

**HEYKEL SANATINDA DOĞA
FORMLARININ SOYUTLANMASI**

Gölsüm BİNZET

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2014
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Gölsüm BİNZET

HEYKEL SANATINDA DOĞA FORMLARININ SOYUTLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM-2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

12.10.2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Heykel Sanatında Doğa Formlarının Soyutlanması " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

12.10.2014

Gülsüm BİNİZET



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, Gülsüm BİNZET tarafından hazırlanan bu çalışma 12/ 06 / 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mustafa BULAT

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 12 / 06 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL VE HEYKEL SANATININ TARİHÇESİ

1.1. HEYKEL SANATININ TARİHİ	3
1.2. İLK ÇAĞ HEYKELCİLİĞİNİN ÖZELLİKLERİ	5
1.3. MİSİR HEYKEL SANATI	7
1.4. MEZOPOTAMYA SANATI.....	8
1.5. ROMAN SANATI (900–1200)	11
1.6. GOTİK SANATI (12.YY).....	11
1.7. RÖNESANS SANATI (15. YY)	12
1.8. BAROK HEYKELİ	13
1.9. YUNAN HEYKEL SANATI	15
1.9.1. Helenistik Çağ.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

XX. YÜZYIL HEYKEL SANATI

2.1. GÜNÜMÜZDE HEYKEL VE HEYKELCİLİK	20
2.2. MODERN HEYKELDE BİÇİM VE İÇERİK	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOYUTMAMA VE MODERN SANAT AKIMLARI

3.1. SOYUTLAMA NEDİR?	26
3.2. MODERN SANATTA SOYUTLAMA	32
3.3. XX. YÜZYILDA SANAT AKIMLARI.....	44
3.3.1. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	46
3.3.2. Fovizm	48

3.3.3. Primitif Sanat.....	50
3.3.4. Fütürizm (Gelecekçilik)	51
3.3.5. Kübizm	53
3.3.6. Dadaizm.....	58
3.3.7. Sürrealizm (Gerçeküstücülük).....	60
3.3.8. Konstrüktivizm	64
3.3.9. Kinetik Heykel	68

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMALARDA SOYUTLAMA SÜRECİ

4.1. KOMPOZİSYON.....	71
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA	88
ÖZGEÇMİŞ.....	91

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****HEYKEL SANATINDA DOĞA FORMLARININ SOYUTLAMASI****Gülsüm BİNZET****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2014, 92 sayfa****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER
Yrd. Doç. Önder YAĞMUR**

Çalışmalara öncülük eden doğal biçimler, soyutlamacı bir gözle incelenmiş ve soyutlama süreci sonunda orijinal biçimden farklı bir sonuca ulaşılmıştır. Soyutlamacı anlayışla, doğadaki nesneler sanat ürününde oldukları gibi değil, farklı yorumlarla yansıtılmaktadır. Yine de ortaya çıkan sanat ürününün, gerçek nesneden izler taşıdığını görmek mümkün olabilmektedir,

XX. yy.ın başlarıyla birlikte, sanatçılar doğayı soyutlamaya başlamışlardır. Bu dönemde, bilim, teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmeler, toplumsal yaşamın da farklı olmasına neden olmuştur. Bu yeni durum, sanatı da etkilemiş ve sanatçıyı çevreleyen yeni durum onun farklı arayışlara yönelmesine neden olmuştur. Sanat eserinde artık eskiden olduğu gibi doğa olduğu gibi yansıtılmamış, soyutlamacı bir yaklaşımla ele alınıp, izlenmeye başlanmıştır. Doğa biçimlerini soyutlayarak çalışmalarını sürdüren sanatçılar -soyutlama bir süreç olarak düşünülürse- bu sürecin sonunda, doğa biçimlerinden tamamen farklı noktalara ulaşırlar. Oluşan bu yeni biçim, doğa ile ilgisi olmayan, soyut biçimdir, Doğadan seçilen konular, nesneler, biçimsel olarak incelenmiş ve soyutlamacı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Yaşanan bu süreç içinde asıl olan doğal biçimden daha farklı biçimlere ulaşılmıştır. Bu doğal biçimler soyutlanırken kullanılan malzemenin biçimsel özellikleri göz ardı edilmemeye çalışılmıştır. Yeni biçim oluşturulurken malzemenin yönlendirmesi söz konusu olmuştur, bu da farklı biçimlendirme yöntemlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Çağdaş sanatın anlatım dillerinden olan soyutlamacı sanat, ortaya çıktığı ilk zamandan itibaren, sanatsal alanın sınırlarını alabildiğince ortadan kaldırılarak, soyut düşüncenin önünü açmakta etkili bir yöntem olmuştur heykel sanatına yeni olan sanat anlayışını getirmiştir

Anahtar Kelimeler: Heykel, Soyutlama, Modern Sanat

ABSTRACT**MASTER THESIS****ABSTRACTING OF NATURE FORMS IN SCULPTURE ART****Gölsüm BİNSET****Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2014, 92 Pages****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Prof. Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER****Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR**

Natural shapes leading to the work were investigated with an abstracting eye, in the result of abstracting process, a result different from original shape was obtained. With an abstracting understanding, objects in nature have been reflected in different manner not as in art production. However, it is possible to notice that art work occurring carried the traces from real objects.

Along with the beginning of 20 th century. The artist began to abstract the Nature. In this period, the improvements in the field of science, technology and industry caused the social life to be different. This new situation affected in the art, and this new situation also surrounding the art caused the artist to direct different searchings. The nature was reflected in the art work as was in the past, and abstracting approach was taken on, and was followed. The artists who last for their arts by abstracting nature shapes reach at exactly different points from nature shapes in the result of this process if the abstracting is thought as a process. This new shape occurring is an abstract one which not related to the nature. The subjects and objects chosen from the nature were taken on with an abstracting approach. The essential thing in this experienced process is to reach to more different shapes than natural ones. While these natural shapes are formed, typical features of used materials were tried to be ignored. While this new type is formed, the direction of the material becomes matter. This enables different shaping methods to exist.

Abstracting art, one of the narrating languages of contemporary art, since the onset, become effective method in leading of abstract thought by removing the limits of artistic fields, and brought new artistic understanding to the sculpture art.

Key Words: Sculpture, Abstraction, Modern Art.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. “Willendorf Venüsü” Kireç Taşı, Tarih Öncesi, M.Ö, 25-30	4
Resim 1.2. “İmparator Vespasianus”, M.S. 70 Dolayları, Mermer, Yükseklik 135 cm... 7	
Resim 1.3. “Sümer Kralı Gudea”, Diyorit (Taş), M.Ö, 2400-2350..... 9	
Resim 1.4. Hattuşaş Yazılıkaya’da bulunan Hitit Kralı IV. “Tudhaliya'nın Rölyefi,” M.Ö 1400	10
Resim 1.5. “Asur Heykeli”, Granit, M.Ö 800..... 11	
Resim 1.6. Andrea Pisano, “San Yoanna Vaftiz Evi”, Mermer 16 Yüzyıl..... 12	
Resim 1.7. Bernini, “Costanza Buonarelli”, Mermer, 1635	14
Resim 2.1. Constantin Brancusi, “Boşlukta Bir Kuş”, Bronz, 1923..... 22	
Resim 2.2. Henry Moore, “Yaslanan Figür”, Hornton Taşı, 1929	23
Resim 3.1. Medardo Rosso, “Conversazione in Giardino”, Alçı, 1893..... 27	
Resim 3.2. Matisse, “Başlı Gövde”, Bronz, 1900..... 29	
Resim 3.3. Rodin “Acı”, 1888	35
Resim 3.4. Rodin, “Tanrının Eli”, Bronz, 1888..... 36	
Resim 3.5. Matisse, The Slave'. 1903, "Madelline I', 1901,..... 39	
Resim 3.6. Matisse 'La Serpentine', Bronz, 1909	39
Resim 3.7. “Sırt soyutlaması IV. Bronz” “Sırt soyutlaması III”, Bronz 1913	40
Resim 3.8. Brancusi, “Sihirli Kuş”, Bronz, 1910	41
Resim 3.9. Constantin Brancusi, “Uyuyan Güzel”, Taş, 1906	42
Resim 3.10. Alberto Giacometti, “Kedi”, Bronz, 1954, Metropolitan Müzesi, New York.....	43
Resim 3.11. Alberto Giacometti, “Araba”, Bronz, 1950, Contact Gallery, New York..	44
Resim 3.12. Ernst Barlach, “The Avenger”, Bronz	48
Resim 3.13. Henri Matisse, “La Serpentine”, Bronz, 1909	49
Resim 3.14. Umberto Boccioni, “Uzayda Süreklilik”, Bronz, 1913	53
Resim 3.15. Pablo Picasso, “Keman, Teneke”, Renkli Ahşap, 1915	56
Resim 3.16. Pablo Picasso, “Boğa Başı”, Bisiklet Dümen Semeri, 1943.....	57
Resim 3.17. Marcel Duchamp, “Çeşme”, Porselen, 1917	59
Resim 3.18. A. Giacometti, “Sabahın Dördünde Saray”, Metal, 1932.....	62
Resim 3.19. Meret Oppenheim, “Kürkle Kaplı Tabak, Fincan ve Kaşık”, 1932.....	63
Resim 3.20. A. Pevsner, Geliştirilebilir, “Zafer Sütunu”, Bronz, 1954.....	66

Resim 3.21. Naum Gabo, “Çizgisel Konstrüksiyon No:2”, Plastik, Naylon İplik, 1970-71	67
Resim 3.22. Marcel Duchamp, “Tabure ve Bisiklet Tekerleği”, 1913	69
Resim 3.23. Alexandre Calder, “Çifte Gong”, Metal, 1953	70
Resim 4.1. Gülsüm Binzet “Esaret” 50x25x20 Bazalt, 2013 Erzurum	72
Resim 4.2. Gülsüm Binzet “Esaret” 50x25x20 Bazalt, 2013, Erzurum	73
Resim 4.3. Gülsüm Binzet “Zirve” 250x250x50 Buz, 2012, Erzurum	73
Resim 4.4. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x50x50 I. Ulusal Akçakoca Ahşap Heykel Sempozyumu, 2012 Düzce.....	75
Resim 4.5. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x50x50 I. Ulusal Akçakoca Ahşap Heykel Sempozyumu, 2012, Düzce.....	76
Resim 4.6. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x75x75 I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Mermer, 2012, Şanlıurfa	77
Resim 4.7. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x75x75 I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Mermer, 2012, Şanlıurfa	79
Resim 4.8. Gülsüm Binzet “Mahalle” 60x20x10 Metal, 2011, Erzurum	80
Resim 4.9. Gülsüm Binzet “Köy” 60x20x20 Elazığ Kültür Merkezi Karma Heykel Sergisi, Taş, Döküm, 2010, Elazığ.....	81
Resim 4.10. Gülsüm Binzet “İsimsiz” 200x100x50 Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Workshop Çalışması, Metal, 2010 Erzurum.....	82
Resim 4.11. Gülsüm Binzet “İsimsiz” 2,50x50x50 Winter Universiade Kış Oyunları Metal Heykel Workshop Çalışması, Metal, 2011 Erzurum	83
Resim 4.12. Gülsüm Binzet “İsimsiz” 2,50x50x50 Winter Universiade Kış Oyunları Metal Heykel Workshop Çalışması, Metal, 2011 Erzurum	84
Resim 4.13. Gülsüm Binzet “Tırtıl” 60x20x20 Mermer, 2008 Erzurum	85

ÖNSÖZ

Doğadaki olayları, nesneleri gözlemlemek ve incelemek sanatçının biçim bilgisini zenginleştirebilecek en uygun yöntem olarak görülmüştür. İnsanı içinde barındıran çevre ve onu kapsayan doğa, sanatçının ilham aldığı en önemli imgelerin başında gelir. Doğanın biçimsel çeşitliliği de sanatçıyı doğadan koparamayan önemli bir unsurdur. Düşünceyi, duyguyu ve etkileşimi ortaya koyabilmek için doğal biçimler üzerindeki gözlem ve araştırmalar, biçimsel dili oluşturmada en başta gelen yol göstericidir. Doğanın bir parçası olan insan ve dolayısıyla sanatçı, tüm doğayı onun bir parçası olan kendisi de dâhil olmak üzere yoğun bir şekilde gözlemleyip incelemelidir. Her zaman sanatsal doğaya yöneliktir. Sanatçı sırrını çözemediği bu mükemmel dengeler, zıtlıklar, güzellikler ve çeşitlilikler içinde, her zaman kendine ait bir başka dünya ve yeni bir doğa yaratmıştır.

Bu düşünceden hareketle doğal nesnelerden yola çıkarak, bunların duygularımızda ve düşüncelerimizde, bıraktığı etkiler doğrultusunda yeni biçimler oluşturmak amaçlanmıştır. Doğal biçimler, soyutlamacı bir yaklaşımla ele alınarak, heykele yeni biçim verilmiştir. Üzerinde düşünülen ve çalışılan doğal biçimlerin özellikleri, daha önce kişisel yaşantıda duygusallık yaratmıştır. Yasandan duygular, düşüncelerin oluşmasını sağlayacağından yaşantıda yer alan nesneler de sanat ürününe dönüştürülürken bu etkenler doğrultusunda yeniden oluşacaktır.

Bu araştırmada konu olarak “Heykel Sanatında Doğa Formların Soyutlanması” konusunu seçmemin nedeni; gelişen ve değişen dünyada teknolojik gelişmelerin çok hızlı bir biçimde değişime uğramasıyla birlikte sanatın alanına girmesi ve hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan soyutlamacı anlayışla evreni yeniden keşfetmek yerine evreni yeniden anlamaya çalışmak istemiş olmasındandır. Özellikle başından beri desteklerini esirgemeyen Danışman hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT’a, Yrd. Doç. Önder YAĞMUR’a ve Arş. Gör. Serap BULAT’a öneri ve katkılarından dolayı Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER’e, ve aileme teşekkür ederim

GİRİŞ

Doğa, her çağda sanatın biçimsel arayışlarına kaynaklık etmiştir. Henry Moore'un da dediği gibi; "Doğa gözlenmesi sanatçının biçim bilgisini geliştirir, sanatçıyı yeni tutarak yalnız kuramlarla çalışmaktan alıkoyar, esinlenme gücünü besler¹. Bu çalışmada da yeni biçimlendirme yöntemlerine ulaşabilmek için doğal nesnelerden yararlanılmış ve doğal biçiminden soyutlamaya yönelinmiştir.

Ancak sanatçı doğayı biçimsel arayışlarına kaynaklık etmesi için ele aldığı zaman, o biçimler üzerindeki çalışmalarını bir basamak noktası olarak düşünür. Aynen bu biçimleri alıp, tekrar yaratmaz. Kendi özgün biçimini yaratabilmek için bir ara basamak olarak görür. Burada doğa formları sanatçı için yalnızca bir yol gösterici durumundadır. Temel olan doğal nesneler, sanatçının kendi kişiliği ile kaynaşır ve onun tarafından yorumlanarak asıl biçiminden soyutlanır. Sonunda tamamen farklı, bambaşka bir biçime ulaşılır. Doğal biçimin soyutlamaya uğratılması, sanatçıya yeni anlatım olanakları, biçimlendirme yöntemleri sunar.

Sanatçı, sanat ürününe ulaşma sürecini yaşarken, doğa da ona, biçim arayışlarına yanıt vermede, uygun biçimleri elde etmede kılavuzluk etmiş olur.

Süreç, işin ürün haline gelişiyle 'sona erer'; ürün de insanın yaratıcı etkinliğini nesneleştirmiş olur. Bu aynı şey, yaratılan ürünün nesneleştirilmiş süreç olarak karşımıza çıktığı sanatsal faaliyet için de aynen söylenebilir. Bu nedenle sanatsal-yaratıcı faaliyetin yapısı, yaratılan üründe damgasını taşımalı, sanat yapısına aktarılmış olmalıdır².

Bu görüşten de hareketle, çalışmalar başlangıcından sonucuna kadar bütün süreci ortaya koymayı amaçlamıştır. Süreci aşama aşama belirleyerek gösterme yoluna gidilmiştir. Soyutlama süreci sonuçlanıncaya kadar, gerek malzemedan gerekse yaşamdan kaynaklanan etkenler, süreci yönlendirdiği için göz önünde bulundurulmuş ve çalışmada belirtilmiştir.

Verilen örneklerde, sanat tarihinde önemli yere sahip olan sanatçıların, özellikle modern sanatın ilk dönemlerinde, doğayı nasıl soyutladıkları ve eserlerini oluştururken izledikleri soyutlama süreçleri anlaşılmaya çalışılmıştır.

¹ H. Read, *Heykelcinin Amaçları*, New York 1934, s.128.

² M. Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, İstanbul 1981, s. 332.

Kişisel çalışmalarda da hem çıkış noktası olarak doğal nesneler belirlenmiş, hem de doğanın kendi yaratmış olduğu biçimler doğrudan doğruya biçimlendirmede eleman olarak kullanılmıştır. Ürünün oluşmasında malzemenin doğal yapısı, biçimlendirmede kullanılan öğelerden biri olarak düşünülmüştür. Bu nedenle, uygun görülen yerlerde malzeme, doğanın biçimlendirdiği şekliyle, müdahale edilmeksizin bırakılmıştır.

Çalışma süreci içinde keşfedilen bu yöntem, malzeme olarak ‘taş’ üzerinde yoğunlaşma düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Bu, diğer çalışmanın da taş ile düşünülmesini beraberinde getirmiştir. Çünkü ilk çalışmada fark edilip de uygulanamamış olan fikirlerin ikinci çalışmada uygulanma olanağı bulacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın konusu, doğa formlarının soyutlanması ile ilgili olduğundan, işe öncelikle soyutlamanın ne olduğunu açıklamakla başlamanın uygun olduğu düşünülmüştür. Soyutlamanın bir sonucu olan soyut biçime ulaşma ve modern sanatta izlenen bu süreç de çalışmaya ışık tutacak güncel açıklamalar kapsamında yer alacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL VE HEYKEL SANATININ TARİHÇESİ

1.1. HEYKEL SANATININ TARİHİ

Heykel ve heykelticiliğin tarihi eski zamanlara kadar uzanır. Dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan kazılarda, ağaç, taş, pişmiş toprak, maden vs. çok çeşitli malzemeden yapılmış heykel ve heykelticilere rastlanmaktadır. İnsanoğlunun ilk olarak ortaya koyduğu heykellerle ilgili güvenli kaynaklara rastlanmaktadır. *İnsan kemiklerinin, kaba taştan aletlerin bulunduğu mağara devrinden kalma ilk eserler küçük heykellerdir. Denebilir ki sanat tarihi heykelle başlar. Alet fikrini bulacak kadar zekâsı gelişen ilk insan elindeki malzemeyi kullanmayı, o malzemeyle kendini tekrar yaratmayı da akıl etmiştir. Bunların en eskisi Garonne Irmağı (Fransa) vadisinde, Brassempouy'da bulunan Fildişi kadın başıdır. Mamut dişine oyulmuş olan bu baş dört santim kadardır. Saçları yüzüne dökük olarak oyulmuştur ve tahminle bundan kırk bin sene öncesinden kalmadır. 1894'de bulunan Brassempouy başından sonra Lesnugue Venüs'ü gelir. Bu da 1922'de Garonne'da bir mağarada bulunmuştur. Şimdi Paris'te "İnsan Müzesi'nde bulunan bu kadın heykeli de Mamut dişinden yapılmıştır. On beş santim boyunda ve otuz bin yıl evveline aittir"*³ ifadelerine yer vermektedir.

Daha sonra Avusturya'da bulunan on bir santim yüksekliğinde ve kireç taşından oyulmuş, başı bir böğürtlen biçiminde gösterilen, üzerinde boya izleri olan Willendorf Venüs'ü yaklaşık 25-30 bin yıllıktır. Mağara devri insanından günümüze kadar gelen diğer önemli bir yapıttır⁴ (Resim 1.1).

³ Zahir Güvemli, *Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yay., İstanbul 1960, s.13

⁴ Güvemli, s. 23



Resim 1.1. “Willendorf Venüsü” Kireç Taşı, Tarih Öncesi, M.Ö, 25-30

Bunlar ve diğer heykeller üzerinde yapılan incelemelerden, heykellerin büyük bir kısmının çeşitli kavimlerin ilah olarak tanıdıkları varlıkları tasvir ettikleri, bazılarının mermer kalsiyum karbonat içeren kristal kaya mermere kıymet kazandıran özelliği mimari yapılara güzellik kazandıracak şekilde kullanılmasıdır. Mermer, parlatıldığı zaman çok süslü görüntüler vermektedir.

Kireçtaşı ve benzerlerinin yüksek ısı ve basınç altında yeniden kristal yapısının değişmesi ile mermer meydana gelir. Mermer, % 56 kalsiyum oksit (CaO) ve % 44 karbondioksit (CO₂) ihtiva eder. Mermerin çeşitli renkler alması az miktarda demir veya diğer metal oksitlerin, bileşimde yer almasından kaynaklanır. Erkek, batı uygarlığında, halkı yöneten tek güç ve otorite olan yöneticidir⁵.

Kraliçe gibi hükümdar ailelerini, kahramanları ve kahramanlık olaylarını, bilim, sanat ve sporda meşhur olmuş kimseleri, bir kısmının da çeşitli insan ve hayvanları tasvir ettikleri anlaşılmıştır. Tarihi araştırmalar, ilk heykelin ne zaman ve kimler

⁵ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1988, s.5.

tarafından yapıldığı hakkında herhangi bir netice vermemektedir.

Tarihi çok eski olduğu bilinen heykel ve heykelticiliği bu derece yaygınlaştıran asıl sebeptir. Çeşitli devirlerde yaşamış insanların tapındıkları ve ilah tanıdıkları şeylerin ağaç, taş, maden üzerine işlemeleri ve ibadetlerini bunlara karşı yapmaları, heykel ve heykelticiliğe cemiyet hayatında geniş yer verilmesine yol açmıştır.

İlk çağ topluluklarında sanatçılar genellikle bir geleneği devam ettirir. Ortaya konan eser, toplumun ortak malı olarak kabul edilir. Dolayısıyla eserler sanatçıları değil üretildikleri kavim ve toplulukların adıyla anılırlar.

1.2. İLK ÇAĞ HEYKELCİLİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

Bu dönemden itibaren vücudun ağırlığının bir bacak üstüne verildiği, böylelikle frontal duruşun değiştiği görülür. Bu yeni duruşun gelişmiş örneğine Olimpiya Zeus tapınağında rastlanır.

Tarımsal faaliyetlerin başlamasıyla birlikte, verimsizlik sorununa çare olarak, Magna Mater (Ana Tanrıça) heykeltikleri yapılmıştır⁶. Bu heykeltiklerin malzemesi ağaç ya da topraktır. Heykeller genel olarak aynı duruşu sergiler, kişisel özellik taşımazlar. Baş oranları vücudun geneline göre büyüktür.

Üç boyutlu heykellerde bile uzuvlar çizilerek gösterilir. Heykel yüzeyleri çizilerek süsleme yoluna gidilir.

Panteon tapınağının içinde bulunan altın, klasik dönemde; fildişi Athena heykelini yapan heykeltıraş Fidyas ile antik çağ heykelticiliği en parlak çağına ulaşmıştır. Bu heykel kaybolmuştur. Günümüze kalan ise zamanında Romalıların yaptığı kopyadır. Sanatçı en çok tanrı heykelleri yapmıştır. Romalılar bu alanda yaratıcılık gösterememişler, Yunanistan'dan heykeller getirtmişler ve bunları kopyalayarak çoğaltmışlardır. Buna karşılık portrecilikte başarı göstermişlerdir. Özellikle Cumhuriyet döneminde portrecilik çok gelişmiştir. Bu dönemde oldukça gerçekçi bir üslupla yapılan portrelerde; her türlü yüz ifadesi ve şahsi özellikler başarıyla işlenmiştir. Bu durum, dini geleneklerle bağlantılıdır. Roma geleneklerine göre ölen bir kişinin yüzünün balmumundan kalıbı alınır ve cenazeden sonra evin bir köşesinde saklanırdı.

⁶ Hauser, A., *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul 1984, s.3.

Romalılar zaferle döndükleri seferler sonrasında, kazandıkları basanları simgeleyen anıtlar dikmeyi adet edinmişlerdir. Belirli zaman ve yerde gerçekleşen olayları anlatan kabartmalarla süslü bu anıtların en önemlileri Augustos döneminde Roma'da yapılmış olan barış sunağında bulunur. Bir diğer önemli anıtsa İstanbul Sultanahmet meydanındaki Teodesius obeliskidir (m. ö. 4yy.). bu anıtın kaide kısmında imparator maiyetiyle beraber hipodrom locasında görülür. Kabartmanın merkezinde imparator bulunurken, diğer figürler imparatora yakınlıklarına derecelerine göre yerleştirilmiştir⁷.

Bu dönemde Tapınaklar, Forum, Bazilika gibi mimari kuruluşlar vardır. Amfi tiyatrolar, hamamlar, stadyum, hipodromlar sosyal hayatı canlandırmıştır. Romalılar Etrüsk yapı tekniği ve kireç harcı kullanarak kemer ve kubbe tekniklerini geliştirmiş ve bunlarla geniş mekânlı binaların üstünü kolaylıkla örtmüşlerdir. Roma'da M.S. 80'de yapılan Colloseum, Pantheon Tapmağı, Pompei'deki evler bu dönemin başlıca yapıtlarıdır. Heykellerinde ve kabartmalarında dini konular ağırlıktadır.

Bu sanatın ikinci başarısını asıl Roma heykelinde önemli bir yeri olan Roma büstlerin de görüyoruz. Büst fikri hemen, hemen sanat tarihinde Roma'da görülür. Burada söz konusu olan artık herhangi bir insan çehresi değildir. Belli bir kişinin ruh halini canlandırmak, yani gerçeğe iyice bağlanmak; gerçekçilik heykele bu yoldan girmiştir. Vatikan müzesinde ve Roma Milli Müzesi'nde, Roma dönemine ait önemli portrelerin örneklerine rastlamaktayız. Aphididgiras Markus Aurelius'un, Agruppina'nın büstleri bunların en başarılı olanlarından (Resim 1.2).

⁷ *Temel Britannica*, s.142.



Resim 1.2. “İmparator Vespasianus”, M.S. 70 Dolayları, Mermer, Yükseklik 135 cm

1.3. MISIR HEYKEL SANATI

Mısır heykellerinin en belli başlı özelliği figürlerin hareketsiz ve durgun halde tasvir edilmesidir. Bu sadeliğin ve durgunluğun sebebi mısır heykelticisinin kullandığı çok sert olan granit, bazalt gibi malzeme ve din inancı ile bağdaşmaktadır. Kolay işlenmeye elverişli olmayan sert malzeme sanatçıyı sadeleştirmeye sevk etmiştir. Bu durum mısır heykellerinin günümüze kadar kalabildiğini de açığa vurmaktadır. Ancak kazılarda çıkan ve başka materyallerden yapılmış heykeller, mısırlı heykelticilerin çok çeşitli malzemeleri de kullandıklarını ortaya koymaktadır.

İnsan gövdesi, Mısır heykellerinde daima karşıdan gösterilirken, bacaklara hep yandan gösterilerek frontal bir duruş halindedir. İki bacak bitişik olmaktan çok biri adım atar gibi ileridedir. Kabartmalarda baş bazen yandan bazen önden gösterilmiştir. Bu heykellerde yüz ifadesi abartılı olarak vurgulanmıştır. Heykeltıraş, yüzün çizgileriyle değişmesine tahammül etmemektedir. Mısır heykeltıraşı için geçici olan neşe, keder,

kızgınlık gibi yüzde iz ve çizgi yapan ruh halleriyle ilgilenmez, yüzü buruşturmakla gösterilmez, Eski Yunan da; Hint heykellerindeki gibi sık görülen yapay ve basmakalıp gülümseme bile Mısır heykellerinde bulunmamaktadır.⁸

Kültür alanında otuz yüzyıl boyunca süreklilik gösteren Mısır'da heykeltıraşlar ağaç, granit, bazalt gibi dayanıklı malzemeler kullanmışlar, tapınakların ve mezar anıtlarının iç ve dış cephelerini heykeller ve rölyeflerle süslemişlerdir. Mısır'da heykelcilikte zaman içinde gelişen bir üslupçuluk söz konusudur. Bu üsluplaşma özellikle figürlerin duruşlarında ve vücudu kaplayan kumaşların yapımında kendini gösterir. Figürler genel olarak durgun ve hareketsizdir⁹.

1- Genel olarak, bir şeyin ya kimsenin varlığına, bir iddianın doğruluğuna inanma, biri için güven besleme durumu.

2- Yine genel bir çerçeve içinde, özü itibariyle temsili bir karaktere sahip olup, bir önermeyi kendisine içerik olarak alan, ama son çözümlemede iradi davranışın kontrolü altında bulunan, zihin hali.

Frontal duruş hâkimdir. Ayakta duran figürlerde, vücut ağırlığı iki bacağa eşit olarak dağıtılır. Heykelin ortasından bir çizgi çekilirse iki eşit parça elde edilir. Kollar vücuda yapışık şekildedir.

1.4. MEZOPOTAMYA SANATI

Mezopotamya uygarlığında, ise M.Ö. 4. binde yaşamış olan Sümerler, Akatlar, Elamlar, Nivano, Ur, Lagaş, Babil gibi uygarlıklar büyük şehirler kurmuşlardır. Malzeme olarak kerpiç kullandıkları İçin, bu büyük şehirler, aradan geçen geniş zaman içinde birer çamur yığını haline geldiğinden, bugüne taştan yontma pek az heykel kabartmaları kalmıştır. Mezopotamya, Dicle ve Fırat nehirleri arası bölgeye verilen isimdir, iki nehir arası anlamına gelir.¹⁰

Sümerlerin alçak kabartma sanatında daha ileri gittiklerini görmek, ancak M.Ö 2750 yıllarına gelene kadar mümkün olamamıştır. Sümer sanatının asıl şaheser yapıtları, Lagoş'ta üç yüz yıl sonra yaratılmıştır. Bu da, diyorit adı verilen sert taştan yapılmış

⁸ Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s.34.

⁹ Ahmet Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997, s. 56.

¹⁰ Güvemli, s. 25.

Kral Gudea'nın heykelidir. Oturmuş vaziyette gösterilen bu kral heykelinin bütün etekliği, çivi yazısıyla hiyeroglif arası, tamamıyla tek çizgiye indirilmemiş, ama tabiattan alınma figür ve resimlere de benzemeyen bir çeşit yazıyla çepeçevre bir kitabe şeklinde doldurulmuş ve kazılmış durumdadır¹¹ (Resim 1.3).



Resim 1.3. “Sümer Kralı Gudea”, Diyorit (Taş), M.Ö, 2400-2350

Sümerler Astronomi ile yakından ilgilenmişlerdir. Yüksek tapınakları dini işlevinden ayrı olarak rasathane aracı olarak ta kullanılmıştır. Mısır piramitleri ile aynı dönemde yapılan bu kule - tapınaklar arasında birtakım benzerlikler vardır.

Heykellerinde, çoğunlukla ellerini göğsünün üstünde kavuşturmuş, tüylü bir kürk giymiş, tapınan insan figürleri tasvir edilmiştir. Kabarma konularında dönemin politik olaylarına yer verilmiştir.

Anadolu Hititleri çok daha eskiden beri taş yontma, heykel yapma birikimine

¹¹ Gombrich, s. 49.

sahiptir. Hititler tabiatı ve eşyayı yorumlayarak ebedileştirme gücüne sahip eserler ortaya koymuşlardır.

Hitit sanatlarında tanrı heykellerinin önemi büyüktür. Çünkü bunlarda tanrı heykelleri yurtlarını koruyan kutsal simgelerdir. Tanrı heykelleri, sağ elde bir silah ya da başka bir araç tutmalarıyla, kutsal bir hayvan üzerinde durmalarıyla ya da kanat gibi diğer organ taşımalarıyla ayırt edilmektedirler (Resim 1.4).



Resim 1.4. Hattuşuş Yazılıkaya’da bulunan Hitit Kralı IV. “Tudhaliya’nın Rölyefi,” M.Ö 1400

Tanrıların boynuzlu başlıkları, giysileri ve özellikle dinsel ve mitolojik konular, Doğu etkisi sergilerler.

Hititli heykeltıraşlar sert taşları o kadar ustalıkla yontmuşlardır ki insanların giydikleri kumaş veya külahların cinsi bile anlaşılmaktadır.

Mezopotamya bölgesinde hüküm süren Asurlarda tam heykel az bulunur. Ama kabartma sanatı çok ilerlemiş, insan başlı hayvan kabartmaları şaşılacak bir mükemmelliğe ulaşmıştır (Resim 1.5).



Resim 1.5. “Asur Heykeli”, Granit, M.Ö 800

1.5. ROMAN SANATI (900–1200)

Roman Sanatı’nın doğuşunu hazırlayan etken, kiliseyle devletin bir sanat anlayışına girmişlerdir. Tamamen dinin etkisindedir ve dini mimari görülür. Eski dönem bazilika planı esas alınmıştır. Fransa’da Saint Etienne Kilisesi, Almanya’da Spayer Katedrali, İtalya’da Modena Katedrali, Pisa Katedrali bu sanatın önemli örneklerindendir. Roman sanatında heykel mimariyle birlikte verilmiştir ve devam etmektedir.

1.6. GOTİK SANATI (12.YY)

Yapılan eserlerin hepsinde bir bütünlük vardır. Çizgisel, sivri kemerli ve köşeli biçim anlayışı taş, ahşap ve mermer dekorasyonda da ele alınır. Gotik mimaride duvarlar önemini yitirmiş ve duvarlarda açılan kemerler ve vitraylarla kilisenin içi dış dünyaya açılmıştır. Fransa’da Nötre Dame Katedrali, İngiltere’de Canterbury Katedrali, Almanya’da Elizabeth Katedrali, İspanya’da Burgos Katedrali ve İtalya’da San Francesca Bazilikası Gotik Sanatın önemli örnekleri arasında yer alan yapılardır.

XIV. yüzyılda, Floransa’da Andrea Pisano’nun, San Yoanna vaftiz evine yaptığı yirmi sekiz kabartmayla süslü tunç kapı, heykel ve kabartma sanatının gelişmesine yol açan ilk eserlerdendir. Yine bu yüzyılda lahit mermerleri üzerine işlenen başarılı kabartma heykel örneklerini görmek mümkündür¹² (Resim 1.6).

¹² Güvemli, s. 45



Resim 1.6. Andrea Pisano, ‘‘San Yoanna Vaftiz Evi’’, Mermer 16 Yüzyıl.

1.7. RÖNESANS SANATI (15. YY)

Avrupa'da Antik Yunan ve Roma medeniyetine ait unsurların ön plana alınarak sanat, edebiyat ve bilimde 15 ve 16.yy ilk yansında gerçekleştirilen büyük gelişme Rönesans'tır. Kelime anlamı 'yeniden doğuş'tur. İtalya'da görülmeye başlanmış ve buradan Avrupa'nın birçok ülkesine yayılmıştır.

Ortaçağın skolâstik düşünce sisteminin katılığı özellikle sanatçılarda büyük tepki yaratmış, kilisenin, din adamlarının, insanların inançları nedeniyle baskı yapmadıkları bir dünya özlemi başlamıştır. Rönesans'la birlikte artık dinin sanat üzerindeki etkisi azalmış ve sanatçılar artık eserlere imzalarını atmaya, din dışında yapıtlar vermeye, tabiata ait motifler yapmaya başlamıştır¹³.

15. yüzyılın heykel alanındaki büyük usta Donetello klasik sanat yapıtlarını incelemiştir. Davud Heykeli (Bargello) onun hümanist ve gerçekçi anlayışını akıcı ve zarif formlarla gözler önüne sermektedir. Rönesans'taki ilk çıplak heykellerden bir olan Davud süslemeci anlayış ve zarafet açısından bir ölçüde Gotik üslupla da ilişkilidir. Sanatçının Padua'da yapmış olduğu Gattamelata Atlı Heykeli. Rönesans' dönemi yaygın olan bir türün en başarılı örneklerdendir.

Rönesans heykeli en kusursuz anlatımını kuşkusuz Michelangelo'nun (1475–1564) yapıtlarında bulmuştur. Sanatçının gençlik dönemi heykeli San Pietro Kilisesi

¹³ Turani, s.55.

(16.yüzyıl başı) Rönesans'ın en başarılı kaplılarından biri sayılır. Tümüyle cilalanıp parlatılmış heykelde her bir form en ince ayrıntısına kadar titizlikle işlenmiştir. İsa'nın yatay, Meryem'in dikey gövdesi Rönesans'ın karşıtlıklara dayalı sanat anlayışına tipik bir örnektir. Ayrıca, bu iki figürün kompozisyon içindeki önemi de eşit bir biçimde belirtilmiştir. Birinin ağırlığı ötekini ezmez. San Pietro Kilisesi, Rönesans ilkeleri ve düzeninin sergilenişi açısından üst düzeyde bir örnektir. Bu büyük ustanın Davut Heykeli (1501–4) ise güçlü gövdesi ve kendinden emin duruşuyla ideal Rönesans insanının görüntüsünü sunar. Az önce sözünü ettiğimiz denge, uyumlu oranlar, zarafet gibi niteliklerin hepsi bu çalışmada kusursuz bir biçimde dile getirilmiştir¹⁴.

Rönesans dönemi heykelleri konularını, Tevrat ve İncil ile mitolojiden alır. Bunun yanında, devlet adamları, kahramanlar ve sanatçıları destekleyen zengin kişilerinde heykelleri yapılmıştır. Bu dönemde yapılan atlı ve çıplak heykeller önemlidirler. 16. yüzyıl, heykel sanatında büyük gelişmelerin görüldüğü önemli sanatçıların yetiştiği bir dönemdir.

Hristiyanlığın ilk devrelerinde, puta taparlığa dönülmesin diye resim ve heykel yasak edilmiştir. Icon (ikon) denilen İsa ve kutsal kişilere ait tasvirler, heykeller yakılıp kırılmıştır. Iconoclaste'lar (Put kıranlar) devrinde, yani Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında heykeller tamamıyla aralandığı için, Bizans'la M.Ö. 10. yüzyıldan sonra bile heykel gelişmemiştir. Buna karşılık Bizans mozaikçiliği İtalya ve daha batıya doğru yayılmıştır. Ortaçağ Avrupa'sının başlıca sanatı mimarlık alanında gelişmesi sağlanmıştır¹⁵.

1.8. BAROK HEYKELİ

Barok sanat, gerçek ile hayalin birleştiği bir sentezdir. Bu bakımdan, ressam gibi heykeltıraşlar da doğayı öğrendiler; ancak ona hayallerindeki anlamı verdiler. Bu gerçek ve hayal, barok üsluplu heykel de belirlenmektedir.

“Barok heykelin İtalya'daki en önemli temsilcisi Lorenzo Bernini (1598-1680)'dir. İtalyan Barok mimarisinde tanıdığımız bu sanatçı, “Apolla ve Dophne” adlı eserinde gözleme dayanan vücutların hayali hareketlerini kompoze etmiştir. Bu heykele

¹⁴ Şahin, E. T., *Sanat Tarihi*, İstanbul 1993, s.12.

¹⁵ Temel Britannica, *Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi*, İstanbul 1998, s.140.

yabancı konu, barok hayale dayanarak taşı delik deşik etmiş ve heykelin devamlılık istemesine adeta bir zıtlık oluşturmıştır. Hareketin uçuculuğu, mermere ağır karakterini yitirtmiştir. Vücutların birbirlerine uyarak uçar gibi kompoze edilişi, kol ve bacakların hareketi devam ettiren biçimlenişi ve kompozisyonu Rönesans'ta görülmemiştir. Vücutları oluşturan mermerin parlatılması, zarif fakat manasız hareketler düzenleyici diyagonal kompozisyonu oluştururlar. Kumaşlar ve anatomi ilk defa çok parçalılık gösterir”¹⁶ (Resim 1.7).



Resim 1.7. Bernini, “Costanza Bonarelli”, Mermer, 1635

“Barok heykelin genel özellikleri, hareketlilik ve anlatım gücüdür, hareket heykel üstüne düşen ışıkla sürekli yenilenir. Barok heykel çok yönden algılanmak üzere düzenlenmiştir; izleyiciyi çevresinde dolaşmaya zorlar. Bu üslubun örneklerine dinsel

¹⁶ Turani, s.481

mimarlığın dış cephelerinde, iç mekânlarda, altar aralıklarında ve şapellerde, sarayların iç mekânlarında, merdiven başlarında ve bahçelerinde ayrıca kent meydanlarındaki çeşmelerde rastlanmaktadır”¹⁷

Büst çalışmalarında gerçekçi bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Hareket anlatım ve vücut yorumlanması açısından yapıtlarda Helenistik dönem sanatından esinlenmiştir.¹⁸

1.9. YUNAN HEYKEL SANATI

Yunan heykelinde, kişisel özellikler değil, ortak ideal tip önemlidir. İdeal yüzler, ideal ölçülere uygun insan vücuttan Yunan heykelinin başlıca özelliğidir. Başlangıçta kil, taş fildişi, kemik ve tunç gibi malzemelerden ilkel heykeltıraşlar ortaya koyan Yunan heykeltıraşları zaman içerisinde bunu geliştirmişlerdir. Heykel sanatının gelişmesine ve anıtsal heykeltıraşlığın ortaya çıkmasının nedenleri arasında olimpiyatlarda başarı kazanan atletlerin heykellerinin dikilmesi geleneği, gelişen mimariye bağlı olarak, tapınakların taştan yapılması ve bunların iç ve dış cephelerinin, kabartmalarla süslenmesi sayılabilir.

Yunan heykeli karşıtlıklar ve bunun yarattığı dinamizm üzerine kuruludur. Baş başa, kollar ve bacaklar başa başa yönlere bakarlar. Bu durum gösteriyor ki Yunan heykeltıraşları vücut nüansları üzerinde çalışmıştır.

Yunan heykeltıraşları örtü altından hissedilen gövdenin formunu ortaya çıkarmanın çekiciliğini fark etmişlerdir. Bundan dolayı, gizlerken göstermek, Yunan heykeltıraşlığında bir motif olmuştur.

M.Ö. 7. ve 6. Yy. da iki büyük heykeltıraşlık ekolü görülür:

Girit Pelepones, İyonya,

Yunan heykeltıraşlığı üç bölümde incelenebilir:

Antik Çağ (m.ö. 490–460), Klasik Çağ, Helenistik Devir (m.ö. 330–30)

¹⁷ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, I, s. 195

¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev.: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 54.

1.9.1. Helenistik Çağ

Bu dönemde portrecilik gelişmiştir. Özellikle devlet adamlarının portreleri yapılmıştır. Bunlar arasında Büyük İskender portreleri ve bunların sanatçısı Lisppos öne çıkar. Sanatçı o zamana kadar uygulanmakta olan oranlar sistemini değiştirmiştir. Baş küçülmüş, gövde uzamış, baş vücudun 1/6 olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

XX. YÜZYIL HEYKEL SANATI

XIX. yüzyıl sanatına baktığımız zaman, tarihi gelişim içerisinde heykel, halk arasında yerini alan bir sanat olmuş, daha çok halka açık kamusal meydanlarda ve aristokratik yapılarda yer almıştır. XIX. yüzyılla birlikte tarihi ünü olan kişilerin anısına anıtlar yapılmaya başlanırken, Fransa'da ki ihtilalle birlikte özgürlük, kardeşlik, eşitlik gibi kavramlar kamu heykellerinin konusunu oluşturmuştur.¹⁹ Ayrıca çağın ve toplumun önemli kişileri ile ilgi anıtsal heykellerin meydanlara konulmasıyla birlikte bu işlemler, bir devlet görevi olarak benimsenmiştir. Bu bağlamda da, bu dönem heykel çalışmalarına, eski antik çağa bağlı klasik anlayışlar yol göstermiştir. Bu anlayış, Yunan klasik üslubundan sonraki Hellenistik devirde ve Rönesans'tan sonraki Barok dönemde de devam etmiştir.

XX. Yüzyılla birlikte, İzlenimcilik akımının getirmiş olduğu değişimler, önce katı tutumları alt üst ederek sanata bir esneklik kazandırmış ayrıca sanayi ve teknolojinin hızlı gelişimi, sanatçıyı da etkilemiştir. Gelen her bir yeni dönem kendinden önce gelen dönemlerle hesaplaşmaya girmiş, önceki dönemin koymuş olduğu kurallar ve değerler, gelen yeni dönemin problemlerini çözememiş, yeni istekler ve ihtiyaçlar karşısında yetersiz kalmıştır. XX. yüzyılın başlarında başlayan bu dönem, sanat tarihinde kısa süreli aralıklarla pek çok sanat akımının doğduğu bir dönem olmuş, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Süprematizm, Kübizm,²⁰ Fütürizm, Fovizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarıyla, günümüz modern figür anlayışını ortaya çıkarmıştır.²¹ Modern sanat akımları, doğal biçimleri soyutlamacı bir biçim anlayışı ile ele almış ve doğadan tam olarak kopmamışlardır. Bütün bu akımlar sanatsal biçimlendirmeye bir çok yenilik getirmiş, ancak Kübizm sanat akımından sonra, nesneler görünen yapısından kopmuş, onları oluşturan esas ana yapı araştırılmıştır. Kübizm'de sanatçılar doğayı geometrik biçimlere indirgeyerek, soyutlamaya yönelmişlerdir. Rönesans'tan bu yana sanat anlayışları, doğanın ancak duyularımızla algılayabileceğimiz dış gerçekliğini yansıtmayı amaçlamıştır. XX. Yüzyıla gelindiğinde, neslelerin değişmeyen esas

¹⁹ B. Ceyson, *Sculpture*, Köln 1996, s. 85

²⁰ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1984, s. 110-111

²¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s. 10

biçimini yakalama düşüncesi, Cezanne ile başlamış, sanatçı doğadaki tüm nesnelerin küp, koni gibi geometrik biçimlerden oluştuğu sonucuna ulaşmıştır. Aynı zamanda sanatçı, formları küp ve konilere göre ele alınmasını isterken, sürekli değişen evren karşısında, doğanın yeni bir bakış açısından bakılarak yorumlanması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu düşünceyi destekleyen Tunalı, *"Nesneleri bize veren duyuşsal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyu üstü, bir özler dünyası vardır, insanoğlu duyu gerçeklerini, duyularda bize verilen, görünüşleri 'parantez olarak' duyuşsal görünüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşılabilir. Bu özleri kavrama yolu Cezanne 'da, nesnelere salt geometrik biçimler, silindir koniler ve küpler olarak kavramadır, buna göre salt geometrik biçimler, duyuşsal olanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Nesnelerin geometrikleşmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne'nın deyimiyle 'doğaya koştur' olan bir evrendir. Ancak başlangıçta gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin deformasyonunu içerir"*²² görüşlerini ileri sürer. Matisse'in heykellerinde de Cezanne'ın bu düşüncelerinin etkisini izleyebiliriz. Sanatçı çalışmalarında insan figürünü ele almış, doğal biçimler üzerinde parçalamalara, soyutlamalara gitmiş ve karşısındaki canlı modelin hareketini ve duygusunu daha etkili sunabilmek için çeşitli yerlerinde, abartılı biçim yorumlamaları meydana getirmiştir.²³ Figürün bazı bölgeleri olduğundan daha ince yansıtılmış ve bazı yerleri olduğundan daha kalın yansıtılarak, doğal halinden deformasyonlu soyutlamalar yapmıştır. Burada sanatçıların amacı, soyutlamayla geometrik biçimlere varma, özü arama ve öze ulaşma isteği olmuştur, insanoğlunun nesnelerin ve varlıkların özünü arama çabası, ilk olarak izlenimcilik akımıyla başlamış, insan doğayı, nesneleri soyutlamaya, yorumlamaya başlamış ve bunu yaparken de çeşitli biçimsel deneme arayışlarına girmiş, bu arayışlar sonunda da, yüzyıllardır süre gelen geleneksel *"Doğacı-Gerçekçi"* sanat anlayışları, Kübizm sanat akımının ortaya çıkışıyla yıkılmış, doğacı sanat anlayışının yıkılmasıyla da, sanatta yeni bir biçim dili oluşturulmuştur. Kübistler doğayı, geometrik biçimler vererek anlatma yoluna gitmiş, form üzerindeki ışığı parçalayarak, sert geçişler oluşturup, planları kesin çizgilerle

²² Herbert Read, *Modern Sculpture*, New York 1985, s. 12

²³ Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Jean Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, *Sculpture*, Köln 1996, s. 122-125

birbirinden ayırarak, aralarında yön farklılıkları oluşturmuşlardır.²⁴ Kübist Sanatçılar, nesnelerin gerçek temel yapısına inerek, dış görünümü değil, esas biçimi ortaya koymuş, doğanın özünü yani, değişmeyen yapısını vermek istemişlerdir. Bu nesnelerin değişmeyen yanları, duygularla algılanamaz ancak akılla kavranabilirdi.²⁵

Kübistler, doğal biçimlerden tamamen uzaklaşmamış, yaptığı şey yalnızca doğayı soyutlamak olmuştur. Kübizm sanat akımının zeminini oluşturduğu bu anlayışla, bundan sonraki dönemlerde, doğadaki nesnelerden uzaklaşarak, benimsemiş olduğu geometrik biçimlerden, soyut biçimlere doğru yönelmeye başlanmıştır. Matisse, Kandisky, Mondrian ve Brancusi gibi sanatçıların çalışmalarını izlediğimizde, bu sanatçıların hepsinin de çıkış noktalarının doğa olduğu anlaşılmaktadır.²⁶ Bu sanatçılar, doğadaki nesneleri ele alıp belirli bir soyutlama aşmalarından geçirmiştir. Modern sanatın ilk akımı olan izlenimcilik ile doğa soyutlanmaya başlanmış, böylelikle de, yeni biçimler keşfedilmiştir. Bunlardan doğan yeni düşünceler, Dışavurumculuk, Fovizm, Kübizm, Konstrükti-vizm, Fütürizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarının doğmasına ortam hazırlanmış bundan dolayı da, soyutlama süreci devam ederek doğa soyutlaması, Kübizm sanat akımının ortaya çıkmasıyla, yeni boyutlar kazanmaya başlamıştır. Kübistler şu ana kadar benimsenenlerden farklı olarak, nesnenin yapısal özellikleri ve esas yapısına kısaca özüne ulaşmaya çalışmışlardır. Soyutlamaya dayalı figüratif biçimleme ve bu gelişmelerin heykel sanatına yansması düşünüldüğünde, Rodin'e kadar olan süreç bu çizgide devam etmektedir. Figür tüm bu gelişmelere karşın dine bağlılığını devam ettirmektedir. Heykel sanatında figür bu durumdan tam olarak kurtulabilmek ve farklı bir varlık tarzına ulaşabilmek için Rodin'i ve XX. yüzyıl sanatını beklemek zorunda kalmıştır.²⁷

Sanatsal etkinlik süresince her zaman gerçeğe hesaplaşan insan, kimi zaman gerçeği görüldüğü gibi yansıtmaya, kimi zaman ideal bir gerçeklik arayıp, bulduğu ile aşmaya, kimi zamanda kendine özgü bir gerçeklik oluşturmaya çalışmıştır. İnsanın gerçekliği yakalama ve yansıtmaya çabası da çağdan çağa değişmiş ve bu durum toplumların yapısına, dönemlere ve daha birçok olguya bağlı olarak gerçeğin algılanış ve yansıtılışına da etki etmiştir. Sanat tarihi içerisinde gerçekçi olarak nitelendirilen

²⁴ Pingeot vd., s.126-131

²⁵ Nazan İpşiroğlu & Mashar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993, s. 31-32

²⁶ Pingeot vd., s. 122-176

²⁷ Pingeot vd., s. 104-105

yönelimlerin değişik türler ve aşamalar göstermesi de bu değişimlerin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁸

2.1. GÜNÜMÜZDE HEYKEL VE HEYKELCİLİK

İnsanların heykellere tapmaya başlamasından sonra, heykelticilik bir sanat ve ticaret metası olmuştur. Yüzyıllarca insanlar, her çeşit malzeme ve maddelerden heykeller yapmışlar ve hatta bunları başkalarına satarak geçimlerini temin etmek yolunu tutmuşlardır. Arkeolojik kazılarda, çeşitli yörelerde bol miktarda bulunup müzelere konan heykeller bunu ispatlamaktadır. Bilhassa mermerden yapılan heykeller, günümüze kadar sanat özelliklerini korumuşlardır.

Avrupa'da başlayan Rönesans hareketi ile heykelticilik ayrı bir önem kazanmış, Michelangelo bu devirde yetişen heykeltıraşların en meşhuru olmuştur. Bu zamandaki heykellerin yapımı, süsleme sanatı ile birlikte gelişmiştir²⁹. Ayrıca heykeller şimşir, ıhlamur, meşe ve ceviz gibi sert ağaçlar oyularak çok çeşitli ölçülerde yapılmıştır. Taştan yapılan heykellerin kırılması zor olduğundan, eski zamanlardan beri, mermer kullanılması daha yaygındır ve daha çok tercih edilmiştir. Zamanımızdaki heykeltıraşlar tarafından mermer, bronz, tunç gibi kırılma tehlikesi daha az olan ve dayanıklılığı bulunan malzemeler kullanılmaktadır. Bunların yanında fildişinden heykel yapmak, eskiden olduğu gibi günümüzde de biblo şeklinde devam etmektedir.

Soyutlama, bir anlamda 20.yüzyıldan önceki süreçlerde de sanat dallarına hâkim bir dürtü olmuştur. Yazılarıyla modern sanatçılar için kaynak oluşturmuş, Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer'e göre, soyutlama dürtüsü, dış dünyanın bilinmeyenlerinin insanlar üzerinde uyandırdığı, büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanmaktadır. Bu durumu uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebiliriz. Tibullus'un "tanrı dünyada önce korkuyu yarattı" anlamına gelen, "primum in mundo fecit deus timor" anlamına gelen sözünden de anlaşılacağı üzere, korku duygusunun da sanatsal yaratının kaynağı olduğu kabul edilebilir.³⁰ Bu anlamda soyutlamanın klasik sanat anlayışının tersine taklitten çok içgüdüsel bir dürtü olduğunu

²⁸ Mustafa Bulat, *Modern Sanatta Soyutlama*, Atatürk Üni. Yay., Erzurum, 2014, s. 40-41.

²⁹ Turani, s.210.

³⁰ Wilhelm Worringer, "Soyutlama ve Empati". *Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990*. (Çev. Doğan Şahiner), (Haz.: Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.276.

söyleyebiliriz. Bu konu üzerine Worringer “*Soyutlama ve Empati*” adlı yazısında şu şekilde devam eder: Temelinde gerçek bir doğal model bulunsaydı, bu saf soyutlamaya elbette hiçbir zaman ulaşamazdı. Dolayısıyla burada sormamız gereken şudur: Soyutlama dürtüsü dış dünyanın nesnelere karşı nasıl davranmıştır? Sanatçıyı doğal bir modeli yeniden üretmeye zorlayan şeyin taklit dürtüsü olmadığını daha önce vurgulamıştık. Burada daha çok, dış dünyanın tek tek nesnelerini (ilgi uyandırdıkları ölçüde) başka nesnelerle bağlantısından ve onlara bağımlılığından kurtarma, oluş zincirinden koparma, mutlaklaştırma çabası söz konusudur.³¹

20. Yüzyılın başlarındaki daha önce hiç görülmemiş bir şekilde gerçekleşen hızlı değişimler ve akabinde gelen iki dünya savaşı, modern insan üzerinde olumsuz etkiler bırakmıştır. Bu anlamda modern insan ve neyle karşı karşıya olduğunu bilemeyen primitif insan arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Wilhelm Worringer’ in söz ettiği gibi 20. Yüzyılın başındaki pek çok sanatçının primitivizm’e yönelmesi doğayla olan uyumsuz bir ilişkiye işaret etmektedir.³²

Heykel sanatında soyutlamaya örnek gösterilebilecek başlıca sanatçılardan biri kuşkusuz Romen sanatçı Constantin Brancusi’dir. Brancusi, aynı zamanda bir süre asistanlığını da yaptığı büyük heykeltıraş Rodin’in gerçekçilik anlayışını da aşarak bir kırılma noktası oluşturmuştur. Brancusi, başlar kuşlar, çiftler gibi belli temalar kapsamında malzemenin sanatsal dönüşümünü ve saf bir biçim algısını sergilemiştir.

Brancusi’de Rodin’in bitmemiş heykel buluşundan çıkışla, “heykel neler olmadan var olabilir?” sorusunu sormuş bir heykeltıraştır. Biçimin doğal görünümünden çok daha fazlasını çağırıştırabileceğini düşünen Brancusi varlıkların kökenlerini inkâr ederek değil, aksine kökenlerine inmeye çalışarak, karmaşadan uzak bir yalınlığı eserlerinde yansıtmıştır.³³ Brancusi’nin “yonutları her türlü fazlalıktan arındırılmıştır. Yalındır. Brancusi için form önemlidir....Brancusi, yonttuğu taş, ahşap, mermer ve benzeri gereçlerin doğasına bağlı kalarak biçimler yaratıyor ve bu yolla doğa düzenini yeniden yorumluyordu”³⁴ (Resim 2.1).

³¹ Worringer, 281

³² Worringer, 83

³³ Nilgün Bilge, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, 1900 – 1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul 2000, s. 25

³⁴ Ö. Şenyapılı, *Heykel*, Metu Press, Ankara 1992 s. 68.



Resim 2.1. Constantin Brancusi, “Boşlukta Bir Kuş”, Bronz, 1923

Soyut anlayışta heykel üreten bir diğer sanatçıda İngiliz heykeltıraş Henry Moore’dur. Moore’un primitif sanat ve Rönesans heykellerini inceleyerek geliştirdiği heykel anlayışı, onu formu daha fazla araştırmaya itmiştir. Primitivizm’e olan yakınlığından ve yontmaya karşı eğiliminden dolayı da heykellerinde giderek artan bir soyutlama görülmektedir. Moore’un Primitivizm’e olan ilgisi en çok bir Toltek-Maya, figürü olan “Chac Mool”dan etkilenecek yaptığı yaslanan figürlerinde görülmektedir. Bu heykeller ilerleyen süreçte boşluklara da sahip olarak, bulundukları mekânı kendi içlerine dâhil etmişlerdir. Moore’un bu formlarıyla birlikte Brancusi’nin kendi içine kapalı soyut formlarına karşı, giderek dışarıya açılmaya başlayan alternatif bir soyutlama anlayışı gelişmiştir. Bunun yanında Moore taş, kemik ve ağaç kabuğu gibi

doğal nesneler üzerinde yaptığı incelemelerle de kendi dönemindeki alışılmış biçim algısının yanında, heykelde malzemenin işlenişi üzerine farklı bir bakış açısı geliştirmiştir (Resim 2.2).



Resim 2.2. Henry Moore, “Yaslanan Figür”, Hornton Taşı, 1929

Aslında 20. Yüzyılda heykeltıraşların işlerine bakıldığında, sadece tek bir akımın anlayışıyla sınırlı kalmadıkları görülür. Akımlar birbirlerine yeni açılımlar sağlamakla birlikte aynı zamanda birbirleriyle iç içe de geçmişlerdir. Soyutlama anlayışı da, bütün diğer sanat akımlarında tamamlayıcı bir unsur olmuştur.

2.2. MODERN HEYKELDE BİÇİM VE İÇERİK

“Evrende her şey (mevsimler, bitkiler vb.) belli bir ritim içinde oluşur, çeşitli aşamalardan geçer ve hayat çarkı durmadan döner. Sanatçı hayat akışını dondurmadan vermek istiyorsa, bu ritime ayak uydurmalı, duvar örer gibi taşı taş üstüne koyarak elindeki yapıtı oluşturmalydı. Duvar ve hasır örme, dokuma, tohum atma, ekip biçme gibi basit el işçiliğinin etkinliğinde Klee, oluşturucu düşünceye biçimin nasıl oluştuğunu öğreten temel örnekler görüyordu. «Sanat, görünür hale sokar, görüneni tekrarlamaz.» diyor. Oluşturucu düşünce doğayı taklit etmez, onun gibi, ona paralel yeni bir gerçek yaratır. Sanat yapıtında biçim kalıplaşmadan oluşmalı, biçim (Form) biçimlendirmeyi

gizlememeli, belirtmeliydi''.³⁵

Resim ve heykel kurgulanmış biçimler olmuşlardır. İçeriklerinin önemli bir kısmı inandırıcı değildir. Üç boyutu kullanımları verilen bir biçimin kullanımı değildir. Sınırlarını saptamak için yeterince zaman ve çalışma olmamıştır. Şimdiye dek, en geniş değerlendirme ile üç boyut genellikle, içinde hareketlenilecek bir alandır. Üç boyutluluğun özellikleri yalnızca az miktarda bir çalışmaya ve resim ve heykele kıyaslanmaya aittir. Daha genel özelliklerden birkaçı söylenilebilir, çalışmanın bir obje gibi olması ya da belirli olması gibi, ancak diğer özellikler gelişmeye bağlıdır. Sahası çok geniş olduğundan, üç boyutlu çalışma büyük bir ihtimalle yeni birkaç türe bölünecektir. Her durumda, resimden daha büyük ve heykelden çok daha büyük olacaktır ki, resimle kıyaslandığında, oldukça istisnaidir, bir biçime sahip olduğu için, genel olarak biçim olarak adlandırılan şeye çok daha yakındır. Üç boyutun doğası kurgulanmış olmadığından, daha önce hazırlanmadığından, inandırıcı bir şeyler yapılabilir, neredeyse her şey. Tabi ki verilen biçimler içinde bir şey yapılabilir, resim gibi, ancak biraz sınırlanarak ve daha az güçle ve çeşitleme ile. Heykel bir biçim kadar genel olmadığı için, büyük ihtimalle yalnızca şimdi olduğu şey olabilir ki bu da büyük bir değişim geçirirse başka bir şey olacağı; yani biteceği anlamına gelir.³⁶

Şu an için gelişmiş Batı ülkeleri, Modernizm sonrasında beliren kimi kültürel taleplerin ve bir tür yeniden kimliklenme sürecinin (örn; Avrupa Birliği) sancılarını yaşıyor. Üstelik birçok büyük organizasyonda, bu açmazları sorgulayan Adorno, Deleuze, Lyotard, Foucault, Baudrillard gibi düşünürlerin görüşleri irdeleniyor, bu görüşler bağlamında bir anlam arayışı geliştirilmeye çalışılıyor. Bu açıdan bakıldığında birçok kişinin sorguladığı şey, sergilenen ürünlerin sarsıcılığından ziyade, bu etkinliklerin neredeyse felsefi bir tartışma platformuna dönüştürülmesi. Örneğin; Documenta 10'un küratörü Catherina David, içerisinde birçok ünlü düşünürün görüşlerine yer verdiği neredeyse 1000 sayfalık bir kitabı okumadan, çalışmaların anlaşılmayacağını söylemiştir. Dahası kendilerini Simülasyoncular ve Neo-Geo'cular olarak tanımlayan Peter Halley, Jeff Koons, Taaffe, Steinbach, Bleckner gibi sanatçılar, yapıtlarını Baudrillard'ın simülasyon ve üst gerçek kavramları üzerine temellendirirken, Peter Halley yazdığı yazı ve kitaplarda, yaptığı konuşmalarda yapıtlarım ve sanatımı

³⁵ İpşiroğlu, s. 179

³⁶ Gombrich, s. 45

anlamak için öncelikle Baudrillard felsefesini bilmek gerektiğini ileri sürmektedir.³⁷

Örneğin bugün tanınmış biçim dünkü içsel zorunluluğun gerçekleştirdiği bir fetihtir ve özgürleşmenin, özgürlüğün belli bir dışsal basamağında durakalmıştır. Bugünkü bu özgürlük, mücadeleyle sağlama bağlanmıştır ve birçoklarına, her zaman olduğu üzere, “son hikmet” olarak görünmektedir. Bu kısıtlı özgürlüğün bir kanunu şudur: sanatçı ifadesi için her biçimi kullanabilir, yeter ki tabiattan alınma biçimlerle yerinsin. Oysa bu talep de, bütün öncekiler gibi, sadece zamana bağlıdır ve artık dışsal ifade haline gelmiştir, yani bugünün dışsal zorunluluğudur, içsel zorunluluk açısından bakıldığında böyle bir kısıtlama konulamaz, öyle ki sanatçı bütünüyle, bugünkü içsel temele dayanabilir dışsal zorunluluktan kurtarılmış bu temel şöyle tanımlanacaktır: sanatçı ifadesi için her biçimi kullanabilir.³⁸

Böylece sonunda bütün zamanlar için ve özellikle bugün için önemi tarife sığmaz bir olgu olarak şu görülüyor; kişisel olanı, üslubu arayış, bu arada dolayısıyla ulusal-olanı arayış sadece niyetlenmekle ulaşılmayacak bir şey olmakla kalmaz. Ayrıca bugün kendisine biçilen önemden de yoksundur, şu da görülüyor ki, eserler arasındaki, bin yılların geçmesiyle zayıflamayan, tersine gittikçe ve gittikçe pekişen genel akrabalık dışta, dışsallıkta değil, köklerin kökünde, sanatın mistik niteliğinde yer almaktadır. Görülüyor ki, bir ekole bağlı kalmak, bir yön peşinde koşmak, bir eserde ilkeler ve belli, zamana özgü ifade araçları aramak sadece sapmalara yol açabilir ve anlayışsızlık, karanlık, dilsizlik doğurmadan edemez.³⁹

³⁷ R. Şahinler, *Postmodern Kırılmalar*, İstanbul Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.106

³⁸ Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (Çev.: Tefik Turan), İstanbul Hayalbaz Kitap, 2009, s.56

³⁹ Kandinsky. s. 57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOYUTMAMA VE MODERN SANAT AKIMLARI

3.1. SOYUTLAMA NEDİR?

Plastik sanatlarda soyutlama doğa nesnelerinin, belli bir düşünce doğrultusunda biçimsel olarak yorumlanmasıdır⁴⁰. Hazırlamış oldukları sözlükte, soyutlama kavramını şöyle açıklamışlardır:

Soyutlama, bilginin o görünümü ya da biçimidir ki, bir objenin özelliklerini ya da onun özellikleri arasındaki bağlantıları öbürlerinden ayırır. Burada gerek süreç gerekse onun ürünü soyutlama adını alır. Sanatta soyutlama, bu tanımda olduğu gibi, insan zihninde yer etmiş, biçimleri doğa gerçeği ile ilgili özelliklerinden arındırma çabasına bir sonucu olmaktadır. Bununla ilgili olarak, Bedia Akarsu⁴¹ soyutlamayı geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek için özle ilgili olmayana bir yana bırakma, bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünme eylemi” olarak açıklamaktadır. Yani soyutlama yapmakla yalnızca duygularımızda algılayabildiğimiz görünüşten değil nesnelerin özüne inmek amaçlanmaktadır.

Doğa ile ilgili soyutlama yapılırken, gerçekçi bir anlayıştan uzaklaşılır. Doğadaki nesneler, sanat ürününe oldukları gibi değil, yorum getirilerek yansıtılır. Soyutlama sonunda ortaya çıkan sanat ürünü yine doğadan izler taşır. Bu ürün ile karşı karşıya gelindiğinde onda doğadan tanıdık öğelerin bulunduğu görülür. Böylece insan, bir soyutlamaya bakarken, onu doğadaki bir varlıkla karşılaştırma olanağı bulmuş olur. Bununla birlikte ortaya çıkan ürün, doğal biçimden farklı bir görünüm alır. Bundan dolayı doğada, böyle bir biçime rastlama olanağı yoktur.

Yapılan çalışmalarda da etkilenimler sonunda bir doğa nesnesi esas alınmıştır. Ele alınan nesne doğacı bir yaklaşımla incelenmiş, bu anlayışta ön çalışmalar yapılmıştır. Çalışmalar sırasında, bu nesnenin ne gibi yeni biçimlendirme olanakları sunabileceği düşünülmüş, ele alınan bu nesneden yola çıkarak, bir sanat ürünü yaratılmaya çalışılmıştır.

⁴⁰ M.P.Y., Rosenthal, *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 1980, s.457.

⁴¹ Akarsu, s. 1983.

Doğal formların soyutlanmasıyla yeni biçimletin ilk olarak XX. yy.ın başlarında ortaya çıkmıştır. XX. Yüzyılın başında insan teknik gelişmelerle birlikte, endüstrileşmeye doğru yönelmiştir. Teknoloji, bilim ve endüstrinin gelişmesi, toplumsal yaşamı, insan ilişkilerini ve yaşam tarzını farklı kılmıştır. Bu değişmeyi Nazan-Mazhar İpşiroğlu⁴², Sanatta Devrim adlı kitaplarında şu şekilde dile getirmişlerdir. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği ve Uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanınca, tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişme sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yığınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makineleşmiş yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor (Resim 3.1).



Resim 3.1. Medardo Rosso, '' Conversazione in Giardino'', Alçı, 1893

⁴² N. M. İpşiroğlu, s. 16.

Endüstri çağının başlaması, teknolojik gelişme, ekonomik yaşamın değişme ve buna bağlı olarak farklı bir kültürün oluşması toplumun yeni düşüncelere sahip olmasına ve değişmesine neden olmuştu. Bu da doğal olarak sanata ve sanatçıya yansımıştır.

Bu yeniçağın beraberinde getirdiği yeni anlayış dünyaya bakış açısını; yeni bir sanatın oluşmasını da gerekli kılıyordu.

Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları görsel gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekiyordu⁴³.

Artık doğayı olduğu gibi yansıtmak yetersiz ve gereksiz olarak düşünölmeye başlandı. O biçim zaten doğada vardı ve onu olduğu gibi yansıtmak insana yeni düşünce vermez, daha başka fikirlerin dogmasına katkıda bulunmazdı. "Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma Özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor"⁴⁴. Yaşanılmakta olan yeniçağ teknoloji çağıdır. İnsanların içinde bulundukları çevrenin değişmesiyle, çevreyi görme ve duyularla algılama tarzında da değişiklikler oldu. Bu değişmeler paralelinde sanat da yeni biçim tarzını oluşturmaya başladı. Bu yeni tarz, doğanın soyutlanmasıyla oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde biçimleri bozma, nesnenin gerçek görünümünden değişik biçimlere sokularak ifadelendirilmesi izlenimcilik akımıyla birlikte Rosso ve Matisse'de ilk olarak görölmüştür. Bu sanatçılar yaptıkları heykellerde insanın doğal yapısına bağlı kalmaksızın vermek istediğı duyguyu ve etkiyi en iyi şekilde yansıtabilecek biçimleri aramışlardır. Bunu da nesneleri oluşturan formları kimi yerde abartıp kimi yerde yalınlaştırıp soyutlamaya giderek gerçekleştirmişlerdir. Çünkü yeni anlatım biçimleri ortaya çıkarmak için biçimler üzerinde oynanarak, farklı denemelere girip, biçimleri soyutlamak gerektiğı düşünölmüştür (Resim 3.2).

⁴³ N. M. İpşiroğlu, s. 12.

⁴⁴ N. İpşiroğlu, s.19.



Resim 3.2. Matisse, “Başlı Gövde”, Bronz, 1900

Modern sanatta görülen doğayı soyutlama eğilimi yanında ilkel insanın da doğayı soyutladığı görülmüştür. İlkel insanın doğayı soyutlama gereksiniminin nedenini Wilhelm Worringer şu şekilde açıklamaktadır: "Tabiat, insana düşman ve tehlikelerle dolu görünüyor; bu itibarla insan, ancak doğal olmayan şekillerden meydana gelen bir dünyayı içine sığınmak için inşaa edeceği vakit, kendisini emniyette hissedecektir⁴⁵. Buradaki sığınmak kavramından, yalnızca içine girip barınmak değil, onlar için belirsiz alan pek çok olayı olguyu anlayıp adlandırabilmek amacıyla oluşturdukları doğadan soyutlanmış biçimler anlaşılmalıdır. İlkel insanların evren karşısında içine düştükleri karmaşa ve bundan dolayı aldıkları ruhsal durum, soyutlamanın temelinde yatan psikolojik nedendir. Bu insanlar, doğadaki bu karışıklık ve anlam veremedikleri oluşumlar karşısında duydukları huzursuzlukla güvenebilecekleri, bir dayanak ararlar. Bu yeri de hiç değişmeyen bir şekilde var olan biçimlerden oluşan soyutlamada bulmaya çalışırlar. Oluşturdukları bu biçimler, onlar için hiçbir zaman değişmeyecektir ve kesin bir düzeni onlara sağlayacaktır. Karşı karşıya oldukları ve içinde huzursuz bir şekilde bulundukları karmaşık doğayı, böylelikle belli boyutlarla sadeleştirmişlerdir.

İlkel toplumlarda görülen doğa soyutlaması, günümüzde daha farklı temellere dayanır. Çağımız sanatındaki soyutlama gereksinimi için aynı nedenler geçerli değildir.

⁴⁵ E. J., Müller, *Modern Sanat*, (Çev.: Mehmet Toprak), Remzi Kitapevi, İstanbul 1972, s.169.

İlkel insanlardaki doğa korkusu çağımızda farklılaşmıştır. Bilimdeki bütün gelişmelere rağmen, evrende daha çözümlenmemiş ve bilinmeyen vardır. Nedeni ve kaynağı belirlenememiş bu olaylar karşısında insan yalnızca inanmakla yetinmektedir, inanmakla yerinilen güçler, metafizik güçlerdir. Metafizik de, üzerinde gözlem ve deneyin yapılamadığı bilinmeyenlerin sonucudur. Zamanımızda evrenle ilgili pek çok doğa olayının kaynağına ulaşamamıştır.

Worringer'e⁴⁶ göre, soyutlama bir psikolojik etken, bir iç tepi ile açıklanabilir. 'Kendiliğinden şey'i, diğer bir deyişle, değişmeyen mutlak varlığı arayan insan, mutlak varlığa, soyutlamaya yönelerek, geometrik şekillerle ulaşır. 'Kendiliğinden şey' iç tepisi ilkel insanda güçlü bir biçimde bulunur. Çünkü ilkel insan, dış dünya nesneleri karşısında ezik, zihinsel bakımdan çaresizdir; dış dünya olaylarında sürekli bir değişme, bir belirsizlik görür. Ayrıca Worringer bu konuda, Dış dünyaya zihinsel yönden git gide egemen olma ve alışkanlık, bu iç tepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en son alın yazısı olarak 'kendiliğinden şey' duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir iç tepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür demektir⁴⁷.

Yukarıda söz konusu olan geometrik biçimler, nesneler dünyasında 'kendiliğinden şey'i bize gösteren ve felsefede 'öz' adı verilen metafizik şeydir.

İnsanı, soyutlamaya ve bu geometrik biçimlere götüren davranış, öze ulaşmak istemektedir. Çağdaş sanatta soyutlama gereksinimi, duymak alana ulaşma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu değişmeyen yapıya, öze ulaşma, kendine ait bir evren yaratma olgusunu da beraberinde getirecektir. İsmail Tunalı bunlarla ilgili olarak; "Daha başında Cezanne, doğanın küp ve konilere göre resmedilmesini ister. Böyle bir isteğin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi bulunur. Bu değişme, doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini gösterir⁴⁸.

Başlarda bu özler evrenine ulaşmak istemek yalnızca doğadan hareket edilerek, doğa ve nesneler yeni biçimler içinde kavranarak gerçekleştirilmiştir. Fakat bu yaklaşım, giderek doğa ve nesnelerin ortadan kalkmasına kadar uzanmıştır. Çünkü özgür üretmek için doğa formlarından uzaklaşmak gerekiyordu. Buna bağlı olarak

⁴⁶ W., Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul 1985, s. 25.

⁴⁷ Worringer, s.26.

⁴⁸ İsmail Tunalı, *Estetik Beyini*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1983, s.128.

Kandinsky'nin "Artık kesin olarak şunu biliyorum: obje, resimlerime zararlı olmaktadır." sözünü, İsmail Tunalı şöyle açıklamaktadır: "Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin 'duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine, sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir"⁴⁹.

Sanatın oluşturduğu obje, artık doğadaki nesneler dünyasından, sanatsal bir dünyaya, farklı bir boyuta ulaşmıştır. Bu da yeni bir biçim anlayışının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu yeni biçim anlayışı ile soyut sanata ulaşılmıştır. Sanatın bir biçim verme işi olduğunu ve derinliğe ulaşmada 'soyut' sanatın geliştireceği biçim anlayışı kendine Özgü bir biçim anlayışı olacaktır diyen Tunalı⁵⁰, soyut sanata gelinceye kadar biçimlendirme anlayışının nasıl geliştiğini şöyle açıklamıştır: Klasik ya da geleneksel sanat, belli bir objeden hareket ediyordu. Bu obje, doğa varlığı ya da yine doğa varlığını oluşturan bireysel nesnelerdir. Doğa, onu oluşturan tek tek var olanlardan, belli bir biçimi olan tek tek nesnelerden oluşur. Sözcüleri, karşımda gördüğüm şu ağaç, şu insan, şu doğa parçası, şu gökyüzü, bütün bunlar belli bir biçimi, doğal bir biçim içindeki belli bir varlığı ifade ederler. Klasik ya da alışılmış sanat, bu doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları bu doğal biçimleri ile ele almak, bu doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacını güder. Bu doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim verme de o derece güçlü olacaktır. Bu yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki, örneğin alışılmış sanata büyük bir tepkiyle doğan İmpresyonizm için de geçerlidir. Çünkü İmpresyonizm için de çıkış noktası doğadır. Ne var ki buradaki doğa, objektif nitelikleriyle değil de, subjektif nitelikleriyle ele alınır ve yorumlanır. Başka türlü söylersek, 'olduğu gibi olan' bir doğa değil de, 'gördüğümüz' gibi olan bir doğadır. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, istet objektif, isterse subjektif bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermelidir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır, ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duysal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık empirik duysal doğada somut olarak vardır, ne de bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa

⁴⁹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992, s.129.

⁵⁰ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s. 150.

ulaşacak olan sanat, aynı zamanda, onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır⁵¹. Tinsel olanı da, içsel olanı da doğal biçimler ile ifade etmenin olanaksız, olduğu fark edilince doğal biçimden uzaklaştırılmak istenmiş ve soyutlama yoluna gidilmiştir. Sanat, doğal biçimlerden tamamen farklı olmak ve kendine özgü yeni biçimler yaratmaya yöneldi. Theo Van Doesburg'a göre;"Biçim vermekle sanat, deney objesinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. Bu görüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur⁵².Doğal biçimlerin tekrarı ya da doğanın taklidi değil, sanat yapıtının kendi dünyasını yaratabilecek biçimlerin gerektiği düşüncesi oluşmaya başlamıştır. Bu düşünce ile doğal biçimler, bir soyutlama sürecine uğratılmış, bu sürecin sonunda doğal biçimden tamamen uzaklaşılması gerektiği ortaya çıkmış ve soyut sanata ulaşılmıştır. Modern sanatın yaşadığı bu süreç II. bölümde ele alınmıştır.

3.2. MODERN SANATTA SOYUTLAMA

Rönesans da eski Yunan ve Roma'da olduğu gibi, doğayı en gerçekçi bir biçimde, sanatçı eserlerinde yansıtmayı başarabilmiştir. Bu konuda yapılabilecek her şey yapılmış, gidecek nokta kalmamıştır. Bu dönemde doğa, en ince ayrıntısına kadar gözlemlenmiş ve bu gözlemler doğrultusunda, birçok etütler yapılmıştır. 19. yy.ın sonlarına gelinceye dek, sanatta estetik anlayış, doğanın realist bir şekilde yansıtılmasına dayandırılmıştır. Rönesans'ın oluşturduğu bir üslup gelişmiş bu üslup, onu yaratan değerli sanatçılardan sonra gelenler tarafından da ancak yapılmış olanların tekrarı devam ettirilmiştir.

Eski zamanlarda hiçbir sanatçı niçin dünyaya geldiğini kendine sorma zorunluluğu duymamıştır. Başka herhangi bir iş gibi onun işi de belirlenmiştir. Boyanacak sunak resimleri ve portreler bulunuyordu her zaman. Herkes ya salona asacak tablo istiyor ya da kır konutları için freskolar sipariş etmektedir. Tüm bu durumlarda sanatçı, önceden saptanmış örnekler üzerinde çalışmakta, sanat koruyucusuna onun beklentisi olan ürünleri teslim etmektedir⁵³. Bu sırada toplumsal alanda pek çok değişim ve gelişim de gerçekleşmektedir. Toplum endüstrileşmeye,

⁵¹ Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s. 151.

⁵² N. M. İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s. 160.

⁵³ Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, İstanbul 1986, s. 397.

sanayileşmeye gitmiş, bunun doğrultusunda da insanların yaşamları ve birbiriyle olan ilişkileri farklılaşmıştır. Ayrıca, insanların dünyaya farklı açılarla bakmalarına neden yeni buluşlarda gerçekleşmektedir. Bunların en önemlilerinden biri, ilk çıktığı yıllarda portreler için kullanılan fotoğraftır. XIX. Y.Y.da fotoğraf, resmin yerini almaya başlamıştır. Bu yüzden sanatçılar, fotoğrafın giremeyeceği alanları tercih etmektedir. Fotoğrafın icadı, sanatçıların farklı biçimler yaratmalarına, neden olan etmenlerden biri olmuş ve yerini fotoğrafa kaptırmayacak yeni bir dilin oluşturulması çabalarını ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte izlenimcilik akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece, kalıplaşmış olan pek çok biçimlendirme yöntemi izlenimci anlayışla yıkılmıştır. Renk ve ışığın farklı bakış açılarıyla gözlemlenmesi yeni biçimlendirme yöntemlerini de beraberinde getirmiştir. Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan olgu, kültür merkezlerinin, çağdaş anlayışa göre yapılmış büyük kentlere dönüşmüş olmasıdır. Sanatın kökleri bu toprakta gelişmiştir. Empresyonizm bir kent sanatıdır, çünkü bu akımın sanatçıları resmi, köy ve kırsal yaşamından kurtararak kente sokmuşlardır. Bunun diğer bir nedeni ise, bu. Sanatçıların dünyayı bir kent soylunun gözü ile görmeleri ve dıştan gelme izlenimlere çağdaş, teknik insanın gerilmiş sınırları ile tepki göstermeleridir. Bu sanat kente özgü bir üsluba sahiptir. Çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır. Ve böyle olduğu için de duyuşsal kavrama yeteneğinin aşırı derecede geliştirilmesini, duyarlılığın yeni baştan keskin duruma getirilmesini ve yepyeni bir huzursuzluk ortamı gerektirir⁵⁴.

Artık sanatçı, doğayı eskiden olduğu gibi yansıtmıyor, çünkü bu tür bir yaklaşımın doğada var olan bir şeyi tekrar yaratmaktan başka bir şey olmadığını ve bunun, sanatçının kendisini ortaya koymada yetersiz kaldığının farkına varmıştır. Artık sanatçı, doğal -gerçekçi bir yaklaşımla doğayı tüm yönleriyle keşfetmiş soyutlamaya yönelmiştir. Çünkü insan, doğayla ilgili bilinmeyenlerin, bir bölümünü çözdükten, sonra, yeniden başka bilinmeyenlerle karşı karşıya gelmiştir.

İzlenimcilik ile birlikte sanat, tarihsel olayları yansıtmaya ve öğreticilik görevinden uzaklaşan bir yol izlemeye başlamıştır. Sonunda sanat eserlerinin, ünlü konular ve saygınlık kazanmış üslaplardan değil de çok daha basit öğelerden yola çıkarak yapılabileceği ortaya çıkmıştır. Bu görüş, üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi

⁵⁴ Hauser, A., s.351.

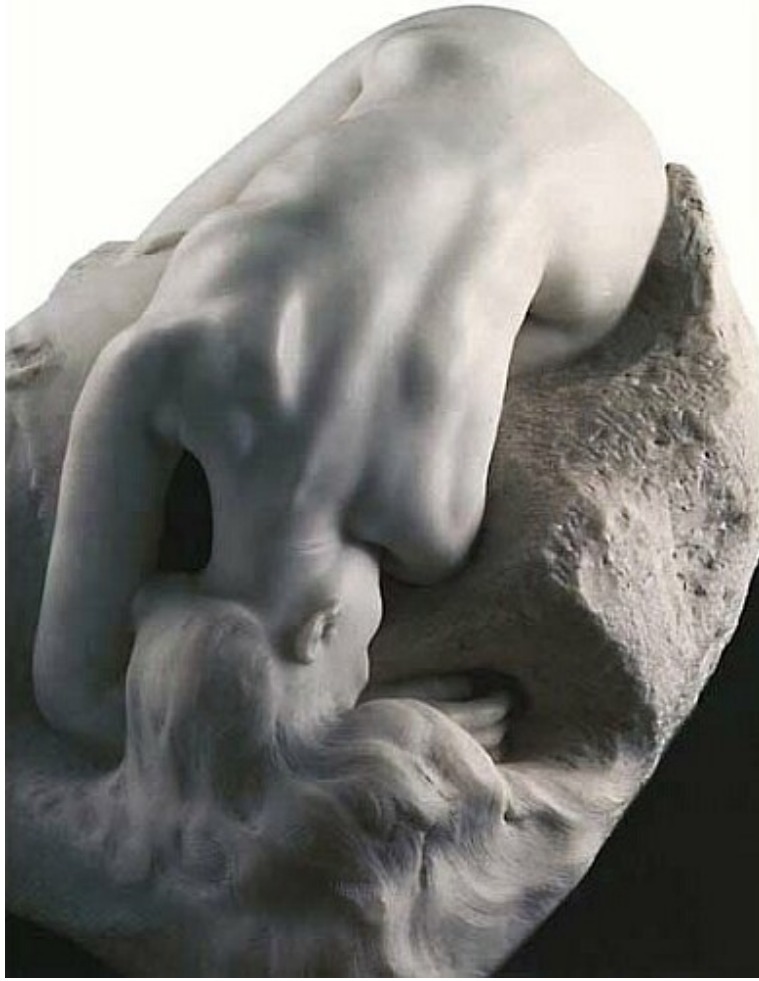
ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi soyut sanata bir çeşit çağrı olarak da yorumlanmaktadır.

Gombrich bu konuda şöyle demektedir: İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine basit biçimlerle bir yüz oluşturunuyordu. Mısırlılar ise, gördüklerinden çok bildiklerini betimliyorlardı. Yunan ve Roma sanatı bu kalıpsal biçimlere can kattı. Orta çağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatı ise, onları düşsel içe dalış amaçlarına yöneltti.

Fakat bu kalıp biçimlerden hiç biri, sanatçıyı, 'gördüğünü resmetmeye' itmemiştir. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğmuştur. Başlangıçta her şey yolunda gibidir. Bilimsel perspektif, sfumato (giderek erime), Venedikli sanatçıların renkleri, devinim ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlarla eklemiştir. Fakat her kuşak, sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetmek yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan, umulmadık direnç merkezlerinin, geleneksel alışkanlık kalelerinin hâlâ var olduğunu anlamıştır. 19. yy.ın başkaldırıcuları, tüm bu geleneksel alışkanlıkları silip süpürmeye karar vermişler. İzlenimciler, kendi yöntemlerinin görüntü olgusunu 'bilimsel kesinlikle' tuvale geçirmeye yettiğini ilan edinceye dek bu alışkılar bir bir göğüslenmiştir⁵⁵.

İzlenimci dönemde önemli olan doğadır. Fakat Rönesans'tan farklı olarak, doğa daha değişik bir gözle izlenmiş ve farklı yorum getirilmeye başlamıştır. Bu anlayış, göz duyarlığına dayanan ve duygulan esas alan bir akımdır. Çevredeki nesneleri ya da doğa manzaralarının anlık görüntüler ve izlenimler olarak eserlerinde yansıtmışlardır. Bu farklı bakış açısı ile sanat yeni arayışlara girmiştir. Bu dönemde Rodin, heykelin önemli temsilcisidir. Heykel sanatını, Rönesans'ta Michelangelo'nun çıkarmış olduğu seviyeye ve sağlamlığa kavuşturulmuştur. Rodin'in heykellerinde izlenimci anlayışın etkilerini gözlemek mümkündür. Örneğin; onun heykellerinde ışığın parçalandığı ve daha da hareket kazandığı görülür. Rönesans'ın dönemine göre, ışık, heykelin düz yüzeylerinde yumuşak geçişler yapar, fakat Rodin yüzeyi parçalamıştır. Işık, bu parçalanmış yüzeylerde dalgalanarak hareket kazanır. Rodin ışığı ve gölgeyi heykellerinde sert geçişlerle birbirine bağlamıştır (Resim 3.3).

⁵⁵ Gombrich, s.445.



Resim 3.3. Rodin “Acı”, 1988

Rodin, aynen izlenimciler gibi, dış törpülemeyi hiç sevmemekte, çalışmaları da birazda insanların yorumlarına bırakmakta, yarım bırakmayı yeğlemektedir⁵⁶. Onun heykellerinde, doğayı çok doğru bir şekilde yansıttığını söyleyemeyiz. Doğayı belli oranda soyutlamıştır. Ancak, bu soyutlamacı yaklaşımı, onun doğal yapıdan tamamen uzaklaşmasını sağlayacak kadar güçlü olmamıştır. Bu, izlenimcilerle pek çok düşünciyi paylaştığını göstermektedir. Rodin'in heykellerinde ışığın yüzeylerde parçalanarak dağılması, ışığın heykelin içinde gezmesini sağlaması doğrulamaktadır. Ayrıca, özellikle taşla çalıştığı zaman, klasik anlayıştan farklı bir yöntem izleyerek taşın bir kısmını işlemez ve "figürün yavaş yavaş yüze çıkıp biçim aldığı izlenimi vermek için yonttuğu taş parçasını öylece bırakır."⁵⁷

⁵⁶ Gombrich, s.418.

⁵⁷ Gombrich, s.420.

Malzemeyi çok iyi kullanmasının dışında, malzemenin değerlerinin de ön plana çıkmasını sağlamak ve yeni bir bakışla kendinden sonra gelecek olan heykelticilerin de bu yöntemle ilerlemesini sağlamıştır (Resim 3.4).



Resim 3.4. Rodin, “Tanrının Eli”, Bronz, 1988.

Rodin ile birlikte aynı dönemde yaşamış olan Medarda Rosse'nun çalışmaları ise biçimsel anlayış bakımından hem Rodinin çalışmalarından bayağı farklıdır hem de daha çok izlenimci özellikler taşımaktadır. Heykellerinde figürler doğal biçimlerinden soyutlanmıştır. Çalışmalarını, hızlı ve bir biçimde yapıp ayrıntıya girmeden, istediği gibi yorumlamıştır. Bu heykellerde, insan figürünü olduğu gibi göremeyiz, yalnızca silüetlerden bunların insan figürü olduğunu anlayabiliriz. Heykellerine bakan hayal güçlerini de kullanmaları sağlanmıştır. Bir grup heykeli olan 'Conversazione in Giardino' adlı çalışması günlük yaşamında bu heykel sohbet eden insanları anlatır. Çalışmalarından günlük yaşam gerçeğini yansıtmak ister. Resim 3.1'de de görüldüğü gibi, sanki o anı yakalamak istercesine oluşturulmuş bir çalışmadır. Bir anlık görüntü hızlı oluşturulduğu için ayrıntı öğelerden arındırılmış ve bir birleriyle konuşan birkaç insan görüntüsünü doğal değil de malzemenin elverdiği ölçüde yeni formlar kullanarak

oluşturmuştur. Medardo Rosso insan figürü oluştururken bir soyutlama yapmıştır. Çünkü heykel oluşturulurken doğal biçimler yerine, daha basite indirgenmiş şekiller kullanılmıştır. Rosso, bu çalışmalarından dolayı, Fütüristlerce, dinamizmin öncüsü olarak anılacak ve Boccioni'nin de özellikle en çok etkilendiği sanatçı olacaktır.

İzlenimciliğin getirdiği değişimler önceki katı tutumları alt üst ettiğinden, sanata bir esneklik kazandırmış, sanatı yeniliklere açık duruma gelmiştir. Batıda endüstri ve teknolojinin çok hızlı gelişimi, sanatçıyı da etkilemiş ve onun değişen yaşam koşulları toplumsal olaylara ve değişen çağa göre hareket etmesi gerekmiştir. Gelen her yeni dönem de bir önceki dönemle hesaplaşmaya girmiş, önceki dönemin koymuş olduğu kurallar ve değerler, yeni dönemin problemlerini çözmemiş, yeni istekler ve gereksinimler karşısında yetersiz kalmıştır. Bu nedenle, XX. yy.'ın başlarına rastlayan dönem, sanat tarihinde kısa süre arayla pek çok sanat akiminin doğduğu dönem olmuştur, Bunlar; Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Gerçeküstücülük gibi akımlardır.

Modern sanat akımları, doğal biçimleri soyutlamacı bir biçimle ele almışlar, doğadan tam olarak kopamamışlardır. Hepsi de sanatsal biçimlendirmeye pek çok yenilik getirmesine rağmen, ancak Kübizmden sonra nesnelerin görünen yapısından kopup onları oluşturan esas yapı araştırılmıştır. Doğa, geometrik biçimlere indirgenerek soyutlamaya yönelmiştir. Rönesans'tan beri sanat anlayışı doğanın ancak duyularımızla algılayabildiğimiz dış görünüşünü yansıtmayı amaçlamıştır. Kübizme gelindiğinde ise, bu doğacı sanat anlayışı yıkılarak yeni bir biçim dili oluşturulmuştur. Kübistler doğayı geometrik biçim vererek anlatmaya çalışmışlardır. Form üzerindeki ışığı parçalayarak, sert geçişler oluşturup, planları kesin çizgilerle birbirinden ayırarak aralarında yön farklılıkları yaratmışlardır.

Kübistler, nesnelerin gerçek temel yapısına inip, esas biçimi ortaya koymaya çalışmışlardır..

Onlar nesnenin dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istemişlerdir. Nesnenin değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi⁵⁸.

Kübizm ile yüzyıllardır süregelen ve natüralizm doğrultusunda gelişen gelenek

⁵⁸ N. M. İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s. 32.

yıkılarak, yeni bir çağ yeni bir tarz ortaya çıkmıştır.

Nesnelerin değişmeyen biçimini, esas yapısını yakalama düşüncesi, Cezanne ile başlamıştır. O, doğadaki bütün nesnelerin, küp, koni gibi geometrik biçimlerden oluştuğunun sonucuna varmıştır. Cezanne, doğanın küp ve konilere göre ele alınmasını isterken, sürekli değişen bir evren karşısında, doğanın yeni bir açıdan yorumlanması gerektiğini savunmuştur. Bununla ilgili olarak İsmail Tunalı, “Nesneleri bize veren duyuşsal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyuyüstü bir özler dünyası vardır. İnsan duyu gerçeklerini, duyularda bize verilen görüşleri 'paranteze alarak' duyuşsal görüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir. Bu özleri kavrama yolu Cezanne'da, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır, buna göre salt geometrik biçimler, duyuşsal doğanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Nesnelerin geometrikleşmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne'ın deyimi ile 'doğaya koşut' olan bir evrendir. Ancak başlangıçta gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin deformasyonunu içerir”⁵⁹ düşüncelerini ileri sürmektedir.

Matisse'in heykellerinde de Cezanne'ın, düşüncelerinin etkisini görmek mümkündür. Matisse, insan figürünü ele aldığı heykellerinde, doğal biçim üzerinde parçalamalara soyutlamalar yapmıştır. Karşısındaki figürün hareketini ve duygusunu daha etkili kılabilmek için çeşitli yerlerinde abartılı biçimler kullanmıştır heykellerinde. Bazı yerleri olduğundan daha ince yansıtmış ve bazı yerleri de olduğundan daha kalın biçimde yansıtarak doğal halinden soyutlamalar yapmıştır. Matissen heykellerine baktığımızda insan figürünün gerçekçi bir biçimde yansıtılmadığını ve biçimsel olarak farklılaştırıldığını görürüz. "Başlı Gövde" (Resim 3.5); "The Slave", "Madeline I", "La Serpentine" (Resim 3.6) gibi heykellerinde, bir insan vücudunu oluşturan elemanlar, hareketi ve duyguyu yansıtabilecek yeterlilikte kullanılmış ve gereksiz görülen elemanlardan arındırılarak yorumlamaya ve soyutlamaya gidilmiştir. Örneğin "Başlı Gövde" adlı heykelinde, insan vücudunu oluşturan elemanlardan arındırılarak soyutlanmış ve bu iki biçim verilmek istenen etkiyi vermiştir. Matisse için de önemli olan biçim ve hareketi uyumlu bir şekilde ortaya koyabilmektir. "La Serpentine" adlı

⁵⁹ Read, s. 128.

heykelinde bir kadın figürünü soyutlamıştır.

Gövde ve kolları aşın derecede incelterek oranları değiştirmiştir. Bu da oluşan biçimde hareketin belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Resim 3.5. Matisse, 'The Slave'. 1903, 'Madelline I', 1901,



Resim 3.6. Matisse 'La Serpentine', Bronz, 1909

Sırt rölyeflerinde de, Matisse'in nasıl bir soyutlama süreci izlediğini, hangi aşamalardan geçtiğini gözlemek mümkündür. (Resim 3.7). Birinci sırt, hemen hemen doğacı bir yaklaşımla oluşturulmuş, vücudun parçalarının birbirine oranı ve biçimi doğadaki gerçeğine benzer bir şekilde yansıtılmıştır. İkinci çalışmada, farklılaşmalar gözlenmektedir. Ayrıntılar ortadan kalkmaya başlamış, bütünü oluşturan parçalar, daha basit geometrik biçimle ele alınmıştır. Üçüncü çalışmada ise biçimler sadeleştirilip soyutlamaya gidilmiştir.

Parçalı yapılar birleştirilerek kütlelere dönüştürülmüştür. Saç biçimi, oluşan yeni kompozisyonu tamamlayacak şekilde daha da uzatılarak abartılmıştır. Son aşamada da, figür en saf ve en basit şeklini alır, biçim, neredeyse iki ana parçaya dönüşmüştür. Bu çalışma Soyutlamadır ve doğadan izler taşımıştır.



Resim 3.7. “Sirt soyutlaması IV. Bronz” “Sirt soyutlaması III”, Bronz 1913

Soyutlamayla geometrik biçimlere varma; özü arama ve öze ulaşma isteğidir. İnsanın, nesnelerin ve varlıkların özünü arama çabası, izlenimcilik akımıyla başlamıştır. İnsan doğayı, nesneleri soyutlamaya, yorumlamaya haşlanmış ve çeşitli biçimsel arayışlara girmiştir. Bu arayışlar sonunda, yüz yıllardır süregelen geleneksel doğacı-gerçekçi anlayış, kübizmin ortaya çıkmasıyla yıkılmış olmaktadır. Ancak kübizmde de doğal biçimden tamamen uzaklaşmış değildir. Yapılan şey, doğanın soyutlamaya uğratılmasıdır. Kübizmin oluşturduğu biçimlendirmelerinde nesneler geometrik biçimlere indirgenmektedir. Ancak, kübizmin zeminini oluşturduğu, bundan sonraki dönemde, doğadaki nesneden uzaklaşılarak; benimsenmiş olan geometrik biçimlerden-, soyut biçimlere doğru yönelmeye başlanıldı.

Matisse, Kandinsky. Mondrian, Brancusi gibi sanatçıların çalışmalarına baktığımızda, hepsinin de çıkış noktalarının doğa olduğunu, görürüz. Bu sanatçılar, doğadaki bir nesneyi alıp verilen örneklerde de olduğu gibi belirli soyutlama aşamasından geçirmişlerdir. Modern sanatın ilk adımı olan izlenimcilik akımı ile doğa soyutlanmaya başlanmış, yeni biçimler keşfedilmiş, bunlardan doğan yeni düşünceler, fovizm, dışavurumculuk, kübizm, fütürizm ve gerçeküstücülük gibi akımların

doğmasına neden olmuş ve bundan dolayı soyutlama süreci devam etmiş, doğa soyutlaması kübizmin doğmasıyla yeni boyutlar kazanmıştır. Çünkü Kübizm ile şimdiye kadar benimsenenlerden farklı olarak, nesnenin yapısal özellikleri ve esas yapısına, yani özüne ulaşmaya çalışmıştır.



Resim 3.8. Brancusi, “Sihirli Kuş”, Bronz, 1910

Brancusi kurallardan bağımsız kalabilme, malzemenin olanakları da kullanabilme amacıyla yalın biçim arayışlarına girmiştir. Bunlardan ilki, "kuş" biçimini ele aldığı heykelleridir. Bu süreç içinde izlediği yol, kuşun göğsü doğru yükselirken ya da uçmaya hazırlanırken oluşturacağı hareketlerin özelliklerini belirleyip ortaya koymak olmuştur. Onun için Önemli olan bu etkiyi hissettirebilmek biçim vermektir. Brancusi, kuşun göğsü doğru yükselip, dinamik bir biçime ulaştığı bu etkiyi verebilmek için, baş, kanat, gaga, ayaklar gibi ayrıntılardan soyutlanması bütün bir biçime ulaşması, aynı zamanda da içindeki o enerjiyi de yansıtmayı gerektirdiğini düşünmektedir; ortaya çıkan biçim kaideden kurtulup boşluğa doğru fırlayacak ve gözden kaybolup gidecekmiş gibi duygu hissine kapılmaktadır insan (Resim 3.8). "Uyuyan Güzellik Tanrıçası" adlı heykelinde de doğacı bir yaklaşımla çalışılmış bir kadın başı görülür. İnsanda dinginlik, sakinlik duygularını çağrıştıran etkiler gözlemlenen bu çalışmanın ardından insan başı biçimi

üzerine yorumlamalar getirilmiştir. Bizde uyandırdığı, dinginlik, sakinlik ve hareketsizlik etkisini en iyi şekilde yansıtacak, oluşan bu etkilen çarpıcı bir biçimde ön plana çıkarıp biçim arayışlarına girmiştir. Bu süreçte, baş biçimi soyutlanarak yalın elemanlarla tekrar oluşturulmuş ve sonuçta tek bir biçime ulaşmıştır. Bu biçim yapılan soyutlama, sonunda elde edilen en sade biçim olan "yumurta" şekline ulaşmıştır (Resim 3.9)



Resim 3.9. Constantin Brancusi, ‘‘Uyuyan Güzel’’, Taş, 1906

Sözü edilen sanatçılar, soyut tarza ulaşmadan önce. Doğa biçimlerinin sanat yapıtındaki izlerinin tamamen ortadan kaldırılmasına kadar devam eden bir süreç yaşamışlardır. Doğa biçimlerinin soyutlaması aşamasında tarzlarını ifade eden, gerçek biçimlere ulaşmışlardır. Hepsinin de varmış olduğu sonuç, sanat yapıtlarının, doğa nesnelerinden bağımsız biçimlere dönüşmesi gerektiği düşüncesidir. Böylece, soyut sanata ulaşılmış olunmaktadır. Artık sanat eserlerinde doğadan tanıdık gelen herhangi bir görüntüye rastlanmamaktadır. Soyut sanatla, nesnelerin duyularla var olan gerçekliklerinin dışına çıkılarak, kendine özgü biçimler ile yeni bir evren yaratmışlardır. Nesnelerin hareketliliği değil, bizim onlara hem dokunmak istememiz, hem de bundan korkmamızdır. Picasso gibi, Giacometti’de genellikle sanatın köklerine yakındır. Onun da doğaya bakarak yaptığı heykellerde, kendisi sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya

da bir gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi temel niteliklere önem verdiği görülür (Resim 3.10). Giacometti, 1935'te yeniden model kullanmaya başlayınca, Sürrealistler tarafından reddedildiğine tanıklık etmiş, sürrealistler, onun imgeleme yüz çevirip görünen dünyaya döndüğünü ileri sürerek, sanat anlayışlarının ne kadar sığ olduğunu ileri sürmüşlerdir. Kendisi 1950'den sonra hem model kullanmış, hem de ezberden figürler yapmıştır. Sonuca bakılırsa, bu iki yöntem arasında hiçbir önemli ayrım görülmez. David Sylvester'in belirttiği gibi, doğaya bakarak çalışmak, ezberden çalışmak gibidir, sanatçı ancak baktıktan sonra aklında kalana biçim verebilir. Arada, ne kadar kısa olursa olsun, belli bir olgunlaşma süresinin de geçmesi gerekir; bir heyecanı kopya etmeden önce, zihnimiz o heyecanın dışına çıkmak zorundadır. Giacometti de heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez. Orman gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmasa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, Giacometti'nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir⁶⁰ (Resim 3.11).



Resim 3.10. Alberto Giacometti, “Kedi”, Bronz, 1954, Metropolitan Müzesi, New York

⁶⁰ Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev.: Ceren Ünlü), NTV Yay, İstanbul 2009, s. 10.



Resim 3.11. Alberto Giacometti, “Araba”, Bronz, 1950, Contact Gallery, New York

3.3. XX. YÜZYILDA SANAT AKIMLARI

Endüstri çağı ve demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemini başlatan, XVIII. yüzyıl Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin olduğu bir çağdır ve bugünkü dünyamızı biçimlendiren önemli adımların atıldığı bir dönem olmuş, böylelikle 1789 Fransız devrimi ile birlikte, ilk devlet düzeni olan monarşi yönetimi yıkılmış, yerine köklü değişikliklerin olduğu demokratik parlamenter yönetim dönemi başlamıştır. Toplumlarda sanatçı, yöneticilerle din adamlarının emrinde ve onların kabul edebileceği bir görüş ve anlayış sınırı içinde hareket etmiş olmalarıyla birlikte, Monarşi devlet yönetiminde, sanatçıların ortak konusunu, doğa, insan ve alegorik figürler oluşturmuştur. Doğa biçimi idealize edilip, yapısal kuruluştaki betimlense de sonuç olarak, doğayı göstermişler ya da işaret etmişler ve doğa biçimleri tanınabilir kimliklerini korumuşlardır. Demokratik parlamenter toplum düzeni ile yönetimin ve din

kurumlarının baskısı ortadan kalkmış, birey kendi iradesini kazanmış ve bireyin kendi iradesini kazanması sonucunda sanatçının sanatına da özgürlük getirmiştir. *"Sanat, Sanat içindir"* görüşü, dünya tarihinde ilk kez demokratik parlamenter dönemin başlarında ortaya atılmış, bu yeni sanat anlayışı ile sanatçının yaratma bakımından bağımsızlığını kazanması anlamına gelmiştir. Değişimin olduğu her çağda, görüşlerine uygun olarak kendine özgün bir sanat anlayışını ortaya çıkartmıştır. Geçmiş çağlarda sanat her zaman, egemen kesimlere hizmet etmiştir. Karaca, egemenlerin sanatçı üzerinde etkisini dile getirirken, *"Sanatçı görünürde sanatını, ama gerçekte kendini sunuyordu sanat adına ürettiği şey gibi kendiside bir maldır. Sarayların, şatoların dışındaki halk onun konusu değildir artık"*⁶¹ ifadelerini kullanmıştır. İlk çağdan günümüze kadar sanatçılar ve sanat, kralların, din adamlarının, yöneticilerin ve zengin kesimlerin hizmetinde olmuştur. *"Kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermiş, artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güç olmuş; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşılmış, sanat genişleyen bir uzayda gelişmeye başlamıştır. Kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etmiştir. (...)"*⁶²

İkinci dönem, doruğuna Fransız Devrimi'nde varan demokratik-burjuva ayaklanması ile gelmiş, burada da sanatçı onurlu özneliği için çağının düşüncelerini dile getirmektedir. (...) Burjuva sınıfı bir yandan özgürlük istiyor, bir yandan da ücret köleliği gibi garip bir özgürlük anlayışı uygulamakta, sözünü ettiği insan yeteneklerinin gelişmesini kapitalist yarışmanın ortam yasalarıyla kısıtlamaktadır. Çok yanlı insan kişiliğini dar bir alanda ustalaştırmaya-uzmanlaşmaya-zorlamış, bu gelişmeler daha o günlerde ortaya bir takım sorunlar çıkarmıştır, içten insancıl bir sanatçının, demokratik-burjuva devriminin tümüyle bayağı, tümüyle ayıltın, ama aynı zamanda ürkütücü olan sonuçlarıyla karşılaştığı zaman, büyük bir düş kırıklığına uğraması kaçınılmaz bir şey olmuştur. 1848'den sonra, o yıl yapılan devrimin Avrupa'daki başarısızlığından sonra, sanatta yaygın bir düş kırıklığından söz edebiliriz. Burjuva düzeninin parlak yaratıcılık dönemi artık sona ermiş, böylece sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaştırılması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, iş bölümü,

⁶¹ Ernst Fisher, *Sanatın Gerekliği*, (Çev.: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2005, s. 25.

⁶² İbrahim Karaca, *Devrimci Sanat I. Kültür Üretimi, Üretim Kültürü*, Tavır Yayınları, İstanbul 2010, s.34

parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu".⁶³ Kapitalist sistemde önce sanatçı belli bir alıcının sipariş ettiği işe göre çalışmış, ancak Kapitalist sistemdeki meta üreticisi ise alıcısını bilmemekteydi. Meta üretimi her yere yayılmış, işbölümünün artması, işin parçalara bölünmesi, ekonomik güçlerin belirsizliği insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri kaldırmış ve insan toplumsal gerçeklere ve kendisine yabancılaşmaya başlamış, dolayısıyla sanat da bir meta durumuna gelmeye başlamıştır. Sanatçı da meta üretici konumuna gelmiş, ancak bununla birlikte ekonomik üretimde olduğu gibi sanat üretimi için de sonsuz kaynaklar yaratılmıştır. "Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti".⁶⁴

XX. yüzyıl bilimde yeni buluşların yapıldığı, teknoloji ve düşün alanında büyük gelişmelerin olduğu, savaş sonucu korku ve yıkımın yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde geçmişin değerleriyle yaratılacak sanat da çağın gerçeğini yansıtmayacağından, sanatçılar yeni arayışla-yeni gerçekleri bulmaya yönelmişlerdir. Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm gibi sanat akımları da bu dönemde doğmuştur⁶⁵.

3.3.1. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Klasik Yunan'dan beri süregelen, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışı, Empresyonizm ile birlikte artık son aşamasına varmıştır. Heykel sanatında da Rodin ile birlikte klasik heykelciliğin sınırlarına varıldığı söylenebilir. Bu anlamda heykelde gerçekçiliği mümkün olduğunca doğru yansıtmaya çalışan klasik anlayıştaki biçimin yerine, içerikte yavaş yavaş öne çıkmaya başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarında ise sanatçının duygularını ifade etmeye çalıştığı yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır.

⁶³ Fisher, s. 25-26.

⁶⁴ Turani, s. 550.

⁶⁵ Bulat, s. 70-71.

Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post- Empresyonizm yani Ön- Ekspresyonizmdir. Ancak bu içe kapanış uzun sürmemiş ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırlanmıştır.⁶⁶

Dışavurumculuk olarak ta bilinen, Ekspresyonizm terimi, "...ilk kez 1911'de Almanlar tarafından, İzlenimcilik akımına ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovisler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır."⁶⁷ Ekspresyonizm akımının temel amacı ise sanatçının iç dünyasının resim aracılığıyla dışa vurulması olmuştur. Ekspresyonizm ile birlikte artık anlatım biçimin önüne geçmiştir. "Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Valaminck'in dediği gibi, "herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" çabasını gözler önüne serer."⁶⁸

'Ekspresyonizm' ilk olarak Empresyonizmin karşıtı ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılmıştır. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizm'den sonraki bütün gelişmeleri içermektedir. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta (özellikle şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülmektedir. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır⁶⁹, 51 Ekspresyonist anlayışa uygun heykel üreten sanatçılar arasında en çok öne çıkan figür, Alman heykeltıraş Ernst Barlach'tır. Ekspresyonistlerin ortak konuları olan, modern çağın bireyler üzerinde yarattığı olumsuz etkiler, Barlach'ın eserlerinde de en belirleyici unsur olmuştur. Sanatçı Alman Gotik anlayışından gelen ahşap oyma tekniklerini benimsemiş ve yansıtmak istediği duyguları bu tekniği kullanarak vermiştir. Seçmiş olduğu konular ve yeni gelişmekte olan modernist sanat anlayışı, 1933'ten sonra iktidara gelen Nasyonal Sosyalist partisinin beklentilerini karşılamadığı için, sanatçının eserleri müze ve sergilerden uzaklaştırılmıştır. Bu dönemde sanatçının birçok eseri zarar görmüş ve

⁶⁶ Turani, s. 80.

⁶⁷ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, 452.

⁶⁸ Ahu Antmen, *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008 s. 34.

⁶⁹ Lynton. s. 25.

kendisi ‘Yoz Sanatçı’ olarak damgalanmıştır. Tüm bu olumsuzluklar rağmen sanatçının birçok yapıtı günümüze ulaşmıştır. Barlach’ın yapıtları modernis sürecin sanatçılar üzerindeki etkileri konusunda en belirgin örneklerden biridir (Resim 3.12)



Resim 3.12. Ernst Barlach, “The Avenger”, Bronz

3.3.2. Fovizm

Bir anlamda Ekspresyonizm aynı amaca sahip, fakat farklı biçimlerde hareket eden birçok sanatçıyı, ortak isim altında birleştiren bir akımdır. Ekspresyonist anlayışın görüldüğü akımlardan bir diğeri ise Fransız Ekspresyonistleri olarak ta bilinen Fovlardır. “Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles’in (1879-1943) yakıştırmasıyla “vahşi yaratıklar”, yani “Fovlar”, 20.Yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir.”⁷⁰

Fovizmin özelliği de, tıpkı Ekspresyonist anlayış içerisinde birleşen diğer akımlarda olduğu gibi, psikolojik dalgalanmaların aşırı renkler ve figürün

⁷⁰ Antmen. s. 36.

deformasyonu şeklinde dışa vurulmasıdır. Bu akımın en çok öne çıkan sanatçısı ise, Henry Matisse olmuştur. Matisse, başlangıçta izlenimci ustaların resimlerini inceledikten sonra, yeni arayışlar sonucunda, bu anlayışa yönelmiştir. “Yaptığı düzenli çalışmalar onu, üç boyutlu mekânın geleneksel yorumunu reddetmeye ve renklerin hareketiyle tanımlanan yeni bir resim mekânı aramaya yönelmiştir.”⁷¹ Matisse aynı zamanda, resim anlayışına destek olacağını düşünerek büyük boyutlu heykellerde yapmıştır. Matisse’in bu heykelleri arasında Afrika heykellerini anımsatan çalışmalarda vardır. *Başlı Gövde* ile *La Serpentine* adlı çalışmaları, duruşuyla Rodin’in şaşırtıcı bitmemiş heykel buluşu ile Afrika heykellerini anımsatan çalışmalardır⁷² (Resim 3.13).



Resim 3.13. Henri Matisse, “La Serpentine”, Bronz, 1909

⁷¹ *Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, (İstanbul: Ana Yayıncılık. 1994.), Cilt no:12, s. 337.

⁷² Norbert. s.32

3.3.3. Primitif Sanat

Matisse Afrika sanatından etkilenen tek sanatçı olmamıştır. Modernizm ile başlayan yenilik arayışları ve endüstri toplumunun yarattığı sıkıntılar, sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Sömürgecilik ise endüstri toplumunun, kaçınılmaz bir sonucu olmuştur. “Bu dönemde sömürge ülkelerinden çok sayıda ‘fetiş nesne’ Avrupa’ya getirilmiş, etnografik fotoğraflarda bir patlama yaşanmış, hatta bazı dünya fuarlarında ‘gerçek ilkeller’ sergilenmiştir”⁷³. 20. Yüzyılın başındaki sanatsal gelişmeler izlendiğinde ise, çoğu zaman, Ekspresyonizm terimi ile ‘primitif’ kavramlarının karşılaştırıldığı görülmüştür. Bu durum, 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla geçilirken ki süreçte gelişen estetik ve kültürel değişimlerle alakalı olarak, dışavurumcu sanatçıların batılı olmayan kültürlerin sanatsal anlayışlarına olan merakını ortaya koymuştur. Modernliği kentsel temalarda ve endüstrileşmede bulan sanatçıların birlikte, hızlı kentleşme ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçıda olmuş, yeni bir ‘Romantik’ ruhu duyuran bu sanatçılar ‘Primitivizm’ olarak bilinen eğilimi paylaşmışlardır.⁷⁴ Özellikle Mısır, Mezopotamya, Hint, Çin, Japon ve Amerika’nın eski yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar gibi Batı dünyasına yabancı kalmış halkların sanat ve etnografik eşyaları, XIX. yüzyılın içinde keşfedilmeye, araştırılmaya, batı sanat merkezine taşınmaya ve bunların bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerin kurulmasına başlamıştır. Batı dünyası özellikle XIX. yüzyılda yeni bir Rönesans’a olanak vermeyen Yunan–Roma antikitesinden ümidi kesince, yukarıda söz edilen eski ülke kültürlerinde, yani çağdaş endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla primitif halklarda, insanoğlunun sanattaki sağlıklı ilk adımlarının görüldüğü yapıtları bulacağını ümit ediyordu. Bu heykellerdeki ekspresyonist anlatım Post- Ekspresyonistler, Kübistler ve Ekspresyonistleri büyülemiştir. Gauguin, Picasso, Braque, ve özellikle Kirchner, Müller, ve Nolde gibi ressamın ile Brancusi gibi heykeltçiler bu ilkel kaba ve biçimlemeli yapıtlardaki basit arkaizmin yarattığı anıtsal, efsanevi biçimlemeye hayran kaldılar.⁷⁵ Ekspresyonist anlayış içerisinde, primitif sanat, natüralist sanat geleneğini kırmak isteyen sanatçılara farklı ifade alternatifleri sunmuştur. Bu arayışlar içerisinde, kübistlerin yaptığı işlerde

⁷³ Antmen. s. 36

⁷⁴ Antmen. s. 36

⁷⁵ Turani, s.78

Afrika masklarının etkisi belirgin bir şekilde görülmektedir. Afrika masklarındaki; geometrik şekillerde tahta parçalarından yapılan yüz organları ve taşlar, deniz kabukları ya da tüyler gibi malzemelerle de desteklenen bu maskların etkisi Picasso'nun işlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Heykel sanatı, primitif sanatın getirdiği dolaysız anlatım tekniği ve yeni biçimsel bakış açısıyla, natüralist sanat anlayışın kalıplarının dışında bir bakış açısına sahip olmuştur. Brancusi, "Afrika Sanatı'nı dünya heykelticiliğinin bir bölümü olarak kabul etmiş ilk sanatçıdır."⁷⁶

Bunun yanında Henry Moore, Rönesans sanatını inceledikten sonra, Meksika taş heykelleri ile Michelangelo arasında büyük benzerlikler olduğunu fark etmiştir. Ekspresyonist anlayışın yaygın olduğu dönemde gerçekleşen, bütün bu gelişmelerle birlikte heykel sanatı da artık, batıyı merkez alan modern sanat'ın ötesinde, diğer kültürlerle de uzanmış ve ilk postmodernist belirtilerini göstermeye başlamıştır.

3.3.4. Fütürizm (Gelecekçilik)

Filippo Tommaso Marinetti, öncülüğünü yaptığı, Fütürizm (Gelecekçilik), 20.Yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Fütürizm'in amacı, doğadaki hareketlerin kübist tekniklerle yansıtılması olmuştur. "Onlar için hareket her şeydir, amaç ise hiçbir şey"⁷⁷. "Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemlidir. Benzer bir biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir politik güçtür."⁷⁸ Fütürizm'in öncülerinden heykeltici ve ressam, Umberto Boccioni'nin 1910'da yazdığı "*Fütürist Resim: Teknik Manifesto*" adlı manifestosun'da, Fütürizm'in en belirgin özellikleri olan, eskiye karşı yeniyi savunma, hız, hareket ve devinim hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade eder; 'Ahenk' ve 'yüksek beğeni' esnek terimlerin hâkimiyetine karşı başkaldırmak şarttır, böylece Rembrandt, Goya ve Rodin'in yapıtlarını yok etmek kolaylaşır. Daha önce ele alınmış tüm konular bir kenara itilmeli, çelik, gurur, ateş ve hız dolu girdaplı yaşantımızın ifadelerine yer açılmalıdır. Evrensel dinamizm, resimde evrensel bir

⁷⁶ Bilge, s. 27.

⁷⁷ C. Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernist Kırılmalar*, Doğa Basım Yayını, İstanbul 1996, s. 48

⁷⁸ Stephen Little, *İzimler Sanatı Anlamak*, (Çev.. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul 2004, s. 109.

dinamik duyum olarak ifadesini bulmalıdır. Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek resmi çocuksu, grotesk ve zayıf bir senteze tabi kılan yapmacık arkazim'e karşı çıkmalıyız.⁷⁹Umberto Boccioni'nin 1912'de yazdığı "*Gelenekçi Heykel'in Teknik Bildirgesi*" adlı manifestosu ise "çevresel heykel" anlayışını oluşturmuştur. Bu anlayış daha sonra Archipenko, Moore ve Gabo'nun "uzamsal heykellerinin öncüsü olmuştur."⁸⁰

Savundukları değerler, bir noktada savaşı ve gerektiğinde şiddeti desteklemeye kadar vardığı için, Gelecekçilerin düşünceleri kendi sonlarını hızlandırmış ve birçoğu I. Dünya Savaşında hayatlarını kaybetmiştir. Fakat sanat hakkındaki düşüncelerini sık sık toplum önünde dile getirdikleri için maddesel üretimin yanında eyleminde sanatın alanına girişinin habercisi olmuşlardır. Eskiye karşı yeniliği savunan Fütürizm bu anlamda modernist ilerici, bir anlayışa sahiptir. Bir anlamda, Fütürizm, modernizm ile başlayan süreçte, gelişen sanayileşme ve değişen toplum yapılarının toplum üzerinde yarattığı duyguların sanata yansması olmuştur.

Fütürizm sanatçıların sanatta yeni bir çığır açtıklarını kabul etmeliyiz. Politik görüşleri açıkça gerici, sanatlarıysa ilericiydi. İşliğinde kendi başına çalışan sanatçı tipi gitmiş, onun yerine dışa dönük kışkırtıcı bir *gösteri sanatçısı* gelmişti. İtalyan gelecekçiliği, yaşamın bir cilvesi olarak, en güçlü sanatçılarından Boccioni'nin I. Dünya Savaşında 1915'te ölmesiyle hızını kesmiştir. Ancak onların sanata getirdiği yeni tavır, daha sonra *Rus gerçekçiliği ve inşacılığı, dadacılık, oluşum, fluxus ve beden sanatı* gibi sanat hareketlerinde kendini yeniden gösterecektir⁸¹ (Resim 3.14).

⁷⁹ Antmen, s. 75-76.

⁸⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I, 665

⁸¹ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitapevi, Ankara 1999, s. 84.



Resim 3.14. Umberto Boccioni, “Uzayda Süreklilik”, Bronz, 1913

3.3.5. Kübizm

Kübizm, 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, en önemli temsilcileri, Pablo Picasso ve Georges Braque olan, yeni bir biçimsel dil yaratmış sanat akımıdır. Kübizm adı ise, “...1908 yılında Kahnweiler Galerisi’nde sergilenen Braque’nin resimleri üzerine Matisse’nin yaptığı bir espriden gelir. Eleştirmen Vauxcelles ‘Gil Blas’ dergisinde Matisse’nin şakasından bahsederken, aynı eserleri ‘kübik çılgınlıklar’ olarak niteler.”⁸² Kübizm’in resim alanında getirdiği yenilik resmi iki boyutlu gerçeklik yanılsamasından kurtarmasıdır. Çoğu olgunlaşmamış biçim kazanmış, çoğu resim ise henüz eskiz daha yeni biçim kazanmaya devam etmektedir.⁸³ Bu anlayışın kökeninde Cezanne’nin resim alanında getirdiği yeniliklerin etkisi de yadsınamaz. Cezanne

⁸² Matilde Battistini, *Art Book Picasso*, (Çev.: Cemal Kaan Emek), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2001, s.64

⁸³ Mustafa Küçüköner, “Güncellenen İmgeler”, *Babil*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2013, s. 72.

gerçekliği değil de, onu algılamamanın sonucunu resmederek, yeni devrimci bir yön tutturmuştur. Cezanne’ın amacı, gerçekliğin parçalanmış, öznel bir görüntüsünü yeniden üretmek değildir. O algının değişkenliğinin altında yatan “bir birleşik alan kuramının peşindeydir ve bu temeli elementer geometrik katı cisimlerde bulmaktadır. 1904’de yazdığı ünlü mektubunda şunu öğütlemiştir. “... Doğayı silindir ve konilerle ele alın.”⁸⁴ Cezanne’ın bu öğüdü Kübizm ile birlikte en uç noktada ifade bulmuştur. Kübistler nesneleri geometrik formları andıracak şekilde yansıtmamanın yerine, bir adım daha ileri giderek, doğrudan geometrik formlar şeklinde yansıtmışlardır. Kübizm’in Analitik (Çözümsel) Kübizm ve Sentetik (Bireşimsel) Kübizm olarak bilinen iki çeşidi vardır. Analitik kübizm’de Picasso ve Braque, resimlerin taklitçi olmayan hacimsel ve yapısal sorunlarıyla uğraşmışlardır. Heykel sanatına alternatif bir bakışı getiren tür ise Bireşimsel (Sentetik) Kübizm olarak bilinen türdür. “Bireşimsel dönem boyunca Picasso, montaj tekniği sayesinde resim ile heykel arasındaki sınırları aşar”⁸⁵ Bireşimsel Kübizm ile birlikte ilk defa artık sanat dışı nesnelerde, sanat alanına dâhil olmuşlar ve resim ile heykel arasındaki sınırlar yumuşamıştır. “...Picasso için genelde figürü yırttığı, deştiği, parçaladığı söylenir. Hâlbuki onun göstermek istediği şey... Kübizmin düzenini teşkil edecek olan kavramdır; yani üç boyutlulukta değişik planların, değişik derinlik düzlemlerinin anlatımı.”⁸⁶

Bireşimsel Kübizm ile birlikte, “...Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kâğıdı gibi sanat dışı parçalar yapıştırmaya başladılar. Eğer sanatçı, kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa gerçeğini koymakta ne gibi bir sakınca vardı ki?”⁸⁷ Bu düşünceden çıkışla, Kübizm’in nesnelerin özüne ulaşabilmek amacıyla, biçimin parçalanması yöntemi, montaj tekniğinin gelişimine sebep olmuştur. Montaj tekniğinin ise heykelde kullanılması, bu sanat dalının farklı bir değişim sürecine girmesine sebep olmuştur.

Montaj tekniğinde belli resimsel kompozisyonlar için rölyef objeleri canlandırmak amacıyla resim dışı materyallerden de yararlanılır. Tel, karton ve teneke, üç boyutlu kolaj, açık ve aralıklı heykel yapmak için kullanılabilir. Yanılsamaya düşmemek için

⁸⁴ Richard Appignanesi, Chris Garratt, *Herkes İçin Postmodernizm*, (Çev.: Doğan Şahiner), Milliyet Yayınları, İstanbul 1998, s. 10-11

⁸⁵ Battistini, s. 114.

⁸⁶ Jale Nejdert Erzen, “Mondernizm Sonrası Sanat”, *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, (2. Basım), Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul 1993, s.15.

⁸⁷ Yılmaz, s 47.

resim ve heykellerde ahşap, kumaş, halat, kâğıt ve tel gibi hiçbir resimsel dönüşüme uğramayan ‘gerçek nesneler’ kullanılır. Bu materyaller mekansal niteliğe sahip oldukları takdirde kompozisyon amacıyla kullanılır ve resmin gösterişli karakterine karşı eleştirel bir bakış sunarlar; gerçekte hiçbir estetik değere sahip değildirler. Montaj tekniğiyle, farklı sanat türlerinin ifade edilebilirliği ve birbirinden bağımsız kullanılabilirliği ortaya konur. Bu teknik 20.yüzyılın öncü akımlarının ve çağdaş sanatın birçok temsilcisini derinden etkilemiştir.⁸⁸ Kandinsky’nin deyişiyle Modernist sanatçılar, “...dünyanın parçalanmasıyla ortaya çıkan düzensizlik, karmaşa, sanatçıları, yeni düzensizliğin imgelerini yaratıp yaratmamaya zorlamıştır.”⁸⁹ İçinde bulundukları çağın düzensiz ve karmaşık koşullarına uymaya çalışan sanatçılar için montaj tekniğini kullanarak tepkilerini vermişlerdir. David Harvey’in montaj ve kolaj üzerine düşünceleri şu şekildedir: Montaj/kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan(eski gazeteler) ve mekanlardan(sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üstüste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratabilmektedir. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla “anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekanı olarak kabul etmektedirler”; aynı zamanda tam da tepki duydukları karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış oluyorlardı⁹⁰ (Resim 3.15).

⁸⁸ Battistini. s.85

⁸⁹ Şenyapılı, *Heykel*, s.43

⁹⁰ Harvey.D. *Postmodernliğin Durumu*, Melis Yayınları, İstanbul 2003, s.35



Resim 3.15. Pablo Picasso, “Keman, Teneke”, Renkli Ahşap, 1915

Bu tekniklerin gelişmesinde resmin iki boyutlu olmasından kaynaklanan sorunlar itici güç olmuştur. Klasik anlayışta resim hep ‘üç boyutluymuş gibi görünme’ yanılmasıyla uğraşmıştır. Picasso’ya göre resmin yarattığı üç boyutluluk yanılışına karşı, “bir ressamın resmin üzerine yapabileceği en iyi yorum heykeldir.”⁹¹ Bu düşüncesiyle, Picasso zaman zaman heykel denemelerinde bulunmuştur. Picasso’ya göre “Ne olursa olsun, resim yanılışına ve taklide dayanan bir sanattır. Bir ressam siyah bir renk kullandığında, izleyici o nesnenin ‘dönüştüğünü’ sanır; ayrıca şu açık ki, derinlikte başka türlü verilemez. Öte yandan bir heykel pembeye boyandığında hep pembe olarak kalır.”⁹² Bu cümleyle Picasso heykel üzerine düşüncelerini dile getirmiştir. Picasso’nun montaj ve kolaj tekniklerindeki anlayışı aynı zamanda heykelleriyle de paralellik göstermiştir. Picasso’ya göre “sanatçı, imgelerini bir kemikte, bir mağara duvarında, bir ağaç parçasında bulabilir. Bir biçim bir kadını, diğeri bir

⁹¹ Picasso “Picasso Konuşuyor”(Derleyen: Dore Ashton. çevirenler: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ankara, Ütopya yayınları. 2001.)s.133

⁹² Picasso “Picasso Konuşuyor” s.132

bizonu, bir diğeri de bir iblisi çağrıştırabilir...”⁹³Bu bakış açısına örnek olarak, Picasso 1943’te boğa başlı heykelini yapmıştır. Picasso hurdalıkta bulduğu bir bisiklet gidonunu ve oturağını boğa başını andıracak şekilde birleştirerek, bronz dökümünü yapmıştır. “Michael Leiris, bisiklet parçalarından bir boğa başı yaptığı için onu kutladığında, Picasso şöyle demiştir: “Bu yeterli değil. Biri eline bir ağaç parçası almalı ve o bir kuş olmalı”⁹⁴ (Resim 3.16).



Resim 3.16. Pablo Picasso, “Boğa Başı”, Bisiklet Dümen Semeri, 1943

Kübizm ve montaj tekniği “20. yüzyıl’a kadar yığma ve yontmayla yapılan heykele üçüncü bir alternatif olarak inşa tekniğini sunmuştur. Bu yöntem kişinin anlatımını, çarpıcı ve özgün bir dille ifade etmesini sağlamıştır.”⁹⁵ Montaj tekniğinin getirdiği eşzamanlılık ile birlikte heykelde, Rodin ile başlayan, izleyici ile aradaki sınırların kaldırılarak, izleyici ile farklı bir ilişki kurulmasını sağlayan ‘dördüncü boyut’ olarak bilinen zaman boyutunu gerçekleştirebilmek için farklı bir olanak gelişmiştir. Bununla birlikte, farklı malzemeler ve bulunmuş nesneler de, heykelin alanına dâhil

⁹³ Picasso “Picasso Konuşuyor” s.134

⁹⁴ Picasso “Picasso Konuşuyor” s.173

⁹⁵ Mehmet Hakan, *Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, (Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay 2008, s. 36.

olmuşlardır. Bu sebeplerden kübizm modernizm'in özelliğini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda postmodernizmin de özelliklerini de taşımıştır. Kübizm ve getirdiği montaj tekniği Dadaizm, Konstruktivizm, Pop Sanat gibi birbirinden farklı sanat akımlarına esin kaynağı olmuş, 1960'lardaki 'Minimalist Sanat' ve 'Kavramsal Sanat' için uygun bir ortam oluşmuştur. Ayrıca bu teknik, çağımızın sanat aracı videonun gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır.

3.3.6. Dadaizm

Tıpkı kübizm gibi, Dadaizm'de modernist özellikler göstermekle birlikte, postmodernist sanat'ın da temel bileşenlerinden biridir. Dadaizm 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball'in açtığı cafe'de toplanan Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Emmy Hennings'in da aralarında bulunduğu, bir grup savaş karşıtının oluşturduğu bir akımdır. Dadacılık özünde bir sanat akımı olmamakla birlikte, düşüncelerini sanatsal yöntemlerle dile getirdikleri için, zamanla bir sanat akımı olarak kabul edilmiştir. Dadacıların en önemli özelliği, I. Dünya Savaşının çıkmasına sebep olan, burjuva değerleri ve burjuva değerlerinin bir uzantısı olarak gördükleri sanata karşı olan tavırlarıdır.

I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinden tüm Avrupa'daki ulusların, toplulukların aşırı bir bunalımda bulunduğu sırada soyut sanatçıların içine kapanmasına karşın bir bölüm sanatçı kendilerinden önce gelen sanat akımları olan, kübist, fovist, Bruecke'ci, orfist, dışavurumcu (ekspresyonist), fütürist ve altın oran'cı (Section d'Or) anlayışların emperyalist sömürüsüne karşı çıkmayıp sonuçta etkisiz kaldığını söylediler. Hatta onları "savaş çarkının bir parçası olarak" suçladılar.⁹⁶

Dadacıların bu sanat karşıtı tavırları, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzularının kaynağını oluşturmuştur. Bunu gerçekleştirmek içinde, geleneksel burjuva sanatının değerleri olan, el becerisi ve estetik kurallarını eleştirerek, bunların yerine yaratıcı düşünceyi öne çıkartmışlardır. Dadaist anlayışa göre, sadece estetik kurallara bağlı kalarak hareket eden sanatçı, yaratıcı düşünce bakımından sınırlandırılmış bir sanatçıdır. Dadaizm'in sanat karşıtı tavrının en çok bilinen kısmı, "... anti-sanat

⁹⁶ Demirkol. s. 69

terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesneleridir.”⁹⁷ “Önceden yapılmış bir eşyanın, sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturmaları”⁹⁸ anlamına gelen ‘Hazır nesne’ buluşunun en tanınmış örneği Duchamp'ın pisuarıdır. Duchamp bir pisuarı ters çevirip, bir ayağın üstüne oturtmuş ve 'çeşme' adıyla seyirciye sunmuştur. Bu şekilde, her hangi bir nesneyi sanat nesnesi olarak ortaya koyarak, onu sanat nesnesi haline getirenin sanatçının kendisi olduğunu vurgulanmıştır (Resim 3.17).



Resim 3.17. Marcel Duchamp, “Çeşme”, Porselen, 1917

“Duchamp açısından bakıldığında, hazır yapımlar(ready made) geleneksel resim sanatının dışına çıkma ve o zamana kadar görülmemiş bir biçimde düşüncelerini aktarma olanağı anlamına gelmiştir.”⁹⁹ Bu düşünceden hareketle, “Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımı tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.”¹⁰⁰ Bu kavramsal boyutla birlikte, yaratıcı düşünce, el

⁹⁷ Antmen, s. 124

⁹⁸ Turani, s. 120

⁹⁹ Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, s. 112.

¹⁰⁰ Bourriaud, Nicolas, *Postprodüksiyon*, (Çev.: Nermin Saybaşı), Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, s.41

becerisinin önüne geçmiştir. Sonuçta heykel kavramı kökünden değişmiş ve her hangi bir nesne’de bir sanat eseri olarak sunulabilir hale gelmiştir. ...Mademki endüstri, karşısına mimarisi ondan çok daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için “dahi” olarak görülen sanatçı artık yoktu. Duchamp’da gördüğümüz “sanatçının” ölümüdür. *Genie artık* makinedir. Artık değerli olan, bir şey yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir noktaya çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına *ready-made*’i çıkartmıştır.¹⁰¹

“Kübitler’deki nesne ve oylum görüntüsünü parçalama, öylesine bir yok etme biçiminde oldu ki, resimlerdeki oylum, nesne ve figür tanınabilirliklerini yitirmeye başladılar. Bu eylem, bağlanılan değerlerin çöküşü ile ilgili hayal kırıklığının yarattığı kine dayanıyordu”¹⁰². Kübizm’in nesnelerin özüne inmek adına parçalama eğilimi, başka bir bakış açısıyla, modernizm getirmiş olduğu hayal kırıklıklarına karşı bir tepki olmuştur. Bu şekilde, bir burjuva değeri olan Modernist Sanat içerisinde bir özeleştirme gerçekleşmesi sağlanmıştır. Marcel Duchamp ise ‘Hazır Nesneler’ ile birlikte Kübizm ile ortaya çıkan, montaj tekniğiyle sıradan nesnelerin, resim ve heykel’in alanına dâhil edilmesi tekniğini, bir adım daha ileri götürmüştür. Dadaizm ile birlikte sanat eserinde kavramsal boyutun öne çıkması, 20.Yüzyılın ilk ikinci yarısında ortaya çıkacak olan kavramsal sanat, pop sanatı ve fluxus hareketi gibi birçok sanatsal anlayışa öncülük etmiştir.

3.3.7. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Avrupa’da 1920’li yıllarda doğmuş bir sanat akımıdır Sürrealizm (Gerçeküstücülük). Temelde, Sürrealizm’de tıpkı Dadaizm gibi burjuva değer yargılarına ve akademik sanat geleneğine karşı çıkmış bir akımdır. Sürrealizm, temelini akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden aldığı için, bir anlamda dadaizm’in mirasını devam ettirmiştir. Gerçeküstücülüğün Dadaistlerden farkı ise resmi reddetmemeleri ve düşlere önem vermeleridir. Mantıksal düzen yok edilerek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan gerçek üstücü sanatçılar, resmi görülen cismin betimlenmesi değil, usun betimlenmesi olarak değerlendirmekte ve bu

¹⁰¹ Erzen, s. 20.

¹⁰² Turani, s. 96.

noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratırlar.¹⁰³ Sürrealizm Manifestosunu hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Bu düşüncenin temelleri ise Freud'un ortaya koyduğu bilinçaltı verilerine dayanır. Gerçeküstücülere göre, "...Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıdır. Düşünsel eylemin temelinde yer alan *ruhsal özdevinim* (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıdır."¹⁰⁴

Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin, bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır,¹⁰⁵ Dada gibi Gerçeküstücülük de, yaratım aşamasında en büyük önemi, ruhsal otomatizm'i vurgulamalarından da anlaşılabilir. Bu anlamda, Gerçeküstücülere göre, gerçeklik modelde kaynağını dışarıda bulan bir şey değil, zihinde olan bir şeydir. "İnsan zihni, en kaba nesneye bile bir anlam yüklediğine göre, demek ki asıl model zihindedir"¹⁰⁶. Mehmet Yılmaz'ında desteklediği bu düşüncüyü, heykellerin de uygulayan en belirgin heykeltıraş ise, ilk zamanlarında Sürrealist anlayışta işler üretmiş olan, Alberto Giacometti'dir. Giacometti 1935'te Gerçeküstü anlayıştan uzaklaşınca kadar yaptığı heykellerde, modele bakmayı bırakıp, ezberden çalışmıştır. Bu dönemde yaptığı büstler ve "Sabahın Dördünde Saray" isimli çalışmaları Sürrealist anlayışa örnek gösterilebilir.

Sürrealist anlayıştan yararlanarak heykel ürettiği zamanda, Giacometti, modele bakarak heykel yapma konusundaki sıkıntılarını, Pierre Matisse'e yazdığı mektupta şu şekilde ifade etmiştir: "Ben, yine de gördüğüm şeyi biraz olsun gerçekleştirmek istediğimden, çaresizlik içinde, evde, belleğimi kullanarak çalışmaya başladım. Birazıyla da olsa, bu felaketten kurtarabileceğim şeyi gerçekleştirmeye çalıştım.... Beni bundan böyle ilgilendiren, nesnelerin dış biçimleri değil, benim kendi yaşamımda

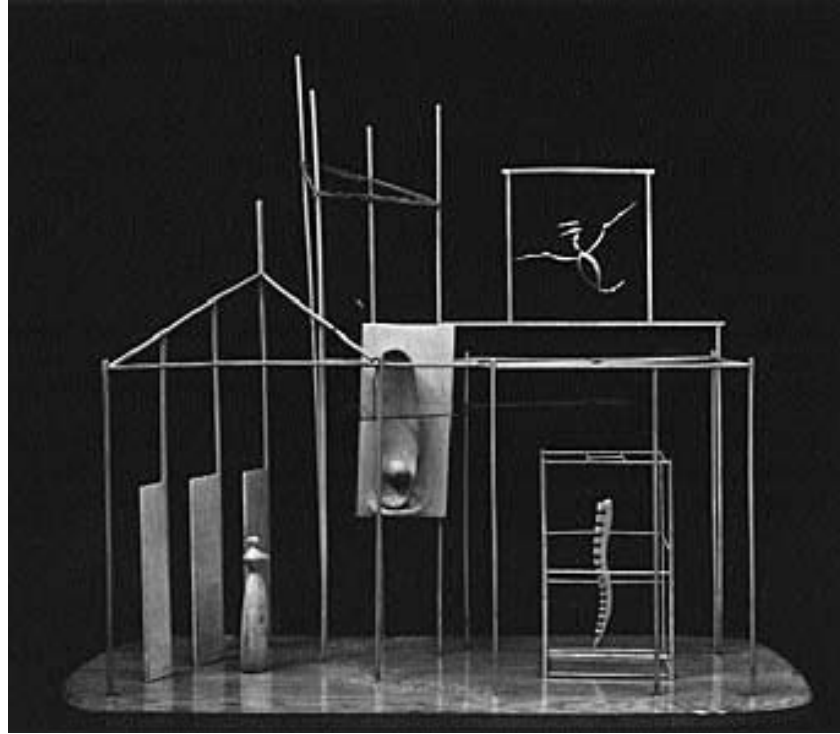
¹⁰³ Önder Yağmur, Serap Bulat, "Salvador Dali'nin Takı Çalışmaları", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), Erzurum 2013, s. 138.

¹⁰⁴ Yılmaz, s. 128.

¹⁰⁵ Antmen, s. 135.

¹⁰⁶ Yılmaz, s. 133.

gerçek olarak duyumsadığım şeylerdi. (Daha önceki yıllar boyunca [Akademi dönemi] bana göre, yaşam ile çalışma arasında sevimsiz bir karşıtlık vardı, biri ötekini engelliyordu. Bu işin çözümünü bulamıyordum. Belirli saatler içinde bir bedeni, üstelik ilgimi de çekmeyen bir bedeni kopya etme isteği, bana temelden yanlış, ayrıca yaşamımdan saatler çalan bir etkinlik gibi geliyordu.) Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni duygulandıran ya da içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmekti¹⁰⁷. Bu anlayış, bilinen gerçekliğin ötesinde, gerçekliğe farklı yorumlar getirilmesi bakımından, heykeltıraşlar için farklı bir açılım oluşturmuştur (Resim 3.18).



Resim 3.18. A. Giacometti, “Sabahın Dördünde Saray”, Metal, 1932

Giacometti ile beraber Sürrealist anlayıştan yararlanan Meret Oppenheim ve Jean Arp gibi başka heykeltıraşlarda mevcuttur. Özellikle Meret Oppenheim’in “Kürke kaplı kaşık ve fincan” adlı işi, ilerleyen dönemlerde Kavramsal Sanat başlığı altında tanımlanan işlerin öncülerindendir. “20. Yüzyılın yontu sanatında çok önemli bir yeri olan Moore

¹⁰⁷ L. Palmer, *Lisa Mary ve Chaussende, François. Alberto Giacometti Yazılar* (Çev.: Aykut Derman), (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, ss. 73-75.

hem sürrealist hem de soyut biyomorfik biçimli yontular gerçekleştirmiştir.”¹⁰⁸ Ayrıca, “Calder ileride kinetik sanatta da karşılaşacağımız bir sanatçı olarak ilk yontularına 1932’de “mobil” adını vermiş, içerik olarak fantastik ve sürrealist bir anlayıştadır.”¹⁰⁹ Gerçeküstücüler aynı zamanda gerçekliğe olan bu yaklaşımları ve farklı arayışları sayesinde kompozisyon anlayışında da değişikliklere sebep olmuşlardır (Resim 3.19).



Resim 3.19. Meret Oppenheim, “Kürkle Kaplı Tabak, Fincan ve Kaşık”, 1932

Kurulu düzeni eleştirmek üzerine oturtulmuş bir sisteme sahip Gerçeküstücüler için, aklın hiçbir denetlemesi olmadan, ahlâk ve estetik baskısı altında kalmadan üretilen sanat gerçek bir sanattır. Bu ilke 1950’lerde Soyut Dışavurumculuk adı altında yapılan Amerikan sanat akımında da alt yapısını da hazırlamıştır.

Özetle, dadacı kaosun peşi sıra doğan gerçeküstücülük, sahiden bir devrimdir: Modernizmin ısrarla sanatın *dışına* atmaya çalıştığı *figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik*, ve daha ne varsa hepsini tekrar içeri alan ve *saf-soyut-nesnesiz sanat idealini* yerle bir eden bir devrim. Öyle ki bu devrim Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerika egemenliğinin başlangıcının ya da başka bir deyimle, *postmodern durum*’un belirgin bir

¹⁰⁸ Demirkol. s. 78.

¹⁰⁹ Demirkol. s. 78.

işaretidir.¹¹⁰

3.3.8. Konstrüktivizm

“Picasso’nun teknoloji artıklarını kullanarak heykel yapma yöntemi, genellikle inşacı heykel geleneğinin ilham kaynağı olarak kabul edilir. Zaten David Burliuk’un ilk kez *kübizm* adlı makalesinde konstrüksiyon (inşa) kavramını kullanması da buna işaret etmektedir.”¹¹¹ Aynı zamanda ‘Yapımcılık’ olarak ta adlandırılan, Konstrüktivizmin altyapısında siyasi bir ideoloji yer almıştır. Ekim Devrimi’yle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. “Burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen avangard yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için bir anlam ifade etmemesi, ilerlemenin görüntüsünün daha farklı zeminlerde aranmaya başlamasının başlıca nedenleri arasında sayılabilir.”¹¹²

Picasso’nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel, yapma düşüncesi – resimde resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum – günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi – Picasso örneğinde ilk adımın atılmasına yol açan bir örneğin olmasının dışında – apayrı bir olaydır, ve kendi özüne özgü bir ideolojinin ürünüdür.¹¹³ 93 Önceleri kübizm ile gelecekçilikten etkilenen Konstrüktivist sanatçıların makineye, teknolojiye, işlevselciliğe, plastik, çelik, cam gibi sanayi ürünlerine duydukları hayranlıktan ötürü “sanatçı-mühendis” olarak da anılmışlardır.¹¹⁴ Fütürist mimar Antonio Sant’Elia’nın yeniçağın yeni biçimlerini sanatçıların değil mühendislerin şekillendireceği yolundaki iddialarını yansıtan bu anlayış, Konstrüktivist sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yönlendirmiş, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini geçersiz kılmıştır. Konstrüktivizm anlayışına sahip sanatçıların arasında bireysel anlayışlardan yana olanlar “Ütopyacı” olarak adlandırılıp geri planda kalmışlardır. Bununla birlikte de ‘güzel sanatların yerini kaçınılmaz olarak ‘uygulamalı

¹¹⁰ Yılmaz, s. 153.

¹¹¹ Yılmaz, s. 153.

¹¹² Antmen, s. 104.

¹¹³ Lynton, s.102.

¹¹⁴ *Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, XXXII, 101-102.

sanatlar' almış ve geleneksel sanat alanındaki hiyerarşiler de ortadan kalkmıştır.¹¹⁵

Konstrüktivizm Rusya'da iki farklı şekilde gelişmiştir. Bunlardan ilki, 1921'den sonra, Rusya'da "salt sanat" a karşı "üretim sanatı"nı savunan Vladimir Tatlin ve arkadaşlarının çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren "malzemenin kültürü" öğretisini tanımlamak amacıyla kullanıldıkları "Prodüktivist Konstrüktivizm"dir. Diğeri ise salt sanatı savunan Maleviç, Gabo, Pevsner ve Kandinsky'nin Tatlin 'in sanatı sosyalist toplumun gelişmesine doğrudan etkin kılma eğilimine karşı çıkararak, sanatçının her zaman doğruyu ve gerçeği araması gerektiğini savundukları türdür."¹¹⁶

Konstrüktivist'ler için "mekan büyük ölçüde güçlü bir araştırma konusudur. Daha önce, heykelle ilgili hiçbir sanat akımı bu kadar mekân bilincinde olmamıştı ya da mekânı, bu kadar bütünleyici ve heykelde somut bir hale getirmek için kararlı olmamıştır."¹¹⁷ Tatlin, Rodchenko, Stenberg ve Gabo gibi Konstrüktivist sanatçıların heykel sanatına katkıları mekânın içine heykeli, heykelin içine de mekânı sokmaları olmuştur.¹¹⁸ Özellikle Naum Gabo kullandığı şeffaf malzemelerle heykellerine farklı bir derinlik kazandırmıştır. Gabo'nun mekân konusundaki düşünceleri şu şekildedir. "Bir konstrüktivist heykelde mekân, evrensel bir mekânın parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka her hangi katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir."¹¹⁹

"Statik ritimleri plastik ve resimsel sanatların yegâne öğeleri olarak kabul eden bin yıllık sanatsal yanılgıyı kabul etmiyoruz. Biz sanatımızda yeni öğe olarak kinetik ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öğe olarak ele alıyoruz." Ayrıca, heykel ve mekân ilişkisi üzerine Gabo, yine kendisi gibi bir heykeltıraş olan kardeşi Pevsner ile birlikte 1920 'de hazırladıkları "Gerçekçi Manifesto" da şöyle aktarır: "Hayat bilinç ölçütü olarak rasyonel olarak soyutlanmış hakikatleri tanımaz, eylem bütün hakikatlerin en yücesi ve en kesindir.... Biz diyoruz ki... Mekân ve zaman bizim için bu gün yeniden doğmuştur. Mekan ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanatta bunların üzerine inşa edilmelidir. Hayatı mekan ve

¹¹⁵ Antmen, s. 105.

¹¹⁶ *AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, s. 101-102.

¹¹⁷ Bilge, s. 143.

¹¹⁸ Bilge, s. 143.

¹¹⁹ Bilge, s. 143.

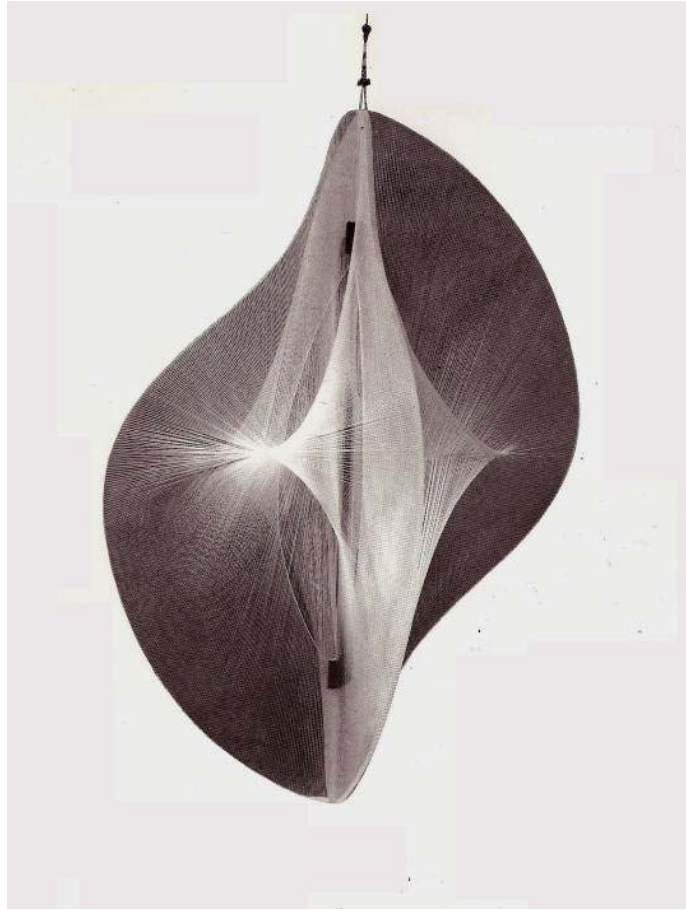
zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegane hedefidir. Elimizde iskandil, gözlerimiz bir cetvel kadar keskin, bir pergel kadar gergin, bir ruh hali içinde, yapıtlarımızı tıpkı evrenin kendi kendini, mühendisin köprüleri, matematikçinin formüllerini inşa ettiği gibi inşa ediyoruz” (Resim 3.20)



Resim 3.20. A. Pevsner, Geliştirilebilir, “Zafer Sütunu”, Bronz, 1954

“Pevsner ve Gabo kardeşler bilimsel bir göz ile maddenin içinden geçerek mekânın her şeyi kucaklayan büyüleyici hayalini fark etmişlerdi. İşte hazırladıkları bildirgenin temel ilkeleri de şuydu: “Çizgi (heykelin dış hatları), tanımlayıcı

olmamalıdır.”¹²⁰ Bunun yanında, “*Gerçekçi Manifesto*”da da belirtilmiş olduğu gibi mekâna getirdikleri anlayışın yanında, zaman ve hareket’te birbirinden ayıramayacağı için, bu sanatçıların yapıtlarına dördüncü boyut olarak zamanda girmiş olmaktadır.¹²¹ Bu düşünceyle birlikte heykel’in alanına hareketinde girmesinin yolu açılmıştır. Yapımcı sanatın gerçeği aynen yansıtması bütünüyle reddedilse de gerçeğin “strüktürü”nü yansıttığı konusunda belli bir görüş birliği vardı. Gerçek dinamik bir süreçti ve asıl ilginç olan ürünün dış görünümünden çok, gerçeğin nasıl oluştuğu ve işlediğidir (Resim 3.21).



Resim 3.21. Naum Gabo, “Çizgisel Konstrüksiyon No:2”, Plastik, Naylon İplik, 1970-71

Yanılsamacı etkilerden arındırılmış gerçek üç boyutlu kuruluşların ortaya çıkmasıyla “Somut Yapımcılık” kavramı gelişmeye başlamıştır. Kinetik Sanat, hatta

¹²⁰ Bilge, s. 149.

¹²¹ N. M. İpşiroğlu, s.77

Pop Sanat ve Minimal Sanat anlayışlarıyla GRAV gibi gruplar bir anlamda bu ilkelere esinlenmiş; söz konusu gelişmeler doğrultusunda Yapımcılık terimi, 1960’larda oldukça esnek bir anlama bürünmüştür.¹²²

Bununla birlikte, ilerleyen süreçte Konstrüktivist’ler arasında var olan görüş farklılıkları ve Rusya’da toplumsal gelişmelerin akımın gelişmesine uygun bir ortam sağlayamaması yüzünden, grup dağılmıştır. Konstrüktivist’lerin bir bölümü batıya göçmüş, akımın Avrupa’da yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. 1921’de El Lissitzki Hollanda’da tanıştığı De Stijl (Neo Plasticism) grubu üyeleri ile Hollanda da ve Laszlo Moholy – Nagy de yapımcılığın ABD’ de tanınmasını sağlamıştır.

3.3.9. Kinetik Heykel

Kinetik kavramı ilk olarak Pevsner ve Gabo kardeşlerin Gerçekçi Bildirgeleriyle birlikte sanatın alanına dâhil olmuştur. Bununla birlikte Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri arasında yer alan ‘Bisiklet Tekerleği’ adlı çalışması ilk Kinetik Heykel örneği olarak kabul edilmektedir (Resim 3.22). Bu çalışma, dışarıdan müdahale edildiğinde dönen bir bisiklet tekerleğidir. Duchamp, bu şekilde alıcısı ve sanat eseri arasında bir etkileşimin gerçekleşmesini sağlamıştır. Konstrüktivist’lerin heykellerine dâhil ettikleri boşluklar, hacim yanılmasına sebep olmuş ve bir hareket izlenimi yaratmıştır. Konstrüktivist’ler gibi bir Rus olmasa da, Amerikalı heykeltıraş Alexandre Calder’de Konstrüktivist’lerin ilkeleriyle paralel düşüncelere sahip bir sanatçıdır. Calder’de tıpkı Naum Gabo gibi mühendislik eğitimi görmüş, Duchamp’ın Mobil anlayışından etkilenen Calder, hareketi heykel’in alanına dâhil ederek Konstrüktivist’lerin dinamizm anlayışları ve mekâna bakış açılarını, bir adım daha ileri götürmüştür. “Calder’in hareketli heykelleri(mobilleri) dünyalar içinde dünyalar oldu. Kendisini çevreleyen mekânın içinden oyulup çıkarılmış mekânlar haline geldi. Hayalde yaratılmış güneş sistemlerinin minyatürleştirilmiş şiirsel biçimleri şeklini aldılar.”¹²³

Calder ile birlikte, ayakları yere basan sıradan heykellerin tersine havada sallanan ya da her hangi bir kaideye ihtiyaç duymayan yapıtlar ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda heykelde denge konusunda da farklı bir yaklaşım sergilenmiştir. Jean-Paul Sartre’ de ‘*Estetik Üzerine Denemeler*’ adlı çalışmasında Calder’in heykelleri hakkında

¹²² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, 1924.

¹²³ Bilge, s. 155.

düşüncelerini şu şekil de belirtmiştir: Heykel hareket, resim ise derinlik ya da ışık önerir bize. Calder hiçbir şey önermez; yaşayan bir hareketi yaratarak gerçeğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen/yeten mutlak nesnelerdir onlar.¹²⁴

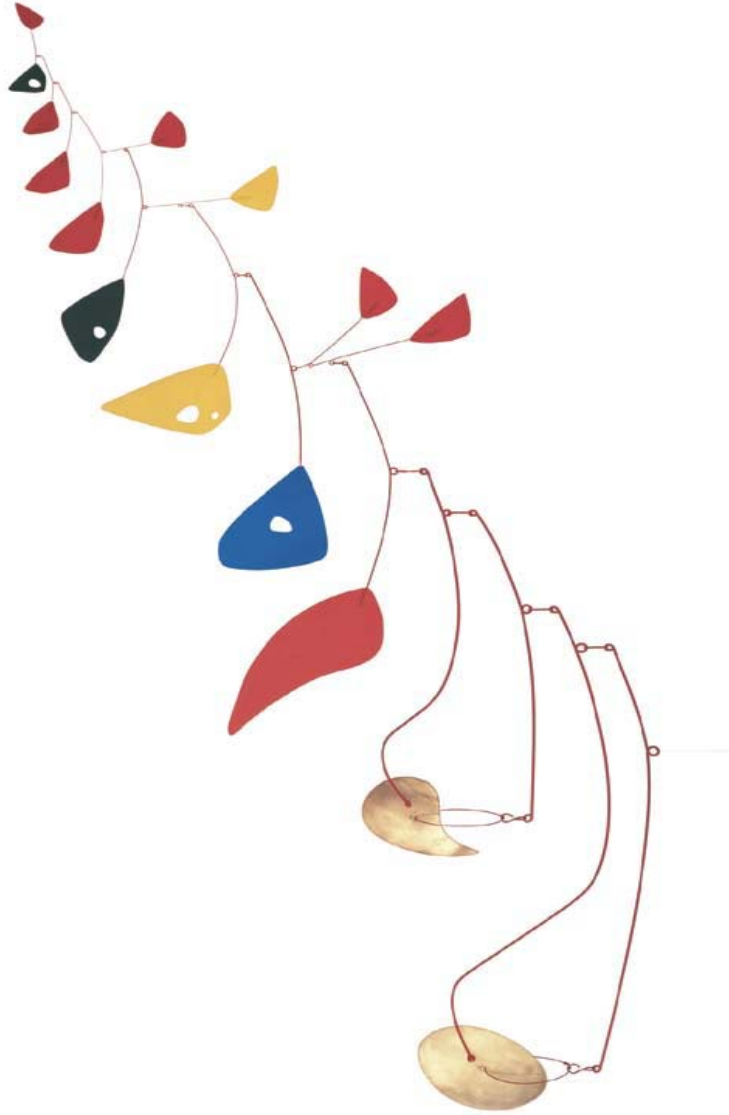


Resim 3.22. Marcel Duchamp, “Tabure ve Bisiklet Tekerleği”, 1913

Hareketin heykelin alanına dâhil edilmesiyle birlikte, izleyicinin müdahaleleriyle, rüzgâr ya da ses gibi doğal etkenlerle hareketi bünyesine dâhil eden farklı çalışmalar

¹²⁴ Jean Sartre, Paul, *Estetik Üstüne Denemeler*, (İkinci Basım), (Çev.: Mehmet Yılmaz), Doruk Yayıncılık, Ankara 2000, s. 126.

gerçekleştirilmiştir. Bu yeniliklerden sonra heykel artık sadece belirli bir anı dondurarak saklayan bir araçtan ibaret değildir. Bu yapıtlar 1960’lardan sonraki heykelde durağanlığın aşılmasına yönelik farklı denemeler olan, ışık sanatı ve video sanatı gibi farklı türlere ilham kaynağı olmuştur (Resim 3.23).



Resim 3.23. Alexandre Calder, “Çifte Gong”, Metal, 1953

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMALARDA SOYUTLAMA SÜRECİ

Kişisel çalışmalarda, bir önceki bölümde anlatılan doğa anlayışı benimsenmişti. Bu çalışmalar, doğa biçimlerinin soyutlanmasıyla oluşturulmuş çalışmalardır. Ancak ortaya çıkan çalışmanın belirgin bir şekilde doğadan izler taşıdığı da söylenemez». Bundan önceki dönemlerde de doğa formlarından yola çıkıp bunlar üzerinde soyutlamalara ve yorumlamalara, gidilerek bir çalışma tarzı oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak, burada farklı olarak amaçlanan, çalışmaların genelinde hissedebileceğimiz; kendine özgü biçimler yaratma ve bütün çalışmalarda ortaya konulmamıştır. Oluşturulacak çalışmaların, daha önceki dönemlerden farklı olarak kendi üsluplarını ortaya koymaları ve biçim anlayışına kavuşmaları gerekmektedir. Bu da ancak yeni bir arayışa girerek elde edilebilmektedir. Bu yeni biçim arayışının yollarından biri de, kişisel düşünceye en yakın gelen, doğa biçimlerinden hareket edip, onları soyutlamayı amaçlamaktır. Bu yöntemde ele alınan doğal nesne ya da biçimler, soyutlanarak, yeni biçimler, ortaya konularak, değişik düşünceler çağrıştırmak amaçlanmıştır. İçinde sonsuz biçim çeşidi barındıran doğa, aradığımız biçimleri de bulmamıza yardım edecek tek kaynak olmaktadır. Yaşantıya etki etmiş olan, bundan dolayı bir yakınlık hissedilen yaa da rastlantı olarak keşfedilen nesneleri, soyutlayarak yeni ve özgün biçimler oluşturulmaya çalışılmıştır.

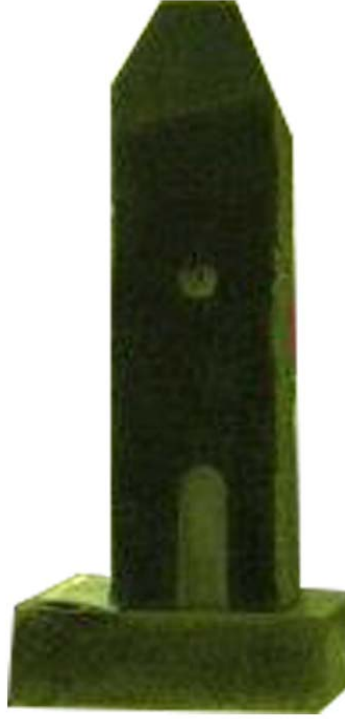
4.1. KOMPOZİSYON

Çalışma yere, bacaklarının üzerine dik duran insan vücudu, Brancusi'nin yumurta biçimi sadeliğine ulaşmada izlediği yola benzer bir şekilde, biçimin temeline ulaşmaya soyut yorumlanmıştır. soyutlanarak, figürü oluşturan biçimler yalınlaştırılmış ve parçasız biçimler elde edilmiştir. Ama bu, çalışmanın soyutlama aşaması sırasında yapılan ön çalışmalar ve maketler üzerinde varılan bir ara nokta oluşturmaktadır. yapısal özellikleri de biçimin oluşmasında önemli etkenlerden birini oluşturmaktadır (Resim 4.1)



Resim 4.1. Gülsüm Binzet “Esaret” 50x25x20 Bazalt, 2013 Erzurum

Çalışmada, ele alınan konu ile yeryüzü şekilleri, dağlar, kayalıklar arasında, daha önce de açıklandığı gibi bir bağ kurulmuştur. Dağ ve kayaların barındırdığı biçimler, önceden görmüş olduğumuz pek çok biçimi çağrıştırabilir. Doğanın oluşturduğu biçimler, o andaki duygulara düşüncelere ve bakış tarzına göre insan yorumuyla tekrar biçimlenebilirler. İşte doğaya bu şekilde bakmak, çalışmanın yapısal özelliğini, genel biçimini kazanmasında, ipuçları veren bir unsur oluşturmuştur. Çalışmanın temelini oluşturan, ruhsal yapısıyla birlikte insan biçimi, bu dağ-kaya biçimleri ile arası aşamasında kullanılıp, simgeleştirilmiştir (Resim 4.2-4.3)



Resim 4.2. Gülsüm Binzet “Esaret” 50x25x20 Bazalt, 2013, Erzurum



Resim 4.3. Gülsüm Binzet “Zirve” 250x250x50 Buz, 2012, Erzurum

Çalışma etkilenimler sonucu, aşamasında, çalışma için en uygun malzemenin taş olacağına karar verilmişti. Metal, ahşap ya da herhangi bir başka malzeme seçilmemesinin nedeni, kişisel yaşantıda taş-kaya gibi nesnelere daha yakın olduğu seçilmiştir. Sözü edilen, içe yönelmiş, karamsar insan biçimi ile doğa gözlemleri sırasında,, bu doğada kendiliğinden oluşan yer şekilleri ve yapılar arasında, biçimsel olarak beliren benzerlikler olduğu gözlenmiştir. Seçilen taş parçaların, insanın içinde bulunduğu durumun ağırlığıyla, biçiminin hareketsizliği ile kütleli yapıları düşünüldüğünde, en iyi uyabilecek malzemeler olduğunu vurgulamaya çalışılmıştır.

Her gerecin kendine özgü değerleri vardır. Heykeltci ancak doğrudan doğruya çalışırken, gereci ile etken bir ilgi kurduğu zaman, gereç bir düşüncenin biçimlenişindeki yerini alabilir. Söz gelişi, taş yoğundur serttir, yalancıkta yumuşak bir ten görünüşüne sokulmamalıdır. Kendi yoğruluş yapısının ötesine zorlanması, bir güçsüzlük noktasına vardırılmamalıdır. O sert, katı taşlığını sürdürmelidir¹²⁵.

Figürün oluşturduğu hareket ve hissedilmek istenen ruhsal etkiyi sağlaması için Moore'un da ileri sürdüğü taş olma özelliğini koruması gerekmektedir. Çünkü taş, yoğunluğu, ağırlığı bakımından, insanın sözü edilen biçimi ile bağdaşabilecek en uygun malzemedir. Figürün hareketi, yere bütün ağırlığıyla çökmüş ya da ağırlığını kaldıramayacak kadar güçsüz olduğundan yere yığılmış bir insan görünümünü yansıtır. Bu insan biçimini düşündüğümüzde, başın omuzlar hizasına gömülerek, sırtın kamburlaşmış vücudun içe kapanması ile bir iç hesaplaşma, huzursuzluk ifadesi, biçimlendirmeyi yönlendirmiştir. Omuz biçimlerinin öne doğru çıkması da bu etkileri kuvvetlendirir. Soldaki yuvarlak delik de, insan formu soyutlanırken, insanın aldığı duruş pozisyonundan kaynaklanan kolu ve gövdesi arasındaki boşluğun (abartılarak) vurgulanması sonucu ortaya çıkmıştır. Diğer kol gövde ile birleştirilmiş, bütünleştirilmiştir. Boşluk, o içe kapanmış yapıyı pekiştirir. Bunun yanında sırttaki dış bükey yapıya iç bükey bir karşılık oluşturur. Plastik bir eleman olarak bu boşluk, aynı zamanda, taşın arka ve ön kısmı arasında doğrudan bir ilgi kurmamızı sağlar. Ön mekânı, arka mekâna bağlayan bir unsur oluşturur. Moore'da heykeldeki boşluklar ile

¹²⁵ Read, s.128.

ilgili olarak, "Bir taş parçasına oyulan ilk delik bir açılımdır"¹²⁶ İfadelere yer verir.

Bir biçim ile uğraşırken, çoğu zaman boşluklar oluşturma ihtiyacı duyulur. Bu yolla biçim hem nefes almış oluyor, hem de Ön ve arka planlar olmak üzere iki mekâna ve heykelin bütününe hâkim olmak kolaylaşıyor. Aynı türden delikli yapılan Noguchi'nin bazı heykellerinde de görebilmekteyiz. (Resim 4.4).



Resim 4.4. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x50x50 I. Ulusal Akçakoca Ahşap Heykel Sempozyumu, 2012 Düzce

¹²⁶ M. Evans, *Heykel Üzerinde Notlar*, New York 1937, s.21.

Elden geldiği ölçüde, malzemenin doğal yapısından bazı bölümlere müdahale edilmeden olduğu gibi bırakılmıştır. Çünkü buradaki taşın, parçalanmış, doğal koşullarla oluşmuş kendi yapısı, bu çalışmanın çıkış noktası olan insanın genel biçimini ortaya koyan unsurların, dağ ve kaya şekilleriyle bağdaştırıldığı için doğada yaşanan o hava oluşturulmak istenmiştir (Resim 4.5).



Resim 4.5. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x50x50 I. Ulusal Akçakoca Ahşap Heykel Sempozyumu, 2012, Düzce

Çalışmaya önden baktığımızda, üstteki parçada içe doğru bükülen bir yapıyla karşılaşırız. Bu yapı, oturan bir insanın dik bir vücudun içbükey bir hal almasından kaynaklanmaktadır. Soyutlama sürecinde, bu yapıyı daha da belli etmek ve ortaya çıkarmak için yüzeye keski ile düzgün paralel çizgiler oluşturulmuş ve bunun görsel etkiyi güçlendireceği düşünülmüştür. Bu esprideki çizgilerin, kompozisyonu tamamlayacak olan planların belirginleşmesi ve uyumu için bazı yerlerde tekrarlanması

gereği duyulmuştur. Planları belirgin bir şekilde birbirinden ayırmak, birbirine uyumlu doku çeşitliliği oluşturmak için yüzey üzerinde, bu yönde araştırmalara da yönelinmiştir.

Çalışmaya bütün olarak baktığımızda ise, ana gövdenin üzerinde durduğu i büyük kütlelerin yukarı doğru gelişmesi ve ana gövdenin taşması, yere ne kadar ağır bir şekilde oturduğunu hissettirmeyi amaçlamaktadır ve ana gövdenin oluşturduğu yapıyı tamamlayan üçgen bir kompozisyon oluşturmaya yardım etmektedir. Bu üçgen yapı, gövde tarafından ne kadar yukarı yükselip ayağa kaldırılmak istense de üstteki ağır, büyük yayvan yapının uyguladığı basınç nedeniyle bu gücü kendinde bulamayacaktır. Böylece bu biçim, sanki çaresizlik içinde yığılıp kalmış bir insanın bir dağ gibi oturmuş silüetini duyumsatacaktır (Resim 4.6).



Resim 4.6. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x75x75 I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Mermer, 2012, Şanlıurfa

Kişisel bakış açısıyla bu çalışma doğal bir biçimden yapılan soyutlama sürecini son aşamasını yansıtır. Bu sonuç, karşımızdaki ürün, soyutlamanın sınırlarını zorlam ve esas alınan biçimin doğal yapısından bağlarını koparmış gibi gözükmektedir. Çalışmaların soyut biçime varıp varmadığı ya da soyutlama mı olduğu belirleyebilmek gerekmektedir. Kişisel görüş, ilk çalışmanın ulaştığı noktanın, doğa biçiminden tamamen kopmamış olduğu yönündedir. Süreci yaşamamış ve bu sürece tanık olmamış. Bir kimse için, onaya konulan bu çalışmanın doğal biçim ile bir ilgi kurması belki mümkün olmayabilir. Hatta bu yöndeki etkilenmelerle karşılaşıldığı da söylenebilir. Ancak soyutlama süreci içinde doğa biçiminin etkin olma özelliğini yitirmemesi; varılan sonucun da kişisel duyular çerçevesinde doğal biçimden tamamen kopulmadığı düşüncesini etkin kılmıştır.

İlk çalışmada, konu olarak "insan" ele alınmıştır. İnsan biçimini soyutlamaya başlarken, onu doğal olarak biçimlendiren, dış ve iç etkenler göz önünde tutulmaya çalışılmıştır. Bir insanın dış görünümünü belirleyen, hareket ve davranışlarına neden olan, içinde yaşadığı çevre ve buna bağlı olarak gelişen ruhsal yapısıdır. Günümüzde rastlanan karamsar ve huzursuz, ruh Özellikleri taşıyan insan tipinin, kendi biçimine, fiziksel görünüşüne ve hareketlerine yansımaları sonucu ortaya çıkan görünüm ele alınıp incelenmiştir. Günümüz insanının sanayi devriminden bu yana gelişen kentleşme ve gittikçe hızlanan yaşam temposu ile önce çevresine sonra da kendisine yabancılaşmaya başladığı bilinmektedir. Yani insan, çevresinden ve kendisinden, soyutlanmıştır. Teknoloji ve bununla gelişen iletişim araçlarının etkisiyle, iyinin kötüyle, güzelin çirkinle karıştığı, ayırt etmenin çok zor, olduğu bu dönemde insan, çağın hızlı gelişen olayları altında ezilmiş ve bunalıma girmiştir. Çalışmada gelişim süreci içinde kazandığı bütün bu biçimleyici yeni özellikleriyle (psikolojik, fiziksel, davranış) "insan" figürü ele alınmış ve biçim olarak da bu özelliklerinden yola çıkılarak yeni arayışlara gidilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden içe yönelmiş ve kapalı bir kompozisyon oluşturabilecek biçimler kullanılmıştır. (Resim 4.7) Ruhsal olarak çöküntü yaşayan bir insanın göstereceği davranış şekli ve genci görünümünün oluşturacağı biçim, temel alındığından, bu durumu yansıtacak biçimsel özellikler üzerinde durularak çalışma biçimlendirilmeye başlanmıştır. Yukarıda anlatılan insan soyutlanması görünüşü, insanın alabileceği biçimi çağrıştıran öğeler de içe doğru kapanmış ve ağır bir kütlenin hareketsizce oluşturacağı etkiler olarak düşünülmüştür.



Resim 4.7. Gülsüm Binzet “Kuş Evi” 200x75x75 I. Ulusal Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Mermer, 2012, Şanlıurfa

Desen aşamasında soyutlanan bu doğal biçim, soyutlama sonunda, farklı bir biçime ulaşmıştır. (Resim 4.8) Bu oluşan yeni biçimi üç boyutlu görmek için, bir maketi yapılmıştır. Maket üzerinde çalışırken kullanılan malzemenin de yönlendirmesi ile daha

farklı ve yeni biçimler, kendiliğinden, rastlantı sonucu ortaya çıkan biçimlerin de verdiği yeni fikirler ile çok farklı boyutlara ulaşmıştır. (Resim 4.9) ancak oluşturulan biçimler hiçbir zaman, doğal formundan tamamen uzaklaşmamıştır. Soyutlama süreci içinde, yönelme, her zaman yerden yukarı doğru aynı açıdan genişleyen ve daha da büyüyen kütlelerin yaratılması yönünde olmuştur. Çalışmanın biçimi, yukarı doğru daralan bir özellik göstermektedir. Çünkü çıkış noktası olarak alınan doğal biçimin de genel yapısı ve genel görünümünün temelinde yatan biçim böyledir. Soyutlama sonunda ulaşılan genel biçim üzerinde “kuşevi” biçiminden izler görmek mümkün olmayabilir. Fakat bu ancak sürece tanık olmuş birinin fark etmesinin mümkün olabileceği bir durumdur.



Resim 4.8. Gülsüm Binzet “Mahalle” 60x20x10 Metal, 2011, Erzurum



Resim 4.9. Gülsüm Binzet “Köy” 60x20x20 Elazığ Kültür Merkezi Karma Heykel Sergisi, Taş, Döküm, 2010, Elazığ

Çalışmada, Evrende kaybolmuş bir dünya biçimi görmek mümkündür. Çalışmanın uygulama aşamasına geçilmeden önce, hangi malzeme ile çalışılacağına karar verilirken, bir önceki çalışmada kullanılan malzeme ile yeni bir biçim anlayışı oluşturulduğuna inanıldığından, bu anlayışta çalışmanın, biçim oluşturulurken, çalışma şeklinin daha da gelişeceği tahmin edildiğinden malzeme seçilmiş kullanmaya karar verilmiştir. Başka bir malzemeye geçilmesi, esas biçimin de değişmesine etken olan bir unsur olduğundan, çalışmada biçim, yeni malzeme ile oluşturulan yeni biçimde tekrarlanmamıştır (Resim 4.10).



Resim 4.10. Gülsüm Binzet “İsimsiz” 200x100x50 Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Workshop Çalışması, Metal, 2010 Erzurum

Bu yöntemin uygulanması için biçimi bünyesinde kabaca da olsa barındıran bir malzeme seçmek gerekmiştir. Çünkü tasarlanan biçim oluşturulurken, malzemenin doğal yapısını korumak amacıyla, uygulanabilecek en az müdahale ile çalışmayı sürdürmek amaçlanmış, doğal yapısının verdiği biçimleri en iyi şekilde kullanarak, Karışık malzeme kullanarak planlanmıştır.



Resim 4.11. Gülsüm Binzet “İsimsiz” 2,50x50x50 Winter Universiade Kış Oyunları Metal Heykel Workshop Çalışması, Metal, 2011 Erzurum

Çalışmada malzemeye uygulanmaya başlandığında, malzemenin yapısal özelliklerinden kaynaklanan nedenlerden dolayı, makette, yukarıda bulunan kütlelerin kendilerinden daha ince yapılarla gövdeye bağlanması, hem kırılma olasılığının fazla olması hem de, sürece yeni bir katkıda bulunması amacıyla esas gövdeye katılarak bağlantı sağlamlaştırılmış, kompozisyona ve ana gövdeye uyumu sağlanmıştır. Geçilen parçanın üst kısmındaki yapısı, bütün bir kütle olarak yeni bir biçime doğru yönelen bir özellik göstermiştir. Bu yüzden, malzemenin yönlendirmesi ve verdiği yeni biçimsel fikirler doğrultusunda çalışma devam etmiştir. Formunun karakteristik özelliğini oluşturan minimal yapısı, malzemenin üst yüzeyini ortadan ikiye ayıran bir yarık yardımıyla başın iki yanında bulunan kütsel biçimlere dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Birbirinden ayrı iki büyük kütle oluşturan biçimlerin baş biçimi üzerinde yer alması planlanmıştır. Ortada oluşturulan bu yarık-boşluk, iki ayrı kütleyi algılamamızı daha da kolaylaştırmıştır. (Resim 4.11-4.12)



Resim 4.12. Gülsüm Binzet “İsimsiz” 2,50x50x50 Winter Universiade Kış Oyunları Metal Heykel Workshop Çalışması, Metal, 2011 Erzurum

Bu aşağıdan yukarı doğru aynı formdaki yapıyı oluşturmak için, malzeme yontulmaya başlanırken alt kenar ve yanlardan başlanmış ve tırtıl başını yere bir şeyler yemek için uzattığında oluşturduğu görünümünde olduğu gibi, ağzı, başı ve soyut bir tırtıl oluşturduğu kompozisyon, aşağıdan yukarı doğru genişleyen bir üçgen kompozisyon oluşturmaktadır. Bu kompozisyonu oluşturabilmek için taşın alt kısmı yontularak daraltılmış ve üst kısmın doğal yapısına müdahale edilmemeye çalışılmıştır.

Taşın üzerindeki yarığın açıldığı kenarda yuvarlak bir biçim oluşturulmuştur.

Bunun nedeni, yarık kısmın kenara açıldığı yerdeki keskin hatları yumuşatmak ve bu yüzeyle bağlantı kurulmasını sağlamaktır.



Resim 4.13. Gülsüm Binzet “Tırtıl” 60x20x20 Mermer, 2008 Erzurum

Kenar yüzeylerdeki oluşturulan çukur biçimler de bu yapıların tekrarıyla oluşturulmuş ve belli bir ritm ve uyum oluşturulmak istenmiştir. Bu çukur biçimler, diğer taraftan da üst kısımdaki iki kütsel yapının daha da yukarı yükselmesini sağlayacak ve aşağıdan yukarı doğru gidiş etkisini arttıracaktır (Resim 4.13).

SONUÇ

Yapılan çalışmalarda temel olarak alınan doğal biçimler, yeni bir biçim dili arayışı uğruna soyutlanarak yeni bir nesneye dönüşmüştür.

Malzeme olarak taş, doğadan alınıp getirildiği anda, biçimsiz, parçalı, düzgün olmayan bir yapıya sahiptir. Yapılan çalışmalarla, bu yapının oluşturulmak istenen biçime ya da biçimlendirme serüvenine çok çeşitli fikirler katacağı ortaya çıkmıştır. Biçimlendirme sürecinde, malzemenin taşıdığı biçimsel Özellikleri de göz ardı etmemek, çalışma şeklini, biçimlendirme yöntemini ve süreci çok çeşitli yönlerle çekebileceği, sonsuz yaratma olanakları sunabileceği düşüncesini doğurmuştur.

Sürecin sonunda varılan noktanın, elde edilen biçimlerin, bakan kişinin hayal gücünü harekete geçirebilecek, kendi içine dönmesine, düşüncelerinde yoğunlaşmasına neden olabilecek bir özelliğe ulaştığı düşünülmektedir. Doğal biçim ile bu doğal biçim üzerindeki müdahalelerin insanda düşünme eylemini harekete geçirici bir etkisinin olduğu söylenebilir. Bu harekete, doğal biçim üzerinde oluşturulan yeni biçimler ile bir ilk hız verilmiş olur, bir yol açılmış olur. Bu yolun sonsuz şekilde devamı, her insanın hayal gücüne bağlı olarak, beyinlerde yaratılabilir. Bu yüzden çalışmalarda bir 'bitmemişlik' gözlemek mümkündür.

Sonuçta, taşın doğal yapısını oluşturan belli düzgün bir biçime sahip olmayan bu biçimsiz yapılar korunmuş ve sonradan oluşturulan biçimlerle birlikte bir yaşama kavuşturulmak istenmiştir.

Soyutlama süreci içinde benimsenen anlayış ve kullanılan yöntem, çalışmalarda gözlenen ortak biçim dilini ortaya çıkarmıştır. Bu sürecin sonunda ulaşılan biçime kişisel bakış açısıyla yaklaşıldığında, tamamen soyut biçime ulaşıldığını söylemek zor olacaktır. Çünkü oluşan yeni nesneye bakıldığında, çıkış noktasını oluşturan doğal nesneyi hatırlatacak Özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Ortaya konan biçim henüz doğal biçimi hatırlatır aşamadadır. Bu yüzden oluşan ürünlerin birer doğa soyutlaması olduğu söylenebilir. Ancak bundan sonraki aşamalarda artık yalnız oluşturulan biçimlerin kullanılmasıyla doğal biçimden tamamen uzak yeni biçimler yaratmak mümkün olabilecektir.

Çıkış noktası olan nesne, soyutlama macerası süresi içerisinde adım adım kendi

biçiminden uzaklaşmıştır. Bu süreç içerisinde, kendine özgü yeni bir biçim dili oluşmuştur. Oluşan bu dil de etkilerini ortaya koyacak biçimin oluşmasını sağlamıştır. Sonuçta oluşan yeni nesne, onu yaratan kişiye aittir, onun kendi dünyasını ortaya koyan bir parçadır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B., *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 1988.
- Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, Cilt: 12, İstanbul 1994.
- Antmen, A., *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Appignanesi, R.,- Garratt, C., *Herkes İçin Postmodernizm*, (Çev.: Doğan Şahiner), Milliyet Yayınları, İstanbul 1998.
- Battistini, M., *Art Book Picasso*, (Çev.: Cemal Kaan Emek), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2001.
- Bilge, N., *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, 1900 – 1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul 2000.
- Bourriaud, N., *Postprodüksiyon* (Çev.: Nermin Saybaşılı), Bağlam Yayınları, İstanbul 2004.
- Bulat, M., *Modern Sanatta Soyutlama*, Atatürk Üni. Yay., Erzurum 2014.
- Ceyson, B., *Sculpture*, Köln 1996.
- Demirkol, C.V., *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernist Kırılmalar*, Doğa Basım Yayını, İstanbul 1996.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997.
- Engin, H., *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003.
- Ernst, F., *Sanatın Gerekliliği*, (Çev.: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2005.
- Erzen, J., Nejdet, “Mondernizm Sonrası Sanat”, *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, (İkinci Basım), (Aksüğüür Duben İpek ve Şengel Deniz), Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul 1993.
- Evans. M., *Heykel Üzerine Notlar*, New York 1937.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.
- Güvemli, Z., *Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yay., İstanbul 1960.
- Hakan, M., *Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, (Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay 2008.
- Harvey. D. *Postmodernliğin Durumu*, Melis Yayınları, İstanbul 2003.
- Hauser, A., *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev.: Beliz Güçbilmez), Deniz Kitapevi, İstanbul 1984.

- Heinrich, Wolfflin., *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.
- Herbert, R., *Modern Sculpture*, New York 1985.
- İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M., *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Julian, B., *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev.: Ceren Ünlü), NTV Yay, İstanbul 2009.
- Kagan, M., *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Altın Kitapları Yayınevi, Bilimsel Sorunlar Dizisi 5, İstanbul 1982
- Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (Çev.: Tefik Turan), İstanbul Hayalbaz Kitap, 2009.
- Karaca, İ., *Devrimci Sanat I. Kültür Üretimi, Üretim Kültürü*, Tavır Yayınları, İstanbul 2010.
- Kınay, C., *Sanat Tarihi*, Ankara 1993.
- Küçüköner, Mustafa, "Güncellenen İmgeler", *Babil*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2013.
- Little, S., *İzimler Sanatı Anlamak*, (Çev.: Cevat Çapan), Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.
- Müller, E. J., *Modern Sanat*, (Çev.: Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul 1972
- Palmer, L., Mary ve Chaussende, François, *Alberto Giacometti Yazılar*, (2. Baskı), (Çev.: Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Picasso "Picasso Konuşuyor"(Derleyen: Dore Ashton. (Çev.: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınları, Ankara 2001.
- Pingeot, A., Hohl, R., Daval, J. L., Rose, B., Mechede, F., *Sculpture*, Köln 1996.
- Read, H., *Heykelcinin Amaçları*, (Çev.: Akşit Göktürk), Londra 1934.
- Read, H., *Modern Sculpture*, Thames and Hudson, (1. Baskı), New York 1985.
- Richard, L., *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1984.
- Rosenthal, M.P.Y., *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 1972.
- Rosenthal, M.P.Y., *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, İstanbul 1980.
- Sartre, J.-Paul, *Estetik Üstüne Denemeler*, (İkinci Basım), (Çev.: Mehmet Yılmaz), Doruk Yayıncılık, Ankara 2000.
- Şahin, E. T., *Sanat Tarihi*, İstanbul 1993.
- Şahinler, R., *Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.

Şenyapılı, Ö. *Heykel*, Metu Press, Ankara 1992.

Temel Britannica, Cilt: 3.

Temel Britannica, Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, İstanbul 1998.

Tunalı, İ., *Estetik Beyini*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1983.

Tunalı, İ., *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992.

Turani A., *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997.

Worringer, W., *Soyutlama ve Özdeşleşim*, İstanbul 1985.

Worringer, W., “Soyutlama ve Empati”, *Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990*. (Çev.: Doğan Şahiner), (Haz. Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Worringer, W., *Soyutlama ve Özdeşleşim*, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul 1985.

Önder, Y., Bulat, S., “Salvador Dali’nin Takı Çalışmaları”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), Erzurum 2013.

Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Kitapevi, Ankara 1999.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülsüm BİNZET
Doğum Yeri ve Tarihi	Adıyaman 21.10.1983
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalında 2002 2006 yılları arası tamamladı.
Y. Lisans Öğrenimi	2008 2014 yılları arasında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Heykel Ana Sanat Dalında tamamladı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	• 2014 Bayburt üniversitesi Bahar şenliği, Workshop çalışması Bayburt. • 2013 Atatürk üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi bahar şenlikleri Erzurum. • 2013 Efes Otel Heykel Karma sergisi Erzurum • 2012 (3 Uluslar arası Türk Şöleni heykel çalışması Erzurum • 2012 Uluslar arası Aşık Sümani sempozyumu metal atölye Workshop çalışması. • 2012 Uluslar arası Portakal çiçeği ödül heykelçiği yarışması Ankara. • 2012 Erzurum kış sporları Festivali 1.ödülü Erzurum Anıt Çalışması, Erzurum • 2012 Sarıkamış Kar - Buz Heykel Anıtı Erzurum • 2012 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bölümler arası karma sergi Erzurum. • 2011 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bahar Şenlikleri Erzurum. • 2011 Uluslar arası Kış Olimpiyatlarında Sanat etkinliği Erzurum. • 2011 Halfeti kaymakalığı 1.Taş Heykel sempozyumu Urfa.. • 2011 Akçakoca Belediyesi 1 Aşap Heykel Sempozyumu Düzce. • 2011 Atatürk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Resim Heykel Bölümü karma sergi Erzurum.

	• 2010 Adıyaman Üniversitesi 2. Work shop Nemrut Anıt Heykelleri çalışması Adıyaman. • 2010 2. Uluslar arası Taş Heykel Sempozyumu(Asistan) Erzurum • 2010 2. Uluslar arası Taş Heykel Sempozyumu (Asistan) Erzurum. • 2010 Atatürk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Resim Heykel Müzesi karma heykel sergisi Erzurum... • 2010 Atatürk Üniversitesi karm heykel sergi Erzurum.. • 2009 Elazığ Hükümet Konağı Heykel Bölümü Grup sergisi Elazığ. • 2009 Ankara Resim Heykel müzesi karma sergisi Ankara. • 2008 Atatürk üniversitesi Kar Heykel Senpozyumu Erzurum. • 2008 Sarıkamış Şehitleri Adına Taş anıt Heykel çalışması Sarıkamış. • 2008 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Erzurum. • 2007 Atatürk Üniversitesi 6. Kar Heykel Senpozyumu Erzurum. • 2006 Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Menzuniyet sergisi Erzurum. • 2006 Hacetepe Üniversitesi Ahmet Göğüs Sanat Galerisi Grup Sergisi Ankara. • 2006 Palandöken Dağı Turizm destekli Yapay kayalık çalışması Erzurum. • 2006 1.Uluslar arası Taş Heykel Senpozyumu (Asistan) Erzurum. • 2005 ÖYP Üniversitesi G.S.F karma sergisi Konya. • 2004 Sanatta Doğu Aydınlanması Senpozyumda Atölye Sergisi Erzurum. • 2003 O.D.T.Ü Kongre Merkezi sergi salonu karma sergisi Ankara.
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi	zatkin_507_zet@hotmail.com
Tarih	