
3.3.1. İTÜ “Hezarfen” İstanbul, 2007 – 2008.....	60
3.3.1.1. Betimsel Analiz	60
3.3.1.1.1. Betimsel Düzey (HH) Analizi	62
3.3.1.1.2. Betimsel Düzey (ÇHH) Analizi.....	73
3.3.1.1.3. Heykel-Çevre Bağlamında Betimsel Bulgular, HHÇB	79
3.3.1.1.4. Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti	87
3.3.1.1.5. Betimsel Düzeyin Sonuçları	90
3.3.1.1.6. Betimsel Düzeyin Özeti.....	93
3.3.1.2. Yöntembilimsel Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması	97
3.3.1.3. Bilimkuramsal Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması	100
3.3.2. İş Bankası Kuleleri “Kibele Çeşmesi” İstanbul, 2001	101
3.3.2.1. Betimsel Analiz	101
3.3.2.1.1. Betimsel Düzey (KH) Analizi	103
3.3.2.1.2. Betimsel Düzey ÇKH Analizi	113
3.3.2.1.3. Heykel-Çevre Bağlamında Betimsel Bulgular, KHÇB	121
3.3.2.1.4. Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti	125
3.3.2.2. Yöntembilimsel Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması	128
3.3.2.3. Bilimkuramsal Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması	131

BÖLÜM IV

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

4.1. Sonuç ve Değerlendirme.....	133
KAYNAKÇA.....	137
EKLER	141
ÖZGEÇMİŞ	149

KISALTMALAR

HH: Hezarfen Heykeli

ÇHH: Çevre-Hezarfen Heykeli

HHÇB: Hezarfen Heykeli Çevre Bağlamı

KH: Kibele Heykeli

ÇKH: Çevre-Kibele Heykeli

KHÇB: Kibele Heykeli Çevre Bağlamı



TABLOLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Roman Jakobson'un İletişim Şeması Çalışma Konusuna Uyarlanmış Hali	27
Tablo 2. Louis Hjelmslev'in Anlam Çözümleme Şeması.....	28
Tablo 3. Roland Barthes'in şeması	28
Tablo 4. Saussure' ün Anlam Öğeleri	29
Tablo 5. Anne Henault'un Göstergebilim Dizgeleri	57
Tablo 6. Betimlenecek Görüntü Düzlemlerinin Kodları.....	62
Tablo 7. HH1. Betimleme Tümceleri.....	63
Tablo 8. HH2. Betimleme Tümceleri.....	65
Tablo 9. HH3. Betimleme Tümceleri.....	66
Tablo 10. HH4. Betimleme Tümceleri.....	68
Tablo 11. HH5. Betimleme Tümceleri.....	69
Tablo 12. HH6. Betimleme Tümceleri.....	70
Tablo 13. HH7. Betimleme Tümceleri.....	72
Tablo 14. Hezarfen Heykeli Çevresinin Bakış Açıları Krokisi.....	74
Tablo 15. ÇHH1. Betimleme Tümceleri	75
Tablo 16. ÇHH2. Betimleme Tümceleri	76
Tablo 17. ÇHH3 Betimleme Tümceleri	77
Tablo 18. ÇHH4 Betimleme Tümceleri	78
Tablo 19. ÇHH5 Betimleme Tümceleri	79
Tablo 20. Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti.....	87
Tablo 21. Betimsel Düzeyin Sonuçları	90
Tablo 22. Betimsel Düzeyin Özeti	93
Tablo 23. Betimlenecek Görüntü Düzlemlerinin Kodları.....	104
Tablo 24. KH1 Betimleme Tümceleri.....	105
Tablo 25. KH2 Betimleme Tümceleri.....	106
Tablo 26. KH3 Betimleme Tümceleri.....	108
Tablo 27. KH4 Betimleme Tümceleri.....	110
Tablo 28. KH5 Betimleme Tümceleri.....	111
Tablo 29. KH6 Betimleme Tümceleri.....	112
Tablo 30. Heykelin Yer Aldığı Betimlenecek Çevre Alanlarının Kodlanması.....	114

Tablo 31. ÇKH1 Betimleme Tümceleri	115
Tablo 32. ÇKH2 Betimleme Tümceleri	116
Tablo 33. ÇKH3 Betimleme Tümceleri	117
Tablo 34. ÇKH4 Betimleme Tümceleri	118
Tablo 35. ÇKH5. Betimleme Tümceleri	119
Tablo 36. ÇKH6. Betimleme tümceleri	120
Tablo 37. ÇKH7. Betimleme Tümceleri	121
Tablo 38. Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti.....	125



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

	Sayfa
Fotoğraf 1. Bryant Park önceki görünümü	11
Fotoğraf 2. Bryant park şimdiki görünümü	11
Fotoğraf 3. Laocoon ve oğulları	13
Fotoğraf 4. Marcus Aurelius, Campidoglio Meydanı.....	14
Fotoğraf 5. Palma Nova	15
Fotoğraf 6. Piazzo novano	16
Fotoğraf 7. Place Royal	16
Fotoğraf 8. Covent Garden, Londra.....	17
Fotoğraf 9. Clara Clara	18
Fotoğraf 10. Chicago, Millennium Park	22
Fotoğraf 11. Crown Foundation.....	23
Fotoğraf 12. Cloud Gate	23
Fotoğraf 13. Özgürlük Anıtı	24
Fotoğraf 14. Fahriye Yen başı	33
Fotoğraf 15. Zühtü Müridoğlu,.....	33
Fotoğraf 16. Moloz Çiçek.....	33
Fotoğraf 17. Üçlü Uyum.....	34
Fotoğraf 18. Havva, Ali Hadi Bara,.....	35
Fotoğraf 19. Ali Hadi Bara	36
Fotoğraf 20. Koray Ariş.....	37
Fotoğraf 21. Kara Kuş, Aytaç Marmara Katı,	37
Fotoğraf 22. Selçuk Kurtuluş Yolu Anıtı.....	43
Fotoğraf 23. İkinci Nesil, 1977	44
Fotoğraf 24. Vahdet-i Vücut, 1985	44
Fotoğraf 25. İş Göçü, 1987	45
Fotoğraf 26. Şahmeran, 1989.....	45
Fotoğraf 27. Can Yücel Mezarı, 2001	46
Fotoğraf 28. Aykız, 2002	44
Fotoğraf 29. Yıldızkız, 2003	46
Fotoğraf 30. Hezarfen, 2008, Kod: HH	60
Fotoğraf 31. Heykelin Yeri: İTÜ Ayazağa Yerleşkesi,	61

Fotoğraf 32. Google Earth’den heykelin konumlandığı alan görüntüsü	61
Fotoğraf 33. Kroki konumunun başlangıcı	62
Fotoğraf 34. HH1. Görüntüsü	63
Fotoğraf 35. HH2. Görüntüsü	64
Fotoğraf 36. HH3. Görüntüsü	66
Fotoğraf 37. HH4. Görüntüsü	67
Fotoğraf 38. HH5. görüntüsü	68
Fotoğraf 39. HH6. görüntüsü	70
Fotoğraf 40. HH7. Görüntüsü	71
Fotoğraf 41. Betimsel düzey ‘çevre’	73
Fotoğraf 42. Google Earth’den heykel ve çevresinin görüntüsü	73
Fotoğraf 43. ÇHH1 görüntüsü	75
Fotoğraf 44. ÇHH2. Görüntüsü	76
Fotoğraf 45. ÇHH3. Görüntüsü	77
Fotoğraf 46. ÇHH4. Görüntüsü	78
Fotoğraf 47. ÇHH5. görüntüsü	79
Fotoğraf 48. HHÇB1. Görüntüsü	80
Fotoğraf 49. HHÇB2 görüntüsü	81
Fotoğraf 50. HHÇB3 görüntüsü	82
Fotoğraf 51. HHÇB4 görüntüsü	83
Fotoğraf 52. HHÇB5a görüntüsü	84
Fotoğraf 53. HHÇB5b görüntüsü	85
Fotoğraf 54. HHÇB6 görüntüsü	86
Fotoğraf 55. Kibele Çeşmesi	101
Fotoğraf 56. Heykelin Yeri: 4. Levent, İş Kuleleri, İş Bankası İş Sanat Kültür Merkezi Girişi	102
Fotoğraf 57. Google Earth’den heykelin konumlandığı alan görüntüsü.	102
Fotoğraf 58. Kroki konumunun başlangıcı	103
Fotoğraf 59. KH1 Görüntüsü	104
Fotoğraf 60. KH1. Görüntü detay	105
Fotoğraf 61. KH2 görüntüsü	106
Fotoğraf 62. KH3 görüntüsü	107
Fotoğraf 63. KH3 görüntüsü detay	108
Fotoğraf 64. KH4 görüntüsü	109

Fotoğraf 65. KH4 görüntü detayı.....	109
Fotoğraf 66. KH5 görüntüsü.....	110
Fotoğraf 67. KH6 görüntüsü.....	111
Fotoğraf 68. KH6 görüntü detayı.....	105
Fotoğraf 69. KH6 görüntü detayı.....	112
Fotoğraf 70. Betimsel düzey ‘çevre’.....	113
Fotoğraf 71. Google Earth’den heykel çevresinin görüntüsü.....	113
Fotoğraf 72. ÇKH1 görüntüsü.....	115
Fotoğraf 73. ÇKH2 görüntüsü.....	116
Fotoğraf 74. ÇKH3 görüntüsü.....	117
Fotoğraf 75. ÇKH4 görüntüsü.....	118
Fotoğraf 76. ÇKH5 görüntüsü.....	119
Fotoğraf 77. ÇKH6 görüntüsü.....	120
Fotoğraf 78. ÇKH7 görüntüsü.....	121
Fotoğraf 79. KHÇB1 görüntüsü.....	122
Fotoğraf 80. KHÇB2 görüntüsü.....	122
Fotoğraf 81. KHÇB3 görüntüsü.....	123
Fotoğraf 82. KHÇB4 görüntüsü.....	124
Fotoğraf 83. KHÇB5 görüntüsü.....	124

EKLER LİSTESİ

	Sayfa
EK 1. Mehmet Aksoy'un Biyografisi.....	142
EK 2. Mehmet Aksoy' un Açık Alan Heykelleri	144



BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

Açık alan heykelleri yerleştirildikleri mekânlara hem yeni anlamlar yükler hem de bulunduğu mekânla birlikte daha anlaşılır hale gelirler. Ancak bu anlaşılma halinin izleyiciye doğru aktarılabilmesi için mekânın fiziksel özellikleri ile heykelin fiziksel özelliği ve konusunun uygunluk göstermesi gerekir. Aksi takdirde anlamlama sürecinde aksaklıklar oluşur. Heykelin içinde bulunduğu çevreden ayrı algılanamayacağını söyleyen Hüseyin Gezer konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Bir heykel eğer bir parka, bir meydana, bir yapıya konulmak üzere yapılacaksa daha baştan ona göre tasarlanması biçim karakterlerinin, boyutlarının, kompozisyonun ona göre belirlenmesi, çözümlenmesi gerekir. Çünkü orada yalnız olmayacak ve yer aldığı mekânda aynı görüş açıları içine giren tüm yerleşik varlıklarla biçim, boyut ve kurgu olarak görsel etkileşime, diyaloga girecektir. Yani deyim yerinde ise bir görsel senfoniye, konçertoya dönüşecektir.” (Gezer, 1993).

Konu ile ilgili sanatçı Mehmet Aksoy 2009 yılında yapılan Lebriz Sanat Dergisi (LSD) söyleşilerinde şu ifadeleri kullanmıştır: “Mekânla heykel ilişkisi çok önemlidir, heykeli bir yerden bir yere taşınabilen bir obje gibi, biblo gibi düşünmemek gerekir. Mekânın kendisinin, heykelin içeriğine katılması gerekiyor. Mekân malzemeyi belirler, rengi belirler, heykelin boyutunu belirler. Meydanın içeriğiyle, silüetiyle, mekânla bütünleşen bir heykel yapmak gerekir.” (Aksoy, 2009).

Açık alan heykelleri üretildikleri atölye ortamında değil, ancak mekânlarına yerleştirildikten sonra son hallerini alırlar. Mehmet Aksoy’un açık alan heykelleri bu açıdan çok önemlidir. Sanatçı bir yandan eserin kendine özgü tüm plastik sorunlarına çözümler üretirken diğer yandan onun mekân içindeki konumunun ne olacağının yanıtını arar. Gerçekte burada sanatçının soruna yaklaşımı, mekânın tüm özelliklerini kullanarak formu anlamlandırma ile formun yapısını kullanarak mekânı anlamlandırmanın estetik ve plastik hesaplarıdır.

Çalışmanın problemi açık alan heykellerinin kurgulanan anlam, heykellerin mekânla kurduğu ilişki ve heykellerin mekân içinde ya da mekânla birlikte izleyici tarafından nasıl algılandığı ve anlamlandırıldığıdır. Ayrıca bu çalışma ile Mehmet Aksoy’un heykellerinin yerleştirildiği mekânın anlamlandırılması, biçimlendirilmesi,

tanımlanması ve içerisinde konumlanan heykelle bütünleşmesi gibi problemlere, sanatçının kullandığı göstergelerden yola çıkarak yanıt aranmıştır. Sanatçının içinde yaşadığı dönemin koşulları, toplumsal olayların eserlerine yansımaları, mitolojik etkilenmeleri, içsel yaşantısı gibi özellikleri de araştırma kapsamında tutulmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Mehmet Aksoy'un açık alana yerleştirilmiş iki heykelinin yerleştirildiği mekânda nasıl bir anlam ilettiği, mekânın karakterini belirlemede nasıl bir rol oynadığı ve heykelin yerleştirildiği mekânın sahip olduğu özellikler ile heykelin özelliklerinin anlamlandırılma sürecine olan etkilerini çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Açık alan heykellerinin, bir mekâna yerleştirilmesinde gerekli olan plastik, estetik ve fiziksel koşulların saptanması ve bu doğrultuda Mehmet Aksoy'un, açık alan heykel uygulamalarında, o heykelin mekânın bir parçası olması ya da mekânın heykelle bütünleşmesi için nasıl bir yol izlemiş olduğu bu amaca uygun olarak ayrıntılarıyla incelenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Toplumun çok yönlü değişimine koşut olarak çağdaş heykel de kendisini sürekli açılmakla kapalı mekânlardan açık mekânlara çıkmıştır. Günümüzde sanat ürününün açık alanlardaki görünürlüğü yaygınlaşmış ev, müze ve galerilerden dışarı taşarak boyutları da değişmiştir. Mimariye benzer biçimde büyüyen yeni plastik biçimler, mimari ve çevre ile birlikte yeni mekân ilişkileri kurarak çevrenin görsel ve estetik zenginliğine katkı sağlamaktadır. Bu durum izleyicinin kendisini çevreyle birlikte yeni mekân olanakları içinde görmesini sağlamıştır.

Kentsel mekânlarda açık ve yeşil alanlara konulacak heykelin, görsel sanatların çevreye sokulmasının en gözle görünür ve kolayca sağlanabilir yollarından birisi olması, dış mekân heykelinin önemini daha da artırmıştır. Burada heykelin kendi başına taşıdığı görünümünden çok çevresiyle girdiği ilişki önemlidir. Çevresine göre iyi seçilip yerleştirilememiş bir heykel o alanda varlığını sürdüremez. Heykel konulduğu çevreyi değiştirmeli, çevre de ona gerçek anlamı vermelidir. Konulduğu çevrenin fiziki, psikolojik, sosyolojik vb. verileri ile uyum içinde gerçekleştirilmiş bir yapıt bu çevre içinde varlığını sürdürebilir ve çevreyi sosyalleştirerek yaşanılır bir konuma dönüştürür (Karaaslan, 1993: III).

Erman ve Boran (2015), fiziksel mekânda heykelin izleyici tarafından algılanmasında heykele ait unsurların niteliği kadar, yerleştirildiği alanın karakteri ve heykele fon olan kentsel mekân görüntüsünün de etkili olduğunu ifade eder. Erman ve Boran' a göre, sanatçının heykel aracılığıyla iletmek istediği anlamın izleyiciye ulaşabilmesi için heykelin yerleştirildiği alanının sahip olması gereken uygun ortamın sağlanması gerekir.

Kentsel dış mekânların hedefine uygun nitelikte düzenlenmesi, kentlinin kentte yaşama arzusunu canlı tutan en önemli unsurlardandır. Bu durumda açık alan heykelleri de mekâna ait olan bir unsur olduğu için mekânın doğru tanımlanmasında ve mekân kalitesini artırmada önemli rol oynar. Szostak'a (2010) göre; günümüz kentlerinde insanlar adeta bir labirentte gibidir. Yaşamaya zorlandıkları bu ortamlarda, yaşadıkları çevreyi tanımak için mekân kimliği oluşturma, fiziksel alanı algılama, zihin haritaları oluşturma gibi araçlara ihtiyaç duyarlar. Bunlara bağlı olarak da o mekâna ait olmak isterler.

Mousivand (2014), açık alanda yer alan heykellerin kent-mekân ilişkisini form-mekân ile rol-işlev olarak ikiye ayırır. Açık alan heykelinin mekân seçiminde uygun ortamın bulunması kent estetiğine katkısı bakımından önemlidir. Örneğin; kalabalık bir caddeye yerleştirilen bir heykelin uygun ve doğru anlaşılmasını engelleyici birçok duygusal faktör bulunmakta ve bu nedenle heykel hissedilememektedir. Bundan dolayı heykelin biçim ve içerik olarak kavranması, algılanması, izleyici ile doğru bir iletişime geçmesi için uygun ortamlara yerleştirilmesi gerekir. Bu konuda dikkat edilmesi gereken özellikler şöyle sıralar;

- Mekân türü: meydan, çevre, cadde, altgeçit vs.,
- Çevresel mekânın görsel özellikleri: hâkimiyet alanı, yer formlarında yaratıcı elemanların yapısı, yön belirleme, görsel hatların yatay, dikey, çapraz, kavisli eksenlerden oluşması, hatların uyumu ya da uyumsuzluğu,¹
- Mekânın yoğunluğu (statik 'yapı yoğunluğu' ve dinamik 'araç ve yaya' yoğunluğu, boşluklar ve doluluklar),
- Yakın çevrenin rengi ve dokusu (doğal, yapay, yumuşak, sert vs.),
- Işık ve gölgeler (Mousivand, 2014).

¹ (Visual features of environmental space: the rate of discipline in space, structure of imaginative elements in spacelines, orientations and horizontal, vertical, diagonal, curved axes, coherence or disturbance of visual lines, etc.)

Plastik formların kamusal alanda kullanılmasıyla birlikte heykel yeni bir işlevsel boyut kazanmış, kent mobilyasının bir parçası olmaya başlamıştır. Mousivand'a (2014) göre heykel;

- Çevreyi güzelleştirme ve kent kalitesini artırma,
- Yerli ya da kültürel ruhu uyarma ya da artırma
- Mekân hissi yaratma
- İşaret oluşumu ve mekân kimliği oluşturma
- Halk farkındalığını artırma ve şaşırtma ya da tereddüt yaratma² gibi

yeni sorumluluklar üstlenmiştir.

Reed (2004)'e göre ise heykelin ana işlevleri; mekân ve kimlik hissi yaratma, mekân ruhunu oluşturmaktır. Taş, beton, metal, ahşap, cam elyafı gibi malzemelerle inşa edilen dış mekân heykellerinin ana işlevleri; süsleme, bina kimliği ya da izleyicilere mesaj iletme de yatar. Açık alan ve kapalı alan heykeller arasındaki en büyük farklılık açık alandaki heykellerin izleyicisinin çok sayıda olmasıdır. Çok çeşitli yaş ve eğitim düzeyinde insanlar izler. Bundan dolayı görsel hoşnutluğu sağlamak için heykeli inşa eden heykeltıraş kadar, şehir planlayıcıları ve tasarımcıları, kent mobilyaları ve peyzaj tasarımcıları heykele uygun ölçek ve mekân seçiminde önemli rol oynarlar (Reed, 2004'den Akt. Sabour, Yousefi, M. & Yousefi, F., 2015).

Kısaca özetlemek gerekirse açık alan heykelleri yerleştirildikleri mekânlara anlamlar yüklerler. Heykel tek başına bir anlam ifade etmekten ziyade bulunduğu mekânla birlikte daha anlaşılır hale gelir. Ancak bu iletinin izleyiciye doğru aktarılabilmesi için mekânın fiziksel özellikleri ile heykelin fiziksel özelliği, konusu uygunluk göstermesi gerekir. Aksi takdirde anlamlama sürecinde aksaklıklar oluşur. Örneğin; küçük bir meydana insan ölçeğinden büyük bir heykelin yerleştirilmesi, heykelin izleyici tarafından doğru algılanmasını zorlaştırır.

1.4. Araştırmanın Sayıtları

- Mekânın tüm fiziki ve anlamsal değerleri heykeli etkilediği gibi, mekânın içerisinde yer alan heykelin de tüm fiziksel ve anlamsal özellikleri mekânı etkilediği,

² (Creating pause and hesitation and raising public awareness)

- Göstergebilimsel analiz yönteminin açık alan heykellerinin mekanla olan ilişkisinin çözümlenmesinde elverişli yöntem olduğu,
- Mehmet Aksoy' un Hezarfen ve Kibele Çeşmesi açık alan heykellerinin yerleştirildikleri kamusal alanın bütün çeşitliliklerini içerdiği,
- Mehmet Aksoy' un açık alan heykellerinden çoğunun göstergebilimsel çözümlmeye uygun olduğu varsayılmıştır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma;

- Bu araştırmanın kapsamı ve değerlendirilmesi Cumhuriyet dönemi ve sonrası Türk Heykel Sanatı ile sınırlı olacaktır.
- Bu araştırma Mehmet Aksoy'un sadece açık alanlar için tasarladığı heykellerin incelenmesi ile sınırlıdır.
- Araştırma Mehmet Aksoy'un mekâna özgü tasarlanmış iki açık alan heykelinin, mekânla ilişkisini irdeleyen göstergebilimsel analizi ile sınırlıdır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

- Araştırma; gözlem ve göstergebilimsel analiz yöntemlerinin kullanıldığı görüntü anlamlandırma dizgesi kullanılarak yapılan heykel analizleriyle tamamlanmıştır. Söz konusu dizgenin oluşturulması, görüntü göstergebilimi alanında uzman olan ikinci danışman Dr. Handan Tunç tarafından gerçekleştirilmiştir.
- Analizlerde bilgi kaynağı olarak Mehmet Aksoy hakkında yazılmış katalog ve röportaj yazılarının bulunduğu literatür taranarak derleme yapılmıştır.
- Göstergebilim analizlerinin çeşitli teorisyenler bağlamında ileri sürülen model önerilerini kapsayan literatür ve yayınlanmamış tezler incelenerek, tez için gerekli bilgi derlenmiştir.
- Tez çalışmasında analiz konusu edilen Mehmet Aksoy heykellerinin görüntü belgeleri araştırmacı tarafından çekim yapılarak elde edilmiştir.
- Tez çalışması uygulamalı analiz yöntemleri ile derleme yöntemlerinin bir arada kullanıldığı deneysel bir çalışmadır.

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Mekân Kavramı

İnsanlık tarihinin bütün gelişim aşamalarında insan içinde bulunduğu mekânı biçimleme ve o mekâna iz bırakma çabası göstermiştir. Mekân insanın fiziksel gereksinimlerini karşılayan, duygu ve düşüncelerini, kültürünü ve yaşama ilişkin edimlerini gerçekleştirdiği yer olma özelliğine sahiptir. Bu nedenle gerek antropolojik gerekse kültürel ve teknolojik analizlerde mekânlar, insanlığın gelişimi hakkında önemli verileri yansıtan kaynaklar olmuştur. Homo sapiens aşamasında insanlık belirgin biçimde işaret ve simgelerle iletişim kurmayı başardığını mağara analizlerinde görmek olasıdır. Bu simgesel iletişim yetisi giderek mağara resimlerinden mağara duvarlarında anlamsal dizge kurulabilen görsel anlatılara rastlanmaktadır. Günümüzde mağara duvarlarına yapılan resimlerin nedenleri bütünüyle açıklanabilir olmamakla beraber, mekânı sahiplenme önemli nedenlerden biri olarak kabul edilir.

İnsanlığın mekânı biçimlemenin yanında onu boyayarak görsel imgelerle doldurarak bir tür iletişim panosu haline getirmesi ilerleyen süreçlerde sanatın var oluşuna katkıda bulunan nedenler arasında sayılır. Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında sanat ürününün sosyal yaşamın paylaşıldığı alanlarda sergilenmesi, ortak kültürel yaşamın sanat ürünlerinin mesajları etrafında sürdürüldüğü görülebilir.

Dini mekânlar, yönetim mekanları (saraylar ve meclisler), tiyatro ve arenalar, pazar yerleri ve pasajlar tarih boyunca toplu kültürel yaşantıların sürdürüldüğü ortak alanlar olmuş ve bu alanlar bir yandan iki boyutlu görsel tasarımlarla süslenirken diğer yandan üç boyutlu tasarımlarla, giriş kapıları ve heykellerle mekâna bir içerik kazandırılmaya çalışılmıştır.

Ana mekânın tasarımını üstlenen mimari, zaman içerisinde gelişmiş teknolojik bulgularla bir yandan çok işlevli alanlar yaratılırken diğer yandan içinde yaşamayı anlamlı bir bütüne dönüştüren estetik bir boyut kazanmıştır. Çok sayıda mimari ekol uygarlık tarihinin çeşitli dönemlerinin mekân gereksinimine yanıt vermiştir:

Mekân sabit, yarı sabit ve sabit olmayan elemanlardan oluşmaktadır. Sabit elemanlar alt yapı, yapı, duvarlar, yer, tavan, sütunlar vb. dir. Değişebilirler ancak bu değişim göreceli olarak nadir ve yavaştır. Yarı sabit elemanlar eşya ve

döşemelerdir. Buna karşın açık mekân kent bazında düşünüldüğünde bu alanların kapalı mekân gibi sabit ve sabit olmayan elemanları vardır. Ağaçlar, bahçeler, çitler, tabelalar, ışıklandırmalar, konutların bulunduğu sokaklar tıpkı kapalı mekânın iç bölünmeleri gibidir. (Taşçıoğlu, 2013, s. 36)

Tez çalışmasında söz konusu olan mekân, heykeli çevreleyen, heykelin anlamlandırdığı açık mekândır. Bu açık mekân aynı zamanda kent insanlarının paylaştığı ortak yaşantılarının kesiştiği bir alandır. Bu nedenle kamusal mekân olarak nitelendirilebilecek mekânın özelliklerinden söz edilmek zorunluluğu doğmuştur.

2.1.1. Kamusal Mekân Nedir?

Sınırları oldukça geniş olan kamusal mekân kavramı, oluşumu ve günümüze kadar olan gelişim ve değişim süreci içinde farklı bakış açılarına göre uygarlık tarihi boyunca toplumsal olaylar ve ekonomik gelişmelerle beslenerek çeşitli yorumlar, eleştiriler ve tanımlarla günümüze kadar gelmiştir.

1962’de Habermas *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üstüne* adlı kitabıyla bizi bu kavramla tanıştırmıştır. Kamusal alan kavramsallaştırması Habermas’a aittir ancak kavramın farklı çerçeveler içinde kullanımlara izin veren etkili ve uzun bir tarihi vardır (Özbek, 2004, s.19, 43). Habermas’ın kamusal alan tanımı şöyle özetlenebilir:

Çağdaş kapitalist toplumlarda demokrasinin toplumsal koşullarını ve olanaklarını sorgulayan Habermas’ın 1962 basımlı kitabı, yeniden canlanan demokrasi kuramı ve tartışmalarında kilit bir öneme sahiptir. Habermas’çı kamusal alan fikri, günümüz kapitalizmin koşullarında var olan liberal demokrasinin eleştirisi ve radikal ya da sosyalist demokratik yaşamın tasarımı ve inşasında vazgeçilmez kavramlardan biri olarak kabul ediliyor. Habermas’ın yaklaşımını önemli kılan, kamuoyunun içinde oluşturduğu alan olarak kamusal alanın eleştirel akıl ve rasyonel rızaya dayanalı modern öz yönetim ilkesiyle tarihsel bağını yeniden kurmasıdır. Hukuk devleti ve demokrasi arasındaki ilişkiyi böylece radikalleştirmesinden ve kamusalılık ilkesini bugünün koşulları açısından gerçekleştirebileceğini irdelerken, analizini kapitalizmin tarihsel ve bütünüleyici mantığı içinde çok yönlü bir şekilde kavramsallaştırmasından kaynaklanıyor (Özbek, 2004, s. 24).

Oscar Negt ve Alexander Kluge, Habermas’ın burjuva kuramsallığına karşı çıkarak kamusal alanı toplumsal tartışmaların ve çatışmaların savaş dışı yollarla karara

bağlandığı alanlar olarak görür. Richard Sennett de, “*Kamusal insanın çöküşü*” adlı kitabında kamusallaşma kavramını; özgünlük ve entelektüel derinlikle kamusal hayat ve özel hayat arasındaki dengesizliğin nedenlerini ve bu dengesizliğin yol açtığı sorunları da irdeleyerek, Batı Avrupa kentleri için, insanların belirli mekanlarda yoğun toplumsal ilişkiler kurma olanaklarına sahip olması olarak açıklar (Güney, 2007).

Türk Dil Kurumu kamusal alanı kamuya ait, kamuyla ilgili işlerin yapıldığı yer olarak tanımlar.³

Kavram, insan yaşamının toplumsal yanlarını anlama ve anlamlandırması bağlamında farklı içerikler kazanır. Toplumsal biçimlenmenin anlamının bir yolu olarak, kamusal alan ve özel alan kavramları arasında yapılan ayrımlar yaşamın nasıl kurgulandığına ilişkin ipuçları taşır. Bu noktada Arendt’in yaptığı ayrımların toplumsal yaşamdaki karşılıklarına bakıldığında Antik Yunan’a gönderme yapılan bir yorumla karşılaşılır. Arendt’e göre kamusal alan özgürlüğün ve eşitliğin alanıdır. “*Özgürdürler çünkü ne yöneten ne de yönetilendirler, eşittirler çünkü hepsi yurttaştır*” (Çetin, 2006, s. 12). Buna karşın özel alan eşitsizliklerin egemen olduğu haneye ilişkin alandır. Kadınlar, köleler hane alanında yer alırlar. Haneye ilişkin konular kamu önünde tartışılmaz. Böyle bir bakış açısında kamusal alanın özgürlük alanı olarak betimlenmesi bütüncül bir gerçekliği yansıtmak yerine toplumsal yaşamın eşitsizliklerinin bölünmüş alanlarda sürdüğünü vurgular.

Kamusal alan kültürel bağlamda etkileşim ve iletişim alanı olma özelliği taşımaktadır. Ancak bu özellikler kamusal alanın mekânsal düzenlemeleri ile ilişkilidir. Mekân düzenlemeleri kamusal alan olabilme özelliğinin belirleyici niteliklerindendir. İçinde kamu bireylerinin iletişime ve etkileşime geçmesini sağlayacak düzenlemelerin yapıldığı mekânlar kamusal alan işlevini üstlenebilmektedirler. Bu mekân düzenlemelerinin gerçekleşmesinde nasıl bir kamu tahayyül ediliyorsa tasarımlar bu tahayyüle göre düzenlenir. Örneğin; sınırlı ve parçalanmış bir kamusal mekân düzenlemesi bireylerin karşılaşmasının önünde engeller oluşturmak amacıyla yapılır. Modern şehirlerde yapılan düzenlemeler yöneticilerin kamusal alan kavrayışlarını yansıtır (Berman, 2002’den Akt. Çetin, 2006, s. 35).

Kamusal mekânın kamusal alan olma olanağı, insanların onu kullanma olanaklarıyla derecelendirilir. Mekân düzenlemeleri toplumsal hayatın düzenini yansıtır. İnsanların toplu halde bir araya gelebildiği mekânlar insanlar arası ilişki anlamında

³ (http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.593e49e3b68ed2.44488995).

önemli sosyal ortamlar oluşturur. Bu ortamın düzenlenmesinde kullanılan her öge mekân ilişkilerini de belirler.

Tez teması olan kamusal alan heykeli, bir anlamda kamusal mekân yaratmanın estetik düzenleme biçimlerinden biridir. Bu düzenleme yöntemi uygarlık tarihi boyunca sürmüş, kamusal mekânlar; zaman zaman otoritenin etkin biçimde hissettirildiği heykellerle oluşturulurken; zaman zaman da bireylerin otoritenin etkisi altında kalmadan kendilerini özgürce ifade edebildikleri heykel ve mimari unsurlarla düzenlenmiştir.

2.1.2. Kamusal Mekânlarda Yer Alan Sanat Nesneleri

Dış mekân ya da açık mekân söylemleriyle betimlenen açık alan, kapalı mekân özelliklerinin bir kısmını yapısal olarak taşır. Bu mekânlarda tıpkı kapalı mekânlar gibi farklı kullanımlara ayrılmış, parçalara bölünmüştür. Mimari elemanlar sabit elemanlar olarak yer alırken; alanlara girişler, çıkışlar, yollar, meydanlar tıpkı bir kapalı mekânın yapısal parçaları gibi rol oynayan açık mekân öğeleridir. Bu nedenle kapalı bir mekânın duvarlarında yer alan resimler, merdiven başlarında yer alan heykeller nasıl bir mekân-sanat ilişkisi taşıyorsa; kavşaklarda yer alan heykeller, yürüme yollarının etrafında sıralanan ilan panoları, bir arenanın girişindeki anıtsal kapılar da aynı şekilde mekân-sanat ilişkisini taşır.

Kamusal alan toplumun örgütlenmesini ve sorunlarını yansıtan bir uygulama alanına dönüşmüştür. Çünkü bu alan zaten politik, ekonomik, hukuksal ve estetik gibi çok farklı bileşenleriyle tanımlanmaktadır (Gökgür, 2008, s. 7). Gökgür (2008), *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri* adlı kitabında kamusal alanın özelliklerini şöyle özetlemiştir:

Kamusal alan arabuluculuk, iletişim, katılım gibi üç teorik özelliğiyle tanımlanmaktadır. Bu alanlar;

1. Sivil toplum, devlet sistemi ve ekonomik sistem gibi farklı ortamlara ait aktörleri toplayan arabulucu bir alandır.
2. Örgütlenmeyi ve topluma aidiyeti kısıtlamadan, sınırlamadan, oluşturan kamuya ait bir alandır.
3. Eleştirinin serbestçe yapıldığı bir alandır.

4. Sembolik olarak karşılıklı ilişkilerin bulunduğu, bir toplu kodu paylaşan aktörlerin var olduğu bir alandır.
5. Aktörlerin eylemde bulunduğu fiziki bir alan yani kamusal olarak politik ya da ekonomik sistemlere destek veren ya da karşı koyan düşüncelerin ifade edildiği bir alandır (<http://archivesiz.ccsd.cnrs.fr>'den Akt. Gökgür, 2008, s. 7).

Gökgür'ün özelliklerini sıraladığı kamusal alana kimlik kazandıran, o alanın fizik koşullarının tasarlanmasında kullanılan öğelerdir. Bunlar, kamusal alana kimlik kazandırırken diğer yandan alana mekânsal özellikler de kazandırır. Peyzaj düzenlemesi, kent mobilyaları, mimari çevrelemeler, anıtlar ve heykeller mekân kimliğini oluşturan öğelerdir.

Kent dokusu içinde kamusal mekânların oluşturulması ülke ve kent yönetiminin kamuya bakışını yansıttığı gibi kamunun yaşam kalitesini etkiler.

Kamusal sanat için alanlar oluşturmak, sivil liderler ve toplum yararına düşünen grupların kamusal alanda sanatın yer alması için bir yandan sanata destek olurken öte yandan kamusal mekânların estetik görünüm kazanmasına çaba harcayan sanatçıların rolü topluma açıklanabilmelidir (Sussman, 2013). Örneğin New York' da büyük Bryant Park, önceleri uyuşturucu satıcılarının ve şiddeti iş edinmiş suçluların yaygın olarak bulunduğu bir yerdir. Park komiseri Henry Stern parkın yeniden tasarlanmasına ve inşa edilmesine yol açacak gelişmelerin gerçekleşmesi için yoğun çaba harcamış ve parkı bir kültür merkezi haline getirmiştir. Parkı süsleyen heykeller; çok sayıda sanat ve toplum savunucularının övgüsünü almış ve bu mekânların sanatsever müdavimlerini oluşturmuştur. Böylece park, kimliğini bütünüyle değiştirerek, kamu mekânı olarak oynadığı rolü pozitif bir iletişim alanına dönüştürmüştür.



Fotoğraf 1. Bryant Park önceki görünümü

Kaynak: <http://blog.bryantpark.org/2010/11/from-archive-1934-moses-renovation-of.html> Erişim Tarihi: 13.06.2017



Fotoğraf 2. Bryant park şimdiki görünümü

Kaynak: <http://4.bp.blogspot.com/-fWc9z8HScUk/UWhJMpCvVfI/.jpg> Erişim Tarihi: 13.06.2017

2.1.3. Kamusal Mekânda Sanat Ürününün Yer Almasının Sanat Tarihsel Süreci

Erken dönem Mezopotamya sanatında kamusal mekânlar teokratik şehir devlet sistemini yansıtacak biçimde düzenlenmiştir. Bu sistemde hükümdar ilahi yönetimin vekilidir ve tanrı ile insanlar arasında aracıdır. Bu anlayışla inşa edilen ziguratlar, kamunun toplanma yeridir. Yönetimin başarıları ve ideolojisi rölyefler ve büyük alanları kaplayan duvar resimleriyle yansıtılır. Böylece kamu, toplu olarak bir araya geldiği dini ve yönetsel alanlarda, yönetim erkinin varlığını sanat yoluyla etkili biçimde hisseder. Sanatın politik bir dil olarak kullanılması bütün uygarlıklarda sıklıkla gözlenir. Çin, Mısır, Güney Amerika' nın Antik uygarlıkları farklı üslup ve estetik tercihlerle kamusal alanların sanatsal tasarımlarını gerçekleştirerek, kamusal mekânlara dönüştürmüşlerdir. Bu çabanın en gelişmiş örneğini Yunan ve Roma uygarlığında görürüz.

Sanatın kamusal alanlarda görülmesi, hemen hemen tüm uygarlıklarda farklı üslup ve estetik tercihlerle, yönetim erkinin varlığını sanat yoluyla güçlü bir şekilde hissettirmesi ile başlamıştır.

Antik Yunan kamusal mekânları olan agora ve tiyatro örnekleri ele alındığında, sanatın kamusal mekân oluşturmada, etkileyici boyutlara ulaşıldığı örnekleri görülür. M.Ö. 480 yılından sonra sütun tasarımlarından tamamen bağımsız olarak heykeller mekân düzenlemesinde sıklıkla kullanılmış ve Yunanlar, Akropollerde heykellerini sergileyerek insan iradesini, sağlıklı ve güçlü insan vücudunun değerini, güzelliğini Atinalı olmayla özdeş bir değer olduğunu vurgulayan heykeller tasarlamışlardır. Kendilerini diğer toplumlardan üstün kabul eden Yunan düşüncesinde, heykellerde toplumlarına egemen bir duruşta kendine güvenen, görkemli bir uyum içinde oldukları algısını yansıtmaya ve böylece Atinalı olma ütopyasını güçlendirme amaçlanmıştır.



Fotoğraf 3. Laocöon ve oğulları

Kaynak: http://theartnewspaper.com/i/385/620_415_2/5e7e069462b0a2144f3f3151aeb5f_cea24c39599973b7b264766f63fc15442000x1267_quality99_o_1aektnni8cf083q1fqrou2eefa.jpg Erişim Tarihi: 12.06.2017

Romalılar bir şehir yaratmak ya da yıkılmış bir şehri yeniden kurmak için öncelikle “umblicius” adını verdikleri bir merkez tespit edip, şehri bu merkezi temel olarak yapılandırmışlardır. Izgara planı olarak adlandırılan bu modelde forum, Yunan Uygarlığındaki agoranın işleviyle oluşmuştur. Forum, birbirini kesen caddelerin kesiştiği yerde bulunan kamu binaları ve tapınaklarla çevrelenmiş açık bir alandır. Romalılarda gerek forum alanları gerekse tiyatro ve arenalar önemli kamusal mekânlar olarak kabul edilirdi. Heykellerin yoğun olarak kullanıldığı bu mekânlar kamu tarafından en çok kullanılan alanlardı. Dolayısıyla; heykellerin en yoğun izlendiği alanlar olarak önemlidirler.



Fotoğraf 4. Marcus Aurelius, Campidoglio Meydanı

Kaynak: <https://thumbs.dreamstime.com/z/marcus-aurelius-statue-piazza-del-campidoglio-rome-italy-existing-design-was-created-41215558.jpg> Erişim Tarihi: 13.06.2017

Ortaçağ Avrupa'sında egemen olan Hristiyan sanat üslubu Romanesk, 11. ve 12. yüzyılda tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Romanesk dönemi 12. yüzyıl ortalarında başlayan Gotik dönem izler ve Rönesans'a kadar sürer. Bu iki yüzyıl süresince heykel büyük ölçüde mimariye bağlı olarak tasarlanmıştır. Rönesans'la birlikte gerek düşünsel ve felsefi gelişmeler gerekse ekonomik zenginleşme ile birlikte sanata yapılan yatırımlar kamusal alanların heykel tasarımlarıyla kamusal mekânlara dönüşmesi en üst noktaya ulaşmıştır.

Rönesans, bilim çağı olmanın yanı sıra sanat çağı olarak da 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sında önemli gelişmelerin ivme kazanmasını sağlamıştır. Kentler bütün parçaların bir arada düşünüldüğü, koordine edilerek tasarlandığı bir sanat eseri olarak düşünülmüş, ideal kent tasarımları; ideal toplum, ideal insan düşüncesiyle geliştirilmiştir. Bu tasarımların büyük bir kısmı Alberti gibi sanatçı mimarlar tarafından tasarlanmıştır. Bu tasarımların özelliklerinden en önemli değer; kentin fonksiyonel olmasının yanı sıra estetiği yansıttığı olmasıdır. Kent içinde açık alanlar, meydanlar, kamu binaları simetrik görkemli görünebilecek formlarda şemalaştırmış ve ideal kent şemaları Dürer, Cataneo, Maggi, Flarette gibi sanatçı mimarlar tarafından

oluşturulmuştur. Örneğin Venedik yakınlarında yer alan Palma Nova Scamozzi' nin ideal kent planı tasarımından yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf 5. Palma Nova, İtalya

Kaynak: <http://www.yildiz.edu.tr/~enli/KPT/DERS3> Erişim tarihi: 12.06.2017

Roma, Floransa, Amsterdam Renesans düşüncesinin yarattığı ideal kentlerdir. Barok dönemde bu kentler büyük ölçüde bozulmadan geliştirilmiş meydanlar daha gösterişli sanat eserleriyle donatılmıştır.



Fotoğraf 6. Piazza Novano, Roma

kaynak: <http://www.yildiz.edu.tr/~enlil/kpt/ders3> Erişim Tarihi: 12.06.2017



Fotoğraf 7. Place Royal, Paris

Kaynak: <http://www.yildiz.edu.tr/~enlil/KPT/DERS3> Erişim Tarihi: 12.06.2017



Fotoğraf 8. Covent Garden, Londra

Kaynak: <http://www.yildiz.edu.tr/~enil/KPT/DERS3> Erişim Tarihi: 12.06.2016

Kamusal alanın önemi, Rönesans döneminde ön sıralarda yer alan bir değerdir. Geometri, matematik ve sanatın formalist yaklaşımının egemen olduğu mükemmelliğe varmaya çalışan kent tasarımları yaşam kalitesini değil politik ve ekonomik mutlakıyetçiliği benimsetmeye yönelik yönetim erkini öncelemiştir. Büyük hamiliklerle yapılan projeler kamusal alanları ideolojinin benimsetildiği alanlar haline dönüştürmüştür.

2.1.4. Mekân – Sanat İlişkisi

Mekân, kendi yapısal tasarımının dışında ona eklemlenen her sanat ürünüyle yeni bir anlam edinir. Her sanat ürünü boşluğun yorumlanması deneyimidir. Özellikle heykel sanatı, geçmişten günümüze bütünüyle boşluğa biçim verme çabasından hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Kent ve açık alanlar içerisinde yer alan heykel sanatının sanat tarihsel süreçler içerisinde en çok bulunduğu sanat-mekân ilişkisinin en açık biçimde gözlemlendiği ilişki biçimini oluşturur. Çağımızda çevresel sanat ve enstalasyonlarla sanat-mekân ilişkisinin boyutları genişlerken sanatçılar, doğrudan doğruya mekân içinde mekânlar tasarlayarak sınırları zorlamayı denemişlerdir.

Açık alan heykelleri, mekanların sınırlarını zorladığı gibi, mekân içinde mekân yaratma ya da mekânlar içinde farklı kimliklerle anlamlandırılacak mekânları oluşturma gibi işlevleri de üstlenirler. Bu işlevler giderek kamusal alanlara dönemin estetik görünümünü kazandırırken, çağın insanına fiziksel ihtiyaçların dışında düşünsel ve duygusal ihtiyaçlarını da gözetken mekânlarda bir arada yaşama olanağı yaratırlar.

Kütlenin ve cismin var olmadığı boşluğu mekansızlık, boyutsuzluk olarak tanımlayan Şenyapılı, aynı zamanda kütlelerin mekânı yarattığını belirtir. Bu yaratılan mekânın plastik mekâna dönüştürülebilmesinde heykelin duracağı alan, bu heykelin kendisi için yaratacağı yeni mekânın, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklemelenmesi gerektiğini düşünür. Ancak bu gözardı edildiğinde, heykel yapmaya çalışmak form ya da ışık düşünmeden heykel yapmaya çabalamakla eşanlamlıdır, görüşünü savunur. Ve düşüncelerini şöyle açıklar: *“mekân üç boyutlu ve sınırsız bir boşluktur ama sınırlanabilir. Ve sınırlandığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân, nesnelere ya da som biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur”* (Şenyapılı, 2003, s. 38).

Mekân içerisinde mekân oluşturan, mekâna hacim, boyut kazandıran heykellere Richard Serra'nın 'Clara Clara' isimli çalışması örnek verilebilir. Bu heykeli, 36 metre uzunluğunda 3,4 metre yüksekliğindeki fiziksel özellikleriyle fark etmemek olanaksızdır. Heykelin konumlandırıldığı alan; önceleri insanların rahatça hareket edip, geçiş sağladıkları düz bir alan iken, heykel yerleştirildikten sonra, insanların heykelin çevresinden dolaşp, arasından geçmek zorunda kaldığı, onunla ister istemez iletişime girdikleri bir alana dönüşmüştür. Clara Clara mekânı parçalamış, ona yeni bir kimlik kazandırarak, insanlara mekân içinde mekân sunmuştur. Bu tıpkı kapalı bir mekânın duvarlarla bölünmesi gibidir.



Fotoğraf 9. Clara Clara

Kaynak: Richard Serra, 2008 <https://news.artnet.com/art-world/richard-serra-french-legion-of-honor-303493> Erişim Tarihi: 01.07.2017

Clara Clara yapıtının düz bir mekâna kattığı ifadeyi Uz (2006), aşağıdaki gibi maddeleştirmiştir:

- Mimari özelliğiyle yaşanılan alan içinde yeni yaşam alanı oluşturmuştur.
- İnsanların günlük yaşamlarını değiştirerek, alışkanlıkları dışına çıkarmıştır.
- İnsanlara yeni mekân yaratmış ve bu mekânda yaşamalarına izin vermiştir.
- Genel boşluk parçalanarak sınırlanmıştır. İki benzer elemanın yan yana konmasıyla iç ve dış mekân oluşturulmuş böylece denetlenebilir alan elde edilmiştir.
- Heykelin uzak ve yakın arasındaki farklılık, psikolojik etkiler oluşturmuştur.
- Heykel çevreden soyularak ele alındığında o sadece bir engeldir. Belli bir malzemesi, rengi, biçimi, büyüklüğü, duruş şekli olan varlıktır (...).

Uz' un 'Clara Clara' heykeli üzerinden açıklamaya çalıştığı kamusal mekân heykelleri ile yerleştirildikleri alanların yukarıda sıralanan maddelerde belirtilen anlam ve ifade özelliklerini kazandıkları söylenebilir.

Heykel – mekân ilişkisi birlikteliğinde heykelin mekân içindeki konumu ve mekanla ilişkisi sorunlarının çözümü, sanatçının denetimi altında gerçekleşir. Sanatçı yapıtını oluştururken, onun plastik özelliklerine karar verirken, heykelin konumlanacağı mekânı da göz önünde bulundurur ve aynı zamanda nereye – nasıl konumlanacağını yanıtlarını da arar. Konu ile ilgili Karaaslan (2005), görüşlerini şöyle ifade eder: *“Heykelin gereci boşluk ve küttedir. Sanatçı mekânı kullanarak formu anlamlandırma ile formun yapısını kullanarak mekânı anlamlandırmanın fiziksel ve estetik hesaplarını yapar.”* Özellikle açık alan heykelleri için; mekâna anlam katan heykel olduğu kadar, heykele anlam ve biçim katan da mekandır. İkisi de birbirini tamamlayan ve tanımlayan bir bütünü oluştururlar.

Benzer bir yaklaşımla Hegel (1975, s. 702) de konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar; heykel temelde çevresine bağımlıdır. Heykel veya heykel grubu, sanat eserinin sergileneceği mekân göz önünde bulundurulmadan yapılamaz. Heykeltıraş ilk olarak eserini tamamlayıp daha sonra eserinin nereye götürüleceğini düşünemez: aksine eserleriyle ilgili ilk anlayışı, belirli bir dış çevre ile mekansal formu olduğunu ifade eder. Martin (1976, s. 282)' de heykel-mekân ilişkisinde, heykelin maddi vücudunun bir parçası olmamasına rağmen onun etrafındaki alanın, o heykelin algılanabilir yapısının önemli bir parçası olduğunu belirtir.

Üç boyutlu bir form bütünü olan heykel sanatı, kendine ait özellikleri ve konumlandığı mekanla girdiği ilişki de belli karakteristik unsurlara sahiptir. Germaner (1997, s. 781-2), heykel dilinin gramerini oluşturan unsurları; kütle – mekân, hacim, yüzey, ışık – gölge, renk, oran, denge, görsel etki, boşluk – doluluk, istif- düzen kurgulaması, açık – kapalı, dinamik – statik, ritmik, uyum – karşıtlık, doku ve malzeme olarak tanımlar. Moughtin, Oc & Tiesdell (1999, s. 4 – 10)’ da benzer ifadelerde açık alan heykel tasarımında dikkate alınacak unsurları fiziksel tasarım ilkeleri olan birlik, oran, ölçek, uyum, denge, simetri, ritim ve zıtlık olarak tanımlar. Heykel sanatının sahip olduğu bu unsurlar, açık alan heykellerinde önemli özelliklerdir. Galeri, müze vb. gibi yerlerde sergilenen heykeller atölye ortamındaki sanatçının duygusal hesaplaşmasıyla ortaya çıkan bir sanat yapıtı iken; açık alan için yapılmış heykeller malzemesi, boyutu, formu ve plastik özellikleri ile mekânın özelliklerinin de düşünülmesi gereken heykellerdir. Sanatçının hem duygusal hesaplaşması hem de yerleştirileceği mekanla olan hesaplaşması göz önünde tutulur.

Heykel, değişik yönlerden ve açılardan farklılıklar yaratan, sürekli yer değiştirirken değişik mesajlar ileterek devinen bir hacim – mekân olgusudur. Heykel, boşlukta yer kaplamasından öte, çevresiyle kurduğu ilişkide kendisini ortaya koyar. İnsanla yapıt arasındaki alışveriş değişik konumlarda, değişik açılardan bakışta ve değişik boyutlarda her zaman aynı olmaz (Demirbaş, 1985’ den Akt. Şenyapılı, 2003, s. 37).

Karaaslan (1993, s. 6), açık alan heykellerinin çevre ile ilişki tasarımını toplumsal ve fiziksel açıdan ele almaktadır. Konu, kronoloji, yarar, sosyo – kültürel kabul edilebilirlik bakımından toplumsal açıyı değerlendirirken; biçim, malzeme, yerleştirme bakımından da fiziksel açıyı değerlendirmektedir.

Sabour vd. (2015) ise; kent heykellerinin, kentsel mekanlarda; kimlik inşası, zihinsel imaj, önemli mesajlar, kültür yaratma, toplumun tarihini iletme, vatandaşlarla ilişki kurma ve mekânı oluşturarak ilgi çekici ve yüksek kaliteli mekanları yaratarak vatandaşların daha aktif katılımını sağlama gibi işlevler üstlendiklerini ifade eder. Ancak yaşanan çevrenin doğru algılanması için algılayıcının o çevrenin binaları, parkları, yolları, meydanları, yeşil alanları, heykelleri gibi biçim kazanmış öğelerine katılım sağlaması gerekir. Bu katılım kişilerin algılamasını zorlaştırmadan zevk almalarını sağlayarak olmalıdır. İnsan boyutunu ve bakış açısını aşan nesneler algılamada zorluk yaratacağı için, heykelin mimariyle, çevreyle ve insanlarla olan ilişkisi belirli kurallar çerçevesine dayanarak tasarım yapılmalıdır. Açık alan heykelleri

izleyicisini, yapıta katılmaya teşvik etmeli, ergonomik, oyun ögesine dönüşebilen ve izleyici – heykel ilişkisini destekleyici tasarımlar olmalıdır (Çınar, 2007, s. 33-34).

Açık alan heykellerinin işlevlerini tanımlayan Shans (2006) ise şunları ön plana çıkarmaktadır; mekan hissini artırma, kentsel mekanın kimliğini oluşturma, kentsel mekanın kalitesini artırma ve canlılık yaratma, halk farkındalığını artırma ve kültürel değer ve sembolleri tanıtmaya, meydanın kültürel ya da tarihsel işlevini birleştirme veya meydan yakınındaki çevre ya da meydanın ruhu ve işlevini tanıtmaya, meydanın yoğunluk merkezini tanımlama, kentsel bir işaret oluşturma, vatandaşların çevreyi geliştirmeleri için motivasyon oluşturma, nerede olduğu, meydanı uyumlaştırma, sanat gelenekleri ve stillerini tanıtmadır (Akt. Sabour vd, 2015).

Bulat da, açık alanlarda yer alan plastik sanat eserlerinin nasıl bir görev üstlendiğini ve insanlar üzerindeki etkilerini şu cümlelerle açıklar:

Az da olsa, kütle – oylum – istif – malzeme – kompozisyon duyarlılığı edinen herkes, kolayca duyumsar ve estetik değerler taşıyan bir sanat eserinin varlığını algılar. Kentler sadece fiziksel bir yapılanma değil, bu mekân örgüsünün arkasında devingen, birbirleriyle ilişkili sistemler ağı bulunmaktadır. Aynı şekilde doğru bir şekilde kodlanmış, doğru yöntemler izlenmiş ve doğru bir noktaya vardırılmış bir yapıtın varlığının da eninde sonunda fark edileceği düşünülebilir. Plastik sanat eseri kent alanlarında konuşlandığı ve kent insanının yaşamına katıldığı oranda sözü ve anlamı çok büyük önem kazanmaktadır. Günlük yaşam alanlarına giren plastik, çevreyle kurduğu ilişki oran, malzeme ve boyut yani fiziksel olmaktan öteye geçen sanat eseri, çevresiyle yeni bir düşünsel ilişki oluşturur ve eğitici bir görev üstlenmektedir (Ergin 1993'den Akt. Bulat, 2014)

Farklı kişiler tarafından rolü ve işlevleri açıklanmaya çalışılan açık alan heykellerinin, bu rol ve işlevleri yerine getirebilmesi için doğru bir konuma yerleştirilmiş olması gerekir. Bu konuda Szostak (2006), heykellerin mekân seçiminde göz önüne alınacak kıstasları şöyle sıralar;

- Şehrin yüksek görüntülenme popülaritesine sahip alanlarını ve grafiksel yöntemle dayanarak mekân sırasını belirleme, belirli alanlarda halka açık yerleri ve çok kıstaslı analize dayanarak onların ilk seçimini belirleme
- Tarihsel ve kültürel, düzensel, mimari ve estetik, işlevsel ve iletişimsel değerler göz önüne alınarak şehir içinin kalitesinin analizi ve değerlendirmesi, seçilen kamu yerleşim yerleri için sergileme olanakları

- Heykellerin türü belirlenerek onların konumunun belirlenmesi için işlevsel ve düzensel yönergeler oluşturma

Yüksek kültürel değere ve görüntülenme popülaritesine sahip (iletişim çerçeveleri, ana yollar, toplu ulaşım düğümleri, otobüs/tren istasyonları, şehir kapıları, caddeler, parklar, meydanlar, nehir ve sahil kıyıları, yaya yolları: ana yürüyüş yolları ve alışveriş caddeleri, üniversite kampüsleri, fuar alanları) yerler ile turizm gelişimi ve eğlence için stratejik yerler heykeller için mekân seçiminde en çok arzulanan yerlerdir (Szostak, 2006).



Fotoğraf 10. Chicago, Millennium Park

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/2005-10-132880x1920_chicago_above_millennium_park.jpg/1200px-2005-10-13_2880x1920_chicago_above_millennium_park.jpg Erişim Tarihi: 19.07.2017



Fotoğraf 11. Crown Foundation

Kaynak: Jaume Plensa, 2004 <http://saintluciasculpturepark.com/portfolio/jaume-plensa/>
Erişim Tarihi: 19.07.2017



Fotoğraf 12. Cloud Gate

Kaynak: Anish Kapoor, 2006 <http://mentalfloss.com/article/79961/9-reflective-facts-about-chicagos-cloud-gate>
Erişim Tarihi: 19.07.2017



Fotoğraf 13. Özgürlük Anıtı, New York, ABD, 1886

Kaynak: <http://habituallychic.luxury/wp-content/uploads/2016/11/Statue-of-Liberty-New-York-1024x601.jpg> Erişim Tarihi: 26.07.2017

2.2. İlgili Araştırmalar

Tez çalışması açık alan heykellerinin konumlandığı mekanla nasıl bir iletişim içinde olduğu sorusunu çözümlmeye yönelik bir çalışmadır. Bu konuda yapılmış ve açık alan heykellerinin konumu, bu heykellerin mekanla nasıl ilişkilendirildiğini konu edinmiş yazılı yayınlar incelenmiştir. Türkçe literatürde taranan yayınlarda kamusal alan ya da açık alan heykellerinin birlikteliğine dair genel olarak; heykel-çevre ilişkisi ve tasarımı, toplumsal/fiziksel açıdan incelenmesi, izleyici yapıt ilişkisi, kapalı mekanlardan açık mekanlara çıkan sanat ürünü olarak gelişen yeni anlayışın incelenmesi, kent estetiğine ve kent kültürüne katkısı, bu alanlardaki heykel tasarımları, kamusal mekan ve heykel, kamusal alan estetiği ve heykel, açık alanlarda heykellerin var olma koşulları, siyasi/estetik gösterge olarak kamusal alanda heykel, kamusal alanda sanat çalışmaları ve heykel sempozyumları, heykellerin çevresiyle ve kentle ilişkisi, kent estetiğine katkısı, insan-çevre etkileşimi açısından kamusal mekanda sanatın rolü gibi başlıklarla heykel-mekan birlikteliği kuramsal çerçevede derleme yazılar şeklinde ele alındığı görülmüştür. Bu araştırmalar incelendiğinde birçoğunun benzer içerikte ancak farklı başlıklarda kurgulandığı, yeni bir yaklaşıma yer vermeksizin aynı konunun

ve içeriğin bir yenilik katılmasının sürekli olarak işlendiği ve farklı bir çözümleme ya da inceleme yönteminin önerilmediği görülmüştür.

Mekân-heykel ilişkisini açıklamak için göstergebilimi bir analiz aracı olarak kullanmayı amaçlayan bu tez çalışmasında, aynı analiz yöntemiyle yapılmış ve hem (açık alan) heykel hem de diğer sanat ürünlerini çözümlemek için nasıl bir model ya da modellerle çalışıldığına bakılmış, bu konuda incelenen çeşitli kaynaklar aşağıda sıralanmıştır.

Ayrıca, Mehmet Aksoy ile ilgili araştırmalar taranmış; Anadolu Uygarlıklarında Cinsel Betimlemeler ve Günümüz Türk Heykeline Yansımaları, Modern Heykel Alanında Boşluk-Kütle İlişkisi, Günümüz Türk Heykelinde Figüratif Soyutlama, Mehmet Aksoy ve İnsanlık Anıtı gibi başlıklı tezler incelenmiştir.

Açık alan heykeli ve onun mekanla olan ilişkisini konu edinen yabancı literatür taranmış; kamusal alanlarda sanat, mimari ile heykelde mekân estetiği ve şehir planlama, bir terapi türü olarak kamusal alan heykeli, kamusal alanlarda kamusal sanatın gelişiminde ifadeler ve göstergeler, çağdaş kamusal alan planlamasında kimlik oluşumunda kamusal alan heykelinin rolü gibi konuların ele alındığı görülmüştür. Bu çalışmaların yanı sıra ve Türkiye’de yayınlanan çalışmalardan farklı olarak kamusal alanda yer alan sanatın rolü, kamusal alanın kalitesini artırma ve güzelleştirmede kamusal alan heykelinin rolü, kamusal alanlardaki görsel sanat yerleştirmelerinin metodolojisi gibi çeşitli çalışmalarda heykel-mekân ilişkisini çözümlemeye yönelik yöntemlerin geliştirildiği görülmüştür. Yabancı kaynaklarda sanat ürününü göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümleyen çalışmalara örnekler verilmiştir.

2.2.1. Yurt İçi Yazılı Yayınlar

Güçhan A. (1998), *Aloş Germaner heykelinde form-anlam ilişkisinin göstergebilimsel çözümlemesi* başlıklı doktora tezinde sanatçının ‘olgun dönem’ olarak adlandırılan ve 1980 ve 1890’lı yıllarda yapmış olduğu çalışmaları ile sanatçının biçim ve biçem özellikleriyle çalışma tarzına ilişkin bilgilerin görüldüğü Aloşname desen dizisini kapsayan bir anlam çözümlemesi yapılmıştır. Anlam çözümlemesinde A.J. Greimas’ın önerdiği göstergebilimsel çözümleme örneği kullanılmıştır. İnceleme sonucunda sanatçının yapıtlarıyla ilgili değerlendirmelerde eksik kalan kimi noktaların anlam zemininde buluşulduğunda bütünlendiği ve sanatçının biçimsel farklılık gösteren

desen ve heykellerinin aslında kopuntusuz bir bütün oluşturduğu bir yöntem çerçevesinde belirtilmiştir.

Keser N. (2006), *Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi* başlıklı doktora tezinde tek parti döneminde iktidarın ideolojisi ve Türk resim sanatı arasındaki ilişkinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bunun için on beş resim seçilmiş ve resimlerin çözümlenmesinde A. J. Greimas' ın göstergebilimsel yöntemi kullanılmıştır: 1.Söylemsel düzlem, göstergeler, 1.1 Söylemsel anlam: İzlekleşme; 2. Yüzeysel yapılar: Anlatısal sözdizim ve anlatısal anlam; 3. Derin yapılar: Temel karşıtlıklar ve temel anlam.

Tomak A. (2008), *Kurum Kimliği Kapsamında Türkiye'deki Bazı Süpermarket Logolarının Analizi* isimli makalesinde Türkiye' nin farklı bölgelerinden seçilen altı adet süpermarket logosunu göstergebilimsel analizle incelemiştir. Logoların analizi anlamsal (semantik), biçimdizimsel (sentaktik) ve yararsal (pragmatik) açıdan çözümlenmiştir. Kurumsal kimlik kapsamında logoların değerlendirilip ve göstergebilimle çözümlenmesi sonucunda kurumların görsel kimlik sorunu yaşadıkları açıkça gözlemlenmiştir.

Batu B. (2011), *Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi* başlıklı doktora tezi çalışmasında 1990 sonrası ve halen aktif sanat yaşamını sürdüren sanatçıların farklı biçemlerde (beden sanatı, yerleştirme, video sanatı...) eserleri seçilmiştir. Araştırmada seçilen yapıtların analizinde Paris Göstergebilim Okulunun Göstergebilimsel çözümleyici yönteminden yararlanılmıştır. Paris Göstergebilim okulunun, gösterge çözümlemesi anlayışına yönelik temel nitelikler ve ölçütler belirlenmiş, bu ölçütler doğrultusunda seçilen yapıtlar incelenmiştir. Resimlerin çözümlenmesinde A. J. Greimas' ın çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Resim göstergelerinin plastik öğeleri L. Hjelmslev' in anlam çözümlemesi ile saptanmıştır. Batu, bu inceleme yöntemi ışığında, günümüz sanat yapıtlarının anlamını, anlamın üretim sürecini eklemlenmesini ortaya çıkartırken, sanat yapıtının hangi anlamsal katmanlardan oluştuğu, yapıyı kuran bağıntı türlerini mantıksal olarak saptayarak, sanat yapıtının yapısını kavratmada yardımcı olduğu görüldüğünü belirtmiştir.

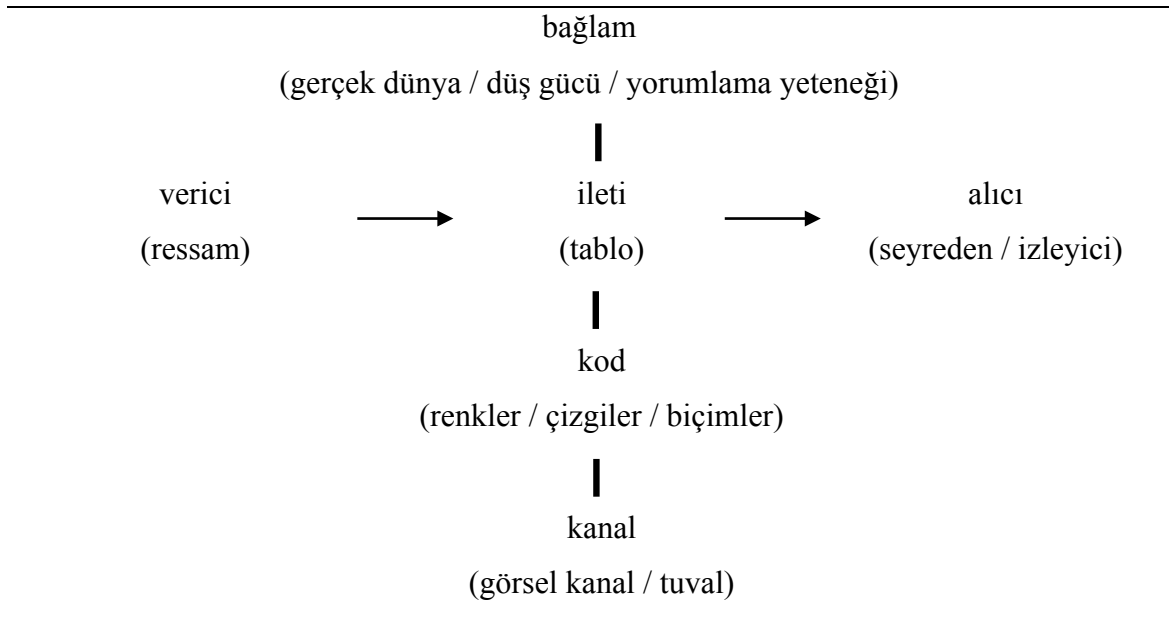
Can G. (2011), *Göstergebilimsel Açıdan Cihat Burak Eserlerinin İncelenmesi* isimli yüksek lisans tez çalışması, kültür – sanat alanındaki değişikliklere değinirken, Cihat Burak hakkında bilgi vermekte ve genel göstergebilim kurallarıyla sanatçının eserlerini açıklamaya çalışmaktadır. Eser incelenmesinde bağlantılar ve zıtlıklarla

birlikte, genel anlamdan özel anlama doğru bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Barthes'ın iletişim, anlamlama ve anlamlaşım düzeyleri üzerinden, eserdeki anlamın birinci düzeyi (biçimsel açıdan algılama), ikinci düzeyi (anlamsal, simgesel açıdan algılama) ve üçüncü düzey (derin, yönlendirilebilir ifadeler, izleyicide oluşması beklenen çıkarımlar) incelenmiştir. Bu bilgiler ışığında göstergebilimin temel birimleri olan “gösteren – gösterilen – gösterge” üçlüsünü “düzanamlılık – yananamlılık” açıklamalarını, anlamlama göstergebilimi ve anlam çözümleme süreçleri gibi, sanatsal göstergelerin incelenmesinde dikkate alınacak olgulara göz önünde bulundurularak gösterge çeşitlerine göre çalışmalar incelenmiştir.

Sönmez Ö. (2012), *Soyutlamacı Resmin Okunmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım* isimli makalesinde Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar'ın soyut resimlerinden üç tanesini göstergebilimsel yöntemle incelemiştir. Roman Jakobson'un iletişim şeması, Louis Hjelmslev'in anlam çözümlemesi ve Roland Barthes'ın yananlam ve düzanlam şemalarından faydalanarak seçilen resimler okunmaya çalışılmıştır. Görsel göstergebilim kullanılarak okunmaya çalışılan bu resimler sonucunda her üç resimde de çağrışımsal anlamların çok zengin olduğu bulunmuş ve resmi incelemenin yalnızca yüzeysel yapıda olmadığı, esas anlamın derin yapıda gizli olduğu sonucuna varılmıştır.

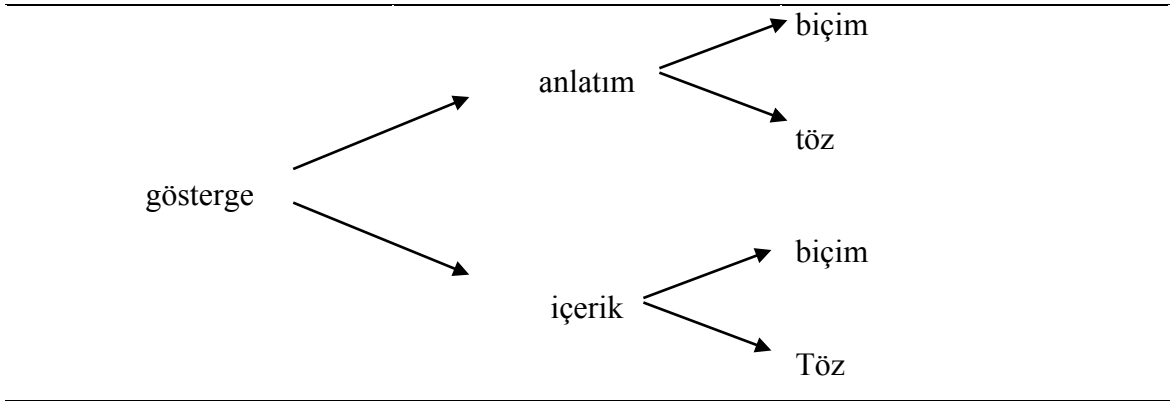
Tablo 1

Roman Jakobson'un İletişim Şeması Çalışma Konusuna Uyarlanmış Hali



Tablo 2

Louis Hjelmslev'in Anlam Çözümleme Şeması



Tablo 3

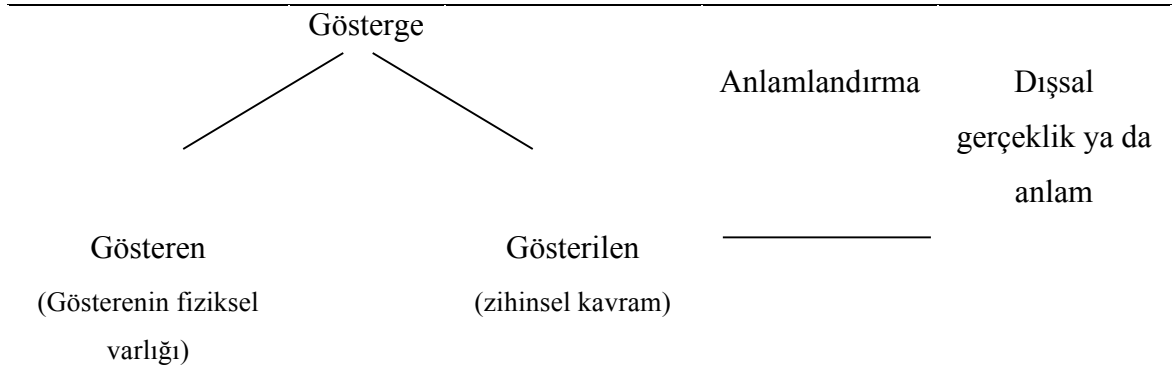
Roland Barthes'ın Şeması

gösteren		gösterilen	yananlam
gösteren	gösterilen		düzanlam

Becan C. (2012), *Yeni (Duyuşsal) Reklam İletileri Bağlamında "Göstergeleri" Okumak: Göstergebilimsel Yöntemden Yararlanarak Bir Reklam İletisi Çözümlemesi* isimli çalışmasında Audi A5 Sportback araba modelinin dergide yayınlanan reklamının duyuşsal reklam iletisine örnek olarak seçilmiş, göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Bu süreçte reklam iletisinin nasıl bir anlam aktarmaya çalıştığı, ileti oluştururken anlam aktarımında görsel ve dilsel öğelerin birbirini nasıl tamamladığı hem Saussure' ün anlam öğeleri hem de Barthes' ın mit analizi çerçevesinde çözümlemesi yapılmıştır.

Tablo 4

Saussure' ün Anlam Öğeleri



Sabancı E. (2014), *Balkan Naci İslimyeli' nin Eserlerinin Göstergebilimsel Analizi* isimli yüksek lisans tez çalışmasında, göstergebilimsel yöntem kullanarak sanatçının sanatı ve eserleri ile ilgili çok yönlü anlama ve analiz etme yönünde farklı bir bakış açısı koymaya çalışmıştır.

Yağmur Ö. (2015), *Minimal Sanatı Göstergebilimsel Anlamlandırma: Richard Serra "Circuit II"* isimli makalesinde, görsel anlatımların anlamlandırılmasında kullanılabilecek yöntemlerden biri olan göstergebilim ile sanat eserini izlemenin mümkün olduğunu ileri sürmüştür. Roman Jakobson'un iletişim şemasından yararlanarak Richard Serra'nın Circuit II adlı çalışmasını form, malzeme ve mekân kodlarıyla izleyici tarafından algılanmasına katkı sağlayacağını ifade etmiştir.

Tanır K., A. (2015), *Frida Kahlo' nun Umut Ağacı adlı Yapıtı: Bir "Göstergebilim" Analizi* isimli makale çalışmasında kullanılan göstergebilim analizi ile sanatçının yapıtındaki zengin imgeleri ve sanatçının ruh dünyasının çözümlemesinde aracı olabileceği düşünülmüştür. Yapıtın biçim ve içerik çözümlemesi Greimas' ın göstergebilimsel yöntemi ve Hjelmslev' in geliştirdiği kültürel göstergelerin ayrışması çizelgesinden yararlanılarak yapılmıştır.

Erman O. & Boran B. (2015), *Kentsel Mekânda Heykel Yerleştirmelerinin Değerlendirilmesi, Semiyotik Bir Model Önerisi* isimli makale çalışmasında heykel yerleştirme alanının sahip olması gereken uygun ortamın saptanması için Dewey' in estetik deneyim teorisi, Gestalt algı teorisi ve Pierce' ün semiyotik modeli temelinde, heykelin anlamlandırılmasına ilişkin bir semiyotik model önerisi geliştirilmiştir.

2.2.2. Yurt Dışı Yazılı Yayınlar

Burrows J. (2013), *Visually Communicating 'honesty': A semiotic analysis of Dorset Cereals' packaging* (Görsel İletişim 'dürüstlük': Dorset Cereals'in paketlerinin göstergebilimsel bir analizi) başlıklı çalışmasında görsel metinlerin analizinde uygun olduğunu düşündüğü göstergebilim analizini kullanmıştır. Bu çalışmada Burrows, Saussure' ün gösteren – gösterilen teorisi ile Barthes' ın düzanlam – yananlam teorisini uygulamıştır.

Stickel C., Pohl H., M., & Mide J., T. (2014), *Cutting Edge Design or a Beginner's Mistake? – A Semiotic Inspection of iOS7 Icon Design Changes* (İleri tasarım ya da acemi hatası? – iOS7 İkon Tasarım Değişikliklerinin Göstergebilimsel İncelenmesi) isimli çalışmada iOS6 ve iOS7 sistem ikonları incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Pierce' ün göstergebilimsel üçgeninden yararlanılarak ilgili tasarım sorunlarının nasıl belirleneceği gösterilmiştir.

BÖLÜM III

MEHMET AKSOY’UN HEYKELLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN YORUMLANMASI

3.1. Mehmet Aksoy’un heykellerinin Türk Heykel Sanatında Yeri ve Önemi

1883 yılında eğitim hayatına başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, günümüz adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye’ nin ilk sanat okuludur. Heykel sanatı eğitimi, ilk kez bu okulda verilmeye başlanmıştır. Mevcut dönemde bu tarz bir eğitim veren bir mektebin açılması batılılaşma göstergelerinden biri olarak kabul edilir. Resim, heykel ve mimari gibi sanat dallarında eğitim vermeye başlayan bu okulun amacı; *“geleneksel anlayıştan zamanla kurtulup, bireysel yaklaşımlara varmak ve üretim yapmaktan öte “sanat yapmaktır.”*” (Aydın, 2016, s.91-104).

Mektebin kurucusu ve müdürü Osman Hamdi Beydir. İlk heykel hocası da Yervant Oskan Efendi’ dir. Mektebin ilk yıllarında Fransızların etkili olduğu söylenir. Bunun nedeni ise Osmanlı İmparatorluğunun tarih boyunca Fransa ile kurmuş olduğu ilişkilerdir. Fransa’ nın yaşam tarzını, eğitim ve öğretimini kendine örnek almıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi de kuruluşunda ve eğitim programlarında Paris’ te bir sanat okulu olan Ecole Des Beaux Arts’ ı kendine örnek almıştır. Bu okullar, Batılı anlamda eğitim alacak öğrencilere öncü olacak ilk okullardandır. Akdemizm ve Neoklasizm eğitim anlayışına sahip bu okulların önemli özelliği geçmişle bağlarını koparmamaları ve geleneksel anlayışa bağlı kalmalarıdır (Aydın, 2016, s. 107).

Sanayi-i Mektebinin ilk yıllarında Fransız etkisi görülür. O dönemde hocaların çoğunluğu yabancıdır. Ülkemizde de Roma’ da eğitimini tamamlayıp gelen Yervant Oskan Efendi’ den başka heykeltıraş yoktur. O da yabancı hocalar arasında yer almaktadır. Yervant Oskan’ dan sonra yerine geçen İhsan Özsoy ile birlikte 1923’ e kadarki süreçte isminden bahsedebileceğimiz 4 heykeltıraş yetişmiştir. İsa Behzat, Mahir Tomruk, Nijat Sirel bu okulda yetişen diğer heykeltıraşlardır.

Heykel sanatı denilince ülkemizde anıt heykelleri de ele almak gerekir. Genel olarak Cumhuriyet dönemi (Osmanlı Döneminde de anıt heykel girişimleri görülür) ile başlayan anıt heykel anlayışı, bir ideolojiyi, önemli olay ya da kişileri konu edinmiştir. Büyük boyutlarda dikilen bu anıtları mevcut zamanda yapacak ne heykeltıraş ne de gerekli ortamın bulunmayışından dolayı Cumhuriyet dönemi ilk anıt heykellerini yabancı sanatçılar yapmıştır. Heinrich Krippel (Atlı Atatürk Anıtı, Ulus Meydanı,

Ankara), Pietro Canonica (Cumhuriyet Anıtı, Taksim Meydanı, İstanbul), Anton Hanak (Güven Anıtı, Güven Parkı, Ankara), Josef Thorak (Güven Anıtı, Güven Parkı, Ankara) bu sanatçılardandır.

Sanayi-i Nefise Mektebi 1924-28 yılları arasında daha da gelişmiş ve artık yabancı hocaların yerini Türk hocalar almaya başlamıştır. Bu dönemle birlikte öğrenciler klasikten uzak daha rahat ve serbest çalışmalar yapmaya başlamış, Fransız akademilerinde benzeri olan kalıplaşmış ve katı anlayışı sorgulayan ve öğrencilerin de etkin olduğu bir sürece girilmiştir (Aydın, 2016, s. 117-8).

Cumhuriyetin ilk yıllarında bilim ve teknik alanlarında olduğu gibi plastik sanatlar alanında da yetişmiş uzmanlara olan gereksinimden dolayı devlet hesabına Avrupa' nın Paris ve Münih gibi ileri merkezlerine yetenekli gençler seçilerek gönderilmişlerdir. Bu öğrenciler yetişinceye kadar yabancı hocalardan yararlanılmıştır.

İlk önce kendi olanaklarıyla daha sonra devlet bursuyla Paris' e gidip çalışmalarını sürdüren Ratip Aşir, Cumhuriyet döneminde yurt dışına giden ilk heykeltıraş olmuştur. Sonraki yıllarda Ali Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve Nusret Suman yurt dışına gönderilen diğer heykeltıraşlardır (Gezer, 1984, s. 16-7).

Dönemin heykeltıraşları, yurt dışına gitmelerine rağmen o zaman tartışılan akımlara değil de kabul görmüş anlayışlara yönelmişlerdir. Örneğin İhsan Özsoy klasik Natüralist anlayıştan hiç sapmadan, 20. yüzyıl başlarındaki popüler akımlara ilgi göstermemiştir.

Hildebrand'ın yeni klasizmini kendilerine örnek alan Mahir Tomruk ve Nijad Sirel daha yeni bir anlayıştan etkilenmişler ancak bilim ve teknolojiye yeni gelişmelere uyum sağlayamamışlardır.



Fotoğraf 14. Fahriye Yen başı

Kaynak: Ratip Aşir Acudoğlu, <http://www.edebiyatvesanatakademisi.com/turk-heykeltraslar/ratip-asir-acudoglu-2077.aspx> Erişim Tarihi: 06.09.2017



Fotoğraf 15. Zühtü Müridoğlu,

Kaynak: <http://www.evdose.com/tur/ajanda/aja060235.html> Erişim Tarihi: 06.09.2017

1925'lerden sonra Türk heykel sanatına ağırlığını koyan doğa ve figür etkisi, 1950'lere kadar sürmüştür. 1937'de Belling'in gelişiyle birlikte eğitim alanında daha değişik bir uygulama başlamıştır (Gezer, 1984, s. 27). Modernizmi takip etmekten yana olan ancak klasik köklü eğitim anlayışının öğrenilmeden buna ulaşamayacağını

savunan Rudolf Belling döneminde, heykel eğitiminde çağdaşlaşma süreci başlamıştır. Bu dönemde Belling tarafından yetiştirilen heykeltıraşlar arasında Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey, İlhan Koman, Şadi Çalık gibi isimler vardır. Geç dönem hocalarda ise Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu, Mehmet Aksoy gibi isimler yer almaktadır.



Fotoğraf 16. Moloz Çiçek

Kaynak: Rudolf Belling, <http://lcivelekoglu.blogspot.com.tr/2016/06/9-haziran-44-yil-once-bugun-alman.html> Erişim Tarihi: 06.09.2017



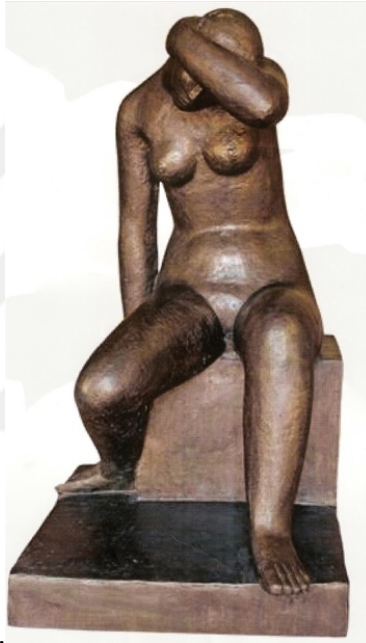
Fotoğraf 17. Üçlü Uyum

1950-60 dönemlerinde ülkede sosyo-ekonomik yapının değişmesi, bireysellik kavramının ön plana çıkması sanatçıları da etkilemiştir. Artık devletten ayrışan sanatçılar özgürleşmiş, kendi üsluplarını oluşturma yoluna girmiş ve çağı yakalama yolunu seçmişlerdir. 1940' lardan sonra yurt dışı etkinlikleri, sergi ve yarışmalara katılmalarıyla sanat dünyasında söz sahibi olmaya başlamışlardır. Daha önce de değinildiği gibi yurt dışına eğitime giden sanatçıların (1940' ların sonunda) yeni anlayışlarla yurda dönmeleri ve ülkede daha özgür bir sanat ortamıyla karşılaşmaları, soyut sanatın Türkiye' de de etkili olmasına ve modern Türk sanatının başlamasına yol açmıştır (Coşkun, 2011).

1950 ve sonraları soyutun artarak devam ettiği, farklı malzeme kullanımının ve farklı yaratıların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönemde geleneksel sanat anlayışından kopmaya başlayan sanatçılar, yeni ve hazır nesnelere yönelerek yeni,

özgün ve yaratıcı bir süreç başlatırlar. Yetişmekte olan sanatçılarda dünyadaki uygulamalardan esinlenerek, kendi eğilimlerine göre kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. İnförmel’ den geometrik soyutlamaya, mobil’ den sibernetik heykellere kadar değışik denemeler yapılarak, her çeşit malzeme kullanılmıştır.

Cumhuriyetle birlikte *nü* çalışmalarında daha rahat yapılır olduğu gözlemlenir. Ayrıca eserlerin boyutları büyümüştür. Sanatçılar artık çıplaklığı gizlemek adına bir çabaya girmemektedir. Ali Hadi Bara’ nın Havva Ana adlı çalışması bu anlayışa iyi bir örnektir. Soyut örnekler de ilk olarak yine Hadi Bara ve Mürtoğlu eserlerinde görölmeye başlanmıştır.



18.

Fotoğraf 18. Havva

Kaynak: Ali Hadi Bara, <https://medium.com/sanatbulur/s%C3%BCrekli-devinimde-ali-hadi-bara-450d6ae23f62> Erişim Tarihi: 06.09.2017



19.

Fotoğraf 19. Ali Hadi Bara

Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artis_DetailID=246 Erişim Tarihi: 06.09.2017

Bu dönemde sanatçıların topluluklar oluşturmaları, çeşitli mekanlarda ve şehirlerde sergiler açması, yurt dışında ve içinde bienaller ve sergilere katılmaları, Türk sanatının Batı'ya koşut ilerlemesini sağlamıştır.

Şadi Çalık atölyesinde akademi eğitimi alan Mehmet Aksoy, Aytaç Marmara Katı, Koray Ariş gibi sanatçılarla aynı dönem ve aynı hocayla atölye eğitimini tamamlamıştır. Döneminin ve akademinin getirdiği özgünlük arayışlarının çalışmalarında ve düşüncesinde rahatça gözlemlenebilen Aksoy' un kendine özgü bir form – biçim dili vardır. İlk zamanlarında daha klasik çalışan Aksoy, sanat yaşamı boyunca çalışmalarında kendi üslubunu oluşturduğu açıkça gözlemlenir. Negatif – pozitif, içbükey – dışbükey, boşluk – doluluk gibi formları neredeyse tüm çalışmalarında kullanarak, kimi zaman simgesel, soyutlama kimi zamanda soyut şekilde eserlerini meydana getirmiştir. Çalışmaları küçük ölçekli olduğu kadar, büyük ölçeklidir de. Aksoy' un kapalı mekân heykellerinden açık alan heykellerine kadar çok çeşitli ölçeklerde çalışmaları bulunmaktadır.

Aksoy' un çağdaşlarına baktığımızda, heykeltıraş Koray Ariş' in de Şadi Çalık atölyesinden eğitim aldığını görülür. Koray Ariş' de tıpkı Aksoy gibi özgün ve yenilikçi bir anlayışla sanatını sürdürmektedir. Heykel çalışmaları, üzerine binebildiğiniz, sallayabildiğiniz ve vurmalı bir enstrüman gibidir. İlk çalışma yıllarında, heykellerinin konularını çocukluğundan beslenerek ve mezar taşlarının formundan yola çıkarak

oluşturmuştur. İnsan ve çocuk kafaları yapmıştır. Daha sonraları tarzı sadeleşerek ve figüratif çalışmaları tamamen bırakarak soyut ve hareketli heykeller yapmaya başlamıştır. Çalışmaları birçok yönden izleyiciyle iletişime geçebilmektedir (dokunsal, işitsel gibi). Denge ve dönüşüm tüm işlerinde yer alan unsurdur (Cacekli, 2015).



Fotoğraf 20. Koray Ariş

Kaynak: <https://www.pinterest.se/pin/401031541801260968/> Erişim Tarihi: 06.09.2017

Yine Aksoy' la aynı dönemde ve aynı hoca ile çalışmış heykel sanatçısı Aytaç Marmara Katı, çalışmalarında moda olanı izlememiş, tutarlı ve dengeli bir figür anlayışı çalışmalarını şekillendirmiştir. Soyut ve figüratif çalışmaları vardır. Temiz bir işçilik, ayıklanmış ve bulanıklığa yer vermeyen özgün bir form diline sahiptir (Şenyapılı, 2003, s. 135).



Fotoğraf 21. Kara Kuş

Kaynak: Aytaç Marmara Katı, <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/51marmara.htm>
Erişim Tarihi: 06.09.2017

Aksoy' u çağdaşları arasında değerlendirmek gerekirse kendine özgün bir form anlayışı olduğu açıkça görülür. Dönemindeki ve sonrasında gelen sanatçılar için de bu geçerlidir. Çünkü akademide artık klasik eğitim anlayışından kopmalar başlamış, yeni bir eğitim anlayışı gelişmiş ve bu anlayışla eğitim almışlardır. Bu doğrultuda o dönem sanatçıları ve sonrasında gelenler kendilerine ait bir form anlayışı oluşturmuş, konularını özgürce seçebilmiş, sanatın evrensel değerlerinden hareketle, yeniliklere açık olarak kendilerine özgü bir dil oluşturmuşlardır. Aksoy da herhangi bir çalışma döneminde güncel akımlar ya da belli bir ekole ait olmamıştır. Ona göre tarihi olgulara sahip çıkmalı, tarihimizi bilmeli ve ondan hareket ederek sanatçı eserini dile getirmelidir. Çünkü bir sanatçının topluma ayna olmak gibi bir zorunluluğu olduğunu düşünmektedir. Çalışma konularında bu tarihsellikler ön plana çıkarken, form dili oldukça modern, kendine has bir üslubu olmuştur. Anlaşılacağı üzere Aksoy ve çağdaşları kendine özgün malzeme, biçim ve teknik yaklaşımlarıyla birbirlerinden farklı ve özgündürler.

3.1.1. Mehmet Aksoy'un Sanatsal Tavrı

Güncel sanat etkinliklerini inandırıcı bulmayan Aksoy, güncel sanatın içeriğinin yenilik ve şaşırtmaca olduğunu ve içerisinde sanatı barındırmadığını ifade eder. Her toplumun olaylara karşı farklı düşünce biçimleri, tepkileri ve refleksleri vardır diyerek sanatın küresel olamayacağını savunur (LSD, 2009).

Aksoy' a göre sanat *“bir düşünceden, bir hayat tarzından, felsefeden ortaya çıkar.”* Ona göre sanat moda olan değildir. Malzemeler, imkanlar değişir, teknoloji gelişir ama form duygusu her zaman aynıdır (LSD, 2009). Önemli olan malzemenin yeniliği değil formun yeniliğidir. Onun için sanat yapıtı, baktıkça tükenmeyen anlam çokluğu ile zaman ve mekân içerisine yayıldıkça anlamının çoğalması ve zamansızlaşmasıdır (Aksoy, 2012, s. 235).

“Üç boyutta anlamsızlığın kuramı olmaz” (Ersaraç, 2011) diyen Aksoy günümüz sanat algısının aksine anlaşılacak istediğini şu sözlerle ifade eder: *“anlaşılmazlığı savunmuyorum benim derdim tam tersine anlaşılabilirlik. Sanat yaşamdan kaynaklanmalı ve anlaşılmalı bence. Bunun için tüm hünerimi, tüm ustalığımı, konuyu anlatırken, konunun özüne uygun her türlü sanatsal öğeyi kullanmaktan çekinmem.”* (Aksoy, 2012, s. 36). Ona göre sanat, anlaşılmaz, ulaşılmaz olan değil, aksine açık, anlaşılabilir ve kendi kültüründen gelen olguları taşımalıdır. Bunun için de heykelinde

olması gereken öğeleri kullanmaktan çekinmediğini ifade eder. Ancak sanatını icra ederken anlaşılacak adına heykellerini belli bir seviyeye düşürmez ama onlara anlayacakları ipuçları verir. Sanatın iletişim etkisine önem veren Aksoy, heykel sanatını “*form dilinde konuşmaktır*” (Aksoy, 2002, s. 26) diye açıklar.

Aksoy heykeltıraşlık yaşamı boyunca, çalışmalarında akım ve moda olanla ilgilenmemiş, zaman içerisinde üslup değişimleri yaşamamış, içerik ve biçimin bütünleşmesindeki kaygı her zaman ön planda olmuştur. Herhangi bir biçimi seçmesindeki etken içerik ya da biçim düşüncesinden kaynaklanmıştır.

Aksoy’ un çalışmalarında soyut, geometrik, figüratif, sade biçimler hakimdir. Sanat tavrını gerçekçilik olarak tanımlayan Aksoy’ un bundan kast ettiği şeyi Erzen (1998) şöyle açıklıyor:

Aksoy’ un gerçekçilikten kastettiği varlığın öznel ve nesnel boyutlarının bütünlüğüdür ve bunu ifade etmek için algının hem somut görsel hem de düşünsel ve soyutlayıcı kapasitesine hitap eder biçimlemeleriyle. Şöyle ki, çoğunlukla insan biçimini ele alan artikülasyonu, aynı kütsel bütün içinde daha soyutlanmış ve geometrik sadelik kazanmış bir formu ve serbest, akıcı ve giderek keskinliğini kaybeden formları bir arada içerebilir. Bu çeşitleme heykellerinde canlılığın dinamizmini ve gözün zaman içinde sürekli olarak yeni görüntüler keşfetmesini sağlar. Bu heykelleri bir bakışta tüketemeyiz.

Aksoy’un form – biçim algısı modern bir yapıdadır; seçtiği konular geçmişten günümüze ulaşan efsanevi ya da ya da tarihsel konular olduğu kadar güncel olayları da kapsamaktadır. İşlediği konular arasında Hezarfen, Kibele, hayvan figürleri, Mitoloji, çeşitli dönem olayları, erotik, insan halleri ele aldığı konulardır. Sanat yaşamında Mısır, Asur, Hitit heykellerini dikkatle incelemiş ve onlardan etkilenmiştir.

Çalışmalarında içeriğe hakim olmak için seçilen konunun iyi öğrenilmesi, araştırılması gerektiğini savunur. Bir sanatçının sadece kendi kültüründen, tarihinden değil aynı zamanda dünya değerlerini bilip, sanatçının kültürünü taşıyarak bir söz söyleyebilmesi gerektiğini savunur.

Klasik malzemeye çalışan Aksoy figüratif soyutlamanın çağdaş ismidir. Aksoy, heykel çalışmalarının temel ilkesini daha öncede bahsedildiği gibi içbükey – dışbükey, negatif – pozitif biçimlerin karşıtlıklarını kullanarak oluşturur. Bunlar Aksoy’ un çalışmalarının temel biçimleridir. Erzen (1998), Aksoy’ un çalışmalarında form kullanımını; “1) biçimlemeleri toplu kontur içinde yoğunlaştırarak, 2) formları kütselin

içine ve içinden dışına akıtarak, 3) negatif pozitif biçimlenme ile halletmektedir” olarak belirtir.

Açık alanlarda heykellerin nasıl konumlanacağı konusunda mekânsal kaygıları her zaman ön planda olan bir sanatçıdır. Bu yönüyle Aksoy’ un, Türk heykel sanatına yeni bir boyut kazandırdığı açıktır. Aksoy’ un heykelleri, heykelin mekân ile ilişkisi, heykelin mekâna katkıları ve mekânın heykele etkileri nedeniyle Türk heykel sanatı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Aksoy, heykel – mekân ilişkisini şöyle açıklar:

Heykel o çevre için belli bir nokta değildir. Hele özellikle meydanlara konan heykellerin kendisi için bir mekân yaratması lazımdır. Maalesef anıt heykeller bu kaygıyla yapılmıyor. Mekânın bir parçası olması düşüncesiyle yapılıyor. Bu en büyük açığımızdır (Gökpınar, 1990’ dan Akt. Şenyapılı, 2003, s. 101).

Jale Erzen’in söylemiyle Aksoy’ un *“heykelinde mekânı kullanma isteği onu büyük çevresel tasarımlara da sokmuştur. Bu açıdan bakıldığında özellikle Türkiye’de heykelin konumu içinde Aksoy’un heykelinin mekânsal niteliği ve mekân ilişkisi önemli bir nitelik olarak karşımıza çıkar.”* (Erzen, 1996, s. 22).

Aksoy’ un heykellerinde mekânın estetik bir unsur olarak kullanılması ve heykelle bütünleşmesi, onu çağdaşı olan çok sayıdaki heykel sanatçılarından farklı kılar.

Aksoy’a göre: *“Kütlenin ve cismin var olmadığı boşluk, mekânsızlıktır. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekânı yaratırlar. Yaratılan bu mekânın, plastik mekâna dönüşmesi için heykelin duracağı alan, bu heykelin kendisi için yaratacağı yeni mekân, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenir.”* (Aksoy, 1992)

Aksoy heykellerinde seçilen mekânlar, toplumsal ortamlarla yakın ilişki içindedir. Heykel çalışmalarının çevresel ve mekânsal özellikleri; tasarlanan heykellerin içerikleri, öyküleri ve tarihi ile yakından ilişkilidir. Berlin’de ‘kamusal alan heykeli’ eğitimi yapan Aksoy, mekân içinde heykel nasıl durur, mekân-heykel ilişkisi, mekânın neleri belirleyip neleri belirlemediği, mekânın çekiciliği gibi konuları araştırmaya özellikle yönelmiş, çalışmalarında mekân-heykel tasarımının bütün inceliklerine yer vermiştir.

Aksoy, heykellerine biçim verirken mekandaki hareketin bütün özellikleri heykeline yansır. Heykel, etrafında bir mekân yaratacak şekilde biçimlendirilir. Heykelin bir biblo gibi ordan oraya taşınabilen bir nesne olarak değil mekânın kendisinin heykelin içeriğine katılması gerektiğine inanan Aksoy; mekânın malzemeyi, rengi ve heykelin boyutunu belirlediğini ifade eder (LSD, 2009).

Aksoy, çeşitli kamusal mekanlara heykel çalışmaları yapmıştır. Bunlar; meydanlar, banka önleri, mezarlıklar, apartman siteleri, havaalanı, kampüs, özel mülkiyetler, çeşmeler gibi alanlardır.

Aksoy' un heykelleri, insanların çevresinde dolaşabildikleri, dokunabildikleri hatta içinden geçtikleri form bütünleridir. İzleyiciyle çok yakından iletişim kurar, adeta onları yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası olmaya davet eder.

Aksoy, çalışmalarında farklı materyaller kullanır. Bunlar; taş, mermer, ahşap ve metal gibi malzemelerdir. Ancak ağırlıklı olarak kullandığı taştır. Çalışmalarına baktığımızda bu malzemeye hakim olduğu açıkça gözlenir. Ancak taş yontuculuğu onun deyimiyle 'taş kasaplığı' değil, taşın özelliklerini yitirmeden, onunla savaşmadan ustalıkla onu yontmasıdır. Aksoy için her konunun bir malzemesi vardır. Bu nedenle, konuya uygun malzemeyle çalışmayı da uygun görür.

Aksoy' un çalışmalarında figüratif soyutlama ön plandadır. Çalışmalarının iki önemli unsuru olan figür ve mekân her zaman birbirleriyle ilişkili olarak düşünülmüştür. Erzen (1996, s. 26, 28) bu durumu şöyle açıklar:

Mekânın nitelikleri insan biçiminde kendini bulduğu vakit anlam kazanır. İnsan biçimi ise mekânı içine alarak, onun tarafından sarılarak, ona uzanarak eklemlenmektedir. Bu iki öge, insan formu ve mekân birbirlerini destekleyen şekilde anlam kazanırken aynı zamanda figüratif biçimin mekândaki hareketi, yapıtların içeriğini de oluşturmaktadır. Böylece içerik ve biçimin koparılmaz bütünlüğü mekânsal boyut ile de desteklenmiş olmaktadır.

Erzen (1996, s. 28), Aksoy' un heykel anlayışı ile ilgili düşüncelerine şöyle devam eder:

Mekânın olabildiğince çok boyutluluk ile heykelin devingen bir unsuru olarak işlenişi bazı yapıtlarda adeta barok bir yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Bu nitelik Aksoy' un bazı heykellerinde özellikle belirgin olurken diğerlerinde mekânda biçimler daha kesif ve bütüncüldür. Aksoy heykellerinde iki temel yaklaşımın egemen olduğu söylenebilir: ya kütlenin topraktan yükseliyormuşçasına yere oturduğu ve yalın işlendiği daha arkaik denilebilecek bir üslup, ya da biçimlerin taştan fışkırırçasına ve sınırları zorlayarak farklı yönlerde hareket ettiği barok bir tavır.

Aksoy için her heykelin bir çekim alanı vardır ve bu alan mekanla, boyutla ve heykelin yapımı ve kurgusuyla bağlantılıdır. Aksoy' a göre heykeldeki boşlukların,

dolulukların ve kendi iç gerilimlerinin çok iyi ayarlanması gerekir. Böylelikle heykel, kendine bir çekim alanı yaratır. Ona göre çekim alanı yaratan heykel bir enerji yaratarak insanları kendine çeker (İskender, 1993’ den Akt. Aydın, 2010, s. 75).

Aksoy heykellerinde boşluk ve doluluk üzerinde yoğunlaşmıştır. Maddesel olarak ağır olan taşı mekân içerisinde nasıl hafifletebileceğini arar. Kütleye form vererek, kütlenin ve formun içinde oluşan boşluğu kullanarak bu boşluğu da heykele katar, ona plastik bir değer verir.

Aksoy, çağdaş sanat akımlarına karşı olduğunu dile getiriyor. Örneğin konsept sanatı hakkında teorikte okuduklarının pratikte göremediğini vurgular. Sanatın kolayına gitmektir bu onun için.

Mehmet Aksoy, çalışma hayatında zaman kavramı üzerinde çok durmuş ve bunu çalışmalarına nasıl yansıtacağını, zamana karşı nasıl tavır alması gerektiğinin yanıtlarını aramıştır. Sanatçının heykellerinde sıklıkla kullanılan zaman olgusu iki boyutta görülebilir. 1) Tarihsel/kültürel boyut olarak zaman;

Ben heykeli zamanın ve mekânın “ben” üstünden sesi soluğu olarak düşünüyorum. Zaman dördüncü boyut; bilim adamlarının ve sanatçıların yakalamaya hatta ispatlamaya çalıştıkları şey. Bence zaman büyüyen, genişleyen, bizim sonsuz kere sonsuzumuz olan evrenin soluğudur; yakalanamaz, ölçülemez. Sanatçı kendi zamanını kendi gibi yaşarsa, yaşadığı toplumdan ve dünyadan kendini soyutlayamaz. Tersine sorumlu hissederse ve bunu ilk çıkar grubunun emrine girmeden özgürce ifade edebiliyorsa zamanın izlerinden yakalamış olur. O zaman sanatı da zamanın şahidi olur. Gelecek zamana ışık tutabilir (Aksoy, 2012).

2) Zamanın biçime dönüşmüş hali; biçime dönüşmüş zaman. “*Ben heykellerde esas strüktürel, yapısal olanı bırakırım. Taşın yüzeyindeki trükler, birtakım izler... bunları bırakıyorum. Mesela iz yapıyorum. İzler yapıyorum. Negatif formlar bunlar, işte zaman. Kalmış, geçmiş, iz bırakmış.*” (Engin, 2009, s. 155).

Aksoy’ un çalışmalarında zaman kavramı, mekân kavramında olduğu gibi heykele sonradan eklenen bir özellik değil, heykelin ilk düşünme aşamasından sonuçlandırılmasına kadar her tasarım aşamasında vardır. Buna bir çalışmasından örnek verirsek, Selçuk’ taki Kurtuluş Savaşı heykelindeki zaman olgusu. Anıta bir platform yapan sanatçı, her yıl sadece 26 Ağustos’ da saat 12 ile 12.30 arasında meydana gelen Atatürk profilinin gölgesi.

Mehmet Aksoy'un heykel çalışmalarından rnekler. (Görseller <http://www.mehmetaksoy.com/pPages/pArtist.aspx?paID=627§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> web sayfasından alınmıştır. Erişim Tarihi: 06.09.2017



Fotoğraf 22. Selçuk Kurtuluş Yolu Anıtı, 1995-1998



Fotoğraf 23. İkinci Nesil, 1977



Fotoğraf 24. Vahdet-i Vücut, 1985



Fotoğraf 25. İş Göçü, 1987



Fotoğraf 26. Şahmeran, 1989



Fotoğraf 27. Can Yücel Mezarı, 2001



Fotoğraf 28. Aykız, 2002



Fotoğraf 29. Yıldızkız, 2003

3.2. Anlam Yorumlaması için Seçilen Mehmet Aksoy Heykelleri

Mehmet Aksoy heykellerinin mekânla bağlantısını irdeleyen tez çalışmasında, hangi heykellerin göstergebilimsel analiz yöntemiyle irdeleneceğine karar vermek için, sanatçının çeşitli röportajlarında ve notlarında belirttiği heykel-mekân ilişkisini kapsayan söylemleri incelenmiştir.

Tezin tasarımı aşamasında Mehmet Aksoy' a ait seçilen sekiz heykel seçilmiştir: Ayrılık, Yalçın Ailesi için mezar heykeli, İst. IO Bosphorous ve Kurtuluş Savaşı, Can Yücel mezar heykeli, Selçuk Krutuluş yolu anıtı, Ayı ve Boğa, Hezarfen ve Kibele Çeşmesi heykelleridir. Analiz süreçlerinde heykelin ve konumlandığı çevrenin detaylı fotoğrallarının gerektiğinden hazır görseller kullanılmayarak, araştırmacı tarafından heykellerin bulunduğu konumlara gidilmiş, görseller fotoğraflanarak elde edilmiştir. Görsellerin çekimi için ilk gidilen durak İstanbul'dur. Ayrılık isimli çalışma İstanbul Bebek Türk Merchant Bank önüne yerleştirilmiş olduğu söylenen bu heykel bulunamadığı için fotoğraflanamamıştır. İstanbul Cumhurbaşkanlığı Huber Köşkünde yer alan İst. IO Bosphorous ve Kurtuluş Savaşı heykelleri, mekânın geniş güvenlik önlemleri içerisinde olduğundan ve gerekli izinlerin verilememesinden dolayı görüntülenememiştir. Karacaahmet mezarlığında yer alan Yalçın ailesi mezarlığı heykeli de mezarlığın çok geniş bir alanda yayılmasından dolayı bulunamamıştır. Bu olumsuz süreçte teze çalışmalarıyla konu alan Mehmet Aksoy'a ulaşılmış ve onunla görüşülmüştür. Mehmet Aksoy' dan farklı mekanlarda yer alan heykellerinin isimleri alınarak, görüntüleri elde edilemeyen 3 çalışma yerine İstanbul, Beşiktaş Akatlar Sanatçılar Parkında yeralan İki Kıtaya Nazım Hikmet Köprüsü, yine Beşiktaş da yer alan İlhan Selçuk ve Cumhuriyet Aydınlanmasını Yaratanlar heykeli ve Özgecan Aslan için yaptığı mezar heykeli diğer çalışmaların yerine geçmiştir. Bu süreçte İstanbul Teknik Üniversitesi Ayazağa Kampüsünde yer alan Hezarfen heykeli, İstanbul Borsa'sından izin dilekçesi alınarak görüntüleri elde edilen Ayı ve Boğa heykeli, aynı şekilde İş Kuleleri merkezinden izin alınarak Kibele Çeşmesi heykelleri ve çevreleri fotoğraflanmıştır. Mehmet Aksoy' dan öğrenilen İstanbul' da yer alan diğer açık alan heykelleriden İki Kıtaya Nazım Hikmet Köprüsü ve İlhan Selçuk ve Cumhuriyet Aydınlanmasını Yaratanlar isimli heykeller fotoğraflanmıştır. İstanbul aşaması bittikten sonra İzmir-Selçuk'a gidilerek sanatçının Kurtuluş Yolu Anıtı isimli çalışması fotoğraflanmıştır. Sonraki durak ise Datça'dır. Burada da Can Yücel'in mezar heykeli fotoğraflanmıştır. En son olarak Mersin Özgecan mezar heykeli fotoğraflanarak

görüntüler elde edilmiş ve bu süreç tamamlanmıştır. (Paragrafta bahsi geçen Mehmet Aksoy' un çalışmalarının görselleri EK 2.' de verilmiştir.)

Bu incelemede Aksoy'un çok sayıda heykelinde; mekân bağı, mekân etkileşimi, heykelin mekâna katacağı anlamı dikkate alınarak, tasarıma başladığı görülmüştür. Başlangıçta sanatçıya ait sekiz heykel, mekân bağlamında açık ipuçları verebilmeleri açısından analiz konusu olarak seçilmiştir. Ancak analiz süreçlerinin detaylarının uzun ve kapsamlı olması nedeniyle, tez çalışmasının sürecini aşması söz konusu olmuş, heykel sayısının azaltılması gerekli görülmüştür. İkinci irdeleme sonucunda, başlangıçta seçilen 8 heykel arasından "İTÜ Hezarfen" ve "İş Kuleleri Kibele Çeşmesi" olarak adlandırılan heykellerin seçilmesinin uygun olacağına karar verilmiştir. Her iki heykel seçilirken Aksoy heykellerinin karakteristik özelliklerinin en yoğun biçimde görülebileceği, içerik ve biçim açısından çok katmanlı ilişkilerin gözlemlendiği tasarımlar belirlenmiştir.

Tez çalışmasında her iki heykel arasında doğrudan bir anlam kurma çabası amaçlanmamıştır. Ancak analizlerin tutarlılığı ve ilişkilendirilmesinde anlaşılır olma açısından sanatçının benzer estetik arayış süreçlerine uygun çalışmalar olmasına dikkat edilmiştir. Sanatçının heykel tasarımlarında özellikle 2000' li yıllardan sonra gelişen tasarım özelliklerinin mekansal bağının irdelenmesinin seçimi, Aksoy' un tartışmasız sanatsal olgunluk dönemini içermesiyle ilişkilidir. Sanatçının çok sayıda heykelini estetik açıdan irdeleyen Jale Erzen, Aksoy' un son dönem çalışmalarındaki estetik kaygıyı şöyle özetlemektedir.

Mehmet Aksoy'un heykelinde içerik kütlenin görünmeyen iç maddesine ve mekân boşluğuna canlılık veren biçimin kendisidir. Kütlenin simgelendiği varlık, Aksoy'un çoğunlukla biçimlerini oluşturan insan vücudu hiçbir zaman çevreden kopuk ve kendi fiziksellliği ile sınırlı değildir. Heykellerin gücünü ve canlılığını oluşturan, bunların etrafındaki mekânın ya da içlerinde oluşan hacimlerin bir hareket alanı olarak algılanmasıdır. Bu hareket varlığı ifade eden biçimlerin birbiriyle ilişkisinden boşluğa yüklenen enerjidir. Sanki kütlelerin işlenmesinden, mermerin yontulmasından önce, sanatçı iletmek istediği anlamın istemiyle bu enerjiyi mekâna aktarmış kütle onun hareketlerine göre biçim bulmuştur. Yüzeylerin akışkanlığı, sanki onu çevreleyen mekân ve onun istemiyle oluşmuştur (Erzen, 1996, s. 34).

'İTÜ Hezarfen' heykeli geniş bir açık alan içinde bütünüyle mekân-heykel buluşmasını sınırlayan bir unsurun bulunmadığı alanda yer alması ve soyutlamacı

imgesel bir dil kullanılması, metal-mermer malzemesiyle mekânla bütünleştirilen bir heykel olması nedeniyle seçilmiştir. Bu heykelin, sanatçının söyleşilerinde de belirttiği “*heykelin mekânını bulması*” amacını gerçekleştirdiği düşünülmektedir.

Tezde analizi yapılacak ikinci heykel ‘Kibele Çeşmesi’, sanatçının sıkışık kent dokusu içinde mekânı heykelle ilişkilendirme yöntemi açısından önem taşımaktadır. Geniş bir alana sahip olmamakla birlikte, çevresel sınırlılıkların olumsuzluklarını aşan, mimari yığınlar arasında çevresel dokuyla birleşerek bir bağ kuran heykel, tıpkı Hezarfen heykeli gibi tarihsel ve kültürel bir tema içerir. Kibele Çeşmesi heykelinin tasarımında seçilen sanatsal dil, Hezarfen’ den farklı olmakla birlikte, Hezarfen’ in yaşayan çevreyle bağına benzer biçimde kültürel çevre ve heykel arasında söylem bağı kurulmuştur.

Seçilen her iki heykelin ortak özelliği: Heykel temalarının Anadolu kültürüyle olan bağının çağdaş plastik dil ve yöntemlerle tasarlanmasıdır. Erzen’in anlatımıyla:

Bugün heykel ne denli farklı şekillere girmişse de insanın karşısına onu kendini anlatan bir ikizi olarak dikilen ilk örneksel heykel türü Mehmet Aksoy için hala en fazla biçim ve anlam taşıyanıdır. Aksoy özellikle bugün insana ait mesajlara daha çok gereksinim olduğuna ve ancak sanatın en doğru ve kalıcı mesajları verebileceğine inanmaktadır. “Kibele kütleyi içbükey anıtsal bir üçgen olarak karşımıza dikerken, insan formunu taşın anısına, yokluk ve varlığı simgeleyen negatif biçimde yontmuş kollarını açarak bizi kucaklayan, başında güneşin ışınlarını yayan Kibele’de insanı, onu tekrar doğanın bir anısına dönüşen bir geçmişini, ölümü ve doğurganlığı bir arada simgelemiştir.” (Erzen, 1996, s. 54).

Seçilen heykellerin diğer önemli ortak özelliği; mekân olgusu yanında zaman olgusunu da bir boyut olarak ele almış olmasıdır. Anlamlandırma süreçleri için önemli bir veri olan sanatçının problem edindiği zaman kavramı, Mehmet Aksoy’un Sanatsal Tavrı başlıklı konu içerisinde ayrıntılı biçimde betimlenmiştir.

Türk Heykel Sanatında önemli bir yer tutan Aksoy’un “İTÜ Hezarfen” ve “İş Kuleleri Kibele Çeşmesi” heykelleri yukarda yer alan açıklamaların içerdiği gerekçelerle göstergebilimsel analizi yapılmak üzere seçilmiştir. Ancak farklı heykeller de seçilmiş olsaydı analize yönelik bilimsel süreç değişmeyecekti. Bu nedenle analiz için seçilen heykeller, tez çalışmasının amacı doğrultusunda sadece bir “konu dil” birimi ya da bir metin olarak algılanmalıdır.

3.3. Heykel Sanatının Göstergebilimsel Yöntemle Anlamlandırılmasının Olanakları ve Gerekçeleri

Heykel sanatının imge yapısı yapılandırılmış gösterge türevlerinden birini oluşturur. Sanat, anlam taşıyıcı bir metin olarak çözümlemeye açık göstergeler toplamıdır. Bu çerçevede bakıldığında göstergebilimin heykel sanatı için uygun çözümleme yöntemi olduğu söylenebilir. Yapısalcı felsefenin savlarına dayalı gelişen göstergebilim, genellikle edebiyat metinleri çözümlenmesinde kullanılmıştır. Giderek görüntünün ve formun tıpkı yazılı metin gibi bir anlam kurgusuna sahip olduğu kabul edilmiştir. Bu kabul, göstergebilimin görsel yapıtların çözümlenmesi için de kullanışlı bir yöntem olarak kabul görmüştür. Göstergebilimsel çözümleme anlayışı Mehmet Rifat tarafından şöyle açıklanır:

Anlam; yalnızca konuşan, yazan ya da yaşayan bir insanın söylediklerinden, yazdıklarından, davranışlarından ve bütün bunlara aldığı tepkiden oluşmaz. Bir başka deyişle anlamı oluşturan yalnızca işittiklerimiz ve gördüklerimiz değildir. Anlam açıkça söylenenin, yaşananın, gözlemlenenin ‘altında’, ‘üstünde’ ya da ‘yanında’ bulunanların toplamıdır (Rifat, 1999, s. 9).

Göstergebilim yöntemiyle çözümleme tekil bir yöntem değildir. Ana yöntem önermesi ile süreç içinde geliştirilen, üzerinde farklı analizlerin denenip, yeni önermelerle kusursuzlaştırmaya çalışılan bir yöntemdir. Bu açıdan bakıldığında göstergebilimsel çözümleme Rifat’ ın da belirttiği gibi: “*çizgisel, doğrusal bir yol değildir. Anlamın yolu; bütün yönlerle açılabilen ilişkiler ağıdır. Bütün yönlerle esneyebilen bir dokudur, anlam evrenidir.*” (Rifat, 1999, s. 10).

Bu çerçeve de bakıldığında heykel sanatında da anlam taşıyan unsur yalnızca form değil, formun konumlandığı evrenle oluşturduğu ilişkilerden çıkarılabilecek çok sayıda söylem birimi vardır. Bu nedenle, göstergebilimsel çözümleme heykel sanatının çevresi, tarihsel geçmişle bağı ve varlığını koruduğu sürece insanla sürdürdüğü ilişki biçimi göstergebilimsel çözümlemenin anlamlandırma alanına girer.

Gösterge dizgelerinin anlam aktarmasını gerçekleştiren ‘gönderme’ özelliği somut gerçeklik düzeyi ile bağlantılı değildir. Göstergebilimsel dille söylersek:

Bir göstergeler dizgesi bir anlamlı bütün, gerçeği yansıttığı için mi anlam taşır ve bir bilgi iletir, yoksa doğrudan doğruya anlam dizgenin kendisi midir? Başka bir deyişle, bir göstergeler dizgesi, anlamlı bütün gerçeği yansıttığı için mi anlam taşır ve bilgi üretir, yoksa gerçeği yeniden oluşturduğu, yeniden düzenlediği, yeniden anlamlandırdığı için mi?” (Rifat, 1999, s. 10).

Bu iki sorunun yanıtını onaylayan çok sayıda farklı dünya görüşü felsefe tarihinde yer almıştır. Sanat ürünü, göstergebilimin konusu ya da analiz alanı olduğunda ikinci soru önem kazanır. Bir göstergeler dizisi yeniden oluşturulabilir ve bu oluşturma bağlamında yapılan yeni düzenlemeyle oluşturulan yeni gerçeğin anlamının çözümlenmesi, göstergebilimin konusunu oluşturur. Sık verilen bir örnekten yola çıkarsak; yağmurun yağmasının göstergesi kararmış bulutlar olabildiği gibi sanatta yağmurun yağması hüznü bir yaşantının sanatsal göstergesi olarak anlamlandırılabilir. Burada hüznü yeniden yapılandırılmış gerçekliktir.

Gerçeklik çok sayıda felsefi tartışmanın ana konusu olduğu gibi sanatında sanat tarihi boyunca tartıştığı temel kavramlardan biridir. Sanatın bir ayna gibi görüneni yansıtmayı bekleyen ekoller, sanatı doğadan alıntılama yapan bir gerçeklik anlayışını kabul etmişlerdir. Ancak sanatın aldığı uzun tarihsel yolda gerçeğin doğada mı? Sanatçının zihninde mi? İzleyicinin kavrayış biçiminde mi? saklı olduğu kesin söylemlerle yanıtlanmaz. Her sanat ekolü bu soruların birini öncelese de gerçeklik artık yalın anlamda doğanın taklidinde saklı değildir. Bu nedenle sanat ürününün göstergebilimsel analizinde gerçekliğin aranacağı yer tekil, somut, kesin haritalandırılmış bir nokta değildir. Gerçeklik bütün bunların ilişkiler ağında saklıdır.

Göstergebilimde değişkenlerden biri de göstergebilimsel analizi yapan düşüncenin bakış açısidir. Bu konu Mehmet Rifat tarafından şu özelliklerle açıklanır:

- ✓ Anlamlı yapıyı incelenecek nesnenin kendisinde görenler, dil olgusunu ya da herhangi bir dil yetisini dışarıdan gözlemlenebilecek, kendisini salt gözlemeyle ele verecek somut bir varlık biçiminde değerlendirip kuramsal seçimlerini ona göre yaparlar. Yaklaşım modellerini ona göre belirlerler. İnceleme konusunun betimlenmesi yeterli bir çalışma biçimidir onlar için.
- ✓ Anlamlı yapıyı, düşünen insanın kafasında görenler ise incelenecek dizgenin üretiliş, kuruluş, yapılış aşamalarını tutarlı bir terimler ağı bir kuramsal

model yardımıyla yeniden üretmeye, tek sözcükle anlamlandırmaya çalışırlar.

- ✓ Temel amaçları göstergeler dizgesini, söz gelimi bir anlamlı bütünü gözlemlemek ve onu belli bir insanlık deneyimine, belli bir gerçekliğe göre betimlemek değil, insanın çevresiyle kuracağı her çeşit ilişki ağının yaratabileceği anlamları kavrayabilmek, üretim süreçlerini yaşayabilmek için gereken tutarlı yaklaşım modelini, tasarımını da oluşturabilmektir. Bu da hiç kuşkusuz anlam üretme ve kavrama modelinin sürekli evrimini, gelişmesini sağlamakla olanaklıdır (Rifat, 1999, s. 12).

Yukarda özetlenen analist yaklaşımlarından ikincisi sanatın göstergebilim analizi için uygun iklim yaratır. Analist yaklaşım, sanat ürününü anlam katmanlarında dolaştıkça katmanlar arası ilişkileri ya da bu ilişkilerin yeniden anlamlandırılabilmesi için iç içe geçmiş analiz soruları üretir. Bu üretilen sorular, aslında sanat ürününün yapılandırılmasına içten bakıştır.

İnsan çevresindeki olay, olgu, nesne ve şeylerin oluşturduğu ilişkileri anlamak için önce sınıflandırma gereği duyar. “*Sınıflandırma varlık, nesne ve şeyleri oluşturan anlamlı ilişkilerdeki belirleyici, ayırıcı nitelikleri dizgesel ya da yöntemli bir biçimde çeşitli alt bölümlere ayırır.*” (Rifat, 1999, s. 12).

Adlandırma günlük yaşantımızda üzerinde hiç düşünmeden yaptığımız bir eylemdir. İnsan beyninin yetenekleri doğrultusunda anlamlandırmanın evrensel yapısını yakalayabilmenin bir ortak yöntemidir. Bu yöntem eğitim, birikmiş bilgi, kültürel etkileşimler ve birikmiş bilinçli düzeyine ulaşıldığında Mehmet Rifat’ ın ‘*Homo Semioticus*’ adını verdiği yöntemli, tutarlı anlamlandırma bilinci ile bakabilmeyi başarabilen insana ulaşılır. Homo Semioticus, anlamlandırma başarısını gösteren insandır. Bu anlamlandırma, anlamların oluşumunu birbirine eklemleyerek yepyeni anlamlar yaratılmasını sorgulayabilen, çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel, gösterge dizgelerini betimlemekle yetinmeyen bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandan söz edilir.

Anlamlandıran insanın tüm yaşam deneyimi bir okuma macerasıdır. Mehmet Rifat’ın söylemiyle “*insan anlamın bulunduğu, kavrandığı her yerde, bir okuma eylemini ve bir anlam üretme, yorumlama eylemini yaşıyor demektir.*” (Rifat, 1999, s. 14).

Yukarda ki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, aynı heykele bakan iki izleyicinin aynı şeyleri görmekte başarılı olamamalarının nedeni, okuma yaklaşımıyla ilişkilidir. Çünkü her insanın anlamlar evreninin bütün aşamalarını yakalayabilme potansiyeli ve birikimi aynı değildir. Göstergebilim anlamlandırma da bir model sunar. Anlamsal karmaşıklığı yorumlama konusunda onlara bir ölçüde ilişkiler ağında kaybolmadan gezinmeyi öğretir. Buna bağlı olarak, elbette sanat ürünü her zaman belli bir anlamlandırma seviyesine ulaşmış insanlar için üretilmez. Her insan kendi anlamlandırma potansiyeli ile ve yeterliliği ile sanat ürününü anlamlandırıp kendi dünyasına eklemleyecektir. Ancak göstergebilim, anlamlandırma da merakını bilgisini üst düzeye çıkarmak isteyen bireye gözden kaçırmaması gerektiği bakış biçimleri hakkında rehberlik eder.

Sanat ürünü; gerek kurgu aşamasında gerek yapılandırma ve gerçekleştirme aşamasında düz bir doğrultuda ilerleyen bir süreç yaşamaz. Aynı şekilde tamamlanmış ve sergilenmiş bir ürün anlamlandıran kendisini, içinde son derece karmaşık, birbirini gölgeleyen, örten ilişkiler ağı içinde bulur. Bu ilişkiler zaman zaman duyu belleğine seslenirken zaman zaman da duyu belleğine ihtiyaç duyar. Dolayısıyla sanat ürünü aslında onu anlamlandırma çabasında olan insan sayısı kadar sonsuza açılabilen gizemli bir metindir. Anlamlandıran bireyin anlamlandırma yöntem ve tekniklerindeki kapsam ve tutarlılık bu metnin sırlarının çözülmesini kolaylaştırır ya da metin sığ bir ‘öyle kabul ediliş’ biçiminde anlam dağarcığında yerini alır.

Göstergebilim yöntemiyle analiz yapmayı amaçlayan anlamlandırıcı birey, anlamlı bir bütün üzerine söyleyeceği her sözü birbiri ile tutarlılık bağlantısı içerisinde tutmak zorundadır. Tutarlı olabilmek yöntemde boşluk bırakmadan geniş kapsamda yöntemli soru sormayı gerekli kılar.

Herhangi bir anlamlı dizge üzerine yapılan yorum farklılıkları bütünüyle tutarlılığın ortadan kalktığını göstermez. Yorum; farklılıkları incelenerek anlamlı dizgeyi ele alan yonteme ve anlamlı dizgenin incelenecek düzlemine göre farkın nereden kaynaklandığı ortaya çıkarılabilir. Bu doğal bir sonuçtur. Çünkü farklı çözümleme aygıtları kullanan iki araştırmacı farklı sonuçlara ulaşabilir. Ancak bu fark aykırılık boyutlarında değildir.

Göstergebilim yöntemi çözümleme sürecinde olguları incelerken hem bütünlüğü hem de çeşitliliği öngörür. “*Bütünlük temeldeki bir ilişkiler ağının varlığını, çeşitlilik ise ilişkiler ağının değişik gerekçeleme biçimlerini çağırıştırır.*” (Rifat, 1999, s. 10).

Çeşitlilik vardır ancak her çeşitliliğin temelinde, bütünle bağlantılı ilişkiler ağı içinde yer alan, farklı gerçekleşme yolları izlenmiştir.

Analistlerin anlamlandırma farklarının oluşmasının en önemli nedenlerinden biride sanat ürünleri gibi çok katmanlı yapıların çözümlenmesinde sanata ilişkin ön birikimin farklı olmasından kaynaklanır. Örneğin; metin analizinde göstergebilimin bütün gereksinimlerini karşılayan analist, yazın birikimini kullanırken eğer heykel sanatı hakkında inceleyeceği heykelin ekolü hakkında ön birikime sahip değilse yöntem bilgisi anlamlandırmada bazı açık noktaların kalmasına neden olur. Bu nedenle göstergebilim analizi söz konusu olduğunda analist; analiz edeceği yapının bağlı olduğu bilim ya da sanat dalı hakkında kuramsal birikime sahip olmalıdır.

Anlam üretim sürecini çözümlayebilecek tutarlı bütünü kapsayıcı bir model oluşturabilmenin en temel koşulu; inceleme nesnesini yeniden yapılanacak kavramlar ağını aşama aşama irdeleyerek kurabilmektir. Analist, *“birbiriyle bağlantılı olan, birbiriyle tanımlanan kavramların ve terimlerin sayısı, bilimsel tasarının gelişmesiyle değişime uğrarken, aralarındaki türdeşlik, işlevdeşlik bağlantısının da bozulmamasına özen gösterir.”* (Rifat, 1999, s. 19).

Göstergebilim gelişimi sürecinde kırka yakın teorisyenin önermeleri ile zenginleştirilmiştir. 1960’lardan 2000’lere kadar geçen zamanda göstergebilim yöntemini yeni önermelerle zenginleştirmiş, başlangıcında var olan bazı önermelerin yetersizliğini kabul etmiştir. Bu nedenle bazı kaynaklarda rastladığımız örneğin; Greimas yöntemi ya da Hjelmslev yöntemi gibi açıklamalar, tekil yöntemden söz etmez, göstergebilim yöntemine eklenmiş katkılarını gösterir. Bir başka deyişle, göstergebilim yöntemi söz konusu araştırmacılar tarafından her defasında yeniden geliştirilir. Gelişmesini tamamlamamış yöntemde görülebilen boşluklar bu araştırmacılar tarafından tutarlı kuramlarla tamamlanarak olgunlaştırılır. Bu nedenle sanat ürünlerinin göstergebilimsel analizinde örneğin; Roland Barthes’ın önermelerinden yararlanılabildiği gibi aynı anda Mark Richard’ın katkılarında da yararlanılır. Bu bağlamda tez çalışması, göstergebilim yöntemini geliştiren katkıların sanat yapıtına uygun olanları seçerek söz konusu yöntem zenginleştirici önermeleri dikkate alacaktır.

Bir göstergebilimci kuramsal modeli aşama aşama inşa ederken daha önce inşa edilmiş tüm kuramsal taslakları da geliştirir. Doğal olarak bu yeni tasarıda bir sonraki göstergebilimci için geliştirilmeye açık bir yöneme dönüşür. Göstergebilimci nitelikleriyle donanmış analist:

İdeal bir homo semioticus için çözümleme: dünyanın insan için ve insanın insan için taşıdığı anlamları görebilme, kavrayabilme, anlam taşıma olayının ve sürecinin oluşumunu, kuruluşunu, eklemeliğini, düzenlenişini yeniden yapılandırabilme, yeniden anlamlandırabilme ve bu yolla hem genel, soyut ve evrensel hem de yalın, tutarlı ve tümü kapsayıcı bir kuram yaratabilme, geliştirebilme oyunudur (Rifat, 1999, s. 32).

Göstergebilimci için anlamlandırma süreci, kuralları olan oyunu oynayabilme becerisini gerektirir. Göstergebilimci incelediği nesneyle sınırlıdır. İnşa ettiği her yeni unsur o ana nesneye sadakat göstermelidir. Bu yapısalılık ilkesinin temel kuralıdır.

Bütün bağımlılığına karşın göstergebilimcinin özgürlük alanları da vardır. Metinlerdeki anlamlar dünyasını yeniden kurmaya çalışırken daha önce akla gelmeyen ilişkiyi keşfedip tutarlılık içinde onu bir modele dönüştürebilir.

Göstergebilimcinin edimi bir üst dil oluşturma edimidir. Başka bir deyişle; yapılandırılmış, bilimsel özellikler gösteren bir üst dil oluşturabilmektir. Bu nedenle göstergebilimde yapılandırılan bu üst dil bir mantık dizgesinde inşa edilir. Her göstergebilimci bu inşa sürecinde incelenen yapıyı (*konu dil*) betimlemeye yarayan kavramların saptanmasıyla işlemine başlar. Bu mantık düzeyinin ‘betimsel düzey’ olarak adlandırılan düzeyidir. Bu düzeyde; öğeler, birimler, sınıflar, kategoriler, orantılamalar, kesitlemeler yer alır.

Betimleme düzeyinde başvuru tüm kavram ve işlemler bir iç tutarlılıkla birbirine bağlanması ve birbirini açıklayacak biçimde sıralanması gerekir. Bu düzey ‘yöntembilimsel düzey’dir. Göstergebilimci mantık dizgesinin bu ikinci aşamasında doğru kurgu gerçekleştiremezse anlamlandırma bütünden kopar. Bu nedenle yöntembilimsel düzeyde göstergebilimci her aşamada tutarlılığı kontrol etmek zorundadır.

Göstergebilimcinin yapılandırma sürecinde kurguladığı mantıksal üçüncü düzey ‘*bilim kuramsal düzey*’dir. Yöntembilimsel düzeyin temellendirdiği ilişki biçimi bu düzeyde bir anlamda kanıtlanmış kavramsal yapıyı oluşturur. Kavramların karşılıklı tanımlamalarını betimsel ve yöntem bilimsel süreçlerde tanımlayan, ilişkilendiren göstergebilimci bu aşamada tutarlı ilişkiler bağı kurar ve incelenen yapının temel kurgusunu ortaya çıkarır. Yapıyı kuran bağlantıların mantığını, çelişkilerini ve kapsamını saptar. Bu aşama betimsel ve yöntembilimsel düzlemi; verilerin fikre dönüştürüldüğü bir laboratuardır. Bilim kuramsal düzeyde göstergebilimci diğer iki aşamaya göre daha özgürdür. Çünkü yapılar arasındaki ilişkiyi çoğul türevde kurabilir.

İncelenen yapının birkaç katmanda ürettiği anlamları yeni bir anlam inşa edecek biçimde birleştirebilir.

Kuramsal çözümlmeler her aşamada inceleme nesnesine yöneliktir. Göstergebilimin inceleme konusu olan nesnenin ne amaçla yapıldığı bilgisi her zaman metnin içinde saklı değildir. Örneğin; bilim adına yapılmış bir tors ile sanat adına yapılmış bir tors büyük benzerlikler gösterse de büyük anlam farklarına bizi götürür.

Göstergebilim; içerik düzlemindeki biçimin de üç farklı düzeyde düzenlendiğini buna bağlı olarak üç düzeyde çözümleme gerekliliğini savunur. Yüzeyden derine doğru bu düzeyler söylemsel, anlatsal, mantıksal-anlamsal düzeylerdir. Çözümleme sürecinde dizgenin bu anlam oluşturan düzeylerine ilişki içinde bakmak gerekir. Çözümlemeci anlam düzlemlerini kesitleyerek söylemsel düzeyden mantıksal düzeye kadar yani yüzeyden derine uzanan bir aşama ile çözümleme yöntemi bulur. Ancak yorum bunun tersidir. Mantıksal ve anlamsal sonuç diğer aşama nedensellikleriyle açıklanarak yani olay-olgu örgüsü inşa edilerek açıklanır.

Çözümleme bir sistemli okuma edimidir. Buradaki okuma edimi yaygın bilinen okuma ediminden farklıdır. Göstergebilimsel okuma var olduğu kabul edilen yapıyı ayrıştırarak, bozarak, çözerek yeniden yapılandırma yaparak okuyabilme edimidir. Bu nedenle göstergebilim bir reçetenin incelenen konuya uygulanması anlamını taşımaz. İncelenen her metinde, kendi karakteristik özelliklerine göre okuma planı çıkarılarak okuma edimi başlatılır. Bu nedenle sıklıkla yapılan analiz hatalarından birisi tek tip bir çözümleme kalıbının her durumda uygulanmasıdır.

Göstergebilim özellikle katmanlı anlam dizgeleri kullanılan metinlerde bir tür göstergelerarası çeviriyi gerektirir. Özellikle sanat ürünleri, göstergelerarası çeviriyi gerekli kılan yapılardır. Örneğin; müziğin ezgi dili, rengin anlatım dili, formun tözü göstergelerarası çeviriyi zorunlu kılar.

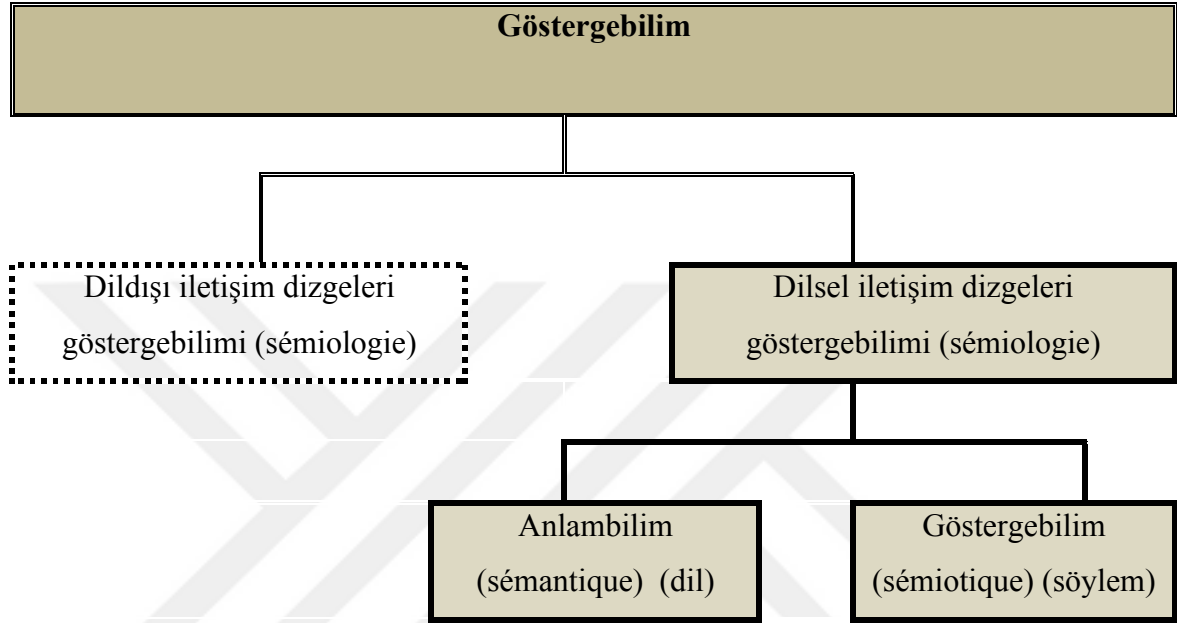
Göstergelerarası çeviri de çözümleme ve yorumlama bir uyarılma süreciyle gerçekleştirilir. Tıpkı dillerarası çeviri gibi sanat ürünlerinde de her biri farklı dil, form, renk, ritim gibi öğeler göstergelerarası çeviriyi gerekli kılar. Böyle bir edimin yapılabilmesi için farklı dilleri içeren sanat ürününün içerdiği dillerin bilinmesini zorunlu kılar. Örneğin; Barok müziğin özellikleri bilinmiyorsa bir opera kompozisyonunun çözümlenmesinde yanılgılara düşülebilir. Burada analist bir çevirmen yetkinliğini kullanabilmelidir.

Göstergebilim başlangıçta doğal dili ve yazınsal metin dilini ele alan yöntemler geliştirmiştir. Ancak yapısalcı felsefenin gelişimine paralel olarak kuramcılar yeni

teknikler eklemleyerek göstergebilimin dil dışı nesneleri inceleyen yöntemlerle çalışılabileceğini kanıtlamışlardır. Bu nedenle Anne Henault' nun göstergebilimin farklı iletişim dillerinde uygulanabilirliğini kabul ederek göstergebilimi şöyle bölümlemiştir:

Tablo 5

Anne Henault'un Göstergebilim Dizgeleri



Kaynak: Guiraud, 2016, s.13

Pierre Guiraud da aynı bölünmeyi kabul etmiş ancak Greimas teorilerinden etkilenecek “göstergebilim kendi içinde bir bilim değil bilimlararası bir inceleme yöntemidir” (Guiraud, 2016, s.14) önermesini kabul etmiştir. Bu kabul Pierre Guiraud’un estetik nesneler ve dil dışı göstergeler üzerine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Tez çalışması kapsamında yer alan analizlerde yöntemlerinden yararlanılacak olan göstergebilim kuramcısı Pierre Guiraud, göstergenin işlevini “*bildiriler aracılığıyla düşünceler iletmektir*” (Guiraud, 2016, s.21) olarak tanımlamıştır. Bu iletim işlemi bir nesne yani kendisinden söz edilen gönderge ve bir iletim aracı ile bir alıcı içerir. Bu betimleme başlangıçta soyut bir anlatım gibi algılansa da bildiri taşıyan iletişim sorununu açılması sanat ürünü analizlerinde önemli yol kat edilmesini sağlamıştır. Kuramcıya göre bildiri taşıyan göndergenin işlevleri şöyle sıralanır:

1. Göndergesel işlev: her tür iletişimin temelidir. Bu işlev bildiri ile bildiriye konu olan nesne arasındaki bağları belirler,
2. Duygusal işlev: bildiri ile yayıcı arasındaki ilişkileri belirler. Coşkular, kişisel nitelikler, toplumsal

normlar, ideolojik savlar bu işlevde anlam bulur. 3. Göndergesel işlev ve duygusal işlev iletişimin hem birbirini tamamlayan hem de birbiri ile yarışan temel yanlarıdır. Bu iki işlev çok farklı düzelenme biçimlerine açıktır; çünkü ikincisi biçimsel değişimlerden ve yan anlamlardan kaynaklanır.” (Guiraud, 2016, s.22).

Sanat ürünlerinde duygusal işlev çözümlemenin büyük bölümünü oluşturur. İletinin diğer işlevleri ise şöyledir: “*Çağrı ya da buyruk işlevi: bildiri ile alıcı arasındaki ilişkiyi belirler. Çünkü her iletişimin amacı alıcıdan bir tepki elde etmektir. Buyruk, alıcının anlayışına yöneltilir. Bu düzeyde de nesnel-öznel, bilişsel-duygusal gibi göndergesel işlev ile duygusal işlevi karşılaştıran ayrım karşımıza çıkar.*” (Guiraud, 2016, s.23). Çağrı ve buyruk işlevi en etkin biçimde reklam ve medya alanında kullanılsa da her sanat ürününde bu işlev kaçınılmaz olarak yer alır. Herhangi bir temaya, örtük ya da açık mesaj iletmeye eğilimli sanat ürünleri; çağrı ya da buyruk işlevini kurgularında aktif hale getirecek biçimde tasarlanır. Doğal olarak analist sanat ürününün ‘neyi gösterdiği’ sorusuyla birlikte gösterdiğini göstermekle ‘neyi amaçladığını’ da analiz etmek durumundadır.

İletilerin bir diğer işlevi de şiirsel ya da estetiksel (güzel-duygusal) işlevdir. R. Jakobson’ ın ilk kez savunduğu bu işlev “*sanatta gönderge, bildirinin kendisidir; bildiri iletişimin aracı olmaktan çıkar amacı olur*” (Guiraud, 2016, s.23) biçiminde tanımlanır. Pierre Guiraud’un da katıldığı bu görüş sanat ürünlerinin göstergebilimsel analizinde önemli katkılar sağlamıştır. Guiraud (2016, s. 23), bu işlevi şöyle açıklar:

Sanat amaç-bildiriler üretir. Bu bildiriler birer amaç olarak ve bildiri oluşlarını sağlayan ilk göstergelerin ötesinde, kendilerine özgü başka anlamlama biçimleri sunar. Üsluplaşma (özgün sanat dili) göndergenin kendileşmesi, simgeleşme biçimindeki bu tür anlamlar özel bir göstergebilimin konuları arasında yer alır.”

Yukarıdaki açıklamasıyla Guiraud; inceleme konusu olan sanat ürününün yalnızca anlam katmanlarına değil sanatçıya özgü sanatçı tarafından oluşturulmuş sanat tarihsel alanda onu imleyen üslubunda gönderge olduğunu kabul etmiştir. Böylece daha önceleri sanat ürünü ‘neyi anlatıyor’ sorusuna yanıt arayan analist, sanatçı (üslubu bilinen) ‘bu üründe neyi anlatıyor’ sorusuyla bir üst inceleme alanı yaratılmıştır. Böylece sanatçının dünya görüşü, bağlı bulunduğu sanatsal ekol ve estetik seçkiler analist tarafından bir

gönderge olarak önceden bilinerek ürünün analizine başlanır. Örneğin; Michalengelo'nun heykelleri Michalengelo'nun kendi yapılandığı üslup dili olmaksızın analiz edildiğinde başka bir Rönesans sanatçısından ayırt edilemez. Bu olanak sanat ürünlerinin göstergebilimsel analizinde önemli denemelerin ve gelişmelerin oluşmasında rol oynamıştır. Göndergenin önemli işlevlerinden birisi de üst-dil işlevidir. Guiraud bu işlevi şöyle tanımlar: *“Alıcının anlayamayacağı durumda olabilecek göstergelerin anlamını belirtmeye yönelik bir işlevdir.”* (Guiraud, 2016, s.25). Üst dil işlevi göstergeyi kendisine anlam veren düzgülüye yönlendirir.

Üst-dil işlevi tüm sanatlarda önemli yer tutar. Tıpkı bir portrenin biçimine göre gerçekçi, gerçeküstücü, kübist ya da ekspresyonist olarak yorumlara yönelinmesini sağlaması gibi. Bir sanat ürününün adı da üst dil işlevi üstlenir. *“Bir sergi galerisi ya da müze duvarındaki kömür küreği, estetiksel bir anlam kazanır aynı biçimde burada da bildirinin göndergesi düzgünün kendisidir.”* (Guiraud, 2016, s.25).

Göndergelerin bir diğer işlevi de anlamak ve duymak işlevidir. *“Bu işlevler birbirleriyle yarış içindedirler. Aynı bildiriye, her birinin değişik oranlarda karıştığını görürüz. İletişimin türüne göre, biri ötekine baskın rol oynayabilir.”* (Guiraud, 2016, s.25). Göstergebilimle anlatımın iki önemli biçimidir. Birbirleriyle öylesine taban tabana karşıt hale gelebilirler ki *“dil in çift işlevi”* (Guiraud, 2016, s.25) kavramı her türlü anlamlama biçimine yayılır. *“Anlamak ve duymak, us ve ruh, deneyimlerimizi iki karşıt ucunu oluşturur; yalnızca karşıt değil aynı zamanda birbirleriyle ters oranda tam algı biçimiyle paralellik içindedir.”* (Guiraud, 2016, s.26). Bu nedenle duygusallık arttığında anlağı baskı altında tutar. Anlak egemenliğini artırdığında duygular baskı altına alınır. Göndergenin bu özelliği, sanat ürünlerinin analizinde analistin dikkate alması gereken önemli bir unsurdur. Çünkü sanatçı yaratım sürecinde izleyicisinin usu ve duygulanımları üzerinde gelgitler yaratır. Analist bu gelgitleri görebilmelidir. Genel olarak sanatın göstergebilimsel analizinde şu ön ilke kabul edilir: *“Anlama, nesne üstünde; coşku (duygulanım) ise özne üstünde etkilidir. Ama özellikle anlamak, yani nesneleri bir araya getirerek anlakta birbirine bağlamak, kısacası hepsini birlikte kavramak, bir örgeleme işlemidir; algılanan duyumlari düzene sokmadır. Oysa coşku duyguları birbirine karıştırıp alt üst etmektir.”* (Guiraud, 2016, s.25). Bu açıklamalar ışığında görüyoruz ki birbirine bütünüyle karşıt iki algılama biçimi (iki anlamlama biçimi) sanatın bütün dallarında kullanılmaktadır. Bu nedenle göstergebilimci mantıksal göstergeler ile anlatımsal göstergeleri analizi sırasında ayırt edebilmelidir. Göndergenin anlamak ve duymak işlevi sanat ürünlerinin yapılandırıldığı ekollerde de yansımaları

bulur. Örneğin; dışavurumcu bir sanat ürününün anlatımsal göstergelerindeki coşku ucu daha aktif iken toplumcu gerçekçi bir sanat ürününde anlağın baskın olduğu anlamak ucu daha aktiftir. Çünkü sanatçı seçtiği ekolle bilinçli biçimde anlama ve coşkuyu izleyicisi üzerinde farklı biçimlerde kullanır.

Özetle işlevleri açıklanan göndergeler sanat ürünlerinde zaman zaman belirli ölçülerde “saymaca” ve belirli ölçülerde ‘nedensiz’ dir (Guiraud, 2016, s.27). Bu incelenen konu-dilin yaklaşımlarını başlangıçta ortaya koyar. *“Anlaksal bilginin gösterge biçimleri duygusal deneyimden uzak durur; tersi de söylenebilir. Duygusal olayların bilimsel incelemesinin çok güç kılan neden bu olguya dayanır. Çünkü bellek; tutku, istek, coşku gibi öğeleri tanımlayabilse bile bütünlüğüyle kavrayamaz”*. (Guiraud, 2016, s.27). Sanat ürünlerinin göstergebilimsel analizinde sanatçının çoğunlukla amacının, kavratmak değil yaşatmak olarak kurgu tasarımını gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle gönderge işlevleri dikkate alınarak yapılan kapsamlı analizlerde ürün somut varoluşunun dışında sanatçının yaratım sürecinde hedeflediği amacının ne olduğunu da incelemeyi ve yorumlamayı gerekli kılar.

3.3.1. İTÜ “Hezarfen” İstanbul, 2007 – 2008

3.3.1.1. Betimsel Analiz



Fotoğraf 30. Hezarfen, 2008, Kod: HH



Fotoğraf 31. Heykelin Yeri: İTÜ Ayazağa Yerleşkesi, Mustafa İnan Kütüphanesi Önü, İstanbul, 10x10 metre ana gövdeye bağı, 3 metre yatay uzantıdan oluşmaktadır.



Fotoğraf 32. Google Earth'den heykelin konumlandığı alan görüntüsü Erş. Tar. 19.02.2017

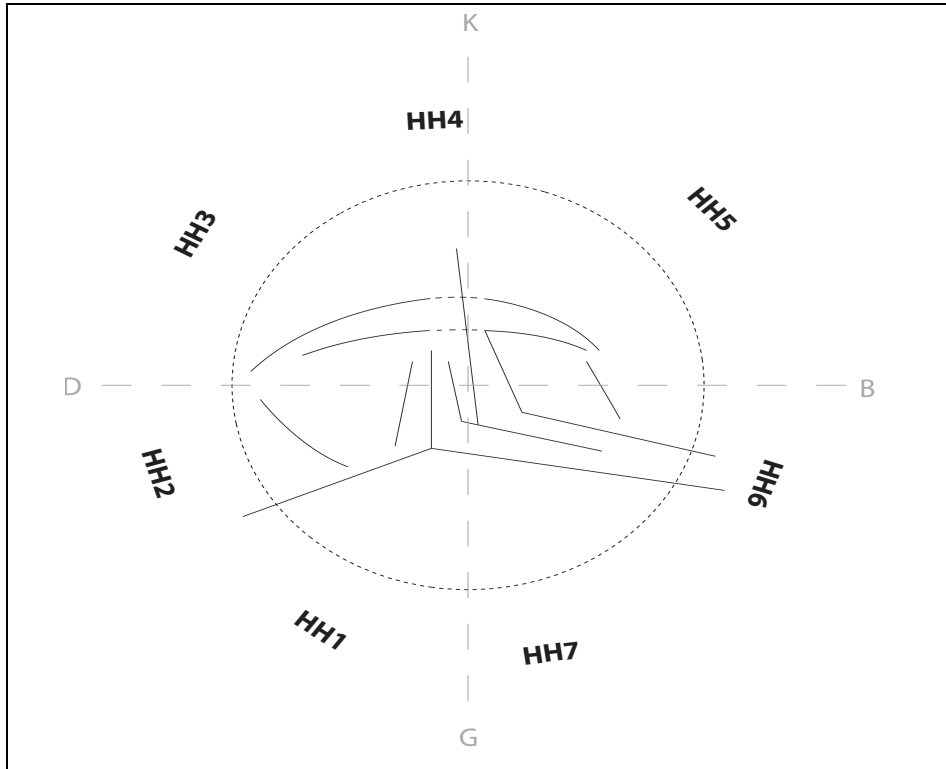
3.3.1.1.1. Betimsel Düzey (HH) Analizi



Fotoğraf 33. Kroki konumunun başlangıcı

Tablo 6

Betimlenecek Görüntü Düzlemlerinin Kodları





Fotoğraf 34. HH1. Görüntüsü

HH1. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ

Tablo 7

HH1. Betimleme Tümceleri

HH1.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
HH1.1	Birbirine paralel metal diyagonal parmaklık görüntüsü veren, üst ve alt bitim noktalarında içbükey eksenle bitirilen metal dizininin uçları, kenarlardan merkeze doğru boyları uzayarak dizilmiştir.
HH1.2	Diyagonal eğimle yere uzanan metal çubuk dizilerinin birleşerek bağlandığı, dar üçgen biçimde yüzeyleri olan, iki metal piramidal form, yatay olarak simetrik biçimde konumlanmıştır.
HH1.3	Uçları esnek bir yay görüntüsünde dışbükey olarak bükülmüş simetrik dar üçgen piramidal yapıların ortalarında, piramidal boşluklar bulunmaktadır.
HH1.4	Yatay ve simetrik olarak uzanan üçgen yüzeyli piramidal formlar, alt yüzeylerinden metal destek ile yere bağlanırken üst tarafından heykel kütesini simetrik olarak ikiye bölen taş malzeme ile bütünleştirilmiştir.
HH1.5	Taş bölümün boşluğu ile metalik uzantıların boşluğunun birleşimlerinin yarattığı dar uzun boşluğun, ayakta duran bir insan formuna benzeyen dikey taş kütleyle bütünleşmesi, figürün kollarını açmış olması görüntüsünü tamamlamaktadır.
HH1.6	Dikey taş form yatay basamaklı inşa edilmiş, başka bir taş formu üzerine yerleştirilmiştir.
HH1.7	Yer düzlemine yatay olarak konumlandırılmış basamaklı form, içbükey geniş oluk görüntüsü veren her basamakta yay formunda enine kesitle bir önceki basamaktan ayrılarak, zeminden 60 cm yüksekliğinde bir platform oluşturmuştur.

(Tablo 7 devamı)

HH1.8	Bu platform dikey taş formun yüksekliği ile eşdeğer uzunlukta zemin üzerine yayılmıştır.
HH1.9	İç bükey yedi basamaklı taş platform, boşluktaki figürün gölgesi ya da ondan koparılmış bir dikey kesit parçası gibidir.
HH1.10	Dikey formda içinde ayakta kollarını açmış figür izlenimini veren blok, her iki yandan alüminyum sütunlarla desteklenmiştir.
HH1.11	Alüminyum sütunların üst kısımları figürün kalça, bel hizasında içi boş üçgen başlıkla, dışbükey dar açılı üçgene bağlanmıştır.
HH1.12	Sütun kalça hizasından başlayarak ayaklara doğru genişleyecek biçimde yatay taş blok üzerine yerleştirilmiştir.
HH1.13	Dikey taş blok, her iki yandan simetrik olarak birleştiği dikey üçgenler hizasından başlayarak, gökyüzüne doğru, başı tam ortadan ikiye bölünecek ekseninde piramidal bir çıkıntı ile formun dışına doğru uzanmıştır.



Fotoğraf 35. HH2. Görüntüsü

HH2. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 8

HH2. Betimleme Tümceleri

HH2.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
HH2.1	Dışbükey piramidal yapıdan diyagonal olarak yere doğru uzanan parmaklık görüntüsü veren uzantılar içi boş silindirik metal borulardan oluşturulmuştur. Bu borular yukarıda ki dışbükey piramidal yapıdan diyagonal olarak yere doğru inerken yukarıda ki dışbükey üçgenin yarattığı yay görüntüsünün simetrisi olacak biçimde uçtan gövdeye doğru giderek orantılı biçimde uzunluğu artırılmıştır.
HH2.2	Uzanan her boru ucu, ince içi boş bir boruyla küçük dar üçgenler oluşturacak biçimde birleştirilmiştir.
HH2.3	Heykelin ana taş bloğuna en yakın üç boru uzantı, toprak zemine sabitlenmiştir.
HH2.4	Toprak zemine sabitlenen borudan en kısa boruya kadar 17 basamak boru kısaltılarak birleştirilmiştir.
HH2.5	HH1 görüntüsünde fark edilmeyen ikinci katmanın, bu görüş açısından diyagonal olarak zemine uzanışı görülmektedir. İkinci katmanı oluşturan borular dikdörtgen prizma formundaki içi boş borulardır.
HH2.6	Bu iki dizi yatay dışbükey uzanan dar açılı üçgenden oluşmuş piramidal yapının toprağa bakan yüzeyinde birleştirilmiştir.
HH2.7	Arkadan görülen ikinci dizi başlangıçta plaka biçiminde olup kendi eksenini etrafında bir kez bükülmüştür. Bükülmeden sonra ince dikdörtgen boru biçiminde öndeki sıranın yere iniş eksenine bir üçgen oluşturacak biçimde zemine doğru indirilmiştir.
HH2.8	Arkada yer alan ikinci dizi parmaklıkta 17 parçadan oluşuyor ancak bu plakaların ana bloğa yakın ilk 5 parçası toprağa sabitlenirken diğerleri yukarıya doğru kısaltılarak dar üçgenlerle birbirine birleştirilmiştir.
HH2.9	Heykelin merkezinde yer alan dikey taş bloğun birbirine paralel iki dikey parçadan oluştuğu görülmektedir.
HH2.10	Bu parçalardan HH2 konumuna yakın olan bölümünün yan yüzeyine sabitlenen metal plaka diğer metal parçaların taşla birleşmesini sağlamıştır.
HH2.11	Dikey taş bloğun içindeki kollarını açmış figüre benzeyen yapının ortalama bel hizasına gelen bölümde, dışbükey dar açılı üçgen piramidal plakalar uzatılmıştır. Plakaların birer uzun kenarı taş bloğa yapışık biçimde yere uzanırken, plakaların serbest uzun kenarları içbükey ve dışbükey yumuşak kıvrımlarla üçgen form oluşturarak yere doğru uzanan, figürü tamamlayan parçaları oluşturmuştur.
HH2.12	HH1’de açıklanan sütun HH2’de daha açık görülebilmektedir. Bu sütunun içi boş içbükey üçgen bir plaka olduğu bu konumda detaylı biçimde görülebilmektedir.
HH2.13	Yatay taş bloklara bağlanan içbükey sütun dikey taş bloğu zemine doğru sarmalamaktadır.
HH2.14	HH2 yönüne yakın olan sarmalayan sütun plakasının simetriği olan ikinci plaka ve onun üzerini kapatan simetrik parmaklıklar, benzer görüntüsünün tam karşıt ekseninde de var olduğu izlenimini güçlendirmektedir.
HH2.15	Zemine oturtulmuş olan dikey taş formun oturtulduğu yatay taş bloklar HH2 pozisyonunda 7 basamakta, adeta iç içe geçirilmiş küçük dikdörtgen prizmalar biçiminde görülmektedir.
HH2.16	7 basamaklı taş blok uzantı her basamakta orantılı biçimde küçülmüştür. Toprağa en yakın bölüm 20 cm civarındadır.



Fotoğraf 36. HH3. Görüntüsü

HH3. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 9

HH3. Betimleme Tümceleri

HH3.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
HH3.1	Heykelin içbükey kavisle oluşturduğu form, dışbükey görünümün anlaşılmayan bölümlerini açığa çıkaracak nitelikte ipucu vermektedir.
HH3.2	Sağa ve sola içbükey ince piramidal biçimde uzanan orta akstaki taş blokla birleşen yapı bu yüzeyde daha açık seçik görülmektedir.
HH3.3	Heykeli ikiye bölen kollarını açmış insan formundaki boşluğun kollar bölümü simetrik olarak ince piramidal yapının içine uzanmaktadır.
HH3.4	Ortadaki taş bloğun tepe noktası ince piramidal yapıların bitiş noktalarından başlayan simetrik ikizkenar üçgen yaratacak biçimde heykelin tepe noktasını oluşturmaktadır.
HH3.5	Heykelin tepe noktasının içindeki boşluk baş formuna uygun bir boşluktur.
HH3.6	Figür görünümü veren içi boş dikey taş bloğun bel hizasından itibaren genişleyerek yere doğru uzanan metal plakaların uçları, yatay taş bloğa doğru konik eğim yaratacak biçimde uzanmıştır.
HH3.7	Metal plakalar iç boşluk bitiminin sonrasında başlayan yatay bloğun oluşturduğu yükseltiye kadar uzatılıp, yükseltinin başladığı noktada kesilmişlerdir
HH3.8	Yere yatay uzanan taş blok; orta kısmı dikey blokla simetri oluşturacak biçimde eklemlenmiştir.
HH3.9	Dikey aksın yatay blokla birleştiği bölüm derin olacak biçimde kenarlara doğru açık havanın görülebileceği derinlikte oyulmuştur.

(Tablo 9 devamı)

HH3.10	Yukardan uzanan metal plakalar; yatay taş bloğun oyuntu kısmında değil, oyuntunun bitip dikdörtgen prizmatik köşelerine dayandırılmıştır.
HH3.11	Yatay dikdörtgen form, prizmanın içinde elips biçimde açılmış bir boşluk olduğu izlenimini vermektedir.
HH3.12	Her iki kenara simetrik biçimde uzanan içbükey dar açılı piramitlerin yere bakan dar kenarlarında 17'şer metal çubuk yer düzlemine 70 derece açı oluşturacak biçimde diyagonal olarak uzanmaktadır.
HH3.13	Metal uzantıların orta aksa yakın olan 5'er tanesi yere sabitlenmiş, diğerleri dar piramidal içbükey yapının uçlarına doğru orantılı biçimde kısalarak eşit açılarla dizilmiştir.
HH3.14	Bu metal uzantıların piramidal yapının alt kenarından çıkışlarında yatay plaka görünümündedir.
HH3.15	Bu plakalar kendi ekseni etrafında bir kez döndürüldükten sonra içi boş dikdörtgen prizma borulara dönüştürülmüştür.
HH3.16	Bu borular üstten ve alttan dışbükey yüzeyden inen silindirik borularla açılacak biçimde eşit sayıda dizildiği görülmektedir.
HH3.17	Boru uçları birbirine 45 derece açı yapacak biçimde kısa borularla bağlanmıştır.
HH3.18	Orta akstaki kollarını açmış figüre benzeyen boşluğu barındıran blok simetrik biçimde incelererek yere sabitlenmiştir.
HH3.19	Heykelin HH3 konumunda zemin yükseltilmiş, metal çubukların uzandığı kavisli dar alandan sonra havuz başlatılmıştır.



Fotoğraf 37. HH4. Görüntüsü

HH4. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ

Tablo 10

HH4. Betimleme Tümceleri

HH4.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
HH4.1	HH3’de görebildiğimiz heykel unsurlarını tam cepheden görebildiğimiz bir konumdur.
HH4.2	Aksın her iki yanında yatay bloğa doğru uzanan plakaların açılımının, ortadaki kollarını açmış figüre benzeyen boşluğun hemen hemen bel hizasından itibaren pelerin gibi açılarak içbükey bir form oluşturduğu gözlenmektedir.
HH4.3	Bu plakaların sol bölümü heykelin içbükey kısmına kıvrılırken sağ bölümünün uçları dışbükey yüzeye doğru kıvrılmaktadır.
HH4.4	HH4 cephesinde yere diyagonal biçimde uzanan 17’şer boru dışbükey yüzeydeki borularla düzenli bir simetrik (çapraz) kesişme görüntüleri yaratmaktadır.
HH4.5	HH4 konumunda orta aksta yer alan taş bloğun içindeki kollarını açmış insana benzeyen figür bütünüyle gökyüzüyle buluşmaktadır.



Fotoğraf 38. HH5. görüntüsü

HH5. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ

Tablo 11

HH5. Betimleme Tûmceleri

HH5.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ
HH5.1	Bu konum heykelin büyük oranda profil görüntüsünü içermektedir.
HH5.2	HH5 konumunda orta taş aksın yatay taş blokla birleşim bölümü daha net görülmektedir. Bu aksın üstten aşağıya doğru eğimli biçimde yer düzlemine 80 derece açıyla birleştiği gözlenmektedir.
HH5.3	HH5 konumu sağ ve sola eşit olarak dağılmış olan 17'şer içbükey ve dışbükey boruların konumlarının daha net görüldüğü bir bölümdür.
HH5.4	HH1'de anlatılan parmaklık izlenimi veren silindirik borularla HH2'de anlatılan dikdörtgen prizmatik borular bu konumda, iki dizinin eğik bir dar üçgen alan oluşturacak biçimde yere indiklerini göstermektedir.
HH5.5	Bu inişin açıları ana taş aksın yarattığı açıyla eşitlik oluşturacak biçimde iki açı oluşturulmuştur.
HH5.6	İç bükey alandaki borular ana aksla 30 derece bir açı oluştururken dışbükey alandaki borular içbükey alandaki borularla yeniden 30 derecelik bir açı yaratarak zemine uzanmıştır.
HH5.7	Birbirine 30 derece açıyla ayrılarak yere inen borular ince piramidal yatay uzantının alt dar kenarında birleşmişlerdir.
HH5.8	HH5 konumunda heykelin tepe noktasında yer alan piramidal yapı daha açık biçimde görülebilmektedir.
HH5.9	Bu yapı sağa ve sola uzanan metal ince piramidal yapının yan kenarlarının uzunluğuna eşit biçimde ikizkenar üçgen oluşturacak çatı formunda taş blokla bütünleştirilmiştir.
HH5.10	HH5 konumunda yere uzanan heykelin ana yapısının birleştiği yatay taş blok, yer düzlemiyle açı oluşturacak biçimde yerleştirildiği net olarak görülmektedir.
HH5.11	Heykelin ana yapısını oluşturan dikey eksenle yatay eksen yaklaşık 110 derecelik bir açı oluştururken; yatay taş blok zeminle 15 derece açı oluşturacak biçimde eğimli olarak yerleştirilmiştir.
HH5.12	Yatay bloğun en yüksek kısmı havuza bakan HH4 konumudur.
HH5.13	HH5 konumunda dikey aksta yer alan taş bloğun her iki yanının simetrik olduğu ve aşağıdan yukarıya doğru dar açılı bir üçgen oluşturduğu görülmektedir.
HH5.14	HH5 konumunda diğer konumlarda görülen orta boşluk görülmediği için içbükey uzanışın eğimi daha açık görülebilmektedir.
HH5.15	HH5 konumunda yatay dar açılı simetrik piramidal yapının uçlarından hayali olarak çizim yoluyla eğim tamamlandığında, daireye yakın bir elips ortaya çıkar.
HH5.16	Dikey taş aksı sarmalayan metal plakaların yatay aksla birleşme bölümü HH1'de görülen küçük üçgen yapı HH5'de daha net görünmüştür.
HH5.17	Yere yatay uzanan dar açılı piramidal yapıya bağlı metal plakalar, dikey akstaki insan formunda olan boşluğun göğüs hizasına kadar taşla yaklaştırılmıştır. Bu şekilde metal plakalarla küçük bir üçgen oluşturulmuş, bu plakalar bel hizasından itibaren açılarak yere doğru daha büyük ve geniş bir üçgen alan yaratmıştır.



Fotoğraf 39. HH6. görüntüsü

HH6. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 12

HH6. Betimleme Tümceleri

HH6.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
HH6.1	HH1 konumunun sağ-sol anlamında simetrisi olan bu konum, yatay uzantının dışbükey olarak dikey aksla oluşturduğu kesişme alanının daha açık görüldüğü bir konumdur.
HH6.2	Bu konumda iki boru diziminin arasındaki üçgen boşluk net biçimde görülürken, yatay olarak yere uzanan taş bloğun zeminle oluşturduğu açı açıkça görülmektedir.
HH6.3	HH6 konumunda giderek yükselen yatay uzantının, 9 taş bloktan oluştuğu görülebilmektedir.
HH6.4	Her blok, oyuk kemerli bir yapıyla birbirine birleştirilmiştir.
HH6.5	En uçtaki en küçük taş blok, dikey aksın en tepesinde yer alan piramidal taş çıkıntının simetrisi ya da yansımasıdır. Bu blok alt ve üst yüzeyleri düz olan ikizkenar üçgen piramit formundadır.



Fotoğraf 40. HH7. Görüntüsü

HH7. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ:

Tablo 13

HH7. Betimleme Tûmceleri

HH7.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ
HH7.1	Bu konum HH4 konumunun tersi konumundadır.
HH7.2	Heykelin ön cephesi olarak nitelendirilebileceği gibi, arka cephesi olarak da nitelendirilebilir.
HH7.3	HH7 konumunda diğer konumlarda fark edilmeyen detaylar yer alır.
HH7.4	Daha önceki konumlarda anlatılan dikey taş bloğu sağlı sollu sarmalayan iç ve dışbükey olarak kıvrım oluşturacak biçimde yere doğru açılan metal plakaların açılım genişliği, yatay uzanan taş blok uzantısının genişliğiyle eşittir.
HH7.5	HH7 konumunda sağ ve sol taraflara kısalarak dizilmiş olan birbiriyle üçgen oluşturacak biçimde yere diyagonal olarak uzanan boruların, ana aks ile olan mesafelerinin eşit olduğu ve bu uzaklığın yarattığı boşluktan heykelin çevresine ilişkin peyzajın net olarak görülebildiği fark edilmektedir.
HH7.6	HH7 konumu yatay uzanan taş bloğun, içbükey oyumunun derin olmadığını göstermektedir. Ayrıca bu oyuk; uçlardan bir çizgiyle hayali olarak uzatıldığında yere sabitlenen 5 borunun başlangıç noktası ile kesiştiği görülür. (içbükey-dışbükey yönde ana aksa yakın 5'er boru)
HH7.7	HH7 konumunda heykeli oluşturan ana dikey taş bloğun en tepe noktasıyla yere yatay uzanan taş bloğun en uç noktası aynı dikey hizadadır.

3.3.1.1.2. Betimsel Düzey (ÇHH) Analizi



Fotoğraf 41. Betimsel düzey ‘çevre’



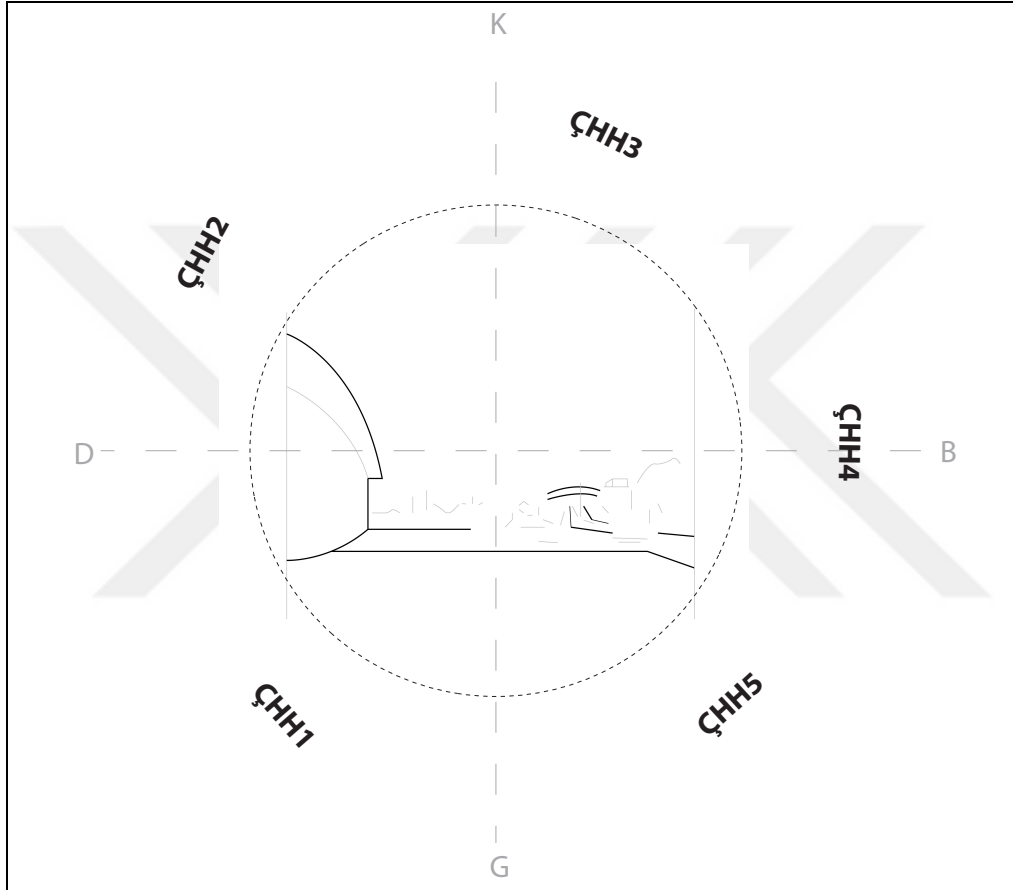
Fotoğraf 42. Google Earth’den heykel ve çevresinin görüntüsü, Er. Tar. 19.02.2017

HEYKELİN YER ALDIĞI BETİMLENECEK ÇEVRE ALANLARININ KODLANMASI

Geniş çevre alanına sahip olan heykel kent dokusu içinde yer almaktadır. Bu nedenle her konum farklı çevre görüntüsü içermektedir.

Tablo 14

Hezarfen Heykeli Çevresinin Bakış Açıları Krokisi





Fotoğraf 43. ÇHH1 görüntüsü

ÇHH1: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 15

ÇHH1. Betimleme Tümceleri

ÇHH1	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇHH1.1	ÇHH1 konumu çevreyi 2 ayrı parçada yansıtan bir konumdur.
ÇHH1.2	Bu konumda bakış açısına yakın olan bölüm havuzla çevrelenmiş bölüm iken; yatay konumun tam simetrik karşıtı, bina birimlerinden oluşmuş kent görünümünün yansıdığı ikinci bir parçanın olduğu izlenimini vermektedir.
ÇHH1.3	ÇHH1 konumu heykelin profil konumdur. Ön tarafta yer alan havuzda heykelin metalik parlaklıklarının yansımaları kolayca izlenebilmektedir.
ÇHH1.4	Havuzun kıyısında görülen heykelin tam karşısında park alanı çağrışımı yapan ağaçlar, ağaçların arkasında da farklı yüksekliklerde yer alan binalar görülmektedir.
ÇHH1.5	Heykelin konumu, bina konumlarıyla çelişmeyen yatay görünümünü ÇHH1’de korumaktadır.



Fotoğraf 44. ÇHH2. Görüntüsü

ÇHH2: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 16

ÇHH2. Betimleme Tümceleri

ÇHH2.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇHH2.1	ÇHH2 konumunda heykelin içbükey tarafının havuzla birleştiği bölümüdür.
ÇHH2.2	Bu konumda çevresel olarak havuzun etkisi görsel bir önem taşımaktadır.
ÇHH2.3	Heykelin bütünsel olarak aksının suya yansması açılmış bir midye kabuğu yansması yaratmaktadır.
ÇHH2.4	Bu görüntü aynı zamanda heykelin elips formuna yakın küresel yapısı hakkında da fikir vermektedir.
ÇHH2.5	ÇHH2 konumunda heykelin geniş bir alan ortasında yer aldığı fikri güçlenmektedir. Çünkü çevresinde yer alan mimari yapılar ağaç sıralamalarının arkasında, heykel görüntüsünü sıkıştırmayacak uzaklıkta yer almaktadır.
ÇHH2.6	ÇHH2 konumunda heykele en yakın bina tuğla örgü duvarlı kütüphane binasıdır. Bu binayla heykel arasında havuzun yer alması, binayla havuzun yakınlığını düzlem açısından bakışı kolaylaştıracak bir uzaklığa taşımıştır.
ÇHH2.7	ÇHH2 görüntüsünde havuz suyuna yansıyan gökyüzü ve ağaç yansımaları heykeli çevreleyen alanın, doğal bir boşluk yaratacak biçimde düzenlendiği izlenimini vermektedir.



Fotoğraf 45. ÇHH3. Görüntüsü

ÇHH3: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 17

ÇHH3 Betimleme Tümceleri

ÇHH3.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇHH3.1	Heykelin içbükey tarafının görüldüğü bu konumda diğer konumlardan bütünüyle farklı çevre özelliklerine rastlanır.
ÇHH3.2	Bu konumda heykele doğru uzanan patika, çimenlik bir alanla geniş bir bakış açısı kazanmıştır.
ÇHH3.3	Çimenlik alanın sol kenarında yer alan kısa boylu ağaç dizisi, heykelin görüntüsünü kapatmadığı gibi; onu çevreleyen bir parmaklık görüntüsünde konumlanmıştır.
ÇHH3.4	ÇHH3 konumunda kütüphane binası ile heykel arasındaki mesafe daha gerçekçi boyutlarda izlenebilmektedir.
ÇHH3.5	Geniş bir alana uzanan yeşil çimenlik bir düzlemin ucuna konumlanmış olan heykel ana yapısı, heykelin hem gökyüzüne uzanışını hem yeryüzüyle bağlantısını organik bir bağa dönüştürmüştür.



Fotoğraf 46. ÇHH4. Görüntüsü

ÇHH4: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ:

Tablo 18

ÇHH4 Betimleme Tûmceleri

ÇHH4.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ
ÇHH4.1	ÇHH4 konumundaki görüntü heykelin mimari çevreyle bağıını en detaylı biçimde gösteren konumdur.
ÇHH4.2	Bu konumda heykel kütüphane binasının yarattığı set önünde yer alan kütüphane mimarisiyle yatay blok yoluyla neredeyse bütünleşen bir ilişki kurulmuştur.
ÇHH4.3	Heykelin yatay taş bloğuyla kütüphane mimarisinin tuğla olmayan taş kaplama bölümü öylesine bütünleşmiştir ki heykel binanın bir parçasıymış gibi algılanmaktadır.



Fotoğraf 47. ÇHH5. görüntüsü

ÇHH5: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ

Tablo 19

ÇHH5 Betimleme Tümceleri

ÇHH5.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇHH5.1	Bu konumda heykel bir önceki konumda anlatılan kütüphane binasıyla olan aralığının gerçekçi bir biçimde görülebildiği konumdur.
ÇHH5.2	Heykel bu konumda hem havuzla çevrenip, havuzun bitiminde yer alan kütüphane binasıyla bağı gözlenebildiği gibi, hem de heykelin etrafında uzanan yeşil alanın arkasından görülen kent dokusu izlenebilmektedir.
ÇHH5.3	ÇHH5 konumu kütüphanenin girişine uzanan yürüme alanıyla bütünleştiği için heykel çevresinde yer alan insan yaşantısıyla da olan bağ görülmektedir.

3.3.1.1.3. Heykel-Çevre Bağlamında Betimsel Bulgular, HHÇB

Hezarfen heykeli betimsel düzey analizi ve heykelin çevre alanının betimsel analizleri ışığında saptanan görüntüleri betimleyen tümcelerden şu temel ilişki biçimleri ortaya çıkarılmıştır. Heykel kütesinin çevre bağlantısında sanatçının bilinçli olarak dikkate aldığı:

1. Gökyüzü ve ufuk bağlantısı
2. Kütüphane binasıyla bağlantısı
3. Havuzla bağlantısı
4. İnsanlarla bağlantısı
5. Doğal çevreyle bağlantısı
6. Kent ile bağlantısı



Fotoğraf 48. HHÇB1. Görüntüsü

HHÇB1'İN GÖKYÜZÜ VE UFUK BAĞI

HH kodlu heykelin inşa ve yapılandırma aşamalarında sanatçının dikkate aldığı kabul edilen en önemli çevre bağlantısı, gökyüzü ve ufuk bağlantısıdır. Heykelin en geniş görüş alanına sahip olunan içbükey ve dışbükey yüzeylerinden bağlantı kolayca görülebilmektedir. Dikey taş bloğun içine yerleştirilmiş olan insan formundaki boşluk sonsuz bir gökyüzü görüntüsünü algılamamızı sağlıyor. Figürün yere paralel olarak uzanan yatay uzantılarındaki (açık kollar) boşluk, ince bir boşluk olmasına karşın açılardan bakıldığında, oradan da gökyüzünü hissetmek, bize gökyüzüne doğru bir tırmanış eyleminin izlenimini vermektedir. Dikey aksın sağına ve soluna yerleştirilmiş iki katlı metal boruların yarattığı boşluklardan gökyüzü parçaları izlenebilmektedir.

Özellikle günün değişik saatlerinde gerek gökyüzü gerekse bulutların renk değiştirmesiyle heykelin gökyüzü bağlantısı dinamik biçimde değişime uğramaktadır.



Fotoğraf 49. HHÇB2 görüntüsü

HHÇB2'NİN KÜTÜPHANE BİNASI İLE BAĞI

ÇHH4 analizinde belirtildiği gibi heykel kütesine en yakın olan kütüphane binasıyla uyumlu bir bağ oluşturmaktadır. Farklı açılardan bakıldığında kütüphane binasıyla olan bağ değişime uğramakla birlikte HHÇB2 fotoğrafında da izlenebileceği gibi kütüphane camları heykelin yansılarını sergileyen tuval görünümündedir. Heykelin kütüphane binasıyla anlam bağı oluşturup oluşturmadığı ilerleyen aşamalarda tartışılacaktır.



Fotoğraf 50. HHÇB3 görüntüsü

HHÇB3'ÜN HAVUZ (su) İLE BAĞI

Heykelin içbükey yüzeyinin hemen yakınından başlayan ve geniş alanı kapsayan havuz, heykeli gökyüzünü de kapsayacak biçimde bütünüyle yansıtmaktadır. Kolları açık figür izlenimi veren dikey taş aks havuz yüzeyinde kıyıda durup havuza bakan bir insanın görüntüsü gibi yansımıştır. Ayrıca heykelin metal bölümleri, bütün parlaklığıyla heykel yüzeyinde dalgali ışıltılar yaratmaktadır.

Günün değişik saatlerinde ışığın havuz suyunda yarattığı renk değişimleri heykel yansısında sürekli değişime neden olmaktadır. Heykelin konumlanması hem dinamik gökyüzünü hissettirirken hem de onun asimetrik yansısını havuz yüzeyinde hissettirmektedir.



Fotoğraf 51. HHÇB4 görüntüsü

HHÇB4'ÜN İNSANLAR İLE BAĞI

Heykelin dışbükey yüzeyinin bulunduğu tarafta kütüphane kapısına ulaşan bir yaya yolu bulunmaktadır. Meydan görüntüsü veren yaya yolun bulunduğu zemin, hareket halindeki insanların heykel görüntüsünün kadrājına sıklıkla girerek, heykelin yaşam alanında yer alma biçimini konumlamaktadır. Çok kalabalık olmayan küçük gruplu insan geçişleri heykelin tekil anıtsallığını güçlendirir biçimde görülmesini sağlamaktadır. Olasılıkla kütüphane de düzenlenecek çok sayıda insanın katıldığı etkinliklerde, heykelin insanla bağı çeşitlenecektir.



Fotoğraf 52. HHÇB5a görüntüsü

HHÇB5a’NIN DOĞA İLE BAĞI

Heykelin içbükey yüzeyinin bir bölümü havuzla çevrelenirken büyük bir bölümü geniş çimenlik bir alanla çevrelenmiştir. Bu alanın sol tarafında çimenlik alanı boydan boya kesen ince bir yaya yolu bulunmaktadır. Yaya yolunun bir kenarı heykelin alan sınırlarında iken diğer kenarı ağaçlandırılmış yeni bir yeşil alana açılmaktadır. Kısa boylu ağaçlar heykelin çok uzağında geniş ufuklu bir boşluk oluşturmaktadırlar.



Fotoğraf 53. HHÇB5b görüntüsü

HHÇB5b’NİN DOĞA İLE BAĞI

HHÇBb fotoğrafında heykeli çevreleyen doğanın geçici parçalarına örnek gösterilebilecek detay dikkat çekicidir. Uçmaya hazırlık aşamasında kanatlarını açmış olan kuş görüntüsü, heykelin etrafındaki geniş doğal çevrenin rastlantısal parçalarını da gözlemciye hatırlatmaktadır. Özellikle heykelin formuyla bağ kurulacak kuşun sadece anlam olarak değil doğanın gerçekliği içinde de heykelle aynı görüntü parçacığının içinde yer alabildiği izlenmektedir.



Fotoğraf 54. HHÇB6 görüntüsü

HHÇB6’NIN KENT İLE BAĞI

Heykelin profil konumunun bir yanı kütüphane binasıyla bütünleşirken onun karşı konumunda kenti oluşturan mimari birimler göze çarpmaktadır. Heykele yakın yatay konumlu mimari birimlerin arkasında üçüncü ve dördüncü planda yüksek binalar görülmektedir. Bu binaların heykelle doğrudan bağı kurulamamakla birlikte, büyük yansıtıcı camları nedeniyle gökyüzüyle bütünleşmiş olma izlenimi veren yüksek binalar heykelin çevre alanında bir sıkışıklık yaratmadığı gibi ufuk görüntüsünün içinde yansıtıcı bir detay olarak dikkat çekmektedir.

3.3.1.1.4. Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti

Tablo 20

Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti

BETİMSSEL DÜZEYİN BÜTÜNSSEL ÖZETİ	
BOYUTLARINA DAİR	✓ 10x10 metre ana gövdeye bağlı üç metre uzantıdan oluşan heykel geniş bir alana oturmaktadır.
YAYILDIĞI ALANA DAİR	✓ Heykelin yer aldığı mekân geniş bir park alanı görünümündedir. Bu alan heykelin izlenmesini her cepheden farklı etkilerle güçlendirmektedir.
MALZEME ÖZELLİKLERİNE DAİR	✓ Heykel taş ve metal malzemeye yapılmıştır. ✓ Taş malzeme heykelin dikey ve yatay merkezi konumunda yer almaktadır. ✓ Taş malzeme yontularak, iki ayrı parçanın birleştirilmesiyle tamamlanmıştır. ✓ Heykelin merkezi dikey taş aksının sağ ve sol uzantıları metal malzemeye yapılmıştır. ✓ Heykelin metal bölümleri, metal plakaların kaynak yöntemiyle birleştirilip 3 boyutlu formlara dönüştürülmüştür. ✓ Heykelin sağ ve soluna eşit oranda yayılan metal çubukların bir sırası silindirik içi boş boru özelliği taşıırken; içbükey taraftaki ikinci sıra dikdörtgen prizma formunda içi boş borulardan oluşmaktadır. ✓ Merkezi dikey taş aksın sağında ve solunda yer alan metal plakanın bükülerek hacim kazandırılması yoluyla form oluşturulmuştur.
BOŞLUKLA İLİŞKİSİNE DAİR	✓ Form, boşluğu bir plastik öge olarak ana yapısında kullanırken; boşluk heykelin özne formunu oluşturmaktadır. ✓ İç bükey ve dışbükey alan yaratan yatay ve dikey akslar heykelin bir bölümünde önemli bir küresel iç alan yaratmıştır. ✓ Heykelin çevresiyle bağını en güçlü biçimde oluşturan bölüm, yatay akslardır. Özellikle figürün bağlandığı basamaklı olarak ilerleyen yatay taş uzantı heykeli toprakla bütünleştirirken; içbükey olarak uzanan metal piramidal kanatlar önünde yer alan havuz nedeniyle küresel bir iç boşluk oluşturmaktadır. ✓ Heykelin çevresel özellikleri doğanın farklı saatlerde ve mevsimlerdeki değişimini heykele kolayca yansıtacak biçimde düzenlendiği söylenebilir. Özellikle heykelin iç boşluklarını dolduran çevre görüntüsü statik bir görüntü değil, güneş ışınlarının açısı ve gökyüzünün rengiyle her an değişen dinamik bir görüntüdür.

(Tablo 20 devamı)

FORMDA YER ALAN PLASTİK ÖĞELERE DAİR	✓ Heykel çok sayıda üçgen piramit yapının eklemelenmesi ile oluşturulmuştur. ✓ Merkezi yatay ve dikey aksı oluşturan taş yontu bölümü birbiriyle 110 derece açı oluşturacak biçimde birleştirilmiştir. ✓ Taş bloğun tepe noktası 60 derece açı oluşturan piramidal bir yapıyla alt bölüm hizasında yerleştirilmiştir. ✓ Taş bloğun içinde yontularak elde edilen boşluk ayaklarının üzerinde yükselen kollarını açmış bir insan silueti izlenimi verecek biçimde oluşturulmuştur. ✓ Figürün açık kolları taş aksın tepe noktasının ortasına yerleştirilen baş formundan sonra başlatılmıştır. ✓ Yatay olarak sağa ve sola uzanan kol boşlukları ince dar açılı (5 derece) piramidal boşluklardır. Bu boşluklar dikey figür bloğuna eklemelenmiş simetrik yatay uzanan metal piramidal yapının içinde ilerlemektedir. ✓ Kolları içinde ilerlediği metal plakalar yüzeyleri geniş kenarları dar, dar açılır birbirine simetrik iki piramidal yapıdır. Bu piramidal yapıların uçları gövdeden başlayarak yumuşak bir yay oluşturacak biçimde bükülmüştür. ✓ Heykelin iki yüzeyinde içbükey ve dışbükey form özelliği kazandıran yatay piramidal uzantılar yere doğru diyagonal olarak üçgen oluşturarak uzanan iki dizi boruların taşıyıcısı durumundadır. ✓ Forma içbükey yüzeyden bakıldığında görüntü kanatlarını açmış devasal bir kuş imgesi olduğu izlenimi vermektedir. ✓ Heykelin yatay ve dikey akslarını buluşturan en önemli parçalardan biri boşluktaki figürün bel hizasından başlayarak üçgen formda kıvrım oluşturarak açılan metal plaka bölümüdür. Bu bölüm heykelin profil görüntülerinde taş figürü sarmalayan plastik bir unsur olarak görünmesine karşın; içbükey ve dışbükey yüzeylerde bir kuşun gövdesine bağlı kuyruk açısı gibi görünmektedir. ✓ Heykelde geniş yaylar, çok sayıda üçgen formlar oluşturabilecek sistematik tasarlanmış bir form olarak düzenlenmiştir.
ÇEVRE ÖZELLİKLERİNE DAİR	✓ Kütüphane binasının yakınında konumlanan heykel, mimari oluşumla çelişmeyecek ve mimari boyutun kapatmadığı bir konumda olmasında havuz önemli bir rol oynamıştır.

(Tablo 20 devamı)

	✓ Heykelin içbükey yüzeyini büyük ölçüde çevreleyen havuz kütüphane binasının kütleli ağırlığını heykelden uzaklaştırmıştır. ✓ Kütüphane binası ve heykel arasındaki havuz plastik değerleri güçlendirici rol oynamış, heykelin görüntüsünün suda ve kütüphane binasının camlarında tekrar tekrar yansımaları sağlamıştır. ✓ Çevre, bütünüyle heykel tasarımına uygun olarak düzenlenmiş olmasa da heykel tasarımcısı çevrenin olanaklarını heykel lehinde kullanabilmeyi, en uygun konumda yer alacak biçimde heykeli yapılandırdığı görülmektedir. Ancak heykel çevresinde yer alan yürüme yollarının kenarlarındaki ışıklandırma kutularının çevre görüntüsünü olumsuz etkilediği söylenebilir. Işıklıdırmanın yer altına gizlenmesi heykelin çevresiyle olan ilişkisini doğal kılacağı için daha uygun bir seçim olarak düşünülebilir.
ÇEVRESİ BAĞLAMINDA YARATTIĞI IŞIK GÖLGE ÖZELLİKLERİNE DAİR	✓ Heykelin konumlandığı alan farklı bakış açılarındaki heykeli farklı plastik katkılar sunmaktadır. Havuz bu plastik katkıyı güçlendiren en önemli çevre öğesidir. Gerek yansımalarla gerekse renk değişimleriyle heykelin zaman zaman doğanın bir parçasıymış gibi görülmesini sağlamaktadır.
ÇEVRESİ İLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İNSANLA KURDUĞU BAĞA DAİR	✓ Heykel çevresinin kampüs bünyesinde yer alması, heykeli yoğun kent dokusundan uzaklaştırmış ancak insanlarla bağını koparmamıştır.
RASTLANTISAL OLARAK HEYKEL ÇEVRESİNDE BULUNAN ÖĞELERLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA	✓ Heykel çevresine rastlantısal olarak katılan her doğa parçası heykelin çevresiyle bağını güçlendirirken özellikle kuşlar heykelle bir anlam bağı da oluşturmaktadır.

3.3.1.1.5. Betimsel Düzeyin Sonuçları

Tablo 21

Betimsel Düzeyin Sonuçları

BETİMSSEL DÜZEYİN SONUÇLARI	
HEYKEL	(HH1.5) Taş bölümün boşluğu ile metalik uzantıların boşluğunun birleşimlerinin yarattığı dar uzun boşluğun, ayakta duran bir insan formuna benzeyen dikey taş kütleyle bütünleşmesi, figürün kollarını açmış olması görüntüsünü tamamlamaktadır. (HH1.7) Yer düzlemine yatay olarak konumlandırılmış basamaklı form, içbükey geniş oluk görüntüsü veren her basamakta yay formunda enine kesitle bir önceki basamaktan ayrılarak, yer zeminden 60 cm yüksekliğinde bir platform oluşturmuştur. (HH1.9) İç bükey yedi basamaklı taş platform, boşluktaki figürün gölgesi ya da ondan ayrılmış parçası gibidir. (HH1.13) Dikey taş blok, her iki yandan simetrik olarak birleştiği dikey üçgenler hizasından başlayarak, gökyüzüne doğru başı tam ortadan ikiye bölecek eksenle piramidal bir çıkıntı ile formun dışına doğru uzanmıştır. (HH2.1) Dışbükey piramidal yapıdan diyagonal olarak yere doğru uzanan parmaklık görüntüsü veren uzantılar, içi boş silindirik alüminyum borulardan oluşturulmuştur. Bu borular yukarda ki dışbükey piramidal yapıdan diyagonal olarak yere doğru inerken, yukarıda ki dışbükey üçgenin yarattığı yay görüntüsünün simetrisi olacak biçimde uçtan gövdeye doğru giderek orantılı biçimde uzunluğu artırılmıştır. (HH2.2) Uzanan her boru ucu ince içi boş bir boruyla küçük dar üçgenler oluşturacak biçimde uçlar birleştirilmiştir. (HH2.4) Toprak zemine sabitlenen borudan en kısa boruya kadar 17 basamak boru kısaltılarak birleştirilmiştir. (HH2.8) Arkada yer alan ikinci dizi parmaklıkta 17 parçadan oluşmaktadır. Bu plakaların ana bloğa yakın ilk 5 parçası toprağa sabitlenirken, diğerleri yukarıya doğru kısaltılarak yatay dar üçgen prizmalarla birleşmektedir. (HH2.11) Dikey taş bloğun içindeki kollarını açmış figüre benzeyen yapının ortalama bel hizasına gelen bölümde, dışbükey dar açılı üçgen piramidal plakalar uzatılmıştır. Plakaların birer uzun kenarı taş bloğa yapışık biçimde yere uzanırken, plakaların serbest uzun kenarları içbükey ve dışbükey yumuşak kıvrımlarla üçgen form oluşturarak yere doğru uzanan, figürü tamamlayan parçaları oluşturmuştur. (HH2.15) Zemine oturtulmuş olan dikey taş formun oturtulduğu yatay taş bloklar HH2 pozisyonunda 7 basamakta adeta iç içe geçirilmiş küçük dikdörtgen prizmalar biçiminde görülmektedir. (HH3.4) Ortadaki taş bloğun tepe noktası ince piramidal yapıların bitiş noktalarından başlayan simetrik ikizkenar üçgen yaratacak biçimde heykelin tepe noktasını oluşturmaktadır.

(Tablo 21 devamı)

(HH3.7) Metal plakalar iç boşluk bitiminin sonrasında başlayan yatay bloğun oluşturduğu yükseltiye kadar uzatılıp, yükseltinin başladığı noktada plaka kesilmiştir.

(HH3.9) Dikey aksın yatay blokla birleştiği bölüm derin olacak biçimde kenarlara doğru açık havanın görülebileceği derinlikte oyulmuştur.

(HH3.12) Her iki kenara simetrik biçimde uzanan içbükey dar açılı piramitlerin yere bakan dar kenarlarında 17'şer metal çubuk yer düzlemine 70 derece açı oluşturacak biçimde diyagonal olarak uzanmaktadır.

(HH3.15) Bu plakalar kendi eksenini etrafında bir kez döndürüldükten sonra içi boş dikdörtgen prizma borulara dönüştürülmüştür.

(HH3.19) Heykelin HH3 konumunda zemin yükseltilmiş, metal çubukların uzandığı kavisli dar alandan sonra havuz başlatılmıştır.

(HH4.4) HH4 cephesinde yere diyagonal biçimde uzanan 17'şer boru dışbükey yüzeydeki borularla düzenli bir simetrik (çapraz) kesişme görüntüleri yaratmaktadır.

(HH5.2) Bu aksın üstten aşağıya doğru eğimli biçimde yer düzlemine 80 derece açıyla birleştiği gözlenmektedir.

(HH5.5) Bu inişin açıları ana taş aksın yarattığı açıyla eşitlik oluşturacak biçimde iki açı oluşturulmuştur.

(HH5.6) İç bükey alandaki borular ana aksla 30 derece bir açı oluştururken dışbükey alandaki borular içbükey alandaki borularla yeniden 30 derecelik bir açı yaratarak zemine uzanmıştır.

(HH5.7) Birbirine 30 derece açıyla ayrılarak yere inen borular ince piramidal yatay uzantının alt dar kenarında birleşmişlerdir.

(HH5.11) Heykelin ana yapısını oluşturan dikey eksenle yatay eksen yaklaşık 110 derecelik bir açı oluştururken yatay taş blok zeminle 15 derece açı oluşturacak biçimde eğimli olarak yerleştirilmiştir.

(HH5.13) HH5 konumunda dikey aksta yer alan taş bloğun her iki yanının simetrik olduğu ve aşağıdan yukarıya doğru dar açılı bir üçgen oluşturduğu görülmektedir.

(HH5.15) HH5 konumunda yatay dar açılı simetrik piramidal yapının uçlarından hayali olarak çizim yoluyla eğim tamamlandığında daireye yakın bir elips ortaya çıkar.

(HH5.17) Yere yatay uzanan dar açılı piramidal yapıya bağlı metal plakalar, dikey akstaki insan formunda olan boşluğun göğüs hizasına kadar taşla yaklaştırılmıştır. Bu şekilde metal plakalarla küçük bir üçgen oluşturulmuş, bu plakalar bel hizasından itibaren açılarak yere doğru daha büyük ve geniş bir üçgen alan yaratmıştır.

(HH6.3) HH6 konumunda giderek yükselen yatay uzantının, 9 taş bloktan oluştuğu görülebilmektedir.

(HH6.4) Her blok, oyuk kemerli bir yapıyla birbirine birleştirilmiştir.

(HH6.5) En uçtaki en küçük taş blok, dikey aksın en tepesinde yer alan piramidal taş çıkıntısının simetrisi ya da yansımasıdır. Bu blok alt ve üst yüzeyleri düz olan ikizkenar üçgen piramit formundadır.

(Tablo 21 devamı)

	(HH7.4) Daha önceki konumlarda anlatılan dikey taş bloğu sağlı sollu sarmalayan iç ve dışbükey olarak kıvrım oluşturacak biçimde yere doğru açılan metal plakaların açılım genişliği, yatay uzanan taş blok uzantısının genişliğiyle eşittir. (HH7.5) HH7 konumunda sağ ve sol taraflara kısalarak dizilmiş olan birbiriyle üçgen oluşturacak biçimde yere diyagonal olarak uzanan boruların, ana aks ile olan mesafelerinin eşit olduğu ve bu uzaklığın yarattığı boşluktan heykelin çevresine ilişkin peyzajın net olarak görülebildiği fark edilmiştir. (HH7.7) HH7 konumunda heykeli oluşturan ana dikey taş bloğun en tepe noktasıyla yere yatay uzanan taş bloğun en uç noktası aynı dikey hizadadır.
HEYKEL ÇEVRE İLİŞKİSİ	(ÇHH1.2) Bu konumda bakış açısına yakın olan bölüm havuzla çevrelenmiş bölüm iken; yatay konumun tam simetrik karşıtı bina birimlerinden oluşmuş kent görünümünün yansıdığı ikinci bir parçanın olduğu izlenimini vermektedir. (ÇHH1.4) Havuzun kıyısında görülen heykelin tam karşısında park alanı çağrışımı yapan ağaçlar, ağaçların arkasında da farklı yüksekliklerde yer alan binalar görülmektedir. (ÇHH2.3) Heykelin bütünsel olarak aksının suya yansıması açılmış bir midye kabuğu yansıması yaratmaktadır. (ÇHH2.4) Bu görüntü aynı zamanda heykelin elips formuna yakın küresel yapısı hakkında da fikir vermektedir. (ÇHH2.5) ÇHH2 konumunda heykelin geniş bir alan ortasında yer aldığı fikri güçlenmektedir. Çünkü çevresinde yer alan mimari yapılar ağaç sıralamalarının arkasında, heykel görüntüsünü sıkıştırmayacak uzaklıkta yer almaktadır. (ÇHH2.6) Bu binayla heykel arasında havuzun yer alması, binayla havuzun yakınlığını düzlem açısından uzaklaştırmıştır. (ÇHH2.7) ÇHH2 görüntüsünde havuz suyuna yansıyan gökyüzü ve ağaç yansımaları heykeli çevreleyen alanın, doğal bir boşluk yaratacak biçimde düzenlendiği izlenimini vermektedir. (ÇHH3.5) Geniş bir alana uzanan yeşil çimenlik bir düzlemin ucuna konumlanmış olan heykel ana yapısı, heykelin hem gökyüzüne uzanışını, hem yeryüzüyle bağlantısını organik bir bağa dönüştürmüştür. (ÇHH4.2) Bu konumda heykel kütüphane binasının yarattığı set önünde yer alan kütüphane mimarisiyle yatay blok yoluyla neredeyse bütünleşen bir ilişki kurulmuştur. (ÇHH4.3) Heykelin yatay taş bloğuyla kütüphane mimarisinin tuğla olmayan taş kaplama bölümü öylesine bütünleşmiştir ki heykel binanın bir parçasıymış gibi algılanmaktadır. (ÇHH5.2) Heykel bu konumda hem havuzla çevrelenip havuzun bitiminde yer alan kütüphane binasıyla bağı gözlenebildiği gibi, hem de heykelin etrafında uzanan yeşil alanın arkasından görülen kent dokusu izlenebilmektedir. (ÇHH5.3) ÇHH5 konumu kütüphanenin girişine uzanan yürüme alanıyla bütünleştiği için heykel çevresinde yer alan insan yaşantısıyla da olan bağ görülmektedir.

3.3.1.1.6. Betimsel Düzeyin Özeti

Tablo 22

Betimsel Düzeyin Özeti

HEYKEL BETİMLEME TÜMCELERİ	
HH1.5	Taş bölümün boşluğu ile metalik uzantıların boşluğunun birleşimlerinin yarattığı dar uzun boşluğun, ayakta duran bir insan formuna benzeyen dikey taş kütleyle bütünleşmesi, figürün kollarını açmış olması görüntüsünü tamamlamaktadır.
HH1.7	Yer düzlemine yatay olarak konumlandırılmış basamaklı form, içbükey geniş oluk görüntüsü veren her basamakta yay formunda enine kesitle bir önceki basamaktan ayrılarak, zeminden 60 cm yüksekliğinde bir platform oluşturmuştur.
HH1.9	İç bükey yedi basamaklı taş platform, boşluktaki figürün gölgesi ya da ondan koparılmış bir dikey kesit parçası gibidir.
HH1.13	Dikey taş blok, her iki yandan simetrik olarak birleştiği dikey üçgenler hizasından başlayarak, gökyüzüne doğru, başı tam ortadan ikiye bölecek ekseninde piramidal bir çıkıntı ile formun dışına doğru uzanmıştır.
HH2.1	Dışbükey piramidal yapıdan diyagonal olarak yere doğru uzanan parmaklık görüntüsü veren uzantılar içi boş silindirik metal borulardan oluşturulmuştur. Bu borular yukarda ki dışbükey piramidal yapıdan diyagonal olarak yere doğru inerken yukarıda ki dışbükey üçgenin yarattığı yay görüntüsünün simetrisi olacak biçimde uçtan gövdeye doğru giderek orantılı biçimde uzunluğu artırılmıştır.
HH2.2	Uzanan her boru ucu, ince içi boş bir boruyla küçük dar üçgenler oluşturacak biçimde birleştirilmiştir.
HH2.4	Toprak zemine sabitlenen borudan en kısa boruya kadar 17 basamak boru kısaltılarak birleştirilmiştir.
HH2.8	Arkada yer alan ikinci dizi parmaklıkta 17 parçadan oluşuyor ancak bu plakaların ana bloğa yakın ilk 5 parçası toprağa sabitlenirken diğerleri yukarıya doğru kısaltılarak dar üçgenlerle birbirine birleştirilmiştir.
HH2.11	Dikey taş bloğun içindeki kollarını açmış figüre benzeyen yapının ortalama bel hizasına gelen bölümde, dışbükey dar açılı üçgen piramidal plakalar uzatılmıştır. Plakaların birer uzun kenarı taş bloğa yapışık biçimde yere uzanırken, plakaların serbest uzun kenarları içbükey ve dışbükey yumuşak kıvrımlarla üçgen form oluşturarak yere doğru uzanan, figürü tamamlayan parçaları oluşturmuştur.
HH2.15	Zemine oturtulmuş olan dikey taş formun oturtulduğu yatay taş bloklar HH2 pozisyonunda 7 basamakta, adeta iç içe geçirilmiş küçük dikdörtgen prizmalar biçiminde görülmektedir.
HH3.4	Ortadaki taş bloğun tepe noktası ince piramidal yapıların bitiş noktalarından başlayan simetrik ikizkenar üçgen yaratacak biçimde heykelin tepe noktasını oluşturmaktadır.
HH3.7	Metal plakalar iç boşluk bitiminin sonrasında başlayan yatay bloğun oluşturduğu yükseltiye kadar uzatılıp, yükseltinin başladığı noktada kesilmişlerdir
HH3.9	Dikey aksın yatay blokla birleştiği bölüm derin olacak biçimde kenarlara doğru açık havanın görülebileceği derinlikte oyulmuştur.
HH3.12	Her iki kenara simetrik biçimde uzanan içbükey dar açılı piramitlerin yere bakan dar kenarlarında 17'şer metal çubuk yer düzlemine 70 derece açı oluşturacak biçimde diyagonal olarak uzanmaktadır.

(Tablo 22 devamı)

HH3.15	Bu plakalar kendi eksenini etrafında bir kez döndürüldükten sonra içi boş dikdörtgen prizma borulara dönüştürülmüştür,
HH3.19	Heykelin HH3 konumunda zemin yükseltilmiş, metal çubukların uzandığı kavisli dar alandan sonra havuz başlatılmıştır.
HH4.4	HH4 cephesinde yere diyagonal biçimde uzanan 17'şer boru dışbükey yüzeydeki borularla düzenli bir simetrik (çapraz) kesişme görüntüleri yaratmaktadır.
HH5.2	HH5 konumunda orta taş aksın yatay taş blokla birleşim bölümü daha net görülmektedir. Bu aksın üstten aşağıya doğru eğimli biçimde yer düzlemine 80 derece açıyla birleştiği gözlenmektedir.
HH5.5	Bu inişin açıları ana taş aksın yarattığı açıyla eşitlik oluşturacak biçimde iki açı oluşturulmuştur.
HH5.6	İç bükey alandaki borular ana aksla 30 derece bir açı oluştururken dışbükey alandaki borular içbükey alandaki borularla yeniden 30 derecelik bir açı yaratarak zemine uzanmıştır.
HH5.7	Birbirine 30 derece açıyla ayrılarak yere inen borular ince piramidal yatay uzantının alt dar kenarında birleşmişlerdir.
HH5.11	Heykelin ana yapısını oluşturan dikey eksenle yatay eksen yaklaşık 110 derecelik bir açı oluştururken yatay taş blok zeminle 15 derece açı oluşturacak biçimde eğimli olarak yerleştirilmiştir.
HH5.13	HH5 konumunda dikey aksta yer alan taş bloğun her iki yanının simetrik olduğu ve aşağıdan yukarıya doğru dar açılı bir üçgen oluşturduğu görülmektedir.
HH5.15	HH5 konumunda yatay dar açılı simetrik piramidal yapının uçlarından hayali olarak çizim yoluyla eğim tamamlandığında daireye yakın bir elipsin ortaya çıktığı görülür.
HH5.17	Yere yatay uzanan dar açılı piramidal yapıya bağlı metal plakalar, dikey akstaki insan formunda olan boşluğun göğüs hizasına kadar taşla yaklaştırılmıştır. Bu şekilde metal plakalarla küçük bir üçgen oluşturulmuş, bu plakalar bel hizasından itibaren açılarak yere doğru daha büyük ve geniş bir üçgen alan yaratmıştır.
HH6.3	HH6 konumunda giderek yükselen yatay uzantının, 9 taş bloktan oluştuğu görülebilmektedir.
HH6.4	Her blok, oyuk kemerli bir yapıyla birbirine birleştirilmiştir
HH6.5	En uçtaki en küçük taş blok, dikey aksın en tepesinde yer alan piramidal taş çıkıntısının simetrisi ya da yansımasıdır. Bu blok alt ve üst yüzeyleri düz olan ikizkenar üçgen piramit formundadır.
HH7.4	Daha önceki konumlarda anlatılan, dikey taş bloğu sağlı sollu sarmalayan, iç ve dışbükey olarak kıvrım oluşturacak biçimde yere doğru açılan metal plakaların açılım genişliği, yatay uzanan taş blok uzantısının genişliğiyle eşittir.
HH7.5	HH7 konumunda sağ ve sol taraflara kısalarak dizilmiş olan birbiriyle üçgen oluşturacak biçimde yere diyagonal olarak uzanan boruların, ana aks ile olan mesafelerinin eşit olduğu ve bu uzaklığın yarattığı boşluktan heykelin çevresine ilişkin peyzajın net olarak görülebildiği fark edilmiştir.
HH7.7	HH7 konumunda heykeli oluşturan ana dikey taş bloğun en tepe noktasıyla yere yatay uzanan taş bloğun en uç noktası aynı dikey hizadadır.
ÇEVRE BETİMLEME TÛMCELERİ	
ÇHH1.2	Bu konumda bakış açısına yakın olan bölüm havuzla çevrelenmiş bölüm iken yatay konumun tam simetrik karşısı bina birimlerinden oluşmuş kent görünümünün yansıdığı ikinci bir parçanın olduğu izlenimini vermektedir.
ÇHH1.4	Havuzun kıyısında görülen heykelin tam karşısında park alanı çağrışımı yapan ağaçlar, ağaçların arkasında da farklı yüksekliklerde yer alan binalar görülmektedir.

(Tablo 22 devamı)

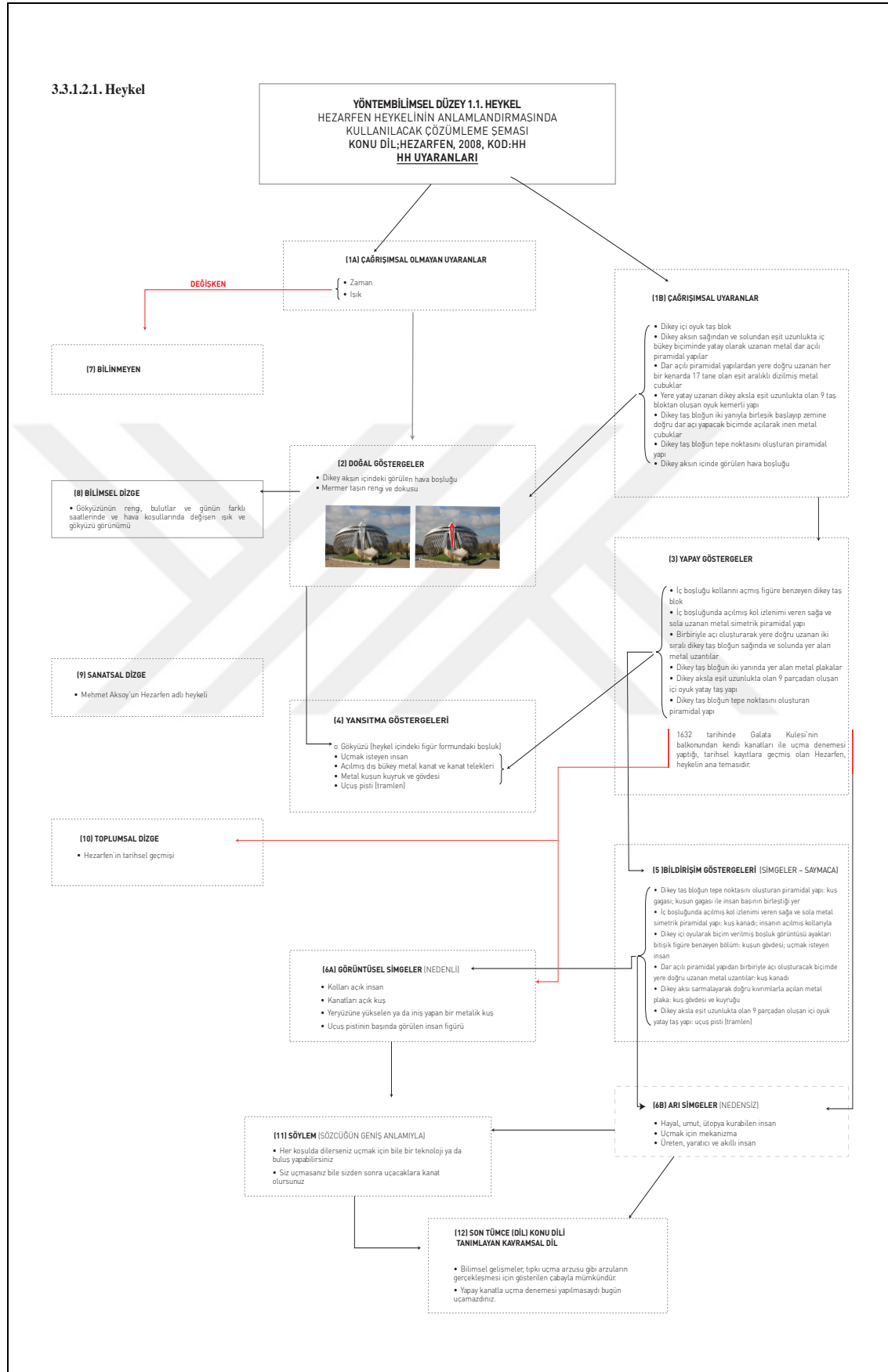
ÇHH2.3	Heykelin bütünsel olarak aksının suya yansması açılmış bir midye kabuğu yansması yaratmaktadır.
ÇHH2.4	Bu görüntü aynı zamanda heykelin elips formuna yakın küresel yapısı hakkında da fikir vermektedir.
ÇHH2.5	ÇHH2 konumunda heykelin geniş bir alan ortasında yer aldığı fikri güçlenmektedir. Çünkü çevresinde yer alan mimari yapılar ağaç sıralamalarının arkasında, heykel görüntüsünü sıkıştırmayacak uzaklıkta yer almaktadır.
ÇHH2.6	Bu binayla heykel arasında havuzun yer alması, binayla havuzun yakınlığını düzlem açısından uzaklaştırmıştır.
ÇHH2.7	ÇHH2 görüntüsünde havuz suyuna yansıyan gökyüzü ve ağaç yansımaları heykeli çevreleyen alanın, doğal bir boşluk yaratacak biçimde düzenlendiği izlenimini vermektedir.
ÇHH3.5	Geniş bir alana uzanan yeşil çimenlik bir düzlemin ucuna konumlanmış olan heykel ana yapısı, heykelin hem gökyüzüne uzanışını hem yeryüzüyle bağlantısını organik bir bağa dönüştürmüştür.
ÇHH4.2	Bu konumda heykel kütüphane binasının yarattığı set önünde yer alan kütüphane mimarisiyle yatay blok yoluyla neredeyse bütünleşen bir ilişki kurulmuştur.
ÇHH4.3	Heykelin yatay taş bloğuyla kütüphane mimarisinin tuğla olmayan taş kaplama bölümü öylesine bütünleşmiştir ki heykel binanın bir parçasıymış gibi algılanmaktadır.
ÇHH5.2	Heykel bu konumda hem havuzla çevrenip havuzun bitiminde yer alan kütüphane binasıyla bağı gözlenebildiği gibi, hem de heykelin etrafında uzanan yeşil alanın arkasından görülen kent dokusu izlenebilmektedir.
ÇHH5.3	ÇHH5 konumu kütüphanenin girişine uzanan yürüme alanıyla bütünleştiği için heykel çevresinde yer alan insan yaşantısıyla da olan bağ görülmektedir.
HEYKEL-ÇEVRE İLİŞKİSİ BETİMLEME TÜMCELERİ	
HHÇB11.1	Heykelin en geniş görüş alanı olan içbükey ve dışbükey yüzeyleri heykel ile gökyüzü bağlantısını en etkili biçimde görüntülemektedir.
HHÇB1.2	Dikey taş bloğun içine yerleştirilmiş olan kolları açık figür, boşluk yaratılarak elde edilmiştir. Ancak bu boşluğa bakıldığında bütünüyle gökyüzü izlenebilmektedir.
HHÇB1.3	Özellikle günün değişik saatlerinde gerek gökyüzü gerekse bulutların renk değiştirmesiyle heykelin gökyüzüyle bağlantısı dinamik bir değişimle sürekli kılınmaktadır.
HHÇB2.1	Heykel yapılandırıldığı alana en yakın olan kütüphane binasıyla görsel bağ oluşturmaktadır.
HHÇB2.2	Heykel ile kütüphane arasındaki bağ bakış açıları değiştikçe değişim gösterir.
HHÇB2.3	Kütüphane binası ile heykel arasındaki boşluğun bir kısmında yer alan havuz ve kütüphane kapısına uzanan yaya yolu, bağın güçlendiği görsel kesişme noktalarıdır.
HHÇB2.4	Kütüphane binasının geniş camlarından heykel yansılarını izleyebilmek, heykel ile kütüphane arasında yeni bir görsel bağ kurar.
HHÇB3.1	Heykelin içbükey yüzeyinin çok yakınından başlayan havuz, bu yüzeyin görüntüsünün bütünüyle havuz yüzeyine yansmasına neden olmuştur.
HHÇB3.2	Heykelin nesnel gerçekliği ile havuz yansıması birleştiğinde heykelin iç hacmi belirgin olarak hissedilir.
HHÇB3.3	Günün değişik saatlerinde havuz suyunun renk değişimleri yansımaları yeni biçimler kazandırmaktadır.

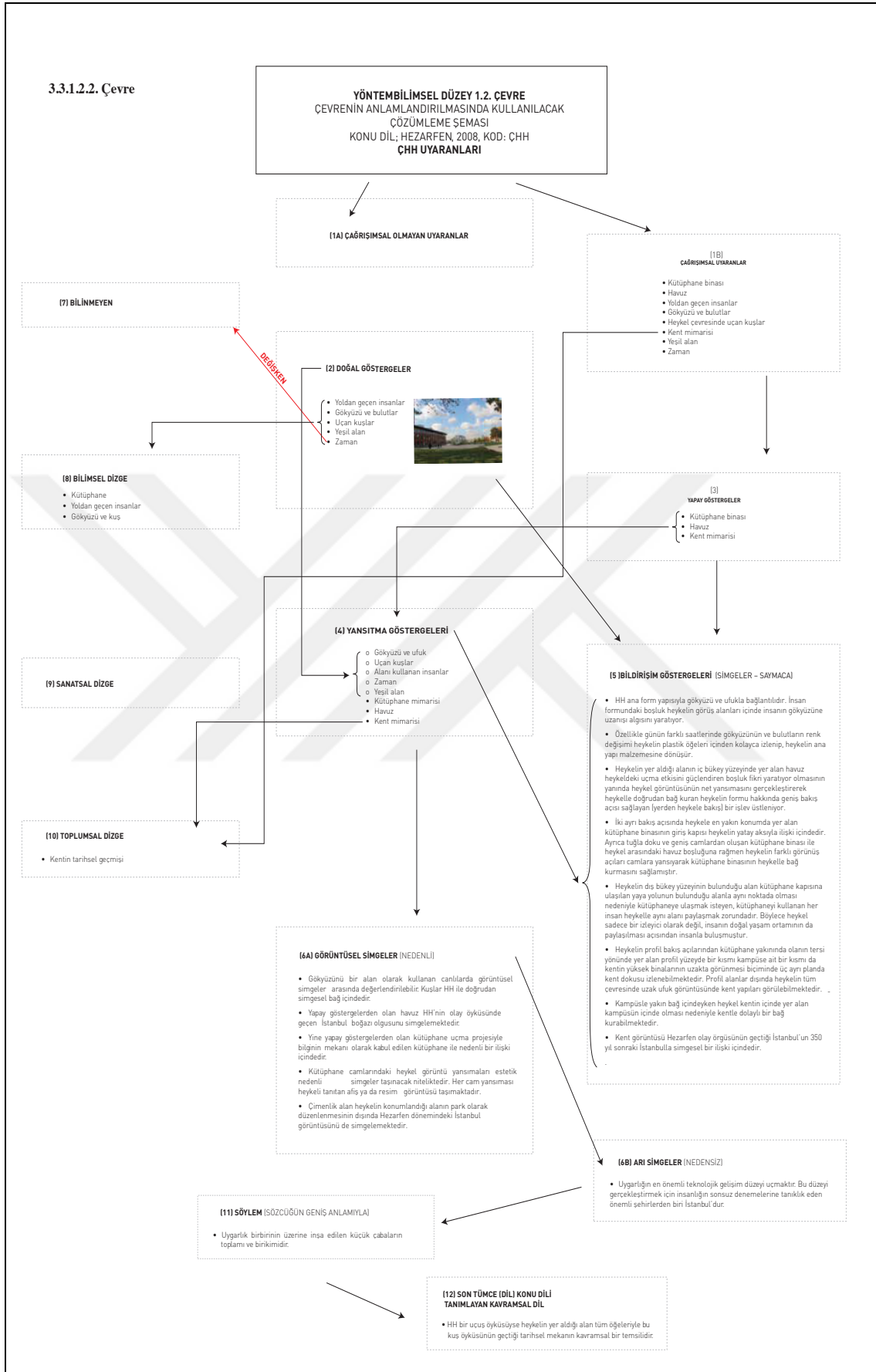
(Tablo 22 devamı)

HHÇB4.1	Heykelin dışbükey yüzeyinin bulunduğu geniş alanda kütüphane kapısına ulaşan yaya yolu yer almaktadır.
HHÇB4.2	Heykel yoğun olmamakla birlikte bu yolu kullanan insanlarla bir yaşam bağı oluşturur. Bu bağı insan yoğunluğuyla sık sık değiştiğini varsayabiliriz.
HHÇB5a.1	Heykel havuzla birlikte geniş yeşil alanla çevrelenmiştir. Yeşil alan bitimine yakın bölgelerdeki ağaçlar heykelin çok uzağında görüldüğü için heykele dışarıdan bakışı engelleyecek konumda değildir.
HHÇB5b.1	HHÇB5a.1 görselinde de işaret edildiği gibi heykel zaman zaman kuşların konup uçtuğu bir platform işlevi üstlenmektedir.
HHÇB6.1	Heykelin kütüphane konumunun tam karşısına gelecek alanda mimari yapılar üç ayrı planda görülebilmektedir.
HHÇB6.2	Yakın planda yer alan bina dizisinin yüksek olmaması ve heykelden oldukça uzak bir konumda yer alması mimari yapı kütlelerinin heykel formunun bütün açıklığıyla görülmesine engel oluşturmaz, tersine heykel ile kent dokusu arasında doğal bir bağ kurulmuştur.

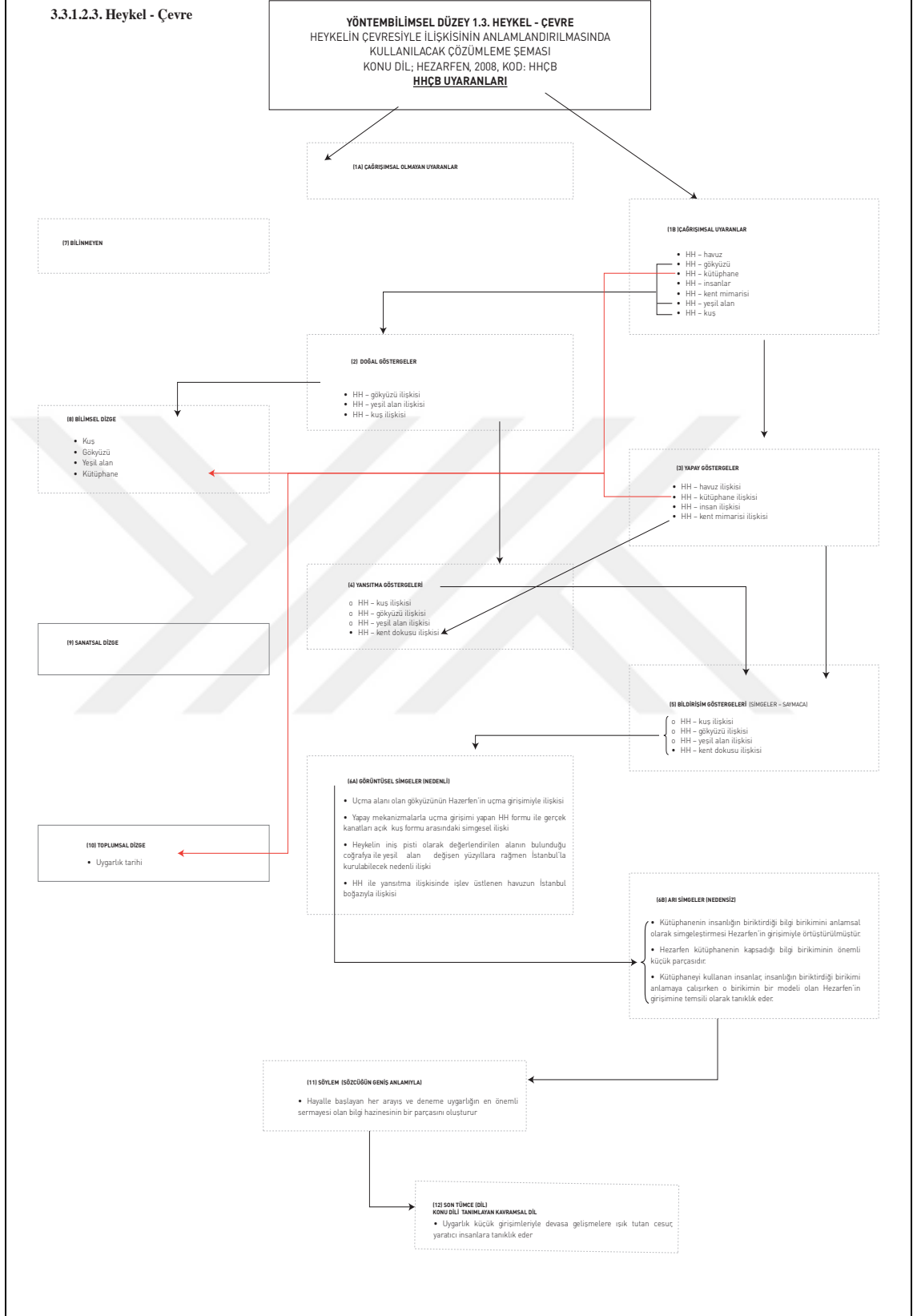


3.3.1.2. Yöntembilimsel Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması





3.3.1.2.3. Heykel - Çevre



3.3.1.3. Bilimkuramsal Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması

(Bilimkuramsal düzey yöntembilimsel düzeyin temellendirdiği ilişki biçimi, kavramsal yapıyı oluşturur. Kavramların karşılıklı tanımlamalarını betimsel ve yöntembilimsel süreçlerde tanımlayan, ilişkilendiren göstergebilimci, bu aşamada tutarlı ilişkiler bağı kurar. İncelenen yapının temel kurgusunu ortaya çıkarır. Yapının mantığını, çelişkilerini ve kapsamını saptar. Bu aşama betimsel ve yöntembilimsel düzlemde elde edilen verileri fikre dönüştüren bir laboratuvarıdır. Bu aşamada yapılar arasında ilişki çoğul türevde kurulabilir. Göstergebilimci bu aşamada yapının birkaç katmanda ürettiği anlamları yeni bir anlam inşa edecek biçimde birleştirir.)

Hezarfen heykeli, sanatçının tüm heykelleriyle çalışmadan ancak onların dışında yeni form ilişkileri gerçekleştirecek biçimde tasarladığı önemli heykellerden biridir. Göstergebilimsel anlamda bir analiz tasarım sırasında kurgulanmadığı halde, yaratım ve oluşturma dizgesi açısından ifadeci bir tutum izlemesi heykelin göstergebilimsel analizini kolaylaştırmıştır.

Konudil; Hezarfen, 2008

Hezarfen heykelinin anlamlandırma süreçlerinde betimsel ve yöntembilimsel düzey analizlerin sonuçları şu ilişkiler bağı çerçevesinde düşünülebilir.

Tarihsel kimliklerden uçma denemeleriyle tanınan Hezarfen, eylem biçimi ile heykelin konusunu oluşturmuştur. Kavramsal anlamda uçma deneyimi olarak ele alınan uyaran, Hezarfen öznesiyle ve onun deneyim öyküsü ile özdeşleştirilmiştir.

Gerek heykel tasarımı gerekse heykelin tasarlanmış çevre ile ilişkisi Hezarfen'in uçuş deneyiminin öyküsüne atıflarda bulunur. Havuz, İstanbul boğazına bir gönderme yaparken, eylemin bilimsel bir merak üzerine gerçekleşmesi, tasarımın kütüphane binası önünde yer almasıyla ilişkilendirilmiştir.

Heykel bütünsel olarak yapay endüstriyel kanatların uçuş denemesi anındaki anıtsal görüntüsü üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgu en imkânsız arzusun girift çözümlerle olanaklı hale gelebileceğini izleyiciye tematik olarak sunar. Bu sunuşta önemli bir biçimsel çelişkinin altı çizilmiştir. Kanat formundaki çelik yapılanmalar öylesine ağır materyaller olarak kendisini yansıtır ki, izleyici burada bütün ağırlığıyla olanaksız hissedir. Ancak aynı konstrüksiyonun kanat açılımı tasarlanırken gerçekleştirilen ritmik inşa, bir yandan da hafiflik ve uçuculuk duyumsamasını yani olanaklılığı verir.

Heykelin çevreyle bağlantısında uçuş edimi, kuş ile rastlantısal bir ilişkiye sokulmuştur. Sanatçı doğrudan doğruya kuş formuna atıfta bulunmamakla birlikte doğal çevre çok sayıda kuşun uçup konduğu bir park alanı ile çevrelenmiştir.

Heykelin kütüphane binasına girip çıkan insanlarla ilişkisi, yeşil alanla ilişkisi, kütüphane bahçesindeki konumu tematik yapının güncelliğini ve sürekliliğini sağlayacak biçimde düzenlenmiştir. Bu da heykeli kültürel bir anı olmaktan çıkarıp yaşamsal bir mesaj içeren sembole dönüştürmüştür. Oldukça anıtsal bir görüntüye sahip olan bu sembol, uygarlığın her kesitinde gerçekleştirilen cesur ve yaratıcı girişimlere tanıklık eder.

Sanatçı, bu heykeliyle çevresiyle kurduğu ilişkiye yüklediği anlamla bir yandan kültürel bir değeri anımsatırken, diğer yandan o değer kapsamında içinde yer alan bilimsel merakı, yaratıcı cesareti ve ütopyaların eylemlerle gerçeklik kazanacağı mesajını iletir.

Biçimsel anlamda mermer ve çelik malzemenin oluşturduğu çelişki, uygarlığın iç çelişkileriyle benzerlik taşır. İnsanlık bir yandan doğayı hayranlık içinde izlerken, bir yandan onun uyumlu akışını kendi arzuları, ihtirasları, ütopyaları doğrultusunda değiştirmek için müdahale eder, onun akışı üzerinde egemen olmak ister.

3.3.2. İş Bankası Kuleleri “Kibele Çeşmesi” İstanbul, 2001

3.3.2.1. Betimsel Analiz



Fotoğraf 55. Kibele Çeşmesi, 2001, Kod: KH



Fotoğraf 56. Heykelin Yeri: 4. Levent, İş Kuleleri, İş Bankası İş Sanat Kültür merkezi girişi, İstanbul, 17 ton ağırlığında ve 4,8 metre yüksekliğinde, 8 ayrı parçadan oluşmaktadır.



Fotoğraf 57. Google Earth'den heykelin konumlandığı alan görüntüsü. Er. Tar. 11.06.2017

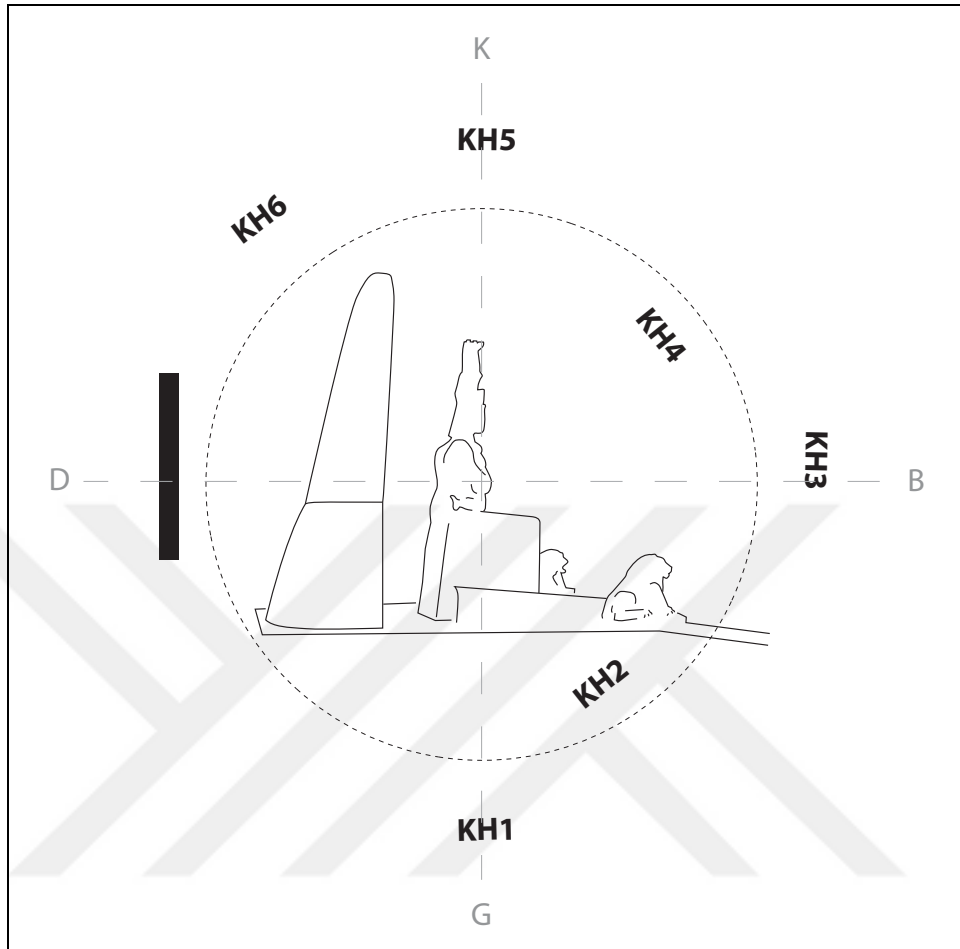
3.3.2.1.1. Betimsel Düzey (KH) Analizi



Fotoğraf 58. Kroki konumunun başlangıcı

Tablo 23

Betimlenecek Görüntü Düzlemlerinin Kodları



Fotoğraf 59. KH1 Görüntüsü



Fotoğraf 60. KH1. Görüntü detay

KH1. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 24

KH1 Betimleme Tümceleri

KH1.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
KH1.1	Görüntüde yaklaşık 4 metre yüksekliğinde, tepe noktası yarım küre formunda sol kenarı yaklaşık 30 derece açıyla yere doğru uzanan mermer dikili taş vardır.
KH1.2	Dikili taşın bir metre önünde iki mermer bloktan oluşmuş, alt blok figür heykeli bulunmaktadır.
HH1.3	Sırtı dik biçimde oturan kadın figürü, kare prizmatik mermer kütle üzerinde konumlanmıştır. Figür başının üst tarafında baş yüksekliğinin iki kat büyüklüğünde prizmatik uzantı görülmektedir.
KH1.4	Figürün oturduğu prizmatik kütlede çevresinde üst yüzeyi yuvarlak, alt ve yan yüzeyleri prizmatik biçim verilmiş yüksekliği 30 santimi geçemeyen mermer blok yer almaktadır.
KH1.5	Mermer yan bloğun bitiminde ince yatay bir blok üzerine yerleştirilmiş oturan aslan figürü vardır.
KH1.6	Heykelin görüntüye yakın bölümündeki aslan heykeli prizmayı çevreleyen dikdörtgen prizmatik yatay bloğun tam karşısında simetrik biçimde yerleştirilmiş ikinci oturan aslan heykeli bulunmaktadır.



Fotoğraf 61. KH2 görüntüsü

KH2. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 25

KH2 Betimleme Tümceleri

KH2.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
KH2.1	Sağ diyagonal konumda heykel detaylarına bakıldığında; oturan bir kadın figürü görülür.
KH2.2	Kadın figürünün açık görünen her iki bacağının üzerinde başlarını memeye uzatmış iki çıplak bebek figürü yer almaktadır.
KH2.3	Kadın figürünün omuzlarından 45 derece açıyla aşağı doğru inen kolları iki bebek figürünün başını kavramaktadır.
KH2.4	Kadın figürünün kolları dirsekten başlayarak yere tam paralel olacak biçimde bilek bölümüne kadar iki bebek figürünü çevrelemektedir.
KH2.5	Bilekten sonra eller, parmak uçları birleşecek biçimde yukarı doğru uzanmaktadır.
KH2.6	Yukarı doğru uzanan ellerin baş parmağı iki memeyi emzirme konumunda tutmaktadır.
KH2.7	Parmak uçlarının bitiminde güçlü ve sert bir çıkıntı yapan köprücük kemiklerinden aşağıya doğru iki yuvarlak hatlı meme sarmaktadır.

(Tablo 25 devamı)

KH2.8	Köprücük kemiğinin üzerinden başlayan boynun üstünde, yüz hatları detaylandırılmayan maske görünümünde kadının yüzü yer almaktadır.
KH2.9	Kadının yüzünü çevreleyen boyundan alına doğru piramidal biçimde uzanan iki eş kenar dikdörtgen prizmanın iç ve dış kenarlarını birleştiren iç içe iki küresel blok yer alır.
KH2.10	Kadın figürünün alın hizasından başlayarak genişleyen büyük küresel yapı içbükey formdadır. Bu formun merkezinde daha küçük dışbükey küresel form yer almaktadır.
KH2.11	Dışbükey formun başa yakın bölümünde içbükey hilal biçiminde bir oyuntu yer almaktadır.
KH2.12	Kadın figürünün bilek hizasından kasık hizasına kadar birbirine paralel eğimlerle aşağıya doğru uzanan çizgilerden oluşmuş rölyef etkisi yaratan doku, kadın figürünün bedeni olduğu izlenimini vermektedir.
KH2.13	Rölyef etkisi yaratan doku çizgileri, bacakların vücuda birleşme noktasında birbirleriyle bir üçgen form yaratacak biçimde birleşmişlerdir.
KH2.14	Kalçadan diz kısmına kadar bacak içi bir giysi varmış gibi heykel önündeki taş bloğa uzanan birbirine paralel çok sayıda yivden oluşmuş içbükey doku yer almaktadır.
KH2.15	Bu çizgiler bir yandan bacağı örten bir kumaş parçası gibi görülürken diğer yandan bacakların yuvarlak formunun hissedilmesini de sağlamaktadır.
KH2.16	Açılmış içbükey bacaklar, yatay olarak aynı genişlikte uzanan platformla birleşmektedir.
KH2.17	Platform yüzeyi bacak içlerinde görülen yumuşak dalgalarla birbirine paralel inen çizgilerin devamıymış gibi görünen yatay dokular kesintili olarak sürdürülmüştür.
KH2.18	Figürün arkasında yükselen dikey aksta, birbirine eşit uzaklıkta ve eşit büyüklükte üçgen diziler oluşturacak biçimde sıralanmış delikler görülmektedir.



Fotoğraf 62. KH3 görüntüsü



Fotoğraf 63. KH3 görüntüsü detay

KH3. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 26

KH3 Betimleme Tümceleri

KH3.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
KH3.1	Oturan figür heykelinin en arka planında yer alan dikey formda, içbükey mermer bloğun tabanını kaplayacak biçimde düzgün ve eşit aralıklarla sıralanmış daire biçiminde delikler görülmektedir.
KH3.2	Oturan kadın figürü, bu bloğun önünde merkezi simetrik bir plan konumunda yerleştirilmiştir.
KH3.3	Kollarıyla iki bebeği kavrayan kadın figürünün başında üç ayrı formda biçimlendirilmiş form yer almaktadır.
KH3.4	Başa en yakın bölüm içinde saç bitiminin kavisine uygun genişlikte hilal biçimindeki içbükey oyuntu, dışbükey küresel formla tamamlanmıştır.
KH3.5	Dışbükey küresel form, daha büyük olan içbükey formun içine yerleştirilmiştir. Dışbükey formun üzerinden baş genişliği kadar başlayıp yukarı doğru incelerek uzanan, uç noktası bir rulo yapacak biçimde cephe tarafına kıvrılmış üçgen prizmatik form yer almaktadır.
KH3.6	Oturan figürün açık bacaklarından havuza doğru uzanan yatay formun her iki yanında daha ince platformlar üzerine oturtulmuş aslan heykelleri yer almaktadır.
KH3.7	Oturan figürün ayaklarından havuza doğru uzanan yatay mermer blok üzerinde heykelin parmak uçlarından başlayıp aşağı doğru kıvrımlarla inen birbirine paralel kabartmalarla uyumlu ve onların devamıymış gibi görünen doku yer almaktadır.



Fotoğraf 64. KH4 görüntüsü



Fotoğraf 65. KH4 görüntü detayı

KH4. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ

Tablo 27

KH4 Betimleme Tümceleri

KH4.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
KH4.1	Oturan figürün diyagonal konumda görüntüsü, cepheden görüntüyle benzer özellikler içermektedir.
KH4.2	Diyagonal görüntüde heykel figürünün yer aldığı granit platformun aslan heykellerinin bitiminden sonra bir havuz ve onu izleyen suların ikinci bölme havuza aktığı merdivenli mimari yapı görülmektedir.
KH4.3	Heykelin bacaklarının arasından uzanan yatay dokulu aks, havuz kenarında bir su akışını anımsatacak biçimde yumuşak esnek bir hareketle havuz kenarıyla birleştirilmiştir.
KH4.4	Yatay platformun havuzla birleşim noktalarının sağ ve sol kenarlarında yer alan yatay dikdörtgen prizmaların içinden havuza akan çeşme görüntüsünü veren iki su kanalı yer almaktadır.
KH4.5	Havuzun heykel platformuyla birleştiği noktanın ortalama 30 santim önünde havuz suyu içinde fişkırtma hareketi yaratan 6 mekanizma dizilmiştir.
KH4.6	Havuzu çevreleyen duvar ve suların aktığı merdiven, mermer heykelin oturduğu platformun malzemesi olan kahverengi dokulu granit taşla aynı özellikte kullanılmıştır.



Fotoğraf 66. KH5 görüntüsü

KH5. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ

Tablo 28

KH5 Betimleme Tûmceleri

KH5.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ
KH5.1	KH1 konumuyla benzerlik göstermektedir. Heykelin dikey merkezi simetrik konumda tasarlanmış olması nedeniyle formda büyük bir değişiklik görülmemekle beraber heykelin çevresinde ki görünümde değişiklikler vardır.



Fotoğraf 67. KH6 görüntüsü



Fotoğraf 68. KH6 görüntü detayı
detayı



Fotoğraf 69. KH6 görüntü

KH6. GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ:

Tablo 29

KH6 Betimleme Tûmceleri

KH6.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ
KH6.1	KH6 konumu figürün arka planının ayrıntılı görülebildiği konumdur.
KH6.2	Heykel figürü ile arkasında yer alan delikli içbükey mermer dikey aks arasında bir insanın rahatlıkla geçebileceği boşluk, kolayca görülebilen bir konumdur.
KH6.3	Bu konumda dikey mermer aksın dışbükey yüzeyi görülmektedir. Bu dışbükey yüzey üzerinde birbirine paralel sıralanmış geometrik kesinlik içinde konumlanmış delikler görülmektedir.
KH6.4	Oturan figürün bedeninin arka bölümünde bir bebek figürünün bedeni saran bacağı görülmektedir.
KH6.5	Oturan kadın figürünün çıplak olarak betimlendiği kalça ve sırt dokusunun formlarından anlaşılmaktadır.
KH6.6	Figürün başında yer alan form, diğer konumlarda detaylı görülemediği halde bu konumda ayrıntılarıyla görülmektedir.
KH6.7	Boyundan uzanan silindirik yapının üzerinde silindirin çapından daha büyük olan küresel bir form yer almaktadır.
KH6.8	Silindirik uzantıyı çevreleyen birbirine simetrik, omuzlara uzanan, üst yüzeye doğru daralarak giden iki dikdörtgen prizma yer alır.
KH6.9	Dikdörtgen prizmaların bitiminde başlayan ve iç küresel yapıyı merkeze alacak biçimde konumlanmış çember form görülmektedir.
KH6.10	Çember formun kalınlığı dikdörtgen prizmatik bitişin yüzey kalınlığından daha incedir.
KH6.11	Bir iç boşluk yaratan bu çemberin üzerinde yeni bir silindirik yapı yükselmektedir. Bu silindirik yapının içi, boşluk oluşturacak biçimde oyulmuştur. Bu boşluğun genişliği boyundan yükselen silindirik yapının küreyle birleştiği yüzey genişliği kadardır.
KH6.12	Üst kısımda yer alan silindirik yapının boşluğu heykelin cephesi yönünde oluk biçiminde kıvrılmıştır.
KH6.13	KH6 konumunda aslan heykelinin arkadan görüntüsü net biçimde izlenmekte, adaleli aslan bacağı ve yele kıvrımlarının detayları izlenebilmektedir.

3.3.2.1.2. Betimsel Düzey ÇKH Analizi



Fotoğraf 70. Betimsel düzey ‘çevre’



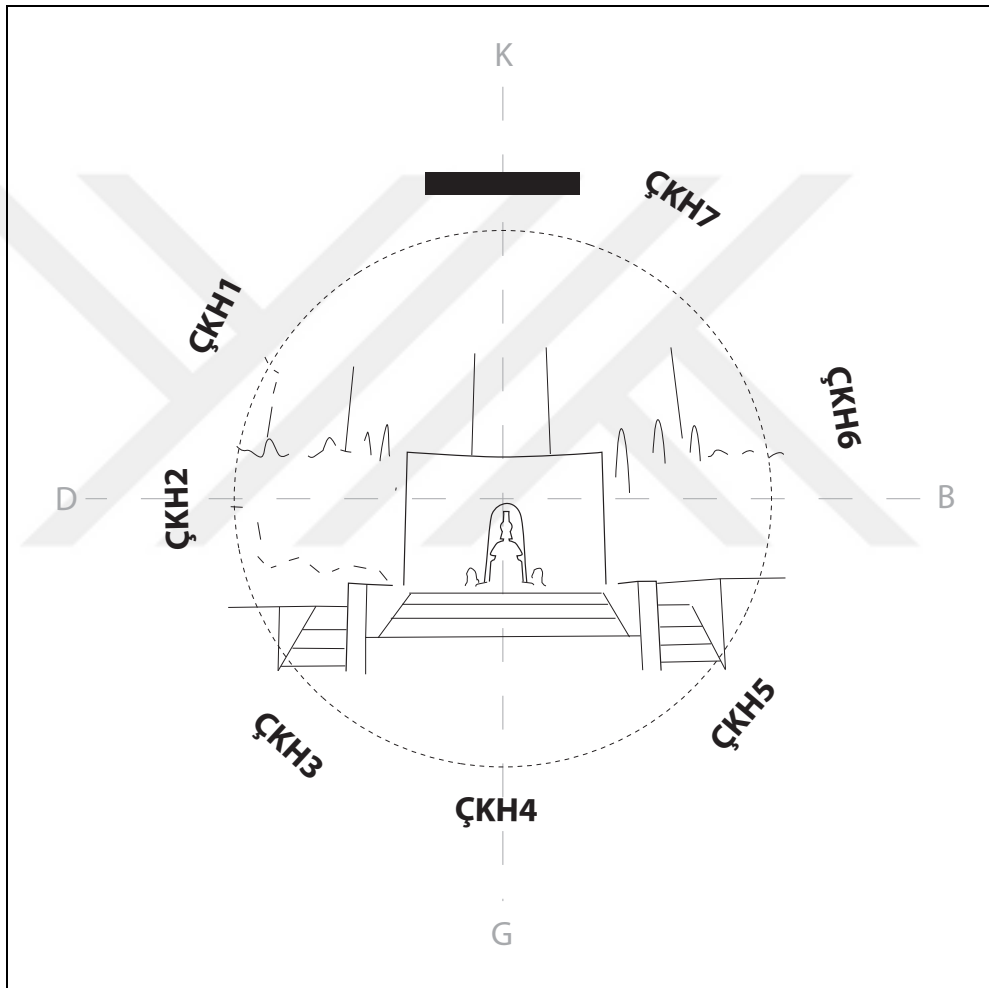
Fotoğraf 71. Google Earth’den heykel çevresinin görüntüsü. Er. Tar. 11.06.2017

Kibele Çeşmesi heykeli kuşbakışı görüntüde fark edileceği gibi yüksek binalarla çevrelenmiş geniş bir alan içinde yer alan Türkiye İş Bankası'na ait İş Sanat Kültür Merkezi'nin bahçesinde düşük kot da inşa edilmiştir. Bahçe düzleminden de yaklaşık 4 metre düşük kotta yer alan heykel İş Sanat Kültür Merkezi kapısına gelinmeden görülmesi olanaksızlaşmıştır. Özellikle Sanat Kültür merkezinin yakın çevresinde yer alan 4 adet gökdelen bina heykelin ufkunu büyük ölçüde kapatmaktadır. Bahçe tasarımı,

düşük kot bitkilerle kapatılan yüksek duvarlar ve merdiven birimleri ile düzenlenmiştir. Bu yapı biçimi ile heykelin doğrudan İş Sanat Kültür Merkezinin giriş kapısına bakan mesafesi dışında heykelden uzaklaşarak heykeli görebilme olanağı daralmıştır. Bu nedenle heykel-çevre analizinde 180-190 derecelik açı çemberinde heykele yaklaşmış, cephe dışında yaklaşım mesafeleri duvarlarla çevreli olduğu için oldukça kısalmıştır.

Tablo 30

Heykelin Yer Aldığı Betimlenecek Çevre Alanlarının Kodlanması





Fotoğraf 72. ÇKH1 görüntüsü

ÇKH1: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 31

ÇKH1 Betimleme Tümceleri

ÇKH1	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇKH1.1	Heykelin yakın planında yüksek duvarlar ve avluya inen merdivenler görülmektedir. Duvar sonrası planda üç yüksek bina yer almaktadır.
ÇKH1.2	Avlu içinde kültür merkezine giriş merdivenlerini çevreleyen demir parmaklıklar, görüntü içinde yer almaktadır.
ÇKH1.3	Kültür merkezinin tek katlı biriminde yer alan camlı bölmeden heykelin cepheden görünüşünün yansıması dikkatle bakıldığında fark edilmektedir.



Fotoğraf 73. ÇKH2 görüntüsü

ÇKH2: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 32

ÇKH2 Betimleme Tümceleri

ÇKH2.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇKH2.1	Heykelin arkasında yer alan ve onun bir parçası gibi algılanan yüksek içbükey granit duvar ve bu duvarın devamı olarak görülen bitkiyle kaplanmış yüksek duvar görüntü içinde yer almaktadır.
ÇKH2.2	Avlu duvarlarının hemen arkasından inşaat halinde olan yüksek bir bina yakın planda görülürken, bu binanın sağından ve solundan uzanan daha uzak planda iki gökdelen bina görüntüsü yer almaktadır.



Fotoğraf 74. ÇKH3 görüntüsü

ÇKH3: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ:

Tablo 33

ÇKH3 Betimleme Tûmceleri

ÇKH3.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÛMCELERİ
ÇKH3.1	Heykelin yer aldığı platformu yatay olarak kesecek aksta yüksek duvarlara bitişik avluya iniş merdivenleri görülmektedir. Bu merdivenleri izleyen yürüme yolu, heykel ile onun arkasında yer alan heykelin ikinci parçası arasından geçiş sağlayabilecek ölçüde yaklaşık 70 cm genişliğinde bir yol uzanmaktadır.
ÇKH3.2	Yüksek bahçe duvarının bitiminden itibaren inşa halindeki gökdelenin alt katları görülebilmektedir.



Fotoğraf 75. ÇKH4 görüntüsü

ÇKH4: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 34

ÇKH4 Betimleme Tümceleri

ÇKH4.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇKH4.1	Heykel platformunun sağında ve solunda Sanat Kültür merkezine inen merdivenler yer almaktadır.
ÇKH4.2	Heykel platformunun genişliğinde, heykelin tam arkasında çeşme duvarları ile aynı malzemeden yapılmış kahverengi granit içbükey duvar görülmektedir.
ÇKH4.3	Heykel platformunun arkasında yükselen granit duvarın sağında ve solunda devam eden duvar, süs bitkileri ve sarmaşıklarla örtülü yüksek duvar görünümündedir.
ÇKH4.4	Heykeli cepheden gören bu konumda, duvar dışında kalan binalar daha yakın planda izlenebilmektedir.



Fotoğraf 76. ÇKH5 görüntüsü

ÇKH5: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 35

ÇKH5. Betimleme Tümceleri

ÇKH5.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇKH5.1	Kültür merkezinin çalışma birimlerinin birinci planda yer aldığı görülmektedir. Kültür merkezinin hemen arkasında yükselen cam konstrüksiyondan oluşmuş gökdelen görüntüsü yakın planda izlenebilmektedir.



Fotoğraf 77. ÇKH6 görüntüsü

ÇKH6: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 36

ÇKH6. Betimleme tümceleri

ÇKH6.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇKH6.1	Kültür merkezinin avlusuna giriş merdivenlerinin bulunduğu bu konum, avluyu çevreleyen binaların görüntüsünü netleştirmektedir. Bu görüntünün hemen arkasından yükselen iki gökdelen, kültür merkeziyle bağlantılı İş Bankası binalarıdır.



Fotoğraf 78. ÇKH7 görüntüsü

ÇKH7: GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ:

Tablo 37

ÇKH7. Betimleme Tümceleri

ÇKH7.	GÖRÜNTÜNÜN BETİMLEME TÜMCELERİ
ÇKH7.1	Heykel cephesinin tam karşısında yer alan Kültür merkezi giriş kapısının görülebildiği avlu görüntüsünün hemen ardından cam konstrüksiyonlu gökdelenler görülmektedir.

3.3.2.1.3. Heykel-Çevre Bağlamında Betimsel Bulgular, KHÇB

Kibele Çeşmesi heykeli yüksek duvarlarla çevrili bir avlunun içinde yer alması nedeniyle Aksoy'un diğer açık alan heykellerine göre daha dar ve kapalı alanda konumlanmıştır. Heykelin doğal çevreyle bağlantısı ve kentle bağlantısı oldukça sınırlıdır. Özetle Kibele Çeşmesi heykelinin çevreyle ilişkisi üç ana madde de toplanabilir:

1. İş Sanat Kültür Merkezinin giriş kapısıyla ilişkisi
2. Yüksek duvarların hemen yakınında başlayan gökdelenlerle ilişkisi
3. Kültür merkezine gelip giden insanlarla ilişkisi



Fotoğraf 79. KHÇB1 görüntüsü

KHÇB1'İN GÖKYÜZÜ BAĞI

Heykeli çevreleyen duvarların dışında kalan gökdelenlerin birbirleri arasında bıraktıkları dar boşluklardan gökyüzü görülebilmekte, ancak heykelle doğrudan bağ kurulabilecek bir ilişki hissedilmemektedir.



Fotoğraf 80. KHÇB2 görüntüsü

KHÇB2’NİN HAVUZ (su) İLE BAĞI

Çeşme heykelin bir parçası olarak tasarlanmıştır. Çeşmenin iki su akıntısının hemen önünde heykel platformu genişliğinde biriken suyu toplayan bir küçük havuz yer almaktadır. Bu havuzdan taşan sular, alçak basamaklı merdivenlerden oluşmuş, şelale görüntüsü veren eğimden aşağı doğru inmektedir. Merdivenlerin bitiminde daha dar, yukardan akan suların biriktiği ikinci bir havuz yer almaktadır.



Fotoğraf 81. KHÇB3 görüntüsü

KHÇB3’ÜN İNSANLAR İLE BAĞI

Heykel platformunu çevreleyen duvar ile heykel arasında geçiş oluşturabilecek dar yol, insan ve heykel arasındaki yakın mesafe ilişkisi oluşturmaktadır.



Fotoğraf 82. KHÇB4 görüntüsü

KHÇB4'ÜN DOĞA İLE BAĞI

Heykel platformunun yer aldığı iç avlu niteliğindeki, yüksek duvarlarla çevrili avlu, küçük bitki öbekleri ile yeşil alana dönüştürülmüştür. Yüksek duvarlar sarmaşıklarla örtülerek, doğal çevre görünümü verilmiştir.



Fotoğraf 83. KHÇB5 görüntüsü

KHÇB5'İN KENT İLE BAĞI

Heykelin bulunduğu konumun 180 derecelik bölümü yüksek duvarlarla çevrilidir. Geride kalan 180 derecelik bölümünde ise Kültür merkezinin bina birimleri yer almaktadır. Doğrudan yaşayan bir kentle bağı olmayan heykel; gökdelenlerle çevrili bir alanda yer aldığı için kentle bağı büyük ölçüde yapay bir ilişki içindedir.

3.3.2.1.4. Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti

Tablo 38

Betimsel Düzeyin Bütünsel Özeti

BETİMSEL DÜZEYİN BÜTÜNSEL ÖZETİ	
BOYUTLARINA DAİR	✓ 17 ton ağırlığında, 470 cm yüksekliğinde olan heykel, dar bir alana oturmaktadır.
YAYILDIĞI ALANA DAİR	✓ Heykelin konumlandığı mekân, sınırlı bir alandır. Heykelin 360 derece görünümünü engellemektedir. 180 derecelik bir izlenme açısına sahip olan heykel, tam olarak görünümünü karşı cepheden vermektedir.
MALZEME ÖZELLİKLERİNE DAİR	✓ Heykelin Kibele ve aslan figürleri ile figürün ayaklarından başlayıp havuza kadar uzanan çeşmenin başlangıcı olarak göreceğimiz yatay platform; beyaz Afyon mermerinden yontulmuştur. ✓ Kibele figürünün hemen arkasından yükselen içbükey delikli blok, beyaz Afyon mermerinde yontulmuştur. ✓ Çeşmenin sularının aktığı basamaklar ve basamakların bitimindeki havuz heykel tasarımıyla birlikte düşünülmüş olmasına karşın; kahverengi granit malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. ✓ Heykel platformunun arkasında yer alan yüksek duvarların yalnızca heykel platformunun genişliğini kapsayacak bölümünde aynı kahverengi granit malzeme içbükey duvar olarak kullanılmıştır.
BOŞLUKLA İLİŞKİSİNE DAİR	✓ Kibele figürü kütsel biçimde iç boşluk oluşturmeyen görünümündedir. Ancak heykelin bir parçası olarak Kibele figürünün arkasında yükselen pano görünümündeki içbükey delikli dikili taş ile figür arasında yaklaşık 70 santimlik bir boşluk vardır. Bu boşluk bir insanın kolayca geçişini sağlayacak genişlikte olmasına karşın figürden kopuk değildir. ✓ Heykel tasarımının parçası olan figürün sağında

(Tablo 38 devamı)

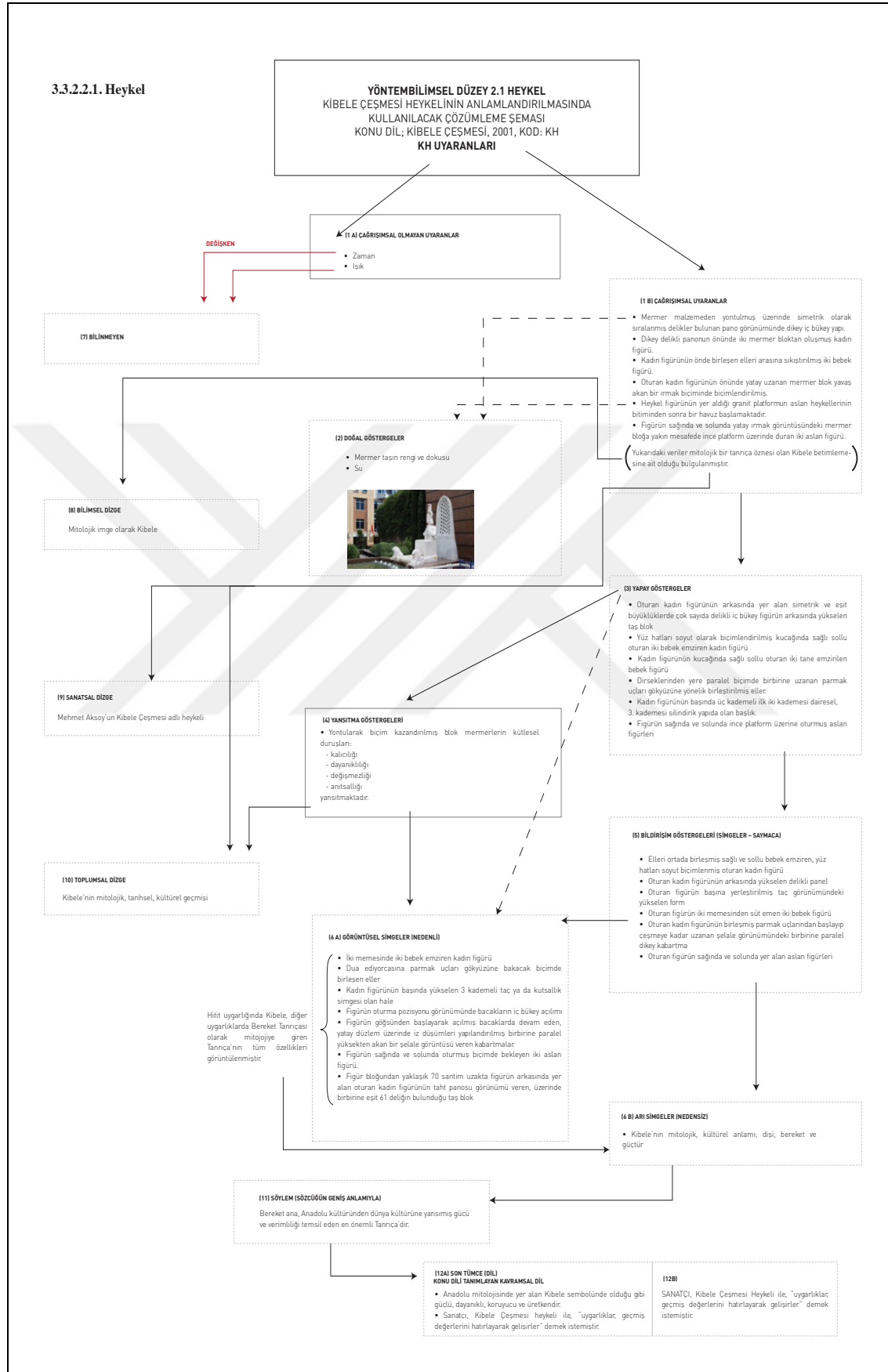
	ve solunda yer alan iki aslan heykeli Kibele figürüyle bağını koparmadan ancak aralarında fark edilebilir genişlikte bir boşluk yer almaktadır. ✓ Kibele figürünün oturduğu platformdan yatay olarak uzanan ırmak görüntüsü verecek biçimde birbirine paralel yivlerle oyulmuş yatay mermer zemin, çeşme sularının döküldüğü yeni bir boşluğa açılmaktadır. Figürün bu boşlukla havuza uzanışı heykelin cephe görüntüsünü genişletmekte ve heykelin bir tapınağın içinde konumlanmış olduğu izlenimini vermektedir.
FORMDA YER ALAN PLASTİK ÖĞELERE DAİR	✓ Heykel 5 parçanın birlikte tasarlandığı birimlerden oluşmaktadır. Ana kütle Kibele betimlemesidir. Oturan Kibele figürünün sağında ve solunda iki aslan figürü yer alırken, Kibele'nin arkasında yükselen içbükey delikli dikili taş, Kibele'nin yüksek bir tahtta oturuyor izlenimini yaratmıştır. ✓ Beşinci birim Kibele'nin ayaklarının yere bastığı noktadan devam eden ırmak görüntüsü veren yatay bloktur. Yatay bloğun sağından ve solundan mermerle oyulmuş çeşme olukları uzanmaktadır. ✓ Heykel büyük ölçüde dışavurumcu bir üslupla gerçekleştirilmiştir. Ancak; Kibele figürünün kucagındaki iki bebek ve aslan figürleri gerçekçi biçimde ifade edilirken, figürün yüzü, açılmış bacakları ile platform arasında ilişki kuran birbirine paralel oyulmuş yivler, daha simgesel bir anlatım içermektedir. ✓ Kibele figürünün baş bölümü de simgesel parçalardan oluşmuş formlarla eklenmiştir. ✓ Kibele figürünün baş bölümü, figürün sırtından bakıldığında; daha soyut, iç içe geçmiş geometrik formlardan oluşturulduğu görülür. (KH6 konumu) ✓ Kibele figürünün arkasında yer alan içbükey delikli dikili taş geometrik düzenekte sıralanmış deliklerle süslenmiştir. Bu delikler Anadolu uygarlıklarında Tanrıça heykellerinin betimlemelerinde rastladığımız güneş kurslarının daha soyut bir yansıması gibi algılanmaktadır. ✓ Mısır Uygarlığında görülen mimari yapılarla bağlantılı tasarlanmış heykelleri çağrıştıran Kibele çeşmesi heykeli, mitolojik sembollerin plastik anlamda soyutlanarak betimlendiği; gerçekçi ve dışavurumcu anlatım özelliklerinin

(Tablo 38 devamı)

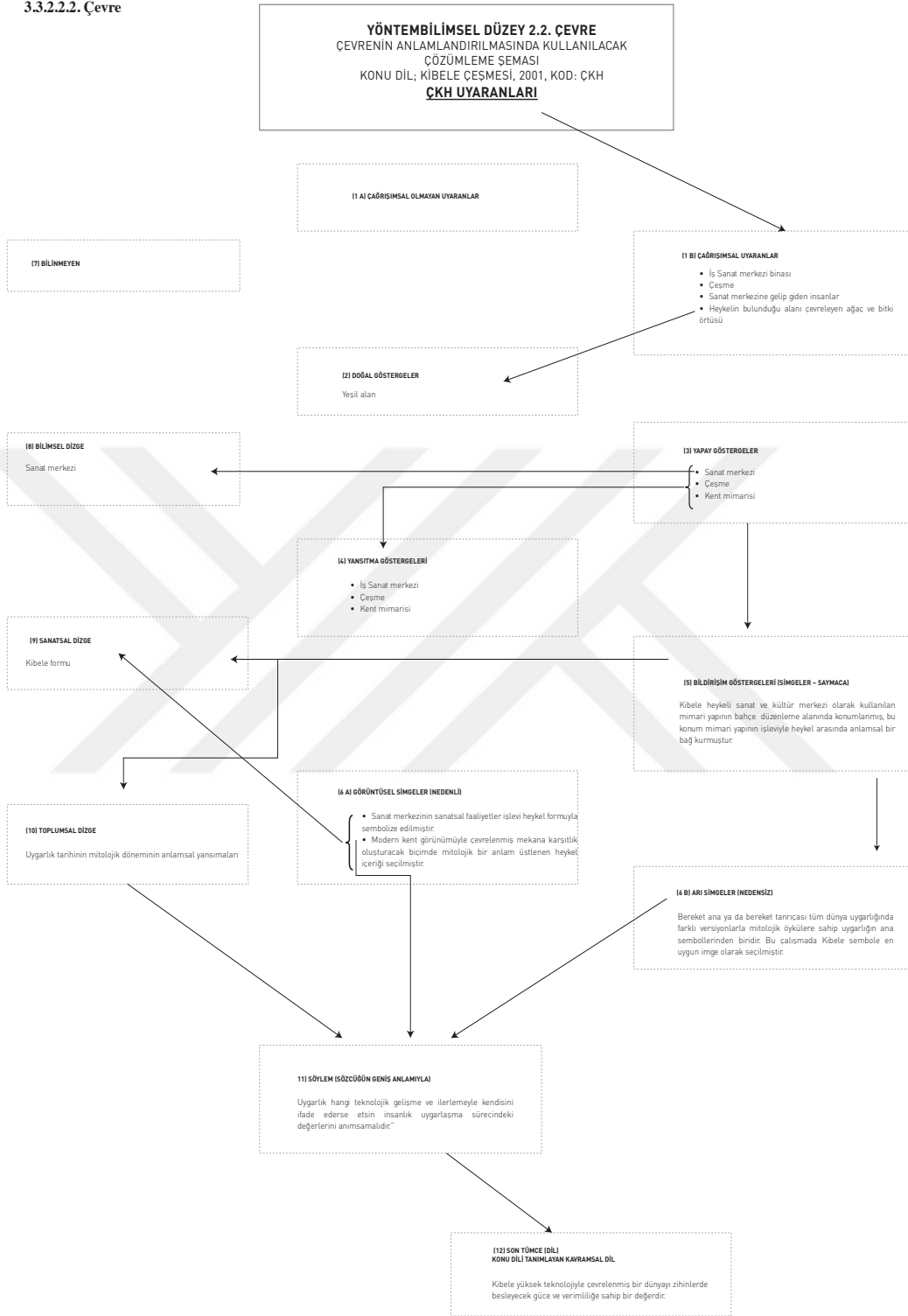
	de uyum içinde bir arada kullanıldığı plastik öğelere sahiptir. ✓ Heykelin mekânını tamamlayan çeşme ve su akışını sağlayan eğimli merdivenler; Kibele figürünün bir su kaynağının üzerinde oturuyormuş izlenimini vermektedir. Olasılıkla bereketi simgeleyen bir anlamı içeren tasarım, heykelin bulunduğu tüm alana bir tapınak işlevi kazandırmaktadır.
ÇEVRE ÖZELLİKLERİNE DAİR	✓ Yüksek duvarlarla çevrili İş Bankası Sanat Kültür merkezi avlusunda yer alan heykel, 180 derecelik bakış açısına sahiptir. ✓ Heykelin tamamının görülebildiği en geniş bakış açısı, heykeli cepheden gören Kültür Merkezinin giriş kapısıdır. ✓ Heykel, avlunun düzleminden başlayıp avlu seviyesinden daha düşük kotta oluşturulmuş derinliğe doğru uzanmaktadır. ✓ Yüksek duvarların hemen arkasından başlayan 5 büyük gökdelen heykelin ufku daraltmaktadır.
ÇEVRESİ İLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İNSANLA KURDUĞU BAĞA DAİR	✓ Heykel platformunu çevreleyen duvar ile heykel arasında geçiş oluşturabilecek dar yol, insan ve heykel arasındaki yakın mesafe ilişkisi oluşturmaktadır.

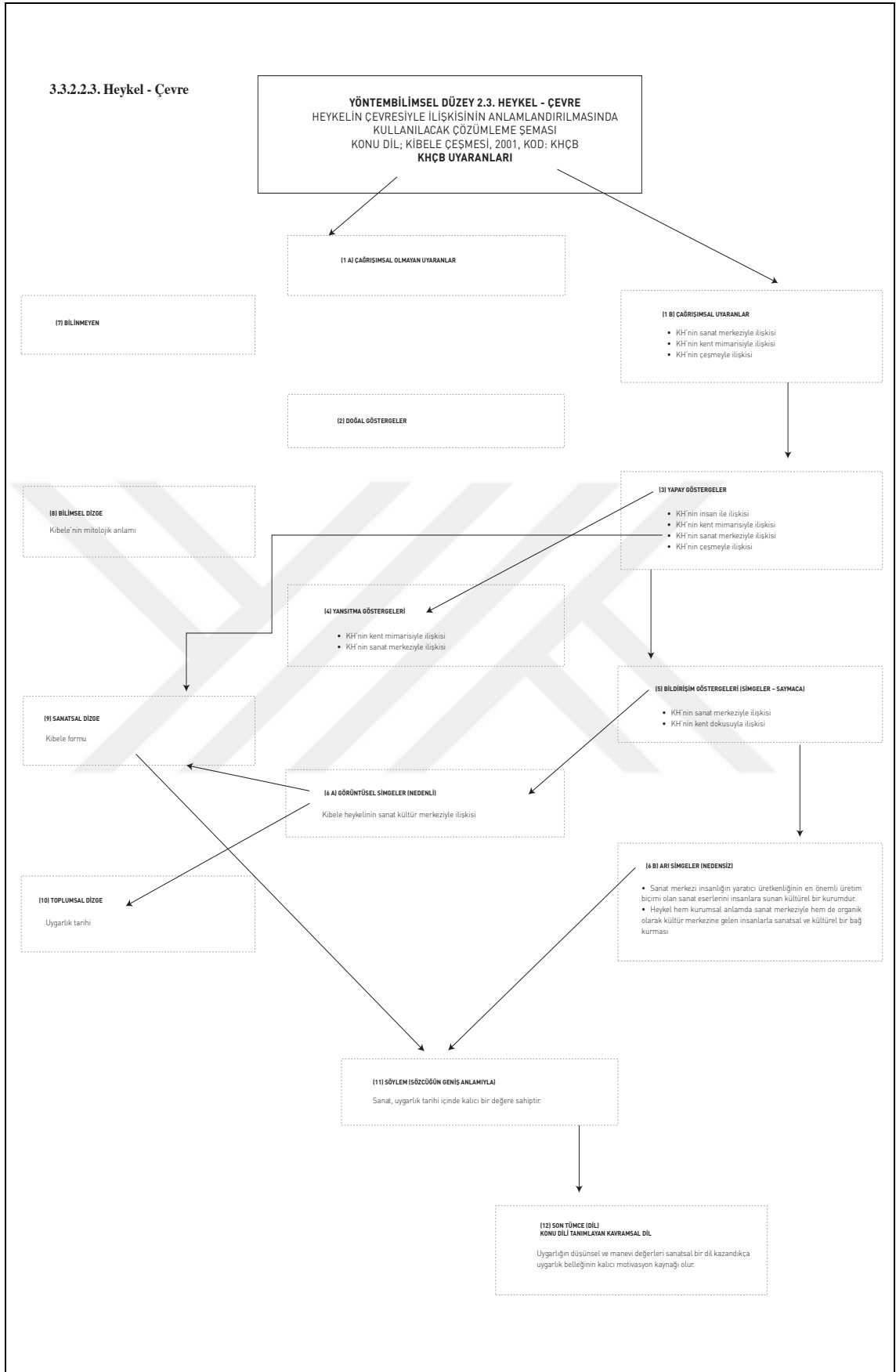
Betimsel düzeyin sonuçları ve Betimsel Düzeyin özeti bölümlerine, Kibele Çeşmesi heykelinde tekrardan kaçınmak için değinilmemiştir. Betimsel düzeyin bütünsel özeti, betimsel düzeyin sonuç bölümleri dikkate alınarak yazılmıştır.

3.3.2.2. Yöntembilimsel Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması



3.3.2.2.2. Çevre





3.3.2.3. Bilimkuramsal Düzeyde Heykelin Anlamlandırılması

Konu dil; Kibele Çeşmesi, 2001

Mitolojik bir özne olan Kibele, heykelin konusunu oluşturan ana çıkış noktasıdır. Sanatçı heykel tasarımında gerek mitolojinin gerekse arkeolojinin verilerini bir arada değerlendirerek mitolojik bir öyküyü yeniden kurgulamıştır. Özellikle Hitit kalıntılarının form değerlerinden etkilenen *güneş kursu* ve *aslan* betimlemelerine karşın Kibele büyük oranda sanatçının anlamlandırma ve anlatım diline uygun olarak çağdaş bir formda biçimlendirilmiştir. Arkeolojik kazılarda elde edilen Kibele formunun doğurganlık sembolü olan imgeler yalıtılarak emzirilen bebek figürleriyle ifade edilmiştir. Sanatçı bu anlatımıyla “doğa ana” anlamını güncel ve insani kodlarla “ana” formuna dönüştürmüştür. Bu dönüştürme de tek tanrılı dinlerin sahip olduğu tanrıça teolojisi ve tapınma ritüeli dönüştürülerek doğanın ve insanın üretkenliği teması öne çıkarılmıştır. Böylece Kibele formu tapınç nesnesi olmaktan çıkartılıp, tarihsel bir atıfla güncel bir anlatım sembolüne dönüştürülmüştür.

Heykel tasarımında Kibele, teolojik anlamından çok kültürel anlamı ile öne çıkarılırken; dayanıklı, koruyucu, üretken doğa ve anne kavramları özdeşleştirilerek uygarlığın değerleri bağlamında somutlaştırılmıştır.

Heykelin ana parçası olan çeşme anlatımı formun bir şelale kaynağı olarak betimlenmesini sağlamış ve betimsiz bir kaynak olma çağrışımı yapan su ve şelale bileşkesi Kibele formunun üretkenliğini kanıtlayan bir anlatım elemanı olarak formla bütünleşmiştir. Sanatçı burada şelaleye “geçmişten günümüze gelen ya da geçmişten günümüze akan değerler” anlamını şelaleye üst anlam olarak yüklemiştir. Kibele formunun arkasında yer alan *güneş kursu*, formun gücünü “gök tanrısı” metaforuyla vurgularken, güncel anlamda “uygarlıkların gücü” anlamıyla da bir senteze ulaştırılmıştır.

Sanatçı bu tasarımında uygarlıkların gelişirken geçmiş değerlerden kopamayacağı ve onların günümüze ulaştırdığı yönlendirici birikime her zaman gereksinim olduğunu izleyiciye hatırlatır. Bugünün yaşantısını besleyen en önemli kaynak geçmişin değerleridir.

Kibele çeşmesi heykeli dar bir alanda inşa edildiği için kent mimarisi ile çevrelenmiştir. Sanat-Kültür merkezi olarak kullanılan bir yapının bahçesinde konumlandırılmış olan heykel, yapı ile anlamsal bir bağ kurmuştur. Ancak bu bağ

yapının modern mimarlık ürünü olması nedeniyle biçimsel bir uyumu sergilemekten uzaktır. Bu çelişki “dün” ile “bugün” arasındaki çelişki gibidir.

Yüksek teknolojik olanaklarla üretilmiş geometrik formlardaki mimari yapıların arasına sıkışmış gibi görünen heykel tasarımı, bugünün insanına bir uyarıda bulunuyormuşçasına beklenmedik bir mekânda izleyicinin karşısına çıkar. Bu konumlanma bir tür bellek tazeleme işlevini üstlenmiştir.

Kibele çeşmesi heykeli, mermer malzeme ile suyun bir arada yarattığı doğal, yumuşak formunu sert çizgilerle çevrelenmiş mekânın ortasında bir varolma savaşı veriyormuşçasına sıkıştırılmış biçimde görülür. Heykel-çevre ilişkisi açısından olumsuz bir izlenim gibi görünse de anlamlandırma açısından doğru bir konumlandırma olarak değerlendirilebilir. Hangi tarihsel dönemde, hangi gelişmişlik düzeyinde, hangi teknolojik seviyede olunursa olunsun uygarlığın geçmiş değerleri bugünün değerlerini üretmede etkili olmuştur. İnsanlık her tarihsel kesitte kendi ürettiği maddi ve manevi değerleri birbirinin üzerine inşa ederken; kökenini kaybetmemeye, kendisine yabancılaşmamaya çaba harcamalıdır.

BÖLÜM IV

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

4.1. Sonuç ve Değerlendirme

Mekânı ve hacmi estetik anlamda biçimlendirme yöntemlerinden biri olan heykel sanatı, hacmin biçimlendirilmesiyle bir tür ikinci doğa üretir. Hacmin biçimlendirilmesi, hacmin kütlesiyle içte ve dışta oluşturulan yeni hacimlerin yapılandırılmasıyla gerçekleştirilir. Sanat tarihsel süreçte heykel sanatçısı giderek içerisinde ışığın ve havanın dolaşımına olanak sağlayan form içi alanlar; başka bir deyişle içsel form alanları yaratırken heykelin yer aldığı dış dünyayı gözden kaçırmamaya özen göstermiştir. Heykel tasarımında iç ve dış alan diyalektik bir bağ içinde birbirini güçlendirdiği fark edilmiştir. Sanatçı katı hacmi zaman zaman incelterek, zaman zaman parçalayarak öylesine değiştirmiştir ki, algı uzayın içinde akan, soluk alan bir yoğunluğu ayırt edebilmiştir. Sanatın mekâna ve zamana dayandırılmasının yanında hacim ve mekânın anlamlı bir bütünlük oluşturması kinetik ve dinamik unsurların birbirleriyle girdiği ilişkiler heykel sanatına yeni anlam arayışları alanı açmıştır. Heykel tasarımında durağan kitle bütünüyle parçalanmış maddeye form kazandırılırken; mekân, form ve zaman çeşitli düzeylerde heykelin anlam metninin içinde sorumluluk üstlenmiştir. Böylece boşluk maddeleşerek biçimlenirken, bir anlamda estetik mekâna da dönüşebilmiştir. Kavramsal bir yaklaşımla bakıldığında her biçimlendirme yöntemi birbiriyle nedenli farklılıklar taşısa da artık heykel sanatında boşluğun mekânlaştırılması, mekânda yaratılan form ilişkili estetik uygulamalar heykelin mekanla etkileşimi yoluyla kendisini var etmesini her defasında yeni işlevler üstlenerek sağlamıştır. Sanatçı bazen maddesel olanı vurgulayarak kalıcı yapılara yönelirken bazen de geçici bir yapı olduğunu sadece bir iz, bir işaret olarak kendisini var edeceğini bir anlamda mekânın formu içinde eriyeceğini hissettirmek istemiştir. Form, somut bir nesne gibi değil yapıcısının yaşam deneyimlerini yansıtan bir eylem, insanı uyaran, onu etkili ve verimli yaratıcı davranışa yöneltten gizil bir güç olarak görülebilir.

Form çok çelişkili öğeleri içinde barındırır. Bu çelişkilerin büyük bir bölümü çevresiyle olan çelişkisidir. Çağdaş sanatçının sorumluluğu yapılandığı form ile formun çevresini değiştirirken kendisini değişebilir esneklikte tasarlayabilmesidir.

Mehmet Aksoy' un heykellerini mekân ilişkileri bağlamında inceleyen tez çalışması söz konusu ilişkiyi göstergebilimsel yöntemle analiz etmeyi seçmiştir. Analizin yöntemi seçilirken göstergebilimsel yöntemle gerçekleştirilecek anlamlandırmanın tekil bir teknik ve yöntem içermediği görülmüştür. Büyük oranda yazılı ve sözlü metinlerin analizi üzerinde geliştirilen teoriler zaman içinde görüntünün bir metin içerdiği kabulüyle yöntemin görüntü üzerinde de uygulanabilirliği fark edilmiştir. Ancak yine de görüntü göstergebiliminin de tekil analiz şifresi yoktur.

Tez çalışması göstergebilim teorilerine bütüncül bir yaklaşımla bakmış, yapısalci felsefenin kapsamında yer alan ekoller, okullar ve teorisyenler incelenerek bir görüntü nesnesi olarak heykel analizine uygun anlamlandırma yöntemi seçilmiştir. Bu seçim yapılırken özellikle Mehmet Rifat ve sanat ürünü analizlerinde önemli teoriler geliştirmiş olan Pierre Guiraud teorilerine yakınlaşılmıştır. Mehmet Rifat (2011, s. 22)' in

Göstergebilim, anlamın bulunduğu her yerde yaşayan, her düşünce dizgesinin oluşumunda var olan bir tasarıdır; sürekli gelişen bir yaşama-okuma-düşünme-yeniden üretme etkinliğidir, yeniden anlamlandırarak var olma/var etme etkinliğidir. Son derece özgür ama kurallı bir etkinliktir.

sözleri tez çalışmasının analiz süreçlerinde unutulmamaya çalışılmıştır.

Uygulanan yöntemin tekil bir kaynağı yoktur. Greimas' dan Lotman' a kadar çok sayıda teorisyenin inşasında katkıda bulunduğu anlamlandırma yöntemleri Mehmet Rifat' ın oluşturduğu analiz dizgesi sentezinde uygulanmıştır.

Tezin tasarlanması sırasında Aksoy'un 8 heykel çalışması seçilmiş ancak analiz çalışmaları sürecinde ortaya çıkan verilerin kapsamı, akademik tez kapsamını aştığı görülmüştür. Bu nedenle heykel ve çevre bağlamında Aksoy' u kapsamlı biçimde ifade edecek iki heykel çalışmasının geniş analizinin araştırma problemine yanıt vereceği düşünülerek başlangıçta seçilen 6 heykelin analizi tezde yer alamamıştır.

Heykel-mekân kavrayışı içinde ele alınan Hezarfen ve Kibele Çeşmesi heykelleri sanatçının form-mekân ilişkisi oluşturmadaki yöntem zenginliğini ortaya koymuştur. Her iki çalışmada da önceden belirlenmiş mekâna göre heykeller tasarlanmış, heykel tasarımlarında mekân heykelin anlamını çok katmanlı dile dönüştürmekte katkıda bulunacak biçimde yeniden biçimlendirilmiştir. Aksoy' un sanatsal üslup ve estetik seçkisinin karakteristik özelliklerini göstermesinin yanı sıra her

iki heykelde tarihsel bir değere atıfta bulunması bağlamında ortak estetik kaygı taşımaktadır.

Sanatçıyla yapılan görüşmelerde, sanatçının tasarımlarında özel olarak göstergebilimsel bir dizge kullanmadığı, hatta göstergebilimsel analize uygun bir yorumlamanın heykelleri üzerinde yapılmadığı anlaşılmıştır. Bu nedenle çağdaş heykel uygulamalarının bazılarında görülen dizge tasarımı ardından form tasarımı yöntemi Aksoy' un heykellerinde söz konusu değildir.

Mehmet Aksoy heykel sanatını toplumsal ilişkiler bağlamında algılar. Gerek röportajlarında gerekse ürünlerini açıkladığı yazılarında heykel izleyicisini, geniş anlamda toplumu ve onun heykellerine yükleyeceği anlamı önemseydiği görülmektedir. Söz konusu izleyici topluluğu yalnızca heykelin konumlandığı alan çevresindeki insanlara yönelik bir mesaj iletimi kaygısından öte, sanatçı olarak topluma iletmek istediği mesajlar bütünü olarak değerlendirilebilir.

Sanatçı mesajlarını iletirken mitolojik, tarihsel ve toplumsal geçmişle ilgili verileri kullanır. Seçkinde büyük oranda Anadolu tarihi saklıdır. Uygarlığı bütüncül anlamda ele alan sanatçı geçmişin değerlerini, değerlerin bugünün insanına bugünün anlatım diliyle iletilmesini hemen hemen bütün çalışmalarında öncelemiştir.

Analiz konusu olan her iki heykelde izleyicisine zengin bir coğrafya da yaşadığını, o coğrafyanın geçmişte ürettiği düşünsel, bilimsel ve estetik değerlerin günümüzü zenginleştirecek biçimde taşınması gerektiğini hatırlatır.

Aksoy, her iki heykelinde de zaman boyutunu titizlikle anlamlandırmış ne geçmişi ne de günümüzü göz ardı etmeden uygarlığı kronolojik bir dizim olarak değil yaşamsal süreçlerin birbirini var ederek inşası biçiminde kurgulamıştır.

Tez çalışması Aksoy' un heykellerinin heykel sanatı bağlamında ekol ve estetik diliyle analiz etmeyi amaçlamadığı halde, sanatçının kavramsal temele dayalı dışavurumcu bir yöntem seçtiği, bu yöntemi uygularken zaman zaman soyutlamacı bir imge dili kullandığı görülmektedir.

Çok katmanlı anlam parçacıklarının inşası ile zaman-mekân-form bütünlüğünde tasarımlarını gerçekleştiren sanatçı, anıtsal etki yaratmayı heykel yöntemi olarak seçmiştir.

Tez çalışmasının bütünlüğünde sanatçının yalnızca iki heykel çalışmasını görmek yerine onun tasarımlarında hangi estetik ve kavramsal problemleri tartıştığını görebilmek ve sanatsal dilin toplumsal bir söyleme dönüşürken sanatçının kendini değil

uygarlığı merkeze almasını fark etmek analizin geniş anlamda izleyiciye kazandırdığı bir anlamlandırma zenginliği olduğunu göstermektedir.



KAYNAKÇA

- Aksoy, M. (1992). *Mehmet Aksoy heykelleri, 13 – 31 Mart (Sergi Katoloğu)*. Ankara: Halkbank Sanat Galerisi.
- Aksoy, M. (2002). *Çekicinin rüzgarında kırk yıl* (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Aksoy, M. (2009). *LSD söyleşileri*.
<http://www.mehmetaksoy.com/pPages/pArtist.aspx?paID=627§ion=555&periodID=&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 26.08.2016
- Aksoy, M. (2012). *50. yıl Mehmet Aksoy, zamanın ve mekânın suretleri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Aydın, B. (2010). *Modern heykel alanında boşluk – kütle ilişkisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Aydın, D., U. (2016). *Türk heykel sanatı ve ilk heykeltıraşlar*. (1.bs.). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bulat, S., Yağmur, Ö., & Aydın, B. (2014). Kamusal mekân ve heykel. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 450 – 461.
- Cacekli, S. (2015). *Koray Arış (Röportaj)*.
<http://www.xoxothemag.net/post/6608/koray-aris> Erişim Tarihi: 01.08.2017
- Coşkun, E. (2011). 1950-60 yılları arası Türk Heykel Sanatı. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, vol 35, No 2, 131-149.
- Çetin, A. (2006). *Kamusal alan ve kamusal mekan olarak sokak*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çınar, B. (2007). *Açık alan heykelinde plastik çözümlemelere etkisi açısından izleyici – yapıt ilişkisi*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik eser/metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Engin, A. (2009). *Heykel Oburu “Mehmet Aksoy Kitabı” söyleşi* (2. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.
- Erman, O. & Boran, B. (2015). Kentsel mekânda heykel yerleştirmelerinin değerlendirilmesi, semiyotik bir model önerisi. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 44(2), 170-190.
- Ersaraç, Z. (2011). Mehmet Aksoy (söyleşi). *Mergerler Dergisi*, 6.
<http://www.mengerler.com/lifestyle/1> Erişim Tarihi: 23.02.2017

- Erzen, J., N. (1996). *Mehmet Aksoy*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Erzen, J., N. (1998). *Mehmet Aksoy*. İstanbul: Yurt & Dünya Sanat Galerisi.
- Germaner, A., T. (1997). *Heykel sanatı, ilke ve öğeler, tarihsel gelişim*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (cilt 2). İstanbul: Yem Yayınları.
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet dönemi Türk heykeli* (3. bs). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gezer, H. (1993). *Anıt Yarışması ve Temelindeki Gerçekler*. Cumhuriyet Gazetesi, 23 Mart, İstanbul.
- Gökgür, P. (2008). *Kentsel mekanda kamusal alanın yeri* (1. bs.). İstanbul: Bağlam yayınları.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim* (3. bs.). (Mehmet Yalçın, Çev.). Ankara: İmge kitabevi.
- Güney, Z. (2007). Kamusal alan nedir? Kamusal mekân nedir?
http://v3.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html Erişim Tarihi: 12.06.2017
- Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan*. Meral Özbek (Ed.), Kamusal Alan (1. bs.). İstanbul: Hil yayınları.
- Hegel, G., W., F. (1975). *Aesthetics: Lectures on fine art*. (Vol. II), (Trans. T. M. Knox). Oxford: Clarendon Press.
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.593e49e3b68ed2.44488995 Erş. Tar. 12.06.2017
- Karaaslan, S. (1993). *Kentsel doku içerisinde yer alan açık alanlarda heykel tasarımları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Raporu. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karaaslan, S. (2005). Heykel ve mekân. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1).
- Lowry B. (1972). *Sanatı görmek*. Necla Yurtsever & Zahir Güvemli (Çev.). (1. bs.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Martin, F., D. (1976). The Autonomy of Sculpture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.. 34(3), 273 – 286.
- Moughtin, C., Oc, T. & Tiesdell S. (1999). *Urban Design: Ornament and decoration* (2nd ed.). Great Britain.
- Mousivand, M. (2014), Analyzing factors affecting the quality of urban sculpture. *European Journal of Experimental Biology*, 4(3)

- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alanın Sınırları*. Meral Özbek (Ed.), Kamusal Alan (1. bs.). İstanbul: Hil yayınları.
- Rifat, M. (1999). *Homo semioticus* (3. bs.). İstanbul: Kaf yayınları.
- Rifat, M. (2011). *Homo Semioticus ve genel göstergebilim sorunları*. (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sabour, M., Samie Yousefi, M. & Samie Yousefi, F. (2015). Role of Urban Sculptures in Beautification and Improvement of Quality of Urban Spaces (Case Study: Fuman Country). *Cumhuriyet Üniversitesi Fen Fakültesi, Fen Bilimleri Dergisi* (CFD), 36(3), Özel Sayı.
- Sussman, J. (2013). Art in public space. *National Civic Review*, 102(2), 46-47.
- Szostak, A. (2006). Methodology of visual art localization in public spaces on example of poznan city. *Town Planning and Architecture*, 31(1), 29 – 38.
- Szostak, A. J. (2010). The role of public visual art in urban space recognition. In K. Perusich (Edt.), *Cognitive Maps*, (s. 75-100). Croatia: INTECH.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz bin yıl öncesinden günümüze heykel* (1. bs.). Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı.
- Taşcıoğlu, M. (2013). *Bir görsel iletişim platformu olarak mekân* (1. bs.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Uz, N. (2006). Heykelin dış mekâna çıkmasıyla gelişen yeni anlayış. *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:17*, ss. 145-152.

TEZ ÇALIŞMASI SÜRECİNDE BİLGİ EDİNİLEN KAYNAKLAR

- Aksan, D. (1999). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi* (1. bs.). Ankara: Engin Yayınevi.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven* (8. bs.). (Çvr.) Mehmet Rifat & Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barutçuoğlu, T. (2012). *Sanatta şiirsel anlatımın heykel örneklerinde incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Cevizci, A. (2014). *Felsefe Tarihi* (5. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Demir, S. (2009). *Heykelde anlamlama*. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. (Çvr.) Tülin Akşin. Felsefe Yazıları Ansiklopedisi:6, Afa Yayınları.

- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergebilimi* (1. bs.). (Çvr.) Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt* (3. bs.). (Çvr.) Tolga Esmer. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Erkman-Akerson, F. (2006). *Göstergebilime Giriş* (1. bs.). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Fiske, J. (2013). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çvr.) Süleyman İrfan (3. ed.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Gökçe, O. (1998). *İletişim Bilimine Giriş, İnsanlararası İletişimin Sosyolojik Bir Analizi* (2. bs.). Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Guiraud, P. (1984). *Anlambilim* (1. Bs.). Ankara: Kuzey Yayınları.
- Günay, V., D. & Parsa, A., F. (Edt.), (2012). *Görsel Göstergebilim, İmgenin Anlamlandırılması* (1. bs.). İstanbul: Es Yayınları.
- Kıran, A. (1996). Figüratif resimde anlatım biçimleri. *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:5, s. 105-128*.
- Q'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânın İdeolojisi* (3. bs.). (Çvr.) Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları* (1. bs.). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rifat, M. (2000). *Gösterge Avcıları, Şiiri Okuya Şairler I* (2. bs.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Rifat, M. (2013). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, I. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (4. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si* (4. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2014). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, II. Temel Metinler* (4. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, Ö., E. (1999). *Heykel' de anlam*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yılmaz, E. (2002). *Heykel sanatına göstergebilimsel bir yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Yüksel, M. (1998). *Sanat ürününe katılan görsel nesnelerin göstergebilim teorisiyle çözümlenışı*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

EKLER

EK 1. Mehmet Aksoy

1939 Yayladağı – Hatay’ da doğdu.

1961 – 1967 İ.D.G.S. Akademisi Heykel bölümünde Prof. Şad, Çalık atölyesinde öğrenim gördü.

1969 – 1970 İ.D.G.S. Akademisi Heykel bölümünde asistanlık yaptı.

1970 – 1977 Devlet bursuyla yurt dışında öğrenim gördü. 1972’ ye kadar Londra’ da kaldı.

1972 Berlin Türk Akademiler ve Sanatçılar Derneği’nin kurucu üyeliğini ve başkanlığını yaptı.

1972 – 1978 Berlin Yüksek Sanat Okulu Heykel Bölümünde “Meisterschule”

1977 Nazım Hikmet projesinin yönetimini yaptı.

1977 – 1978 Berlin’ de serbest sanatçı olarak çalıştı.

1978 – 1981 İ.D.G.S. Akademisi Heykel bölümü Taş atölyesinde öğretim görevlisi olarak çalıştı.

1981 – 1989 yılları arasında Berlin’ de serbest sanatçı olarak çalıştı. 1989 tarihinde Türkiye’ ye döndü.

1989’ dan beri Türkiye’ de çalışmaktadır.

1982 – 1986 Kranoldplatz Heykel Sempozyumuna yarışmayla katılma şansı kazandı ve “Buluttan Sevgililer” adlı heykeli yaptı.

1984 – 1987 “Berlin İnsan Manzaraları” Heykel Sempozyumu’ na yarışmayla katılma şansı kazandı ve “İş Göçücüleri” adlı heykel ansamblesini yaptı.

1986 – 1988 “Rüyalarımız” adlı projesini Türk – Alman gençleri ile birlikte gerçekleştirdi. Gençlere rölyef çalışmaları yaptırdı. “Cemal’ in Rüyası” isimli taş heykeli bitirdi. “ Stedhaus Böcklepark” gençler yurdu binası önüne heykel dikti.

1989 Bonn “Meçhul Asker Kaçağı” heykelini yaptı.

1989 II. Uluslararası İstanbul Bienali Aya İrini’ deki “Şahmeran Öyküleri” adlı proje ile katıldı.

1990 III. Asya – Avrupa Bienaline katıldı.

1990 “Ayrılık” adlı heykeli İstanbul Bebek Türk Merchant Bank’ ın önüne dikildi.

1990 Karacaahmet’ te, bir aile mezarlığı için heykel yaptı.

- 1991 “Meçhul Asker Kaçağı” Almanya’ da Postdam’ a dikildi.
- 1991 Ankara Esenboğa giriflinde doğal kayaları da içine alan “Toprakana” heykel projesi üstünde çalıştı
- 1992 Ankara Altınpark için “Gökkuşağının altında” heykel projesine başladı.
- 1995 Ankara Belediye Başkanlığı tarafından “Periler Ülkesinde” adlı heykel, müstehçenlik nedeniyle kaldırıldı ve Gökkuşağının Altında Heykel çalışması durduruldu.
- 1995 Borsa Binası önüne “Ayı ve Boğa” heykeli dikildi.
- 1995 – 1998 İzmir Selçuk Kurtuluş Yolu Anıtı yapıldı.
- 1996 Bergama’ da yol kavşağında, 17 m. Yükseklikte, 300 ton taştan oluşan “Nike Heykeli” çalışmaları başladı. Bergama’ ya taşlar nakledildi. Belediye Başkanının seçimlerle değişmesinden sonra yeni Belediye Başkanınca proje durduruldu. Taşlar ve Sanatçı halen beklemekte...
- 1998 Boyacıköy İST. Tuncay Artun mezarı için heykel yapıldı.
- 1998 – 2000 Cumhurbaşkanlığı Hüner Köşkü İST. IO Bosphorous ve Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Heykelleri yapıldı.
- 1999 Zincirlikuyu İST. Sıtkı Coşkun Mezarı için heykel yapıldı.
- 2001 Datça Can Yücel Mezar Heykeli yaptı.
- 2001 İş Bankası Kuleleri Kibele Çeşmesi Heykeli yapıldı.
- 2002 Ankara Berkant Aksoy mezarı için “Kuyruklu Yıldız Hızında” adlı heykeli yaptı.
- 2003 – 2004 Yenişehir Soyak Kibele Evleri Heykel Projeleri tamamlandı.
- 2005 Kızılderili lider Sting Bull anısına heykel yapıldı.
- 2005 – 2008 Kars Kalesi karşısındaki tepeye 35 m. yüksekliğinde “İnsanlık Abidesi” adlı heykel ve çevre düzenlemesi çalışmaları yapıldı.
- 2007 – 2008 İ.T.Ü. Maslak Kampüsü Kütüphane önüne Hezarfen heykeli yaptı
- 2010 – 2011 Türk Hava Kuvvetleri “ 100. Yıl Anıtı”

EK 2. Mehmet Aksoy' un açık alan heykelleri



Ayı ve Boğa, İstanbul Borsa Binası Önü, 1995



Kurtuluş Yolu Anıtı, İzmir, 1995-1998



Can Yücel mezar heykeli, Datça/Muğla, 2001



İlhan Selçuk ve Cumhuriyet Aydınlanmasını Yaratanlar, Beşiktaş-İstanbul, 2012



İki Kıtaya Nazım Hikmet Köprüsü, Akatlar Sanatçılar Parkı-İstanbul, 2014



Özgecan Aslan mezar heykeli, Mersin, 2015

ÖZGEÇMİŞ

1987 Tokat’ da doğdu.

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Resim İş öğretmenliği bölümünde lisans eğitimini tamamladı (2006-2010).

Giresun üniversitesi Resim İş öğretmenliği bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı (2013).

Çukurova Üniversitesi’nde araştırma görevlisi olarak çalışmakta (2015 -)

