

30804

HEYKEL PLASTİĞİ İLE FİGÜRATİF ANLATIM OLANAKLARI

ŞİNASİ TEK

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Heykel Anasanat Dalı için Öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANİZASYON MERKEZİ**

Ankara
Temmuz, 1994

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Heykel
Anasanat Dalı'nda

SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

Prof. Remzi Savaş

Üye :

Doç. O. Mete Demirbaş (Danışman)

Üye :

Prof. Zafer Gençaydın

Üye :

Doç. Veysel Günay

Üye :

Doç. Aytaç Katı Marmara

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait
olduğunu onaylarım.

.../.../1994

Prof. Dr. Hüsnü Arıcı
Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu raporda heykel plastisitesi ile figüratif anlatım olanakları ele alınmıştır. Başlangıç noktası ise 19. yüzyılın ikinci yarısında geleneğin parçalanması, Cezanne, Daumier, Rosso, Rodin gibi sanatçıların yenilikçi tutumları ve katkılarıyla başlayan dönemdir.

19. yüzyılın başlama noktası seçilmesi, Gombrich'in dediği gibi "Belki ilk kez, sanatçının bireyselliğini ifade etmede sanatın en iyi araç olduğu" (Gombrich 1980:398) görüşüdür. Sanatçı 19. yüzyılın ikinci yarısında günlük sıradan hayatı ve o güne kadar önemsenmeyen bir çok şeyi sanatına konu edinmiştir. Bu bireysellik duygusu sanatçıyı yeni araştırmalara da yöneltmiştir. İzlenimcilik ile onu izleyen akımlar bu araştırmacılığın sonucudur.

Raporun birinci bölümünde geleneğin parçalanışı ile Rodin, Daumier ve Rosso'da oluşmaya başlayan izlenimci heykel ile giriş yapıldı. İzlenimciliğin "an"lık tespiti bunun heykelle aktarımı üzerinde duruldu. Sonra 20. yüzyılda sanayileşmenin fabrika üretiminin ve çalışma hayatının değişime uğrattığı insanın bilinç altının keşfedilmesi ile başlayan Disavurumcu sanatta figür ele alındı. Kübizm başlığı altında doğal biçimden kopuş ve figürde, insanı betimlemeden çok onu yeniden kurma ve inşa etme sorunu ele alındı. "Hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı" (N.M. İpşiroğlu 1978:37) gerçeği irdelendi. Kübistlerin Kavram ressamlığı üzerinde duruldu. Fütürizm (İlerlemecilik) de ise dönemin dünya görüşü ve estetik sorunları ele alındı. Hız, enerji ve hareketin resim-heykel figürü üzerindeki etkileri örneklandı. Kübizm ve Fütürizmden yararlanan Konstruktivizm de ise biçimin yeniden "inşa" edilişi ve "Plastik Kurma" üzerinde duruldu. Dadacı düşünce ve figürde ise hazır malzeme kullanımı ve sanatta yeniden içerik, izleyici, yapıt ilişkisi gözden geçirildi. Bu akım ve sanat hareketlerine

figüre getirilen yenilikler ve sanatsal sorunlar açısından yaklaşıldı. İnsan figürünün bu akımlardaki kurgulanışı irdelendi.

İkinci bölümde bu sanatsal akışa destek verse de bir yandan da kendi kişiselliği içinde üretimde bulunan sanatçıların sorunları ele alındı. 20. y.y.'in başından itibaren önemli çalışmaları olan Picasso'nun "aramıyorum, buluyorum" sözünde karşılığını bulan çok çalışmanın ürünü olan yeni figürleri incelendi. Ardından Matisse'in resimsel-düşünsel kaygılarının serisi olan sırt çalışmaları gibi dizilerle birlikte oluşturulan "Henrietta II" üzerinde durularak, Brancusi, Arp, Giacometti, Gonzalez, Moore, Marini gibi belli başlı sanatçılar irdelendi. Burada bu sanatçıların figüre katkıları ve biçem sorunları açıklandı. Zaman içinde gündelik konuların, siyasal-askeri savaşlardan etkilenen insanın sanata konu olması ve bu sanatçılara yansımaları ele alındı.

Son bölümde ise çalışmaların oluşmasını sağlayan toplumsal-siyasal oluşumlar ile figürlerin biçimlenişi incelendi. Goya'nın "Üç Mayıs'ta Kurşuna Dizilenleri", Picasso'nun "Guernica"sı gibi yapıtlar ile Moore'un sığınak desenlerinin de örneklendiği bir bölümde, siyasallaşmış, yıkıma uğramış dünyadaki bireyin psikolojik gerginlikleri, yaşadığı zorlukların heykelin plastik anlatım olanaklarıyla izleyiciye aktarılması amaçlandı.

SUMMARY

In this report the possibilities of the statue plastics and figurative expressions are held. It takes it's starting point from the begening of the seperation in the second part of the 19 th century artists like Daumier, Rosso and Rodin presented novelty attitudes which forced the beginning of a new period.

The reason of discerning the 19 th century as the beginning point can be good expressed in the words of Gombrich who said "Perhaps it is the first time that art itself comes to a tool by which the artist can express his individuality best". (Gombrich, 1980:398) Until the second part of the 19 th century the artist had taken the daily life and tnings which were not taken for important as his subject. This kind of individuallity has put the artist to make new investigations. Impressionism and the trends which followed it, were the results of these investigations.

In the first part of the report an introduction has been made which consist of the seperation of the tradition and the impressionist statue beginning with Rodin, Daumier and Rosso. It was concerned with establishing the impressionist "moment" transfered to statue. Then in the 20 th century there was a focus on the figure of the expresionist, which started with the discovery of the subconscious part of men, as a results of changes in the industry production of factories and the work life. Under the headline of Kubism the problem of the reconstruction of men insled of description in figure and so the natural disturbance was discussed. "They didn't give the volume as present and finished, but they rather constructed and established it again". (N.M.İpşiroğlu 1978:37) It was dealt with the concept drawing of the Kubists. In Futurism (progression) it was handled with the world view and esthetic problems of this period.

The effects of speed, energy and movement upon painting and statue were exemplified. In Konstructivism which benefit from Kubism and Futurism the form was "reconstructed" and it was dealt with "Plastic setup". In the Dadaist thought and figure ready made material use and the relation between work and audience as content was discussed. The approach to this trends and art movements were in the framework of their novelty which they bring to figure itself. The examination of the fancy of men figure is tried to made.

In the second part the problems of the artists were discussed who made individual works. Also they seem to be supporting the artistic trends which mentioned before. Figures were taken as subject which find their roots in Picasso's important works as he has expressed "I don't search, I find". Later, Matisse and his painting-thought anxiety presented in "Henrietta II" will be discussed. Beside this Brancusi, Arp, Giacometti, Gonzalez, Moore and Marini were scrutinized. Their supplement to figure and their form problems are brought to light. Furthermore subjects to daily-life, the effects of were politic-military wars upon men taken as subject for art and the impression of the artists from them were taken in hand.

In the last part, the social and politic outcome through which the works come to be made and the shaping of figure was studied. Goya's "The Executions of May 3", Picasso's "Guernica" and Moor's drawings were shown as examples for the political and the individual psychology which comes to be a ruin. Through this was aimed to transfer this difficulties to the audience with the possibilities of the plastic-statue.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	i
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ.....	vii
ÖNSÖZ.....	1

I. BÖLÜM

GELENEĞİN PARÇALANMASI VE MODERN SANATTA FİGÜRATİF ANLATIM.....	2
I.1. 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA SANAT ORTAMI VE HEYKEL.....	2
I.2. DIŞAVURUMCULUK VE FİGÜR.....	11
I.3. KÜBİZM VE FİGÜRDE ÇÖZÜLME.....	19
I.4. İLERLEMECİLİK VE FİGÜR.....	24
I.5. KONSTRÜKTİVİZM VE FİGÜR İNŞASI.....	30
I.6. DADACI DÜŞÜNCE VE FİGÜRDE ANLATIM.....	35

II. BÖLÜM

ÜSLUPLARIN DIŞINDA KİŞİSEL YÖNELİŞLER VE FİGÜRDE KİŞİSELLİK.....	41
---	----

III. BÖLÜM

III.1. ÇALIŞMALARIMIZIN AMACI VE İRDELENMESİ....	66
III.1.1. KUTU İÇİNDE AYAĞI SARKAN FİGÜR.....	84
III.1.2. BAŞ DÜZENLEMESİ.....	87
III.1.3. UZANMIŞ FİGÜR.....	89

SONUÇ	96
KAYNAKÇA	98



RESİMLER DİZİNİ

<u>Resim</u>	<u>Sayfa</u>
Resim 1: Medardo Rosso "Çocuk Başı".....	4
Resim 2: Medardo Rosso "Kadın Başı".....	7
Resim 3: Rodin "Katedral".....	8
Resim 4: Rodin "Kale Burjuvaları" (Ayrıntı).....	9
Resim 5: Rodin "Öpüş".....	10
Resim 6: Lehmbruck "Oturan Genç Adam".....	14
Resim 7: Barlach "Anne ve Çocuk".....	16
Resim 8: Barlach "Kompozisyon".....	17
Resim 9: Munch "Çılgılık".....	18
Resim 10: Henri Laurens "Pipolu Adam".....	22
Resim 11: Lipchitz "Akordionlu Adam".....	23
Resim 12: Boccioni "Boşlukta Şişe".....	28
Resim 13: Boccioni "Yürüyen Adam".....	29
Resim 14: Gabo "Portre".....	33
Resim 15: Pevsner "Torso".....	34
Resim 16: Duchamp "Çeşme".....	39
Resim 17: Duchamp "Bisiklet Tekerleği".....	40
Resim 18: Picasso "Figür".....	43
Resim 19: Matisse "Henriette III".....	45
Resim 20: Brancusi "Bayan Pogany III".....	47
Resim 21: Brancusi "Kuş".....	49
Resim 22: Mondrian "Ağaç".....	51
Resim 23: Arp "Kuşların Başları".....	52
Resim 24: Giacometti "Boğazlanmış Kadın".....	55
Resim 25: Giacometti "Düşen Adam".....	56
Resim 26: Giacometti "Kompozisyon".....	57
Resim 27: Gonzalez "Kaktüs Adam".....	59
Resim 28: Moore "Uzanmış Figür".....	62
Resim 29: Moore "Kalkanlı Savaşçı".....	63
Resim 30: Marini "Igor Stravinski".....	64
Resim 31: Marini "Küçük Binici".....	65
Resim 32: Figür.....	71
Resim 33: Giacometti "İki Kutu Arasında Küçük Figür".	72

<u>Resim</u>	<u>Sayfa</u>
Resim 34: Giacometti "Kafes".....	73
Resim 35: Figür 32' den Ayrıntı.....	75
Resim 36: Ayağı Sarkan Figür.....	76
Resim 37: Başaşağı Figür.....	78
Resim 38: Kadın.....	79
Resim 39: Uzanmış Figür.....	80
Resim 40: Figür I.....	82
Resim 41: Figür II.....	83
Resim 42: Ayağı Sarkan Figür.....	86
Resim 43: Baş Düzenlemesi.....	88
Resim 44: Uzanmış Figür.....	90
Resim 45: Figür.....	91
Resim 46: Çift.....	92
Resim 47: Yatan Figür.....	93
Resim 48: Oturan Kadın.....	94
Resim 49: Taş Figür.....	95

ÖNSÖZ

Plastik sanatların bir dalı olan heykel sanatı tarihsel gelişimi içinde değişimlere, yeni buluşlara, düşünsel gelişmelere paralel olarak yoğun bir çeşitlilikle bugüne değin gelmiştir.

Özellikle yüzyılımızın başındaki bilimsel buluşlar, değişimler, düşünsel gelişim, büyük dünya savaşları, bloklara ayrılmalar v.b. etkenler herşeyi olduğu gibi sanatı ve sanatçıları da etkilemiştir. Bugün geriye dönüp bu sığrama ve kopuşlar incelendiğinde; özellikle modernliğin başlangıcını kendisine atfettiğimiz Cezanne, Daumier, Rodin gibi sanatçılar da bugüne değin figürlü heykel serüveninde önemli değişimlerin olduğunu ve plastik anlatımın zenginleştiğini görürüz.

Bu süreç doğanın yeniden yorumu ile başlar ve yaratıcı entellektüel zekanın hemen tüm kavramlarını kapsamına alan bir düşünsel ifade biçimlemesine; kavram sanatçılığına değin varır. Bu nedenle raporda söz konusu süreci tarihsel gelişmesi içinde, belli basamaklar halinde incelemek ve figürlü gelenekte önemli odak noktaların akımlar ve akımdışı sanatçı çalışmalarını çalışmalara ışık tutacak biçimde incelenmesi düşünüldü. Bu aşamada çalışmaları çok etkilemeyen sanat akım ve kişileri rapora alınmadı. Çünkü bütün figürlü çalışmalar bu raporun amaç ve beklentilerini fazlası ile aşmaktadır. Bunun için sadece çalışmaların maddi zeminini besleyecek örneklerle yetinilmesi düşünüldü.

I. BÖLÜM

GELENEĞİN PARÇALANIŞI ve MODERN SANATTA FİGÜRATİF ANLATIM

I.1. 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA SANAT ORTAMI VE HEYKEL

Sanat tarihi başından beri insanlık tarihinin bir parçası, onun anlatıcısıdır, modern dönemde de modernin anlatıcısıdır. Modernite, büyük bilimsel buluşlar, aydınlanma hareketleri, sanayi devrimi ve Fransız devrimi bileşenlerinin bir sonucu olarak başlar. Kendinden önceki her şeyi değiştirir, bu değişimi sürekli canlı tutarak bugüne değin sürer. Sanatsal değişim bu canlılığın önemli bir parçasıdır.

19. yy'ın ilk yarısına değin sanatın konusu tarihsel olaylar ve kurgusal, akli manzaralar iken, şimdi, bireyin iç dinamiği, gerçek doğa ve izlenimler olmaktadır.

Büyük Fransız devrimi dönemini niteliyen ve benim geleneğin parçalanışı diye adlandırdığım olgu, sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını ister istemez değiştirecekti... başlangıcından bu yana sanatı ayakta tutan temeller başka bir yönden çökmeye yüz tutuyordu. Sanayi devrimi mekanik üretimi egemen kılarak el sanatları geleneklerini yıkmaya başlamıştı. Dükkanın yerine fabrika geçiyordu. (Gombrich 1980:395)

"Resim ve heykelde, usluu alışkanlıklarının daha az payı var, bunun için de gelenek parçalanmasının bu sanatları daha az etkilediği düşünülebilir." (Gombrich 1980:396) Oysa böyle olmadı. "Eski iyi zamanlarda hiçbir sanatçı niçin

dünya'ya geldiğini kendine sorma zorunluluğunu duymamıştır. Başka bir çok şey gibi onun işide iyicene belirlenmişti." (Gombrich 1980:396)

Boyanacak sunak resimleri ve portreler bulunuyordu her zaman, tüm bu durumlarda sanatçı önceden saptanmış örnekler üzerinde çalışıyordu. Sanatçı koruyucusuna, onun beklentisi olan ürünleri teslim ediyordu. Toplumdaki durumu oldukça güvenli sayılırdı. İşte bu güvenlik duygusu 19. yüzyılda sanatçıların yollarını yitirmelerine yol açmıştır. Geleneğin parçalanması sonsuz bir olanaklar alanı açıvermiştir. (Gombrich 1980:396-7)

Artık sanatçı özgürlüğünü ilan ediyor ve koruyucusu ve sanatına yön veren toplumla olan ilişkilerini tamamen koparıyor. Kendi sanatsal görüşleriyle kesişmeyen siparişleri yapmıyor; içsel dinamiğine uygun davranmayı, kişiselliği ile örtüşen anlatıları yapıyordu. "Belki ilk kez, sanatçının bireyselliğini ifade etmede sanatın en iyi araç olduğu görülmüyordu". (Gombrich 1980: 398) Yeterki sanatçının ifade edilecek bir bireyselliği olsundu.

Sanatın asıl amacının kişiliğin ifadesi olduğu düşüncesi, sanat ancak her türlü amaçtan kurtulduğu zaman kendini kabul ettirebilirdi. "Eski Mısır'da bir sanatçının kendi kişiliğini ifade edecek pek az olanağı vardı. Üslup kuralları ve gelenekleri o denli katıdır ki, sanatçıya çok az bir özgürlük alanı kalıyordu." (Gombrich 1980:398) Oysa özgürlüğün olmadığı yerde ifade de yoktur, çeşitlilik ve zenginlik de.

Özetlersek, 19.yy. sanatı kişisel çıkışların ve ifadelerin sayesinde gelenek karşıtı ve inatçılığı ile zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek, onları didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratın bir dizi insanın sanatının tarihidir.



Resim 1: Medardo Rosso. Çocuk Başı. 1892.
Alçı Üstü Mum. Yüksek. 18 cm.

1854'de Courbet yazdığı bir mektupta şunları söyler: İlkelerimden kılpayı olsun sapmadan, vicdanım bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan hep yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum. Courbet'nin kolay etkilenme yöntemlerine bilinçle yüz çevirmesi ve dünyayı nasıl görüyorsa öyle verme kararı bir çoklarının ön yargılardan kurtulmasına ve yalnızca içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermelerinde katkısı olmuştur. (Gombrich 1980:403-404).

Ondan sonra plastik sanatlarda geleneksel "saygın konu", iyice araştırılmış dengelenmiş kompozisyonlar, "doğru çizim" gibi öğeler bir tarafa bırakılmıştır. Sanatçının iç sesi, sezgisi bütün çalışmalarını belirler hale gelmiştir. "1839 yılında Daguerre fotoğrafı'nda yapılan terakkiyi yayınlıyordu." (Turani 1960:17) Bu suretle objenin resmi, sanatçının subjektif yaratıcı fantazisine ihtiyaç kalmadan elde edilebiliyordu. Zaten Courbet'nin Paris'e gelip kendini ilk realist olarak empoze etmesi de gene 1839 senesine rastlar.

Aslında fotoğrafın bulunması plastik sanatları büyük oranda özgürleştirmiştir. Fotoğraf teknolojisi ve belgeselciliği çok şey sağlamış ve sanatları özgürleştirici bir misyon yüklenmiştir. En iyi gözlemden ve el becerisinden daha "tespit edici", "belgeci"dir fotoğraf.

Bu değişimler plastik sanatlarda özellikle ve öncelikle resimsel çalışmalarını hızla etkilediyse de, ardından heykel sanatını da etkiledi. Bu yenilik savaşında heykel de yan tutmak zorunda kaldı. Rodin, Medardo Rosso, Daumier gibi öncü sanatçılar bu dönemde bir yandan geleneksel biçimlemelerle uğraşırken, diğer yandan yeni plastik arayışlara girdiler.

Şair Rainer Maria Rilke (1968:21) "Günün plastik sanatı, hala hep pozlar, modeller ve allegoriler sanatıydı" der. Heykel öteden beri alışılacagelmış birkaç jestin az veya çok ustaca bir şekilde tekrar edildiği kolay, ucuz ve miskin bir meslekti. Böyle bir ortamda, tamamlanmamış duygusu veren baş heykelleri, figürler, yarım bırakılmış figürler ve izlenimlerle figürlerin hemen ilk defa kullanılan psikolojik ifadeleri, dışavurumları ile Rodin'in "Heykel boşluğun ve kütleli-topak parçalarının sanatıdır" (Lynton 1982:18) dediği bilinir.

Rodin geleneksel ile modern'in kavşağındaki köprüdür. Balzac, Victor Hugo, Cehennem Kapısı, Katedral, Ebedi Put gibi yapıtları hem biçimsel kuruluşları, hem konu bakımından yenilikçidirler. Aynı dönemde Medardo Rosso'nun eritilmiş mum izlenimi veren büst ve figürleri de günün sanat ortamını etkiler. İzlenimciliğin de etkisiyle resimdeki yok olan kontur ve yumuşayan atmosfer etkisi italyan sanatçıyı derinden etkilemiş ve anlık izlenimlerin heykelleri ortaya çıkmıştır. Bu yapıtlarda figür eridiği için ifadenin yeni anlamı oluşur. Bu izlenimci etki yeni bir biçimleme mantığının ürünüdür.

Doğa ve izlenimlerin etüdü eskiden atelye resmi için materyal olmasına karşın izlenimcilerde amaç olmuştur. Önceki tarihsel konu ve malzemeler yerine "an"ın, izlenimin sanatı söz konusudur. Daumier'de ise karikatüresel bir eğilimi, hicvi bir bakışı görürüz. Zaten kimi gazete ve dergilerde karikatürlerle çağdaşlarını eleştiren çizimleri de vardır. Biçimleri bozma, deforme etme eğilimi böylece heykel sanatına girmiştir. Bu bitmemişlik etkisi Michelangelo'nun kimi bitmemiş mermer yontularında da vardır. Ancak Michelangelo'da bilinçli bırakma ve deformasyon yoktur. Kontrollü olarak deformasyon ve psikolojik anlatı ilk defa bu sanatçılarla figür-heykel'e girmiştir.



Resim 2: Medardo Rosso. Kadın Başı. 1890.
Alçı Üstü Mum. Yüksek. 25cm.



Resim 3: Rodin. Katedral. 1908. Taş. 64x34x32 cm.



Resim 4: Rodin. Kale Burjuvaları (Ayrıntı).
1886-88. Bronz.



Resim 5: Rodin. Öpüş. 1901-4. Mermer.
182.2x121.9x153 cm.

19.yy.'da kimi ressamalar da heykelle uğraşıyor, resmin yanısıra üç boyutlu çalışmalara yöneliyordu. Degas'nın dansçı figürleri, Gauguin'in primitivizmi çağrıştıran tahta yontuları, Renoir'nın figürlü çalışmaları bunlara örnektir. Bu sanatçılar resim sanatına olan katkıları kadar heykelticiliğe de el atmış ve katkıda bulunmuşlardır.

I.2. DIŞAVURUMCULUK VE FİGÜR

Yüzyılımızın başlarında geleneksel anlatım yolları bütün bütüne terk edilmemekle beraber, Daumier, Cezanne, Rodin'den beri yeni bir anlatı biçiminin, yeni algılama biçiminin olduğu bir gerçektir. Dışavurumculuk ile 19. y.y.'ın sonlarında etkisini gösteren izlenimciliğe tepki olarak, müzik ve edebiyatla (özellikle de şiirde ve tiyatrodaki) plastik sanatlarda görülen ve konularla biçimleri, kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören bir eğilim ortaya çıkmıştır.

Dışavurumculuğun amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır. 19. yy.'da psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde hızlı gelişmeler olmuştur. Bazı sanatçılar bu araştırmalardan haberli olduklarından onlardan yararlanıyordu.

Sadece psikolojik değil birçok alanda değişmeler olur. Örneğin; görme ve bakma, psikolojik ve felsefi içeriği ile yeniden konumlanır:

"Görme biri dışta diğeri içte olmak üzere iki etkinlikten oluşur. Bunlardan biri insana olan birşeydir, diğeri ise insanın sonradan ona tepki olarak yaptığı şeydir. Görebilmek için, önce dışımızda birşey olmalıdır; bu şey bize çarpmalı, ondan bize bir etki ulaşmalıdır. Bu etki bize ulaşır

ulaşmaz gözün bir edimiyle ona hemen bir tepki veririz. Gözümüz bu etkiye boyun eğmekle, onu almakla, olmasına izin vermekle kalmaz, onun üzerine hemen bir edimde bulunur; onu alır, bize bildirir, zihnimize teslim eder. Etki duyum haline gelir, duyum da bilinçli hale gelerek düşüncemize girer." (H.Bahr. 1994:12)

Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünce gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı, o yalnızca bir renk duyumu olurdu.

Kişi, görmesinin her zaman bir iç birde dış etkinin sonucu olduğunu fark eder etmez, dış dünyaya mı yoksa kendisine mi güveneceği sorunuyla karşı karşıya gelir. Görselleştirme sırasında izlenimci, dıştan gelen etkilere karşı gösterilen iç tepkileri olanaklı olduğunca gözden uzak tutmağa çalışır. İzlenimcilik insana retina'dan başka birşey bırakmama yönünde bir çabadır.

Oysa dışavurumculukta retinadan daha önemli sorunlar vardır. Nietzsche'nin "sanatın ilk ve en önde gelen görevi hayatı güzelleştirmektir" (Bahr 94:15) düsturu terkedilmiş., Modern dünyanın baskısı ve zorbalığının deforme ettiği birey, "artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı" der. (Bahr 94:14). Böylece uygarlıktan kaçmayı seçmek zorundayız. "Dışavurumculuk güvendiğimiz bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir." (Bahr 94:15)

Eduard Munch işte bu ortamda (1863-1994) aslında 19. y.y.'a eklemlenebilecekken, geleceği görerek 1895'te yaptığı

"Çiğlık adını verdiği bir taş baskı resimle, apansız bir heyecanın, tüm duyuşal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatıyor. Bütün çizgiler, baskının tek merkezi çiğlık atan başa doğru akışıyor gibi. Sanki tüm sahne, o çiğliğin iç bunalıtısına ve heyecanına katılıyor. Çiğlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi bozulmuştur. Dimdik gözler ve oyulmuş yanaklar, kafatasını anımsatıyor. "Korkunç birşeyler olmuş mutlaka ve baskı o denli başdöndürücü ki, o çiğliğin nedenini hiçbir zaman bilemeyeceğiz". (Gombrich. 1980:448)

Dışavurumcular için "...zerafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak, kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların, gerçek ya da hayali kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak amaçlanmıştı." (Gombrich 1980:448.)

Wilhelm Lehmbruck ve Barlach'ın heykellerinde sözkonusu plastik ifadeleri, sarsıntılı etkileri görebiliriz.



Resim 6: Lehmbruck. Oturan Genç Adam.
1918. Bronz Yük. 41cm.

Lehmbruck'un "Oturan Adam" heykelinde başını öne eğmiş, yalnız, yalıtılmış bir içedönüklük ele alınmıştır. Ruh halini tam olarak anlayamayız. Dışa kapalı bir etkisi vardır. Bütün izlenimimiz duruştaki ifadenin bize çağrıştırdıklarıdır. Ancak iç-görüşümüzle heykeldeki anlamı kavrayabiliriz.

Rodin'de başlayan yenileşme; ifadenin yoğun dışavurumu, Barlach'ın karikatüre varan ironik anlatımıyla, yunan-roma geleneğinden beri süregelen biçimlerin idealize edilmesi, yüzeylerin cilalanıp parlatılması gibi özellikler bir yana bırakılmıştır. Sanatçı güncel gerçekliğin çarpıcı anlatımı için yeni biçim denemelerine yönelmiştir. Kişisel duygular; günlük hayattaki önemsizmiş gibi algılanan konular, anlık durumlar, sanatsal temanın-biçimin belirleyeni olmaktadır. Özellikle bu iki Alman heykeltıraş dışavurumcu eğilimin önemli temsilcileri olmuştur.

E.Ludwig Kirchner'inde ağaç yontuları dışavurumcu yontulara zenci plastiğini anımsatan karakterleriyle katkıda bulunur. Kirchner kaba saba figürler ve röliyefer yontmuştur. Yine de bu tür çalışmalara en iyi örnek Barlach'tır.

1933 yılında Naziler iktidara gelince, modern sanat yasa dışı ilan edildi ve akımın başlıca temsilcileri ya sürgüne gönderildi ya da çalışmaları yasaklandı. Bu yazgının kurbanlarından biri de ifadeci heykeltıraş Ernst Barlach'tır. Barlach'ın "Acıyın" adlı heykelinde yaşlı bir kadın dilenci, kemik kemik ellerinin yalın davranışında büyük bir ifade yoğunluğu var ve hiçbir şey dikkatimizi bu baskın konumdan saptırmıyor. Kadın başını bir mantoyla örtmüş ve saklı başın basitleştirilmiş biçimi, onun yürek parçalayıcı çağrısının izlenimini içimizde daha bir vurguluyor. (Gombrich. 1980:449)

Bu sözler dışavurumculuğun bir özeti ve Barlach'ın da yeri için açıklayıcı ve önemlidir.



Resim 7: Barlach. Anne ve Çocuk.
1933-34. Alçı. 67x42x25 cm.



Resim 8: Barlach. Kompozisyon.

1922-23. Alçı. 44x21x18 cm.



Resim 9: Edvard Munch. Çığlık.

1895. Taş Baskı. 35x25 cm.

1.3. KÜBİZM VE FİGÜRDE ÇÖZÜLME

Yüzyılın başında herşey başdöndürücü bir hızla değişime uğrarken, sanatlarda da sürekli bir değişim ve buluşlar vardır. Özellikle 19. y.y. sanatını sorgulama ve yeni bir ruh dinamizmi, ateş gibi herkesi sarmıştı. Geriye bakışta son derece eleştirel ve yıkıcı bir sanatçı kuşağı yetişmişti, yeni ve radikal önerileri de vardır.

1904'te Cezanne'ın Emil Bernard'a yazmış olduğu; "Doğada herşeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş" (N.M. İpşiroğlu 1978:33) olduğu görüşü, kimi sanatçıları derinden etkilemiştir: Özellikle Picasso, Braque ikilisi Cezanne kendilerine yol gösterici; yol açıcı kabul ederler.

1900'lü yıllarda izlenimciliğin form ve biçim çözme sorununa birçok kişi karşıydı. Hatta Empresyonizmin içinde Seurat ile tepkinin başlamış olduğu söylenebilir. Ancak bu dönemde yapı sorununa yaklaşan tek sanatçı Cezanne olduğu için Kübizm üzerindeki etkisi önemlidir. Cezanne'ın etkisiyle çalışmalara başlayan bu sanatçılar, Kübizmin ilk döneminde geometrik figürler yaparlar. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmi bu dönemi temsil eder. Picasso ile Braque'in özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde betimlemeye (figuration'a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Bu üsluba çözümsel (analitik) Kübizm denir.

Sanatta mutlak olanı, hakikatı, asıl ruhu bulabilmek için ressamın eşyanın formunu çözmeye ve sonra bunlardan her türlü formdan müstakil yeni formlar keşfetmeye başladılar. Bu temayül "abstre sanat" diye isim yapmıştır diyerek kübizme ve soyutlamanın verdiği noktaya dikkat çeker, Venturi.(1954:196)

Kübizm, "...figürü betimlemeyi tümünden kaldırmayı değil, onu yeniden gözden geçirmeyi amaçlıyordu." (Gombrich 80:432) "İzlenimcilerin hızla yakaladıkları manzara "şipşakları"nın cıvıl cıvıl karışıklığının" (Gombrich 80:452) ortadan kaldırılması için bir öneriydi Kübizm. Eriyen formun yok olan konturuna karşın, çizim ve hacim öneriliyordu.

İmgeleştirme sorunu, hem oylumlamanın, hem de perspektifin bırakılmasına götüren bu yeni biçimde ele alındığında deneyler giderek daha da ataklaşacaktı. 1909'da Picasso ve Braque çalışmalarında Cezanne'da kısmen görülen rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etme düşüncesi iyice yerleşir. Cezanne, yapısını göstermek istediği hacim'e, geleneksel sanatın çizgisinde saptanmış bir noktadan bakıyordu. "Kübistlerin kavram-ressamlığı" (N.M.İpşiroğlu 1978:36) Giotto'dan beri süregelen yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyor. Geleneksel görüş birliği terk edilip eş zamanlı (simultane) bakış resme girer.

Tek bakış noktasının kırılması, kapalı hacmin kırılması demektir. Hacmi düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yanyana ve üst üste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor onu oluşturuyor ve kuruyorlardı.

Bir nesneyi düşünelim, örneğin bir kemanı: Bu nesne usumuzun gözlerine, bedenimizin gözleriyle gördüğümüz gibi görünmez. Çünkü aynı anda, onun değişik yönlerini düşünebiliriz. Bu yönlerden bazıları o denli bir belirginlik kazanır ki, onlara dokunabileceğimizi, elleyeabileceğimizi sezeriz.... İmgelerin bu garip karışımı, "gerçek" kemanı herhangi bir şipşak resimden veya kılı kırk yaran bir tabloda daha iyi betimler.(Gombrich 1980:454)

Diğer taraftan Juan Gris "çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam" (N.M. İpşiroğlu 78:40) derken, Platon'un idea'lar öğretisine kavramsal atıfta bulunur. Nesnelerin ve şeylerin kavramı, onları deneysel bir sürece sokmuştur. Resimde Picasso, Braque, Gris başta olmak üzere naturmortlar, keman, gitar, şişelerle kompozisyon araştırmalarına girmiştir. Çünkü bu zihinsel kurgular için olanağı en geniş malzemeler bunlardı. Ancak böylelikle kemana ilişkin bilgiler görsel anlatıya dönüşüyordu. Bu da doğanın yeni yorumu ve zihnin kurgusuydu.





Resim 10: Henri Laurens. Pipolu Adam .
1919. Alçı. Yük. 14 cm.



Resim 11: Jacques Lipchitz. Akordeonlu Figür.
1918. Taş. Yük. 29 cm.

Kübistleri, konudan çok biçim ilgilendirmiştir. Kübizm yapısal bir sanattır ve Kübistler çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim dili yaratmak istiyorlar. Bunu açıklamak için resim 10'da görülen Laurens'in büstü ile M.Rosso'nun ya da Rodin'in herhangi bir yapıtını karşılaştırabiliriz. Birinde doğanın naturalist, yansıtmacı eğilimine karşın, Laurens'de kurgusal, zihinsel bir yapıt söz konusudur. Bu adam gerçekte var mıdır? Varsa biçimi nasıldır: Burada doğal gerçeğe, zihinsel gerçeğin karşıtlığını bulmuş oluruz. Laurens'te geometrik planlar yan yana, üst üste konularak bir tür inşa elde edilmiş ve figür soyut bir binaya benzetilmiştir. Oysa Rodin ve Rosso'da optik izlenim ve tek bakış perspektifine dayalı görsel imge, bilip tanıdığımız estetik yaşantının sonucudur.

Figürasyon Kübizmle beraber yepyeni bir serüvene hazırlanıyor. Gelenekle bağlarını koparıp yeni bulunacaklara doğru yol alıyor.

I.4. İLERLEMECİLİK VE FIGÜR

1900'lerde ilerleme fikrinin maddi zemini o denli belirgin ve ayırt edicidir ki bu nedenle estetik yaşantıyı da birebir etkiler. Bir düşünün:

"...evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon, sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrike aydınlatma, yeraltı trenleri, gramafon, radyo, telgraf resimlerle süslü dergiler; 1903'ten sonra gelişen uçak sanayii,.. Rontgenin 1895'te bulunması, sanayideki hızlı ilerlemeler, bunları bir düşünün". (Lynton 1982:88)

Bu göz kamaştırıcı gelişmeler çağın simgeleri olmaya başlayacaktır. Zaten psikanalizin insan bilinçaltını bulgulaması, Dışavurumculuk, Kübizmin akılcı matematiksel

tavri hızlı teknolojik devrimlerle estetik idea yeniden (zaten başlamıştı) gözden geçirilir.

Yüzyılın ilk yıllarında Jules Verne, E.A. Poe gibi isimlerin katkılarıyla kurgusal metinler oluşmuştur. Stravinsky'nin 1913'te Paris'te sahnelenen "İlkbahar ayını" ilkelci teması, uyumsuz notaları ve ses ritmiyle teknolojik dünyaya özgü bir yapıt olarak değerlendirilir.

İşte böyle bir ortamda, Fütürizm, "Gelecekçilik" bir kültürel akımın adı olur. Marinetti'nin 20 Şubat 1909 da Paris'te Figaro gazetesinde yayınlanan bildirisiyle de fütürizm bütün dünyaya tanıtılır. (Lynton 82:89)

"Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor. Geçmişle bütün bağları koparıyordu". Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor. Geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu tumturaklı sözler arasında en kolayca akılda kalan "güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği" sözüydü. Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten yılan gibi borularla süslü bir yarış otomobili.... Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili "Samothrake Zaferi"nden daha güzeldir" (Lynton 1982:89)

diye yazdığını anlatır. Bu bildiriyle anlatılan mesaj çok açıktı. Louvre'ın topladığı nesnelerin (resim-heykel vb) ne olduğunu ilişkin sorular ve bundan sonra sanatın amacının ve objesinin ne olacağı gibi şeyler sorgulanıyordu.

Art arda fütürist müzikçilerin manifesto'su Balilla Pratella, Gürültüler sanatı; Futurist Manifesto, Luigi Russolo (Ressam) fütürist edebiyatın teknik manifestosu (11 Mayıs 1912) Marinetti tarafından kaleme alınır. Marinetti'nin bildirisi İtalyan genç kuşak sanatçılarını

derinden etkiler. Artık sanatçılar konularını kentsel hayattan ve endüstriyel gelişmelerin ışığından seçmeliydiler. 1911'de bu sanatçılardan Boccioni, Car'a ve Russolo Parise giderek kübizmi incelerler ve kübizmin formu parçalayan yeniden ikame eden yönünü dikkat çekici bulurlar. Kübizmin formal yanına hız ve enerji, teknolojiyi de bütünleştirecek resimsel denemelere girişirler.

Başlangıçta Kübist bir etkiyle resimler yaparlar: Örneğin Boccioni'nin "Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Önseziler" (1911) Carlo Carra'nın Penceredeki Kadın (eşzamanlılık) (1912) gibi yapıtlar bunlara örnek olabilir. Giderek, Giacoma Balla'nın "Keman Yayının Ritimleri" (1912), "Bir Otomobilin Hızı + Işıklar" (1913), Gerardo Dottori, "Hız" (1925) gibi yapıtlar ortaya çıkar. Balla'nın yapıtları daha çok bir eylemi doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanır. Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın ardarda gelen evrelerini bir görüntüymüş gibi saptayan "Kronofotograf" tekniğinin hareketi çözümleyişinden yararlanmayı amaçlıyordu. "Keman Yayının Ritimleri" resminde açıkça görülebilir. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay bir çok konumdayken, gerideki sütun başlığı değişmez biçimde sabittir. Resimde görsel akıcı hız ve devinim müzikal iletimin önündedir. Müziğin değil, hız ve enerjik devinimin görsel şöleni amaçlanmıştır. Ancak fütürist çalışmalar düşünsel performansını heykelde yoğun olarak göstermedi. Bildiğimiz örnekler Umberto Boccioni'nin bir kaç yapıtıdır. Daha sonra İtalyan faşizimi ile bütünleşip savaşçı unsuruna katılarak tarihsel ilericilik yönü de biter. Yine de kübizm ile birlikte etkileri Rus modernizminin mayalanmasına yarar.

Boccioni İtalyan ilerlemecilerinin teorik derinliği olan öncü sanatçılarından. İzlenimci geleneğin devamcısı iken gelişmeleri önceden okuyabilen zekasıyla çağdaşı Avrupalıları irdeleyerek, "Modern İtalyan Sanatı" düşünüyü gerçekleştirenlerin başında gelir. "At + Sürücü + Evler"

(1914) guaş, yağlıboya, tahta, karton, metal yapıtı. "Boşlukta Devinen Şişe", "Yürüyen Adam" yapıtlarıyla fütürist heykelleri kurgular. Şişe' sinde Kübizmin etkilerini açıkça görmekle beraber boşluktaki hızlı devinimle oluşan yeni illüzyonu görürüz. Tabak ve şişe olağan görsel imgesinden uzaklaşırlar. Hızla dönen nesneler sahip oldukları formun da biçim değişimine neden olurlar. Bu bir yanılsamaydı. Bu yanılsama fütürizmin keşfidir. Şişedeki iç boşluk açılmış, hava ile ilişkisi daha dolaysız olmuştur. Boşluk - doluluk diyalektiği yeni bir biçim kazanır. İç boşluk plastik dinamik olarak şişeyi baş role taşır. "Yürüyen Adam" da ise figür zarafetten çok, yürüyüşün atmosferik etkisini anlatır; adamın paçaları rüzgardan salınır, vücut güzelliğinden çok bu salınan giyisiler ve beden tema'sı ön plandadır. Heykelin kabalığı bu güzelliğe ilişkindir. Yukarıda değinildiği gibi Fütürizm, Kübizmle sentezlenerek Rus modernizmini oluşturarak etkisinin devamını sağlar.



Resim 12: Umberto Boccioni. Boşlukta Şişe.
1912. Bronz. 39x60x30 cm.



Resim 13: Umberto Boccioni. Yürüyen Adam.
1913. Bronz. 112x88x40 cm.

I.5. KONSTRÜKTİVİZM VE FIGÜR İNŞASI:

Kübizm ve Fütürizmin etkilerine açık olan Konstrüktivizm genellikle yalın, geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanan heykelticiliğin bir kolu sayılır. Bu akım Rus öncü sanatçılarının Avrupa ile yakın ilişkilerinin ve sorgulayıcılıklarının ürünüdür.

Picasso' nun Henry Kahnweiler'e "nesneleri bir mühendis onları inşa etsin diye boyamak isterdim" dediğini görürüz. Kahnweiler bunu şöyle yorumlamış "heykeltraşı mühendise değişmek, Picasso' nun amacının düz yüzeyin üstünde yeri değiştirilmiş heykel olduğunu anlamaktır" (Herbert Read 1983:88). Picasso' nun belirttiği bu istek "nesneleri bir mühendis inşa etsin diye boyamak," gösteriyor ki kendisi de bir sanatçı olarak makinayı idealleştirmeye, makinanın kendisini simgesel bir ikon yapmaya yönelmiştir.

Bir bakıma "yaratıcı mühendislik"ti.

Belki böyle isimlendirilebilirdi konstrüktivizm. O endüstri devrimi ile doğmuş bir idealdir. Fütüristlerin belki de makina çağını estetik bir ideal olarak kabul eden sanatçılar olmaları gerekliydi. Ancak onlar makinanın ürünlerinden çok onun temsil ettiği güç ve hız kavramına tapınmışlardır. Fakat 1914 den sonra Moskova'da bir grup sanatçı mühendislik tekniklerini heykelde uygulamayı denemişlerdir. Bu biçimde yapılmış nesnelere "Construction" olarak ad vermişlerdir. (Read 83:89)

İlk konstrüksiyonları Tatlin yapmıştır. Tatlin 1913'te Picasso ile tanışmış, Kübizm ve Fütürizm'e ilgi duymuş. Muhtemelen Picasso'nun sac, tahta, mukavvadan yaptığı rölyefleri görüp onlardan etkilenmiştir. Bunlar oldukça

keyfi bir üslupla gitarlar, kemanlar vb. nesneleri simgeler. Tatlin Moskova dönüşü yapıtlarında böyle simgesel motifler kullanmaz. Bütünü ile soyut figüratif olmayan konstrüksiyonlardı bunlar. Tatlin yapıtlarında yeni bir heykel anlayışını yaratmıştır. İşlenmemiş malzemeleri, eldeki hazır maddeleri kullanarak ve onları gerçek bir alanda, herhangi bir simgesel amaç olmaksızın düzenlenebilecek bir heykel. Malzemelerin herbiri kendi özellikleriyle plastiğin kendi özelliği; ağacın, camın, demirin kendine has özellikleriyle bir sanat çalışması oluşturur. "Gerçek alanda gerçek malzeme" (Read 83:90)

Tatlin bir odanın köşesini kullanarak mekan, hacim, uzaysal alan çalışmasını gerçekleştirir. Köşe rölyefi.

Rus konstruktivizmi, Picasso örneği'nin ilk adımının atılmasına yol açan bir kaynak olması dışında apayrı bir olaydır. Kendisine özgü bir ideolojinin ürünüdür. I. Büyük Savaşla beraber ülkelere gönderilen sanatçılarla Kondinsky, Pevsner ve Gabo 1917 devriminin ilk coşkusu ile devrimci sanatın temelini attıklarını ilan ederler. Yeni sanat ile ilgili görüşlerini açıklayan bildiriler yayınladılar.

Konstruktivizm heykel sanatında modle etmek, yaratmak gibi biçimlendirme yerine, inşa etmeye dayalı bir yöntemi benimsemişti. "Başlangıçta malzemeleri birbirine ekleyerek, kaynatarak yapıştırarak oluşturdular ve kendilerine "Konstruktivist", yapıtlarına "Konstrüksiyon" adını verdiler." (Read 83:94) Konstruktivist akımın teknoloji ile ilişkisini ve anlayışını vurgulayan yapıtların en önemlilerinden birisi Tatlin'in "III. Enternasyonal Anıtı" projesidir. Sanatçı yapıtını gerçekleştirdiği zamanda değişik alanlarda uygulanan farklı disiplinleri bir bütüne bağdaştırmıştır. Bu yapıt mimarlık, mühendislik, heykel resim ve ışık sanatıdır. Proje tasarlanırken zamanın

teknolojik ve endüstriyel yapısının damgasını taşıyan ve 1889 yılında gerçekleştirilen Eiffel kulesinden esinlenmiş ve ona karşıt yapılmıştır. Teknik yetersizlik ve projenin ayrıntılarının ütopyası onu uygulanır kılmaktan uzaktı.

Figürlü çalışmalar konstrüktivist sanatta terk edilmesine karşın başlangıçta Gabo ve Pevsner kardeşlerin çalışmalarıyla parlak örneklerle karşılaşırız. Gabo Almanya'da tıp ve mühendislik eğitimi görmesine tarşın Wölfflin'in sanat tarihi derslerine devam etti. 1916'da yaptığı "Constructed Head", konstrüktif inşaayı betimler. Paris ve Münih'te bulunması nedeniyle çözümsel (analitik) Kübizmin ilk aşamalarını ve Sentetik Kübizmi biliyordu. Gabo'nun 1909-10'da yaptığı büst'ü kesin natüralist bir amaçla yapılmıştır. Nesnenin gerçekliğini, biçimi bütünleştirerek, ıfık-gölge dağılımındaki belirsizlikleri kaldırarak kuvvetlendirmektedir. Gabo'nun amacıysa Tatlin gibidir. Motif bu yaratıcı amaç için bir kusurdu. Yine de büst bize motif'in özgün biçiminin bir imgesini verir. Hatta belli duyguları da ifade eder; melankoli, meditasyonun anlamlılığıdır büst. Ancak duygusal bakımdan motifin kendisi konuu dışıdır, önemsizdir.

"Gabo ve Pevsner kardeşler 1920 yılında "Gerçekçi Bildiri"sini yayınladılar; (Burada gerçekçilik simgeciliğin yer almadığı, kullanılan malzemenin gerçekliği ile ilgilidir.) Bildiride, kitle ve Volüm'ün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiğini, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı yön belirtici olması gerektiğini, mekanın biçimlenebilirliğini, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiğini, sanat yapıtının dinamik bir ritme sahip olması gerektiğini savunurlar". (R.Savaş. 1988:172)

Gabo'nun söz konusu büstünde volüm yoktur. Sanatçı mekansal bir etki araştırır. Mekan yüzeyler arasında biçimlenmiştir. Baş motifi mekansal biçimlemeyi oluşturan bir araçtır.



Resim 14: Naum Gabo. Portre. 191

Metal Üzerine Selüloid 62x48.9cm.



101 ANTOINE PEVSNER *Torso (Construction)* 1924-6

Resim 15: Antoine Pevsner. Torso.

1924-26. Bakır ve Plastik.Yük. 75 cm.

I.6. DADACI DÜŞÜNCE ve FİĞÜRDE ANLATIM

1914'ün büyük olayı savaştı. " Her yandan bir sürü adam neşeyle silahlanıyor, anaları-babaları, kadınları tarafından cepheye gönderiliyordu... Kısa ve kesin bir çekişme olarak başlayan savaş, yıllarca süren utanç verici bir kırığa dönüşünce," (Lynton 1982:125) aydınlar, sanatçılar başta olmak üzere kapitalizme ve değer yargılarına, ürettikleri her şeye karşı bir kuşku oluştu. İsviçrede başlayıp bütün Avrupa'ya ve oradan yeni kıta Amerika'ya dek yayılan bir tepki olarak dadacılar plastik sanatlarda o güne dek benzeri görülmemiş bir süreci başlattılar:

Dadacılar için, Sanat bir yanılsama mıdır? Yenilikçi sanat birşey başarabilmiş miydi? Kübizmin en parlak örnekleri de sonunda, sanat akademileri gibi, burjuva sınıfına ve onun saygınlığına hizmet etmemiş miydi? Fütüristler savaş propagandası yapıp, ülkelerinin bu savaşa girmesine yardım etmemişler miydi? Ekspresyonizmin en çarpıcı örneklerinden bazıları, aşırı milliyetçiliğin izlerini taşıyorlar mıydı? (Lynton 1982:127-128)

Çoğaltılabilecek daha kimi sorularla dadacılar ne yapmak istiyorlardı?

Esasen Dada bir sanat akımı değildi. Hatta "...sanatla ilgili nesnelerin, Dada'nın ruhuna aykırı olduğu da ileri sürülebilir." (Lynton 1982:128) Diğer yandan "Dada'nın sanat yapıtlarına, hem de önemli sanat yapıtlarına kaynaklık etmesi, bu yapıcı güdünün varlığının kanıtıdır." (Lynton 1982:128)

Kurt Schwitters "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" (Lynton 1982:130) diyor. Bunun ardında şu gerçeği görüyoruz. Geleneksel imge, biçim ve diğer plastik elemanlar yerini artık yeni ifade araç-gereçlerine terk ediyor. Sanatın

biçimi de içeriği de yeniden ve teorik temelde kurulmağa çalışılıyordu. Hugo Ball "Başkalarının bulduğu sözcükleri istemiyorum. Bütün sözcükleri başkaları buldu. Ben kendi uygunsuzluğumu, uyumsuzluğımı istiyorum ve bunu karşılayan bütün sesli ve sessiz harfleri.... bir pandülün her gidiş gelişi yedi arşınsa, ben yedi arşın boyunda sözcükler istiyorum" (A.Genç. 1983:77) der. "Figür" konusuna dönersek, bu teorik retoriği daha iyi anlarız. İlke olarak şu var Dada'cı figürde "Kurt Schwitters bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir". (Lynton 1982:130) Bu tutum diğer akım ve hareketlerden önemli bir kopuşun habercisidir. Her ne kadar dada daha çok bir siyasal başkaldırı ise de, plastik sanatlarda yeni bir imge ve oluşlarıda beraberinde getirdi. Geleneksel bir yaratı ve iletişim aracı olarak renklerin ve genelde görsel öğelerin yadsınması, resim sanatında ya da heykel'de başka bir iletişim aracının keşfiyle gerçekleşebilirdi.

Duchamp, bir Dadacı olarak bu zorunluluğun ayırımına varmış renk biçim gibi plastik değerlerin yerini alacak sözsel alanı, kavramsal iletişimi bulgulamıştı; değişik gereksinimler için kullanılan, fabrika yapımı gereç artıklarını ek gereçlerle birleştirerek onların işlevsel gerçekliğini parçalamış anlamsızlaştırmıştı. Karşıt sanat etkinlikleri olarak tamamlanan bu nesneler, gerçekte başlı başına bir fenomendi. (A.Genç 1983:78)

"Bu nesneye verilen yeni addan, çeşme ve konumundan bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı sanat-nesnesi halk ilişkileriydi". (Lynton 1982:133)

Yukarıda ki metinlerden de anlaşılacağı gibi heykelde figüre yeni birşey getirmemekle beraber figürün içeriğinin değiştiğidir. Ona atfedilen isim ısı, volüm, boşluk, ifade gibi plastik öğelerden daha önemlidir. Geleneksel plastik öğeler düşünülmemiştir. Yeni gereçler yeni anlatının da malzemesidir. Örneğin Duchamp'ın "Pisuvan-çeşme"si, "Tabure Üzerinde Bisiklet Tekerleği" (1915), "Şişe Rafı" (1915) gibi yapıtlar bu oluşumun en çarpıcı örnekleridir. Bu kez yapıta yeni bir içerikle bakmak ve algılama yetimizi yeniden kurgulamalıyız. Çünkü o güne dek herşeyi ismi ve görüntüsünün birebir çakışmasıyla kavrar, bildiklerimizin o olduğundan kuşku duymazdık. Artık hiç birşey kesin değildir. Aslında değişen gerçekliğin kendisidir.

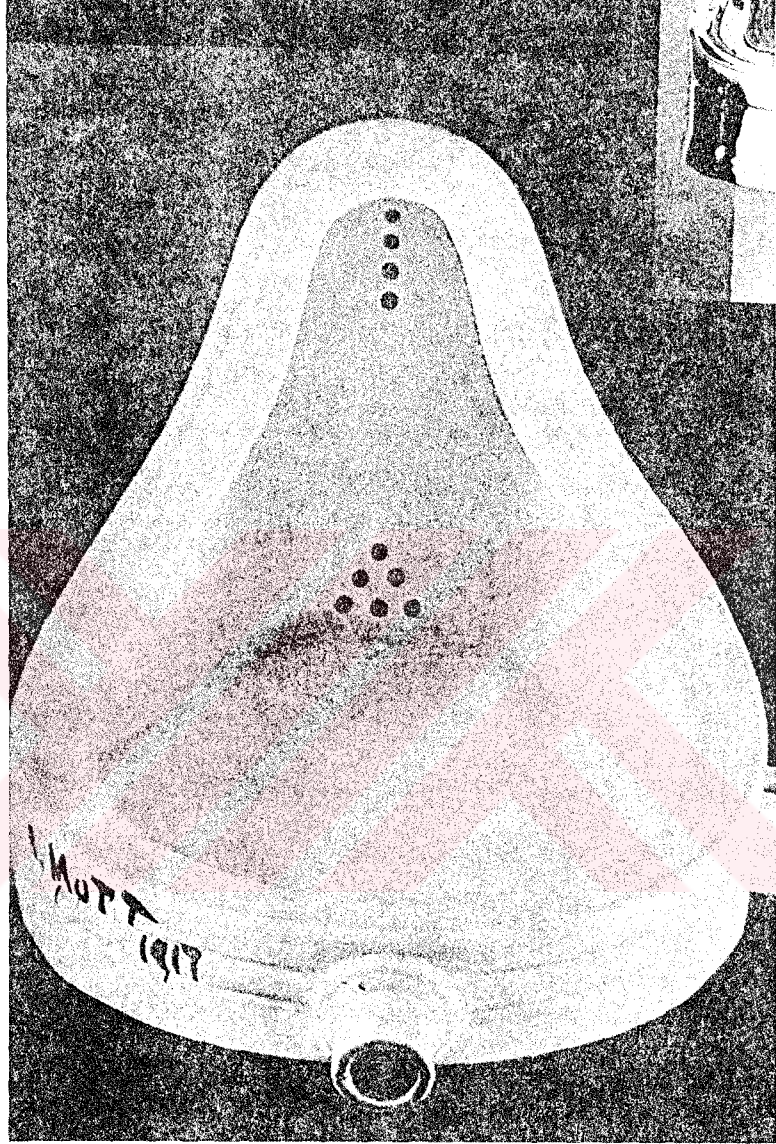
Dada ile birlikte kontrolü bilinçli olarak bırakma eğilimi kendiliğindenlik ve "görsel aldırmazlık" ile raslantı sonucu elde edilmiş biçimler, sanatçıların yapıtlarında belirleyici öğeler olarak kendini gösterir. Bu durumda sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan da yoksun kalıyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu.

Rodin ile başlayan figür kurgusu burada iyice çözülüyor. Betimlenen ile sanat eseri apayrı şeyler olabiliyor. Tanımlanmak istenen şey ile figür kopmaya başlıyor. Duchamp ile teorize edilen figür yeni bir sürece girmiştir artık. Arp'ın yaptığı kimi portreler "Ugly Girl", "Tristan Tzara'nın Portresi" (1916), Raul Hausmann'ın "Mekano Dada" adlı 1921 de yaptığı figürler heykel plastiğine yepyeni tadlar taşır. Sözgelimi Arp'ın portresi bizi şairin görünüşünü aramaya zorlamaz. "Bu portre, görünüşünden de anlaşılacağı gibi birtakım soyut biçimlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır". (Lynton 1982:131) Şairle ilgili hiç bir iz'e rastlanmaz, en azından görsel benzerlik yoktur. Kübizmden alınan kolaj ve düzenleme, hazır nesne

kullanımı ve inşası yeni bir figür ve heykel anlatımının habercisidir. İçerik açısından karşılaştırıldığında ise Picasso ve diğer kübistlerden köklü bir fark da açıktır. Picasso'nun 1912 de yaptığı gitar kolajı ve boğa başı v.d. işler sonunda betimlenmek istenen ile biçimin kusursuz örtüşmesinden oluşur. Değişen sadece malzemelerdir. Oysa pisuvarın çeşmeye dönmesi içeriksel ve anlamsal sürecinde tersyüz edilmesidir. Bu nedenle dadacı figür öncüleri olan diğer akımlar ve biçimsel arayışlar, bu bakımdan da ayrıdır.

Dadanın bu içeriksel değişimi ileride bir çok sanatsal düşünüşün ve biçimlemenin esin kaynağı olacaktır.





Resim 16: M. Duchamp. Çeşme.

1917. Seramik. 63x46x36 cm.



Marcel Duchamp: Bisiklet Tekerleği: 1913, yüksekliği 126.5 cm.

Resim 17: M. Duchamp. Bisiklet Tekerleği.
1913. Yak:126,5 cm.

II. BÖLÜM

USLUPLARIN DIŞINDA KİŞİSEL YÖNELİŞLER VE FİĞÜRDE KİŞİSELLİK

1900'den 1940'lı yıllara değin Avrupada önemli sanat hareketleri ve karşı sanat etkinlikleri vardır. Her sanat akımı bir öncekinin varlık nedenine karşı çıkarak, kendi manifestosunu yayınlar, görüşlerinin mayalanması için çalışırdı. Bu sanat etkinliklerinin bilimsel ve toplumsal dinamiklerle de bağlantıları vardı. I. ve II. Dünya savaşlarının da etkisiyle belli başlı sanat merkezlerinde toplanan sanatçılarda bu merkezlerden ayrılarak bir içe dönüş, kendi kozasına çekilip kişisel arayışlara yönelme eğilimi başladı. Ortak hareket etme ruhu çözülüp yerine kişisel çözümlerin, biçimlerin olduğu bir dönem başlamıştır.

Sanat tarihinde pek çok sanatçı kendi köşesine çekilip resim, heykel v.b. etkinliklerini sürdürmüştür. Ancak ortak eylem zemini, benzer sorunları birlikte çözme isteği gibi nedenlerden dolayı sanatçılar sık sık birlikler kurmuş, akımların ve sanatsal hareketlerin oluşmasını sağlamıştır.

Picasso gibi sanatçılar bu sanatsal etkinlikleri destekleyip katkıda bulunurken, bir yandan da sürekli yeni arayışların peşindedir. Picasso 1900-1930 yılları arasında Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dışavurumculuk gibi birçok akımın içinde yer alır, ürün verirken, bir yandan da atelyesinde o güne değin denenmemişi, yeniyi arar. Resim, heykel, seramik ve desen çalışmalarıyla plastik sanatların hemen her dalında özgün eserler oluşturur. Bisiklet selesi ve gidonu ile oluşturduğu "Boğa Başı" ile buluntu nesnelerin sanatçının elinde heykele dönüştüğünü görürüz. 1912'de yaptığı "Gitar"da yine artık malzemeler biraraya getirilerek

oluşturulmuştur. Bu yapıtlar K bizme, Konstr ktivizme geçişi kolaylatıracak şakacı buluşlardır. Picasso resimlerinin yanısıra her türlü malzemeyi kullanarak pek çok heykel yapmıştır. Demir heykelleri, boyalı ahşap heykelleri, büstleri ile önemli yapıtlar üreten Picasso, yaptığı bu heykellerle  ağdaş heykeldeki figür imgesine yeni tadlar, taze bir hava getirir. böylece herkese serbest çalışma ve yeni olana yönelme için cesaret verir.





Resim 18: Picasso. Kadın.

1930. Demir. 81x25x32 cm.

Picasso'nun çağdaşı olan ressam Henri Matisse de desen ve boyadaki çabaların yanısıra kağıtlar keserek oluşturduğu kolajlarla sürpriz ürünler üretirken bir yandan da heykel yapar. 1900'den itibaren yaptığı figürlerde biçimleri bozup yeni kurgularla ele alır. Dizi dizi büstler, figürler ve sırt heykelleri yapar. Çağdaşlarının da etkilerine açık olan Matisse, kübizmle ilgilenmemekle birlikte, ondan esinlenmiştir. Resim 19'daki "Henriette" figüründe bu etkiyi görebiliriz. 1900-1929 yılları arasında yaptığı sırt çalışmaları da bu sabırlı, sıradışı çalışmanın ürünüdür. Matisse ele aldığı biçimleri en yalın haline dek götürür. Bu araştırmacı özellikleri nedeniyle Matisse de Picasso gibi çağdaş sanatlarda yol açıcı, yol gösterici, öncü sanatçı özelliğini taşır.





Resim 19: Henri Matisse. Henrietta III.
1930. Bronz. Yük. 40 cm.

Sanat serüveninde kişisellikler her zaman önemini korur. Gündelik hayatın akışına kapılmadan, kendi iç yasalarına uyarak çalışan, buldukları herşeyi sanki sihirli bir biçimde sanat eserine dönüştüren Picasso ile Matisse gibi sanatçıların yaratıcı dehaları bu serüvende önemli rol oynar.

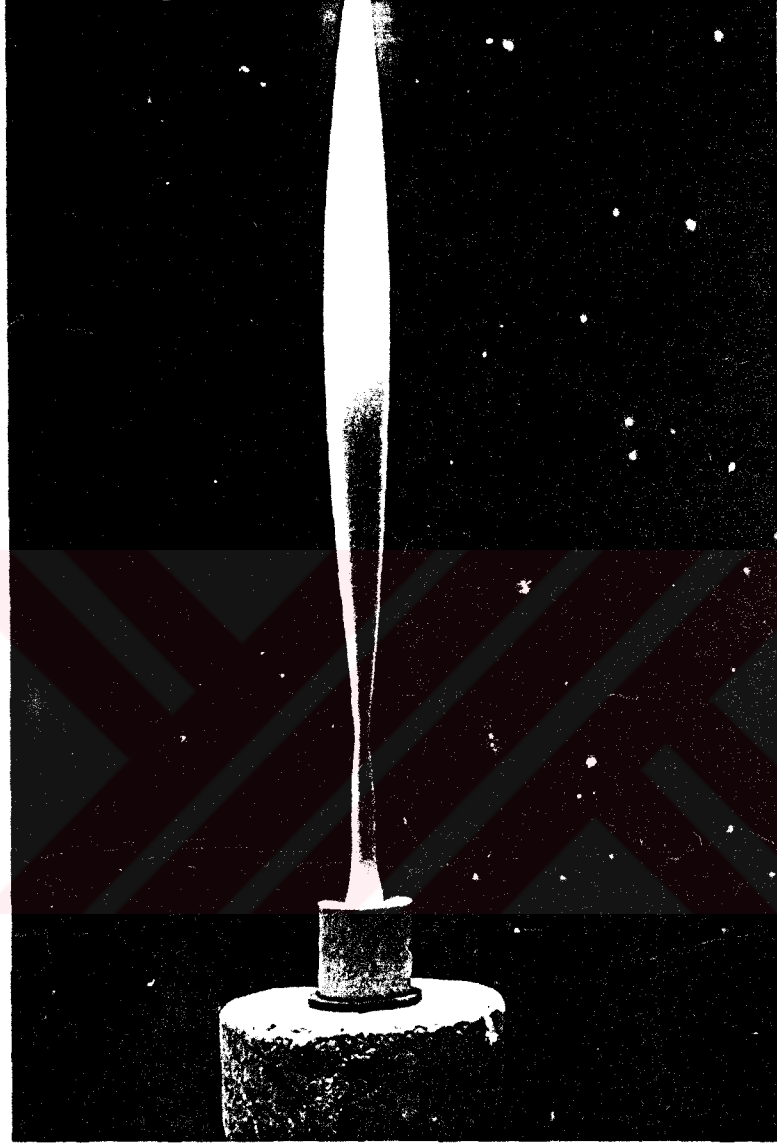
Kübizmle başlayan soyutlama düşüncesi figürde yeni biçimlemeleri getirir. Mondrian ağaç desenlerinde ağacın optik izleniminden başlayıp, onu soyutlayarak yeni biçimsel sentezlere gider. Bina resimlerinde ve yağlı boyalarında iyiden iyiye yeni noktalara ulaşır. Sağlam bir akademik eğitim almış olan Brancusi de bu soyutlama eğiliminin önemli bir temsilcisidir. Kübizm, Fütürizm ve diğer akımların belirleyici olduğu 1910'lu yıllarda bir keşiş gibi yaşayan Brancusi yeni arayışların peşindedir.

"...İnsan anatomisini eksiksiz bir biçimde işlemeyi öğrenmiş fakat heykelde insan gövdesinin tartışılmaz egemenliğine başkaldırmıştı... bu heyecandan yoksun yapıtların hepsine Brancusi biftek adını veriyordu". (Lynton 82:49)



Resim 20: Brancusi. Bayan Pogany III.
1931. Mermer.

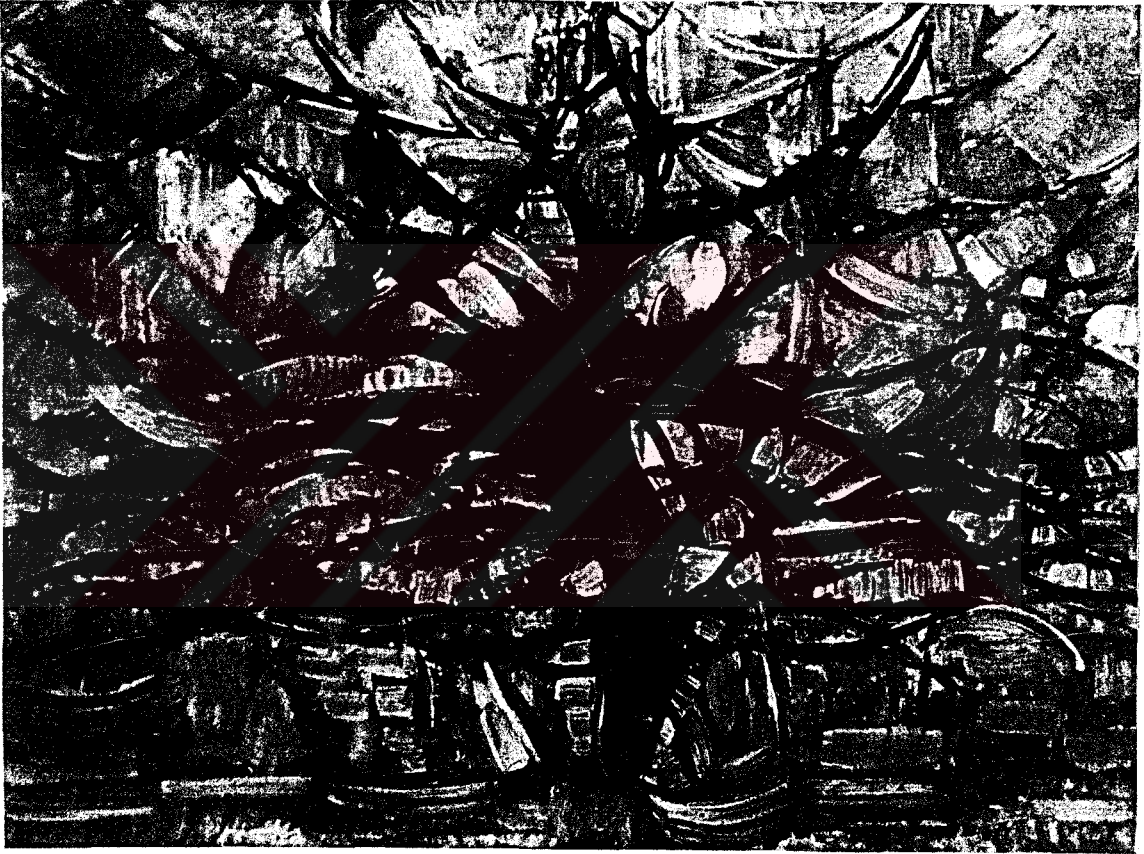
Brancusi yapıtlarında ayrıntıyı tamamen yok edip gereksiz gördüğü her şeyi heykelden çıkardı. "Heykeli sadece bir anafikrin ifade vasıtası saydı." (Zahir Güvemli 1964:180). Heykeli modelin ve maddenin hükmünden kurtarabilmek, yalınlaştıracabilmek için malzemenin katılığıını azaltmak, ona saydamlık kazandırabilmek için ağaç olsun tunç olsun eserlerini parıl parıl parlayacak şekilde cilalamaya başladı. Brancusi çalıştığı konunun çekirdek biçimine yönelir, yumurta biçimi bu araştırmanın sonucudur. Ayrıntıdan kurtulmuş saf biçimi en yalın haliyle oluşturmak için formu sürekli sadeleştirir. Denizin, ırmağın çakıl taşını döverek yumuşatmasını izler sanki. Kuşlar, kadın başları, balıklar bu arındırmalar sonucunda bulunan yalın plastik biçimlerdir. Doluluk ve sıkıştırılmış enerji de Brancusi'nin ana sorunlarından biridir.



Resim 21: Brancusi. Boşlukta Kuş.
1930. Mermer. Yük. 50 cm.

Brancusi bazı konuları tekrar tekrar ele alır, böylece bir figüründe en yetkin, saf biçimi oluşturan kadar çalışır. Bir kompozisyonu taş, ahşap, metal ile ayrı ayrı çalışarak bu değişik malzemelerin plastik olanaklarını da araştırır ve kullanır.

Brancusi'nin çekirdek biçime yönelik bu yalın biçimlemelerine Arp'ın çalışmalarında da rastlarız. Ancak Arp'ta genişleyen, büyüyen kompozisyonlar sözkonusudur. Dada çalışmalarında boyalı tahta kabartmaları oluşturan Arp daha sonra soyutlanmış insan ve hayvan figürleri yapar. Zimparalanmış, parlatılmış yuvarlak biçimlere yönelen kompozisyonlarda boşluk-doluluk ilişkisini kullanarak sanata somutlamanın doruğunda saf biçimler getirir. Kadın göğüsleri, bulutlar, insan figürleri, kuşlar başlıca esin kaynaklarıdır.



Resim 22: Mondrian. Ağaç.

Yağlıboya. 78x107 cm.



Resim 23: Hans Arp. Kuşların Başları.
Alçı. 19x15x11 cm.

Brancusi'deki çekirdek biçime ulaşma kaygısı Arp'ın yapıtlarında görülmez. Brancusi yumurta yalınlığını ararken, Arp çoğalan, genişleyenin ardındadır. "Sanat insanda büyüyen bir meyvedir" diyen Arp için N.Lynton:

Arp'ın sanatı belirli betimlemeler ve hızlı iletiler taşımadan (memeler, bulutlar, vucutlar, genellikle büyüyen biçimleri ele alarak) doğanın olumlu yanlarını yansıtan bir doluluk ve rahatlık kazandı. der. (N.Lynton, 1982:144)

1930'ların ortalarında, son yıllarda Sürrealizmin en çarpıcı ürünlerinden bazılarını yapan Giacometti, bu akımdan ayrıldığını gösteren, az çok geometrik biçimde bazı soyut heykeller, daha sonra bu değişmeyi pekiştiren arkaik görünümlü figürler de yapar. 1935'te yeniden model kullanmaya başlayınca, sürrealistler onun imgelerine yüz çevirip, görünen dünyaya döndüğünü söylerler ve sürrealist akımdan atarlar. Giacometti, dört köşe basit bir taşı yontarak onu bir insan başına dönüştürür (Observing Head 1927-29). Gombrich, Rodin ve Houdon ile karşılaştırarak şunları söyler Giacometti için:

Kuşkusuz sanatçı gerçek yaşamda böyle yekpare bir baş gördüğüne inandırmak istemiyor bizi. Rodin ve Houdon yaptıkları şahane büstlerde, esin dolu bir yüzün çizgilerinde yakaladıkları şeyi bizler için korumuşlardı. Giacometti'nin amacı tümünden değişik. Giacometti, mesleğinin kimi özel sorunlarına kapılmış bir heykeltcidir ve haklı ya da haksız, kendi ilkelerinin paylaşılmasını ister... Bir insan başını sezdirecek denli taşı değişikliğe uğrattığı halde bu özgün taş kütesinden ne kadarını koruyabileceğini görmek istiyordu. (Gombrich 1980:463)

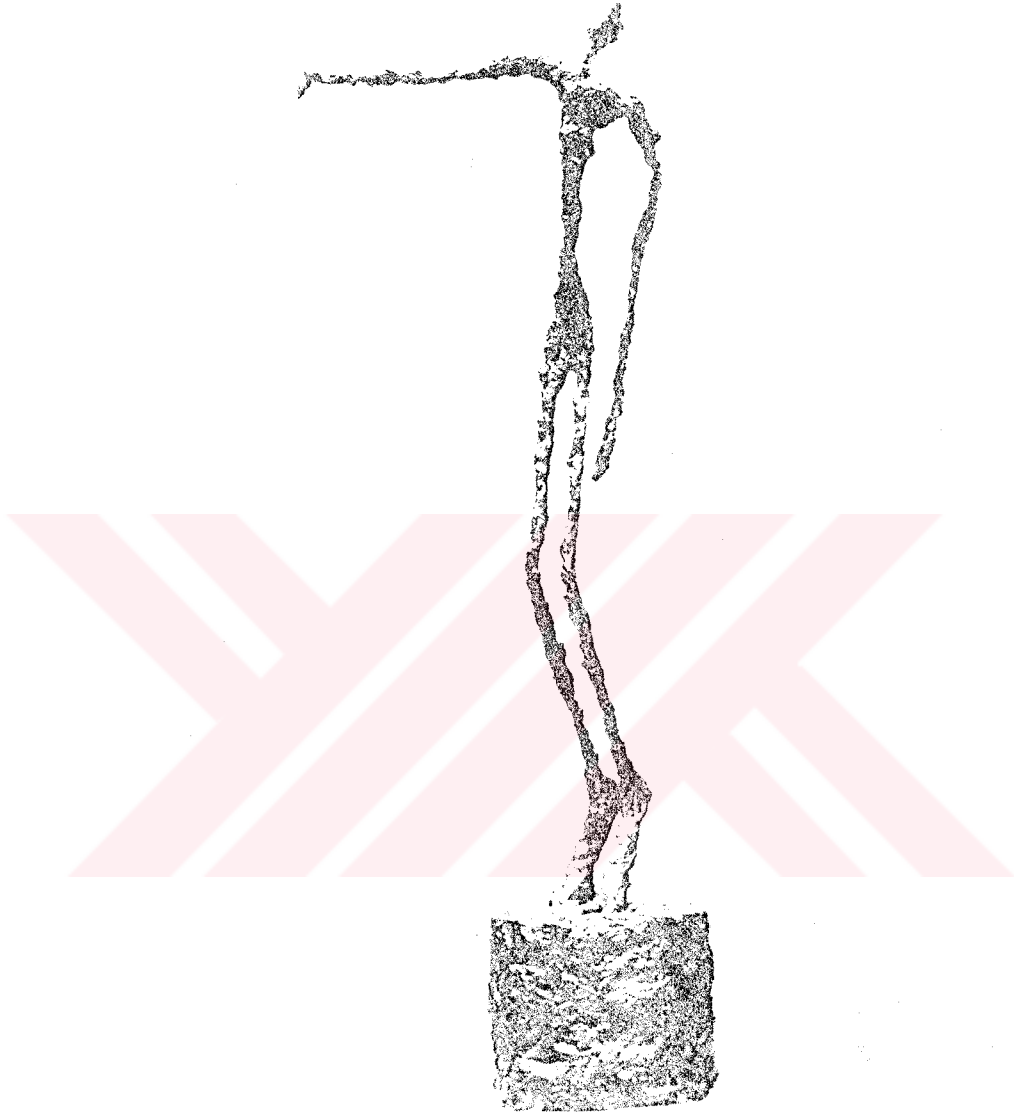
Sürrealist sürecinden sonra yeniden figüre dönüp yoğun çalışmalarıyla, Cenevre'de boyları 3-4 cm.e inen figürler

yapar. Giacometti 1945'te Paris'e dönünce daha büyük figürler üzerinde çalışmaya yöneldi. Bunların istediği gibi görünmeleri için son derece ince olmaları gerektiğini anladı. Sartre, Giacometti'nin çalışmalarındaki sertlik ve incelme için: "Çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir," der. (Lynton 1982:222). Bu duygular hemen hemen bütün yapıtlarında vardır. Grup halinde görüldükleri zaman birbirinden ve bizden kopuklukları daha da belirginleşir. Sartre (1994:;125)" Bu insanlar birbirleriyle karşılaşır, kaçınılmaz bir biçimde yalnız ama yine de birliktedirler: birbirlerini bir daha bulmamak üzere yitireceklerdir." der.

Giacometti de önemli bir sorunda boşluktur. İncelmiş figürler boşlukta kendi atmosferlerini oluştururlar. (Lynton 82:222) "Bu figürlere dikkatle bakarak sanatçının çalışırken durduğu uzaklıktan incelersek bu figürlerin o kadar ince olmadıklarını görürüz," der. Giacometti boşluk konusunda: "Objeyi oluştururken, delinen şey önce mekandır, daha sonra kendi espasını oluşturma sırası heykele gelir," der. (J.P.Crigui 1992:44)



Resim 24: Giacometti. Boğazlanmış Kadın.
1932. Bronz. Genişlik 87,5 cm.



Resim 25: Giacometti. Düsen Adam.
1950. Bronz.

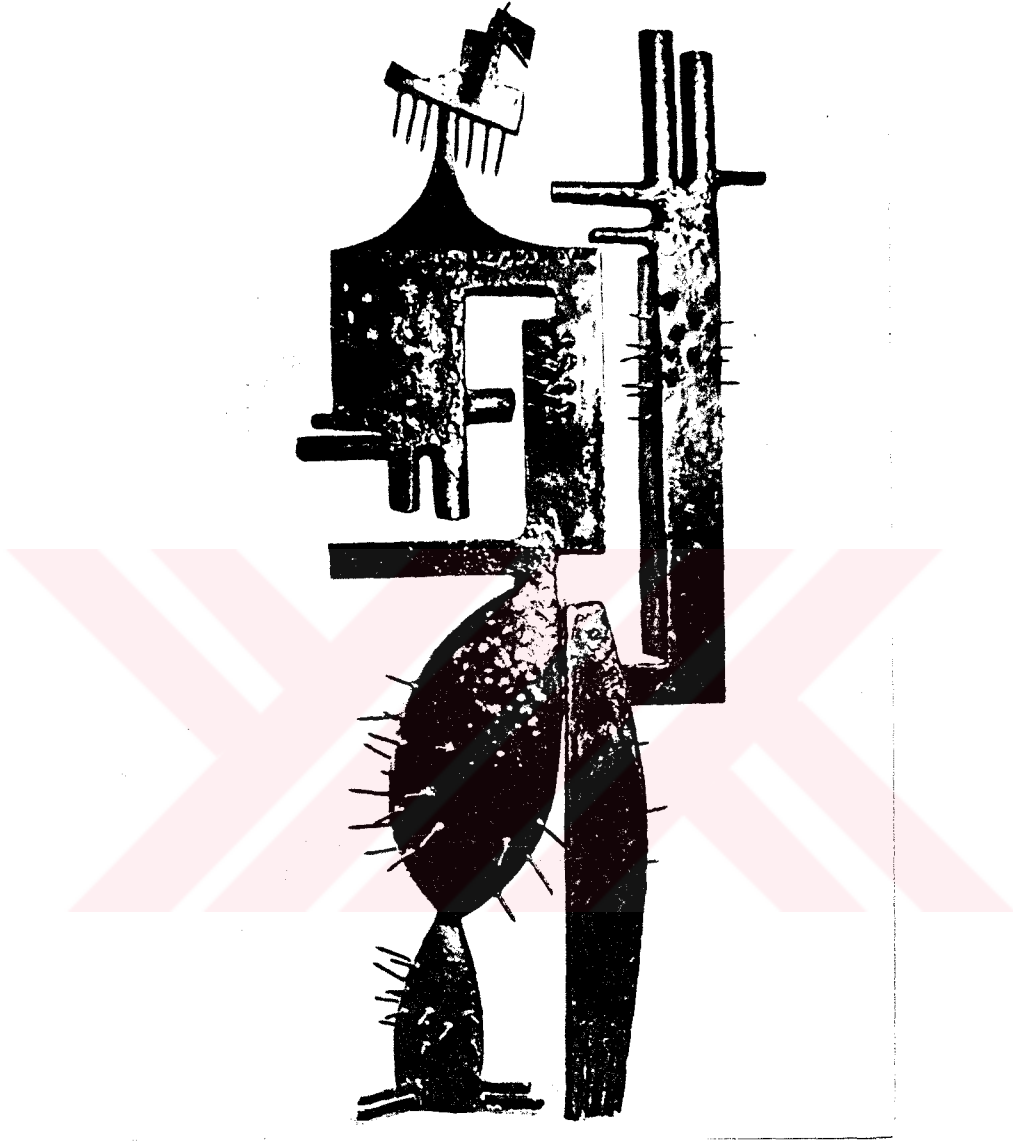


Resim 26: Giacometti. Kompozisyon.

1948-49. Bronz. 39.4x39.4x64.2 cm.

Giacometti kişisel uğraşını sürdürürken, İspanyol heykeltıraş Julio Gonzalez İspanya'dan Fransa'ya gelir ve Picasso, Gargallo, Brancusi, Despiau gibi sanatçılarla dostluk kurar. Onların önerileri ile 1930 lara değin pek alışık olunmayan kaynaklı demir heykeller yapar. Sanatçının başlıca konuları saçını tarayan kadınlar, kaktüs adamlar, torslar ve büstlerdir. Gonzalez demiri tavlayıp döverek biçimlendirir, kaynakla birleştirerek özgün yapıtlar üretir. Şiirsel bir imgeler bütünüdür bu yapıtlar. Gonzalez'in bu yapıtlarının doğada karşılığı olmasa da bize sezgilerimiz yoluyla, "evet bu kaktüs adamdır" dememizi sağlar.





Resim 27: J.Gonzalez. Kaktüs Adam I.
1939. Dövülmüş Demir. Yüksek. 26 cm.

1930'lı yıllar sanat tarihinde oldukça verimli yıllardır. Avrupa'da yeni yeni sanatçılar ortaya çıkıp, ürünler vermektedir. Paris dünyanın sanat merkezi özelliğini taşır ve dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılar burada yeni biçimlere, etkileşimlere açık çalışırlar. Anakaradan kopuk İngiltere'den de bu ortama yakın ve özgün sanatçılar çıkar. Henry Moore, Barbara Hepworth, Lynn Chadwick, Kenneth Armitage gibi sanatçılar kişisel yönelimleriyle yeni plastik biçimlere varırlar. Armitage ve Chadwick'in figürlerinde yeni ve farklı bir imge bütünlüğü oluşur. Figürlerde doğa gerçeği soyutlanarak, tamamen soyut biçimlere ulaşılır. Bu sanatçılar geleneksel konular, geleneksel malzemelerle yeni sentezlere ulaşmak için araştırmacı süreç ve yeni biçimlerin peşine takılırlar.

Moore klasik, akademik eğitim almasına rağmen, bir süre Yunan, Roma sanatını inceler, daha sonra Afrika zenci sanatı ve Amerikan yerli sanatıyla yakından ilgilenir. Aztek, Maya yontularına ilgi duyar. Bu arada Picasso, Brancusi, Epstein, Archipenko, Giacometti gibi dönemin önemli sanatçıları ile tanışır ve onlardan etkilenir. "Yuvarlak biçimler verimliliğin ve olgunluğun yansımasını pekiştirir" diyen Moore, "Ana ve çocuk", "Aile", "Sığınak Desenleri", "Savaşçılar" gibi konuların yanı sıra "Uzanan Figürler", "Kral ve kraliçe" gibi yapıtlar üretir. Yapıtlarında boşluk ve biçim, yuvarlak ve çoğalan formların organik bağlantısı gibi plastik öğelerle ilgilenir:

Sanıyorum heykeltci Moore'un yaratılarıyla bize iletmek istediği şeyde, insan elinin büyük erdeminden ileri gelen, nesnenin o yinelenmeyen tekliğinin duygusudur. Moore, modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyor. Daha taşı parçalamadan, ondan birşeyler çıkarmak istiyor.... taşın ne istediğini bulmaya çalışıyor... taş insan figürünü sezindiriyorsa elbette daha iyi. Ancak Moore Kayanın cisimselliğinden ve yalınlığından bir şeyler

korumak istiyor. Taştan bir kadın istemiyor, kadını sezindiren bir taş yapmak istiyor. (Gombrich:1980:467)

Doğanın organik, yalın biçimlerini arayan Moore, kemik, çakıltaşı, aşınmış doğa biçimlerinden esinlenen heykeller yapar. Latin kültürüne olan ilgisi Moore'un yaptıklarını biçimlendirmesinde etkili olmuştur. Meksika heykelticiliği Moore'un taşı korkmadan taş olarak kullanmasını sağlamıştır. Büyük blok taşları ayıklayarak; büyük planlar ve yüzeylerden oluşan anıtsal kompozisyonlar bu çalışmaların sonucudur.





Resim 28: H.Moore. Uz nmiş Figür.

1969-70. Bronz. Uzunluk 3.96 m.



Resim 29: H. Moore. Kalkanlı Savaşçı.

1956-57. Bronz. Genişlik 1.47 m.

Marino Marini' de Moore' la aynı dönemde İtalya da heykel çalışır. Sirk ve palyaço heykel ve resimleri yapan sanatçı daha çok insan ve at figürleri üzerine yoğunlaşır. Figürlerinde biçimin plastik olanaklarını doğa ve plastik imgenin zenginliklerini çağrıştıracak bir şekilde kurar. Bir yandan çağdaşı bir çok sanatçının, bilim adamlarının portrelerinde onların dehalarını kile aktarırken, at figürlerinde doğal olandan sezgisel olana değin pek çok çalışılmış kompozisyonu vardır. Marino için doğa biçimi, plastik biçime geçiş için önemli bir sözlüktür.



Resim 30: M.Marini. Igor Stravinsky.
1951. Bronz. Yük. 12.5 cm.



Resim 31: M.Marini. KÜÇÜK Binici.
1949. Boyalı Bronz. YÜk. 17.5 cm.

III.BÖLÜM

III.1. ÇALIŞMALARIN AMACI VE İRDELENMESİ

Raporun birinci bölümünde üsluplar ele alındı, ardından üslup dışı kişisel yönelişler ve çözümlemeler ikinci bölümü oluşturdu. 1950-1960'lardan sonra akımların yanısıra hemen hemen bütün dünyada sanatçıların bir bölümünün kişisel arayışlarla, çağın genel gidişine uygun ürünler verdiği görülmektedir.

İki dünya savaşı yaşamanın da etkisiyle yoğun bir biçimde siyasallaşan dünya ve gelişen çevre kültürü sanatı da siyasal-kültürel bir merkeze çekmiştir. Sanatçılar bu siyasal-kültürel sürecin içinde etkin taraf olarak yer almaktadır. Picasso' nun "Guernica" sı, İspanya iç savaşında bombardımanda yok edilen kentin anısına yapılan bir resim olurken, Goya' nın "Üç Mayısta Kurşuna Dizilenler" i de Fransız işgaline direnen yurtsever İspanyolların kurşuna dizilişlerini betimler. Her iki sanatçı da eserlerinde ülkelerinin kültürlerine bağlılıklarını, savaşın yarattığı dehşet duygusunu resim plastiği ile dile getirir:

Goya saray ressamıydı. Fakat Fransız devriminin ve vatani olan İspanyanın Fransaya karşı sürdürdüğü bağımsızlık savaşının etkileri, onu kapalı saray çevresinden çıkarıyor.Goya' nın savaşla ilgili dizilerinde, asılanlar, kurşuna dizilenler, dev şeytan, cadı, çocuklarını yiyen "kronos" ve daha bir sürü hayal ürünü yaratıklar yer alır. (N.M.İpşiroğlu 1977:146)

Benzer bir etkiyi Zadkin' in "Yıkık Kent Rotterdam" heykelinde de görürüz.

Kimi zaman sadece güzellik ve güzel olan sanata konu olurken, siyasal-kültürel değişimler, kavramsal süreçler, güncel olaylarda sanatın konusu olmaktadır. Böylece bir sanat yapıtına bakarak yapıtın dönemini ve içeriğini anlayabilmekte; ürünün yaratıldığı nesnel koşulları ve sanatçının kaygılarını öğrenebilmekteyiz. Örneğin "Milo Ven s " güzelliği; güzel olanı betimlerken, Rodin' in "Kale Burjuvaları" nda, Goya' nın "3 Mayıs 1808 Kurşuna Dizilenler" inde, Moore' un 1940' larda ki sığınak desenlerinde başka bir sorunu kavrarız. Bu yapıtlarda siyasal-kültürel çatışmayı ve sanatçının toplumsal, güncel olaylara tepkisini görürüz. Bu  r nler sadece estetik bir yapıt olarak kalmaz, toplumsal bir içerik, siyasal bir görüşü de yansıtır. Buna, geçmiş yıllarda sık sık ele alınmış olmasına karşın, sinemanın yakın tarihlerde Nazizmi yeniden konu edinen, Nazi Almanyasının 30-40' lı yıllardaki yönetimi üzerine kurgulanmış "Schindler' in Listesi" isimli filmi ilginç bir örnektir.

Çalışmalarda güncel olaylar ve siyasallaşmış, yıkıma uğramış dünyadaki bireyin psikolojik gerginlikleri, yaşadığı zorlukların heykelin plastik anlatım olanaklarıyla izleyiciye aktarılması amaçlandı.  alışmaları oluşturan düşüncenin temeli Auschwitz toplama kampına ait bir fotoğraftı. Fotoğraftaki imge, bir adamın kucağında, kemik yığınınına dönmüş ve yüzünde savaşın dehşeti algılanan bir kadının cesetinden oluşmaktadır. Bu fotoğraf her ne kadar II. Dünya Savaşı gerçeğini; savaş ve insan çelişkisini vurgulasa da, bugün olan bitenler içinde açıklayıcı bir imgeye dikkat çekiyor. Savaş ve çöküntü im'i henüz yok edilmiş değildir. Tersine savaş ve gizli terör yüzyılımızın üzerinden hiç eksilmeyen bir kabustur:

20.y.y. savaş yüzyılıdır; önceki iki yüzyılın herbirinden daha fazla sayıda can kaybınayol açan askeri  arpişmalarla doludur. Içinde bulunduğumuz yüzyılda şimdiye kadar yüz milyondan fazla insan

çatışmalarda ölmüştür; genel nüfus artışını göz önünde bulundursak bile bu sayı ondükuzuncu y.y. daki dünya nüfusundan fazladır. Bugün içinde yaşadığımız dünya çok gergin ve tehlikelidir. Böylesi bir durum, modernliğin ortaya çıkışının daha mutlu ve düzenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayıma inanmak yolunda hevesimizi kırmak ya da zorlamaktan da fazlasını yapmış bulunmaktadır. (Antony Giddens, 1994:17)

Bu yoğun çelişkiler, güncel olaylar dünyayı kavrayışımızı her türlü pratik-estetik süreçte etkiler. Bütün modernist düşün ve oluşlara karşın insanlığın temel trajik çelişkisi yeterlik çalışmasının çatısını oluşturuyor. Heykelde mekan, volüm, ışık gibi sorunlar, plastik sanat ürünlerinin, heykelin nelerin yanıtı olduğu... pek çok soru düşünülerek çalışmaya başlandı. İnsan figürleri ve portreleri ile onların yaşadığı trajedi ve içinde bulundukları o "an"ın plastik anlatımı amaçlanmıştı. Bu durumda ne idealize edilmiş bir büst, ne de sadece iyi etüd edilmiş bir figür amaçlanırdı. Ölüyü çağrıştıran bir figür de istenileni yeterince ifade edemezdi. Çünkü heykel bunların ötesinde, kendine özgü yasalara sahiptir. Hem gerçekliği yakalamak hem de plastik elemanları yerli yerine kullanmak gerekmektedir. Biçim, tema, içerik tam olarak örtüşürse amaçlanan yapıtlar ortaya çıkabilir.

Bu nedenle içinde yaşadığımız dünyanın güncel, siyasal, kültürel durumu gözden geçirilmiş, algılanan dünyanın çelişkileri ve bıraktığı imge plastik sanat biçimine dönüştürülmüştür. Üretilen her figür neredeyse bireyin bir parçasına, "o an"ki durumuna dönüşmüştür. Bu açık etkileri almak ve plastik olana dönüştürmek için Antik çağdan günümüze kadar betimlenmiş bazı sanat eserleri irdelendi. Yunan ve Roma yontuları ile kabartmalarında idealize edilmiş bütün figürler güzel olana işaret ederler. Tanrısal güzel

olan, egemen güzel olanın da karşılığıdır bu yapıtlar. Örneğin Bergama "Zeus Sunağı"nın bir kısmında tanrıların devlerle savaşı konu edilmiştir. Savaşçıların yüzlerinde, savaşa ilişkin ifadeler görülse bile, yapıtın güzelliğinden kendimizi alamayız. Her bir figür ideal ölçülerde yontulmuştur, hem güzel olanı hem de güçlü olanı betimler. Mağrur galiplerle, trajik yenilenler, kötülük ve kötüler sadece varolan öğelerdir. Savaşta yenenler, yenilenler olsa da yapıt bir güzellikler senfonisidir. Mermerin yontuluşunda ritmiyle, kompozisyonuylas esas olan "insanın evrenin merkezi olduğu" im'idir. Oysa yakın çağda üretilen yapıtlar incelendiğinde Rodin'in "Cehennem Kapısı" Moore'un "Sığınak" desenleri, Picasso'nun "Ağlayan Kadın", "Guernica"sında, Zadkine'in "Yıkık Kent Rotterdam" heykellerinde, Giacometti'nin bir çok yapıtlarında bu yüzyılın güncel olaylarının, siyasal-kültürel çalkantılarının sanata olan etkisi görülmektedir. Bu çağdaş ürünlerde figür önemli bir anlatım aracıdır. Güzel olma endişesi taşımasa da, insanın psikolojik, dramatik özelliklerinin de öne çıktığı yapıtlardır.

Çalışmalarda bunlar irdelendi. Sorun, insan figürünü, mekan, ışık-gölge, malzeme, ritm, oran gibi kompozisyon öğelerini bu temelde kullanmaktır. Sanat yapıtları hiçbir zaman keyfi bir nedenle yapılmamıştır. en keyfi gibi görünenlerin bile plastik bir kaygısı, nedeni vardır. Savaş ve savaşın yıkıcılığı bugünün sanatçısına önemli bir rol yükler. O nedenle Picasso'nun "Guernica"sı plastik bir yapıt olmanın yanında siyasal bir içerik taşır, insanlığın ortak trajik durumunu yansıtır. Diğer yandan bu kompozisyonadaki plastik elemanlar her ne kadar bir çırpıda oluşturulmuş gibi algılansa da yoğun bir emeğin ürünüdür.

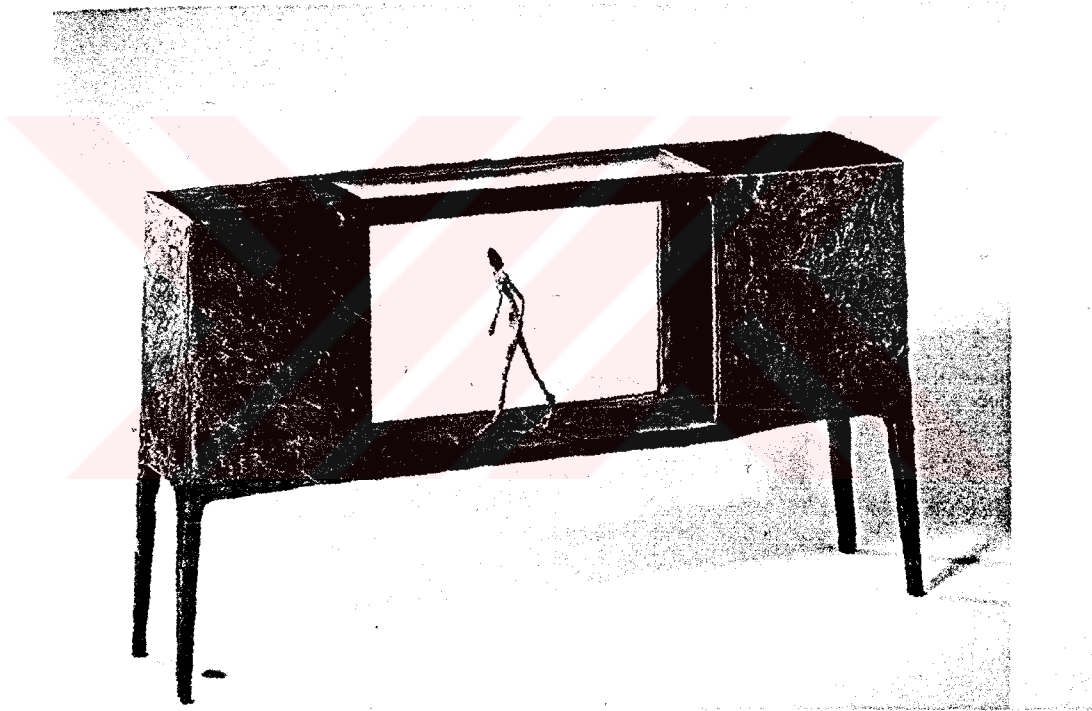
Çalışmalar birer doğa betimlemesi olmayıp, figürlerin kurgulanmasından oluşmaktadır. Günlük, siyasal kültürün biçimlendirdiği insanı anlatacak çözümlemeler için deforme edilmiş, ürkütücü biçimlemelere yöneldik. Optik gerçeğin

anlatımından çok psikolojik özelliklerin öne çıkartıldığı, tedirgin, yalnız insanın anlatımına önem verilmiştir. Bunun için bir dizi kutu içinde figür çalışmaları yapıldı. Metal kutular ve bunların içinde, ölüm duygusunu, hiçlik ve yok olma duygusunu çağrıştıran figürler yapıldı. Metal kutular tabutu çağrıştıırırlar. Tabutun içindeki figürlerde yüz, gövde, kol ve bacakların biçimlenişindeki kurgu, plastik etkinin güçlenmesi içindir. Figürlerde "baş"ın duruşu ve etkisi izleyiciye (insanın) içinde bulunduğu durumu hemen aktarır. Bu nedenle herhangi birisinin portresi yapılmamış, bir "durum"un anlatılmasını sağlayacak ifade üzerine çalışılmıştır. Çünkü kompozisyonlarda mekan ve ışık faktörüne dikkat edilmiştir. Bu çalışmalar Universal ışığın bulunduğu geniş alanlara değil, ışığın kontrollü kullanıldığı sınırlı mekanlara, sessizliğe ihtiyaç duyar. Bu sessizlik içindeki figürler, heykelleri çevreleyen boşluğun etkisiyle terk edilmişliği, çaresizliği ve hiçliği yoğun olarak anlatır.

Figürler iskelet izlenimi vermelerine karşın, iskeletin optik görüntüsüne sahip değildir. Bunlar saç kutu içinde, kutuyla birlikte bir imaj oluşturur. Bu iskeleti çağrıştıran imgeler kutularla duvara yaslandığı için etrafında dolaşılması olanaksızdır. Her bir iş izleyici ile karşı karşıya bir konumda kendisini sunar. Kutu içindeki figürler bir arada bulundukları mekana kendi atmosferlerini egemen kılarlar. Buna benzer dolaysız çağrışımları Giacometti'nin yapıtlarında da görebiliriz. Giacometti'nin yapıtlarında figür-mekan, ışık, boşluk ilişkileri önemlidir. Her figür yalın, yalıtılmış ve kendine dönüktür. Grup figürleri bile bir grupta olması gereken sosyal iletişimi taşımaz. Yazgıları ile başbaşa, "bir diğeri" olarak yabancılardır.



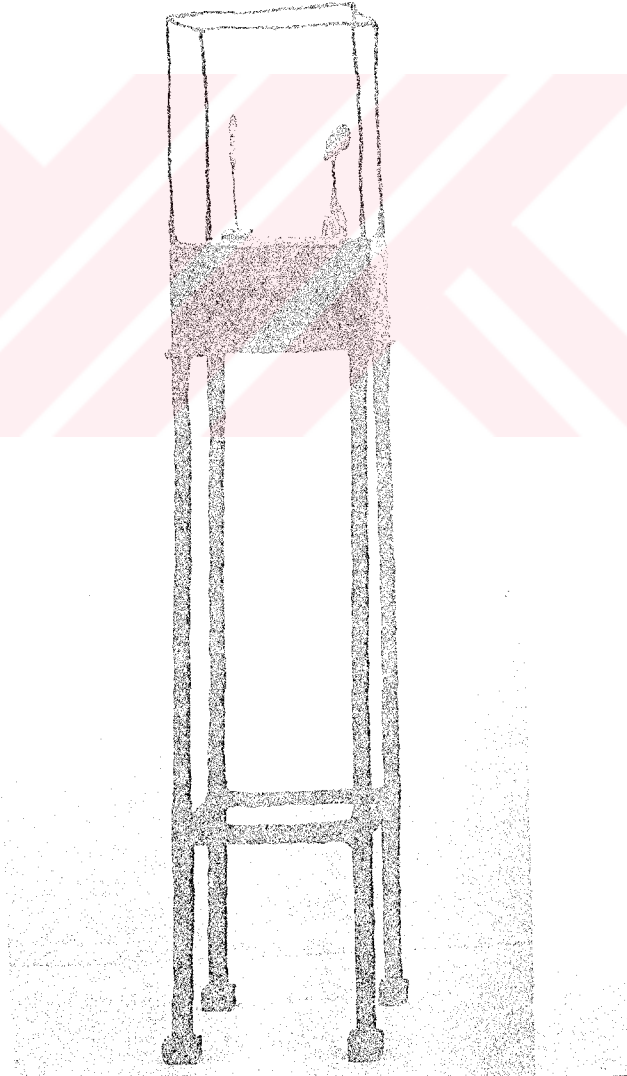
Resim 32: Figür. 1993-94. Pık ve Sac Demir.
130x24x16 cm.



Resim 33: Giacometti. İki kutu arasındaki küçük figür. 1950. Bronz. Yük. 30 cm.

Birer ev olan "iki kutu arasındaki küçük figür" ve Resim 34'deki kompozisyonda figürler kutsal eşyanın korunduğu bir sandık içinde gibidir. Her iki kompozisyonda da oluşturulan mekan, figürlerin plastik yoğunluğunun, çevrelenmişliğini, kırılganlığını ve birbaşinalığını vurgular.

Resim 32'deki figürün kutu içindeki konumu ve kompozisyondaki boşluk Giacometti'nin çalışmaları ile benzerlik taşır. Yaratılan atmosfer farklı olmasına karşın düzenlemelerin biçimsel benzerliği vardır.



Resim 34: Giacometti. Kafes.

1950. Bronz. Yüksek. 170 cm.

Çalışmalarda dikkat edilen bir konu da malzeme seçimidir. Heykellerin hangi malzemeye aktarılacağına ve nasıl bir etki yaratacağına dikkat edildi. Heykel çalışırken ara malzeme kil olduğundan çalışmanın kalıcı olması için dayanıklı bir malzemeye aktarılması gereklidir. Bu nedenle yapıtlar alçı, polyester, ya da metal döküm yoluyla kalıcı hale getirilebilirdi. Ancak alçı dayanıklı bir malzeme değildir ve beyaz olduğundan ışıkla olumlu bir ilişkisi yoktur. Polyesterde ise malzemeden kaynaklanan yapay bir etki hakimdir. Bronz ve pik gibi metal dökümde ise malzemenin tokluğu, sertliği, ışıkla olan ilişkisinden dolayı figürler daha etkileyici olmuştur. Alçı ve poliyester figürler ahşap kutulara yerleştirildiğinde renk ve ışık etkileri çalışmanın amacına ters düştü. Bronz ve pik dökümlerin demir kutularla ilişkisinde ise malzeme ve buna bağlı olarak renk ve ışık ilişkisi olumlu olmuş ve kompozisyonda bütünlük sağlanmıştır. Resim 32'deki Figür ile resim 35 ve 36'teki figürleri karşılaştırarak bunlar anlaşılabilir.



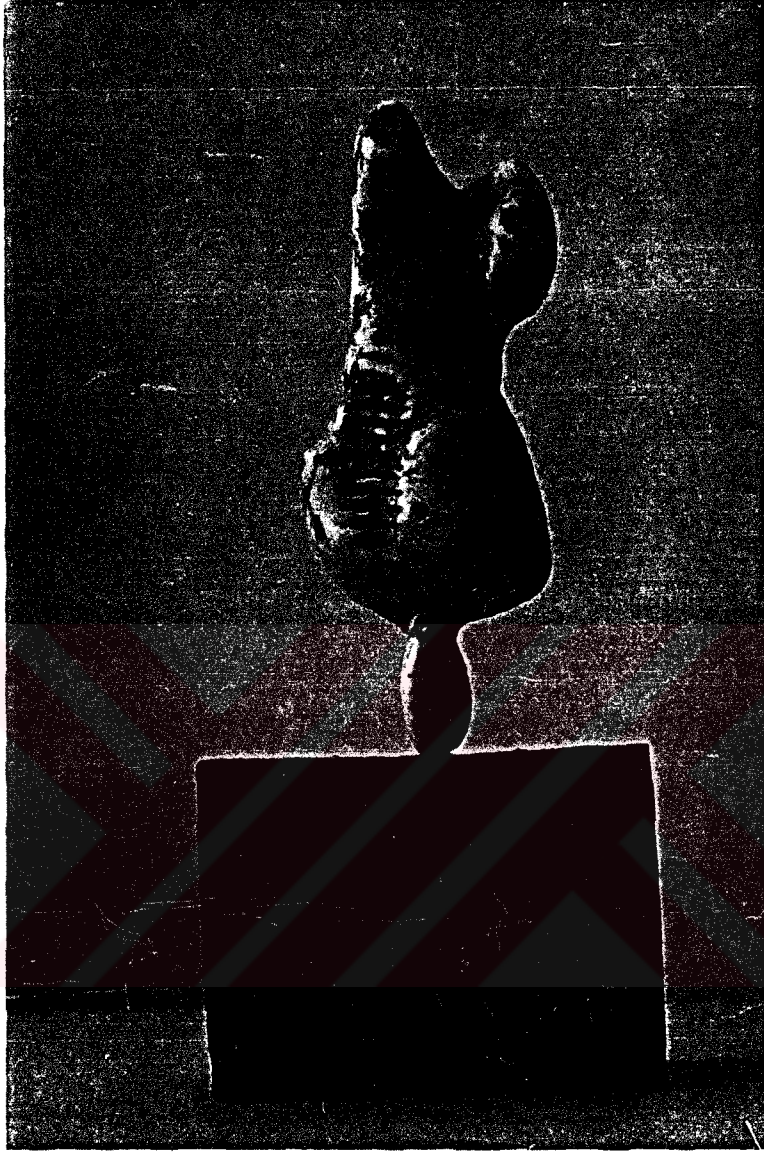
Resim 35: Figür 32'den ayrıntı.
Polyester ve Ahşap.



Resim 36: Figür. 1990. Alçı ve Ahşap
166x18x15 cm.

Resim 32'deki heykelde sac kutu ve pik dökümün olumlu birlikteliği ışık, boşluk yoğunluğuyla bütünleşerek figürün öne çıkması sağlanmıştır. Baş ve gövdenin düzenlenişi kutu içindeki ışık dağılımı ile güçlendirilmiştir. Resim 35'de aynı kompozisyon, malzeme kontrastlığı ve yüzeyselliğinden dolayı bu etkiyi oluşturmamıştır. Heykellerdeki psikolojik durumların aktarılışı da malzemenin seçiminden dolayı çok farklıdır.

Yeterlik çalışmaları süresince ana temanın yanı sıra kil ile o an oluşan plastik ürünler de ortaya çıkmıştır. Bazen eskizlerin peşine takılarak figürcükler oluştururken, kimi zaman da çevreden alınan esinlerle figürler kurgulanmıştır. Böyle zamanlarda anlık serüvenler çalışmalarda tek düzeliği kırıp yeni yönelimler sağlar. Örneğin Resim 37'deki "Baş Aşağı Figür" böyle bir çalışmanın ürünüdür, bir söyleşi anında kil ile çalışırken biçimlenerek oluşmuştur.



Resim 37: Baş Aşağı Figür. 1992.

Alçı. 14x6x6 cm.



Resim 38: Kadın. 1993. Bronz. 16x5x4,5 cm.

Figürde baş aşağı duran bir insan imgesi vardır. Kompozisyon bir torsu çağrıştırır. Başın ters duruşuyla figürde gerilim unsuru ön plana çıkmıştır. Sandık içindeki figürlerde betimlenen imajlar burada yoktur. Yüz ve gövde soyutlanarak, biçimlerin yumuşak geçişlerle yuvarlatılması, oranlı vücut parçalarının boşluk içinde dağılımı figürü diğer çalışmalardan ayırır.

Resim 39'deki çalışmada da böyle bir an da yapıldı. Bu kompozisyonda uzanmış bir figür vardır. Diğer çalışmalara kilin olanaklarıyla plastik biçimlemeleri bakımından benzese de kutu içi imajlardan ayrılır.



Resim 39: Uzanmış Figür. 1992-94.

Bronz. 19,5x25,5x6 cm.

Figürün baş ve gövdesi doğasal gerçekten uzaklaşıp, kil'in rahat biçimlendirilebilme olanaklarıyla plastik olana dönüştürüldü. Baş ve gövde im'ini şöyle böyle algılarız. Bu küçük figür, yatan taş figür Resim 49 ve Resim 47'deki Bronz kompozisyona neden olur. Bu çalışmada da figür ve altındaki kütle birbirini tamamlayan elemanlardır. Altındaki kütle kaide görevini yüklenmez. Figürün altındaki parçalar plastik etki için baştan beri kurgulanmış elemanlardır.

Proje çalışmaları sürerken Felsefe Bölümü için bir figür tasarlandı. Bu tasarıda içinde bulunan ortamda günün sorunlarını sırtında taşıyan insan figürü ele alındı. Kompozisyonlarda insanın varoluşu, kendisini sorun olarak ortaya koyacak, evrendeki yalnızlığı içinde, yalıtılmışlığıyla insan imgesi ele alındı. Figürün sırtındaki parça sorunların ve yüklenilen sorumluluğun simgesidir. Figürün yüzünde belirgin bir portre imajı yoktur. Silik yüz imgesi yalıtılmışlığı, birbaşinalığı, tedirgin oluşu betimler.



Resim 40: Felsefe Bölümü için tasarlanan Figür I
1992. Bronz. 11.5x4x7 cm.



Resim 41: Felsefe Bölümü için tasarlanan Figür II.
1992. Bronz. 11.5x4x9 cm.

III.1.1. KUTU İÇİNDE AYAĞI SARKAN FİĞÜR

Bu çalışmanın konusu daha önceden söz edildiği gibi Auschwitz toplama kampından çekilen bir fotoğrafın çağrıştırdıkları, bıraktığı izlenimlerdir. Fotoğrafta bir deri bir temik kalmış kadın imgesi nazi vahşetini; insanlık dışı davranışın unutulmaması, kültürel belleğimize kazınması gerektiği düşüncesi verilir. Fotoğraf çok dolaysız bir araçtır, bu kare bütün dünyada faşizm olgusunu en yalın biçimde anlatmıştır.

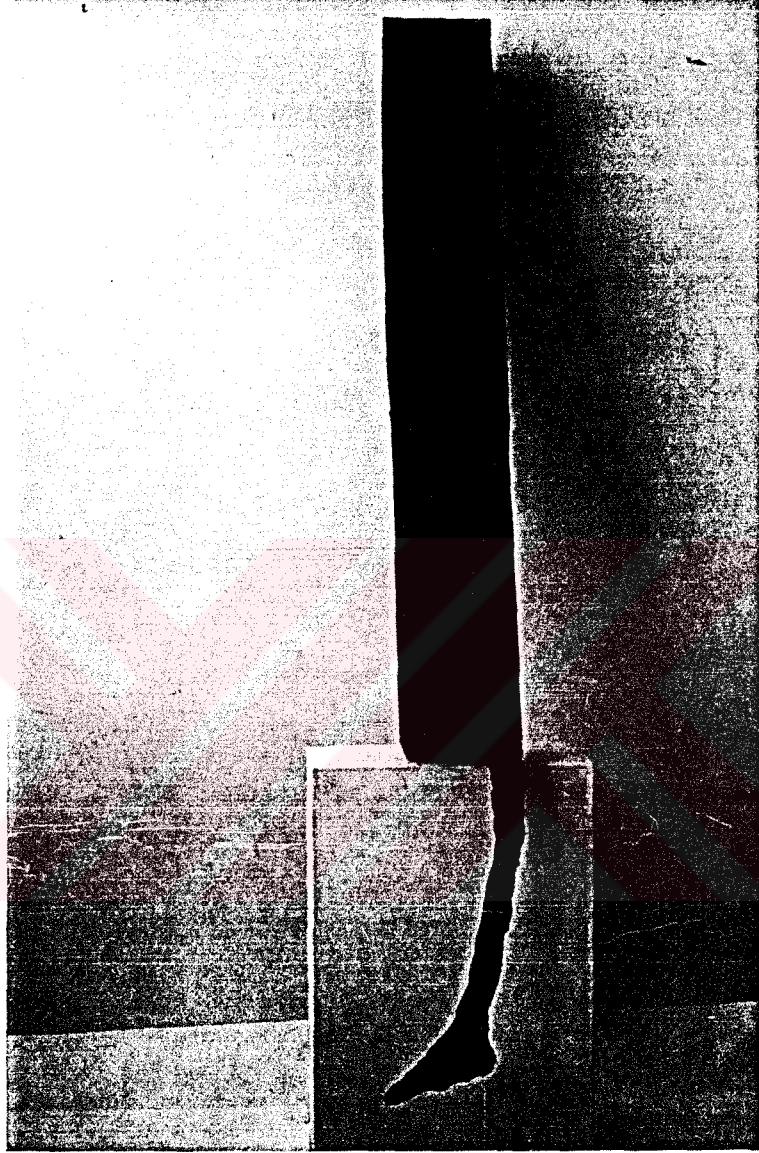
Bireyin çaresizliği, tutsaklığı ve otoriterlerin insana karşı yok ediciliği mesajı çalışmalara yön vermiştir. Ancak figürde fotoğraf gerçeğini kullanarak plastik bir etki yaratılamazdı. Çünkü istenen, çıplak doğa gerçeği, optik izlenime dayalı plastik bir ürün yaratmak değildi. Bu nedenle kurgu bu yalın gerçeğin trajik ifadesini verecek biçimde oluşturuldu. Figürde deformasyona gidilerek, biçimi bozup, yeniden oluşturarak vücut uzuvlarının bir bölümünü kompozisyonun dışında bırakarak, önce ölmüş, ya da ölmek üzere olan bir insan imgesi oluşturmak istenildi. Figürün yüzündeki ifade, kalça ve bacakların biçimlendirilişi metal kutunun bütünlüğü içinde ölümcül sessizliği çağrıştırır. Metal kutunun koyu derinliği ve figürün üzerindeki titrek ışık izleyici ile figür arasında bir gerginlik yaratır. Tedirgin oluruz. Bu tedirginlik ve gerginlik, içinde yaşadığımız dünyanın gerginliğini vurgular ve dikkatimizi yoğunlaştırmamızı, olup bitenlere ilgimizi sorgulamamızı sağlar.

Bu kompozisyonda oluşturulan figür ışık ilişkisi ile figür-kutu birlikteliği Resim 33'deki Giacometti'nin "Bir ev olan iki kutu arasındaki figür" de çözüme çalıştığı mekansal etki ve figür ilişkisini çağrıştırır. Sartre bu yapıtı şöyle anlatır:

Kısacası, ana kişileri çerçeveler: Bize oranla imgesel bir mesafeyi korur bu anakışiler, ama onlara kendi mesafelerini dayatan bir uzamda dolduramadıkları, yaratmak yerine kabullendikleri, önceden yapılmış bir boşluğun içinde yaşarlar. (J.P.Sartre, 1994:123)

Kompozizyondaki figür de çerçevelenmiştir. Önceden yapılmış mekan figürün bir boşluk içinde olduğunu ve çerçevelenerek dış mekanla yeniden alışverişe girdiği görülür. Bu çerçevelenmiş boşluk figüre karşıdan bakılmasını sağlar.





Resim 42: Figür. 1994. Bronz ve Sac Demir.
166x18x15 cm.

III.1.2. BAŞ DÜZENLEMESİ

Sac'dan yapılan prizmatik kutu üzerindeki baş kilin plastik olanları değerlendirilerek yapıldı. Yatay baş ve altındaki kutu birlikte tasarlanarak oluşturuldu. Metal kutuda malzemenin sertliği, yüzeyin dokusu, geometrisi "baş"ın yüzündeki ifadeyi tamamlaması için kullanıldı. İnce uzun metal biçim dikey prizmatik yapısıyla başı yukarıya doğru uzaklaştırmakta, onu yalnızlaştırmaktadır. Baş ile aramıza bir uzaklık girmektedir. Dikey prizmanın üzerindeki yatay baş artık yeni bir kurgusal imgedir. Baş ile aramızdaki uzaklık onu sorgulamamızı, niçin yapılmış olabileceğine ilişkin sorulara neden olur. Metal biçim mimari bir özelliğe sahiptir, pür ve yalın bir biçimdir. Yukardaki baş ve yalın mimari biçime karşılık gerilim oluşturur. Bu gerilim diğer figürlerdeki gerilime benzer özellikler taşır. Kutu içi figürler ve bu baş heykelinde ortak bir imge oluşur. Bu imgenin ortak teması yalnızlık, terk edilmişlik ölüm ve zayıflık duysudur.

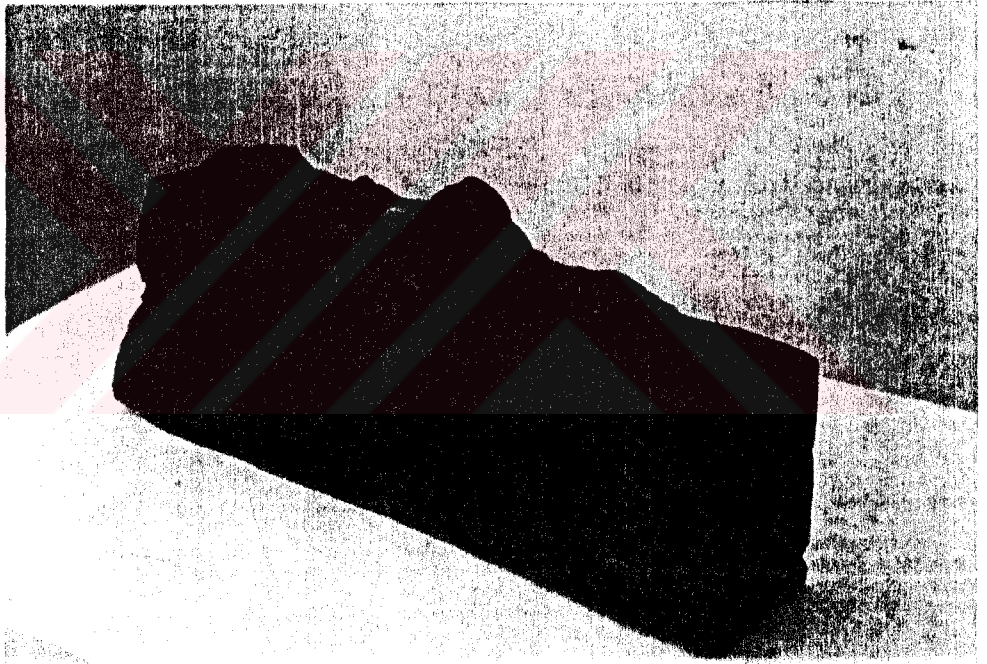


Resim 43: Baş Düzenlemesi. 1993. Bronz, Sac Demir.
142x26x14 cm.

III.1.3. UZANMIŞ FIGÜR

Bu çalışmada kutu içindeki kompozisyonlarda yeralan figür biraz daha soyutlanarak ele alındı. Konu aynıdır, yatan figür insan cesedini çağrıştırır. Ancak figür ceset olmaktan çıkmıştır, terk edilmişlik, bırakılmışlık duygusunu verir. Bu duygu izleyiciyi tedirgin eder. Kompozisyonda istenilen de yapıt ile izleyici arasında eleştirel bir mesafe koyup izleyicinin onu sorgulamasını sağlamaktır.





Resim 44: Uzunmiş Figür. 1993. Bronz.
11x30.5x6 cm.



Resim 45: Figür. 1994. Bronz. 15,5x5x7 cm.



Resim 46: Çift. 1994. Bronz. 28x14,5x3.5 cm.



Resim 47: Yatan Figür. 1993.

Bronz. 51,5x94x25 cm.



Resim 48: Oturan Kadın. 1994.

Alçı. 14x6x11,5 cm.



Resim 49: Figür. 1992. Taş. 24x43x73 cm.

SONUÇ

Çalışma konusu olan "Heykel Plastiği ile Figüratif Anlatım Olanakları" adından da anlaşılacağı gibi sanat tarihinin derinliklerinden bugüne değin çok fazla birikime sahiptir. Nerede ise heykel tarihinin kendisi de figüratif tarihle eş anlamlıdır. Bütün bu gelişmeleri incelemek yerine, başlangıç noktası olarak modern dönemde heykel ele alındı. Raporda 19. yy' ın ikinci yarısında geleneğin parçalanması ve figüratif heykelde yeni yönelişlerle bugüne değin geçen süreç incelendi.

Ancak bu dönemde de oldukça yoğun bir plastik sürecin yaşandığı gözlemlendi. Art arda çıkan sanat akımlarının hemen tamamında yepyeni öneriler, biçimsel yönelişler vardı. Bu nedenle çalışma konusuna ışık tutan akımların genel karakterleri, yaşanan atmosferi de verecek biçimde incelendi. Bu atmosferde sanatçıların yapıtlarından örnekler irdelendi. Daha sonra "kendi köşesine çekilerek" sanatsal gelişmeye katılan sanatçılardan da önemlileri ele alındı.

Çalışmalar sırasında bazı sanatçıların yapıtlarında figür kullanmalarına karşın kullandıkları figürü çalışmalarının bir parçasına dönüştürdükleri görüldü. George Segal buna bir örnektir. Segal, figürlerini bir konunun ayrıntısı gibi aldığı için yapıtlarında diğer elemanlarda figür kadar önemliydi. Söz gelişi "Otobüsten İnen Adam" düzenlemesinde, otobüsten bir bölüm kesilmiş gerçek bir mekan yaratılarak figür oraya yerleştirilmiştir. Bu gibi yapıtlarda konunun içeriği figürden daha öne çıkmaktadır. Böyle bir yapıtı örneklemek alanımızı daha da genişleteceğinden sadece "Figür Plastiği" ile sorunu olan ve figürlü anlatımı temel alan örnekler üzerinde duruldu.

Son bölümde sanat eserleri üzerinde duruldu. Yapıtları oluşturan gündelik, siyasal, kültürel süreç incelenip bu sürecin sanatsal çalışmalara olan etkisi ele alındı. Savaş

şiddet gerilimini yaşayan insanı konu alan eserler incelendi. Bu incelemeler sonunda raporda belirtilen yapıtlar oluşturuldu. Bir yandan plastik sorunlar irdelenip çözümlenirken diğer yandan insanın durumu; içinde bulunduğu savaş-şiddet gibi olgular ve etkilenilen yalnızlık, çaresizlik imgesi plastik anlatımın amacı oldu. Bunun için çalışmalarda insanın toplumsal politik ortamla olan ilişkileri ile gündelik ve siyasal baskıların değişime uğrattığı insan figürleri kurgulandı. Kompozisyonlarda "Kutu İçinde İnsan Figürleri", "Baş Düzenlemesi", "Uzanan Figür" gibi yapıtlarla bu yalnızlık, çaresizlik, güçsüzlük vurgulanmaya çalışıldı. Yapıtlarda ölmek üzere olan insan imgesi ile "Baş" imgesi üzerinde durularak ifadeler güçlü kılınmaya çalışıldı. Bu ifadeler de izleyeni tedirgin eden, savaş-yokoluş gerçeğini dile getiren çağrışımlar yapar. Bu çağrışımlarla, siyasallaşan dünyadaki insan-savaş, yaşama-yoklama gerilimi çalışmaların konusu olmuştur. Böylece Goya'nın "Üç Mayısta Kurşuna Dizilenler" yapıtı ve Picasso'nun "Guernica"sında da ele alınan savaş ile siyasal şiddet bu çalışmaların da konusu olmuştur.

Sonuçta, siyasal yaşantı ile savaş geriliminin insanı değişime uğrattığı, bu değişimin insanı konu alan yapıtlar oluşturulmasına kaynaklık ettiği görüldü. Çalışmalarda bu temel ilişkilerden yararlanılarak ürünler verildi.

KAYNAKÇA

BAHR, Hermann

1994

"Dışavurumculuk"

Modernizmin Serüveni II

Yapı Kredi Yayınları

CRIGUI, J.P.

1992

"Heykeltraş Alberto Giacometti"

(Çev: Kaya Özsezgin)

Adam Sanat S.75u

İstanbul: Adam Yayıncılık

GENÇ, Adem

1983

Oada

9 Eylül Üniversitesi G.S.F.

Yayınları

GOMBRICH, E.H.

1980

Sanatın Öyküsü

(Çev: Bedrettin Cömert)

İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

GÜVEMLİ, Zahir

1964

Büyük Ressam ve Heykeltraşlar

İstanbul: Varlık Yayınevi

İPŞİROĞLU, N.M.

1977

Oluşum Süreci İçindeSanat Tarihi

Cem Yayınevi

İPŞİROĞLU, N.M.

1978

Sanatta Devrim

İstanbul: Ada Yayınları

LYNTON, Norbert

1982

Modern Sanatın Öyküsü

(Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş)

İstanbul: Remzi Kitabevi. 1.Basım.

MARINETTI

1994

"Füturist Manifesto"

Modernizmin Serüveni I

Yapı Kredi Yayınları

READ, Herbert

1983

Modern Sculpture

Thames and Hudson

RILKE, Rainer Maria

1968

Rodin

(Çev: Esat Nermi)

İstanbul: Yankı Yayınları

SARTRE, S.P.

1994

"Giacometti' nin Resimleri"

Sanat Dünyamız

Y.K. Yayınları

SAVAŞ, Remzi

1988

"Modern Heykel ve Teknoloji"

Çağdaş Teknoloji ve Sanat

H.Ü. G.S.F. Yayınları

TURANİ, Adnan

1979

Dünya Sanat Tarihi

Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

VENTURİ, Lionello

1954

RESİM

Giotto' dan Çhaqall' e Kadar

Bin Resme Nasıl Bakmalı

(Çev: Mesut Erdem)

Doğuş Ltd.Ö. Matbaası