

147684

M.K.Ü.
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

1970'lerden Bugüne Heykel Sanatında Yeni Biçim ve Figür

147684

H. MUSTAFA AKKAYA

Danışmanlar

Doç. Zakir MEHTİYEV

Yrd. Doç. Melih APA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HATAY
Haziran, 2004

M.K.Ü. Sosyal Bilimler Entitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma jürimiz tarafından.....

HEYKEL

.....Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

.....Doc. Zahir MEHTİYEV

Ünvanı, Adı SOYADI

(Danışmanı)

Üye

.....Yrd. Doc. Suat KARAASLAN

Ünvanı, Adı SOYADI

Üye

.....Yrd. Doc. Seher KURT

Ünvanı, Adı SOYADI

Üye

.....
Ünvanı, Adı SOYADI

Üye

.....
Ünvanı, Adı SOYADI

Kod No:

16

Yukarıdaki imzaların adı geçen Öğretim Üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Cemal YÜKSELEN
Sos. Bil. Enst. Müdürü
Enstitü Müdürü

Önsöz

“(İnsanın) Bir şeye inanması gerekir, böylece tapınak oluşmuştur; yaratması gerekir, buradan da belde kurulmuştur. Yaşamı gerekir, böylece de saban ve gemi meydana gelmiştir. Ne var ki bu üç çözüm, aynı zamanda da üç savaşı içerir. Yaşamın gizemli zorluğu işte bu üçünden kaynaklanır. İnsanoğlunun boş inanç şeklindeki, ön yargı biçimindeki ve doğa güçleri biçimindeki engelle görülecek hesabı vardır”¹. Victor Hugo’nun Mart 1866’da yaptığı bu saptama, insanın evrimsel yapısı hakkında sosyo-antropolojik tümel bir varsayımdır ve bir yazar olarak sanatı bunların dışında tutması beni, bu çalışmanın oluşumunda oldukça etkilemiştir.

Heykelin tapınağa, yaşama ve tasarıma dayalı bir yaratıya dönüştüğü ve asla keskin hatlarla tanımlanamadığı bu günlerde, çalışmamın bir yerlere ışık vermesini umut etmekteyim.

Bana ve bu çalışmaya emeği geçen herkese teşekkürü borç bilirim.



¹ Victor Hugo. Deniz İşçileri. Oda Yayınları, 1999 İstanbul. Çev: Nesrin Altınova.

3.4. 1960'larla Başlayan Süreçte Figüratif Anlatım.....	37
3.4.1. Biçimcilik (Formalizm) ve Biçimcilik'e Karşı Tepkiler, Minimalist Heykeltıraşlar.....	37
3.4.2. 1970'lerden Günümüze Modern Olandan Hareketle Yeni Biçimler.....	42
3.4.2.1. İngiliz Heykel Sanatında 'Yeni Kuşak' ve Yeni Bir Plastik Dil.....	42
3.4.2.2. 1970'li Yıllardan 1980'lere Doğru Genel Bir Bakış.....	45
3.5. Günümüzde Yaşayan Üç Heykel Sanatçısı Üzerinden, Figüratif Anlatıma İlişkin Değerlendirmeler.....	50
3.5.1. Georg Baselitz'in 'Agresif Figürleri'.....	51
3.5.2. Louis Bourgeois- Biyografik Figür.....	54
3.5.3. Antony Gormley- Doğa ve Kültür.....	59
4. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	63
KAYNAKLAR.....	66

ÖZET
1970'LERDEN BUGÜNE HEYKEL SANATINDA YENİ BİÇİM ve
FİGÜR

H. Mustafa AKKAYA
Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans
Danışman: Doç. Zakir MEHTİYEV, Yrd. Doç. Dr. Melih APA
Mart 2004, 69 Sayfa

Yazar Jean Genet 'Giacometti'nin Atölyesi'ni yazarken, yeniyle karşılaşarak-belki de bir heykелcinin dünyasına girdiğinde aklına takılan ilk soruya verdiği yanıtıdır: "Sanatta neye yenilikçi denir, pek anlamam. Bir yapıt gelecek kuşaklarca anlaşılmalı, öyle mi? Ne diye? Ne anlama gelir ki bu? Bu kuşakların o yapıtı kullanabilecekleri anlamına mı? Ne için kullanacaklar? Bilmem. Ama, her sanat yapıtının, eğer büyük ölçeklere ulaşmak istiyorsa, oluşma anlarından başlayarak, sonsuz sabır, özenle, binlerce yıl önceye dönmesi, bu yapıtta kendilerini tanıyacak ölülerin doluştuğu bellek ötesi geceyi yakalaması gerektiğini- her ne kadar karışık bir biçimde olsa da- çok daha iyi anlıyorum"(1990:12) demiştir.

Bu çalışmanın temelini oluşturan ve günlük yaşamda sıkça kullanılan bir kavram olarak 'yeni', plastik sanatların bir kolu olan heykel sanatının son otuz yılına ilişkin verileri nitelendirmek için kullanılmıştır.

Yine bu çalışmada, figüratif heykel anlayışının son otuz yılının, geçmiş örnekleriyle birlikte değerlendirilmesi söz konusudur.

Çalışma üç bölüm ve bu bölümlere dair alt başlıklardan oluşmaktadır.

İlk bölüm, çalışmaya giriş bölümüdür.

İkinci bölüm, önem, amaç, yöntem, kapsam ve sınırlılıkları içermektedir

Üçüncü bölümde, başlıkta adı geçen kavramların-biçim ve yeni- incelenmesi ve birbirleriyle olan ilişkisel yönlerine eğinilmiştir. Ayrıca figüratif heykelin geçmişine değinilmiştir.

Üçüncü bölümün devamında ayrıca yakın zamana ait veriler de barındırmaktadır ve günümüzde yaşayan üç heykel sanatçısı üzerinden yapılan değerlendirmeleri de içermektedir.

Son bölüm ise tüm veriler ışığında yapılmış sonuç ve öneriler bölümüdür.

Anahtar Kelimeler: Figür, Yeni, Biçim, Modernizm, Figüratif Anlatım

ABSTRACT
FORM AND FIGURE IN SCULPTURE SINCE THE 1970s

H. Mustafa AKKAYA
Master of Fine Arts in Sculpture
Advisor: Doç. Zakir MEHTİYEV, Yrd. Doç. Dr. Melih APA
March 2004, 69 Pages

It is how author Jean Genet answers the first question that comes to her mind when writing *Giancometti's Studio*, entering recently into the world of a sculptor: "I don't have much idea about what is called trensetting in art. An artwork needs to be understood by the future generations, isn't it? For what? What does that mean? That the future generations can use that artwork? What are they going to use it for? I don't know. But however complex it can be, I now better understand that every artwork, if it is to reach the peak, needs to return back, with endless patience and care, a few thousand years, to the moments of its formation where it can find the subconscious night full of the dead who can recognize themselves through the artwork" (1990:12).

"New" or "trendy" as concepts that are used in daily life very often, form the basis of this study and are used to explain the last thirty years of sculpture.

This study examines the last thirty years of the figurative approach in sculpture with the past examples.

The study consists of three parts involving subsections.

The first part is the introduction to the study.

The second part involves the importance, goal, methods, scope, and limitations.

The third part is on the examinations and relationships of the concepts that forms the title. In addition, the history of the figurative sculpture is discussed. Discussions also involve the examination of the recent situation of figurative sculpture, in addition to the evaluations on three contemporary sculptors.

The final part is a culmination involving the results and suggestions made under the light of the findings.

Key Words: figure, new, form, modernism, figurative expression.

Resimler Listesi

Resim1.PabloPicasso..Avignon'lu Kızlar.1907.....	18
Resim 2. Jackson Pollock.Lavanta Buğusu No 1.1950.....	18
Resim 3.Michelangelo David'den ayrıntı.Mermer.....	21
Resim 4.Aguste Rodin.Bronz Çağı.1877.Bronz.....	21
Resim 5.Ernst Ludwig Kirchner.Kadınların Arasında Dans Eden Adam ve Alp'lere Tırmanış.1918. Ahşap.....	24
Resim 6. Ernst Barlach.Acıyın!.1919.Ahşap.....	25
Resim 7. Umberto Boccioni.Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi.1913.Bronz.....	28
Resim 8.Pablo Picasso.Gitar.1912 Metal ve Tel.....	30
Resim 9. Vladimir Tatlin.Karşıt Kabartmalar.1915.Demir,Çinko,Alüminyum.....	30
Resim 10.Pablo Picasso.Boğa Başı.1943.Bisiklet Selesi ve Gidonu.....	32
Resim 11.Marcel Duchamp.Çeşme.1917.Hazır Nesne. Seri Üretilmiş Pisuar.....	33
Resim 12. Henry Matisse.Başlı Gövde.1901 .Bronz.....	34
Resim 13.Alberto Giacometti.Arabadaki Kadın.1942-43.Alçı.....	36
Resim 14. Henry Moore.Yatan Şekil.1979.Taş.....	37
Resim 15. Robert Morris. I-Box.1962.Karışık Materyal.....	40
Resim 16.Donald Judd.İsimsiz.1969.Alüminyum ve Mavi Pleksiglas.....	41
Resim 17.Anthony Caro.LXXXII.1969.Çelik.....	44
Resim 19. Georg Segal.Yeşil Mutfak Taburesindeki Kız. Ağaç ve Alçı.....	47
Resim 20.John DeAndrea.Siyah Saçlı Yatan Kadın.1982.Polycromed.....	47
Resim 21.Duane Hanson.Kağıt Okuyan Kadın.1978.Polycromed.....	47
Resim 21. Magdalena Abakonowicz.Back.1976-80.Burlap ve Reçine.....	48
Resim 22. William Tucker. Okeanos.1987-88.Bronz.....	49
Resim 23.Martin Puryear.Manivela#.1989.Metal.....	50
Resim 24.Georg Baselitz.Dresden'li Kadınlar.1990.Sarı Boyanmış Ağaç.....	52
Resim 25. Georg Baselitz.G-kafa. 1987.Mavi Boyalı Ağaç.....	52
Resim 26.Georg Baselitz.İsimsiz.1982.Boyanmış Ağaç.....	53
Resim 27. Louis Bourgeois. Femme-Maison.1946-47.....	55
Resim 28.Louis Bourgeois.Quarantania.1947-53.Koyu Patineli Bronz.....	56
Resim 29. Louis Bourgeois. Kadın ile Paketler.1949.Koyu Patineli Bronz.....	57
Resim 30. Louis Bourgeois. Örümcek.1996.Bronz.....	58

Resim 31. Antony Gormley. Yer, Deniz ve Hava I. 1977- 79. Kurşun.....	61
Resim 32. Antony Gormley. Dünyanın Meyveleri. 1978- 79. Kurşun.....	62



1.GİRİŞ

Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında, insandaki doğayı anlama çabasının çağdan çağa, bilgi düzeyine, kültüre ve kültürleşme uğraşlarına göre nasıl değişim gösterdiği yakından görülebilir. Bu süreç izleyene tarihsel verileri de sunmaktadır. Doğada olanı, plastik olana dönüştürme olanaklarından biri olarak heykel sanatı da, tarih öncesi dönemden, bugüne yaşananların bir histografasını sunmaktadır.

Önceleri mimariyle özdeş gelişme süreci gösteren heykel sanatı; Hitit geleneğinden Roma heykel geleneğine ve 1900'lere kadar, sosyo- kültürel, siyasal evrimimizin her aşamasında figüratif anlatım olanaklarıyla, ölümsüzleştirme, güçlü kılma ve erk sağlamada bir temsili araç olarak, hep göz önünde olmuştur. Rönesans ile başlayan aydınlanma çağıyla beraber, sanatçıların yapıtlarının sahibi olmaları durumu bireyselliği de beraberinde getirmiştir.

1900'lere kadar çoğu zaman mimariye payanda işleviyle gelişen ve bir ölümsüzleştirme aracı olan heykel sanatı, gelen yeni yüzyıla beraber biçim değiştirerek, kendi özerk yapısını da kurmaya başlamıştır.

Çalışmanın konusunu oluşturan figüratif anlatım, uzun evrimi içerisinde incelenmiştir. Asıl konuyu oluşturan, 1970'lerden bugüne heykel sanatında yeni biçim ve figür başlığı bir sınırlılık oluşturmaktadır. Bu sınırlılığın koyulmasının nedeni iki temele dayanmaktadır. İlki 1800'lü yıllardan 1960'ların ortalarına kadar, sanat akımlarının güçlü bir şekilde varlık göstermesine rağmen, özellikle 1970'li yıllardan itibaren, net ayrımlarla ortak tavır sergileyen sanatçı birlikteliklerinin azlığının gözlenmesidir. İkinci neden ise, değişen sanat formlarıdır. İç içe geçen sanat disiplinlerinin, figüratif anlatıma kattığı yeni tanımlamalar, heykel sanatına da etkide bulunmuştur. Sanatçıların insan figürüne eğilimi, insan bedeninin doğrudan yapıta taşınmasıyla birlikte değişmiştir.

2. TEZİN ÖNEMİ ve AMACI

Figüratif heykelin geçmişi oldukça eski zamanlara tarihlenmektedir. Sanatın tarihsel sürecinde, ilk çağdan bu güne ulaşan izler, figüratif anlatımın biçimlemeyle olan doğrudan ilgisini açıkça ortaya koymaktadır. Yine bu süreçte figüratif biçimleme her yeni anlayışla, yeniden yoğrulmuştur.

Roma Heykel Geleneği'nden Rönesansa ve daha abartılı bir saptamayla 1900'lere kadar heykel sanatının en klasik konusu, doğanın seçmeci ve apaçık bir taklidi olmasıydı. Geleneksel olarak kullanılan en klasik tema insandı (Bilge 2000:3). Gelenek içindeki insana dayalı figüratif anlayış ki konuya bağımlı kalarak kullanılan diğer nesnelere, heykel sanatını birebir karşılayan ifade biçimidir. Çağlar boyunca heykeltıraş figüre kimlik kazandırırken figürün kostümünden, taşıdığı simgelerden, adından, ve jestlerden yararlanmıştı. 'Önemli olanın' heykeli yapılmış ve bir diğer deyişle heykel, ölümsüzleştirme aracı olmuştur. Bu konusal, ifadesel ve yer yer kurumsallaşmış özellikler; sanatçılar için sınırları kesin çizilmiş, kurallar dizgesi oluşturmuş, zaman ilerledikçe de bu doğrudan veya dolaylı birliktelik önemini hep korumuştur. Figüratif biçimleme zamanla anlam değiştirerek günümüze gelmiştir. Yakın bir döneme genel bir çerçeveden bakılması dolayısıyla ve bu sürece ait Türkçe kaynakların sayıca yetersizliği düşünüldüğünde bu çalışma, önemli bir çalışmadır.

2.1. Yöntem

Çalışmada yöntem olarak, tarama modeli esas alınarak, literatür taraması ve görsel veri toplama uygulaması yapılmıştır. Konu hem tekil, hem de ilişkisel yönden ele alınmıştır. Tez konusu, dört ana bölüm ve ilişkili alt bölümlere ayrılarak, yapıt fotoğrafları gibi görsel dokümanlarla desteklenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise, deneme modeli ile izlenen yöntemin etkileri yazı ve görsel dokümanlarla sunulmuştur.

2.2. Kavramsal Çerçeve

Bu çalışma başlığında adı geçen kavramlar, çalışmanın başında ele alınmıştır. Kavramlar kendisinden başka bir şeye gönderme yapılarak ya da ona tasarımsal içerik yüklenerek ele alınmıştır. Bunun tam tersine, her kavram ona dışsal tüm ilişki, içerik, biçim vb. gibi öğelerden özgürleştirilerek ele alınmıştır. Ancak bu dışsal gereçten soyutlanmış olan kavram, kendi eytişimini sergileyebilir.

Bu çalışmada heykel sanatındaki figüratif biçimlendirme, sanatın tarihsel sürecinde incelenerek, öncül- ardıl ilişkisinde ele alınmıştır. Buradan hareketle, sanat tarihinde konuyla ilgisi bulunan sanatçıların yapıtları ile anlamsal ve yapısal ilişkiler kurularak, çalışmayı kavramsal bir çerçeveye oturtmak amaçlanmıştır. Bu çalışmayla, heykel sanatı tarihinde, belki de en çok ürün verilmiş alan olan figüratif biçimlendirme geleneğine, bugünün ışığında bir kez daha bakılarak, özellikle 1970'lerden bugüne heykel sanatında yeni biçim ve figür araştırmalarına değinilecektir.

Geçmişten günümüze plastik sanatlar alanında üretilmiş yapıtların konuları doğa gözlemleri, yaşantı ve bunların toplumsallaşmış birey üzerindeki etkileri üzerine kurgulanmıştır. Belleklerde oluşmuş olan sanat biçimleri, sanat nesnelere olan yaklaşımı ve nesnelere anlamlarını da değiştirmiştir. Sanatın eserlerinin konuları, konularda işlenen tematik varlıklar, kavramlar, bize geçmiş ve bugün arasındaki mesafede gel- gitleri göstermektedir. Bu nedenledir ki; sanat, bilimin tarihsel dikey hareketine karşın, yatay bir hareketle ilerlemektedir. Günümüze gelindiğinde ise, gelinen noktada tüm toplumsal, teknolojik, kültürel ve iletişimsel mirasları, yeniden, tekrar- tekrar ele alma gereksinimi bulunmaktadır.

Asıl olarak 1970'lerden itibaren tarihlenen bu çalışma, net bir veri sunumuna çokça elverişli değildir. Bunun nedeni dönem içerisinde belirgin üslupsal birlikteliklerin yerine, bireysel çıkışların fazlalığıdır. Burada daha çok, oluşmuş durumlar üzerine yapılan değerlendirmelerden hareketle veri elde edimi ve çalışma ile bir araya gelen bu veriler topluluğunun oluşturduğu bütündeki tekil ve tümel durumların saptanması üzerine gidilmiştir.

2.3. Varsayımlar

Bilinen ilk figüratif eserlerin verilmeye başlandığı mağara resimlerinden bugüne, toplumsal ve siyasal hayatın tüm faktörleri ile değişimlerinden heykel sanatının da etkilendiği açıktır. Figüratif biçimleme ise ilk çağlardan bugüne kadar biçim değiştirerek, konu olarak etkisi hiç azalmadan gelmiştir. Uygarlıkların sahip olduğu özellikleri, kimi zaman heykellerle görmek mümkündür. Dolayısıyla heykellerin hem kavramsal boyutlarına değinmenin, hem de biçimsel özelliklerini incelemenin gerekli olduğu düşünülmüştür. Çalışmayla 1970'lerden günümüze kadar olan süreç ele alınırken, figüratif biçimlemenin geçmişine dair verilerin de incelenmesi, bu alana ilişkin akademik araştırmaların yeterli olmaması sebebiyle önemli olduğu düşünülmüştür.

2.4. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu tez çalışmasıyla ile işlenen konu 1970'lerden günümüze kadar olan süreç olarak daraltılmış olmasına rağmen; çalışmada temel olarak ele alınan konunun köklü bir geçmişe sahip olması, sağlam bir gelenek içinde yer alması ve konunun daha anlaşılır olması açısından, tarihsel bir alt yapıyla sunulmasına gerek görülmüştür. Ayrıca çalışmada adı geçen kavramların düşünsel tanımlamalarının sunumu, konuya nasıl yaklaşıldığını göstermesi açısından da önemli olduğu düşünülmüştür.

Çalışmada esas teşkil eden konu hakkında yapılmış araştırmaların azlığı, yakın bir zamana tarihlenmesi ve Türk heykeltıraşların çalışmalarına değinen dokümanlara ulaşamamak önemli bir sınırlılık oluşturmuştur.

2.5. Veri Toplama Tekniđi

Bu tez çalışmasına ele alınan konu dahilinde yapılacak olan literatür taraması ile başlanacaktır. Bu taramada ülkemiz kütüphaneleri ile birlikte, yüksek öğretim kurumlarının kütüphanelerinin alana ilişkin yazılı ve görsel dokümanlarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Bunlara ek olarak bir iletişim ve bilgi odağı haline gelen internet ve süreli yayınlarla da veri toplama aşaması desteklenecektir. Kuramsal alt yapının sağlanmasıyla birlikte, yapıtlarla tarihsel ilişkiler ve karşılaştırmalar yapılacaktır.



3. BULGULAR VE YORUM

3.1.Kavramların İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde; başlıkta adı geçen kavramların tanımları, süreçte geçirdikleri anlamsal ilişkiler ve kavramlara olan yaklaşımlar ele alınacaktır. İlk bölümde; biçim kavramına ilişkin tanımlama, düşünsel bakış ve plastik sanatlarda biçim, form ve figür ilişkisine kısaca değinilecektir. İkinci bölümde ise yeni kavramı düşünsel boyutta ele alınırken, süreç içinde aldığı tanımlamalarla, eşanlamlılarıyla irdelenecektir.

3.1.1 Biçim

3.1.1.1. Tanımlama

Batı dillerinde biçim sözcüğü; İngilizce 'form, figure', Almanca 'form, figur, schlus, gestalt', Fransızca 'forme, figure' kelimeleriyle özdeşken, Osmanlıca 'şekil- sözcük genel anlamıyla, daha çok ikinci boyut için bir tanımlamadır-, suret, nevi, temsil' anlamlarında dilimize yerleşmiştir... “ Yakışık alan şekil; resim, heykel ve mimarlıkta yapıtın yapı bakımından tüm kuruluşu” anlamına gelmektedir ve 'form' sözcüğüyle eşanlamlı kullanılmıştır.(T.D.K. 1979:115).

Kavram olarak biçim, şekil, parçalardan oluşmuş düzen, harici görünüş anlamlarında sözlüklerde yer almaktadır. 'Özdek ve içeriğin karşıtıdır. Ne olana karşıt olarak, nasıl olandır. Kaos durumunda, düzensiz ve belirlenememiş olana karşılık sınırlanmış, düzenlenmiş olandır' (Hançerlioğlu 1999:28,29).

3.1.1.2. Biçim Kavramına Süreçte Felsefi Bakış

“Antikçağ Yunan felsefesinde biçim kavramı, ilkin Anaksagoras felsefesinde önem kazanmıştır. Anaksagoras’a göre biçim, ‘evrensel oluşmada düzenlenmemiş özdek (Yu. Khaos) karşıtı olarak düzenlenmiş özdek (Yu. Kosmos)’tir Aristoteles ünlü eidos (biçim) kavramının düzenleyicilik ve yetkinleştiricilik anlamlarını Anaksagoras’dan almış olsa gerektir. Aristoteles, deyim, nesnenin niteliklerinin tümü anlamında ve özdek ile içerik karşıtı olarak kullanmaktadır. Ona göre ilk özdek (Yu. Prote hyle) biçim’sizdir ve sadece bir güç (Yu. Dynamis)’tür.; onu edim (Yu. Energia)’e geçirip gerçekleştiren, görünümlü ve yetkin kılan biçim (Yu. Eidos)’dir.” (Hançerlioğlu 1999:29).

Platon’da ise biçim, idea ile aynı anlamda kullanılır; genel olanı, değişmez olanı ve kendinden var olanı gösterir, bireysel ve değişen görüngülerin üstünde ve arkasında ilk örnek olarak bulunur. Platon bağıntılı ve mutlak biçim ayrımı yapar. Çünkü metafizik meseleleri içinde barındırır. Bağıntılı biçim kastedilen, canlı varlıklarda ya da onların benzetmelerindeki ölçü ve güzelliği taşıyan biçimdir. Mutlak biçimden ise çark, cetvel ve gönüyle yaşayan eşyalardan elde edilen, doğru, eğri, yüzey ve katı biçimlerin meydana getirdiği şekil ve soyutlamayı kastetmektedir.

Platon’un öğrencisi Aristoteles ise, Platon’un görüşlerine karşı çıkarak, biçim ve idea arasındaki farkı ortaya koymuştur. Çünkü idea, görünen sayısız gerçek formların dışında değil, içindedir. O biçimlerden soyularak elde edilmiştir. Platon’un nesnelere öz dediği idea’yı nesnenin dışında varsayması yanlıştı. Öz, formel madde’den ayrı olamazdı. Özsüz form, biçimsiz öz olamazdı. ‘Tümevarımı kullanarak idea’yı buldu. Onu tündengelimle doğru yerine oturtmak istedi. İdea onun için artık (ousia) cevher’di. Madde değildi. Ousia biçimlenerek (eidos) gerçekleşiyordu. Nesnenin görünüşü olan biçim de madde değildir. Proye hyle biçimsizdir, sadece dynamis (güç, imkan) dir. Onu gerçeğe (energeia) geçirip gerçekleştiren form’dur. Hyle ve eidos (biçim).. Biçimsiz hyle, biçimle gerçekleşmektedir. Bunlarsız oluş olamayacağına göre, oluştan önce vardılar. Hyle biçim’dir. Biçim maddenin energia (gerçek) haline geçmesidir. Buysa bir kinesis (hareket) işidir. Her hyle bir dynamis (imkan) dir, onu energia (gerçek) kılmak için kinesis gerekir. Öyle bir hareket olmalı ki kendi kendisinden önce bulunmasın ve proton kinoun (ilk

devindirici) olsun. Bu ilk Kinoun biçimlerin biçimi olan bir noesis noeseos 'dur (düşünmenin düşünmesi) yani Theos. Biçimler Biçimi'nin niteliklerini Theos'un nitelikleri gibi sayar. Mutlak edimdir, mutlak tindir, bilincin bilinci'dir, kendi kendisine bakıştır, kendi kendisini özleyiştir vb. Ancak onun düşüncesinde madde ile biçim bir ve aynı şey olmaktadır'. (Hançerlioğlu 1999).

“İlk bakışta önce karşı çıktığı Platon düşünceliğiyle sonunda birleşmiş görüldüğü halde, bunu kendi yöntemi ile yapmıştır. Her varlık, maddilikle biçimliliğini birlikte taşır. Çünkü her biçim, kendisinden daha üstün aşamadaki biçimin özdeğidir. İplik, tarladaki pamuğa ya da koyunun sırtındaki pöstekiye göre biçim, kumaşa göre maddedir. Kumaş dokunduğu ipliğe göre biçim, cekete göre maddedir. Buradan en üstün varlığın da bir maddi yönü olacağına varılır”. (Erbabacan 2002).

“Aristoteles'e göre, Biçimler Biçimi- Mutlak Biçim- maddi değildir. Böyle olunca da hiç bir şey istemez, hiç bir şey yapmaz. Maddeyi hareket ettiren o değildir, madde O'na özleminden dolayı hareket eder. Aslında etkileyen o değildir, etkileyen bu özlemdir. Madde, O'nu özlediği için ondan etkilenir. O kendisiyle yetinen, kendisine bakan, kendisi için düşünendir. Nesnelere ve insanlara karışmaz. Onların kaderini çizmez. Kader, maddenin O'na olan özlemiyle çizilir. Öyleyse o, bir doğrudan neden değil, bir dolayısıyla nedendir. Doğrudan nedenler, maddenin bu dolayısıyla nedene özleminden doğarlar”.(Erbabacan 2002).

“Aquino Thomas'a göre ise; “nesnenin özü ve varoluşu biçimden oluşur; ruh beden biçimidir; salt tinsel tözler ayrık biçimlerdir; Tanrı salt biçimdir. Biçimle öz aynıdır ve maddenin önemi ikinci derecededir”. (Fischer 1995:116).

“Hegel'e göre felsefe 'tek ve evrensel'dir. Bu bakımdan Hegel sistemin, Elea Okulu'ndan başlayarak Platon'dan Aristoteles'ten, Spinoza'dan ve Kant'tan kimi düşünceler alır. Örneğin Elea'dan “bölünmez, bütün ve tek hakikat olan varlık” ve hakikati yalnız aklın vereceği düşüncesi ile asıl-hakiki- varlık ile görünüş ayırımını alır. Platon'dan, felsefi bilginin, kavramsal bilgi olduğu, bunun da düşünmeyle ortaya konabileceği düşüncesini alır. Gerçi burada Platon'un idealarının bir tür yorumuna- ideaların ayrı varlıklar olarak kendi başlarına var oldukları yorumuna- dayanır. Aristoteles'ten ise, genel kavramların, varlıkta/olguda şeylerle birlikte ama düşüncede ayrılabilir olduğu ve şeylerden

ayrı olarak mantıksal varlıklar olması düşüncesinden yararlanır. Böylece Hegel, Aristoteles'te biçim + maddeden oluşan teklerde, biçim, ereksel nedeni de kapsadığından biçimin-tür ve cinsin-, dünyaya mantıksal olarak(zamansal olarak değil) öncel olduğu, ilk olduğu, 'sebebe'¹ olduğu düşüncesine dayanarak, tümelin, tüm varoluşun kaynağı olduğu görüşüne varır". (Brinkster 2003)

Wittgenstein' (2001) a göre ise : "felsefe bir öğreti değil, bir etkinliktir. Bu nedenle nesnelere olgu durumlarının olanağını içerirler. Olgu bağlamlarında yer almasının olanağı ise nesnenin biçimleridir. Nesnelere dünyanın tözünü oluştururlar. Bu yüzden bileşik olamazlar. Töz olduğu gibi olandır. O biçim ve içeriktir. Uzam, zaman ve renk- renklilik, nesnelere biçimleridir. Biçimler, birbirlerinden, birinin bu niteliğe, ötekine ise şu niteliğe sahip olduğu söylenerek ayırt edilemez; çünkü bunu yapmak, her iki niteliğin her iki biçime yüklenmesinin bir anlamı olduğunu varsayar".

3.1.1.3. Biçim, Form ve Figür İlişkisi

" Bir üçgenin üç çizgisi vardır; içeriğe sahip olan bir geometrik biçim yaratabilmek için gereken en az sayıda çizgiye sahiptir. Bu matematiksel, 'arı biçim' düzeyidir. İlk zamanların neolitik sanatının temelinde üçgen vardır. Bu estetik düzeydir." (May 1988:133).

Plastik sanatlar alanında biçim kavramı, görsel ve dokunsal özellikleri içermektedir. Nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağlı olduğu için 'biçim' sözcüğü, bir düzen kavramını da içerebilir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1999: 240).

Sanat yapıtları düşünüldüğünde ise biçim, sanatçı ve izleyiciyi yönlendiren bir kurgu- ilişki modelini çağırır. Afşar Timuçin(1994: 31)'e göre: "Biçim bir yapıtta, tüm gereci ya da içeriği kucaklayan, bütünlüğe kavuşturan, ona üst düzeyde anlaşılabilirlik kazandıran, onu özgül özelliklerle donatan, böylece onun sanat değerini sağlayan yapı özelliklerinin tümünü karşılar". Bu anlamda biçimin bir diğer anlamı da, kalıptır. "Sanat

¹ A.g.e. eserin çevirisinde Ratio kelimesi latince 'temel' anlamında kullanılmıştır. Köken olarak benzese de 'causa', yani neden anlamında kullanılmamıştır.

yapıtları düşünülduğünde söylenen şey olarak içeriği alırsak, biçim söyleyiştir”. (Moran 1988: 144).²

Genel anlamda sanat bir biçim verme işidir. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektif, ister sübjektif bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermektir. (Tunalı 1989). “Biçimin eksik olduğu bir şair ve ressamda her şey eksiktir; çünkü bu şair ve ressamda kendi kendisi eksiktir”. (Tunalı 1989:135). Örneğin bir kadın biçiminden yola çıkan Henry Moore, vardığı noktada biçimsel olarak kadının biçimselliğinden uzak bir noktadır. Ama ortada yeni bir biçim vardır: Moore’ un imgelediği kadın biçimi.

Sanat yapıtını estetik kavramaya götüren şey biçimdir. Yapıtlarda birimler vardır ve birimler kendi içinde ilişkiler içindedirler. Estetik ilgi uyandırmayı, bu ilişkilerin birliği sağlar.

“Biçimin ele alınışı sanat tarihsel süreçte incelendiğinde, nesnenin doğal, işlevsel ve semiyolojik özellikleri üzerinde duran yaklaşımlarda, içerik ya da gerçekçilik öncelik kazanarak, biçim gerçeğe ya da anlamsal amaca uygunluğu ölçüsünde işlenmektedir.” (Erzen 1999: 240).

“Genel olarak biçim sözcüğüne eş anlamlılıkla kullanılan, sözlüklerde yer alan bir diğer kavram da ‘form’dur. “Form bütünsel ilişkide, tüm özellikleri içinde barındırır. Ressam Kandinsky formu tanımlarken: ‘Ne olursa olsun, dar anlamı ile form bir yüzeyi sınırlanarak, ötekisinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal olarak form böyle tanımlanır’ demiştir. Böyle düşünülduğünde, algılarımızın da dışında varlığı olan, kendi kendine varolan her şeyin bir varlık nedeni de vardır. Bu ikili ilişki içinde-içli, dışlı- varoluş olmaksızın, bilgiye dönüşmesi kaçınılmazdır. Form içeriğin, dışavurumun dışsal görüngüsüdür. Ancak biçim, formun zaman, mekan ve hareket içindeki değişken hallerinin anlık durumudur. Bu anlamda; form ölü, biçim canlıdır”. (Atalayer 1994:162).

“Figür terimi, Hint- Avrupa dillerinden türeyerek, Latinceye ‘figura’ kökeninden girmiştir. Figura sözcüğü Latince’de, ‘yapılmış biçim’ anlamına gelmektedir”.

² Berna Moran’a göre içerik, ham konunun eserin içinde aldığı haldir. Biçim yapıttan önce vardır.

(Hançerlioğlu 1989: 159). ‘‘Figür, resim ve heykel sanatında varlıkların biçimi olarak tanımlanmaktadır’’. (T.D.K. 1979:296). Figür sözcüğü çoğu zaman insan biçimi anlamında da kullanılır. Örnek verilecek olursa, Adnan Turani (1966:38): ‘‘Resim ve heykel sanatlarında insan resmidir’ diye tanımlamıştır’’. Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adıdır. Türkçe’deki ‘beti’ sözcüğüyle eşanlamlı gibi görünse de; beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabilidiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar. (Sözen 1992:84).

3.1.2.Yeni

3. 1. 2. 1. Yeni Kavramına Düşünsel Bakış

Eytişimsel ve tarihsel özdekçi görüşe göre yeni, tarihsel koşullarla gelişmenin ürünüdür, gelişmeyi gerçekleştirir, onu yönlendirir. Bu bakışta karşıt anlamda kullanılan ‘eski’ ise gelişmeyi engelleyen olarak kabul edilir. Eski ile yeninin savaşımlı, gelişme ya da ilerlemeyi harekete geçiren güçtür. Yeni olan- olanlar süreçte eski olur. Bu durum eytişimin evrensel yasasıdır. Bu durumda eski ve yeni arasındaki çelişme, gelişmenin sürdürümcüsü olur. Bu süreç nesnel bir süreçtir. İnsanın iradesinden bağımsız gelişir.(Hançerlioğlu 1993:279).

Yeni eskiyle olan savaşımlında, onu kendine yandaş olarak alırken daha da geliştirir. Niceliksel birikimlerin sonunda niteliksel bir değişimi gerçekleştiren yeni, daima ani bir sıçramayla –birdenbire, ani olarak- ortaya çıkar. Yeninin ortaya çıkışında eski ona göre güçlüdür, ne var ki gelişimler sırası nedeniyle zamanla güçleşir ve daima eskiyi alt eder. (Hançerlioğlu 1993:279).

3. 1. 2. 2. Tanımlamalar ve Çalışmadaki Yeni Kavramı

Bir kavram olarak yeni, eski bir öğretiyi yenileştirerek sürdüren bir öğretinin, eski bir öğretime bağlılığını dile getirmek için örnek olarak da kullanılır. Yeni deyim çoğunlukla çağdaş ve modern olana eş anlamlı olarak kullanılır. Etimolojik açıdan bakıldığında, “Yunanca ‘neos’ kelimesinden türeyerek batı dillerine giren yeni sözcüğü, köken bazında çağdaş, yine Türkçe’ye yerleşen yabancı bir sözcük olan, ‘modern’ sözcüğünü de karşılamaktadır. Şimdiki zamanda oluşmuş ve yıpranmaya başlamamış olanı karşılar”.(Hançerlioğlu 1993:279). Fransızca’da ‘Yeniciler ve Eskiciler’ deyim, ‘Querelle des modernes et des anciens’ olarak dile yerleşmiştir. Yine ilerici anlamında yeni, ‘modernist’ sözcüğünü karşılamaktadır. Modern terimi uzun süreçte bugün kullanılan anlamının dışında kullanılmıştır.

İzmcilik ve bunun gibi sanatsal ve felsefi görüşler konu olduğunda yeni; var olan anlayışı tamamen redderek, var olan anlayışın bir kısmı ele alınarak ya da var olan anlayışların belirli kısımları ele alınarak ortaya çıkmaktadır. Yeni terimi bir eş anlamlılıkla çoğu zaman farkında olunanı, farkında olma durumunu da karşılamaktadır. İcat ya da keşif bu süreçte, yeni ile dile gelebilir.

Jean Genet (1990: 12) sanatta yeninin süreç oluşumuyla ilgili olarak; “Sanatta neye yenilikçi denir, pek anlamam. Bir yapıt gelecek kuşaklarca anlaşılmalı, öyle mi? Ne diye? Ne anlama gelir ki bu? Bu kuşakların o yapıtı kullanabilecekleri anlamına mı? Ne için kullanacaklar? Bilmem. Ama, her sanat yapıtının, eğer daha büyük ölçeklere ulaşmak istiyorsa, oluşma anlarından başlayarak, sonsuz sabır, özenle, binlerce yıl önceye dönmesi, bu yapıtta kendilerini tanıyacak ölülerin doluştuğu bellek ötesi geceyi yakalaması gerektiğini- her ne kadar karışık bir biçimde olsa da- çok daha iyi anlıyorum” demiştir.

3.1.2.3. İlericilik Adına Sanat Alanında Bir Yeni: Modernizm

“Yeni Çağ felsefesi her insanın sahip olduğuna inandığımız sezgisel bir bilgiyi ortaya çıkarır ve bu bilgi içinde inanılmaz bir tekillik vardır! Dünyanın neresine giderseniz gidin, bu felsefeyi anlayan binlerce insanla karşılaşırız. Sanki onlarda kimi en garip kavramları bile anlayan ve onları sahiplenen bir bilgelik vardır.” (Carroll 2000:25)

Bilge Karasu (1987: 43)'nin de dediği gibi, “...izlediğimiz birtakım yadırgatıcı değişiklikler, çok iyi bilinen ya da bilindiği sanılan olaylar, olgular ya da toplumsal değişimler, hep çok büyük bir yeniliğin tanımadığımız, bilemediğimiz izleridir. Onları görmeğe kavramaya hazır değilizdir daha. Bunlar belki de fazla yakından ilgilendirdikleri için insanları kaygılandıran bir takım belirtilerdir, ama kendilerini hemen ele vermezler. Bir süre sonra kabul edilebilecek, katlanmaya razı olunabilecek bir durumun habercileridir”. Böyle düşünüldüğünde yeni, kışkırtıcı olandır.

Yine üzerinde durulması gereken bir durum da yeninin; bilinene benzememe, benziyor izlenimini hiç vermemesi durumudur. Genel ulamlarda yapıt üreticisi ki kastedilen sanatçı, bilim adamı ya da felsefeci olabilir, benzer yollardan gitmiş kimselerle karşılaştırılabilir, karşılaşılan üretimin geçmişteki bir ana örneği, zorlanarak da olsa, aranabilir. Varılacak nokta bir şekilde yadsıma ile karışık, geçmişte arama, geçmişin değerleri ile yargılama olacaktır. Geçmiş okuma ise, yaşanan çağın değerlerine sıkı sıkıya sahip çıkmakla olacaktır.

Italo Calvino (2002:18) ‘Klasikler Neden Okunmalı’ başlıklı yazısında eski ve yeni arasındaki hesaplaşmayı: “...klasik kitaplarla, klasik olmayan diğer bütün kitapları nasıl birbirine bağlayabiliriz? Sorun doğrudan doğruya şu soruyu da getiriyor beraberinde: ‘Kendi çağımızı daha iyi anlamamızı sağlayan kitaplar üzerine yoğunlaşmak varken, neden klasikleri okuyalım?’ Bir de şu: ‘Güncellik bir çığ gibi bizi ezerken, klasikleri okuyacak kadar özgür bir beyni ve zamanı nasıl bulacağız?’” diyerek dile getirmiştir.

Düşünce ve sanat alanında yenilikler, eskiyle karşılaştırıldığında anlam kazanabilmektedir. “Bu yenilikler, her durumun içerdiği belirtik- örtük temeller, kaynaklar, bağıntılar, değerler açısından, unutulmuş, sözü edilmemiş, görülmeyen, düşünülmemiş bir

takım ilişkileri, bağıntıları, görüşleri- görünüşleri dile getirir, varolan durumun çerçevesini kırar”. (Karasu 1987: 45).

Yukarıda anlatılan özellikler, etkilerini özellikle 19. yüzyılda göstermeye başlayan ve içinde plastik sanatların da olduğu, yaşamın bir çok alanını kökten etkileyen ‘Modernizm’i çağrıştırmaktadır. Latince ‘modernus’ kökeninden türeyen sözcük,” ilk olarak tek tanrılı dönemle, çok tanrılı dönemi ayırmada kullanılmıştır. Putatapar geçmişe karşıt olarak, bir yükselen değer olarak geç 5. yüzyıl güncel Hristiyan gerçeğini karşılamaktaydı”.(Barrett 1994).

Modernizm her ne kadar şimdilerde değerini yitirmiş, yadsınmış olsa da ortaya çıkışında sansasyonel, yıkıcı, sarsıcı ve kışkırtıcı özellikleri; yani yeninin taşıdığı tüm özellikleri içinde barındırmaktaydı.

Sanat alanındaki modernizm, felsefe alanındaki modernizmden daha yakın bir zamana tarihlenmektedir. “Sanat alanındaki modernizm, 19. yüzyılın ortasında ve/ veya sonunda bilimsel çalışmaların paralelinde 1880’lerde başladı. Örnek verilecek olursa Robert Atkins modernizmi 1860’lardan, 1970’lere doğru bir süreç olarak tarihlendirir ve bu terimi bu yıllarda üretilmiş yapıtların biçim ve ideolojik yönlerini ortaya koyması anlamında kullanır”. (Barrett 1994).

“19. yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış, bu yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı. Batı dünyası ilerledikçe, hayatın giderek parçalandığı, kentlerin canavarca bir üstünlük ve baskı gösterisine dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşku da artmaya başladı. Bunu daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğunun kanıtı olarak görenler de vardı. Teknoloji kendi yıktıklarının üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek; bolluk da, insanın birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacaktı. Özellikle işçilerin evrensel bir kardeşliğin üyeleri olarak, teknolojinin nimetleriyle yeryüzünü güler yüzlü bir yaşama alanına dönüştürmeleriyle uluslar arasındaki çekişmeye bir son verecekti.” (Lynton 1982:13).

Modernizm sosyo- politik devrimlerin Avrupa'yı sarstığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa daha çok kentsel, kırsal olmayan ve endüstriye dayanan, tarımla çok ilgisi olmayan bir kültür yapısından gelmekteydi. Dönem içinde dinin önemi azalırken, laik anlayışın iyice kuvvetlendiği görülmektedir. Yine sanat alanındaki himaye etme geleneği önemini zamanla kaybetmişti. Bu bir doğal sonuç olarak sanatçıları özgür kıldı ve sanatçılar kendi konularını seçme serbestliğine kavuştular. Artık sanatçıların zenginlere, kiliseye ihtiyacı kalmamıştı. Çünkü sanatçılar yeni sanat piyasasında sanatlarını sağlıklı bir şekilde sürdürebiliyorlardı. 'Sanat için sanat' yapılıyordu.

Öncü Modernistler³, avant- garde'a, yeni olana bağlılıklarını belirterek, onların zamanının ilerisinde olduklarını ve tarihsel sınırların ötesine geçtiklerini düşünüyorlardı. Modernist sanatçılar, 1700'lü yılların sanat akademilerinin sınırlayıcı tavrına karşı ayaklandılar, 1800'lü yıllarda ise birçokları sanat galerilerinin baskıcı tavrına ve jürilerine başkaldırdılar. Modernist sanatçılar, baskıcı çevrelerce sık sık eleştirildiler ve orta sınıf tüm değerlere meydan okumuşlardır.

"Pre- modernist Jaques Louis David Fransız Devrimi'ne ait sahneleri resmettiği yıllarda Goya, Napolyon'un İspanya'ya yaptığı saldırıları dile getiriyordu. Modernist Gustave Courbet ve Edouard Manet ise resim sehpalarını soylulardan, güncel yaşama çevirmişlerdi. Empresyonistler ve Post- empresyonistler tarihsel konuları reddederek, Rönesans'tan o güne kadar gelen realizmi ve İlizyonizm'i terk ettiler". (Barret 1995).

1920'li yıllarda İtalyan Fütüristleri gibi bazı modernistler ünlü yapıtlarının konularını son teknolojik gelişmelerden, özellikle hız kavramından seçerken, Rus Konstrüktivistleri bilimsel düşüncenin belirli sanat alanlarındaki yansımalarıyla uğraşmışlardır. Soyutlamacı "Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian, modern çağdaki laikliği dengelemek için Spritualizme yönelmişlerdir. Paul Gaugin ve daha sonraki dönemde Pablo Picasso gibi sanatçılar, batı kültürünü bir kenara bırakmışlar, Joan Miro gibi sanatçılar ise yetişkin olma ve sorumluluklarından kaçınarak, çocuksu imgelere yapıtlarında yer vermişlerdir".(Barret 1994).

³ Kimi kaynaklarda adı pre modernist olarak da geçer.

“1770’lerde İmmanuel Kant, sanat alanındaki modernizmi temellendirirken, 1930’lu yıllardan 1960’lara doğru gelişen ‘Formalizm’⁴ i de temellendirmiş oldu. Kant bu yolla estetik teorilerine yanıtlar arayıp geliştirmiştir.”(Barrett 1994). Kant’a göre, izleyiciler yapıt hakkında benzer yorumlara ve benzer yargılara varmalıydı. Sanat yapıtı izlendiği zaman insanlar kendi duyuumsal farkındalıklarını koymalı, kişisel ilgilerinden ve yanıt aramaktan vazgeçmeli, herhangi bir amaca hizmet etmekten bağımsız olmalıydı. İzleyici zamanın, mekanın ve kişisel özelliklerin üstünde olmalı, tüm insanların varabileceği ortak bir yargıda bulunmalıydı.

“1930’larda modernizm teorisi özellikle İngiliz eleştirmenler tarafından canlı tutularak ele alındı⁵. Bu eleştirmenler sanatçıların yapıtlarındaki niyetlerini ve belki de yapıtlarına koydukları sosyal, ideolojik işlevleri göz ardı ettiler. Onun yerine ‘Önemli Form’⁶ anlayışına önem vermişlerdir. Form yüce olarak kabul edilmekteydi.1930’larda ise T. S. Elliot, I. A. Richard gibi sanat düşünürleri ‘Yeni Eleştiri’ kuramını ortaya attılar. Bu anlayış yapısı gereği formalizme paralellik göstermekteydi. Onlar yapıtın üzerine yorumun daha çok vurgulanması gereğini öne sürerek, yapıtın daha çok kullanılan dile, metafora yada imgeleme göre incelenmesini savunuyorlardı.”(Barrett 1994).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanatın merkezi olan Paris, yerini savaştan daha az etkilenmiş olan New York’a bıraktığı yıllarda, Clement Greenberg gibi Amerikalı eleştirmenler de formalist ilkelere sıkı sıkıya sarıldılar. Resim ve heykel sanatında varılan nokta; biçim, büyüklük, strüktür, ölçü ve kompozisyona çok önem verilmiş, biçimler de yapıtların özgün özellikleri için evrim geçirdiler.

“Soyut Dışavurumcular, Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenlerden aldıkları desteklerle, formalist ilkeler altında ikinci boyutta üç boyutlu illüstrasyonlardan kaçındılar. Rosenberg ‘resim bir nesnenin resmi değildir. Kendi başına bir şeydir’ argümanını ortaya attığı süreçte, Barnett Newman bir plastik oluşturma olarak resmine atıfta bulunarak: ‘ Tuval yeniden yapılmış olan, tasarlanmış ya da incelemeye

⁴ Formalist terimi bir çok kaynakta, ‘biçimcilik’ terimiyle Türkçeleştirilmiştir.

⁵ Örnek verilecek olunursa Clive Bell ve Roger Fry. Bu iki İngiliz eleştirmen daha sonraları formalist teori kuramı üzerine 1930’lu yılların sonuna doğru sıkça değinmişlerdir.

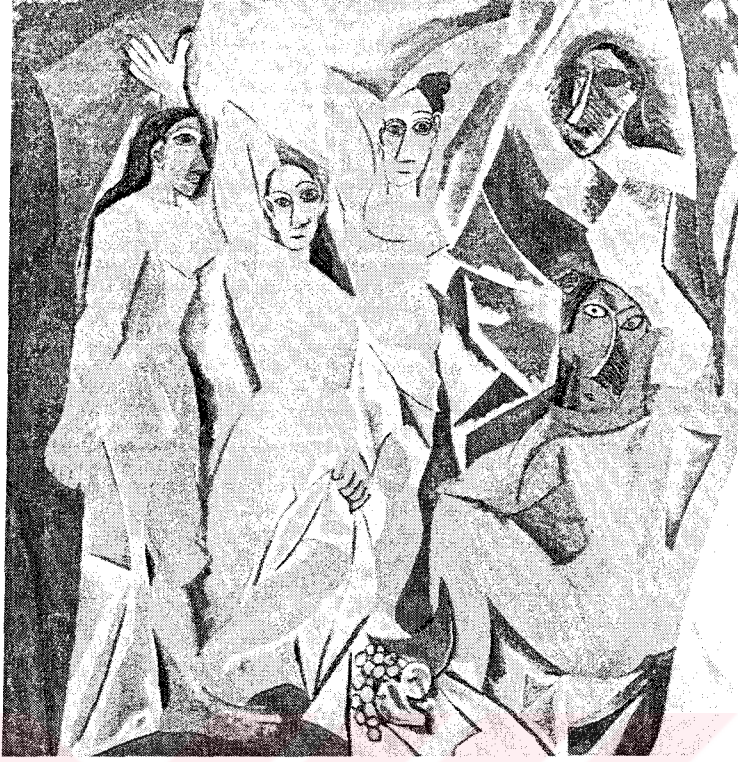
dayanan, dışavurumu olan bir boşluk olmamalı' demiştir. Bir kuruma koltuk değneği olmamayı savunmuş, belleğe mani olmaya, kurumlara, nostaljiye, efsanelere ve mitlere karşı direnmiştir. Frank Stella da bu tavrı desteklercesine: 'Benim resmim orada ne görülüyorsa odur' demiştir." (Barrett 1994).

1960'larla beraber sivil toplumsal güçlerin, toplumsal sınırları yok etme girişimlerine, sanat alanındaki devinimler eşlik etmiştir. Sanat hareketleri estetik sınırlamaların önünü kesmiştir. "Alman süreç sanatçısı Joseph Beuys: 'Herkes sanatçıdır' derken, Andy Warhol: 'Her şey sanattır' demiştir. Warhol'un 'Brillo Boxes'ları, Campell'in çorba tenekelerinden yaptığı oluşturmalar, sosyal kültürel yorumlamaları formun önüne taşıyarak, üzerine daha derinlemesine gitmişlerdir." (Barret 1994). Konu formalizmde önemli bir unsurken, o ana kadar kavrama ilişkin getirilmiş bir anlayış bulunmamaktaydı.

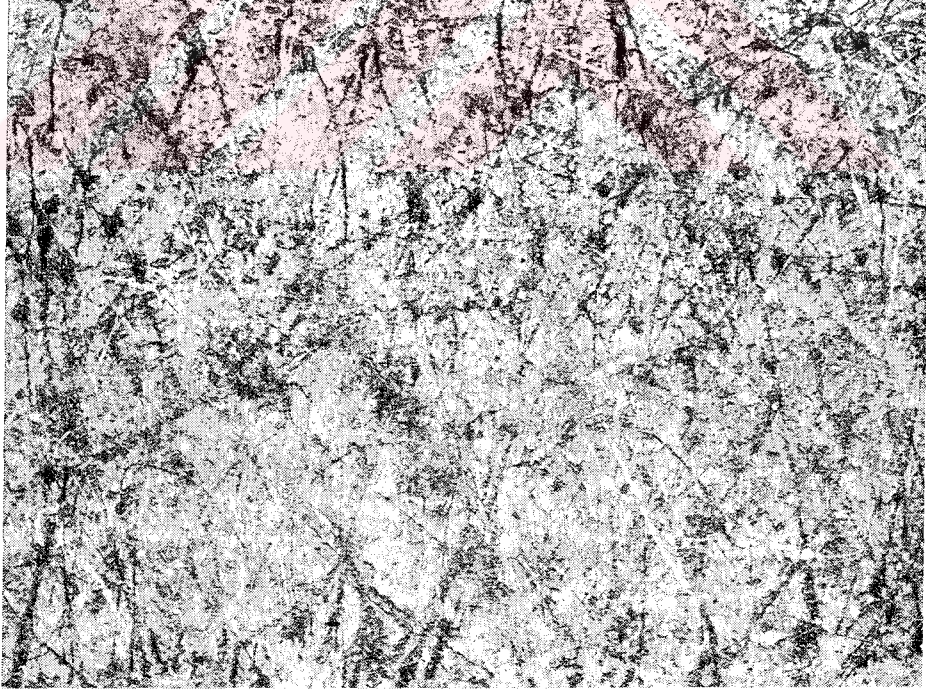
Bu yeni dönemde artık, bezelye kutularından, çizgi roman kahramanlarının eleştirel konuşma balonlarına kadar bir çok alt kültür getirisi, müzelerde galerilerde aranılan, yer bulan hale gelmiştir. Alt kültür ile elit olan arasındaki sınır çizgisi hızlıca silinmeye başlamıştır.

Bir çok düşünür modernizmin ve modernist tarihin bir silinti tarih olduğu varsayımında hemfikirdirler. Modernistler yapıtlarını geçmiş sanat ürünleri üzerine kurmuşlardır. Tüm bu süreçte sıkça tartışılan konulardan birisi de ideal güzellik kavramının değerini nasıl yitirdiği konusunda olmuştur. Pablo Picasso'nun kübik hale getirdiği çalışmalarında kullandığı konulardan -Les Demoilles d' Avignon, 1907(Resim 1)- ya da ikinci boyutta üçüncü boyutun aktarımında vazgeçtiler. Jackson Pollock'a ait 'drippingler'(Resim 2), Franz Kline'm 'Mahonning'i bu durumu örneklemektedir. Donald Judd gibi heykeltraşlar ise, sanatçının yapıtı birebir el emeğiyle yapma geleneğine karşı çıktılar. (İsimsiz, 1967, sekiz küpten oluşan, bir otomobil fabrikasında üretilen, çelik yapıtı).

⁶ Terimin orijinal hali 'Significant Form'dur.



Resim 1. Pablo Picasso. Avignon'lu Kızlar. 1907



Resim 2. Jackson Pollock. Lavanta Buğusu No 1. 1950.

Bir saptama yapılacak olunursa, “modernizmin derin, etkili ve sınırlı bilgileri geçen yüzyıldan günümüze bir miras gibi algılanabilir. Modern sanat şimdilerde eskimiş olsa da, bilgiye, teknolojiye, sezgiye, yaratıcılığa, orijinaliteye ve sanatsal dehaya bağlıdır ve çıkış noktasında yeni oluşu, kendi içindeki devinimine bağlıdır. Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın yarısıdır.” (Baudelaire 2002: 22). “Halen, modern terimi henüz batı dilleri için geçerli bir sözlükçülük sorunu olmaktan ileri gitmiyor ve söz konusu dilbilimsel- filolojik açılama bölgesi modernizmin kavramsal içeriği hakkında pek az ipucu barındırıyor. Modernizmin etik, teknik, işlevsel ‘olağan’ açıklamaları için de aynı sözler yinelenebilir. Geniş bir toplumsal ve insansal etkinlik alanını kuşatan terimler olarak ‘modern’ ve onun türevi ‘Modernizm’ kapsamlı bir tariyografik olgular bütünü oluşturduklarından ötürü, yalın tanımlamalara indirgenebilen birer kavram olarak incelenemez, daha geniş ve sanatsal olmaktan çok, toplumbilimsel araştırmaların yapılmasını gerektirirler”. (Tanyeli 2002: 64).

3.2. 1900’lerle Başlayan Süreçte Figüratif Heykel

Çalışmanın bu bölümünde, figüratif heykel geleneğinin modernleşme evrimi incelenmiştir. Bu bölümde tez çalışmasının asıl konusu olan 1970’lerden sonraki döneme bir alt yapı oluşturması amacıyla, 1900’lerden başlayarak figüratif heykel sanatı incelenmiştir.

3.2.1. 1900’lerde Başlayan Yeni Süreç, Geleneklere Başkaldırı

1789 Fransız Devrimi ve hemen sonraki 1848 İngiliz Sanayi Devrimi ile hareketlenen dünya, düşünsel alanda da bilimsel buluşların etkisiyle hızlı bir dönemecin etkisi altına girmiştir. Bu süreçte bir doğal sonuç olarak ortaya çıkan modernite, sanat alanında da yeni kırılmaların oluşumuna itki sağlamıştır. Rönesanstan ve daha abartılı bir

saptamayla Roma heykel geleneğinden beri süregelen bir çok kural, hemen hızlıca, kökten değişimlere uğramıştır.

“Heykelin 1900’ler öncesi klasik tanımlaması şöyleydi: Heykel doğanın seçmeci ve apaçık bir taklidi olmalıydı. Fikirlerin açıkça görülebilir biçimde anlatılmasıydı. Geleneksel olarak tema her zaman insandı; figür her zaman heykel sanatını tanımlayan tek öğeydi. Rönesans’tan bu yana, heykelin oranları ve kompozisyonu temelde canlı insan biçiminden çıkıyordu. Sanatsal güzellik, hala klasik Yunan örneklerinden alınıyordu. Tüm heykeltıraşlar bu tematik ve ifade yüklü ‘kurallar bütünü’ne bağlıydı. Heykeltıraş, konu üzerindeki düşünce ve duygularını bu kurallar bütününe dışına çıkmaksızın, mimikler ve el- kol hareketleriyle ifade ediyordu. 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 2000: 3)

Yeni çağda optik alandaki gelişmeler, özellikle fotoğrafın keşfi, plastik sanatlarla uğraşan sanatçıları hür kılmıştır. “Fotoğraf makinesi 1840’larda bulunduğu zaman, bazıları fotoğrafçılığın resmin yerini alacağına inanıyorlardı. Oysa ressamlar fotoğrafı yardımcı bir araç gibi kullandılar. Ancak fotoğrafçılık, resim sanatını öldürmemekle birlikte, ilk işlevi görünüşü olduğu gibi kaydetmek olan resim türlerinin de değerini azalttı. Portre resmi, bu türlerin ilk akla gelen örneğidir. Bu resim türü bugün de yaşamaktadır, ama canlılığından çok şey yitirmiştir. Gazete fotoğrafçısı, ‘izlenimleri’- on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki resimli dergileri süsleyen ‘sanatçı’ dan çok daha iyi iş görmektedir. Sinema ve televizyonda anlatıda o kadar etkilidirler ki, Rönesans sanatının en üstün başarı alanı ve akademik ölçülerin doruğu olan tarihsel resim, hemen hemen ortadan kalkmıştır. Belki bütün bunları şöyle de özetleyebiliriz: bir zamanlar tarihsel resme yönelen yaratıcı yetenek ve düşünsel eğilimler bugün film sanatını seçmekte, anlatı sanatı da seyircisini film meraklıları arasında bulmaktadır.” (Lynton 1982: 57).

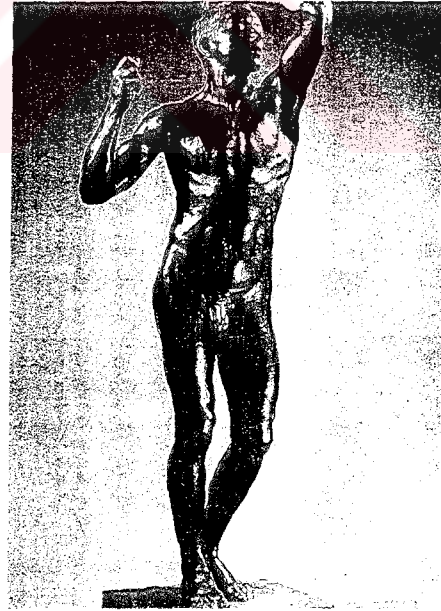
Tekniğin bir sonucu olarak fotoğraf, insanın algısını ve görme biçimini, duyumsama yetisini değiştirmiştir. İlk olarak resim sanatını etkileyen bu durum, heykel sanatını da zaman içinde etkilemiştir. Heykeltıraş A. Rodin bu dönem heykeltarılarındendir.

Rodin antikiteden aldığı heykel geleneğini, modern bir bakış açısı altında sunmuştur. İzlenimcilik ile toplanmış veriler, Rodin'in heykelleriyle beden buldu. Doğa izlenimlerinin amaç olduğu İzlenimcilik heykel sanatında; tarihsel, dinsel mitlerin konu olduğu malzemeye dayanan klasik anlayışın aksine, 'an'ın önemini yine Rodin'le ortaya konmuştur. Anatomik bütünlüğün gerekliliğini reddeden Rodin, heykelsel bütünlüğün geleneksel bitirişten daha önemli olduğunu savunmuştur. Bu yeni biçimleme tavrı, heykel sanatında devrimsel bir buluştur.

“Rodin'in hayran olduğu Michelangelo'nun *David* heykeli ile Rodin'in *The Age of Bronze/ Bronz Çağı* heykelini karşılaştırsak (Resim3, 4), anatomik kusursuzluğu gözlemleyebiliriz. Ancak Rodin'in *Danaid* adlı heykelindeki gizemli cinsellik, Michelangelo'nun *Notte/ Gece* ve *Aurora/ Gündoğumu*'nda yoktur. Temasal olarak geleneksel kuralları yıkan Rodin, kısmi figürleriyle heykelle yeni bir bütünlük anlayışını da getiriyordu. Heykel kendi içinde bir bütünlü ve bu estetik bütünlüğe kimse karşı çıkamazdı. Her tür insani duygular sınırsızca anlatılabilirdi.” (Bilge 2000: 3)



Resim 3. Michelangelo.
David'den ayrıntı. Mermer



Resim 4. Aguste Rodin. Bronz
Çağı. 1877. Bronz

Rodin gibi Medarro Rosso da, İzlenimci ışık anlayışından etkilenen sanatçılardandır. Yaptığı büst ve figürlerdeki ışığın sürekli hareketi, eriyik, birbirine geçişken kontur anlayışı dönem biçimleme anlayışında, yeni bir ifade mantığı oluşturur. “Rodin ve Rosso’nun heykellerindeki biçimleri bozma, deformasyon, bitmemişlik etkisi ve psikolojik anlatı ilk defa bu sanatçılarla figür- heykele girmiştir.” (Tek 1994: 5)

3. 2. 2. Dışavurumculuğun Etkisinde Figür

20. yüzyılın hemen başlarındaki 1. Dünya Savaşı ile birlikte, kıta Avrupa’ında görülen tedirginlik durumu, toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi sanat dünyasını da oldukça etkilemiştir. Edebiyatla başlayan bu süreç, müzik, tiyatro, şiir gibi disiplinlere sıçrayarak, plastik sanatlarda da konuları, anlatımı ve biçimlemeyi etkilemiştir. Sanatçıların yaşamları, birer anlatım aracı olarak yapıtlarında var olmaya başlamıştır.

“ ...‘herkesin kendine ait bir yıldızı var. Herkesin kendine ait bir de inancı. Bense yalnızca tek bir şeye inanıyorum: Çöküşe. Uçuruma doğru giden bir arabadayız ve arabayı çeken atlarsa alabildiğine ürkmüş. Bizler çöküyoruz; hepimiz ölmeliyiz ve böylelikle yeniden doğmak zorundayız da. Büyük dönüm noktası geldi çattı bizler için. Bu her alanda yaşanıyor: Büyük savaş, sanattaki büyük değişim, batı devletlerinin büyük yıkılışı. Köhne Avrupa’da yaşayan bizlere iyi olan, bize özgü olan her şey öldü. O güzelim aklımız çıldırıyor. Paramız kağıt parçası artık. Makinelerimiz ise yalnızca kurşun atmakta. Sanatımız bir intihar. Çöküyoruz dostlar, bu apaçık ortada...’Herman Hesse’nin ‘Klingsor’un Son yazı’ adlı anlatısının, kendini Dışavurumcu (Ekspresyonist) olarak tanımlayan kahramanı, 20. yüzyılın başındaki çalkantılı atmosferi böyle değerlendiriyordu. Ortada acıları olan bir kuşak vardı. Bir tepki kuşağıydı bu, bazılarına göre ise bir çılgılık. 19. yüzyılın getirdiği düşünsel çekişmeleri göğüslemeye çalışan bu kuşak, diğer yandan 1. Dünya Savaşı ile yüz yüze gelmişti. 20. yüzyılın başındaki İtalya ve Rusya’nın bulunduğu

duruma paralel olarak gelişen bu akım farklı bir coğrafyada, farklı bir radikalleşme içinde, ancak, diğer bölgelerdeki gibi tarihin dayattığı değişimin kaçınılmazlığı ile yeni dünya, yeni toplum ve yeni insan arayışı konusunda ortak bir düşünceye sahipti. ” (www.halksahnesi.com 2003).

Dışavurumcular, yapıtın anlamı ile yansıtılan nesnenin birbirinden tümüyle kopuk olduğunu, yansıtılan nesnenin artık anlatılmak istenen olmadığını, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıyı oluşturduğunu söylüyorlardı. Onlara göre gerçekte görülen gerçek, özgün olamazdı. Böylelikle yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyor, başka bir gerçeği yani sanatçının gerçeğini savunuyordu. Somut gerçekliğin reddedilmesi iki temel öğeye yönelişi sağladı: Yürek ve anlama gücünün sınırları içindeki özgürlük sanılan öznelliğe ve psikolojik fenomenlerin ortaya çıkışı. Bu iki eğilimin en büyük amacı soyutlamaydı. İzlenimciliğe karşı bir duruş olarak Dışavurumculukta esas olan, İzlenimciliğin anlayışı olan duyulardan uzak, nesneyle başlamayan, ön plana özneyi alarak tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişini sağlamaktır.

“ On dokuzuncu yüzyılda psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştür. Değişik renklerin ve yapıların, ışık ve gölge karşıtlıklarının, açık alanlarla karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duyuşsal ve bu yüzden de duyuşsal etkileri olduğu az çok bilimsel bir yöntemle incelenip değerlendirilebilir. Bu türden yaşantıların biz uyurken ve uyanık olduğumuz zamanlarda nasıl bir rol oynadığını gözlemleyen bir ruh bilimci de bu konuda daha az kesin ve deneysel düzeyde bazı çıkarımsamalar yapabiliirdi.” (Lynton 1982: 38). Dönem sanatçıların bir çoğu bu gelişmelerden haberdar olduğu da bilinmektedir. Algı ve görme alanındaki bu gelişmeler onların yapıtlarındaki anlatımcı öğelere yol açmıştır.

Dışavurumcu yontu sanatına verilebilecek örneklerden biri Alman Sanatçı E. Ludwig Kirchner'dir. Ahşap malzemeden primitif Afrika heykellerini çağrıştıran ağaç yontularıyla Kirchner'in yapıtlarındaki figürler, ayrıntıya girmeden, kaba hatlarıyla ortaya konmuştur. Figürlerdeki jest ve mimikler anlatımcı öğeler taşımaktadır.(Resim 5). Yine verilebilecek örneklerden bir diğeri de, Alman sanatçı Ernst Barlach'tır. Nazi Partisi'nin Almanya'da iktidara gelmesiyle, yasa dışı ilan edilen modern sanat ve sanatçılar sürgünlere gönderilmiştir. Gombrich'inde dediği gibi: “Bu yazgının kurbanı, İfadeci heykelci Ernst

Barlach oldu. Barlach'ın Acıyın! Heykelinde(Resim 6) yaşlı bir dilenci, kemik kemik ellerinin yalın davranışında büyük bir ifade yoğunluğu var ve hiçbir şey dikkatimizi bu baskın konumdan saptırmıyor. Kadın başını bir mantıyla ötmüş ve saklı başın basitleştirilmiş biçimi, onun yürek parçalayıcı çağrısının izlenimini içimizde daha bir vurguluyor (1980: 449).” Barlach'ın heykellerindeki figürü biçimleme tavrı, çoğu zaman geometrize olmuş, kapalı form şeklindedir. Alman sanatçı Wilhelm Lembruck'un heykellerinde de benzer yaklaşımlar görülebilir. Onun heykelleri ifadenin biçime egemen olduğu figürlerdir. Yapıtlarındaki içsel fenomenlerin dışavurumu, oldukça tipik özellikler göstermektedir.



Resim 5.Ernst Ludwig Kirchner.Kadınların Arasında Dans Eden Adam ve Alp'lere Tırmanış.1918. Ahşap



Resim 6. Ernst Barlach.Acıyın!.1919.Ahşap

3. 2. 3. Kübizmle Birlikte Başlayan Süreçte Fütürizm ve Figüre Yeniden Bakış

19. yüzyılla ortaya çıkan bilimsel ve teknolojik hareketlenme, 20. yüzyılın başlarında dinamik, sorgulayan insan modelini de beraberinde getirmiştir. 1900'lerde İzlenimcilik'le gelen form ve biçimleme anlayışı artık sorgulanır olmuştur. Ortaya çıkan her akım, İzlenimcilikle hesaplaşma yoluna gitmiştir. Nesnelerin salt anlık optik betimi, sanatçılar için yeterliliğini kaybetmeye başlamıştır. "Ressam Cezanne, 1904'de Emil Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyler". (İpşiroğlu 1978: 33)

“Cezanne’ın öne sürdüğü yaklaşım, Rönesans’ın doğayı çözümleme tavrıyla ortaya çıkan görüşlerle de farklılık gösteriyordu. Cezanne, Kübistler için bir çıkış noktası olmuştur. ‘Rönesans’dan bu yana sanat, doğanın- duyularla algılanan- dış görünümünü yansıtmıştı. Duyulara ‘güven’ olamayacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir ‘aldatmaca’ olarak görüyorlardı. Onlar nesnelere dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi.” (İpşiroğlu 1978: 32)

Cezanne’ın etkisinde başlayan Kübizm, nesnelere yapısını veren bir sanattır. Ancak Cezanne’ın ortaya koyduğu yapı sorunu yalnızca, nesnelere hacmiyle ilgilidir. Kübistler içinse hacim, nesnenin özünü ifade ediyordu. Bir diğer deyişle düşünsel yanı, yani hacim kavramıydı.

Ressam Giotto’dan beri süre gelen beş yüzyıllık tek bakış noktası geleneği, nesnelere hacimlerini yalnızca bir yönden gösteriyordu. Hacim araştırmalarına başlayan sanatçılar, hacmi parçaladıkça Giotto’nun perspektif anlayışı da önemini yitirmiştir. Artık resimsel yüzeyde nesne her yönüyle görülebiliyordu. İlk dönem Kübist yapıtlarda hacmin geometriye parçalanışı görülmektedir.

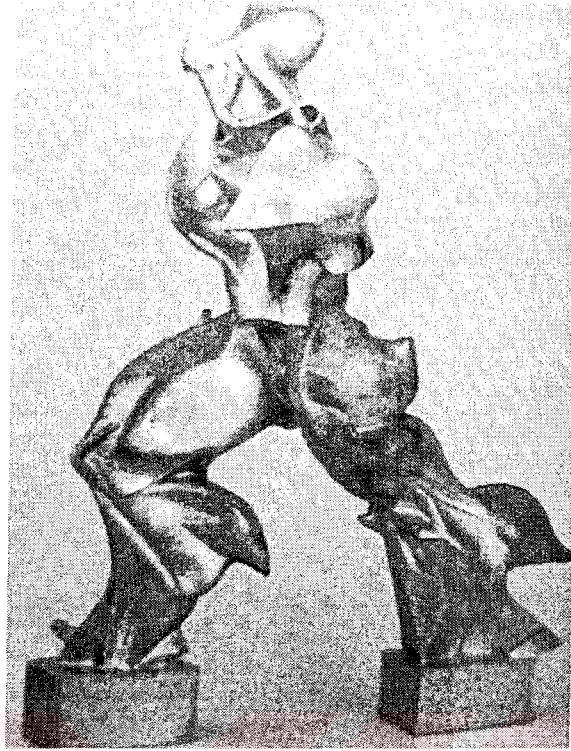
“Ressam Juan Gris ‘ çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam’ demiştir.” (İpşiroğlu 1978: 40) Burada Platon’un ideallarına benzer bir yaklaşım söz konusudur. Kavram ve nesne arasındaki ilişki, onu yeni arayışlara sürüklemiştir. Picasso ve Braque gibi sanatçılar da bu yoldan ilerleyerek resimde, keman, gitar ve şişelerden oluşturdukları kompozisyonlarıyla, bu öğelerin biçimleriyle ilgilenmişlerdir. Konu onlar için çok önemli bir unsur değildir. Yapısal çözümlene konunun önüne geçmiştir. Önemli olan biçimin oluşturduğu dildir. Kübizm, gerçeklik ve soyut bağıntılar arasındaki kurduğu ilişki bağlamında sanatçıları özgürleştirmiştir.

Heykeltıraş Lipchitz için Kübizm, “figürle nesnelere arasındaki farklılıkların erimesiydi. Üç boyutlu, mekan, kütle, düzlem ve yönlerden 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 bir sanattı.” (Bilge 2000: 43). Lipchitz’in heykele yaklaşımı, figürün yeniden inşasını da içeriyordu.

Kübizmden etkilenen sanatçılardan Boccioni, Carla ve Russolo 1911'de Paris'e giderek Kübizmi incelemişlerdir. Kübizmin formu parçalayan ve yeniden oluşturan yönü onları oldukça etkilemiştir. Kübizmin forma yaklaşımına hız ve enerjiyi de ekleyerek, teknolojiyi işin içine katarak yeni girişimlerde bulunmuşlardır.

İtalyan sanatçı Boccioni, Marinetti ile başlayan Fütürist yaklaşımın heykel sanatı içerisinde önemli sanatçılarından birisidir. Onun yapıtlarında biçim kendi görsel imgesinden uzaklaşarak değişime uğrar. Hareket ve hız biçimi değişkenliğe zorlar. Bu illüzyon ve yeni görüntü, ilk kez Fütürist yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Bu anlamda boşluk ve doluluk yeni bir biçim kazanmıştır. Örneğin Boccioni'nin 'Yürüyen Adam'ı(Resim 7), yürüyen bir adamın atmosferik etkisini anlatır. Vücut güzelliğindense, adamın üzerindeki giysinin rüzgar etkisiyle sergilediği kaba hareketin dinamik görselliği yeğlenmiştir.

“Klasik gelenekte insan vücudu örnek olarak kullanılmış, evrendeki matematiksel ilişkiler de uyum ve oran sistemine temel olarak alınmıştı. Artık model olarak makine benimseniyor, yenilikçiler de daire, kare ve üçgen gibi biçimlerin mekanik yollarla çizilebileceğini ve bu biçimlerin mutlak güzelliği konusunda Platon'un sözlerini kanıt gösrebiliyorlardı. Yapı kavramı ise en gelişmiş yöntem olarak tarihin desteğine sahipti.... Cezanne kendi resimlerini 'doğaya bakarak kuruldular' diye tanımlıyor ve öbür resamlara 'doğayı silindir, koni ve küre biçimleri halinde ele almalarını' salık veriyordu. Descartes'tan Kant'a kadar bir çok filozof , işlevsel olarak bir araya getirilmiş öğeler üzerine kurulmuş düşünce sistemlerinin değerini göstermişlerdi. Eiffel Kulesi gibi bir mühendislik harikasını ortaya koymanın yöntemi açıkça buydu.” (Lynton 1982:98). Bu süreç figürün yeniden inşası için bir öncül oluşturmuştur.



Resim 7. Umberto Boccioni.Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi.1913.Bronz.

3.2.4. Figürün İnşaası, Konstrüktivizm

“Modern heykelde soyutlama anlayışı, Birinci Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi arasında tarihlenmiştir. Bu anlayış, ne bir kaçış ne de salt biçimcilikti. Yirminci yüzyıl bilimi: ‘Dünyalar içinde dünyalar vardır; her türlü şeyin altında yatan yapılar vardır’ görüşü üzerine kurulmuştur. Jacob Bronowski’nin belirttiği gibi bu görüş, mimarlığın bilimsel düşünce üzerindeki etkisini yansıtır. Yeni bilimsel düşünce mutlaklar üzerinde ısrar etmiyordu. Gerçekçilik fikri üzerine bireysel görüşleri kabul ediyordu. İşte heykeltıraşları modern heykel üzerinde yeni bir görüşe iten en önemli şey, bu yeni bilimsel felsefe oldu.” (Bilge 2000: 139). Bu yöntemle çalışan heykeltıraşlarda, tanımlamadan çok çözümleyici bir yaklaşım vardır.

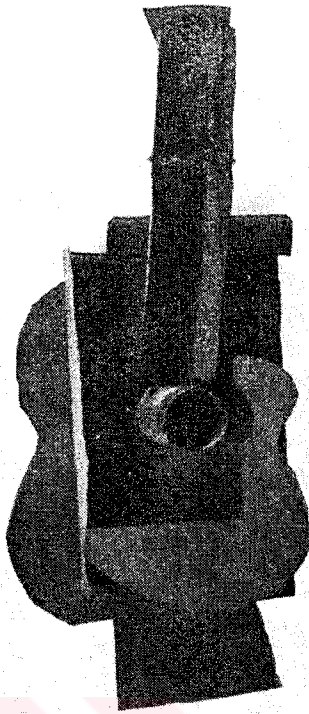
1914'te Rusya'da başlayan Kostrüktivist anlayışla birlikte, mühendislik tekniklerini heykel sanatına uygulamayı deneyen bir grup sanatçı, ortaya çıkan ürüne 'Construction' adını vermişlerdir. Kostrüktivizm terimsel olarak malzemenin ve mekanın fikrine ve bunların yapısal düzenlemelerine ve yaratıcı sunumuna dayanır. Ekim Devrimiyle pekişen maddeci görüş ve mistik olanlar, tezat bir görünüşte olsa da bu anlayışla aynı pota içerisinde eriyebiliyordu.

V. Tatlin ve A. Rodhchenko 1920'li yıllarda geleneksel atölye anlayışının yerine, fabrika modelini benimsediler. Malevich ve Gabo ise laboratuara benzer stüdyolar kurdular.

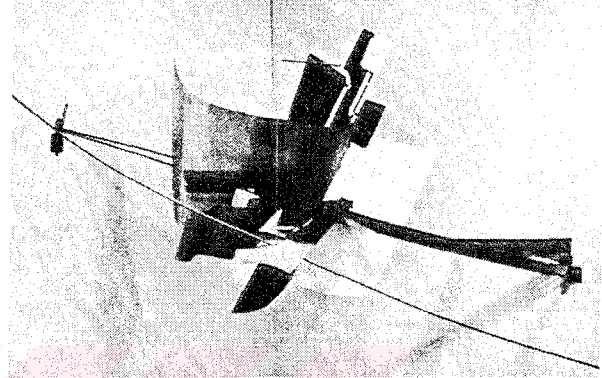
Konstrüktivist sanatçıların statik bir dünyadansa, hareketli bir dünya kurgusu üzerinde birleştiklerini görmekteyiz. Bu anlayış heykelden sinemaya, şiirden bilime ve sahneye, matematiğe kadar tüm yaşamı sarmalayacak bir düşünce birliği idi. Bu ideal ile birlikte sanata doğrudan bir ihtiyaç kalmayacaktı ya da herkes sanatçı olacaktı. Ressam veya heykeltıraş bu süreçte edilgen bir tarih yazıcısı olmaktansa, değişimin kahinleri olacaktı.

“V. Tatlin 1913'te Picasso ile görüşmesinde, Kübizmi tanımış ve Analitik Kübizme ilgi duymuştur.” (Read 1994). Ama Tatlin yapıtlarında Picasso gibi motifleri - keman, gitar- kullanmamıştır. (Resim 8, 9). “Bütünü ile soyut figüratif olmayan konstrüksiyonlardı bunlar. Tatlin yapıtlarında yeni bir heykel anlayışını yaratmıştır. İşlenmemiş malzemeleri hazır malzemeleri kullanarak ve onları gerçek bir alanda, herhangi bir simgesel amaç olmaksızın düzenlenebilecek bir heykel. Malzemelerin her biri kendi özellikleriyle plastiğin kendi özelliği; ağacın, camın, demirin kendine has özellikleriyle bir sanat çalışmasını oluşturur.” (Read 1994).

Tatlin, Pevsner ve Gabo gibi sanatçılar kendilerini sanatçı yerine 'teknisyen' olarak tanımlıyorlardı. Bu anlamda genel geçer heykel biçimlendirme olanakları olan modellemek, yontmak yerine, inşa etmeyi seçmişlerdir. Mimariyle heykel, mühendislik ve sanatçılık aynı disiplin altında toplanmıştır. Örnek olarak Tatlin'in Eiffel Kulesi'ne göndermede bulunan yapıtı, III. Enternasyonal Anıtı verilebilir. Yapıtta mimari, heykel, teknoloji ve mühendislik aynı oranda işleve hizmet etmiştir.



Resim 8. Pablo Picasso. Gitar. 1912.
Metal ve Tel.



Resim 9. Vladimir Tatlin. Karşıt Kabartmalar. 1915. Demir, Çinko, Alüminyum

Yine Naum Gabu'nun ilk dönem yapıtları arasında Kübist büstler yaptığını da bilmekteyiz.

“Malevich'in ‘nesnesiz sanatı’ ve uzantısındaki inşaacı anlayış, figüre yer vermemesine karşın; Gabo ve Pevsner kardeşlerin 1920’de yayımlanan ‘Gerçekçi Bildiri’si : ‘Kitle ve volümün 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.’” (Savaş 1990).

Sanatın değişen gerçekliği içinde doğrudan figüre etkisi olmasa da Kostrüktivist anlayış, figüratif anlatımın içeriğini değiştirmiştir. Plastik öğelerin ışıık, volüm, ritm, ifade vb. terk edildiği ve boşluğun ilk kez madde ve eleman olarak heykele dahil edildiği bu

görüş, biçimlendirme geleneğinde de değişimin önünü açmıştır. Artık yapıtın adı ve işlevi, plastik öğelerinden daha önemlidir. Yapıtın adı, yapıtın formuna yeğdir. Bu ikircikli yapı nesnenin görüneni ve arkasındaki gerçeklikle bağlantı kurmak için izleyeni zorlar. Başka bir içerik aramaya itilen izleyici algısını yeni bir gerçekliğe çevirir. Bu yaklaşım yeni bir içerik oluşumunun habercisidir.

3.3. Figüratif Anlatımda Kişisel Yaklaşımlar

3.3.1. 1940'ların Değişen Dünyası

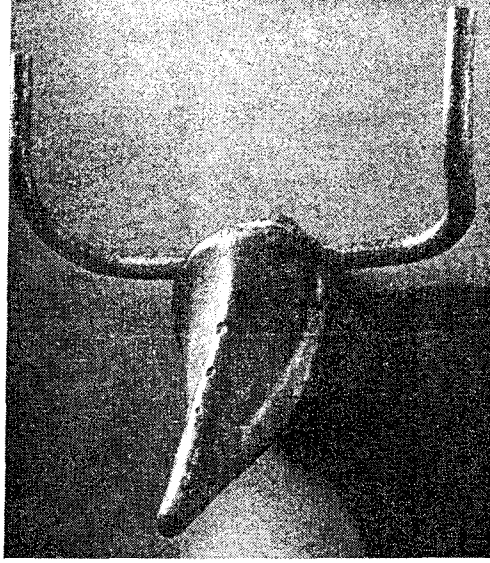
Birinci Dünya Savaşı'nın kıta haritalarını değiştirerek başlattığı kaotik yapı, bilimsel çalışmaların da etkisiyle bir çok sanatçı ve düşünürü bir araya getirmiştir. Cabaret Voltaire'de buluşan sanatçılardan, Sovyet Devrimine ve İkinci Dünya Savaşına kadar, toplumsal dinamikler sanat yaşantısını da biçimlendirmiştir. Üsluplaşmayı oluşturan bu süreçte; özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında önemli bireysel çıkışlar da görülmektedir. Bir çok sanatçı eş zamanlı olarak birden fazla akımdan etkilenmiş, kısa zaman aralıklarında farklı üsluplarda yapıtlar ortaya koymuşlardır. Kimi sanatçılar ise olan bitenin ötesinde kalıp, kendi üsluplarını oluşturmuşlardır.

İkinci Dünya Savaşı ve getirileri ise, sanat merkezlerini de yönlendirmiştir. 1940'lardan sonra sanat merkezlerinin Avrupa'dan, Amerika'ya -Paris'ten, New York'a doğru değişkenlik gösterdiğini görmekteyiz.

3.3.1.1. Kişisel Çıkışlar ve Figüre Farklı Yaklaşımlar

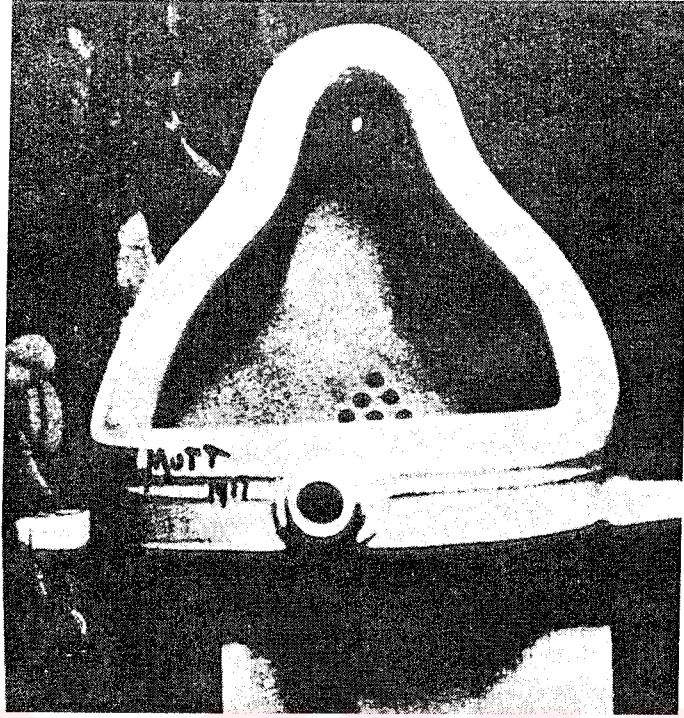
1900'lerden 1930'lu yıllara kadar Picasso'nun Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm gibi bir çok akımdan etkilendiğini bilmekteyiz. Sanatçı bunların dışında malzeme, teknik gibi bir çok yeni arayışa da girmiştir. Onun sanatında katı disipliner bir tavrın yerine, plastik sanatların her alanında yapıtlar görmek mümkündür. Bisiklet gidonu ve selesiyle oluşturduğu 'Boğa Başı'(Resim 10), buluntu malzemenin sanatçı müdahalesiyle plastik bir süreçten geçip heykele dönüştüğü yaratıcı bir eylemdir.

Tatlin'e esin kaynağı olan asamblajları- gitar ve keman kullanarak yaptığı oluşturmalarına yine hazır nesne ile kurgulanmış yaratıcı ve biçim değıştirici edimlerdir



Resim 10.Pablo Picasso.Boğa Başı.
1943.Bisiklet Selesi ve Gidonu.

Konstrüktivistlerdeki sanatçı ve yapıta yeni bir anlam kazandırma sürecinin benzerini, Marcel Duchamp'ın tabuları yıkan çıkışıyla da görmekteyiz. “1917’de Duchamp bir sergiye; ‘Çeşme’ adı verilmiş, bir ‘hazır nesne’ olan ve üzerinde R. Mutt imzalı bir pisuar gönderir.(Resim 11). Yapıtın yanında ise şöyle bir not ilişiktir:



Resim 11.Marcel Duchamp.Çeşme.1917.
Hazır Nesne. Seri Üretilmiş Pisuar.

“Mr. Mutt’ın çeşmeyi kendi elleriyle yapmış ya da yapmamış olmasının bir önemi yok. Mutt onu seçmiştir.’ Yaşamdaki sıradan bir nesneyi almış, onu yeni bir başlık ve bakış açısıyla öyle bir yere koymuştur ki, nesnenin kullanımsal alanı yok olmuştur. Nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Geriye dönülüp bakıldığında, Duchamp’ın o dönemde batı estetiğinin temsil ettiği her şeye karşı çıkan bir eylem olarak görülen, skandal yaratan eylemi postmodern olmaktan çok çarpıcı bir biçimde modern görünmektedir. Marcel Duchamp’ın yaptığı, sanatla ilgili yeni bir tanım (sanatçı tarafından seçilen bir şey), sanat eseriyle ilgili yeni bir kuram(bir nesneyi alışılmış bağlamından çıkarmak ve onu alışılmamış bir bakış açısından görmek; aslında, tanıdık şeyleri olağandışı hale getirerek Romantiklerin bir yüzyıl önce yapmış olduğu şeyi yapmak), sanat yapıtıyla ilgili yeni bir yöntem(bir nesne için yeni bir düşünce yaratmak) getirmek olmuştur.”(Baumann 1986:158).

Yine aynı dönemlerde Ressam Henry Matisse'in biçimleri bozup, yeniden kurguladığı figürleri vardır (Resim 12). Yaptığı büstler, ayak ve sırt figürleri olağandışı sunumlarla yeniden kurgulanmış yapıtlardır. Matisse'in figüre yaklaşımı, yalın bir bakıştır. Örneğin 'Henriette' adlı büst dizisinde Matisse, Rodin'in de yaptığı gibi kişiye daha büyük benzerlik katmaya çalışmamıştır. Matisse için biçimsel büyüklük; yüzdeki düzensizliklerin yalınlaştırılması, düzlemlerin genişletilmesi demektir. 'Henriette III' heykelinde kafa, ayrıntılardan arınmış, kaba formlara dönüşmüş, gözlerin kapatılmasıyla dingin bir atmosfer sağlanmış, belli uzuvların kesilmesiyle abartılı kübik bir biçim almıştır.



Resim 12. Henry Matisse.

Başlı Gövde.1901.Bronz

Romen heykeltçi Constantin Brancusi'de de yalınlaştırıcı, ayrıntıları olabildiğince bazen de tamamen ortadan kaldıracı bir tavır izlemekteyiz. Yapıtlarını materyalin ya da genel geçer tüm hükümlerin boyunduruğundan kurtarmak için yaptığı yalınlaştırma ve arındırma sürecinde, malzemenin türü ne olursa olsun ilkin yüzeyleri parlatmaya başladı. Brancusi'nin amacı çekirdek biçime ulaşmaktı ve kullandığı yumurta biçimi bunu simgelemektedir. Bir plastik problem olarak doluluk ve sıkışma, onun temel

sorunlarındandır. Heykel kaide ilişkisi onun için bütünsel bir yapıdır. Heykelde kullandığı malzemeler ahşap, çoğunlukla mermer ve bronzdur. Yekpare malzeme kullanımıyla birlikte ağırlık, kütle ve yerçekimi duygusu azalmıştır. “Pürüzsüz bronz ve mermer eserleri, makinelerin sanatçıları etkilediği fikrini ne kadar çağrıştırmasa da, yeni bir ‘makine estetiğinin kurulmasını sağladı.’” (Bilge 2000:27) Brancusi’de figür ve kaide uyumu geometrik yasalarla perçinleşmiştir. Kaide figürün sonsuzluğa gidişinde bir araçtır.

Figür ve kaide ilişkisi Alberto Giacometti ile birlikte yeni bir düzleme girmiştir. 1966’da öldüğü zamana kadar tüm çalışmalarında en benzeşik problemlerden biri kaide figür ilişkisidir. Onun kaideleri yekparedir. Kaide figürün hizmetinde değil, onunla bir bütündür (Resim 13). Michelangelo’dan Rodin’e kadar gelen gelenekte kaide, figürün malzemedden - kayadan- doğuşunu sağlayan bir elemandır. Yüzey dokusu da bu amacın bir doğal sonucudur. Bu çalışmalarda kaide insan gözünü kaldırır, figüre doğru yönlendirir. Giacometti’nin çalışmalarında kaideden figüre yönelen bakış eylemi, tekrar yönünü kaideye çevirme gereksinimiyle karşı karşıya bırakır. Çünkü onun kaideleri, figürlerindeki inceleme eğilimine kontrast oluşturacak derecede işlenmemiş, figüre oranla devasa, kaba ve kütlelidir. “Giacometti’nin yontuları kaideyi öne getirmekle, her yontunun, betimlemenin, nesnenin varsaydığı, gerektirdiği ama aynı zamanda hep unutturduğu şeye indirir bizi. Bu bakımdan Giacometti güzellikten çok, gerçeğin peşindedir; bütün derdi, gördüğü şeyin ta kendisini sadakatle, adaletle, doğru dürüst yapmaktır. Kaide de tam anlamıyla güzelliğe hizmet eden bir öge değil, gerçeğin keşfedilmesidir, gerçeğin unutuştan çekilip alınmasıdır. Kaide betimlenenin temelidir.”(Aygün 2002:126).



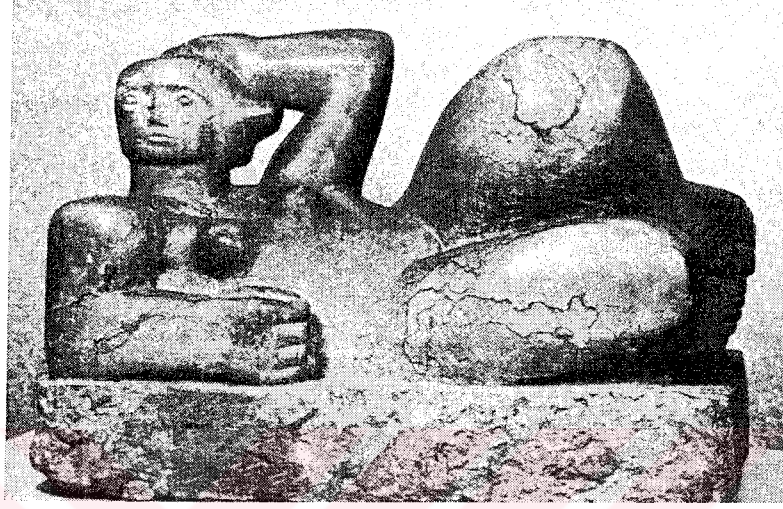
Resim 13. Alberto Giacometti.
Arabadaki Kadın. 1942-43.

Alçı.

Yine Giacometti'nin figürlerine kattığı atmosfer duygusu, figürün boşluğu biçimlemesiyle oluşturduğu bir durumdur. Kaba ve yalın bir kaidenin üzerinde, İnceleşerek yükselen figür, Arkaik Mısır Heykel Sanatı'ndaki tanrı heykellerini anımsatmaktadır. Mısır'ın dinsel sanatında, öteki dünya ile bir bağ oluşturan figürlerin aksine, Giacometti'nin heykelleri yaşanan günün modern yaşantısındaki bireyin yalnızlık yazgısına göndermede bulunmaktadır.

20. Yüzyıl avant- gard sanatçılarının figüratif anlatıma olan yaklaşımlarında bir çok farklılık olduğu bir gerçektir. Fakat bunun salt biçimsel bir problem olmadığı da düşünülebilir. Heykel geleneği içindeki model- figür ilişkisi kimi zaman belirgin kırılma noktalarına uğramıştır. İngiliz Heykeltıraş Henry Moore'un olgun dönem çalışmalarındaki, modele bakmadan önce taşa bakma eğilimi bu duruma bir örnek oluşturmaktadır. Gombrich(1986:467) 'inde dediği gibi: "Moore, modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyor. Daha taşı parçalamada, ondan bir şeyler çıkarmak istiyor". Moore'un figürü biçimlerken sergilediği bu tavrı, kullanılan materyalin kendi öz niteliğini de figüre kattığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Moore taştan bir kadın heykeli

yapmak yerine, içinde kadın imgesi barındıran bir taş heykel yapma eğilimine gitmiştir.(Resim14). Moore 'Taştan bir kadın yapmak istemiyor, kadını sezindiren bir taş yapmak istiyor.'



Resim 14. Henry Moore. Yatan Şekil.1979.Taş.

3.4. 1960'larla Başlayan Süreçte Figüratif Anlatım

3.4.1.Biçimcilik (Formalizm) ve Biçimcilik'e Karşı Tepkiler, Minimalist Heykeltıraşlar

Modernist terminolojide adına sıkça rastlanılan Biçimcilik, 1960'lardan bu yana belki de en fazla tepkiyi çeken yaklaşımdır. Özellikle 1960'lardan, 1970'lere uzanan süreçte Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in yazılarıyla ortaya konan Biçimcilik Kuramı, İngiliz eleştirmenler Clive Bell ve Roger Fry'ında düşünceleriyle perçinlenerek oluşturulmuştur. 1960'lı yıllarda en büyük savunuculuğunu, Amerikalı eleştirmen Micheal Fried yapmıştır. Fried ve Greenberg, modern sanatın izleyeceği yola ilişkin temel çıkarımsal düşüncelerini, birbirlerine paralellik göstererek öne sürmüşlerdir.

Greenberg 20. yüzyıl sanatını salt form -pure form- olarak kabul etmiş, sanat dışı saydığı konu, yanılısma ve benzer tüm öğelerden arınmış olarak varsaymıştır. “Greenberg’e göre: Temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereğiydi. Resmin yalınlaştırılmayan niteliği iki asal geleneğe bağlıydı: Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması. Greenberg’e göre: İçsel ve önlenemez bir mantıkla gelişen resim, ne öykü, ne de sanatçının duygularını anlatır; yalnızca tuvalin düzgünlüğü ya da boyanın varlığı gibi resmin kendi öz niteliklerini sorgular.” (Özayten 1999: 242). Yine bu görüş dahilinde; Resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel öğeleri ile uğraşmalıdır.

1940’larda Soyut Dışavurumculuğun sanat dünyasında revaçta olduğu yıllarda Greenberg, Hoffmann’ın biçimsel çözümlene yöntemiyle, pür yüzey mekaniğini birleştirerek, modernist eleştiri geleneğini de başlatmıştır. 1950’lere gelindiğinde ise Biçimcilik, tarihsel evrim içinde modern sanat tarihi olarak öne sürülmüştür. “Greenberg’e göre avant- garde’in tarihi, resimlerin asal niteliği olan düz resimsel yüzeyin gelişmiş, ilerici bir biçimidir. Dolayısıyla Greenberg, ışık- gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur.” (Atakan 1998: 18).

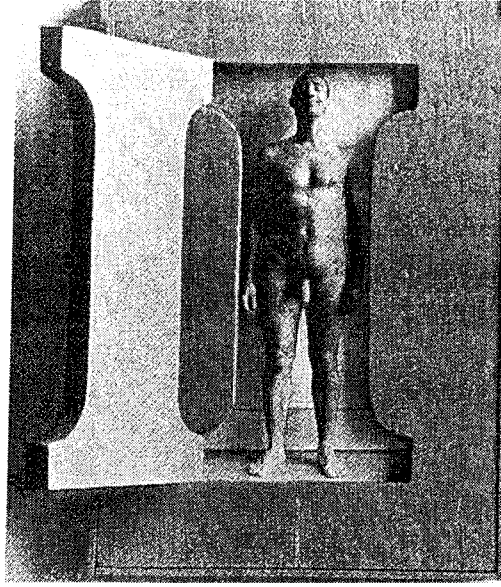
Biçimcilik Kuramı’nda plastik yapıt dış dünyaya kapanıktır. Bir anlamda da, hiçbir şeye gönderme yapmaz. Bu durumda biçim, öz konumundadır. Yapıt bir anlamda imgeye dönüşmüş, imge de resmin kendisi olmuştur. İzleyenle kurulan birliktelik malzeme aracılığıyla yapılır. Ama materyal aynı anda, izleyenle yapıt arasındaki sınır çizgisini de beraberinde kurar. Bu yapıya bakıldığında Kant’çı felsefedeki birey özgürlüğü yapısı ortaya çıkmaktadır. Öznel yargılara mutlak değer veren Kant, Greenberg’in ilham kaynaklarından belki de en önemlisidir. Bu nedenledir ki Clement Greenberg, ‘Estetizm Kuramı’ ile birlikte anılmaktadır.

“Modern sanat aşamalarını: İzlenimcilik, Çözümsel Kübizm, Bireşimsel Kübizm, Soyut Dışavurumculuk ve Boyasal Resim Sonrası Soyutlama olarak ayıran Greenberg, aynı zaman diliminde, Amerika’da ortaya çıkan Minimal Sanatı bu tasnif dışında bırakmıştır. Robert Morris ve Donald Judd gibi Amerikalı Minimalist heykeltıraşları

'teatral' olmakla nitelendirmiştir. Aslında, Minimalizm'in üç boyutlu nesnelere yalınlaştırması, biçimciliğin iki boyutlu resmin biçimini ve yüzeyselliğini ortaya çıkarmasıyla bağlantılı bir durum olduğu görülebilir. Minimalizm'in, biçimcilikten ayrılan önemli özelliklerinden birisi de, minimalist yapıtların birebir sanatçı elinden çıkmamış, sanayi ortamında dahi üretilen, tekrarlanabilir yapıtlar olmasıdır."(Barret 1994)

"Robert Morris yazılarında, resim ve heykel arasındaki bazı farkları açıklarken, resmin görsel duyarlılıklar içerdiğine, heykelin ise temelde dokunsal olduğuna dikkat çekmiştir. Resim, geçen elli yıl içinde yanılmadan kurtulma çabası içindeyken, Morris için heykel önem kazanmıştı, çünkü ona göre heykel her zaman mekan, ışık ve malzemeyle uğraşan somut ve gerçek bir nesne olmuştu. Morris için insan bedeninin boyutları heykel ölçeğinin kalıcı ölçeğiydi. Örneğin, basit bir küp biçiminin boyutları büyüdükçe daha kamusal, insan ölçeğine küçüldüğündeyse daha sıcak bir nitelik kazanır. Morris, gestalt olarak algılanabilecek kendi kendine yeten bir nesne elde edebilmek için bütün yüzey ayrıntılarını, sanatçı elinin izlerini ya da yapım sürecini ve rengi ayıklayarak, diziler, birimler ve başka sistemlerle birlikte simetri ve soyutlamayı savunmuştur." (Atakan 1998: 20). (Resim 15).

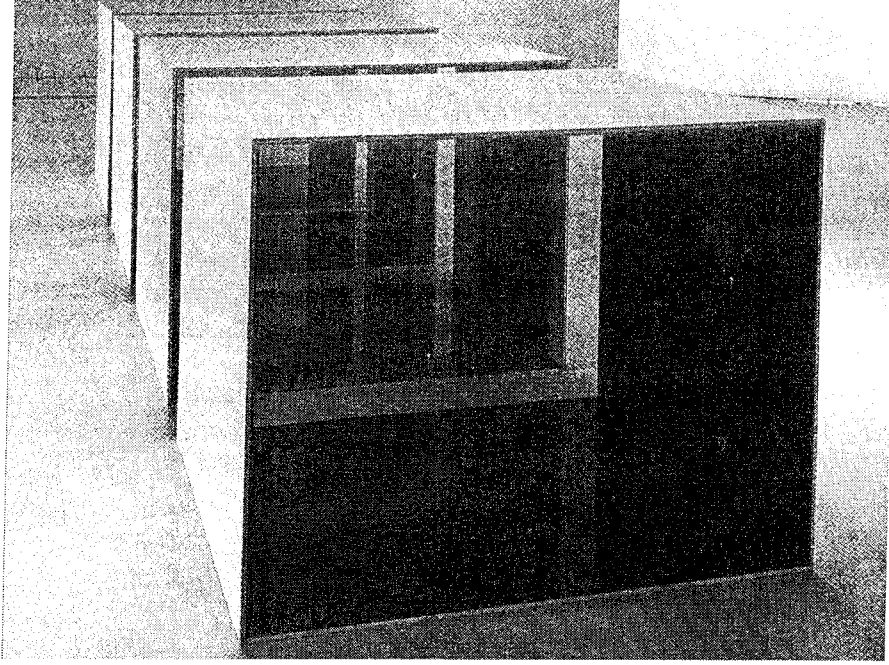
Robert Morris 1963 yılına gelindiğinde ise, bir yapıtındaki estetik nitelik ve içeriği nasıl ortadan kaldırdığını anlatan, 'Sanat Eserinden Estetiğin Kaldırılması Raporu'nu yayımlamıştır. Bu sansasyonel hareket, katı biçimci görüşe karşı ortaya konmuş bir karşı duruştur.



Resim 15. Robert Morris. I-Box.1962.

Karışık Materyal.

Donald Judd'ın yapıtları ise gerek biçimsel özellikleriyle, gerekse de yeniden üretilebilirlik özellikleriyle, Morris'in yapıtlarıyla benzer özellik taşımaktadır. Judd yapıtlarında, resimdeki farklı renk ve renk katmanlarının oluşturduğu derinliklerin, resmi heykel gibi mekansal yapması durumuna karşın, kendi çalışmalarını resim ve heykelin dışında, “ ...‘üç boyutlu çalışmalar’ olarak tanımlamıştır.”(Barret 1994). Onun bu çalışmaları, herhangi bir parça bütün ilişkisine dair bir çözümlene ilkesi gütmeksizin bir bütün olarak algılanmaktadır.(Resim 16)



Resim 16.Donald Judd.İsimsiz.1969.Alüminyum ve Mavi Pleksiglas.

Biçimcilik görüşüne ilişkin en önemli tepkilerden birisi de, 1966'da İngiliz sanatçı John Latham tarafından ortaya konulan tepkidir. "Heykелci Barry Flagan'ın da yardımıyla John Latham, 'Sessiz Dur ve Çiğne' olayını gerçekleştirmiştir. St. Martin Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretmen olan Latham, aynı okulun kitaplığından Clement Greenberg'in Sanat ve Kültür adlı kitabını almış; evine davet ettiği konuklardan, bu kitabın rasgele seçilmiş ya da belirli sayfalarını koparıp çiğnemelerini ve ağızlarındaki karışımı bir şişenin içine tükürmelerini istemiştir. Öteki sayfalarını da kimyasal bir işleme tabi tuttuktan sonra, öncekilerle birleştirip bira mayasıyla mayalandırmıştır. Bir yıl sonra St. Martin kitaplığı görevlisi, kitabı acele olarak geri getirilmesini istemiştir. Bu şekilde ürettiği bilgi ve doğma içkisini, damıtıp şişeye koyan Latham, kitaplık görevlisini bunu ödünç aldığı kitap olarak kabul etmeye ikna etmiştir. Ertesi gün Latham'a artık bu okulda öğretim yapamayacağı bildirilmiştir. Şişe, içindekiler, bazı dökümanlarla bugün New York'taki Modern Sanat Müzesindedir." (Lynton 1982 : 346, 347).

3.4.2. 1970'lerden Günümüze Modern Olandan Hareketle Yeni Biçimler

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak, son elli yılda figüratif anlatım olanaklarına yeni bir soluk getiren İngiliz 'Yeni Kuşak' hareketine değinilecektir. İkinci aşamada ise 1970'lerden 1980'lerin ortalarına kadar bazı sanatçıların figüratif heykel çalışmalarına ve sergiledikleri tavırlara değinilecektir.

3.4.2.1. İngiliz Heykel Sanatında 'Yeni Kuşak' ve Yeni Bir Plastik Dil

İngiliz geleneksel heykel sanatı- kimi sanat düşünürleri Henry Moore'la pekişmiş bir dönem olarak ele alırlar- 1950'lerle birlikte yeni bir ivme kazanmıştır. 'Yeni Kuşak' olarak adlandırılan bu süreç heykel sanatında belirgin bir kırılma noktasını da beraberinde getirmiştir ve heykel sanatı kronolojisinde yeni bir tavrın, bakış açısının başlangıcı niteliğindedir.

1950'lerden başlayarak, 1980'lere uzanan süreçte İngiliz heykel geleneğinde yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem heykeltıraşları 'Yeni Kuşak' adıyla anılmaktadır. Yeni Kuşak heykel hareketi dünya sanatında öncü çıkışlara sahne olmuştur. Dönem heykeltıraşlarının etkili olanları; Anthony Caro, Philip King, William Tucker, Tim Scott, Isaac Witkin'dir. Yüzyılın ikinci yarısından sonra modern İngiliz heykeli, geleneksel olanla çatışma yaşamaya başlamıştır. Yeni Kuşak sanatçıları çağdaş sanat sorunları ve olağan durum üzerinde yoğunlaşmışlardır. Genel geçer üslupçu tavra- figüratif ifadeci-karşı tepkilerini açıkça dile getirmişlerdir.

Bu tepkilerde yoğunlaşılan ortak yan, geçerli bir heykel dili oluşturmak için soyut forma yönelmeleridir. Soyut forma ve soyutlamaya yönelen yaklaşım kendini iki farklı anlayışta göstermiştir. İlk grup yaklaşım; referanssız bir dil, kendi içinde bir amaç olarak ele alınmıştır. Bu grup için heykelin can çekişen durumundan kurtulup canlanması için soyutlama zorunlu kılınmıştır. Diğer grup içinse soyutlama bir çıkış noktası değildir. Heykelin mevcut durumu biçim, teknik, konu gibi temel ilkelerini yeniden değerlendirmekte ikinci grup yetersiz kalmıştır. Soyut anlatım bir amaç olarak değil, araç olarak yeğlenmişti. Gelenekselliğe bir başkaldırıyla, İngiliz heykel geleneğinin temsilcisi

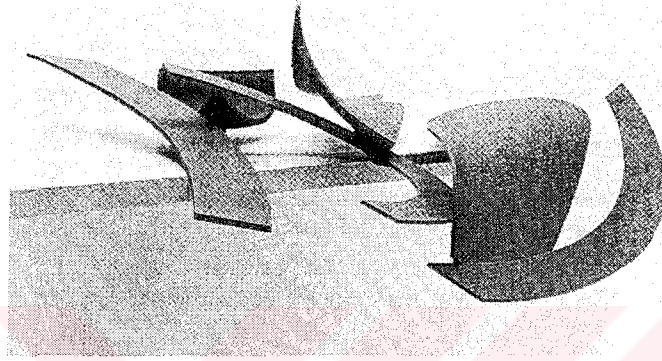
olarak Henry Moore'u her iki grup da reddettiler. Onun yerine Constantin Brancusi ve Pablo Picasso'ya yeniden bir ilgi başlamıştır. Tüm bu düşüncelerin uzantısında üçüncü bir yaklaşım gelişmiştir. (WHEELER 1991).

Genel geçer disiplinler ayrımı- resim, heykel vb.- yerini, disiplinlerin arasında yumuşamaya bırakmıştır. Bu düşünceye sahip sanatçılar malzeme, süreç ve biçim konusunda daha da açık bir tutum yakalamışlardır. Temel geometrik biçimlerin olduğu bu süreçte, 'Endişenin Geometrisi' olarak adlandırılan çalışmalarla, totemik biçimlere geri dönüş başlamıştır. Herbert Read (1994) bu dönem için: "...tüm anlamlı biçimlerin temelindeki bu zihinsel noktayı , arkaik mesajı önemsiyorum." demiştir. Tüm bu söylenenlerin yanında bazı eleştirmenler, geleneksel İngiliz heykeliyle Yeni Kuşak heykeltçileri arasındaki durumun kopuş değil, bir devamlılık olduğunu da savunmuşlardır.

Çoğu sanat düşünürü Yeni Kuşak sanatçılarının en etkin isminin Anthony Caro olduğu yönünde fikir birliğindedirler. "Anthony Caro İngiliz Kraliyet Akademisi'nde aldığı klasik heykel eğitiminin sonunda 1951 ve 1953 yılları arasında Henry Moore atölyesinde asistanlık yapmıştır. Takip eden yıllarda St. Martin Sanat Okulu'nda aralarında William Tucker, Tim Scott ve Philip King'in de olduğu bir çok heykeltçi yetiştirmiştir. 1959'da Amerika gezisinin sonunda öğrencileriyle birlikte yeni bir plastik dili benimseyen 'Yeni Kuşak' hareketini kurmuştur. Amerika'ya gidene kadar Caro, güçlü arketip özellikler taşıyan figüratif çalışmalar yapmıştır. Amerika araştırmalarında sanatçı, Greenberg, Stella, Smith ve Noland gibi dönemin etkin sanat kuramcılarında etkilenmiştir. Özellikle Formalist Teori kuramcısı Greenberg'in, modernist sanatların ortak bir noktaya gidişi ile belirlediği ve gelişkin resim nesnelliğe yönelirken heykelin de resmin görsel zenginliğini kullanması gerektiği yönündeki görüşlerinde birleşmiştir. Kendi söyleyişiyle, kendisine sanatta hiçbir sınır olmadığını gösteren Birleşik Devletler'den ülkesine heykel değil, heykel gerçeğini yapmak üzere dönmüştür."(Wheeler 1991: 219)

Caro'nun sanatında; 'Ressam Sonrası Soyutlama'nın biçim ve renk anlayışının, Tatlin ve Picasso etkisiyle beraber, David Smith'in Kübizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm'in bir tür sentezini sunan heykellerinin etkili olduğu görülür. Kullandığı endüstriyel malzemelerin nesnel ve görsel farklılıklarını en aza indirmek için renk kullanılmış, merkezi kütleyi açarak birimlerini hem yerde hem de duvarda yeni ilişkiler

içinde kullanmıştır. Çalışmalarındaki yansız tutumun, basit geometrik biçimlerden yararlanma tercihinin, kompozisyonlarını kaide ilişkisinden kurtararak boşluğa ve izleyici ile mekana taşıma gibi özelliklerin Yeni Kuşak sanatçılarının bir dönem boyunca sergiledikleri çalışmalarda da saptanabilir bir durum olduğu görülmektedir.(Resim 17)



Resim 17. Anthony Caro. LXXXII. 1969. Çelik.

Anthony Caro'nun öğrencisi olan ve Yeni Kuşak sanatçıları arasında başı çeken sanatçılardan bir diğeri de William Tucker'dır. 1935 Kahire doğumlu olan sanatçı, 1959-1960 yıllarında Sanat Tasarım Okulu ve St. Martin Sanat Okulu'nda heykel öğrenimi görmüştür. Birçok kaynakta Tucker'ın devam eden yıllarda St. Martin Sanat Okulu'nun güçlü bir teorisyeni olduğu söylenmektedir. 1959'dan sonra Tucker'ın fiber-glass, plastik, çelik ve ahşap malzemelerle gerçekleştirdiği soyut heykelleri onun bu alandaki ilk çalışmalarıdır. Heykelciliğinin yanında teorisyen kimliğiyle de anılan William Tucker, 1974 yılında *Language of Sculpture / Heykelin Dili* adlı kitabı yazmıştır.

3.4.2.2. 1970’li Yıllardan 1980’lere Doğru Genel bir Bakış

1960’ların sonundan bu yana heykel alanında üretilmiş figüratif çalışmalara bakıldığında, hemen her çalışmada görülebilecek ortak yan, sanatçıların biçimi ana özne olarak kullanmasıdır ve bunun ötesinde stilistik ortak bir yan bulmak oldukça zordur. Bu duruma rağmen tüm bu çalışmalar, insan ve insanlık hakkında verileri içinde barındırmaktadır. Fakat yine de bu çalışmaların her biri, sanatçıların öznel görüşlerinin yansımaları bakımından birbirinden ayrılmaktadır.

Bu çoğul durum 1960’larla beraber ortaya çıkmış, salt estetiğin çeşitliliğinin yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki sanatçıları meşgul etmesi değil, eş zamanlı olarak düşüncelerin nasıl iletildiğini, içine çekildiğini ve yeniden nasıl yorumlandığını dikte eden hızlı bir adımdır. Birçok sanatçı, figürü biçimselliğin küçük düşürücü, akademiyle anlamsal bağlantılı, basmakalıp, duygusal olduğu bir dönemde yeniden ele alıp, anlamlandırıp, keşfetme yoluna gitmişlerdir. Tüm bu söylenenlerle birlikte sanatçılar ‘niyet’lerini ortaya koyarken, yeni tekniklerle beraber, teknolojik materyalleri de sanatlarına adapte etmişlerdir.

“19. Yüzyıl’da ortaya konmuş öncü çalışmaların azlığı ve sınırlılığı göz önüne alındığında, batı heykel sanatında neredeyse Rodin dışındaki diğer avant- garde sanatçılar, resme doğru yönelmişlerdir. Daha sonraları üç boyutlu biçimlendirme üzerine odaklanan sanatçılar, heykelciliğin yontuculuk ve sosyo- politik azamet tanımlamalarına bağlı olduğu, popüler bir inanç gösterdiler. Örneğin İngiliz Viktoria Dönemi anıtsal çalışmalarının hızla yükselişi bu durumun bir sonucudur.”(Bledsoe 1984: 5)

Paris sanat geleneğinden, Amerikan Pop- Art’ına kadar, 1960’ların başında bir çok heykeltıraş biçimsel çalışmalara sırt çevirmişlerdir. Yapıtların birçoğu organik biçimlere ve geometrik uzaysal kompozisyonlara elverişliydi, müzik ve dansın yorumlanmasıyla yakından ilişkilendirilebilecek şeylerdi.

1970’lerde ise örneğin “George Segal, John de Andrea, Duane Hanson ve Jonathan Borofsky gibi sanatçılar, hızlı bir değişimle yakın zamanlarında bile değinemedikleri imgeleri oluşturmak için, bir çok değişik malzemeyi sanatlarına adapte ettiler. Red Grooms teknik olarak paper- mache’yi seçti . Segal, de Staebler, Frey ve Neri gibi sanatçılar,

geleneksel seramik ölçülerinden ayrılarak, kille oluşturmalarına yöneldiler. Manuel Neri elle şekillendirdiği alçı figürlerinin yanında, mermer yontuya da başladı.”(Bledsoe 1984: 6)

1960’ların başında G. Segal’in, sanat çevrelerini doğal çevresi içinde, izole edilmiş, alçıdan yaptığı figürleri oldukça etkileyici biçimlerdir. Alçı bandajların sert dokuması ve figürlerin belirgin bir plastik okumaya yönlendirmesi durumuna rağmen, üç boyutlu gerçek mekanlar Pop- Sanat anlayışıyla pekişmektedir.(Resim 19).

De Andrea’nın çıplak çalışmaları(Resim 20), klasik heykelticiliğe referanslar gösterse de 20yy gerçeğinde klasik romantizm ve gizeminden yoksun çalışmalardır. Hanson de Andrea’nın çıplaklarının aksine, giyinik çalışmalar yapmıştır.(Resim 21). Klasik heykel anlayışlarından onları ayıran önemli bir nokta da yapıtların kendi gerçekliklerindeki sıradanlıktır.

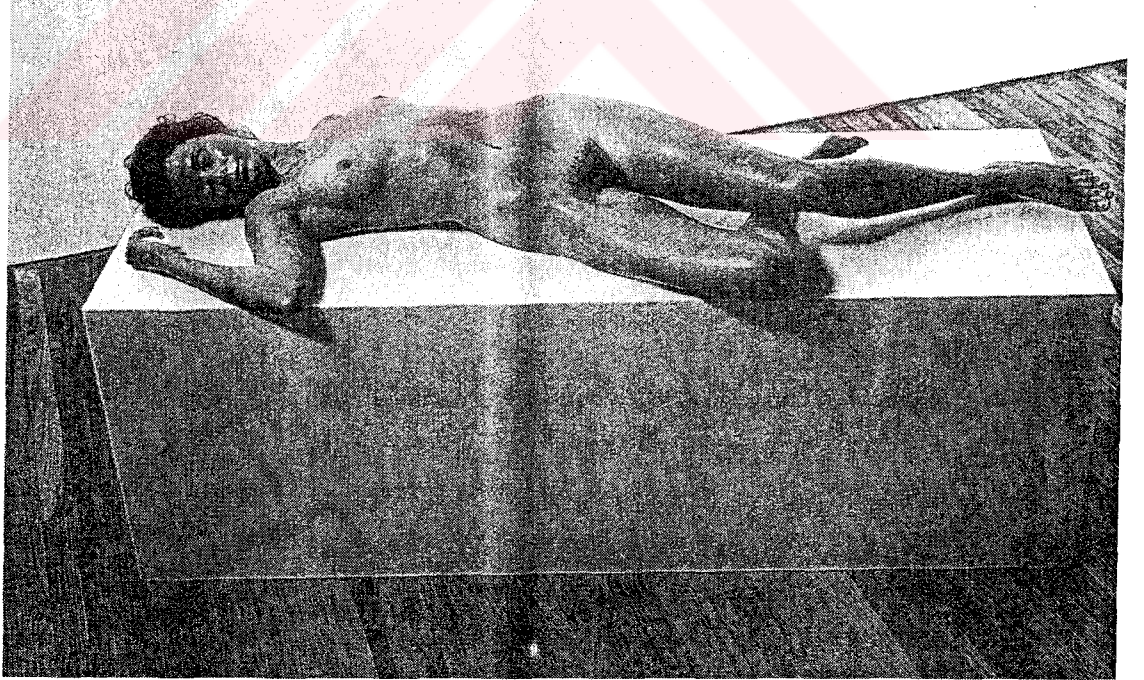
Genel bir bakışla anatomik çalışmalardan, insan formunun mekanik- şematik temsiline çeşitlenen figürler; sadece figürün fiziksel özelliklerini ve duyarlılığını yansıtan değil, aynı zamanda insan geleceğinin ve durumunun ima edildiği, sosyal bir durum olma özelliğini de açığa çıkarmaktadır. Çalışmaların bir çoğunda materyallerin sınırsızlığı yanında, geçmişe gönderme de bulunan, konuyu kutsallaştırmayan, olağan, sıradan anların günlük yaşantı içine adapte etme çabası görülmektedir.



Resim 19. Georg Segal. Yeşil
Mutfak Taburesindeki Kız.
Ağaç ve Alçı



Resim 21. Duane Hanson. Kağıt
Okuyan Kadın. 1978. Polycromed.

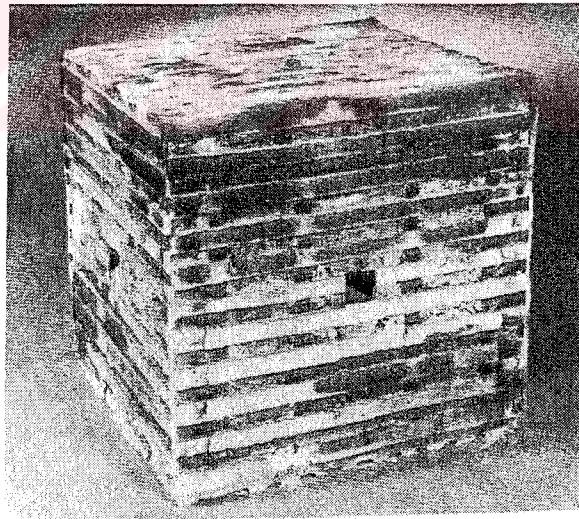


Resim 20. John DeAndrea. Siyah Saçlı Yatan Kadın. 1982. Polycromed.

1980'lere gelindiğinde ise bir çok farklı eğilimin birlikte yol aldığı görülmektedir. “1970’li yılların sonunda Minimalizm’in yavaş yavaş değer yitirmesiyle birlikte, 1980’li yılların yaşamsal zengin çeşitliliği heykel sanatında kendini göstermeye başlamıştır. Joseph Beuys’un ‘Sosyal Heykel’iyle ortaya çıkan geniş alanda heykel, bir çok varyasyonla yaşam bulmuştur. Minimalizm’in formal basitliği, teatral varlığı, ‘Konseptualizmin’ sınırsız bakış açısı sanatçıları, 1980’lerde kavramsal bakış açısını tekrar ele alınma gereksinimine doğru götürmüştür. Genel anlamda üretilmiş yapıtlar bu iki yapının özelliklerini taşıyan, ‘...melez ürünlerdir.’”(Wheeler 1991:322).

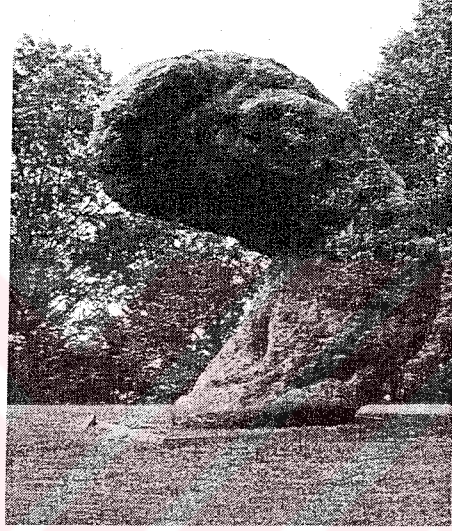
1980’li yılların heykeltıraşlarında üsluba dayalı bir birliktelik bulmak oldukça güçtür. Sanatçıların bir çoğu figürü kullanırlar. Bu kullanım heykelle verilen mesaj ve heykelin yapım sürecine bağlı bir eğilim göstermektedir. Sosyal temalar bu süreçte oldukça etkili olmuştur.

Polonyalı heykeltıraş Magdalena Abakonowicz’in çalkantılı 80’lerden etkilenen Polonya insanlarına atfettiği ‘Bacs’ adlı çalışması (Resim 21), yukarıda anlatılan duruma ilişkin bir örnek olarak verilebilir. Sanatçının kullandığı hareketsiz figürler, verilecek mesajı hizmet etmektedir.



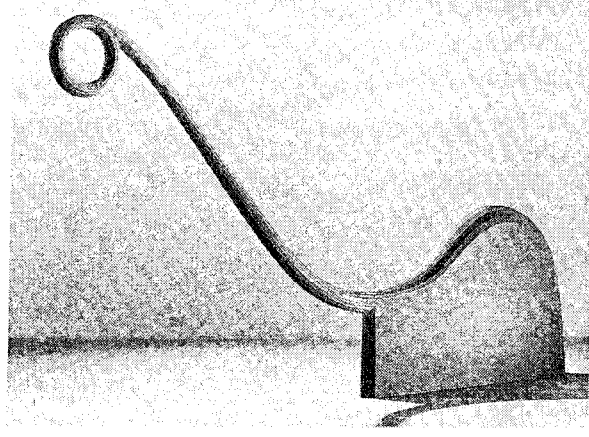
Resim 21. Magdalena Abakonowicz.Bacs.
1976-80.Burlap ve Reçine.

1980'lere ilişkin söylenebilecek bir diğer şey ise, endüstriye dayalı estetik bir yapının desteklendiğidir. Örneğin William Tucker'ın 'Okeanus' adlı çalışması (Resim 22), biçimsel olarak incelendiğinde, tematik olarak Yunan mitlerindeki varoluşa işaret etmektedir. Elle şekillendirilmiş malzeme endüstri desteğiyle birleşerek, üzerine bir çok kez değinilmiş olmasına rağmen, yeni bir gerçeklik sorununu ortaya koymaktadır.



Resim 22. William Tucker. Okeanos.
1987-88. Bronz.

1980'lerin bir diğer ilgi çekici sanatçısı da Martin Puryear'dır. Puryear'ın figürlerine bakıldığında bir çok kültürün izlerini görmek mümkündür. Afrika heykel geleneğindeki şamanist ayin materyallerini -tahta, katran vb.- ve çelik gibi endüstriyel malzemeleri geniş bir yelpazede kullanmıştır. Puryear'ın heykellerindeki konu ve malzeme ilişkisinin iç içe olduğu gözlenmektedir. Afrika heykel geleneğinin etkileri onun heykellerine yansırken, çizgi ve volümle oluşturulmuş birbirine tezat şeylerin canlılığı ve hareketliliği görüntüler halinde sergilenmiştir (Resim 23).



Resim 23.Martin Puryear.Manivela#.1989.Metal.

Son olarak 1980'lerden 1990'lara kadar, heykeltıraşların stil ve üslupsal açıdan genel bir birliktelik oluşturduğunu söylemek oldukça güçtür. Fakat 1960'larla başlayan ve insan bedeninin doğrudan yapıtın içerisine girmesini sağlayan disiplinler- arası anlayış, figüre yaklaşımda da köklü değişimlere yol açmıştır.

3.5. Günümüzde Yaşayan Üç Heykel Sanatçısı Üzerinden, Figüratif Anlatıma İlişkin Değerlendirmeler.

Çalışmamızın bu bölümünde, günümüzde halen aktif olarak heykel çalışmalarını sürdürmekte olan seçilmiş üç sanatçı üzerinden değerlendirmelerde bulunularak, figüratif heykel anlayışının yakın dönem algılanışı üzerine değinilecektir. Bu üç sanatçının belirlenmesindeki etmenler şöyle sıralanabilir: İlk olarak her üç sanatçı da figüratif heykel çalışmaktadırlar. İkinci olarak, bu üç sanatçı halen sanat yaşamlarını sürdürmektedir. Son olarak ele aldıkları konu ve kavramların, çalışmanın sonuç bölümünde ele alınan ve bugünün heykel anlayışına büyük oranda etkide bulunan sosyolojik, psikolojik ve fizyolojik fenomenlerle paralellikler göstermesidir.

3.5.1.Georg Baselitz'in 'Agresif' Figürleri

Günümüz sanatçılarından George Baselitz'in, resim ve ağaç heykel çalışmalarını bir arada yürüttüğü bilinmektedir. "Bu tavır, ressam Kandinsky'nin müzik tiyatrosuyla sanatı yenilediği, Kurt Schwitters'in şiir yazmasıyla, Fernand Leger'in film çekmesiyle ve bu adı geçen sanatçıların bunlarda elde ettiği yetkinlikle karşılaştırıldığında, karşımıza bir sonuç çıkmaktadır: Bir sanat türünün sınırlarını aşıp, bütüne gitmek isteği."(Schneede 1994).

"20. yüzyılda Degas ve Gauguin'den sonra resim heykelle yönelmekteydi. Tuval resminin sınırlılığı, biçimlenebilir bir materyale doğru sanatçıları yönlendirmekteydi. Bu evrede, Picasso gibi sanatçılar, gelenek- dışı heykel malzemelerini, heykelin içine yönlendirirken, heykel sanatının belirgin bir ivme kazanmasına yol açmışlardır. "(Schneede 1994:9).

Heykel sanatı, resim sanatı ile karşılaştırıldığında, evrimsel yönden daha kısa bir yol izlemiştir. Tuval yüzeyine- ikinci boyuta- geçen üç boyutlu nesne, beraberinde belirgin bir soyutlama durumu da getirmekteydi. Heykelse üç boyutlu doğasıyla, ilkel devirlerden beri gelen bir yaklaşımla nispeten daha az bir kodlamayla nesneye yaklaşmıştır. Heykel sanatının bu primitif tavrı, Baselitz'in çalışmalarına ilham kaynağı oluşturmuştur.

Heykel yaparken salt ağaç malzeme kullanımı, Baselitz için bir bakış açısı oluşturmaktadır. Baselitz bir konuşmasında "...ben bir parça ağaç aldığımda, ağacın kendisi gibi aynı doğrultuda gitmek istemiyorum. Tam tersine, bu doğrultu, bu küçük parça ağacın kendisine karşıydı.Bu aykırı bir iştir. Bu aykırılık özsel bir itkidir." (Schneede 1994:8) demiştir. Bu durum üzerine düşünüldüğünde, Henry Moore'un malzeme ve figür ilişkisinde ortaya koyduğu tavrın tam tersi bir davranış olduğu göze çarpmaktadır. "Ağaçla insan figürü oluşturmak Baselitz için şu anlama gelmektedir: Eskiye biçimin yerine, yenisini koymak. Bunun yanında o şöyle de düşünür: Her bir çalışmam sanatsal bir incelik, bir tasarım değildir " (Schneede 1994:8).

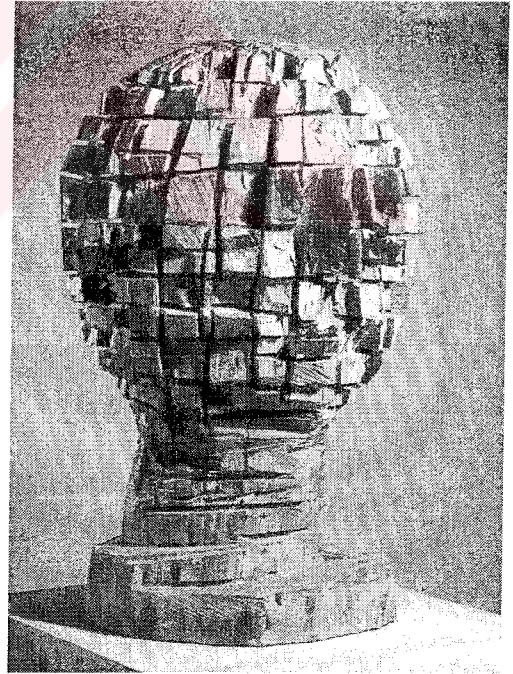
Baselitz'in çalışmaları incelendiğinde malzemeye, keser ve testere gibi basit gereçlerle aldırıışsızca müdahale ettiği görülmektedir. Kaba kuvvetin sergilendiği bu çalışmalarda, itinasızca biçimlenen figürün yara- berelerle, çeşitli kesiklerle oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin 1987'de yaptığı 'Baş' isimli çalışmasının(Resim 25) baştan aşağı

belirgin kesiklerle, çiziklerle oluşturulduğu görülebilir. ‘Dresdenli Kadınlar’ çalışmasında (Resim 24), yüz uzuvlarının, ağacın derin yaralanmasıyla oluşturduğu görülmektedir. Bu figürlerdeki ‘saldırgan’ tavır, malzemenin heykele dönüşüm sürecindeki bir savaşı anımsatmaktadır.

Avrupa plastiğinde geleneğe yapılan başkaldırıyla, eski çağ ve Avrupa dışında olanların tanınmasıyla birlikte ustalık kavramı da değişmiştir. Bu durum Andre Malraux’un şu tanımıyla pekişmektedir: “Ustalık işi şimdi, artık yalnızca- belki de en iyisi şu; kesinlikle en güçlü geleneksel bağlantılar ya da en kusursuz olan değil, tam tersine, güçlü bir biçimde taşınan, kendine ait bir eserde, bir sanatçının kendisiyle karşılaştırılan, stil veya özelliğe ulaştırabilmesinde ifadesini bulur.” (Steiner 1994:17). Baselitz kendi figür heykel yapım sürecini ‘agresif’ bir eylem olarak tanımlarken, ‘...eğer ben heykel yapıyorsam, kendimden önce yapılan heykellerle tartışırım ve onlar herkesin tanıyıp bildiği örneklerdir’ (Schneede 1994:8) demiştir. Buradan hareketle onun kendisini gelenek içinde gördüğü söylenebilir.



Resim 24. Georg Baselitz. Dresden’li Kadınlar. 1990. Sarı Boyanmış Ağaç.



Resim 25. Georg Baselitz. G-kafa. 1987. Mavi Boyalı Ağaç.

Baselitz'in plastiğe bu geleneksel bakışıyla, 20. yüzyıl heykel ustalarının başladığı yerden, Afrika heykelinden ve Alman Dışavurumcu geleneğinden etkilendiği söylenebilir. Fakat onun Afrika ilkel idollerini anımsatan ve dışavurumcu tavrı, malzemeyi dönüştürme eyleminde bir yıkıcı tavrı da doğurmaktadır. Ağaç budaklarındaki balta izleri; yani doğa formunu bozma isteği onun, sanat biçiminin gelişimini tamamlayan bir şeydir. Bu görülebilir, ortaya konulabilir bir üretim sürecidir.

Baselitz'in mono- blok ağaç malzemedeki ısrarcı tavrı, malzeme, alet, boya seçimiyle de pekişmektedir. Doğa formuna karşı yıkıcı tavrında-kendi deyimiyle agresif tutumu- bunları birer saldırı gereci gibi kullanmaktadır. Ortaya çıkan figürlerdeki bozuk, pürtüklü yüzeyler ve alelacele sürülmüş boya, yıpranmış sakat insan görüntülerini yaratmıştır (Resim 26). Figürlerin belirgin bir heyecanla hızlı çalışılmış, üzerine düşünülmemiş ve malzemenin akışkanlığına bırakılmış izlenimi vermesi, içsel dışavurumun



Resim 26.Georg Baselitz.İsimsiz.1982. Boyanmış Ağaç

bir göstergesidir. Figürlerin bir çoğu çift- cinsiyetlidir. Bu tavır insan figürünü, insan kavramı ile ele alıp bu günün gerçeğinde ortaya koymasına işaret edebilmektedir. Tüm bu göstergeler izleyene tedirginlik aşlamaktadır.

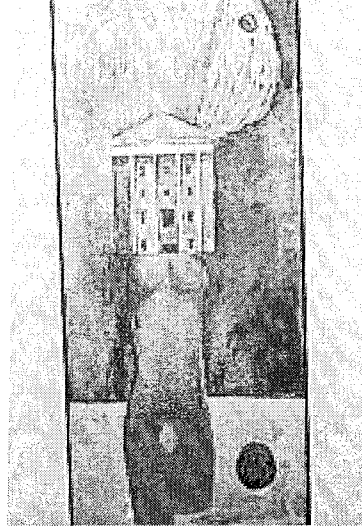
Baselitz'in figürleri yapım sürecinin sergilendiği, yaralı, kesik ve aletlerle hırpalanmış figürlerdir. Eskiye yerine yenisinin konulduğu, bozgunla oluşarak estetik sorgulamaya girmiş figürlerdir. Plastik bir keşfin yerine, yaşamsal olan değerlerle örülmüş çalışmalardır.

3.5.2. Louis Bourgeois- Biyografik Figür

Louis Bourgeois günümüze gelene kadar, herhangi bir akıma, genel geçer bir stile bağlı kalmaksızın, ancak kendi oluşturduğu dizge içinde okunabilir bir sanatçıdır. Bourgeois heykelleri 'kadın olmak durumunu' tümüyle içermektedir. Onun yapıtlarını okuyabilmek, üzerinde tartışabilmek için öz yaşam öyküsüne değinmek gerekmektedir.

1911 yılında Paris'te bir banliyöde doğan sanatçının ailesi halı döşeme ve onarma işinde çalışmaktaydı. Bourgeois'in tüm çocukluğu -daha sonraları sanatının ayrılmaz materyalleri olan- ailesinin çalışırken kullandığı iğne, iplik ve kalın kumaşlarla oynayarak sürmüştür. Çocukluğunun ev yaşantısı ise, oldukça gergin bir atmosferde geçmiştir. Babasının Bourgeois'in İngilizce öğretmeniyle olan ev içi cinsel ilişkisi ve annesinin bu durumu umursamaz tavırları, onun daha sonraki yıllarda travmatik ruh halinin oluşumunu sağlamıştır. 1932'de Sorbonne Üniversitesi'nde matematik öğrenimine başlayan sanatçı, daha sonraları Paris'teki sanat akademilerinde dersler almıştır. 1938'te Amerikalı sanat tarihçi Robert Goldwater ile evlenen Bourgeois, aynı yıl Amerika'ya göç etmiştir. Devam eden yıllarda Amerika'da Art Students League'de öğrenimine devam etmiştir. 1940'lı yıllarda tüm enerjisini desenlere ve baskı resimlerine veren sanatçı (Resim 27) , aynı zamanda üç oğlunu da büyütmektedir. (Bloch 1976). Bourgeois'in ev yaşantısı ve sanat

çalışmaları arasında denge kurma çabaları, aynı yıllarda çizdiği çoğu çıplak ev kadınları portrelerinden anlaşılmaktadır. Bu rahatsız edici imajlar; kendini evine adanmış ve salt bu durumun sorumluluklarının oluşturduğu kimliklerle yaşayan kadınları imgelemektedir.

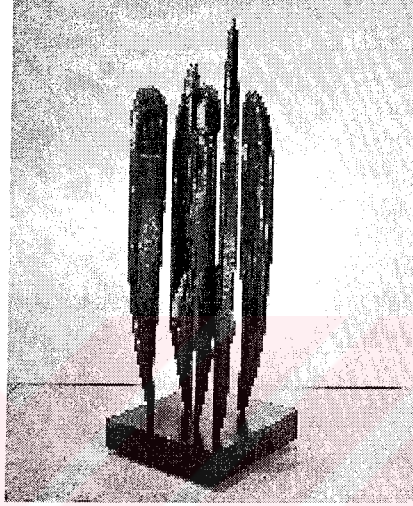


Resim 27. Louis Bourgeois
Femme-Maison.1946-47

1940'lı yıllarda sanatçı, içinde bulunduğu yaşantıyı daha da somutlaştırarak heykellerine de taşımıştır. 'Personnages'⁷ olarak adlandırılan ilk heykel çalışmaları, oldukça basit oyulmuş ağaç direklerden ve kimi zaman bunlara tutturulmuş, daha büyük ağaçlardan oluşmaktadır. Bu çalışmaların bazılarında bir veya iki rengin, ağaçların doğal yüzeylerine sürüldüğü görülmektedir. Bu dikey formlar, primitif totemleri andırmaktadır. Bourgeois daha sonraları bu formları Fransa'dan göç ederken orada bıraktığı yakın akrabaları, arkadaşlarıyla özdeşleştirmiş, "...ben onları sıla özlemi duyduğum yıllarda, çatı katındaki stüdyomda barındırdım" (Bloch 1976: 107) demiştir. 1949 yılında 17 dikey Personnages'i (Resim 28) galeri yüzeyine yerleştiren sanatçı, "...belirgin bir düzenleme mantığıyla, birbirleriyle fiziksel olarak ilişkilendirerek sergilemiştir. Enstalasyonun erken örneklerinden biri olan bu düzenleme, tüm figürlerin bir arada oluşturdukları tek bir bütün gibidir".(Bernadac 1996: 9).

⁷ Personages: Önemli kimseler. Bu sözcük tek bir çalışmayı değil, benzeşik temalı çalışmaların genel adıdır.

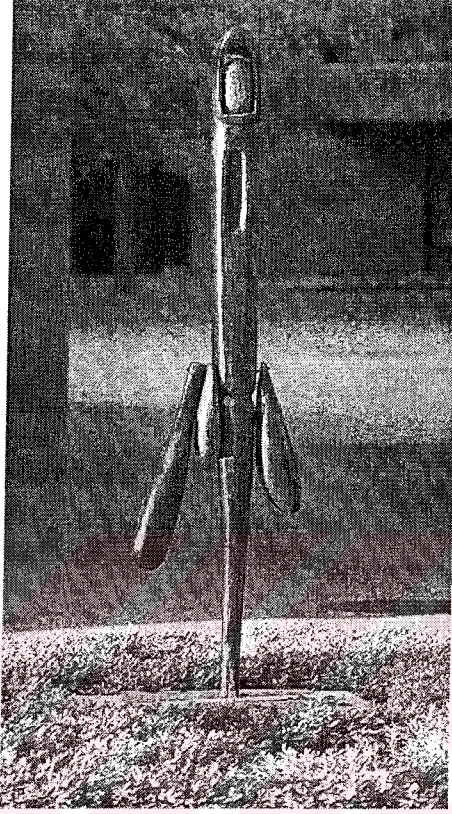
Bourgeois daha sonraları 1990'larda bronz malzemeyle tekrar ele aldığı ve yeniden tasarladığı, 'Kadın ile Paketler' adlı çalışmasını 1949'da ortaya çıkarmıştır. Kadın ve sorumluluklarını ele aldığı bu çalışmaları, ilk olarak ahşap malzemeyle yapılmıştır. Daha sonraları yeniden ele alındığında ise beyaz ve siyah patine ile boyanmıştır. 'Kadın ile Paketler' çalışmaları, Personages'lere benzer, dikine yerleştirilmiş ince bir form üzerine tutturulmuş, sarkıt formlardan oluşmaktadır.



Resim 28.Louis Bourgeois.
Quarantania.1947-53.
Koyu Patineli Bronz.

Bourgeois'in 'Kadın ile Paketler' çalışması (Resim 29), kadın olma durumunun soyut imgeleri barındırırken ve kendi kişisel özelliklerini de taşımaktadır. Kadının Bourgeois kimliğinde ortaya çıkan ve toplumsal bütün içindeki rollerine eleştirel bir yaklaşımının sonuçları olan bu çalışma, paket imgeleriyle kadın sorunsalına işaret etmektedir. Daha sonraları paketlerle çocuklarını özdeşleştiren Bourgeois, "... paket taşıyan kadınlar, taşıdığı her şeyden sorumludurlar, ve kırılgen yapıdadırlar.... ve bu iyi bir anne olmak korkusudur" (Bloch 1976: 107) demiştir. Bu çalışmalardaki, temel formun yanına

iliştirilen oval form sayısının üç olması, üç çocuğa sahip olması durumunu da düşündürmektedir.

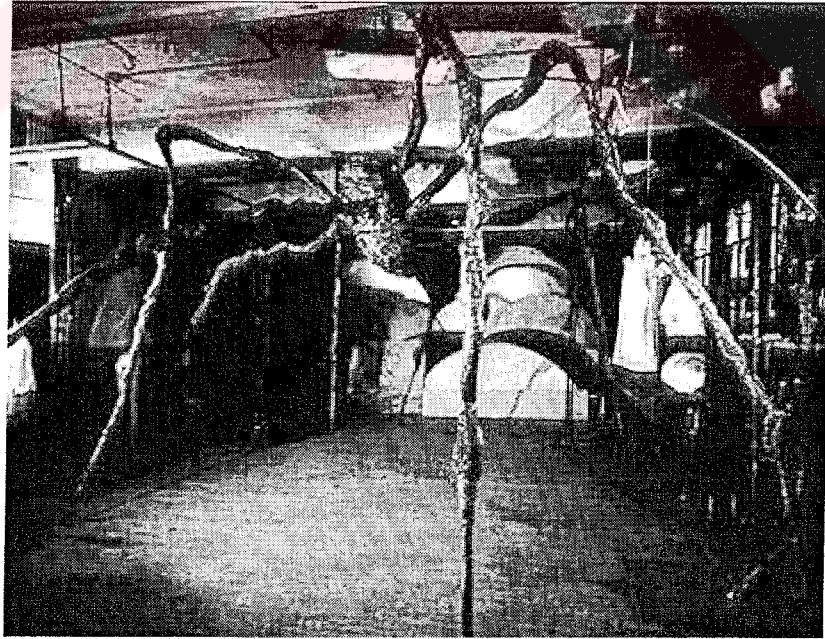


Resim 29. Louis Bourgeois.
Kadın ile Paketler.1949.
Koyu Patineli Bronz.

İlk bakışta onun figürlerini oluştururken kullandığı dikiş iğnelerini andıran formlar, çocukluğunda oynadığı halı dikiş iğnelerini hatırlatmaktadır. Bu formlar oval, içi oyulmuş kafa biçimli yapılardır. Sanatçı “ Ben büyürken evimizin her yerinde iğneler kullanılıyordu. İğneleri hep büyüleyici bulmuşumdur. Sihirli güçleri olan şeylerdir. İğne hasarları onarmak için kullanılır. Bağışlama isteğidir. Asla agresif değildirler. ‘İğne’ değildirler’ ”(Bloch 1976: 108) demiştir.

Bu figürlere bakıldığında, kendi nitelendirmeleri hariç, cinsel betimlemeye dayalı pek fazla delil bulmak mümkün değildir. Figüratif betimleme olarak ‘Personages’ heykel grubuyla, ‘Kadın ile Paketler’ çalışmaları biçimsel olarak belirgin cinsel temalar içermezler. Bunlara ek bir bilgi olarak, kendi sözlerinden hareketle ‘Personages’ ler arasında bir çok karşı cins temsilinin de olduğu bilinmektedir. Buradan hareketle, sanatçının salt biçimin peşine takıldığını söylemek pek mümkün değildir. Bourgeois’in figüratif çalışmalarında kavramlar ve biçimler birlikte hareket etmektedirler. Bu birliktelik onun sergilerindeki ‘yerleştirmelerde’ de görülebilmektedir.

Bourgeois’in bu soyut çalışmalarının aksine, yalın bir anlatımla 1996 yılında 23. Sao Paola Bienali’nde gerçekleştirdiği ‘Örümcek’ adlı çalışması (Resim 30) oldukça ilgi çekicidir. Büyük bir iç mekan içine yerleştirilmiş bronz çalışma, belirgin bir kavramsal örgüyü de beraberinde getirmiştir. İlk olarak örümcek, aynı onun ailesinin halı onardığı gibi ağ örmektedir ve bu örümcek için yaşamsal bir iştir. Ağ savunma ve edilgen saldırıyı beraberinde getirmektedir. İkinci olarak “...dişi örümceğin çiftleşmeden sonra erkeğini yemesi metaforlaşarak onu çocukluğuna götürür ve babasıyla hesaplaşma içine girer.”(Bernadac 1996).



Resim 30. Louis Bourgeois. Örümcek.1996.Bronz.

Son olarak Louis Bourgeois'ın figürlerine baktığımızda, onların oto- biyografik yansımalar olduğu görülmektedir. Travmatik ağır çocukluk dönemi, onun uzun sanat yaşantısında çeşitli metaforlarla karşılık bulmuştur. Göç ve yurtsuzlaşma, kadın olma ve toplumsal yapı içindeki kadının işlevi tematik olarak, figürlerinde beden bulmuştur.

3.5.3. Antony Gormley- Doğa ve Kültür

Geçmiş uygarlıkları zamana bıraktıklarından tanımaya çalışmaktayız. Çoğu zaman geçmiş bir uygarlığın kullandığı fonksiyonel ya da işlevsiz materyaller araştırana, o sosyal yapının türlü durumları hakkında bilgi taşıyan, tarihsel iletilerdir. Plastik sanatlarda ise doğayı anlama çabası ve paralelinde arkeolojik, antropolojik verilerin kullanımı, yirminci yüzyıl sanatının temel taşlarının oturmasında da etkili olmuştur. 1900'lü yılların ortalarına kadar çözümleyici bir tavırla primitif biçimlerin, Afrika zenci plastiğinin ve ilkel ritüellerin plastik sanatlarda kullanımı görülmektedir. Buradan hareketle tersine bir varsayım, her an ekolojik tehditlerle karşı karşıya olan şu anın dünyasından ileri bir zamana kalacak- bırakılacak- olan nedir?

Bu tür bir sorun, İngiliz Heykeltıraş Antony Gormley'in erken yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. "1950 yılında Londra'da doğan sanatçı, önce Ampleforth'ta Benedictine Monastic School'da, daha sonra ise 1968- 71 yılları arasında Cambridge Trinity College'da sırasıyla; arkeoloji, antropoloji ve sanat tarihi okumuştur. Üniversiteden mezun olduktan sonra yakın ve orta doğuya yolculuklar yapan Gormley, Vipassana adı verilen bir tür meditasyonu öğrenmek üzere Hindistan'da kalmıştır. Daha sonra tekrar ülkesine dönen Gormley; Central School of Fine Art Heykel Bölümü'nde bir yıl okuduktan sonra, Goldsmith College'a transfer olup, oradan da mezun olmuştur. Mezuniyetinden sonra 1977- 79 yılları arasında, Slade School of Fine Art'ta yüksek lisans öğrenimi görmüştür." (Gormley 2003)

Gormley'in üniversite eğitiminden sonra Hindistan'da kaldığı üç yıl içerisinde öğrendiği meditasyon yöntemi Vipassana; bedendeki stresin çıkarılarak, yaşanılan dünyaya

olan farkındalığı arttıran bir öğretiler dizisidir. Bu süreç Gormley'in heykele bakış açısında önemli bir yer kaplamaktadır. Özellikle sanatçının ilk dönem yapıtlarındaki tematik benzerlik ve farklı çözümleyici tavır, yukarıda sözü edilen duruma işaret etmektedir. Sanatçının 1977- 79 tarihleri arasında gerçekleştirdiği 'Yer, Deniz ve Hava I' (Resim 31) adlı yapıtı, yumurta biçimine benzeyen, içleri taş, su ve hava ile doldurulmuş üç temel biçimden oluşmuştur. Bu yumurta biçimli muhafazalar, doğumun ve büyümeyin de temsili de sayılabilecek olan doğanın üç temel elementini, ekolojik tehlikelere karşı koruyacak tasarımlardır. Gormley'in muhafaza tavrı, ritüel- dinsel bir törenin izlerini taşımaktadır ve herhangi ekolojik tehlike karşısında ekilecek üç tohum gibi tasarlanmıştır. Ayrıca kurşuni ince duvar kullanımı Katolik Hıristiyan inancındaki kutsal emanetlerin, korunma uygulamalara benzemektedir. Yapıtta gelecekçi bir tarih algısı olduğundan söz edilebilir.

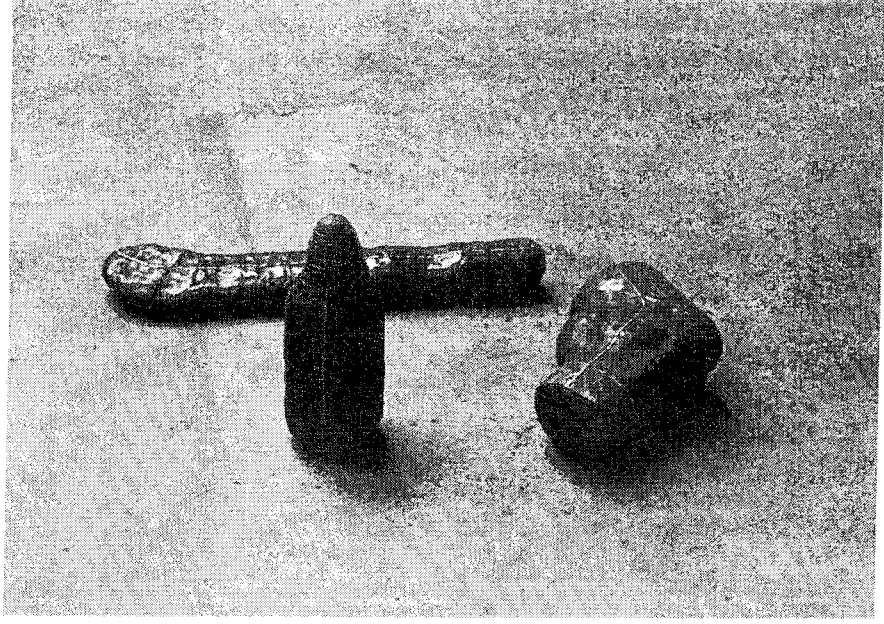
Bu ritüel duyarlılık, eskil bir bilim olarak, nesnelere altına çevirme bilimi olan simyayı da çağrıştırmaktadır. Simya teorisine bakıldığında görülen; maddeyi çeşitli yakma evrelerinden geçirip özelliklerinin ayıklandığı, özelliksiz hale getirildiği ve yeni bir özsel maddeye- altına- dönüştürülme süreci olduğudur. Simyanın kullandığı civa, sülfür ve tuz elementleri, Gormley'in doğayı anlama çabalarındaki triolojik yaklaşımlarına benzemektedir. "Bu bir analogik değerlendirmedir... Doğanın dördüncü elementi olan ateş ise, izleyenin düşsel dünyasına bırakılmıştır."(Gormley 1993: 64).



Resim 31. Antony Gormley. Yer, Deniz ve Hava I. 1977- 79. Kurşun.

1978- 79 yılları arasında ürettiği ‘Dünyanın Meyveleri’ (Resim 32) adlı yapıtı da; hem üç temel biçimden oluşmasıyla, hem de kurşun kullanımıyla, ‘Yer, Deniz ve Hava I’ e benzemektedir. Kullanılan formlar tanımlanması güç; doğa nesnesi mi, yoksa kültürel objeler mi oldukları belirsiz nesnelere. Derinlemesine bakıldığında biçimlerden her birinin paketlenmiş olduğu görülmektedir. Biçimlerden ilki şişeye benzemekte, bir diğeri keskin bir bıçağı ve son nesne ise bir tabancayı andırmaktadır. Muhafazaya alınan nesnelere kültürel objelerden seçilmiştir.

Karşılaştırma yapılacak olunursa, ‘Yer, Deniz ve Hava I’ doğrudan doğayla ilintiliyken, ‘Dünyanın Meyveleri’ insan eliyle doğaya eklenmiş nesnelere oluşmaktadır. Daha sonra ki yapıtlarından ‘Üç Beden’de de benzeşik yaklaşımlar vardır. Balkabağı, köpekbalığı ve bir kayanın kurşun ile temsili olarak paketlediği bu çalışması; hayvan, mineral ve bitki gibi doğadan seçilmiş nesnelere.



Resim 32. Antony Gormley. Dünyanın Meyveleri. 1978- 79. Kurşun.

Antony Gormley'in erken dönem yapıtları doğa, kültür ve inanç ilişkisi içerisinde değerlendirilebilecek çalışmalardır. Yaklaşık olarak her yapıtında kullandığı üçleme; aldığı katolik eğitimden zene ve simyaya uzanan geniş bir bağlamın ürünüdür. Aynı potada eritilmiş farklı kültürler, temelde dünyasallaşan insanın görüntülerini de yansıtabilmektedir. Yine Nesnelere muhafaza etmesi, bugünün gerçeklerine de göndermelerde bulunan eleştirel temalar içermektedir. Son olarak ekoloji ve kültür arasında kurulmaya çalışılan bir dengeden de söz edilebilir. Gormley'in figürleri metaforik anlatımları ve iletileriyle bedenleşen yapıtlardır.

6. SONUÇ ve ÖNERİLER

Yunan idealize tanrı heykellerinden Roma Heykel Sanatı'na ve 1800'lere kadar yapılmış figüratif çalışmalara genel olarak bakıldığında, yapının ortaya koyduğu figürün, mimariyle doğrudan ilişkisini görmek olanaklıdır. Mimariye paralel gelişen kentleşme hareketleriyle birlikte gelişen meydanlara anıt dikme alışkanlığı, belirgin bir 'azamet-iktidar' duygusunu da beraberinde getirmiştir. Romalı general ve imparator heykellerinden 'İngiliz Victoria Dönemi Anıtsal Çalışmalarına' kadar, 'önemli olanın' heykeli yapılmıştır. Bir diğer söyleyişle figüratif heykel, bir 'ölümsüzleştirme' aracı olarak kullanılmıştır. Modelden -kimi zaman biçimsel olarak abartılarak- malzemeye dönüşen heykel, doğrudan bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

1800'lü yıllarda başlayan ve 1900'lere doğru uzanan süreçte kurulan sanat akademileri ve sanat birliktelikleri; sanat ortamlarının gelişmesi, sanat eserlerinin piyasa içerisine girmesi ve optik keşiflerin nesneye bakış açısına etkisiyle beraber, nesne- sanatçı ilişkisini yeniden yorumlamışlardır. Örnek vermek gerekirse, İzlenimcilerin anlık optik değişimlere olan ilgisi onları doğaya yönlendirmiştir. Artık 'önemli olan'ların dışında günlük, sıradan şeylerde sanatın konusu içerisinde varolabilmiştir. Dışavurumcuların dış doğaya sırt çevirmeleri ve insanın içsel fenomenlerine dönmeleri, modern çağın insanına kendini sorgulama şansı tanımıştır. Bu örneklemeleri farklı açılımlardan, Minimalizm'e kadar sürdürmek mümkündür.

Figüratif heykel anlayışı, nesne- sanatçı ilişkisinde belirgin bir yorum farklılığı yaratmıştır. Artık yapıtların üretim sürecinde, somut nesnenin bir dolaylama sürecinden geçtiği söylenebilir.

1970'lerdeki hareketli sosyal yaşantı, modernizmin insan yaşantısı üzerindeki baskın, homojen yapısı ile karşı karşıya gelmiştir. Sosyal verilerin hızla değiştiği bu dönemde, sınırlama yapmadan tüm sanat disiplinlerinin birbirlerine karıştığı izlenebilmektedir. Disiplinler- arası bu birliktelik, insan ve hayvan bedenlerini doğrudan sanat nesnesi haline dönüştürmüştür. Bu dönem figüratif heykel çalışmaları salt fizyolojik temellerin dışında, günlük yaşantı içerisindeki insanın geleceğine ışık tutmaktadır. Sanatçıların belirgin ayrımlarla, üslupsal birlikteliklerden kaçınmaları, salt bireyselleşmek

amacıyla da örtüşmemektedir. Bu dönemde sanatçıların kullandığı kavramların benzerliklerinin de görülmesi mümkündür. Örneğin Joseph Beuys'un 'Sosyal Heykel' anlayışı yola çıkış anlamında, Magdalena Abakonowicz'in, çalkantılı 1980'lerden etkilenen Polonya insanlarına atfettiği 'Baks' adlı çalışmasına benzemektedir.

Yukarıda söylenenlerden hareketle değişen, yeni olan nedir? 1970'li yıllardan itibaren modernizmin sosyal ve politik verilerinin yetersizliği, sanatı da etkilemiş, sanatçıları üç farklı yapı içerisine sokmuştur; bunlardan ilki sosyal etmenlerdir ki yapıtlarda bu durum hemen ilk bakışta kendini ele vermektedir. 1848 İngiliz Sanayi Devrimi ile anlaşılan toplumsal sınıf, emek- kol gücü ilişkileri bu dönemlerde, teknolojik gelişimlere bağlı olarak biçim değiştirmeye başlamıştır. Bilgi ve madde, teknolojinin de perçinlediği, kültürel geçişimleri eklemlenmiştir. Bu süreçte iletişim kaynaklarının çoğalması, yaşanan dünyayı da küçülmüştür. Örneğin ilk kez savaşların heroik kahramanları yerine, Vietnam Savaşı'nın acı yüzü televizyonlarla canlı olarak izlenmiştir. İkinci olarak psikolojik etmenler ele alınabilmektedir. Bireyin toplumsal yaşantı içindeki 'ona atfedilmiş' yaşantısı, sanatçıları farklı beklentiler içerisine sokmuşlardır. Bireyin aile ile başlayan sorumlulukları, toplumsal statü ve roller ile pekişmesi ile birlikte, insanın hızla değişen dünyaya ayak uydurması zorunlulukları ile kimi zaman kontrastlar oluşturmaktadır. Yine bu makro ölçekli dünya karşısındaki bireyin mikro ölçeği yalnızlık fenomeni, yeni oluşumlara ön ayak olmuştur. Louis Bourgeois'in daha önce irdelenen yapıtları bu duruma bir örnek olarak verilebilir. Bir diğer etmen ise fizyolojik etmenlerdir. İnsan anatomisi laboratuvarlardan çıkıp, günlük yaşantı içerisinde müdahale edilebilir duruma gelmiştir. İnsanoğlu artık her hangi bir nedenle ve/ veya nedensiz, kendi bedenine istediği gibi müdahalede bulunabilmektedir. Bu durum doğanın kendi yasalarıyla, ki doğal seleksiyonla, çelişmektedir. İnsanın kendi bedenine yaptığı bu tür müdahaleler, yaşamın her alanını- kültürel, ideolojik, cinsel, dinsel vb.- yeniden yorumlanabilir ve tartışılabilir kılmaktadır.

Eğer figüratif heykelden söz etmek gerekiyorsa; "...plastik nesne= İmge= yaratılmış/ yorumlanmış/ yeniden üretilmiş formdur...ve her şey yonut sanatı için konu olabilir Yani yonut:

-Belirli nesne ve konuları betimleyebilir...

-Hiçbir şeyi (nesne ve konuyu) betimleyebilir.

-Giderek yonut sanatının yalnızca 3 boyutlu formlar yaratması beklenmemelidir.

-Her tür malzeme kullanılmaktadır...

-Malzeme izleği (temayı), izlek duyarlılığı taşır...

-Yonut- boşun (mekan) ilişkisi anlayışı da değişmiş/ çeşitlenmiştir.”(Şenyapılı 2003: 159,160,161, 162,163,).



KAYNAKÇA

- ATAKAN, N.,1998, **Arayışlar**, Yapı Kredi Yayınları, Baskı I, s. 140, İstanbul.
- ATALAYER, F., 1994, **Temel Sanat Öğeleri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları Yayın No:5.
Baskı I, s.214, Eskişehir.
- AYGÜN, Ö., 2002, “Giacometti’nin Yontuları”, **Sanat Dünyamız**, (Sayı 82: 123- 131).
- BABACAN, E., “Hegel”, 12 Temmuz 2003
<http://www10.brinkster.com/felsefeci/hegel.html>
- BARRETT, T., 1994, **Criticizing Art**, Mountain View Mayfield Publishing Company,
Baskı I, s. 134, California.
- BASELİTZ, G.,1994, **Georg Baselitz : Skulpturen / [herausgegeben von der
Hamburger Kunsthalle ; Ausstellung und Katalog, Gunther Gercken,
Dorothee Hansen, Uwe M. Schneede]**, Cantz, Ostfildern-Ruit bei, Baskı I, s. 86,
Stuttgart .
- BATUR, E., 2002, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, Baskı IV, s. 495,
İstanbul.
- BAUMAN, Z., 1996, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, (Çev. Kemal Atakay), Metis
Yayınları, Baskı I, s. 238, İstanbul.
- BERNADAC, M., OBRİST, H. ,1998, **Hans-Ulrich, Destruction of the Father,
Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997**, Cambridge,
Mass.: MIT Press in association with Violette Editions, Baskı I, s. 64, London.

- BERNADAC, M. ,1996, **Louise Bourgeois**, Flammarion, Baskı I, s. 54, Paris ve New York.
- BİLGE, N. ,2000, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900- 1950**, Boğaziçi Matbaası, Baskı I, s. 293, İstanbul.
- BLEDSOE, J., 1984, **Figurative Sculpture Ten Artist/ Two Decades An Exhibition Catalog**, California State Univesity Press, Baskı III, s. 48, California .
- BLOCH, S. ,1976, “Louise Bourgeois, interview with Susi Bloch”, **Art Journal**, (Sayı 35: 370- 373).
- CARROLL, L. ,2003, **Yuvadan Mektuplar**, Akaşa Yayınları, Baskı I, s. 122, İstanbul.
- DANDİK,B.,2003,“Biçim”,Biçim, <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=241> (24Temmuz2003).
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, 1997, Yem Yayınları, cilt 1,2, 3, İstanbul.
- FİSCHER, E.,1995, **Sanatın Gerekliliği**, Pavel Yayınevi, Baskı I, s. 246, İstanbul.
- GENET, J. ,Çev. Hür Yumer,1990, **Giacometti'nin Atölyesi**, Metis Yayınları, Baskı I, s. 82 İstanbul.
- GOMBRİCH, E., Çev. Bedrettin Cömert, 1986, **Sanatın Öyküsü**, Baskı I, s. 520, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GORMLEY,A.,2003,“Biography”,Biography,<http://www.sculpture.org.uk/biography/AntonyGormley> (11Ağustos2003).

- GORMLEY, A., 1993, **Field : Antony Gormley**, The Montreal Museum of Fine Arts Prints, Baskı I, s. 104, Montreal.
- HANÇERLİOĞLU, O., 1993, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, Baskı V, s. 502, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, O., 1999, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, Baskı XI, s. 516, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, N., İPŞİROĞLU, M., 1989, **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları, Baskı I, s.164 İstanbul.
- KARASU, B., 1987, “ ‘Yeni’ Dedığımız Üzerine”, **Bilişim**, (Sayı Ocak- Mart: 43).
- LYNTON, N. ,Çev. Cevat Çapa, Sadi Öziş, 1982, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, Baskı I, s. 398, İstanbul.
- MAY, R., 1992, **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, Baskı IV, s. 141, İstanbul.
- MORAN, B., 1988, **Edebiyat ve Eleştiri Kuramlar**, Cem Yayınevi, Baskı II, s. 324, İstanbul.
- READ, H., Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, 1974, **Sanatın Anlamı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Baskı II, s. 187, İstanbul.
- 1994, **Modern Sculpture**, Thames and Hudson, Baskı I, s. 310, New York.
- SAVAŞ, R., 1990, **Derlemeler**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Baskı I, s. 42, Ankara.
- SÖZEN, M., TANYELİ, U.,1992, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, Baskı VI, s. 291, İstanbul.

- ŞENYAPILI, Ö., 2003, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Metu Press, Baskı I, s. 170, Ankara.
- T.D.K., 1979, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Baskı VI, s. 893, Ankara.
- TEK, S., 1994, “**Heykel Plastikliği ile Figüratif Anlatım Olanakları**”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Doktora Tezi, Ankara, s. 100.
- TİMUÇİN, A.,1992, **Düşünce Tarihi**, BDS Yayınları, Baskı I, s. 784, İstanbul.
- TUNALI, İ.,1989, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, Baskı IV, s. 216, İstanbul.
- 1989, **Estetik**, Remzi Kitabevi, Baskı VI, s. 258, İstanbul.
- TUNCAY,V., 2002, “**Dışavurumculuk**”, Dışavurumculuk, www.halksahnesi.com (25 Haziran2003).
- TURANİ, A., 1968, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Toplum Yayınları, Baskı II, s. 125, Ankara.
- WHEELER, D., 1991, **Art Since Mid- Century**, The Thames and Hudson, Baskı I, s. 344, London.
- WITTGENSTEIN, L. ,Çev. Oruç Arıoba, 2001, **Tractatus Logico- Philosoficus**, , Yapı Kredi Yayınları, Baskı 2, s. 189, İstanbul.