

T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM- İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

FİĞÜRATİF HEYKEL SANATINDA İNSAN BEDENİNİN KURGUSAL
DÖNÜŞÜMÜNÜN KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Özgür ŞAHİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2010

T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM- İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

FİGÜRATİF HEYKEL SANATINDA İNSAN BEDENİNİN KURGUSAL
DÖNÜŞÜMÜNÜN KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Özgür ŞAHİN

Danışman: Doç. Birnur ERALDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2010

ukurova Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu alışma jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Birnur ERALDEMİR

(Danışman)

ye: Doç. Suat KARAASLAN

ye: Yrd. Doç. Dr. Necdet SAKARYA

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen ğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, izelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

FİGÜRATİF HEYKEL SANATINDA İNSAN BEDENİNİN KURGUSAL DÖNÜŞÜMÜNÜN KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Özgür ŞAHİN

Yüksek Lisans Tezi, Resim - İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Birnur ERALDEMİR

Ocak 2010, 80 Sayfa

İnsanın kendi bedenini bir imge olarak kullanması sanatın varolmasıyla başlar ve geniş tarihsel süreç içinde önemini koruyarak günümüze kadar gelir. Bir nesne olarak insan bedeni, sınırsız biçimleme olanak ve olasılıklarıyla heykel sanatçısının bedene ve bağlı olduğu sanat alanına ilişkin özgün görüş ve düşüncelerini dile getirebileceği bir alan haline gelmiştir.

Heykel sanatçısı çağlar boyunca yaşama etkin müdahalesini gerçekleştirmek için nesnel gerçeklikteki çeşitli nesneler arasından yine kendi bedenini seçmiştir. Çünkü beden sınırsız biçimleme olanaklarının yanında insanın karmaşık düşünsel dünyasının da en önemli anlatım aracı olmuştur. İnsan bedeninin estetik varlık, inançsal simge ve üretildiği dönemin egemen kavramlarının temsil nesnesi olarak dönüşümü gibi nedenler figürü anlatımda ve biçimlemede heykel sanatçısı açısından vazgeçilemez kılmıştır.

Heykel sanatında figür insanın evrimine paralel bir değişim geçirmiş ve bu süreçte, hayatı anlama, algılama, değiştirme yeni dengeler oluşturma çabası aracılığıyla yeni beden kavrayışlarında, yeni benlik tanımlamalarında çok çeşitli gerçeklik modellerinin benimsenmesini ve tartışılmasını sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Nesne, Nesnelleştirme, Beden, Figür, Üretim, Değişim.

ABSTRACT**EVALUATION OF HUMAN BODY’S FICTIONAL EVOLUTION
IN THE ART OF FIGURATIVE ART OF SCULPTOR
THROUGH PERSONAL APPROACH****Özgür ŞAHİN****Master Thesis, Department Of Education Of Art****Supervisor:Doç. Birnur ERALDEMİR****January 2010, 80 pages**

Human body; being used as an image has begun since existing of art and it comes with its importance through a broad historical process until now. As an object with its limitless shaping possibilities and probabilities, human body is being an area in which sculptor can express his/her original sights and ideas.

Sculptor changes his/her own body among various objects in terms of objective reality in order to actively interfere the life over ages. Because, in addition to its limitless shaping possibilities the body is the most important means of expression of complex and intellectual world, as well. Reasons such as human body being an aesthetic entity, religious symbol and its evolution as a representative object of dominant concept of the time it was produced make the figure indispensable for the sculptor in terms of expression and shaping.

In the art of sculptor the figure undergoes changes parallel with evolution of human being and in this process it makes it possible to discuss and consider very various models of reality in new body conception and new self-definitions by means of effort for understanding, perception, changing the life and making up new balances.

Keywords: Object, To objectif, Body, Figure, Production, Change.

ÖNSÖZ

Hayatın dinamiklerinin üretkenliği bedene yönelik ilgilerin kapsamını sürekli değiştirmiştir. Zamana ve mekana bağlı olarak değişen insan algıları, ritüeller yaratarak insan bedenini gerçekçi bir bakışla algıladığı gibi stilize ederek, soyutlayarak hatta hayvan ve bitki biçimlerine dönüştürerek fantastik boyutlar kazandırmıştır.

Benlik ve toplumsal davranış kavramlarının değişmesi bendin sanat ürününe dönüştürülmesi sürecinde öne çıkarılan öznel sorunları da değiştirmiştir. Bu çalışmanın temel amacı; heykel sanatçısının bu öznel sorunlara ne tür çözümler ürettiğini bu çözümlerin genel olarak sanata ve sanat dışındaki hayata nasıl müdahale ettiğini anlamaya çalışmaktır.

Tez çalışması boyunca danışmanlığımı yapan Doç. Birnur ERALDEMİR'e, üniversite eğitimim boyunca katkılarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Suat KARAASLAN'a ve her zaman yanımda olan sevgili eşim Meral ŞAHİN'e teşekkür ederim.

Özgür ŞAHİN

Adana-2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
RESİMLER LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1.1. Bilgi Objesi, Estetik Obje, Nesnelleştirme	3
1.2. Bir Nesneyi Sanat Ürününe Dönüştüren Özellikler	5
1.3. Bedenin Sanat Ürününe Dönüştürülmesi	7

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATININ TARİHSEL SÜRECİNDE FİGÜR KULLANIMI

2.1. Heykel Sanatında Figürün Gelişim Çizgisine Bakış	10
2.2. Doğayla Bütünleşme –Yakınlık Kurma Aracı Olarak Figür	10
2.3. Doğaya Hükmetme – Kontrol Etme Aracı Olarak Figür.....	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL SANATIYLA BAŞLAYAN DEĞİŞİM SÜRECİNDE

HEYKEL SANATINDA FİGÜR ALGISI

3.1. Kendi Başına Bir Kimlik Olarak Figüratif Heykel	22
3.2. Sanatçı Nesne İlişkisinde Dengeli Bir İnşa Ürünü Olarak Figüratif Heykel.....	25

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
HEYKEL SANATÇISININ KİŞİSEL YAKLAŞIMLARI ÜZERİNDEN
FIGÜRATİF BİÇİMLEMESİ İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

4.1. Kişisel Yaklaşımın Görünür Hale Gelmesi Michelangelo Bounarroti (1475-1564).....	29
4.2. Tamamlanmamış Bütünlüklü Gövdeler – Auguste Rodin (1840-1917)	34
4.3. Figürde Plastik Enerji ve Kütleli Görünüm – Henry Moore (1898-1986)	39
4.4. Figüratif Heykelde Yalınlaştırma – Constantin Brancusi (1876-1957)	44
4.5. İmgeden Figüre – Alberto Giacometti (1901-1966)	47
4.6. Antony Gormley - Bedenin Mimarisi (Figürde İç Mekan Vurgusu) (1950-).....	51

BEŞİNCİ BÖLÜM
ÜRÜN ANALİZLERİ

5.1. Alçı Form Örnekleri.....	58
5.2. Ürünlerin Analizi.....	64
SONUÇ	77
KAYNAKÇA.....	79
ÖZGEÇMİŞ	80

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Wilendorf Venüsü M.Ö25000, Kireçtaşı, (h:11cm).....	12
Resim 2. Lespugue Venüsü, M.Ö 25000, Fildişi, (h:15 cm).....	12
Resim 3. Menkaure and His Queen, (2548-2530), (h:139,5 cm)	14
Resim 4. Colossal Sphinx Of Hatshepsut (1479-1458 B.C.), (h: 164 cm).....	15
Resim 5. Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dionysos, Olympiada'ki Heralon'dan.....	17
Resim 6. Praksiteles, Ketenkele öldüren Apollon, Palatino'dan, Vatikan.....	17
Resim 7. Raymond Duchamp-Villon, The Large Horse, (1914) Bronze, (150 x 97 x 153 cm).....	26
Resim 8. Jacques Lipchitz, Reclining Nude With Guitar, Uzanan Gitarlı Nü, (1928), Bronz, (40 x 74 x 32,5).....	27
Resim 9. Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, (1913).	28
Resim 10. Naum Gabo, Constructed Head No. 2, (1916), (h:111.44 cm).	28
Resim 11. Michelangelo Bounarroti, Slave (Awakening), Mermer, (1519-1520), (h:267 cm).	30
Resim 12. Michelangelo, The Atlas Slave, Mermer, (1519-23), (h: 208 cm).....	32
Resim 13. Michelangelo, David, Mermer, (1501-04), (h:410 cm).....	33
Resim 14. Auguste Rodin, The Hand Of God, Tanrının Eli, Mermer, (1897), (94 x 82 x 54,9 cm).....	35
Resim 15. Auguste Rodin, İris Messengers, Of The Gods, Bronze, (95,25 x 87 x 40 cm)	36
Resim 16. Auguste Rodin, The Crouching Woman, Bronze, (31,8 x 20,4 x 17,8).....	38
Resim 17. Henry Moore, Reclining Figure, Hornton Stone, (1929), Uzunluk 83.8 cm.....	40
Resim 18. Henry Moore, Madonna anda Child, (1943-44) Taş, (h:148 cm)	41
Resim 19. Henry Moore, Reclining Figure, Uzanan Figür, Ahşap, (1935-36) (47,5 x 88 x 37,5cm).....	43
Resim 20. Henry Moore, Three Pieces Reclining Figure, Üç Parçalı Uzanan Figür, Bronz, (1961-62), (Uzunluk: 282,5 cm)	43
Resim 21. 16 Constantin Brancusi, Sleeping Muse 1, Uyuyan Esin Perisi, Mermer, (1909), (17,8 x 27,9 x 20,3 cm).....	44

Resim 22. Constantin Brancusi, Torso Of Young Girl II Genç Kız Torsosu, Mermer, (1925), (38 x 23 x 26 cm), Taş Kaide (h:17 cm).....	45
Resim 23. Constatntin Brancusi, The Kiss, Öpücük, (1912), (58,4 x 34 x 25,4 cm)	46
Resim 24. Alberto Giacometti, Woman With Chairrot 1, Arabalı Kadın, (1942- 43) (160 x 40 x 37,5 cm) 1960'ta bronz dökülmüştür.	47
Resim 25. Alberto Giacometti, City Square, Şehir Meydanı, Bronz(1948-49), (23,7 x 62,5 x 45 cm)	49
Resim 26. Alberto Giacometti, Spoon Woman, Kaşık Kadın, (1926-27), (144 x 52,5 x 25 cm).....	50
Resim 27. Antony Gormley, Reflection II, 2008 (191 x 68 x 37 cm)	52
Resim 28. Antony Gormley, White Cube	53
Resim 29. Antony Gormley, Learning To See, (1993), (218 x 69 x 51 cm).....	55
Resim 30. Antony Gormley, Learning To See (Farklı bir açıdan Görünüm).....	55
Resim 31. Antony Gormley, Field, teracotta, (1984-85)	56
Resim 32. Antony Gormley, Field, teracotta, (Ayrıntı)	56
Resim 33. Alçı form örnekleri, Çalışma esnasında.....	58
Resim 34. Alçı form örnekleri, No:1.....	59
Resim 35. Alçı form örnekleri, No:2.....	60
Resim 36. Alçı form örnekleri, No:3.....	61
Resim 37. Alçı form örnekleri, No:4.....	62
Resim 38. Alçı form örnekleri, No:5.....	63
Resim 39. Alüminyum Döküm, 2006, (22 x 15 x 15 cm).....	71
Resim 40. Mermer, 2006, (40 x 21 x 13 cm).....	72
Resim 41. Mermer, 2006, (50 x 35 x 21 cm).....	74
Resim 42. Mermer, 2006, (70 x 47 x 23 cm).....	75
Resim 43. Alüminyum Döküm, 2006, (16 x 26 x 15 cm).....	766

GİRİŞ

Bir bütün olarak ele alındığında tüm bir sanat tarihi sürecinin iki ayrı gerçeklik algılaması üzerine kurulu olduğu görülür. Nesnel gerçeklik bize bilinen doğanın tamamını, öznel gerçeklik ise insanın bilgi, deneyim ve sezgileriyle oluşturduğu kendi algılama evrenini imler. Sanat varolduğu günden bu yana bu iki gerçeklik arasında kendi nesnelliğine bir yer bulmaya çalışır. Buna bağlı olarak kimi zaman doğaya benzemeye, kimi zaman da kendisi bir doğa kurmaya çalışarak varlığını anlamlı hale getirmeye çalışır. Bu anlam arayışı hem özne hem de nesne olarak karşılıklı ilişkilerin, aynı varlık üzerinde odaklanmasıyla zenginleşir. Sanat insanın doğayla kurduğu bu özel ilişkiyi tanımlamak için yine kendisini kullanır. Özne olarak sanatçı nesne olarak seçtiği bir başka bedenle ilişkiye girer. Bu beden fiziksel ve psikolojik yapısıyla, tutkuları, eylemleri, korkuları, düşleri ve umutlarıyla bir değişim süreci yaşar. Bu nedenle figür heykel sanatının varoluşsal anlamının temsil edildiği bir göstergeye dönüşmüştür.

İnsanın doğayla kurduğu bu özel ilişkide heykel sanatında figür, üretildiği dönemin düşün-yaşam biçimlerine de uygun olarak, kimi zaman doğayı anlama algılama, hükmetme, kontrol etme çabasının, kimi zaman da toplumun eğitiminin kutsal ve yüce kişiliklerin ölümsüzleştirilmesinin, insanın başka dünyalarla kurduğu tinsel ilişkilerin en önemli aracı olmuştur. Buna bağlı olarak 1900'lere kadar gelen tarihsel süreçte figür heykel sanatının vazgeçilemez nesnesi olmuştur.

20. yüzyıl sanatıyla başlayan yeni süreçte heykel sanatı belirgin bir değişim sürecine girmiş, buna bağlı olarak figüratif biçimleme de farklı boyutlarda algılanmaya başlanmıştır. Sanatçılar figürü heykel sanatının değişimine ilişkin önerileri ve öznel yaklaşımları doğrultusunda biçimlemişlerdir. 20.yüzyıl sanatında figüratif biçimleme hiç olmadığı kadar kişiseldir ve varoluşsal anlamını genel bir kategori ya da kurallar bütününe dışında, kendi formel yapısından – biçimsel kurgusundan almaya başlamıştır.

İnsan bedeni tarihin her evresinde insanoğlunun farklı gereksinimleri çerçevesinde biçimlendirilmiştir. Bu bağlamda tez çalışmasının ana problemi de aşağıdaki sorulardan yola çıkılarak belirlenmiştir.

- İnsan kendi bedenini neden imgeleştirmek ister?
- İnsanın kendi bedenini bir nesne olarak görme eğilimi onun hangi gereksinimlerini karşılar?

- Bir nesne olarsak insan bedeni, yine insanın ürettiği yaşamsal problemlerin çözümünde nasıl ve hangi yöntemlerle kullanılmıştır?

- Bilinçli bir özne olarak sanatçı bedene karşı nasıl bir tavır almış ve bunu heykel sanatının sınırları içinde nasıl çözüme ulaştırmıştır?

Bu soruların cevabının bulunabilmesi için çalışma genel hatlarıyla, insanın bilinçli bir özne olarak ortaya çıkması ve bundan öncesi olarak iki ana parça halinde algılanmıştır. Bilinçli bir öznenen kasıt, sanatçının kişiselliğini olabildiğince güçlü bir şekilde hissettirmesidir. Rönesans’a kadar gelen tarihsel süreç, İlkel sanat, Mısır sanatı, Yunan sanatı gibi başlıklar yerine, tamamını kapsayacak şekilde, “Doğayla Bütünleşme”, ”Doğaya Hükmetme” gibi daha genel başlıklar altında incelenmiştir. 20. yüzyıla kadar gelen tarihsel süreçte figür heykel sanatının ana konusu olmuştur. Bu bağlamda heykel sanatının tarihinin aynı zamanda bir figür tarihi olarak da algılanabileceğini söylemek abartılı olmayacaktır. Ancak bu çalışmanın temel problemi bir figür tarihi yazmak olmadığından, yukarıda adı geçen dönemler sadece tez çalışmasına katkı oluşturacak şekilde incelenmiştir.

20. yüzyıl sanatıyla başlayan değişim sürecin ayrı bir başlık altında incelenmiş, heykel sanatının değişim sürecine uygun düşecek şekilde bu bölümde de ,”Kendi Başına Bir Kimlik Olarak Figüratif Heykel” ve “Sanatçı Nesne İlişkisinde Dengeli Bir İnşa Ürünü Olarak Figüratif Heykel” başlıkları kullanılmıştır.

Tez çalışmasına konu olan sanatçılar sanat tarihinde ekoller üstü olarak nitelendirilmektedirler. Her bir sanatçı insan bedenini algılamada ortaya koydukları özgün tavırları ve yine bu tavrı biçimsel anlamda çözümlemede gösterdikleri özgün sanatsal yöntemler çerçevesinde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1.1. Bilgi Objesi, Estetik Obje, Nesnelleştirme

Her canlı gibi insan da kendisinden önce var olan bir dünyada yaşamaktadır. Ancak diğer canlılardan farklı biçimde ve doğası gereği, yaşadığı dünyayı verili bir yaşam alanı olarak kabul etmez, edemez. Başka bir deyişle insan yaşadığı dünyayı yeniden kurmak, kendisini bu yolla yeniden var etmek zorundadır.

Bu zorunluluk diyalektik olarak özne ve nesne ilişkisi üzerinden tarif edilebilir. Bu türden bir ilişkinin gelişebilmesinin ilk koşulu olarak insanın etrafını saran nesneler karşısında kendini konumlandırması, algılarını yaşamsal deneyimlerle sınarken, bir yandan da bu nesnelerin niteliklerini kavramsallaştırması gerekir. Bilinçli bir varlık olarak insan etrafındaki nesneleri kavramaya, onlara kimi anlamlar yüklemeye ve bu yolla onları kendi algısına göre biçimlemeye, dönüştürmeye başlar. Eğer insanın nesneyle olan ilişkisi salt kavramaya, deneyimlemeye yönelikse o nesne insan için bir bilgi objesidir. Bilmenin ve deneyimlemenin ötesinde öznel, estetik bir ilişki ise o nesne insan için estetik objedir. Bu aşamada bir noktayı açıklığa kavuşturmak gerekir. Estetik obje tanımlaması çok geniş bir alanı kapsar. Bu konuda İsmail Tunalı estetik objeyi şöyle tanımlıyor;

“Estetik obje genel olarak bir estetik süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelir. Estetik süje, geniş anlamında doğa varlığı ile bu varlığı oluşturan insan, canlı, inorganik doğa gibi doğa kesimleriyle estetik ilgi kurduğu gibi, sanat yapıtlarıyla, resim, heykel yapı, şiir, roman vb. ile ilgi kurar. İster doğa elemanları ister sanat yapıtları olsun, bütün bunlar estetik obje dediğimiz varlığı oluştururlar....Burada yalnız şunu da belirtmekle yetinelim ki, estetik obje dendiği zaman doğa varlıklarından daha çok sanat varlıkları, sanat yapıtları anlaşılmaktadır.” (Tunalı, 1998, 47).

Sanat ürününü tanımlarken kullandığımız estetik sözcüğünü herhangi bir doğa parçasının üzerimizde oluşturduğu hoşlanma etkisini anlatmak için de kullanırız. Ancak

burada estetik obje tanımlamasıyla anlatılmak istenen İsmail Tunalı'nın da belirttiği gibi insanın sanatsal etkinliğinin bir ürünü olan sanat yapıtlarıdır.

Bilgi objeleri ve estetik objeler sadece insanın algılamasına bağlı olarak değil, aynı zamanda varoluşsal anlamları bakımından da birbirlerinden net çizgilerle ayrılır. Doğada kendi başına varolan her türlü taş, ahşap metal madenler vb. nesneler bilgi objesinin tanımı içerisine girer ve bizim algımızın dışında kendine özgü bir varlık alanını oluştururlar. Bizim onları algılama biçimimiz onların varlık yapılarında herhangi bir değişikliğe neden olmaz. Diğer bir deyişle varlık nedenleri bizim onları algılamamıza bağlı değildir. Ancak aynı durum estetik obje için geçerli olmaz. Estetik obje ancak kendisini algılayabilecek bir estetik süje için varolabilir.

Bununla birlikte bir bilgi objesi tek bir gerçeklik düzleminde (nesnel gerçeklik) varlığını devam ettirirken, yapısında aynı zamanda bilgi objesini de barındıran estetik objenin bir ucu nesnel gerçekliğe dokunurken diğer ucu öznel gerçekliğe uzanır. Başka bir deyişle bir estetik obje bünyesinde iki farklı gerçekliğin bir arada bulunduğu özel bir kuruluşu ifade eder. Bu bakımdan bilgi objesi yalınkat bir yapıya sahipken estetik obje real ve irreal olmak üzere iki ayrı varlık tabakasından meydana gelir. İsmail Tunalı estetik objenin bu özel durumunu şöyle tanımlıyor,

“Şüphesiz ki estetik obje sadece bir anlam ve ifade varlığı değildir.

O, bir yanıyla gerçeğe dayanır ve bir real objedir, öbür yanıyla bir portre sahip olduğu anlamdan başka bir de real varlığı gösterir. Böyle bir real varlık olarak, tuval dediğimiz keten bezi üzerine vurulan boyalar, bütün bunlar gerçek maddi olan şeylerdir. Bu bakımdan onun taşıdığı anlam temelden yoksun bir şey değil, bu maddi kütleler tarafından taşınan bir varlıktır. Buna göre sanat yapıtı, daima, iki varlık tarzından meydana gelmiş ikili bir yapıdır ve buna rağmen o tam bir birlik gösterir.” (Tunalı, 1998, 60).

Buradan varılacak ilk sonuç her estetik objenin oluşumunun temelde bir bilgi objesine dayandığıdır. Ancak varılabilecek diğer bir sonuçta bilgi objesinin estetik objenin yapısına katılırken bir dönüşüme, bir değişime uğramış olduğudur. Başka bir deyişle bilgi objesi estetik objenin yapısına katılırken bir süreçten geçirilmiştir. Bu aşamada söz konusu olan, estetik bir etkinlik içerisindeki insanın nesneye müdahalesidir ki, bu bizi nesnelleştirme kavramına götürür.

Herhangi bir yaratım sürecinin kavramsallaştırılması olarak da algılanabilecek olan “nesnelleştirme kavramı geniş tanımı ile insanın ürünlerinin sadece insandan türetilmekle kalmayıp, ama onun karşısına onun dışındaki bir olgusalılık gibi çıkan bir gerçeklik (Berger, 1967) olarak tarif edilebilir”. Sanatsal yaratım süreci içinde düşünüldüğünde ise, nesnel dünyadan alınan-seçilen herhangi bir doğal varlıktan, sanatsal bir müdahaleyle değerini yine kendisinde taşımak kaydıyla, yeni bir varlık oluşturulması anlatılmak istenir. Bu yeni varlık bir estetik objedir ve her estetik obje üst düzeyde bir nesnelleştirmenin örneğidir.

1.2. Bir Nesneyi Sanat Ürününe Dönüştüren Özellikler

“Her durumda nesneleri estetikleştiren bizim bakışımızdır. Kendiliğinden estetik ya da kendi kendine estetikleşmiş nesne yoktur. Bakışımızla estetikleşen ya da estetik nesneye dönüşen bir nesne, nesne olmaktan çıkmaksızın estetikleşmiştir.” (Timuçin, 2000, 153).

Afşar Timuçin

Bir nesnenin sanat ürünü özelliğini taşıması için birbirini izleyen iki süreçte oluşması gerekir. Bunlardan ilki düşünsel imgesel süreç ikincisi ise bu düşünselliğin ulaştığı son noktada başlayan maddi süreç, yani nesnenin / nesnelerin, sanatçı tarafından geliştirilen bu düşünceye uygun düşecek şekilde biçimlenmesi sürecidir. Sanatçı yaşamı boyunca kendinden ve çevresinden edindiği, birikimlerden çıkarsadığı öğeleri sanatsal bir imgeye dönüştürür ve bu imgeleri görünür kılabilceği, aktarabileceği, bir varlık arayışına girer. Sanatçının bu çabası yani nesne ile arasındaki ilişki, bir sanat nesnesinin ya da sanat ürününün oluşmasının ön koşuludur.

Bu konuda Afşar Timuçin şöyle der,

“Özne gözüne uygun düşen bir nesneyi hızla izler, ondaki özellikleri bulur çıkarır, bu arada onu kendine göre yeniden kurar. Bu bir tür duygu yakınlığıdır, gönülden buluşmadır. Bu yeniden kuruş nesneyi nesne olmaktan çıkarmaz. Estetik nesneyi belirleyerek insanı doğaya katar sanatçı.” (Timuçin, 2000, 153).

Buradan da anlaşılacağı üzere, ilk adım olarak özne ile nesne arasında estetik bir ilginin olması gerekir. Bu aşamadan sonra sanatçı kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle

bağlı olduğu sanat alanının araçlarını da dikkate alarak nesneyi yeniden anlamlandırmaya başlar.

Sanat ürünlerinin üst düzey kurulmuşluğu, onun maddi ve manevi birçok ögeyi belirli yapısal bir düzen içerisinde bir arada bulundurmaya gerekli kılar. Bu bakımdan sanat ürünleri temelde heterojen bir yapıya sahiptirler.

İsmail Tunalı sanat ürünlerinin bu karmaşıklığını,

“Şu nokta açıktır ki, böyle bir yapıda estetik objenin varlık tarzı hiç de yalın bir varlık tarzı olamaz. Onda iki çeşit obje olduğu gibi, iki türlü de varlık vardır: Biri real biri de irreal, sadece görünen bir varlık. Ve karakteristik olan şudur: Varlığın bu ikiliği tamamen heterojen olmasına rağmen, objeyi bölünmüş ya da birliksizmiş gibi göstermez. Tersine, bir sanat yapıtı, varlık bakımından farklı olmasına karşın, bize yine birlikli görünür.” (Tunalı, 1998, 60).

açıklamasıyla anlaşılır hale getirir.

Nesnenin dönüşüm süreci, sanatçının nesneye müdahalesi bağlamında incelendiğinde görülmektedir ki, duysal algıyla başlayan bu süreç ussal, sezgisel bir süreçtir.

Bu sürecin en başından itibaren nesne, sanatçı tarafından düşünsel boyutta sürekli olarak değişime uğratılır. Bu durum özellikle nesnelliğin tam bir uyum sağladığı son ana kadar devam eder. Burada sanatçının gerçekleştirmeye çalıştığı şey kendi öznelliğini (sanat ürününün irreal yönünü) bir nesnede görünür kılabilmeğdir. “Sanat yapıtı diyalektik ilişkinin ürünüdür, sonucudur, meyvasıdır. Söz konusu ilişki gizlerle dolu oldukça kaygan bir ilişkidir, çünkü özne- nesne ilişkisi olmaktan öte öznelliğin karşılıklı açınılandığı öznelliklerin karşı karşıya konduğu, öznelin nesnelleştiği bir ilişkidir. Bu ilişkide öznel nesnele kavuşur ya da nesnellikte anlatımını bulur.” (Timuçin, 2000, 160).

Her sanat ürünü temelde üst düzeyde bir kurulmuşluğu ifade eder. Diğer bir deyişle sanat ürünleri belirli sanatsal yasalar çerçevesinde kurgulanmış varlıklardır. Kurgulamak genel bir tanımlamayla, birbirinden bağımsız zihinsel ya da maddi öğelerin belirli bir mantık altında bir araya getirilmesine denk düşer. Bir nesne ancak sanat alanının kendine özgü elemanlarıyla kurgulanması yoluyla bir sanat ürününe dönüşür.

Sanatçı kendi öznelliğini nesneye katar ve onu kendi alanına özgü elemanlarla kurgulamak yoluyla biçimleyerek bir sanat ürününe dönüştürür.

Etkin bir özne olarak sanatçı, maddesel veya olgusal bir varlığı, kendi alanının özel yöntemlerini kullanarak sanatsal varlığa dönüştürür. Heykel sanatı söz konusu olduğunda bu durum, çizgi, ışık – gölge, yüzey, hacim, kesit, kütle, boşluk gibi öğelerin sanatçı tarafından farklı ilişkiler çerçevesinde, bir mekân içerisinde, nesne üzerinde yeniden kurgulanarak dönüştürülmesi anlamına gelir.

1.3. Bedenin Sanat Ürününe Dönüştürülmesi

“Benim için yalnızca öteki değer-kuramsal ve estetik açıdan cisimleşir. Bu bakımdan, beden kendine yeterli bir şey değildir: Ötekine ihtiyaç duyar. Ötekinin tanınmasına ve biçimlendirme etkinliğine ihtiyaç duyar. Yalnızca iç beden (yoğun olarak deneyimlenen beden) bir insanın kendisi için verilmiş bir şeydir; ötekinin dış bedeni verilmiş bir şey değildir, bir görev olarak ortaya koyulmuştur. O nu aktif olarak üretmem gerekir.” (Bahtin, 2005, 72).

İnsanın nesneler dünyası ile olan karmaşık ilişkisi, çoğu zaman kendi bedeni üzerinde anlamlı bir ilişkiye dönüşmüştür. Özne olarak müdahale ettiği nesneler dünyasında kendisini de bir nesne olarak konumlandırmaya çalışmıştır. Neredeyse tüm bir heykel tarihi insanın bu çabasını örneklendirecek nitelikte insan figürü betimlemelerine dayanır.

Ahmet Cemal insanın bu durumunu açıklayabilmek için Avusturyalı bir yazar olan Elias Canetti'nin bir oyununu örnek gösterir.

“Bir ülkede, insanları kendini beğenmişlik gibi bir zaaftan kurtarabilmek için halkın oyuyla bütün aynaların yok edilmesine karar verilir. Bu kararın ardından ülkedeki bütün aynalar paramparça edilir. Başlangıçta insanlar böyle bir zaaftan gönüllü olarak kurtulabildikleri için mutludurlar. Gelgelelim kısa süre sonra herkesi derinden bir tedirginlik alır. İnsanlar gizli gizli kendilerini yağmur birikintilerinde, nehir ve göllerdeki suyun yüzeyinde seyretmeye başlarlar. Bu arada, aynaların yok edilmesi sırasında bir köşede kalmış olan büyükçe bir ayna parçası, karaborsaya

düşer. Sonunda ülkede bir halk ihtilali gerçekleşir ve aynalar yeniden kullanılmaya başlanır.” (Cemal, 2000, 25).

“Canetti’nin bu oyunu, doğadaki canlılar arasında yalnızca insanda rastladığımız bir özelliği, kendine bakma isteğini çok somut biçimde dile getirmektedir... Canetti’nin oyununda betimlenen gereksinim, yani kendini görme, izleme gereksinimi, yalnızca kendini beğenme içgüdüleriyle sınırlı bir gereksinim değildir; insan, doğadaki başka canlıların ve bu arada kendi hem cinslerinin ayırdına varabildiği için, aynı merakı kendine de yöneltir.” (Cemal, 2000, 25).

Heykel sanatında insan bedeni çok uzun bir tarihsel dönemde, farklı dinsel inanç sistemlerinin vurgulanmasında, kişiliklerin ölümsüzleştirilmesi ya da yüceltilmesinde, insanın farklı varlıklarla bütünleşmesinde etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Buradan anlaşılacağı üzere bu süreçte bedene yüklenen anlamlar bireysel olmanın çok ötesinde daha çok toplumsal düşünsel dinsel niteliktedir. Bu süreçte bedeni bir sanat ürününe dönüştüren temel etken, bedenin sanat ürünü olarak bir inşa, bir yapılanma olmasından daha çok bu kavramları temsil eden bir varlık olarak görülmesidir. Ancak insan bedeni tüm bu kavramlardan bağımsız olarak da bir sanat ürününe dönüştürülebilir. Diğer bir deyişle beden salt plastik elemanların bir aradalığını konu edinen bir sanatsal kurgunun da konusu olabilir.

Bu yönüyle beden bir sanat ürününe, salt bir nesnenin bir kişiliğin doğaüstü bir varlığın temsili olarak değil, aynı zamanda sanatçının bağlı olduğu alanın araçlarını olanaklarını sorgulayabileceği bir alan, bir mekan olarak da katılır. Özellikle heykel sanatı düşünüldüğünde, kolların ve bacakların durumu birbirleriyle olan ilişkileri, işlenen bedenin kime ait olduğu neyi temsil edeceği vb. sorulmaksızın tamamen plastik elemanların bütünlüğü çerçevesinde de kurgulanabilir.

Kol kütleli bir parça olarak bedene yapıştırılır ya da bir boşluk oluşturacak şekilde bedenden ayrılır. Bedenin parçalarının her biri sanat ürününün yapısına birer plastik eleman gibi katılır. Beden ve onun parçaları asli işlevleri dışında sanat ürününü oluşturan yapı içerisine, bir denge unsuru, kontrast bir yapı, boşluğu vurgulayan bir eleman, bir diğerini kütleli olarak taşıyan ya da hafifleten bir parça, yanındakini, üstündekini, altındakini açığa çıkaran, vurgulayan ya da gizleyen plastik bir eleman olarak da katılabilir.

Beden sınırsız biçimleme olanak ve olasılıkları nedeniyle bütün sanatsal dönem ve üslupların vazgeçilemez nesnesi olmuştur. Üç boyutlu bir sanat olması nedeniyle

gerçeklik nesnesiyle benzerlikler taşıyan heykel, insanın bu tutkusunu yoğun olarak ifade edebileceği önemli bir alan haline gelir.

İnsanın kendi bedenini bir nesne olarak karşısında görme eğilimi bilinçli bir özne olarak ortaya çıkmasından öncelere dayanır. Kendi bedenini nesnelleştirmek istemesi, farklı dönemlerde insanın farklı gereksinimlerini karşılar. Buradaki amaç, kendisi için bir bilinemezlik olan doğanın karşısında insanın, çaresizliğini giderebilmek amacıyla beklide en çok tanıdığı, en yakınındaki nesneye sığınma ihtiyacında gizlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATININ TARİHSEL SÜRECİNDE FİĞÜR KULLANIMI

2.1. Heykel Sanatında Figürün Gelişim Çizgisine Bakış

İlkel insanın pratik üretimleriyle başlayan ve 20. yüzyıla kadar gelen tarihsel sürece bakıldığında ve genel bir tanımlama yapıldığında, heykel sanatı tarihinin aynı zamanda bir figür tarihi de olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla insanın kendi bedenini bir nesne olarak görme eğilimi ilkel insana kadar uzanan geniş bir tarihsel süreci kapsamaktadır. Ancak bu çalışmanın temel problemi bir heykel tarihi yazmak değil, bir nesne olarak insan bedeninin, yine insanın ürettiği yaşamsal problemlerin çözümünde nasıl ve hangi yöntemlerle kullanıldığını heykel sanatının sınırları içinde anlamaya çalışmaktır. Bu nedenle sözü edilen tarihsel süreçte insan bedeninin heykel sanatında kullanımı, Doğayla bütünleşme-yakınlık kurma ve Doğaya hükmetme-kontrol etme başlıkları altında incelenecektir.

2.2. Doğayla Bütünleşme –Yakınlık Kurma Aracı Olarak Figür

“Tarihten önceki bir dönemin en ilkel bir tasviri, en adi bir kap parçası Michel-Angenin esrine karşı duyulan ilgiye benzer bir ilgiyle incelenmelidir. Hatta ilkel eserler daha verimli olacaklardır. Çünkü onlar plastik gelişimi ve yavaş olan evrimi kavramak imkanı verirler.”
(Deonna, 1993, 24).

W. Deonna

Bedeni bir nesne olarak görme eğiliminin ilk ipuçlarını içinde taşıyan ilkel sanatın önemi yalnızca bu durumundan kaynaklanmaz. Burada önemli olan nesne olarak bedenin nasıl kullanıldığının yanı sıra, hangi amaçlarla da kullanıldığıdır. İlkel insan bu yönüyle tarihsel düzlemde çok önemli bir yerde durur.

İlkel insanın ürettiği imgelerin birer sanat ürünü olup olmadığı konusunda tam ve kesin bir görüş birliği yok gibidir. Bu imgeler bir estetik haz duymak ya da herhangi bir sanat dalı için üretilmemişlerdir. Bu imgelerin tamamı ilkel insanın doğa karşısında aldığı tavrı da açıklayacak şekilde, günlük pratik yaşamı içerisinde, av için düzenlenen danslarda, varlıklar üzerinde bir çeşit sihirselsel güç oluşturmada, onları uzaklaştırmada ya

da kendisine yakınlaştırmada kullanılır. Bu imgelerin neden ve hangi amaçla üretildiğinin tam olarak anlaşılması için ilkel insanın doğa karşısındaki tavrına bakmak gerekir.

İlkel insan doğada bir yerde durur ancak bunu net olarak belirleyebileceği düşünce biçimini geliştirememiştir henüz. Bundan dolayı anlamlandıramadığı, tanımlayamadığı tüm doğal güçler karşısında pasif bir rol oynar. Sözgelimi fırtınalı bir havada mağarasına çekilip doğanın öfkesinin dinmesini bekler. Bunun yanında doğanın ona hazır olarak sunduklarıyla yetinir.

Ancak zamanla çevresinde olup bitenleri kavramaya, anlamlandırmaya başlar. Bu aşamada insan zamanla doğayı kendisine göre biçimlemeye koyulur. Nesnel gerçekliği tanıdıkça kendi amacına göre dönüştürmeye başlar. Bu noktada alet yapan insan çıkar ortaya. Alet sayesinde el ve beyin arasında bir koordinasyon kurulur ve insan aleti geliştirdikçe kendisini de değiştirmeye, geliştirmeye başlar. Hem düşünsel bakımdan bir gelişimden hem de alet yapabilme gücünü kendinde bulan insanın teknik bir gelişiminden söz edebiliriz.

Bu ikisi bir arada geliştikçe onun doğaya karşı aldığı tavrın niteliği de güçlenir. Alet yapabilen bir canlı olarak insan, fırtınada mağarasında beklemek yerine dışarıda avını aramaya devam eder. Önceleri salt beslenmek için avladığı hayvanın postundan da yararlanmaya başlar. Isınmak için kullandığı bu gereci bir süre sonra, geliştirdiği inanın bir nesnesi olarak görme eğilimine girer. Diğer bir deyişle gelişen düşün biçimiyle doğayı anlamlandırmaya, nesnelere çeşitli anlamlar yüklemeye, onlarla kendisi arasında kimi sihirsel ilişkiler kurmaya yönelir.

İşte bu noktada insan, sadece avlanabilmek için araç yapmakla yetinmez, inanışlarını gerçekleştirebileceği bir dizi nesnenin de üretilmesinin ilk adımlarını atar. Örneğin, sırtındaki hayvan postunu sadece rüzgardan korunmak için bir araç olarak değil, aynı zamanda av hayvanı ve doğa üzerinde belirli sihirsel güçler oluşturabileceği bir nesne olarak da kullanmaya başlar.

İlkel insanın bu durumunun tarifi oldukça önemlidir, çünkü, böyle bir durumdayken insanın bu nesneleri estetik bir haz duymak amacıyla ürettiğini söyleyemeyiz. Bu nesnelerin üretilmesinin temel amacı, onun inanışları ve bu doğrultuda geliştirdiği sihirsel düşünce biçimini gerçekleştirdiği törenler ve bu törenlerin ifade ettiği anlamda gizlidir.

Bu konuda Gombrich şöyle der,

“İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında hiçbir fark yoktur. Kulübe onları, yağmurdan, güneşten, ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar. İmgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle resimler ve heykeller büyüselsel amaçla kullanılırlar.” (Gombrich, 2002, 39).

İlkel insanın temel amacı, anlam veremediği tüm güçleri nesneleri kendi bedeninde görünür kılmaktır. Bu güçlerle kendisi arasında bir yakınlığı ya da akrabalığı da mümkün kılacak şekilde, içinde yaşadığı doğa ile bir bağ kurmayı ister. Bu yolla doğanın herhangi bir gücünü çevresindeki bir canlı ile özdeşleştirip, onu kendi bedeni ile bütünleştirecek ya da kutsallaştırabilecek şekilde görselleştirebileceği totemleri ve küçük tanrı heykelciklerini üretir.



Resim 1. Wilendorf Venüsü M.Ö25000, Kireçtaşı, (h:11cm)



Resim 2. Lespugue Venüsü, M.Ö 25000, Fildişi, (h:15 cm)

“Bunların en eskisi Garonne ırmağı vadisinde bulunan fildişi kadın başıdır. Mamut dişinden oyulan bu baş dört santimetre kadardır ve 40.000 yıl öncesine ait olduğu sanılmaktadır. Bu heykelin dışında, 1922 yılında yukarı garonne da bulunan bir kadın heykeline rastlanmıştır. Lespugue venüsü denilen bu heykel de mamut dişinden yapılmış olup 15 cm. boyundadır. Kadın vücudu bu heykelde birtakım yuvarlakların, küreciklerin üst üste yığılması şeklinde tasvir edilmiştir ve 30.000 yıl öncesine aittir. Viyana Doğa ve Tarih Müzesi’nde ki Vilendorf Venüsü ise 11 cm. yüksekliğinde olup kireç taşından oyulmuştur. Bu kadın heykelinde baş tıpkı bir dut ya da böğürtlene benzer şekilde işlenmiştir. Mağaralardaki kadın resimleri ile, göğüs, kalça ve karın kısımları şişirilmiş olarak gösterilen kadın heykelciklerinin, soyun devam ettirilmesinde üremede en büyük rolü oynayan , bereketin sembolü olarak kadını kutsallaştırmak veya doğumun artmasını sağlamak için yapılmış oldukları düşünülmektedir.” (www.geocities.com/SoHo/easel/2780/doğuş.html).

İlkel topluluktan uygar topluma geçiş sürecinde ilkelerin bu sihirsel düşünce biçimi dönüşerek dinsel düşünce biçimi halini alır, ancak etkisini bir yan alan olarak devam ettirir. Bu süreçte, sihirsel düşünce biçiminin dönüşümünün yanı sıra ilkelerin ürettiği totem ve tanrı imgeleri de bir takım değişikliklerle sonraki aşamaya taşınır. Alaeddin Şenele göre,

“Neolitik toplulukların asalak ekonomi döneminin sihirci kültürünü kalıttıklarının daha açık kanıtları Mısırdan sağlanmaktadır. Mısır’da daha sonra Mısır’a özgü yerleşme merkezleri olan nome’lerin sancaklarını oluşturan hayvanların, hayvan tanrıların, yarı insan yarı hayvan kurgusal varlıkların, nome’lerin geçmişindeki neolitik köylerin totemleri oldukları yolunda hemen hemen görüş birliği vardır. Bu neolitik köyler üzerinde egemen topluluğun totemi olan Horus tanrılaşarak ve firavunların bedenlerine girerek varlığını krallık dönemlerinde de sürdürmüştür.” (Şenel, 1997, 207).



Resim 3. Menkaure and His Queen, (2548-2530), (h:139,5 cm)

Genel hatlarıyla düşünüldüğünde Mısır sanatında, insan bedeninin sanatsal yollardan biçimlenmesi de dahil olmak üzere, yaşamın her alanının bir öte dünya tasarımı üzerinden düzenlendiği söylenebilir. Uygur topluma geçiş sürecinde dinsel düşünce biçiminin ağırlık kazanmasıyla beraber Mısır kültüründe aynı zamanda sanatın da temel amacını belirleyecek olan Tanrı-Kral kavramı ortaya çıkar. Bundan sonra, özellikle yeni krallık döneminde yaşamın hemen tüm pratikleri dinsel bir zemine oturtulacak, firavun da bir insandan daha çok bir tanrı olarak görülmeye başlanacaktır. Gombrich Sanatın Öyküsü isimli kitabında Mısır sanatında birer kilometre taşı olarak nitelendirilen piramitlerin ve firavunun ilişkisini merdiven metaforu bağlamında inceler.

“Nitekim kralların ve kullarının gözünde piramitlerin pratik bir işlevi vardır. Kral halkı üzerinde egemenlik süren kutsal bir varlık sayılıyordu. Bu dünyadan ayrıldığı zaman da yanlarından geldiği tanrıların arasına yükselecekti. O gökyüzüne çıkarken piramitler onun çıkışını kolaylaştıracaklardı.” (Gombrich, 2002, 55).



Resim 4. Colossal Sphinx Of Hatshepsut (1479-1458 B.C.) H. 164 cm

Uygar topluma geçiş sürecinin ilk aşamalarından birini oluşturan Mısır sanatı ve kùltürü, insanın oluşturduğu bu tùr imgeler üzerine kuruludur. Mısır kùltüründe bazı hayvanlar kutsal varlıklar olarak kabul edilmiş ve bu hayvanların kimi özellikleri insan bedeniyle bütùnleřtirilerek tanrı imgeleri oluşturulmuştur.

Mısır sanatında tanrılar genellikle içinde korkunç yaratıkların barındığı imgeler şeklinde gùsterilmiřtir. Mısır kùltüründe üretilen hemen her tanrı imgesi yarı insan yarı hayvan gùrùnùmùndedir. Örneğin, Anubis akal başlı, Hathor inek başlı, Horus doğan başlı, Sekhet aslan başlı, Set aslan başlı, Sebek timsah başlı insan biçiminde tasvir edilmiştir. Kimi insani taraflarının yanında onlar başka bir dùymanın varlıklarıdır. Hiçbir Mısırlı tanrıların önünde özgùr değildir. Özgùr olan tek bir insan vardır, o da bir tanrı olan firavundur.

Mısırlı sanatçıya gùre, tanrılarının, firavunların ve onlara hizmet eden kutsal varlıklarının imgeleri de bu varlıkların gùlerine eşdeğer olmalıydı ve mısırlı sanatçı bunun çùzùmünü, insan bedeninin devasa boyutlarda ifade edilmesinde buldu.

Uygarlaşmanın bir başka önemli adımı sayılan Yunan aşamasına gelindiğinde, tüm bir Yunan sanatında insanın merkez haline geldiğini ve kendisini tüm fiziksel doğallığı içinde konumlandırığı gùrùlür. Öncelikle tanrılar korkunç yaratıklar olmanın ötesinde tamamen insani özelliklerle donatılan, insanı yargılamaktan çok onların

karmaşık yaşamlarını düzenleyen varlıklar haline gelir. Alaeddin Şenel'e göre insani özelliklerle donatılan yunan tanrıları, gündelik hayatın karmaşık ilişkisi içinde varolur.

“İlkel toplumdan kalıtılan totemler, doğa güçleri, yıldızlar, atalar özellikle egemen sınıfın ataları tarafından tanrılaştırılırlar. Doğada etkin güç insan olduğu için her türlü tanrıya insan biçimi verme (antropoformizm) eğilimi görülür. Sonra tanrıları toplumsal örgütlenişe koşut bir biçimde örgütlendirme girişimi başlar. Bu örgütlenmenin başladığı uygarlığa geçiş döneminin toplumsal örgütlenmesine uygun olarak tanrılar, fazla eşitsizlikçi olmayan, örneğin kadın ve erkek tanrılar arasında büyük bir farkın olmadığı ve tanrıçaların toplumsal olaylara etkin olarak katıldığı bir panteon içinde yaşatılmaya başlanır.”(Şenel, 1997, 263).

Tanrılar sadece heykeldeki görünümleriyle değil yaşam biçimlerinde de bütünüyle insani özellikler gösterirler. Her bir tanrı aşk, güzellik, bilim, sanat vb. gibi derin bir insani kavramı simgeler. Onların da aileleri ve çocukları vardır, birbirlerini kıskanırlar, aşık olurlar insanların yaptıkları savaşa katılırlar. Hatta bir adım daha ileri giderek insanlarla aşk yaşarlar, onların kendi adlarına düzenledikleri törenlere katılırlar. Doğanın her bir parçası ya da özelliği bu insansal varlıklarla özdeşleştirilir ve onun kontrolü altında olduğuna inanılır. Tüm bir yunan mitolojisi, insanların kendileriyle tanrılar arasında kurduğu bu türden ilişkileri anlatan hikayelerden oluşmaktadır. Bu ilişkilerin bir sonucu olarak yunan insanı, bizim gibidirler ama insan değildirler gibi yanılısamalı bir düşünce biçimine ulaşır. Afşar Timuçin, bu düşünce biçimini özetleyecek şekilde “yunan insanı onları inana inana uydurmuştur” der (Timuçin, 1992, 102).



Resim 5. Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dyonyosos, Olympiada'ki Heralon'dan



Resim 6. Praksiteles, Ketenkele öldüren Apollon, Palatino'dan, Vatikan

Yunan insanının doğa ile girdiği yanılsamalı ilişkinin bir sonucu olarak, bu düşünce biçimi ile doğaüstü güçlere sahip insansal varlıklar olan tanrılar, insan bedeniyle bütünleştirilerek heykel sanatına aktarılır. Tüm yunan sanatı bu düşünce biçiminin somut örnekleri olan idealleştirilmiş insan bedenlerine sahip tanrı ve tanrıça heykelleriyle doludur. Bu heykeller görünüm olarak insan, ancak oran ve orantıdaki kusursuzlukları bakımından tanrıdır. Doğada böyle ideal oranlara sahip insan bedeni yoktur. Yunan sanatçısı bunun böyle olduğunu bilir ancak bir tanrı imgesi oluşturduğunu ve kusursuz bir bedene sahip olması gerektiğini düşünür.

Bu görünümüyle, bilim ve felsefenin tohumlarının atıldığı Yunan uygarlığında da bedenin doğayla ilişkisi yanılsamalı bir ilişkidir. Diğer bir deyişle sanatçı kendisini ve bedeni aracılığıyla ürettiği imgeleri tamamen doğaya ve onun güçlerine göre konumlandırmıştır. Sanatçının temel amacı içinde yaşadığı boşluğu daraltmak, ona bir anlam kazandırmak, nesnel dünyayı kendisi için tanınır hale getirebilmektir. Yunan

sanatçısı nesnel dünya ile öte dünya arasındaki bağı kendi bedenini imgeleştirerek kurmaya çalışır.

Wilhelm Worringer, insanın bir huzur arayışı olarak tanımladığı bu durumunu soyutlama içtepisiyle açıklamak ister ve Riegel'den bir alıntı yapar,

“Eski çağın uygar budunları, (sözde) bildikleri asıl insan doğasıyla, dış nesneler arasında benzerlikler bularak onları çeşitli büyüklükte maddesel bireyler olarak görürler; Ama bu bireylerden her biri öbürleriyle sıkı sıkıya bağlı bütünler ve parçalanamaz birlikler halinde birleşir. Bu budunlar nesneleri karmaşık ve belirsiz olarak duyularıyla kavrarlar. Figürativ sanatların aracılığıyla tek tek bireyleri, bu karmaşık yığından koparıp alırlar, belirli kapalı birlikler halinde ortaya koyarlar. Bütün Eskiçağ figürativ sanatı böylece en son ereğini, dış dünyaya ait nesneleri açık maddi bireyliği içinde kopya etmede ve böylece doğada dış nesnelerin apaçık görünüşü karşısında maddi bireyliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek, zayıflatabilecek her şeyden kaçınmada ve onları ortadan kaldırmada ararlar.” (Worringer, 1993, 28).

Söz konusu dönemlerde insan, ürettiği imgeleri kendi öznelliğinin bir ürünü olmasından daha çok, inanişine bağlı olarak, doğa karşısındaki duruşunu biraz daha güçlendirecek, kendisiyle arasında bir çeşit bağ oluşturmasını sağlayacak nesneler olarak algılar. İnsanın bu durumu, ilkel Sanatta bir sığınma ihtiyacına, Mısır sanatında bir öte dünya tasarımına ve ölümsüzlüğe ve son olarak Yunan sanatında kendini tam anlamıyla yüceltmeye ve idealleştirmeye denk düşer. Ancak her üç durumda da ortak olan yan kurulan bu ilişkilerin yanılmalı oluşudur. Her üç durumda da insan çözüme, kendi bedenini nesnelleştirmek yoluyla ulaşmak istemiştir.

İnsanın, genel bir kategorinin içinden sıyrılarak kendi nesnelerini üretmek istemesi, bu nesneleri doğanın karşısında bir alternatif dünya olarak görme eğilimi, ancak bundan sonra işlenecek olan Rönesans dönemiyle başlayacaktır. Burada söylenmek istenen, doğayla uyumlu olmanın değil, onun karşıtı olmanın ilk ipuçlarının Rönesans'la birlikte görülmeye başlanmış olmasıdır.

2.3. Doğaya Hükmetme – Kontrol Etme Aracı Olarak Figür

Ortaçağ ve Yeniçağ hem bilimsel, sanatsal, sosyal, kültürel hem de insanı tarif etme biçimleri bakımından art arda gelen ancak birbirine zıt iki ayrı tarihsel dönemdir. Ortaçağ'da yaşamın hemen her alanı resmi bir Hristiyan felsefesi olan skolastik anlayışa göre biçimlendirilir. Buna bağlı olarak dönemin sanatı ve beden algısı da bu felsefe ve onun desteklediği dinsel inanışa uygun düşecek şekilde oluşturulur. Rönesans ise yaşamın her alanında hızlı değişimlerin yaşandığı, felsefenin ve sanatın yeni bir boyut kazandığı, modern bilimlerin gelişmeye başladığı, Reform gibi toplumsal hareketlerin yaşandığı ve bunlara bağlı olarak yeni bir insan ve beden algısının oluşturulduğu entelektüel bir atmosferi tarif eder.

Dönemin insanı da bu değişime paralel olarak genel bir kategorinin belirlediği bir varlık olmaktan kurtulup, birey olma yönünde önemli adımlar atar. Bu özelliği Rönesans'ı yaşamın her alanını kapsayan bir keşif ve arayışlar çağı yapar.

Bundan önceki bölümde Yunan uygarlığı aşamasında sanatın ve yaşamın diğer alanlarının çok tanrılı bir din anlayışı üzerinden düzenlendiğini söylemiştik. Tarihsel süreçte Ortaçağ'a gelindiğinde, insan çok tanrılı dinden tek tanrılı din anlayışına geçer ve yaşamın tüm alanları bu yeni din anlayışı üzerinden algılamaya başlar. Bilim, sanat, felsefe gibi etkinliklerin tamamı dine hizmet eder.

Dönemin egemen felsefesi, içerik bakımından tamamen dinsel nitelikli olan skolastik felsefedir. Akılcı bir felsefe olarak tanımlanmasına rağmen insan aklının üreten, yaratan kuşkucu taraflarına değil, araştıran, elinde varolanı kavramaya çalışan yönüne hayranlık duyar. Bu felsefeye göre insan için gerekli olabilecek tüm değerler tanrı tarafından yaratılmış ve insana sunulmuştur. Bunun üzerine herhangi bir yaratma eklemek gereksiz ve saçmadır.

“Ortaçağ'da bilim yapmak demek Aristoteles'in o konuda ne yazdığını okumak demektir. Daha geniş bir inceleme ise Thomas Aquinas'ın, Aristoteles üzerine yazdıklarını okumaktır. Bilimsel bir inceleme ise, ikisinin yazılarını tekrarlayan bir üçüncü kitabı okumaktır. Hiçbir kişisel görüş tartışma kuşku ve kurcalamaya yer yoktur.” (Akyürek, 1994, 39).

Buna göre din, cemaat, toplum gibi genel kategorilerin dışında varlığını sürdüremeyen insanın imgesinin, sanata yansması da yukarıda özetlenen anlatışla

birebir örtüşür. İnsan bedeni bu dönemde tümücü bir dünya görüşünün anıtsal simgeleri olan katedrallerde bir süsleme ögesi, dekoratif bir varlık olarak kullanılır. İnsanın bu dünyadaki yegane amacı kilisenin göğe yükselişine hizmet etmektir. Sanatsal anlamda beden de bu düşünce üzerinden üretilir.

Tarihsel süreçte 12.ve 13.yüzyıla gelindiğinde Ortaçağ'ın bu baskın yaşam biçimi ve egemen felsefesi olan skolastik çözülmeye başlar. Kentlerin yeniden doğuşu ve gelişmesi bu değişimin odak noktası haline gelir. Ortaçağ'da dinsel merkezler olan kentler yeni dönemde bilim, sanat ve ticaret merkezleri durumundadır. Bilim, sanat, ticaret gibi etkinlikler niteliklerini önceki dönemin aksine bu dünyadan almaya başlar. Yaşamın hemen her alanında ve kentlerin işlevindeki köklü değişim, insanın gözünü başka dünyalardan bu dünyaya çevirdiğinin, kendisini belirleyen, silikleştiren genel değerlerden sıyrılıp sorgulayan bir birey olma yolunda ilerlediğinin somut göstergeleridir.

Dinsel değerler önemini hala sürdürmektedir ancak yaşamın tamamını belirleyebilme konusundaki gücünü yitirmiştir. Buna göre insan yeniden tarif edilir ve doğanın en değerli varlığı ilan edilir. Tıpkı Yunan'da olduğu hemen her değerın ölçütü haline getirilir ve yaşamın her alanı daha insani ve bu dünyaya ait kavramlar etrafında yapılandırılmaya başlanır. Bu durum açıkça görülebilir bir biçimde dönemin sanatına da yansır. Ortaçağ'da insanı ezen devasa büyüklükteki katedrallerin yerini, tamamen insani oranlarla biçimlendirilmiş kiliseler alır. Heykel sanatında figür de mimari bir yapının içerisinde dekoratif bir öge olmaktan kurtulup, sivil alanlarda ve meydanlarda var olmaya başlar.

Heykel alanında en büyük yenilik figürün ve sanatçının kısmen de olsa kendi adlarıyla anılmaya başlanmış olmasıdır. Örneğin Mısır ya da Yunan heykeli vardır. Mısırlı heykeltıraş yoktur. Başka deyişle heykeltıraşın kimliği kendi kültürü altında silikleşmiştir. Buna göre yeni dönemle başlayan bireyleşme sürecinden sanatçı da, alması gerekeni almış, daha önceki dönemlerle kıyaslandığında, kişiliği ve özneliliği de ön plana çıkmaya başlamıştır.

Skolastiğin tek ve mutlak gerçeklik zorlamasından sıyrılan sanatçı Doğaya da dışarıdan bakma imkanını bulur. Hem insanı hem de doğayı inceleme ve keşfetme sürecine girer. Bu değişim sanatçı için de özgürleşme sürecinin başlangıcını oluşturur.

Heykel sanatı bu dönemde hala konularını dini ya da mitolojik öykülerden almaktadır ve Yunan sanatından izler taşımaktadır. Ancak sanatçı figürün kurgusunu kendi bakış açısıyla gerçekleştirmeye başlamıştır. En azından bu konuda özgürdür.

Dönemin kendine özgü anlatımıyla ön plana çıkan en önemli heykel sanatçısı Michelangelo'dur. Figüratif biçimleme onun elinde yeni bir soluk kazanmıştır. Michelangelo kendinden sonraki süreci de derinden etkileyecek şekilde figürü anatomik gerçekliği içinde betimlemiş, buna rağmen güçlü bir anıtsallık elde etmiştir.

Genel olarak toparlanacak olursa, Rönesans ile başlayan yeni süreç, yaşamın her alanında insanın doğaya uyumlu olma çabasının yerini doğayı kendine uydurma çabasına bırakmasına, doğanın nesnelere alternatif olarak kendi doğasını ve nesnelerini koyma isteğine ve doğanın en etkin öznesi olarak onu kendi gereksinimlerine göre değiştirebilmesine, gücünün bireysel olarak farkına varmasına denk düşer. İnsan tarihsel gelişiminin bu aşamasında doğaya olağanüstü güçlerin anlaşılmaz bir dengesi gibi değil de, çözümlenmesi gereken bir yapı gözüyle bakmaya başlar. Çözümledikçe de ona, ne kadar hakim olabileceğini gereksinimlerine göre ne kadar değiştirebileceğini keşfeder.

Figüratif biçimleme ve bu gelişmelerin heykel sanatına yansımaları düşünüldüğünde, Rodin'e kadar olan süreç bu çizgide devam etmektedir. Figür tüm bu gelişmelere karşın dine bağlılığını sürdürmektedir. Heykel sanatında figür bu durumdan tam olarak kurtulabilmek ve farklı bir varlık tarzına ulaşabilmek için Rodin'i ve 20. yüzyıl sanatını beklemek zorunda kalacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL SANATIYLA BAŞLAYAN DEĞİŞİM SÜRECİNDE HEYKEL SANATINDA FİĞÜR ALGISI

3.1. Kendi Başına Bir Kimlik Olarak Figüratif Heykel

Yirminci yüzyıla kadar gelen geniş tarihsel süreç içinde figür, heykel sanatıyla özdeşleşmiş ve onun vazgeçilemez teması olmuştur. İnsanın sanat aracılığıyla doğayla kurduğu bu özel ilişkide figür üretildiği dönemim düşün yaşam biçimine de uygun düşecek şekilde, kimi zaman doğayı anlama algılama hükmetme kimi zaman da insanın başka dünyalarla kurduğu tinsel ilişkilerin en önemli anlatım aracı olmuştur. Bu süreç içinde figür heykel sanatının varoluşsal anlamının temsil edildiği bir göstergeye dönüşmüştür.

Nilgün Bilge'ye göre heykelin 1900'lerden önceki klasik tanımlaması, doğanın apaçık ve seçmeci bir taklididir.

“Fikirlerin açıkça görülebilir biçimde anlatılmasıydı. Geleneksel olarak tema her zaman insandı; figür her zaman heykel sanatını tanımlayan tek ögeydi. Rönesans'tan bu yana heykelin oranları ve kompozisyonu temelde canlı insan biçiminden çıkıyordu. Sanatsal güzellik, hala klasik Yunan örneklerinden alınıyordu. Figür kimliğini adından, kostümünden ve atfedilen simgelerden alıyordu. Tüm heykeltıraşlar bu temasal ve ifadesel kurallar bütününe bağlıydı. Heykeltıraş konu üzerindeki düşünce ve duygularını bu kurallar bütünün dışına çıkmaksızın mimikler ve el kol hareketleriyle anlatıyordu. Temalar tarihteki, kutsal kitaptaki, edebiyat kaynaklarındaki erkek ve kadın kahramanlardı. Yücelik, güçlülük ve güzellik nitelikleri onları toplumun gözünde daha da büyütüyordu. Heykel maddi, entelektüel ve manevi kültürün uygun örneklerini figürle göstererek toplumun eğitilmesine hizmet ediyordu. Kutsal ve yüce kişilikleri ölümsüzleştiriyordu” (Bilge,1997, 3).

Ancak yirminci yüzyıl sanatıyla başlayan yeni süreçte heykel sanatı belirgin bir değişim sürecine girmiş, buna bağlı olarak figüratif biçimleme de farklı boyutlarda

algılanmaya başlanmıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve 20.yüzyılın hemen başında büyük bir hıza ulaşan bilimsel, teknolojik, felsefi gelişmeler sanatçıların bedene yönelik ilgilerini değiştirmiş, figür de bu süreçte farklı bir varlık tarzına ulaştırılmıştır.

20. yüzyıl, insanı, kendisini ve çevresini sorgulamaya, yeniden tanımlamaya zorlayan bir dizi bilimsel ve teknolojik gelişmenin art arda ve hızlı bir şekilde meydana geldiği oldukça karmaşık bir süreçtir. Devrim niteliğindeki bu gelişmeler dönemin sosyal, kültürel, sanatsal yapısında da önceki dönemlere göre radikal sayılabilecek değişimlere yol açmıştır. Yaşamın hemen her alanında görülen bu değişim dönemin genel karakterini belirlemesinin yanı sıra, yeni sanatçı tipine ve oluşturduğu yeni beden algısına zemin oluşturması bakımından da oldukça önemlidir.

Kabaca söylendiğinde, 19. yüzyılın ikinci yarısında hızlanan sanayileşme ve ona koşut olarak yaratılan yeni kent tasarımı, bilimsel anlamda fotoğrafın icadı, özel görelilik kuramına bağlı olarak atomun parçalanabilirliğinin ortaya konulması ve psikanaliz kuramının temellerinin atılması, yaşamın hemen her alanındaki bu değişimin asıl belirleyici unsurlarıdır.

Fotoğraf makinesinin icat edilmesi sanatı betimleyici ve taklide dayalı bir eylem olmaktan kurtararak sanatçıyı daha farklı sorgulamalara yöneltmiştir. Atomun parçalanabilirliğinin ortaya konulması sanatçının nesnelere ve onların oluşturduğu doğaya bakış tarzını değiştirmiştir. Psikanalizin gelişmesi ve bilinçaltının incelenmesi sanatçının yoğun olarak yaşam deneyimlerini sorgulamasına ve kendi gerçekliğine dönmesine zemin hazırlamıştır.

Pek çok otoriteye göre yukarıda kısaca değinilen radikal değişimler, 20. yüzyılın başlangıcıyla beraber ortaya çıkan bir dizi sanatsal patlamanın da temel nedenlerini oluşturur. Yüzyılın hemen başında art arda ortaya çıkan yenilikçi sanat akımlarının hemen tamamının ilk ve öncelikli amaçları, sanatta bütün gelenekçi tavırları yıkarak yerine yenilerini koymaktır. Dolayısıyla sanatın o güne kadar gelen kurallar bütünü hızlı ve radikal bir şekilde değiştirilmeye başlanır. Bu tavır sanatçıların özgürleşmesini sağladığı ölçüde sanatın da önceden belirlenmiş genel kategorilerden ve onların ürettiği kavramlardan, kurallar bütününden kurtulmasını sağlamıştır. Buna göre heykel sanatı da tamamen sanatçıların kendi öznel tutumlarıyla ve heykel sanatına ilişkin çözüm önerileriyle yeniden tanımlanmaya başlanmıştır.

Öncelikle sanatçının doğaya ve onu oluşturan nesnelere karşı tavrı köklü değişiklikler gösterir. Sanatçı ürününün yapısına katılan nesneyi salt bir malzeme olarak algılamının ötesinde, kendi içinde özel bir gerçekliğe sahip olan bir bilgi objesi olarak

kavramaya başlar. Dönemin önde gelen sanatçılarından biri olan Moore'a göre taşın en belirgin özelliği, bilgisi sert olmasıdır ve onun bu özelliği oluşturulacak yeni yapıya da taşınmalıdır. Moore sert bir malzemeye yumuşak bir beden görüntüsü vermek yerine onun taş olma özelliğini koruyarak, sanat ürününe farklı bir gerçeklik olarak katmak ister. Sanatçının anlatım olanaklarını artıracak malzeme zenginliğine ulaşılmış olması, heykelin geleneksel anlamda kütleden içeriye doğru yontularak oluşturulmasının yanında, figürü farklı parçaların birleştirilmesi yoluyla oluşturmaya başlaması, bu dönemde heykel sanatındaki diğer önemli gelişmelerdir.

Ancak figür açısından bakıldığında heykel sanatına ilişkin en önemli gelişme, insan bedeninin sanat ürününün yapısına katılış tazıdır. Yüzyılın hemen başında figüratif heykele ilişkin tanımlamaların neredeyse tamamının değiştiği görülür. Yeni ve eski dönemin sanat tanımlamaları arasındaki tek ortak yan hala figürün kullanılıyor olmasıdır. Yirminci yüzyılda üretilen bir figürün kime ait olduğu, toplumsal statüsü, adı sanat ürününün niteliğinin belirlenmesi açısından neredeyse önemsizleşmiştir. Figür herhangi bir kişiliğin gösterilmesinin yansıtılmasın değil, sanatçının heykele ilişkin önerilerini dile getirdiği, alanının araçlarını ve sınırlarını sorguladığı bir mekan haline gelmiştir.

Sanatçının peşinde koştuğu şey, kendi içinde karmaşık bir nesne ve bir yapılar bütünü olan insan bedeninin kullanılması yoluyla, nasıl kütleli bir görünüm elde edebileceği ya da onu nasıl parçalara ayırarak bir bütün elde edebileceği, nasıl yalın bir biçime ulaşabileceği kendi plastik anlatımını, sanata dair önerilerini ve çözümlemelerini nasıl ve hangi yollardan dile getirebileceğidir. Heykel sanatçısı bu amacına ulaşabilmek için figürü her defasında yeniden ve farklı yollarla kurmaya başlamıştır. Figür heykel sanatı için hala bir araçtır ancak işlevi değişmiştir. Figür bu süreçte plastik anlatımların sürekli olarak ve farklı şekillerde denenmesine olanak sağlayan bir nesne konumuna gelmiştir.

Yeni yönelimler ve sanatçıların bireysel buluşlarıyla yönlendirilen heykel sanatı herhangi bir güçten bağımsız, kendine yetebilen, kendi içinde kurallar bütünü olan bir disiplin haline gelmiştir.

Dönemin öncü akımlarından Kübizm'in en önemli temsilcilerinden biri olan Lipchitz Kübizm'in işlevini açıklarken şunları söyler.

“Üç boyutlu mekan kütle ve düzlemde oluşan bir sanat olarak heykelin yapısını yeniden inceleme aracıydı. Heykelsi biçimin doğasını kendi yalınlığıyla dile getiren ve heykeli başka bir şeyin taklidi değil de kendi başına bir kimlik olarak ortaya çıkaran araçtı.” (Bilge,1997,43).

Kübizm için söylenen bu sözler, heykelin yapısının incelendiği bir mekan olarak figürü de kendi başına bir kimlik, gücünü yapısından alan bağımsız bir varlık haline getirir.

3.2. Sanatçı Nesne İlişkisinde Dengeli Bir İnşa Ürünü Olarak Figüratif Heykel

Sanatsal açıdan bakıldığında İnsan bedeni kendi içinde karmaşık bir bütünlüğe sahiptir. Heykel sanatçısı tarafından binlerce yıldır anatomik bütünlüğü içinde ve farklı konular altında sürekli olarak biçimlenmiştir. Buradan hareketle insan bedeni için, o güne kadar gelen süreçte, sanatçının en yakından tanıdığı nesnedir tanımını yapmak abartılı olmayacaktır. Önceki bölümlerde yüzyılın hemen başında sanatçıların figürü algılama biçimlerindeki temel değişimden ve bu değişime paralel olarak insan bedeninin de sanatçının algısında her seferinde yıkılıp yeniden inşa edilebilecek bir nesneye dönüştüğünden bahsedilmiştir.

Yeni arayışların heykel sanatına getirdiği kazanımlardan biri de, heykelin yeni oluşumunda boşluk, kütle, mekan gibi kavramların ürünün bünyesine plastik bir eleman olarak katılabilmesi olmuştur. Sanatçı figürü bu elemanları kullanma biçimine göre yapılandırmaktadır. Sanatçının ana problemi geleneksel anlamda bir beden betimlemesi yapmak değil, bu araçlar sayesinde onu heykel koşullarında yeniden inşa etmektir. Dolayısıyla figür, sanatçı için herhangi bir kişi olarak değil, bir yapı olarak görülmeye başlanır. Sanatçının başarısı da figürü ne kadar iyi betimlediğiyle değil hangi araçlarla ve nasıl inşa ettiğiyle (yeniden yapılandırmasıyla) ölçülmektedir.

Binlerce yıldır heykel sanatında gelenek haline gelmiş bir teknik olan figürün kütlenin yüzeyinden içeriye doğru yontularak, başka deyişle kütlen parça atılarak biçimlendirilmesi de önemini yitirmeye bunun yerini parçaların bir araya getirilerek ürünün oluşturulması almaya başlamıştır. Bu değişim sanatçının figürü kütle içerisinden çıkarılması gereken bir varlık olarak algılamayı bırakıp, farklı parçaları bir araya getirerek oluşturabileceği bir varlık olarak algılamasını sağlaması açısından oldukça önemlidir. Bu değişim dönemin hemen başında Kübizm ile başlayan, figürün inşa

edilmesi sürecinin de önünü açmış, kütle parçalanarak yeniden inşa edilmeye başlanmıştır.

Rodin'le başlayan bedenin parçalanması sürecinin -bedenden parçalar atılmasının ya da yüzeyin ışıkla parçalanmasının-Kübizm'le yeni bir biçimleme anlayışıyla -soyutlamayla doruk noktasına ulaştığını söyleyebiliriz.

Bu durumu somut olarak inceleyebilmek için dönemin başında ortaya çıkan akımların ve kişisel eğilimlerin incelenmesi gerekmektedir. Bu akımlardan en önemlilerinden biri Kübizm'dir.



Resim 7. Raymond Duchamp-Villon, The Large Horse, (1914), Bronze, (150 x 97 x 153 cm)

Kübistler için biçim konudan önemlidir. Kübizm basit anlamıyla biçimin geometrik elemanlarla farklı bakış açıları kullanılarak yapılandırılmasını temel alan bir akımdır. Sanatçının bu tavrının altında nesneyi parçalarına ayırarak izleyiciye farklı açılardan göstermek istemesi yatmaktadır. Sanatçı için önemli olan gösterilen şeyden çok o şeyin nasıl gösterildiğidir. Kübizm'in heykele yansımalarının temel özelliklerinin bir diğeri de, ürünü -figürü- oluşturan parçaların her birinin kütsel olarak bütünden ayrılabilmesinde yatmaktadır. Kübist anlayışla yapılandırılmış bir figür, baştan aşağı farklı geometrik kütlelerin alt alta ya da yan yana belirli bir heykelsel bütünlük

oluşturacak biçimde bir araya getirilmesinden oluşturulur. Bu anlayışla ortaya konulan sanat ürünü de geleneksel anlatımın dışında bir yansıtma olarak değil, yeni bir varlık tarzı olarak belirlenir. Bu durumun en önemli örneklerini Lipchitz'in figürlerinde görürüz.



Resim 8. Jacques Lipchitz, Reclining Nude With Guitar, Uzanan Gitarlı Nü, (1928), Bronz, (40 X 74 X 32,5 cm)

Kübizm'in biçimleme anlayışından etkilenen, konularını endüstriyel gelişmelerden ve onun yarattığı yeni kentsel yaşamdan alan, buna paralel olarak insan bedenini de makineleşmeyi ve hız gibi kavramlar etrafında biçimlemeyi öngören Fütürizm ortaya çıkar.

Kübistlerden farklı olarak fütüristler, yapıtlarında, adına eşzamanlılık dedikleri bir yöntemle biçimi, bir olayın art arda gelen evrelerini, tek bir sahne içinde göstermek ister. Tıpkı makinenin herhangi bir parçasının belli bir düzen ve ritim içinde çalışması gibi. Ancak fütürist sanatçıların performansları genel olarak resim sanatı içinde gerçekleşmiştir. Akımın bu düşüncesinin heykele yansımalarının bilinen en iyi örneği İtalyan sanatçı Umberto Boccioni'nin yürüyen adam isimli heykelidir.



Resim 9. Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, (1913).



Resim 10. Naum Gabo, Constructed Head No: 2, (1916) (h:111.44 cm).

Formun, birbirinden bağımsız parçaların inşasından oluşturulması fikri Rus öncü sanatçılar tarafından kurulan ve daha çok soyut heykeller üreten bir diğer akım olan Konstrüktivizm’de görülür. Bu akımın önde gelen sanatçılarından biri olan Naum Gabo akımın ilk yıllarında Kübizm’in biçimleme anlayışını incelemiş ve buna uygun büstler üretmiştir.

DÖDRÜNCÜ BÖLÜM

HEYKEL SANATÇISININ KİŞİSEL YAKLAŞIMLARI ÜZERİNDEN FİGÜRATİF BİÇİMLEMeye İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

4.1. Kişisel Yaklaşımın Görünür Hale Gelmesi – Michelangelo Bounarroti (1475-1564)

Sanatın geniş tarihsel süresinde Rönesans evresine gelindiğinde ve bu iki ayrı dönem kendi içinde değerlendirildiğinde Michelangelo'nun bu çalışmaya niçin konu olduğu açıkça gözlemlenebilir. Rönesans öncesi heykel sanatı ve doğal olarak figür, üreticisinin adından, kişiliğinden çok üretildiği toplumun sosyal, kültürel, dini dinamiklerine göre değerlendirilir. Bu durum Rönesans'la birlikte sanatçı ve figür açısından temelden değişim gösterir.

Sanat tarihinde belki de ilk defa heykel yaratıcısının adıyla anılmaya, heykeltıraşın adı da bir adım öne çıkmaya başlar. Michelanjelo'nun bu çalışmaya konu edilmesinin bir diğer önemli nedeni de çalışmanın ağırlığını oluşturan 20.yüzyıl sanatı ve sanatçıları için, özellikle yaşamın son dönemlerinde ürettiği, eleştirmenlerce tamamlanmamış işler olarak gösterilen figürlerin biçimsel özellikleri bakımından sanatta öznelliğin öncü izlerini taşıyor olmasıdır.

Özellikle de 20. yüzyıl sanatçıları tarafından keşfedilerek, heykelin yapısına katılmaya çalışılan figür - kütle ilişkisinin plastik bir değer olarak vurgulanması açısından bu çalışmalar oldukça önemlidir. Bunun yanında kütlenin figürü gösteren kısmından geriye kalan yüzeylerinin pürüzlü olarak (tarak izleriyle) bırakılmış olması, bu iki yüzeyin plastik olarak birbirlerine karşı oluşturdıkları biçimsel (yüzeysel) zıtlık da heykele kattığı plastik anlatım bütünlüğü bakımından oldukça önemli bir yer tutar. Bu durumun yetkin örneklerini daha sonra Rodin'in çalışmalarında görmekteyiz.



Resim11.Michelangelo Bounarroiti,Slave(Awakening),Mermer,(1519-1520), (h:267cm).

Michelangelo'nun figürlerindeki kütsel ve anıtsal anlatım gücüne ulaşmasının temel nedeninin, kütle ham haldeyken oluşturduğu yaklaşım biçiminden kaynaklandığı herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Bu durum onun sıkça kullanılan şu sözle özetlenir. “Ben taşın içindeki biçimi görüyorum, fazlalıkları yontuyorum.”

Gombrich, Sanatın Öyküsü'nde Michelangelo'nun bu durumu ve heykellerine etkisini şu şekilde yorumlar:

“Onun sanatının en hayran bırakıcı sırlarından birisi ne denli sert bir şekilde dönüp kıvrılsalar da figürlerinin dış çizgilerindeki belirginlik, yalnlık ve sükunettir. Bu etkinin nedeni, Michelanj'ın figürlerini işlediği

mermer kütlesinin içinde saklanmış olarak görmesindendir. Bir heykeltan olarak görevinin, bu figürleri örten taşı kaldırmak olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden heykellerinin dış biçimi yola çıktığı taş bloğun basit biçimini taşır hep. Figür ne kadar hareketli olursa olsun, anlaşılır bir bütünlüğe sahiptir hep.” (Gombrich, 2002, 313).

Michelangelo’nun başarısı da, anatomik açıdan figürü olabildiğince ayrıntılı bir şekilde biçimlemiş olmasına rağmen figüratif anlatımda anıtsal ve kütsel bir bütünlük elde edebilmesine bağlanır.

Worringer’e göre,

“Michelangelo’da maddenin bütünlüğü dışarıdan değil içeriden kavranır. Onda maddenin sert belirleyici sınırları gerçek değil hayalidir, ama bundan ötürü hayali sınırların bilincine hiç de az varmayız. Onlara elimizle dokunamayabiliriz ama, onları kübik bütünlükleri içinde duyarız. Çünkü, Michelangelo’nun form dilinin gücü insanüstü büyüklüğünü, yalnız bu kübik bütünlüğün gözle görülmeyen baskısı altında elde eder. Sınırlı bir kübik uzay içinde en yüksek dereceden bir hareket bulunur: Michelangelo sanatının dayandığı formüllerden biride burada bulunur....Arkaik figürde maddenin bütünlüğüne dokunabilmemize karşılık, Michelangelo’da sadece figürlerin içinde varoldukları belirsiz kübik biçimi hissederiz. Ama, her ikisinde de hedef aynıdır, yani tasviri bir maddi bireyliğe ve kapalı birliğe yaklaştırmak.” (Worringer, 1993, 89).



Resim 12. Michelangelo, The Atlas Slave, Mermer, (1519-23), (h: 208 cm)

Bu açıklamalardan açıkça anlaşılacağı gibi Michelangelo'nun figürlerinin somut olarak görülemeyen, ancak kendisini güçlü bir şekilde hissettiren kütleli bir yapı içinde varoldukları söylenebilir. Onun ve figürlerinin bu durumu özellikle son dönemlerinde ürettiği ve tamamlanmadan bıraktığı figürlerinde somut olarak görülür hale gelir. Otoritelere göre bu figürler bilinçli olarak yarım bırakılmamışlardır ya da figürde yeni bir anlatım biçimini vurgulamak için üretilmemişlerdir. Ancak bugünün gözüyle tekrar bakıldığında bu heykellerin tamamlanmamış olmalarına rağmen kendinden sonra gelen sanatçılara da ilham verecek şekilde plastik bir bütünlüğe sahip oldukları görülür.



Resim 13. Michelangelo, David, 1501-04, Mermer, (h:410 cm)

Michelangelo'nun uyuyan köle isimli çalışması bu niteliktedir ve kısaca incelendiğinde taşın kütsel yapısının özelliğini tamamen koruduğu ve figürün onun içinden yavaş yavaş sıyrılarak çıkıyormuş gibi bir izlenim bıraktığı görülür. Genel kütlede figüre dahil olan alanlar daha ayrıntılı işlenmiş, figürden geriye kalan kısımlar olduğu gibi tarak izleriyle bırakılmıştır. Bu durum bedenin kütle içinde seçilebilirliğini güçlendirmesinin yanında, yarattığı farklı dokusal yüzeylerin zıtlığına dayalı güçlü bir plastik anlatım sağlamıştır. Heykelin tamamlanmamışlığı bütünlük hissinin gücüne dönüşmüştür.

Michelangelo'nun son dönemlerinde ürettiği ancak tamamlamadığı bu ve buna benzer figürleri yukarıda tarif edilen biçimsel özellikleriyle daha sonraki sanatçılar, özellikle de Rodin için bir ilk örnek olma özelliğini taşır. Figürlerin bu biçimsel

özelliklerinin hem Rodin’de hem de 20.yüzyılda öncü sanatçıların biçimleme anlayışlarında önemli etkiler yapacağı görülecektir.

4.2. Tamamlanmamış Bütünlüklü Gövdeler – Auguste Rodin (1840-1917)

Heykel sanatının tarihsel sürecinde figüratif biçimlemede kişiselliğin Michelangelo ve onun tamamlanmamış figürleriyle beraber görünür hale gelmeye başladığı ancak bunun bilinçli olarak gerçekleştirilmiş bir biçimsel yenilik olmadığı söylenmişti. Figüratif biçimlemede kişiselliğin güçlü bir şekilde hissedilmeye başlanması, sanatçının insan bedenini kurgulama etkinliğinin kendi kişiselliğinin temelinde bilinçli bir tavra dönüşmesi ilk kez Rodin’de görülmeye başlanır. Michelangelo’nun heykellerindeki bitmemişliğin verdiği güçlü etki, Rodin’de heykelsi forma ulaşabilmenin bilinçli bir amacı haline gelir. Bu bakımdan Rodin, heykel sanatı açısından hem konu hem de bedeni algılayış biçimi bakımından modern heykelin başlangıç noktasında durur.

Daha önceki dönemlerde heykeltıraşların birincil kaygılarını oluşturan heykelde gösterilen figürün statüsüne yapılan vurgu yerini Rodin’de bedenin heykel koşullarında yeniden keşfine yönelen bir tavrın vurgulanışına bırakır. Sanatçı için bedenin heykelsi bir kimliğe ve bütünlüğe kavuşması figürün kimi temsil ettiğinden daha önemli hale gelir.



Resim 14. Auguste Rodin, The Hand Of God, Tanrının Eli, (1897), Mermer, (94x 82x54,9 cm)

Buna göre Rodin, bir beden tam olmadan da heykele dönüşebilir gibi bir fikirden yola çıkarak, kendi kişisel biçimleme anlayışını tamamlanmamış ancak sanatsal açıdan bütünlüklü gövdelerde görselleştirir.

Rodin, heykelsi anlatıma ulaşmak için bedeni yeniden keşfetme sürecinde ondan parçalar atmaya bedeni formun istediği ölçüde anatomik açıdan eksiltmeye başlar. Bedenin gövdenin dışındaki büyük kütleli parçaları olan kollar bacaklar ve baş heykele kazandırdığı anlatım gücüne paralel olarak heykelin yapısına katılmaya ya da

çıkarılmaya başlanır. Figüratif biçimlemede anatomik bütünlük olmadan da heykelin bir bütün olarak kavranabileceği fikri üzerinden, hem sanatçının bedene yönelik ilgilerinin kapsamı bakımından hem de biçimsel kurgulanışı bakımından Rodin'in bu tavrı devrim niteliğinde bir gelişme olarak görülür.



Resim 15. Auguste Rodin, İris Messengers, Of The Gods, Bronze, (95,25x87x40 cm)

Rilke,

“Rodin insan vücudunun pek çok yaşam sahnesinden oluştuğunu bilir; öyle bir yaşam ki her yerinde bireysel bir büyüklük içerebilir, titreşim durumundaki engin yüzeyinin herhangi bir parçasında bir nesnenin bütünlüğündeki bağımsızlığı ve zenginliği yansıtabilir. Nasıl Rodin için insan vücudu ortak (iç ve dış) bir aksiyonun tüm organ ve güçleri seferber ettiği süre bir bütünlüğe ulaşıyorsa, çeşitli vücutların parçaları da belli bir düzen içinde bir araya gelerek bir organizma oluşturur. Bir başkasının omzuna ya da kalçasına konan bir el, bundan böyle elin sahibine ait olmaktan çıkar; elden ve onun dokunduğu ya da yakaladığı nesneden yeni bir nesne, isimsiz ve kimseye ait olamayan fazladan bir nesne doğar. Ve artık belirli sınırları içeren bu yeni nesne

Rodin’de söz konusudur. Böyle bir anlayışın Rodin’de karşılaştığımız figür gruplandırmalarının temelini oluşturduğu görülür.” (Rilke, 2002, 30).

diyerek Rodin’in bedene yönelik algılarını vurgular.

Michelangelo’da tartışılan figür kütle ilişkisi Rodin’in figürlerinde farklı bir anlam kazanır. Rodin’de bu bağıntı bedenın kurgulanışı sürecine bilinçli bir etkinlik olarak katılır. Rodin figürün yüzeyini parlatırken kütlenin kalan kısmını ham bırakarak onun ve beden arasındaki plastik doku farklılığının yarattığı kontrast ilişkilerden faydalanır.

Gombrich bunu şu şekilde açıklar.

“Rodin aynen empresyonistler gibi yapıtın “bitmiş” görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman figürün yeni çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu.” (Gombrich, 2002, 528).

Figür kütle ilişkisini bu tavır içinde değerlendirilmesi –figürü saran kütlenin onu biraz daha açığa çıkaran bir eleman olarak kullanılması-geleneksel bir tavidir ve daha önce Michelangelo’da da görülür. Ancak Rodin’de bu tavrın başka bir amacı daha vardır.

Berger’e göre Rodin’in bu tavrı salt biçimsel değil aynı zamanda anlamın bütünlüğünün sağlanması açısından da oldukça önemlidir.

“Mermer oymaların çoğunda figürler ve başlar oyulmamış taştan yarı yarıya çıkmış gibi görünecek şekilde yapılmışlardır. Ama aslında mermerin içine bastırılıyor, onunla kaynaşıyormuş gibi görünürler. İma edilen süreç devam edecek olsa bu figürlerle başlar bağımsız ve kurtulmuş olarak ortaya çıkmayacaklar gözden kaybolacaklardır.” (Berger, 2003, 43-45).



Resim 16. Auguste Rodin, The Crouching Woman, Bronze, (31,8 x 20,4 x 17,8 cm)

Dolayısıyla bu denge Rodin’de salt bedenın biçimsel kurgusunda değil anlam bakımından kurgulanışında da önemli bir rol oynar.

Rodin kendisini şöyle açıklıyor.

“Hiçbir iyi heykeltci insan figürünün yaşamın gizemi üzerine düşünmeden biçimleyemez. Yakalaması güç çeşitlemeler içinde şu ya da bu birey ona yalnızca her yerde hazır ve nazır olan tipi anımsatır; heykeltci sürekli olarak yaratandan yaratılana doğru yönelir... İşte bunun için benim figürlerimin çoğunda hala mermerin içine hapsolmuş bir el, bir ayak vardır; yaşam her yerdedir ama hiçbir zaman tam ifadesini bulmaz. Ya da birey eksiksiz özgürlüğüne kavuşmaz.” (Berger, 2003, 45).

Diğer yandan Rodin’in empresyonist akımın içinde gösterilmesinin temel nedeni onun beden üzerinde ışığı kullanma biçiminden kaynaklanır. Geleneksel yaklaşımın aksine Rodin bedeni bilinen anatomik yapının geometrik vurgusuyla değil, ışık aracılığıyla parçalar. Bunu bedenın yüzeyinde, ışığı kaslara uydurarak değil de kasları ışığa uydurarak çözümler. Bu durum özellikle onun bronzdan dökülmüş figürlerinde açıkça gözlemlenebilir hale gelir. Işık gölge titreşimini, her yerde hissedilecek şekilde

bedenin yüzeyine yayar. Bu tavır bedene daha en başından sanatsal anlamda güçlü bir kişilik kazandırır. Beden kapalı bir yapı olmaktan kurtulup her parçanın bir diğerini açtığı bir akışkanlığa kavuşur. Bu etki heykele katılan maddenin gücünün de, bedenin kurgulanışına etkin bir biçimde katılmasını sağlar. Örneğin bronzun ışığı yansıtma biçiminin. Rodin'in figürlerindeki ruhsal dışavurumun etkinliğini düşünürsek, bronz malzemenin bu yeni ışık anlayışıyla beraber heykelin biçimsel bütünlüğünün yanında, anlamsal bütünlüğüne de etkin olarak katıldığını gözlemliyoruz.

Son söz olarak söylenirse, sanatçı bedenin anatomik bütünlüğüne bir anlam yüklemenin tersine bedeni, kendisini heykelsi bir bütünlüğe ve anlatıma ulaştıracak bir nesne gibi algılar. Rodin bedeni, her bir parçasına yüklediği biçimsel ve duygusal içeriklerin bir bütünü olarak kurgular.

4.3. Figürde Plastik Enerji ve Kütlesel Görünüm – Henry Moore (1898-1986)

Nilgün Bilge'nin Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu adlı çalışmasında

“Tüm dünya üzerinde eserleriyle hemen tanınan Moore'dan daha belirgin bir heykeltıraş yoktur. Zamanın pek çok heykeltıraşı arasında daha tutarlı ve disiplinli bir yol izlediği açıktır. Hemen hemen hepsinden daha özgün olduğunu da söyleyebiliriz. Gene de kabul edilmelidir ki ömrü boyunca özgünlüğe ulaşmak için onca çok sayıda kaynaktan yararlanan başka bir büyük heykeltıraş da yoktur” (Bilge,1997,105).

diye tarif edilen Moore figüratif biçimleme açısından, kişiselliğin doruğuna ulaşmış bir sanatçı kabul edilir. Çünkü Moore diğer çağdaşları gibi figürü kendi kişisel yönelimlerine göre yeniden icat eder.

Moore figürü yeniden icat etmekle kalmayıp, figüratif biçimlemeye ilişkin getirdiği özgün yaklaşımı ve çözüm önerileriyle de dönemin heykel sanatını önemli ölçüde etkiler.



Resim 17. Henry Moore, Reclining Figure, Hornton Stone, (1929), (Uzunluk 83.8 cm)

Moore çalışmalarının da ana karakterini oluşturacak şekilde, sanat ürününün yapısına katılan nesneye, salt bir malzeme olmaktan öte bir bilgi objesi olarak yaklaşır. Bu bakımdan Moore figürün oluşturulduğu malzemeyi farklı bir gerçeklikle kavrar. Kısaca özetlemek gerekirse, malzemeye kendi olanakları dahilinde yaklaşır ve nesneyle ne yapılabileceğini değil ona ne yaptırılabilceğini sorgular. Moore'un figürleri canlılığını onun malzemeye yaklaşım biçimindeki bu duyarlılığından alır.



Resim 18. Henry Moore, Madonna anda Child, (1943-44) Taş, (h:148 cm)

Doğadaki biçimlerin ya da nesnelerin kendi kendilerine yetebilirliği, biçimsel anlamda incelendiklerinde bir sanatçının gözüne hemen ilişebilecek zengin plastik ilişkilerden oluşmuş yapıları ve sınırsız dönüşebilme olanakları, yaşamı boyunca moore'un araştırmalarının odak noktalarını oluşturmuştur. Moore'a göre bu türden bir duyarlılık "sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir." (Yılmaz, 2001, 101).

Moore'a göre bir taşın en önemli özelliği sert olmasıdır ve bu onun varlık tarzını belirler. Taş sıradan bir nesneden bir sanat ürününe dönüşürken bu özelliğini de kaybetmemeli, kendi gerçekliğini ürün üzerinde hissettirebilmelidir. Buna göre sert bir

taşa yumuşak bir ten hissi vermeye çalışmak, yeni bir şey yaratırken eskisini tamamen yok etmek anlamına gelir.

Gombrich bu durumu şöyle özetler,

“Moore modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyordu. Taşın biçiminden “bir şeyler çıkarmak” istiyordu. Bunu taşı parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne “istediğini” bulmaya çalışarak yapıyordu. Eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile, taşın kütesinden, sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyordu. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.” (Gombrich, 2002, 585).

Bu durum Moore’un hayatı boyunca bıkmadan usanmadan çalıştığı uzanan figürlerinde görünür hale gelir. Bu heykeller Moore’un diğer çalışmalarında da olduğu gibi aşırı bir hareketlilik göstermezler. Beden daha çok durağan şekilde ve bedenin parçalarının olabildiğince birbirine yaklaştırıldığı, birbirinin içine geçirildiği, birleştirildiği bir biçimleme anlayışıyla betimlenmişlerdir.

Bedenin bu şekilde gösteriliyor olmasının temel nedenleri ile Moore’un taşa ilişkin görüşleri bu noktada birebir örtüşür. Moore taşın ağır ve sert olduğu bilgisiyle heykelsi formun, figürün ağır kütesel görünümü arasında bir bağ kurmuş gibidir.

Moore oluşturacağı heykele bütünlüklü bir gözlemle, hemen her şeyi hesaba katarak bakar. Heykelin canlılığını ve gücünü buradan ve sanatçısının derin doğa gözleminden aldığını söyler.

“İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur. Ama biçim ve ritim hakkındaki genel ilkeleri kemik, çakıl taşı, kaya, ağaç gibi doğal nesnelerden öğrendim. Kemiklerin doğal yapıları bir biçimden diğerine geçişleri akıllara durgunluk veren zengin kesitleri bütün bunlar mükemmeldir. Çakıl taşları ve kayalar bir sanatçının taşı nasıl yontması gerektiğinin doğal yolunu gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları yavaş yavaş yok olmayı, bakışimsızlığın kurallarını ve taşın ovulmuş halini gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlenin ritmini taşıyan kayalar taşın rasgele aldığı biçimleri gözler önüne sererler.” (Yılmaz, 2001, 101).



Resim 19. Henry Moore, Reclining Figure, Uzanan Figür,(1935-36), Ahşap, (47,5 x 88 x 37,5cm)

Moore figüratif biçimlemede boşluğu etkin bir plastik eleman olarak kullanmasıyla da önemli bir yere sahiptir. Heykel sanatında figürde boşluk olgusunun beden kurgulanışı sürecinde yoğun ve tutarlı bir şekilde kullanılması Moore ile gerçekleşir. Başka bir deyişle Moore boşluğu figürün içine sokar ve figürün yapılandırılışında etkin bir öge haline getirir. Bu sayede biçimin sadece geleneksel olarak etrafını saran boşlukla değil, heykelin yapısına katılan parçaların her birinin birbiriyle ilişkisiyle ortaya çıkan iç boşlukla kavranabilirliğini gündeme getirir.



Resim 20. Henry Moore, Three Pieces Reclining Figure, Üç Parçalı Uzanan Figür, (1961-62), Bronz, (Uzunluk: 282,5 cm)

Bu yaklaşımların hepsinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan figürler, statik nesneler olmaktan kurtularak plastik anlamda son derece canlı, enerjik, kütesel ve

güçlü bir görünüme kavuşurlar. Moore bu yaklaşımla kendi kişisel biçimleme anlayışı ve gerçeklik kavrayışıyla heykel sanatında figürü daha önce hiç görülmemiş biçimde farklı bir varlık tarzına ulaştırır.

4.4. Figüratif Heykelde Yalınlaştırma – Constantin Brancusi (1876-1957)

20.yüzyıla başlayan değişim sürecinde, genel anlamda heykel sanatına ve özel olarak figüratif biçimlemeye kendi kişisel öznel yaklaşımlarıyla yeni anlayışlar getiren başka bir büyük sanatçı da Brancusi'dir. Dönem içinde yaşanan ani devrimsel gelişmelerin sonuçlarından birisi olan nesnenin özünün araştırılması sürecinin sanatsal anlamda en yetkin örneklerini Brancusi'de görürüz.

Brancusi nesnenin özünün araştırılması, görünen biçimin altında yatan farklı gerçekliklerin ortaya çıkarılması fikrini, nesneyi olabildiğince yalınlaştırma düşüncesi üzerinden çözümlemek ister. Bu amacına uygun düşecek biçimde figürü bütün dış katmanlarından soyarak onu mümkün olabilecek en yalın biçime indirger. Heykeli oluşturma yöntemi ve figüre yaklaşımı bakımından Rodin'le benzerlikler gösterir. Dolayısıyla her ikisi de bir beden neler olmadan, hangi parçaları olmadan da heykelsi bir bütünlüğe kavuşturulabilir sorusundan hareket etmiş gibidir. Ancak bu benzerliğe rağmen Brancusi'nin vardığı nokta Rodin'inkine oranla çok farklı bir yerde durur. Rodin'de beden hala tüm tanınabilirliğiyle karşımızda dururken Brancusi'nin vardığı sonuç neredeyse soyutun sınırlarındadır.



Resim 21. 16 Constantin Brancusi, Sleeping Muse 1, Uyuyan Esin Perisi 1, (1909)
Mermer (17,8 x 27,9 x 20,3 cm)

Nilgün Bilge Brancusi'nin heykellerini.

“Karmaşıklıktan kurtulmuş yalın kaidesiyle birlikte bütünsel bir heykel olan soyutun sınırlarına dayanmış, ama bütünüyle soyut olmayan biçimlerden oluşan bir sanattı. O heykelde yalınlaştırma ve bütünsellik fikrinin insanı daha geniş çağrışımlara götürdüğünü fark etmiştir.” (Bilge,1997, 26).

diye açıklar.

Brancusi'nin figüratif biçimlemede yarattığı yalınlık anlayışının en yetkin örneklerini onun büstlerinde ve torsolarında görürüz. Büst ve Torsolarda figürden geriye sadece yüzün beden bir parça da olsa tanınmasını sağlayacak ana parçalar kalmıştır. Figürün ve yüzlerin neredeyse tüm ayrıntıları atılmış heykelin yüzeyi pürüzsüz ve parlak bir biçime dönüştürülmüştür.



Resim 22. Constantin Brancusi, Torso Of Young Girl II, Genç Kız Torsosu,(1925)
Mermer, (38 x 23 x 26 cm), Taş Kaide ,(h:17 cm)

Figüratif biçimleme açısından Brancusi'nin bir diğer önemli yanı da heykeli belirli bir figür-kütle ilişkisi bağlamında biçimlemeye çalışmasından kaynaklanır. Bu durum onun öpücük isimli yapıtında net olarak görülebilir. Bu yapıtta Brancusi geleneksel yontma tekniğini farklı bir biçimde uygular. Kütlenin kullanabildiği kadarını kullanmak ister. Bunun için kütlemin içine yerleştireceği figürleri geniş hacimlerle değil de taşın yüzeyine açtığı çizgisel oyuklar la biçimler. Amacı taşın zaten varolan kütleli gücünü heykelin yapısına dahil edebilmektir.

Gombrich bu durumu Michelangelo'yla karşılaştırarak şöyle anlatır

“Michelangelo'nun heykeltçilikten anladığı şey, mermer blok içinde saklanmış gibi duran biçimi ortaya çıkarmak, figürlerine yaşam ve hayat kazandırırken orijinal taş bloğun basit dış hatlarını korumaktı. Brancusi aynı sorunu diğer ucundan tutmuş gibidir. Onun öğrenmek istediği şey taşın orijinal biçimini olabildiğince koruyarak bir çift insan biçimini nasıl verebileceği idi.” (Gomrich, 2002, 581).



Resim 23. Constantin Brancusi, The Kiss, Öpücük, (1912), (58,4 x 34 x 25,4 cm)

Brancusi figürün yalınlığa kavuşmasında, figür-kütle probleminin heykel koşullarında yeni ve farklı yöntemlerle incelenmesinde olduğu kadar heykelsi kaide konusunda da önemli gelişmelere zemin hazırlamıştır. Brancusi'ye göre kaide geleneksel anlamının dışında heykelin yapısına bir form gibi katılabilmelidir.

4.5. İmgeden Figüre – Alberto Giacometti (1901-1966)

Giacometti de dönemin sanatına (figüratif biçimlemeye) yön veren önemli sanatçılar arasındadır. Ancak tüm bu sanatçılar ve Giacometti arasında derin bir fark bulunmaktadır. Bu fark sanatçıların aralarındaki biçimsel farklılıklarından kaynaklandığı kadar bedenin kurgulanış biçimine kaynak oluşturan düşünce bakımından da farklılıklar gösterir. Genel olarak dönemin diğer sanatçılarının çıkış noktası Doğa ve onun kendi içindeki düzenidir. Örneğin Moore'un heykellerinin gücünü, canlılığını doğayı derinlemesine gözlemlemesinden aldığını söylemesi gibi.

Ancak Giacometti için durum farklıdır. Onun çıkış noktası tüm bunların dışında salt kendi hayal gücü, imgelemidir. Dolayısıyla Giacometti'nin, tam anlamıyla söylemek gerekirse yarattığı figürler gücünü tamamen sanatçının yaşamsal deneyimlerinden, hayal gücünden alır.



Resim 24. Alberto Giacometti, Woman With Chair 1, Arabalı Kadın, (1942-43) (160 x 40 x 37,5 cm) 1960'ta bronz dökülmüştür.

Buradan hareketle, Giacometti'nin daha malzemeye çalışmaya başlamadan önce, imgeleminde yapmak istediği şeyi tam olarak oluşturduğunu, bedenın kurgulanması aracılığıyla görmek istediği nesnenin görüntüsünün başlangıç aşamasından hemen önce belirlendiğini (imgesel olarak) söyleyebiliriz.

Onun figürleri insanın evrendeki yalnızlığı ve tedirginliği fikri üzerinden kurgulanır. Figürlerin gittikçe küçülmesinin, incelmesinin, farklı bir yüzey anlayışıyla biçimlendirilmesinin, heykel de figür-kütle, kütle -boşluk gibi temel öğelerin beden üzerinde birleştirilmesinin temelinde Giacometti'nin insan üzerine geliştirdiği bu algılama biçimi yatar.

Buna göre insanın evrendeki yalnızlığı gibi bir düşünce, uzaklık eksilmek kavramları üzerinden oluşturulur. Giacometti biçimlediği figürle izleyici arasına bir uzaklık yerleştirir. Bunu heykelin kendisinin yarattığı boşluk ve mekanı kullanarak çözüme kavuşturur.

Ona göre bildiğimiz uzay ile heykelin kendi koşullarında yarattığı uzay birbirinden temelden farklıdır. Heykelin kendisi farklı bir gerçeklik düzeyinde duruyorsa yarattığı boşluk ve mekan da farklı bir gerçeklik düzeyinde durmalıdır. Figürle izleyici arasındaki mesafe Giacometti'de bu fikir aracılığıyla düzenlenir. "Klasizmi tersine çevirerek heykellerine hayali ve bölünemez bir derinlik kazandırır Giacometti." (Yılmaz, 2004, 29).

Sartre bu durumu kısaca şöyle tarif eder.

"...şu bir gerçek: Giacometti insanı görüldüğü gibi – belli bir uzaklıktan – yapan ilk heykeltıraştır. Tıpkı ressamların tuvallerindeki figürlere mutlak bir uzaklık verdiği gibi oda verir mutlak uzaklığı imgelerine. Yirmi adım ötede ya da on adım ötede bir figür yapar. Ne yaparsanız yapın, o hep orada kalır. Yani figür, gerçekliği olmayan bir alandır. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütleyle olan ilişkinize bağlı değildir artık: Sanat'ın özgürleşmesi denir buna." (Yılmaz, 2004, 29).

Onun figürlerinde uyguladığı en önemli biçimsel yeniliklerden biri yüzeyi biçimlendirmeye yönelik oluşturduğu anlayışta gösterir kendisini. Hemen tüm figürlerinde rahatça görülebileceği gibi oluşturduğu beden imgesinin tüm yüzeyini, küçük hacimlere ayırır. Bu daha en başında heykele ciddi bir duyarlık hissi katar.

Işığın yüzeyde çok fazla parçalanıyor olması, yüzeyin tamamında gölgenin egemen duruma geçmesi figürü baştan aşağı bir kişiliğe kavuşturur. (Dramatize eder)



Resim 25. Alberto Giacometti, City Square, Şehir Meydanı, (1948-49), Bronz (23,7 x 62,5 x 45 cm)

Onun figürlerinde hem bedenin hem de gerçekliğin yeniden üretilmesine yardımcı olan bir diğer unsur da heykelin kaidesidir. Kaide kavramı figürlü heykel tarihini düşünüldüğünde statik olarak, en temel de figürü taşıyan nesne konumundadır. Kaidenin geleneksel anlamda bunun dışındaki görevi, örneklerini Michelangelo'da da görebileceğimiz gibi, figürü biraz daha ön plana çıkarmak, bedenin vurgusunu yapmaktır.

Ancak Giacometti'de kaide tam anlamıyla figürün ve heykelin bir parçası gibidir. Kaidenin yeni görevi, işlevi, salt figürü ayakta tutmak değil, sanatçının figür aracılığıyla ulaşmak istediği sonuca da katkıda bulunmaktır. Dolayısıyla Giacometti'de kaide, beden imgesiyle üretilen anlamın bir parçasını oluşturmaktadır.



Resim 26. Alberto Giacometti, Spoon Woman, Kaşık Kadın, (1926-27), (144 x 52,5 x 25 cm), 1915'te bronza dökülmüştür.

Onun figürleri etrafını saran boşluk içinde gittikçe kayboluyormuş eksiliyormuş izlenimini verirler. Bu hem boşluğun hem de figürlerin bağlı oldukları kaidenin güçlü küteselliği arasındaki biçimsel ilişkiyle güçlendirilir. Kaide boşluğun etkisini tamamlar nitelikte figürün büyük bir kütleden eksilerek geriye kaldığı izlenimini vurgulayacak biçimde düzenlenir.

Giacometti'nin fikirlerinin kaynağını kendi imgelerinden aldığını söylemek, bu varlıkların tamamen bir hayal ürünü olduğunu söylememizi gerektirmez. Nilgün Bilge'nin deyişiyle, onlar bu durumlarına rağmen Giacometti'nin yaşamından çıkıp gelmiş varlıklardır ve bu yönüyle yaşamın içerisinde bir yerde sağlam bir şekilde durmaktadırlar. Giacometti'nin bedenleri sanatçının kendi deneyimleri ve imgelemiyile oluşturduğu düşünce ile biçimin birbiriyle eksiksiz şekilde örtüşmesinin yetkin örneklerini oluşturur.

4.6. Antony Gormley - Bedenin Mimarisi (Figürde İç Mekan Vurgusu) (1950-)

Çalışma kapsamında incelenen sanatçılar sanat tarihi içerisinde ekoller üstü olarak tanımlanan sanatçılardır. Onları ekoller üstü yapan temel neden, insan bedenine bakışları ve onu heykel sanatının koşullarında, yeniden üretmede benimsedikleri özgün tavırlarıdır. Bu tavrı gösterebilmiş başka bir büyük sanatçıda Gormley'dir.

Eleştirmenler Gormley'in sanatının temellerini açıklamaya çalışırken onun Doğu kültürüne olan yakınlığı ve aldığı eğitime vurgu yaparlar. John Hutchinson Gormley'in çalışmalarını açıklarken onun sanatının temelini, bir tür içe bakış eyleminin oluşturduğunu vurgulayarak şunları söyler,

“İçe bakış bir Budist meditasyonunun önemli kavramlarından biridir.” Vipassana. “Yoğunlaşma ve farkındalık konusunda bireyi eğitmeyi amaçlar. Metafizik spekülasyonlardan kaçınır, bunun yerine sati'nin, yani zihinsel yoğunlaşmayla varlık olarak sorumluluklarının farkına varmayı; bireyi öne çıkarmadan anın farkına varmayı öğütler... Gormley iki yıl boyunca bu meditasyona katılmıştır. Vipassana eğitiminin bedenini fark etmesine yaptığı güçlü katkıdan ve heykellerini üretme sürecindeki etkisinden sık sık söz eder. Ancak Budizm'in geçicilik kavramının onun çalışmalarına yansıdığı söylenemez.” (Paidon, 2004).



Resim 27. Antony Gormley, Reflection II, 2008 (191 x 68 x 37 cm)

Aynı şekilde Lenne Cooke da Gormley'in çalışmaları ve Doğu kültürü ile bağlantısı hakkında şunları ifade eder.

“Gormley’in heykelleri modernist bağlama pek de uymayan ve daha çok Hint kültürü veya ikonik batı sanatıyla ilişkilendirilmesi gereken çalışmalardır... Hint heykelinin idealleriyle oluşturulan bu yakınlık tabii ki şaşırtıcı bir şey değildir. Gormley birçok röportajında güney Hindistan bronzlarına duyduğu hayranlıktan hep bahsetmiş ve onların dinginliğinden (Gormley’in de kalıplarının çoğunda olan)çok etkilendiğini belirtmiştir. Aynı röportajlarda Gormley bu dinginlik duygusunu yaratan Hint öğretilerinin tüm yaşamını biçimleyen irade ve kontrol güçlerine dikkat çeker.” (Paidon, 2004).



Resim 28. Antony Gormley, White Cube

Gormley'in bedenleri kendi içlerinde mekanlar barındıran ve dışsal olanla bu bağlamda ilişkiler kurabilen, doğrudan sanatçısının kendi öz deneyimlerinden yola çıkılarak üretilmiş, ancak kimseye, herhangi bir kimliğe ait olmayan anonim göstergelerdir.

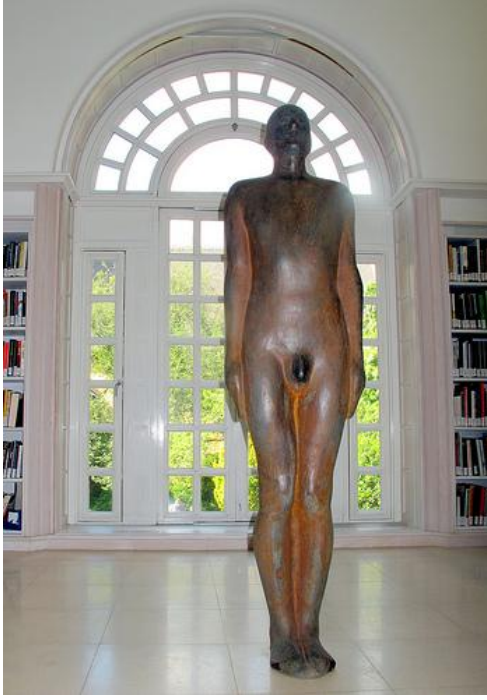
Gormley, Doğu ve Batı arasındaki ruhani gelenekleri anlama ve kavrama çabasına paralel olacak şekilde bedenle kurduğu ilişkide ona, “kesip açmak”, “dışarıya çıkarmak”, “bir yer olma”, “iç yüzeylerini gün ışığına çıkarmak”, “oluş tapınakları”, ”hapishane” gibi tanımlamalarla yaklaşır ve çalışmalarının odak noktasını bu kavramlar oluşturur. Gormley'in beden üzerine yaptığı bu tanımlamaların tamamı, metafizik bir ilişki olarak da algılanabilecek olan bir iç-dış ilişkisi kurma çabasına karşılık gelir. “Gormley'e göre bedenın dışsal mekanla ilişkisi vardır ve içinde bir mekan taşır.” (Paidon, 2004). Onun heykellerindeki temel düşünce biçimi, bedenın içinde varolduğunu düşündüğü mekanla (kendi deneyimleriyle ürettiği mekanla) dışarıda bir mekan içinde duran beden arasında empatik de denilebilecek bir ilişki kurabilmektir.

John Hutchinson Gormley'in bu durumunu şu şekilde açıklamıştır;

“Gormley’i daha çok ilgilendiren nokta insanın bir yandan içinde sonsuz bir mekan taşırken öte yandan sonsuz bir mekan içinde yaşıyor olmasıdır. Gormley’in projesi taşıdığı metafizik anlamlara rağmen diğer dünyalara uzaktır. Onun heykelleri insan vücudunun içindeki derin mekan olarak gördüğü şeyle ilgilenir... Gormley’e göre bedenin dışsal mekanla ilişkisi vardır ve içinde bir mekan taşır.” (Paidon, 2004).

Gormley, figürlerinin üretim aşamasında kendi bedenini kullanmaktadır. Ancak burada Gormley’in temel amacı hemen akla geleceği üzere herhangi bir özdeşavurum ya da klasik anlamda bir figür betimlemesi ortaya koymak değildir. Gormley için bu durumun iki temel nedeni vardır. Bunlardan ilki, bedenin içindeki mekanla dışındaki mekan arasında samimi bir ilişki kurabilmektir. Bir diğer amacı ise kişisel deneyimlerine dışarıdan da bakabilmektir. Bir röportajında bu durumu şu şekilde açıklamaktadır.

“Çalışmalarımın en önemli koşulu gerçek ve kişisel deneyimlerimin biçimselleşmesi gereğidir. Ben hiç kimsenin vücudunun içine giremeyeceğime göre, tabi ki kendi vücudumu kullanacağım. Her bir parça zaman içinde şeklenmiş, özgün bir olaydan çıkıp gelmiş demektir. Süreç yalnızca olayı yakalayan araçtır; ama bu aracın kendi vücudum olması çok önemlidir. Tüm proje işi dışarıdan manüple etmek yerine içeriden alarak dışarıya çıkarmaktır. Tüm beden ve akıl sistemini bir araç olarak kullanmaktır. Tabi ki bu eylem sırasında kendi bedenimin kalıbını alırken onun nasıl görüldüğünün farkında olamam. Kalıptan çıkarım, parçaları birleştiririm, olduğum şeyi yeniden değerlendiririm.” (Paidon, 2004).



Resim 29. Antony Gormley, Learning To See,(1993),(218 x 69 x 51 cm)



Resim 30. Antony Gormley, Learning To See (Farklı bir açıdan Görünüm)

Gormley'in bedenlerini farklı kılan bir başka özelliği de beden ve yüzlerdeki ifade biçimlerini kullanma şeklidir. İnsanın kendi deneyimlerinin, korkularının ya da heyecanlarının yüzüne yansımaları gibi bir durumu, Gormley ürettiği bedenlerin bütününde yakalamak ister. Kendi bedeninden kalıplar olarak çalışmasının temel nedenlerinden birinin de bu olduğu söylenebilir.

Gormley, E.H.G ile yaptığı bir röportajda bu konuyla ilgili olarak şunları söyler;

“Yapmaya çalıştığım şey belki de geçmişte portre ressamlarının yüzü ele alış biçimlerini bedeninin tümünde kullanmak. Bedenimi yalnızca bir başlangıç noktası olarak kullanıyorum. Yapmaya çalıştığım şey bir koreografin dansçının bedenine yapmaya çalıştığı şeyden çok farklı değil. Çalışmalarımda bedenimi bir ortam bir araç olarak kullanıyorum.” (Paidon, 2004).



Resim 31. Antony Gormley, Field, teracotta,(1984-85)



Resim 32. Antony Gormley, Field, teracotta, (Ayrıntı)

Stephan Bann, Gormley ve Epstein'in heykellerini karşılaştırarak her ikisinin de Grek heykelinden izler taşıdığını ve her ikisinin de modernizmin reddettiği figür geleneğinin yeniden canlandırılması olarak algılanabileceğini ifade eder. “Bu açıdan bakıldığında Gormley'in figürlerinin doğrudan sanatçının bedeninden alınan kalıplardan oluşması anlambilimsel bir içerik kazanır. Yani figürler birer sembol değil göstergedir. Çünkü gerçekte temsil arasında bir çizgiyi oluşturur. Gormley'in bu figürlere yönelik yaptığı açıklamalarda belirttiği üzere figürler içsel olanla dışsal olan arasında aracılık yapan bir beden olarak tasarlanmıştır.” (Paidon, 2004).

Gormley'in farklı bir beden ve mekan algısı ile ürettiği figürler, Rodin'in anlatımcılığına, Giacometti'nin yanılsamalı mekan yaratabilme çabasına ya da “modern giysilerle çağdaş çerçeveye vurgu yapan Segal heykellerine benzemez.” (Paidon, 2004).

“Gormley'in ağır kütleli etki yaratan heykelleri güçlü bir öz-beden algısının tespiti gibi görünürler. Çoğaltma kalıplarında yüzeysel ayrıntılarından arınarak anonim üretime dönüşen bu bedenler daha genel bir kimlik kavrayışına yönelirler. Gormley'in heykelleri işte bu noktada; Hristiyanlıkla Budizm arasındaki çelişkiden değil ama ben ve ben olmayan arasındaki ilişkiden doğmuştur.” (Paidon, 2004).

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÜRÜN ANALİZLERİ

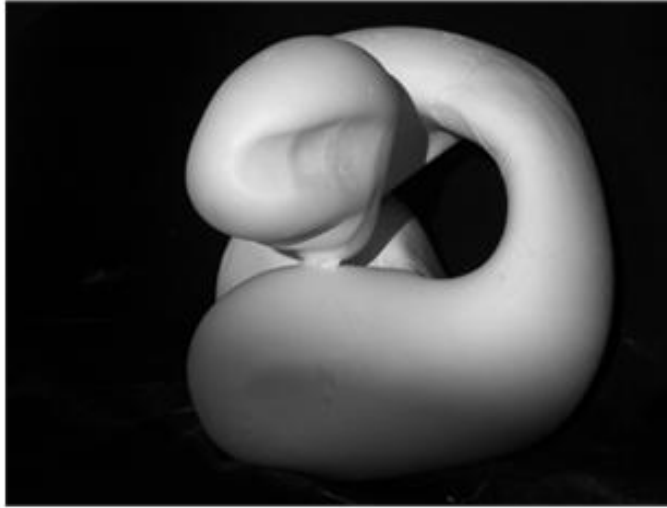
5.1. Alçı Form Örnekleri



Resim 33 .Alçı form örnekleri, Çalışma esnasında



Resim 34. Alçı form örnekleri, No:1



Resim 35. Alçı form örnekleri , No:2



Resim 36. Alçı form örnekleri, No:3



Resim 37.Alçı form örnekleri, No:4



Resim 38.Alçı form örnekleri, No:5

5.2. Ürünlerin Analizi

Yaratım sürecinin bir arama, keşfetme sürecine denk düştüğünü öne süren görüşler aynı zamanda sanatsal yaratım sürecinin tam olarak açıklanamazlığını, bu ilişkinin sadece sanatçı ve nesne arasında cereyan eden bir niteliğe sahip olduğunu ve özne-nesne ilişkisinin yoğunluğuna bağlı olarak sürekli değişim gösterdiğine de işaret eder. Heykel sanatının uzun tarihinde hem kültürlerin hem de bu çalışma kapsamında incelenen modern heykelin temellerini atan sanatçıların özgün yaklaşımları, ancak bu özne-nesne ilişkisi dahilinde gerçekleştirilen Doğa yorumunun farklı yoğunluklarda ve biçimlerde yaşanmış olmasıyla açıklanabilir. Sanatçının nesneyle yaşadığı süreç aynı zamanda, sürecin sonucu olma özelliğini kendinde taşıyan bir varlık olarak sanat ürününün de belirgin niteliklerini oluşturur. Her sanat ürünü yaşanan süreç içerisinde daha en başından sanatçının nesneyle olan diyalektik ilişkisinde gördükleri ve biriktirdiklerinin, kendi yaşamsal deneyimleri ve fikirleriyle bütünleştirilmesinin bir sonucu niteliğindedir. Dolayısıyla böyle bir sürecin ardından ortaya çıkan sanat ürününün yapısında, üretildiği sürecin izlerini taşıyor olması da kaçınılmazdır.

Sanatsal yaratım süreci her şeyden önce özne ve nesne arasındaki diyalektik bir ilişkiye dayanır. Sanatçı kendi içinde bir bütün olan sanat ürününe ulaşabilmek için nesneye sürekli olarak dışarıdan müdahalede bulunur, ancak bu süreçte nesne de yarattığı çağrışımlar üzerinden sanatçının algılama biçimine bağlı olarak onu dönüşüme uğratar. Bu bakımdan yaratım süreci öznenin nesneye doğru olan tek taraflı bir etkinlik olmanın ötesinde nesneden özneye doğru da gerçekleşebilen çift taraflı bir özelliğe sahiptir. Sanatçının nesneyle arasında kurduğu bu türden bir ilişki, sanatsal yaratım sürecini statik bir ilişki olmaktan çıkarıp, sanatçının algılarını nesnenin çağrışımlarına açık bıraktığı, hem biçimsel hem de düşünsel boyutta kendine müdahale etmesine izin verdiği, malzemeyi kendi sanatsal gelişiminin bir aracı gibi gördüğü, kendi içinde sürekli değişen dinamik bir sürece dönüştürür.

Yaratım süreci sanatçının kimi zaman bir fikirle, kimi zaman da hiçbir fikre sahip olmadan sadece nesneyle, malzemeyle giriştiği deneysel bir süreçtir. Modern heykel tarihinin, dolayısıyla bu çalışmaya konu edilen heykel sanatçılarının kendi kişisel yaklaşımlarını nasıl ve hangi fikirler üzerinden oluşturdukları incelendiğinde, sanat ürününün görülür, duyulur hale geldiği, bir biçime kavuştuğu son halinin, yoğun olarak yaşanan düşünsel, deneysel bir sürecin sonucu olduğu görülür.

Deneyisel olandan kasıt kısaca şudur: Sanatçı nesneye enine boyuna düşünülmüş, kesin sonuca bağlanmış bir düşünce üzerinden yaklaşmayabilir. Bu düşünceyi nesneyle ve kendi alanının araçlarıyla yoğunluğuna bir süreç yaşayarak, nesne üzerinde o an ortaya çıkmış bir etkiyi keşfedip bunun üzerinden nesneyi sürekli olarak dönüştürerek, olanakları dahilinde zorlayarak da geliştirebilir. Eğer sanatsal yaratım süreci başından itibaren bir deney ve keşfetme süreci ise sanatçının bu süreçte keşfedeceği bir şeyler olmalıdır. Sanatçı daha başından itibaren sonucu görebiliyorsa o zaman böyle bir sürecin yaşanmasına da gerek yoktur. Çünkü böylesi bir durum, (sonucun önceden belirlenmiş olması) hem sanatçının fikrini hem de sanat ürününün kendisini sabit bir varlık olmaktan ileriye götürmediği gibi, süreç içinde de nesnenin sanatçı üzerinde yaratacağı kimi duygulanımların, keşiflerin de yok sayılması anlamına gelecektir.

Sanat tarihinde birçok sanatçı çalışma biçimini anlatırken bu noktaya dikkat çekmektedir. Bu sanatçılardan biri de Henry Moore'dur. Henry Moore'un sanatının temeli önceki bölümlerde anlatıldığı üzere doğanın dikkatli bir gözle incelenmesine dayandırılır. Onun çakıl taşları hakkındaki fikirleri ve gözlemleri heykellerinin de temel biçimlenme prensiplerini oluşturur. Moore bir keşif yapmış ve bunu heykel koşullarında sürekli olarak ve her seferinde yeniden keşfetmeye çalışmıştır. Sanatçı sabit bir fikirle yola çıkmaktansa deneyisel bir süreç yaşayarak malzemenin tüm getirilerine algılarını açık bırakmış, sanat ürününün görünür hale geldiği son aşamada malzemenin kendi özelliğinin de ürünün yapısına katılmasını sağlamıştır

Henry Moore kendi yaratım sürecini şöyle özetliyor;

“Kendi deneyimlerim çerçevesinde kimileyin ben bir desene çözülecek hiçbir ön sorunum olmadan yalnız kağıt üzerinde kalem kullanmak isteğiyle başlar, bilinçli bir erekten uzak, çizgiler, tonlar, biçimler sıralarım. Ama kafam ortaya çıkanlarla doldukça, bir an gelir bir düşünce bilince girer somutlaşıverir. İşte o zaman bir denet bir düzenleme kendini göstermeye başlar. Kimileyin de belli bir konuyla işe başlarım, ya da boyutları belli bir taş parçasında, kendi önüme koyduğum bir heykel sorununu çözmeye girişir, düşüncemi dile getirecek düzenli bir biçimler bağlantısı kurmaya çabalarım. Ama, yapıt salt bir heykel denemesi olarak kalmayacaksa, düşünce sürecinde açıklanamaz atlamalar kendini gösterir bu arada düş gücü de üzerine düşeni yapar.” (Kedik, 2003, 112).

Sanatçının bu sözleri kendi içinde bir bütün olan sanat ürününe ulaşabilmek için bir sanatçının geçirmesi gereken deneysel sürecin ipuçlarını vermesinin yanında, yaratım sürecine sanatçının olduğu kadar malzemenin ve yaşanan sürecin niteliğinin de etkisinin sağlam kanıtlarını oluşturur. Bu süreç ve onun sonuçları kimi zaman sanatçının daha önceden üzerinde yoğunlaştığı bir fikrin biçimsel anlamda açımlayıcısı olduğu kadar, yeni fikirlerin ve biçim anlayışlarının da oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Başka deyişle sanatçının oluşturacağı sanatsal fikir de, yoğunluğa bağlı olarak bu süreç üzerinden geliştirilmeye başlanır. Çünkü böylesi bir süreç sanatçının nesneyi dönüştürdüğü ölçüde nesnenin de sanatçının forma dönük algılarını ve düşünme biçimini dönüşüme uğrattığı bir süreçtir. Bu şekilde tarif edilen bir süreç doğal olarak sanatçının elindeki nesneyi/malzemeyi sıradan bir araç olmaktan ya da önceden hazırlanmış bir fikrin kılıfı olmaktan çıkarıp, sanatçının algısına da bağlı olarak sürece etkin olarak katılan, olanakları dahilinde yarattığı çağrışımlarla sanatçıya yeni fikirler veren, onun forma dönük algısında değişimler yaratan bir varlık haline getirir. Bu süreç üzerinden sanatçı yeni bir biçim diline ulaşabilmesinin yanı sıra üstünde durduğu sanatsal fikrin de formun dönüşüm sürecine paralel olarak gittikçe netleşmeye gelişmeye başladığını görür.

Bu aşamada bir noktayı da vurgulamak gerekmektedir. Her yaratım süreci zihinsel bir etkinliği de beraberinde getirir. Sanatçının nesneyle kurduğu bu türden bir ilişkiyi sıradan bir süreçten ayıran temel özellik onun görme keşfetme etkinliğindeki ayrıcalığından kaynaklanır. Sanatçı hiçbir fikre sahip olmasa bile nesneye bir ön bilgiyle bir tür donanmışlıkla yaklaşır. Dolayısıyla nesnenin sürekli olarak dönüştüğü bu süreçte sanatçının gözü de sürekli olarak bir şeyler, bir takım ilişkiler, uygunluklar aramaktadır. Nesneyi sanatsal koşullarda değiştirme, dönüştürme gücüne sahip etkin bir özne olarak sanatçı daha en başından nesneye belirli bir bilinçle yaklaşmaktadır. Aradığı şey kafasında belli belirsiz duran bir fikrin en uygun biçimsel karşılığıdır. Ancak hem düşünsel hem de biçimsel boyutta sürekli olarak değişebilecek bir fikrin.

Genel olarak söylendiğinde görme eylemi sanatçı ve nesneyle yaşadığı süreç göz önüne alındığında aynı zamanda düşünsel bir etkinlik niteliğini de taşır. Sıradan bir bakma eylemiyle sanatçının görme, biriktirme eylemini birbirinden ayırtan temel fark da bu noktadan kaynaklanır. Diğer bir deyişle sanatçıda görme ve düşünme etkinliği tek bir eylemmiş gibi aynı anda yürütülür. Sanatçılar tarafından sürekli olarak tekrarlanan Doğanın derinlemesine bir gözlemi ifadesiyle anlatılmak istenenin de tam olarak bu durumu tarif ettiği söylenebilir. El nesneyi biçimlerken ya da sanatçı nesneyi incelerken

göz düşünceyle paralel hareket ederek ona uygun biçimi arar ve bulduğunda süreç bir süreliğine durur - bir değerlendirme için-. Görme eylemi düşünme eylemini mükemmel bir biçimde tamamlar. Yoğunlaşmaktan kaynaklanan bu tamamlanmışlığın derecesi de sanat ürününün niteliğini belirler. Süreç içerisinde fikir de, yaratılan yeni biçimler de, yaşanan başarısız ve eksik denemelerden dolayı sürekli geriye dönülmesinden, ortaya çıkan biçimlere göre sanatçının yön değiştirmesinden kaynaklı olarak bazen geriye çıkış noktasından bir şey kalmayacak şekilde dönüşüme uğrar. Sanatçı bu noktada yanlış olan bir şeyden geriye döndüğünü değil, hem fikrin hem de biçimin hızlı bir şekilde geliştiğini, dönüştüğünü görür.

Bu doğrultuda, çalışma kapsamında incelenecek olan ürünler malzemeyi / nesneyi kendi olanakları dahilinde, onu kendi kendisini biçimleyecek şekilde yönlendirmek gibi bir fikirden yola çıkılarak yaşanmış uzun, deneysel bir sürecin sonuçları niteliğindedir. Sürecin başından itibaren insan bedeninin parçalarını yeniden biçimlemek, sanatsal koşullarda yeniden kurgulamak fikriyle değil, nesnenin / malzemenin kendi olanakları dahilinde yapılabileceklerin sorgulanması açısından, öznenin nesneye müdahalesinin olabildiğince aza indirgenmesi amacıyla yola çıkılmıştır. Yaratım sürecinin öznenin nesneye olduğu kadar nesneden de özneye doğru yaşanan bir süreç olduğu kabul edilerek, sanatçının malzemeyi / nesneyi etkilediği ölçüde, malzemenin / nesnenin de çağrıştırdığı form dahilinde sanatçıyı etkilediği, süreç içinde üretilen her bir formun bir sonrakinin ipuçlarını içinde taşıdığı, deneysel bir süreçtir bu.

Tez kapsamında üretilen çalışmaların eleştirilmesinin öncesinde, onları ortaya çıkaran sürecin de vurgulanması, Sürecin her bir aşamasının üretilen alçı modeller üzerinden tartışılması gerektiği düşünülmüştür. Çünkü bu süreç hem analiz kısmında incelenecek ürünlerinin tam olarak belirli bir zemine oturtulması, hem de belirli bir form dilinin oluşturulması bakımından oldukça önemlidir.

Süreç akışkan bir maddenin esnek bir malzemenin (lateks eldivenin) içine dökülerek biçimlenmesiyle başlar. Su ile karıştırılan alçı akışkan bir malzemedir ve içine girdiği nesnenin biçimini alır. Eldiven gibi esnek bir malzemenin içinde alçı kil gibi yoğrulabilir ve donma süresi düşünüldüğünde çabuk sonuç alınabilir, bu yönüyle de sürekli olarak yeni arayışların denenebildiği bir malzeme haline gelir. Alçıyı doğrudan eldivenin içine döktüğünüzde doğal olarak onun biçimini alır ve bedene ait bir parça, bir el elde edersiniz. Ancak bu malzemeyi eldiveni bir yere asarsanız bu sefer esnek malzemenin içindeki alçı ağırlığından dolayı uzayarak biçim alır ve müdahale etmeden,

uzatılmış, yapısı bozulmuş bir kol ya da el elde edersiniz. Ancak burada önemli olan bedene ait bir parçanın kolayca elde edilmesi değil malzemenin olanaklarının sınanmasıdır.

Malzemenin esniyor olması eldivenin hepsini değil de sadece parmaklarının birinin alçı malzemenin ağırlığı ile uzatılması, esnetilmesi fikrini akla getirir. Bu durum bedene ait herhangi bir parçanın dışında, tanıdık bir biçime, bedenin herhangi bir parçasına benzemeyen, yoğurmak yoluyla biçimleyebileceğiniz bir kütleye ulaşmanızı sağlar. Bu aşamada elde edilen yeni kütle ellerle uzatılarak, sıkılarak, bir yere asılarak, gerilerek, üzerine bastırılarak, başka bir malzemeye sarılarak biçimlenmeye başlanır. Malzemenin gerilimine bağlı olarak pürüzsüz, ışığın yumuşak geçişlerine olanak sağlayacak yeni formlar elde edilir.

Daha en başından eldeki sıvı kütle sıkışmadan kaynaklı olarak küçüklü büyüklü parçalara ayrılmaya, bu parçalar arasında yumuşak ışık geçişleri oluşmaya başlar. Sürecin bu aşamasında aranan sadece ortaya çıkan bu yüzey biçiminin ve parçalanmayla oluşan bölümlerin birbiriyle aralarında bütünlük oluşturacak bir beraberliktir. Bu şekilde oluşturulan biçimler sürecin bu aşamasında salt heykelin problemlerine dönük arayışlarla kurgulanmak istenmektedir. Örneğin parça bütün ilişkisi, kütsel bir görünümün yakalanabilmesi, bir parçanın diğerini taşıması vb gibi.

Deneyimler malzeme yapısına bağlı olarak kimi rastlantısal oluşumlara da olanak sağlar. Örneğin, plastik içindeki alçı malzemenin bir nesnenin üzerine konulması gibi. Malzeme üzerine bindiği nesnenin yapısına bağlı olarak yeni bir forma kavuşur. Silindirik şeklinde bir nesne kullanıldığında ve alçı donduktan sonra çıkarıldığında ortaya çıkan yeni form bir iç boşluğa sahip olur. Bu durum buraya kadar geline süreçte tek bir kütleye ulaşılacak şekilde biçimlenmeye çalışılan formun boşluk aracılığıyla parçalanması, kendi iç boşluğunu oluşturacak şekilde biçimlendirilmesi gibi fikirleri akla getirir. Bu aşamada malzeme başka nesnelerle ilişkilendirilmeye, onların etrafına sarılmaya başlanarak formlar üzerinde iç boşluklar oluşturulmaya çalışılır.

Bu aşamada sürece dışarıdan katılan nesnenin olduğu kadar bir önceki çalışmanın ya da denemenin de büyük payı vardır. Üretilen örnekler biçimsel anlamda birbirinin devamı niteliğindedir. Başka deyişle her çalışma ortaya çıkan özelliklerine bağlı olarak bir sonrakinin ipuçlarını da içerisinde taşımaktadır. Bir önceki form üzerinden yapılan çağrışımlar bir sonraki formda başka bir şekilde biçim almaktadır.

Tüm aşamalar içinde ortaya çıkan formlar malzemenin yapısına ve sürecin gelişimine uygun olarak bir sonrakini doğuran yenileyen bir varlık konumundadır.

Sürecin bu yanı (formun kendini üretecek ipuçlarını kendi üzerinde taşıyor olması), üzerinde çalışılan başka bir kavramla, Doğanın birincil unsurlarından biri olan dişi kavramıyla özdeşleştirilir. Dişi kavramının temel özelliği yeni bir varlık meydana getirebilmesi, yani doğurganlığıdır. Dişi kavramı doğanın temel bir özelliğini vurgulamasının yanında aynı zaman da onun diğer yarısını oluşturur.

Doğanın bu şekilde algılanması ve formların kendi içlerinde verdikleri ipuçlarıyla kendilerini üreten bir yapıya sahip olması Doğanın kendine özgü bu yapısının sanat üzerinden de yürütülebileceği fikrini güçlendirir. Afşar Timuçi'nin deyişiyle sanat bir yoktan varediş değil tersine bir vardan varediş işlemidir. Diğer bir deyişle sanat ürününün yapısında kullanılan gereç doğanın bir parçasıdır ve dönüşüm mantığı da nesnenin / malzemenin uygunluk ve doğurganlığı çerçevesinde belirlenmelidir.

Buraya kadar oluşturulan formlar bu fikir üzerinden yeniden kurgulanmaya başlanır. Malzemenin ve sürecin tüm getirileri bir dişi form fikri üzerinden yürütülmeye çalışılır. Gerecin olanaklarını zorlayan el ve göz bir formun dişi özelliklerinin taşınması gereken ipuçlarını araştırmaya ve yakalamaya başlar. Yüzeyin pürüzsüzlüğü ile ışığın yumuşak geçişlerine uygunluğu vb etkiler kadın bedenini sezdirecek şekilde düzenlenir. Bedenin yeniden anatomik bir tarifinin yapılması, herhangi bir parçasının ya da hareketinin anlatımı yerine, formun olanakları içerisinde dişi kavramını çağrıştıran formlar üretmek amaçlanır. Ortaya çıkan formlar tanınırlık kazanmaya, kadın bedenini çağrıştıracak figüratif izler taşıyan biçimlere yaklaşmaya başlar. Biçimler insan bedeninin ve dişi kavramının temel özellikleri çerçevesinde bölümlere ayrılır. Form içinde yaratılan boşluklar dişi kavramını sezdirecek şekilde kurgulanır. Gerektiği yerde form birden fazla parçanın düzenlenmesine doğru gelişir.

Malzemenin olanaklarının heykel koşullarında araştırılmasıyla başlayan ve rastlantısal kimi ilişkilerin ortaya çıkardığı yeni biçimlerin ve etkilerinin sürekli olarak yenilenerek devam ettirildiği bu süreç, elde edilen sonuçların, etkilerin bilinçli bir şekilde bir araya getirilmesiyle sürdürülmüştür.

El formu biçimlerken gözde dişiye ait bir iç boşluk, üçgen biçimler, yumuşak hatlar, bu hatların arasında yaratılacak küçük hacimlemeler, formların dişi kavramının üretim yönünü vurgulayacak şekilde kadın bedenini anımsatacak bölünmeler gibi temel özellikleri arar.

Biçimlenen her bir formun göz tarafından kaydedilen, biriktirilen özellikleri bir sonraki formda yeniden denenir. Burada temel amaç bir kadın bedeni tasviri yapmak

değil malzemenin olanakları dahilinde formu kadın bedenini ve dolayısıyla dişi kavramını sezdirecek şekilde yeniden kurgulamaktır.

Bu açıdan bakıldığında kadın bedeninin bir amaç değil bir araç olduğu görülür. Dişi form kavramı kadın bedeni üzerinden çağrışım yapılarak aktarılacak istenmektedir. İzleyiciye gösterilmek istenen tam olarak kadın bedeni ya da ona ilişkin toplumsal bir kavram değil, formun dişil özellikleridir. Süreç içinde az önce değinildiği gibi formun, çalışma biçimine bağlı olarak kendi kendini üreten yenileyen bir yapısı vardır. Amaca ulaşmada form sürekli olarak dönüştürülmektedir.

Genel olarak söylendiğinde böyleleri bir duruma uygun düşecek şekilde, kadın bedeninin tamamının kullanılmasından ziyade kavramsal bazda öne çıkan özelliklerin vurgulanması yoluyla formlarla bütünleştirilmesi tercih edilmiştir. Bu nedenle dişi ve form kavramları yan yana getirilmek istenmiştir.

Deneyisel süreçte elde edilen bulgular tez çalışması kapsamında üretilen mermer ve alüminyum çalışmaların hem biçimsel, hem de düşünsel anlamda arka planını oluşturmaktadır. Bu bakımından gösterilen alçı modeller farklı bir malzemeyle üretilen yeni çalışmaların ilk örnekleri, başka deyişle biçimsel anlamda çıkış noktalarını oluşturmaktadır. Üretilen modeller ve sürecin kendisi bir eskiz defteri ya da ön çalışma, bir ön hazırlık olarak da değerlendirilmelidir.

Deneyisel çalışmaların bir sanat ürününe dönüştürülmesi işlemi, gerek yığma gerekse eksiltme yöntemlerine uygun olarak yeniden kurgulanmıştır. Şüphesiz ki bu durum beraberinde yeni bir takım problemleri ve biçimde küçük kimi değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Taşın yapısının farklı oluşu önceki yöntemin aksine daha az hataya ve denemeye izin vermesinin yanında, üretilen heykellerde denge gibi temel bir unsurun çözümünü ve kaide problemini de beraberinde getirmektedir. Buna göre üretilen alçı modellerden hareketle biçimlenen yeni malzeme heykelin temel problemleri üzerinden yeniden kurgulanmaya başlanmıştır. Yeni çalışmaların bazılarında formun kaideyle ilişkilendirilmesi, temelde bir denge duygusu yaratmak, üretilen formun boşlukta kapladığı alanın daha güçlü hale getirilmesi ve formun algılanabilirliğinin güçlendirilmesi gibi problemlerin bir çözümü niteliğinde heykele katılmak istenmiştir. Hem statik denge -heykelin ayakta durabilirliği- hem de görsel denge -nesnenin boşluğa hakimiyeti- bakımından üretilen heykellerin kurgulanışında kaide önemli bir rol oynamaktadır. Kaide kimi zaman üretilen formla çok az bir noktada temas ettirilmekte ve izleyicinin gözünde dengeye dayalı bir gerilim yaratmakta kimi zaman da geniş bir yüzey olarak tasarlanarak üzerindeki formun yüzey- hacim ilişkisini

güçlendirmektedir. Dolayısıyla nesnenin kendi yapısal özellikleri formun dışı kavramını sezdirecek şekilde kurgulanmakta, malzemenin yapısal özellikleri de, kaide de formun bir heykele dönüşmesini tamamlayan unsurlar olarak plastik araçların kurgulanmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Buna göre resim 39, 40, 41, 42, 43'teki çalışmalar bu şekilde yaşanan bir sürecin sonucu olarak yüzey özellikleri ve formlara uygunluğu bakımından alçı malzemeden alüminyum ve mermer malzemeye taşınan çalışmalardır.

Resim 39'da görülen çalışma daha önceki bölümlerde gösterilen alçı modellerden birinin farklı bir uygulamasıdır ve alüminyum malzemeden dökülmüştür. Çalışma birbiriyle aynı özellikler gösteren iki ayrı formdan meydana gelmektedir. Bu formlar altta bir boşluk oluşturacak şekilde baş kısımlarından birleşerek birbirini taşımaktadırlar. Formların herbiri kendi içinde bedeninin üç temel parçasına ayrılmış, aşağıdan yukarıya doğru gelişen hareketleri, üçgen biçiminde bir iç boşluk oluşturacak biçimde tekrar başlangıç noktasına dönmüştür.



Resim 39. Alüminyum Döküm, 2006, (22 x 15 x 15 cm)

Çalışmanın alt tarafında bulunan boşluk formların zeminle bağlantısını en aza indirmenin yanında, formların birbirini taşıdığı duygusunu ve dolaylı olarak denge duygusunu güçlendirir. Formların yüzeyi alçı modellerde olduğu gibi bu çalışmada da yumuşak ışık geçişleri sağlayabilecek şekilde pürüzsüz bırakılmıştır. Diğer çalışmalarda

da görüleceği üzere bu formda da bedenin ana gövdeye gelen kısmında içbükey negatif bir alan bırakılmıştır.

Bu alan formların kendi içinde oluşturdukları iç boşlukla beraber formun dışı özelliklerini anımsatacak biçimde kurgulanmıştır. Genel olarak bakıldığında formlar çok az figüratif özellikler göstermektedir. Burada bedenin parçalarının vurgulanmasından ziyade ağırlıklı olarak kullanılan kadın bedenine ait kavramların temel özellikleri ön plana çıkarılmak istenmiştir. Eski uygarlıklarda ve özellikle Anadolu'da üretilen ana tanrıça heykellerinde açıkça görüleceği üzere kadının doğurganlığı doğanın üretkenliğiyle bereketiyle özdeşleştirilmiş, tanrıça heykellerinde beden de bu inanca uygun olarak yuvarlak hatlarla ve şişkin karın bölgesiyle betimlenmiştir. Ancak bu çalışmalarda doğrudan vurgulanmak istenen kadın bedeninin doğurganlığı olmadığından bu etki formun kendine has bir özelliği olarak tersine çevrilerek de kullanılmıştır. Bu etkinin kullanılmasının temel nedeni formun içinden bir şeylerin çıktığı ya da çıkacağı izleniminin güçlendirilmek istenmesidir.

Alçı çalışmaların üretildiği sürecin getirilerinden biri bir çalışmayı farklı biçimlerde kurgulayabilmek olmuştur. Üretilen yeni bir formun farklı biçimlerde düzenlenmesi hem fikir anlamında hem de biçimsel anlamda yeni çağrışımları da beraberinde getirmiştir.



Resim 40. Mermer, 2006, (40 x 21 x 13 cm)

Resim 40'ta görülen form daha önce alçıdan birçok kez üretilmiş bir formun mermere uygulanmış bir örneğidir. Deneysel süreçte malzeme sürekli olarak elle yoğrularak üretilmiştir. Resim 40'taki form örneği farklı bir teknikle, geleneksel bir yöntem olan yüzeyden içeriye doğru yontularak biçimlenmiştir. Bu mermerden üretilen ilk çalışmadır ve önceki sürece uyularak, malzemenin değişmiş olmasına karşın formun genel yapısında geniş kapsamlı bir değişikliğe gidilmemiş ancak taş malzemenin olanakları doğal olarak formun algılanmasında kimi değişikliklere neden olmuştur. Bir önceki çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da beden üç ana bölüm halinde algılanmış ancak parçaların birbiriyle olan ilişkisi kütlenin yapısına da bağlı olarak değiştirilmiş ve değme noktaları arttırılmıştır.

Bu çalışmada formlar ortalarından geçen oluk şeklinde bir hatla birbirinden ayrılır ve aşağıya doğru eğimli bir hareket yapar, ancak bu sefer kendisiyle birleşmez ve baş kısımları havada asılı kalır. Aralarında oluşan alt boşluktan arka taraftaki formun baş kısmı görünür ve bu heykele cepheden bakıldığında bir derinlik duygusu kazandırır. Bununla birlikte önceki çalışmada formun kendi iç boşluğuyla oluşturduğu üçgenimsi yapı bu formun ortasından iç kısma doğru yönelen içbükey bir yüzey olarak gösterilmiştir.

Resim 41'de görülen çalışma daha önce üretilen alçı modellerden biri üzerinden çok fazla değişiklik yapılmadan mermer malzemeye aktarılmıştır. Beden ilk bakışta iki ana parçadan oluşuyormuş gibi görünse de üç ana parçadan üretilmiştir. Formun ana gövdeyi oluşturan kısmından kuyruk kısmına giden bölümde açıkça fark edilebilecek şekilde içbükey bir alan oluşturulmuştur ve formun bittiği yerde uzamaya devam edecekmiş gibi bir izlenim verebilmek için küçük hacimlemeler bırakılmıştır.



Resim41. Mermer, 2006, (50 x 35 x 21 cm)

Bu çalışma diğerlerinin içinde bedene ve onun özelliklerine beklide en yakın olanıdır. Hatlar gayet açık bir biçimde algılanabilmektedir ve formun tamamı yaylardan meydana gelmiştir. Önceki çalışmalardan temel bir fark olarak bu form yarı daire biçiminde bir kaideyle beraber tasarlanmıştır. Kaidenin üst kısmı ve formun alt kısmında ki yaylar çok küçük bir nokta da birbirlerine temas etmekte ve bir denge duygusu oluşturmaktadır. Bunun yanında yayların birbirine tamamen zıt yönlerde oluşunun kompozisyonu güçlendirdiği düşünülmektedir. Bu etki, yayların karşılıklı ilişkisi heykelin her açısından aşağıdan yukarıya doğru güçlü bir hareket yaptığı izlenimini de güçlendirmektedir.



Resim 42. Mermer, 2006, (70 x 47 x 23 cm)

Resim 41’de görülen çalışmada taşın yapısından kaynaklandığı düşünülen kimi sorunlar Resim 42’de görülen çalışmada çözülmeye çalışılmıştır. Bu bakımdan her iki form da yapısal kuruluş bakımından birbiriyle benzerlikler göstermektedir. Üretilen yeni form üzerinde formun ana gövdesini oluşturan kısımda negatif bir alan oluşturulmuştur. Bir öncekinde olduğu gibi bu çalışmada da form üç ana parça üzerinden biçimlendirilmiştir. Ancak formun içinden dışarıya doğru hareket eden kuyruk kısmı, bu çalışmada formun kendi içinde bir boşluk oluşturacak şekilde olabildiğince uzatılmıştır.

Bununla birlikte formun baş kısmını oluşturan büyük kütle de bedene dönük algıyı güçlendirebilmek için yarım daire şeklinde bir hatla iki ana parçaya ayrılmıştır. Bu hattın sağ tarafında kalan kısmı bedenin baş ve omuz kısımlarını belirtmektedir. Omuz bir yay eşliğinde formun kuyruk kısmına bağlanmakta, omuzun üstünden görünen kısım ise bir baş çağrışımı yapmaktadır. Önceki çalışmalarda kullanılan, formun içinde bir şeyler taşıdığı ya da kuyruk kısmından bir şeylerin çıkmak üzere olduğunu güçlendiren etki bu formda kullanılmış, ancak diğerlerinden farklı olarak burada forma bir hareket getirmesi amacıyla kendi içinde bir ritim oluşturacak şekilde parçalı olarak tasarlanmıştır. Formun eğimli bir şekilde üzerinde durduğu kaide bazalttan üretilmiştir. Kaide belirli bir denge duygusunun kazandırılması açısından

formun gerilimini sağlayacak ve formun büyük bir kısmını dışarıda, boşlukta bırakacak şekilde eğimli olarak tasarlanmıştır.



Resim43. Alüminyum Döküm, 2006, (16 x 26 x 15 cm)

Resim 43'te görülen çalışma birbirine göre üretilen iki ayrı formun bir araya getirilmesinden meydana gelmektedir. Diğer bir deyişle bu çalışmada form ve kaide hem biçimsel hem de anlamsal bakımdan birbirine uygunluğu açısından birlikte tasarlanmıştır. Dolayısıyla yatay duran ve aynı zaman da kaide işlevi gören alttaki biçim üstündeki dikey biçimin dengesini güçlendirmesinin yanında kendi üzerinde taşıdığı dişil özelliklerle de heykelin yapısına anlamı tamamlayacak şekilde katılır.

Genel olarak bakıldığında heykel, iki ayrı formun yatay ve dikey eksenlerde birleşiminden oluşur. Alttaki form ortadan ikiye bölünerek üstteki form bu boşluğa yerleştirilmiştir. Bu biçimsel çözümleme ile dişilik kavramı erkeksi bir enerji taşıyan ikinci biçimle buluştuğunda, dişinin üretime dönük bütün özelliklerini daha güçlü bir biçimde vurgulamaktadır.

SONUÇ

İnsanın kendi bedeni bir imge olarak kullanması sanatın var olmasıyla başlamış ve önemini hiç yitirmeden günümüze kadar gelmiştir. Hatta 1900'lere kadar gelen geniş tarihsel süreçte, heykel sanatıyla özdeşleşmiş ve onun vazgeçilmez teması olmuştur. İnsan doğayla kurduğu özel ilişkisini tanımlayabilmek ve temel yaşamsal kaygılarını dile getirebilmek için bu uzun süreçte heykel sanatında hep figürü kullanmıştır.

Figür kimi zaman üretildiği dönemin toplumsal, teknolojik gelişmelerin tanığı, kimi zaman doğaüstü yaratıkların fiziksel bedeni, kimi zaman da genel inançların önemli bir temsili nesnesi olmuştur. Figür de insanın gelişimine paralel olarak kendi evrimini geçirmiş ve bu süreçte hayatı anlama, algılama, değiştirme yeni dengeler oluşturma çabasıyla yeni beden kavrayışlarında, yeni benlik tanımlamalarında çok çeşitli gerçeklik modellerinin benimsenmesini ve tartışılmasını sağlamıştır.

İnsanın doğayla kurduğu bu özel ilişkide heykel sanatında figür, insanın genel bir kategorinin varlığı olarak başlayıp bireyselleşmeye doğru evrimleşmeye başladığı çizgiye paralel şekilde, insanın algılama biçiminde de genelden özele doğru evrimleşme gösterir. Tarihsel süreçte hayatın dinamiklerinin algılanması ve bunlar üzerinden yaşamın düzenlenmesi, toplumsal olandan bireysel olana doğru bir gelişim göstermiş, bu süreç sanatta da aynı etkiyi yaratmış, buna koşut olarak sanatçı da bedeni algılama ve sanatsal koşullarda yeniden üretme sürecinde genelden özelle doğru bir evrim geçirmiştir.

Buna bağlı olarak 20.yüzyıla kadar gelen süreçte sanatı belirleyen genel güzellik anlayışı yerini bireysel gerçeklikler ve kişiselliğin vurgusu gibi yeni bir algılama biçimine bırakmıştır. Heykel sanatçının figür aracılığıyla yaptığı vurgu ve yaşama müdahale etme isteği de, genel olandan özel olana doğru bir eğilim göstermiştir.

Heykel sanatında figür bu gerçeklik kavrayışıyla salt kişisel çözüm önerileri ve yaşam deneyimleri etrafında oluşturulan beden algısı üzerinden üretilmiş, bu süreçte sanatçı için kendi öznelliğini görselleştirebileceği yapısal bir kuruluş, sanatsal koşullarda her seferinde yeniden keşfedilebilecek bir nesne olarak algılanmaya başlanmıştır.

Sanatçı kimi zaman doğadan yola çıkarak farklı ve kişisel bir nesnel gerçeklik kavrayışıyla, kimi zaman da kaynağını salt kendi imgeleminden ve yaşam deneyimlerinden alan, tamamen kişisel biçimlendirme yöntemleriyle, insan bedenini

sanatsal araçlarla sürekli olarak kurgulayarak sanata ve onun dışındaki hayata etkin bir biçimde müdahale etmiş, yaşama ve insana dair temel fikir ve düşüncelerini heykel koşullarında yeniden icat edilmiş bedenler üzerinden dile getirmiştir.

Tarihsel süreçte figüratif biçimlemenin geçirdiği bu evrimin vardığı nokta, sanatçıların yaşama öznellikleriyle yaptıkları güçlü vurgu, modern plastik sanatların gelişiminin ve bugünkü algılama biçiminin de temelini oluşturur.

Buna göre yüzyılın hemen başında plastik sanatlarda yaşanan en büyük devrim sanatçıların öznel olana dair yaptıkları kişisel vurgularıdır. Bu fikir üzerinden biçimlenen figürler de kimlikli bir varlığa, varoluşsal anlamını sanattan ve sanatçısından alan kişilikli göstergelere dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Akyürek, Engin (1994), *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, Kabalcı Yayınevi
- Berger, John (2003), *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları
- Bilge, Nilgün (1997), *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, İstanbul: Boğaziçi
- Berger, Peter. L (1967), "İnsan ve Dünyasını İnşası", *Garden City, NY:Doubleday&Co.Inc.*, Çev. Prof. Dr. Yahya Zekai Tezel
- Bahtin, Mihail (2005), *Sanat ve Sorumluluk*, Ayrıntı Yayınları,
- Cemal, Ahmet (2000), *Sanat Üzerine Denemeler*, Can Yayınları
- Deonna, W (1993), *Sanatta Ritimler ve Kanunlar*, Remzi Kitabevi
- Gombrich, E. H (2002), *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi
- Kedik, Ayşe (2003), *Yaratıcı Süreçte Özne-Nesne Bağlamında Nesnelleştirme (Objektivasyon)*, SanattaYeterlik Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Paidon (2004), *Antony Gormley*, New Edition, Revised-Expanded, Paidon
- Rilke, Rainar Maria (2002), *August Rodin*, Cem Yayınevi
- Şenel, Aleeddin (1997), *İlkel Topluluktan Uygur Toluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*, Bilim ve Sanat Yayınları
- Timuçin, Afşar (2000), *Estetik*, Bulut Yayınları
- Timuçin, Afşar (1993), *Düşünce Tarihi*, BDS yayınları
- Tunalı, İsmail (1998), *Estetik*, Remzi Kitabevi
- Yılmaz, Mehmet (2001), *Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınları,
- Yılmaz, Mehmet (2004), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınları
- Worringer, Wilhelm (1993), *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Remzi Kitabevi
- www.geocities.com/soho/easel/2780/sanat/dogus.html, 2006

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler :

Adı Soyadı : Özgür ŞAHİN
Doğum Yeri-Yılı : Silifke, 1979
E-Mail : gtrduende@hotmail.com

Eğitim Durumu :

Yüksek Lisans : Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim - İş Eğitimi Anabilim Dalı, ADANA (2010)
Lisans : Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim - İş Eğitimi Bölümü, Heykel ASD, ADANA (2002)
Yabancı Dil : İngilizce

Çalışma Durmu: Milli Eğitim Bakanlığı, Görsel Sanatlar Öğretmeni