

MODERN DÖNEM VE SONRASINDA HEYKEL SANATINDA FİGÜR

HANDE GÜN



MAYIS, 2020

MODERN DÖNEM VE SONRASINDA HEYKEL SANATINDA FİGÜR

HANDE GÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

MAYIS, 2020

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanımda alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih: 15.05.2020

Ad/Soyad: Hande GÜN

İmza:



ÖZET

Modernizmin başladığı 19. yüzyılın ilk yarısından günümüze kadar ki süreçte heykel sanatında figürün yerini konu alan tezde, üç ana bölüm bulunmaktadır. Birinci bölümde heykel ve figürün genel tanımı ile bedenin dönemsel süreç içinde edindiği yere; ikinci bölümde Modernizmden başlayarak Postmodern dönemi de içine alan tarihsel süreçte heykel sanatında insan figürünün yaşanan gelişme, değişim ve dönüşümlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise hızla gelişen sanayileşme, üretim, yenilenme ve toplum yapısının değişmesiyle heykel sanatında figüratif yapıtlar vermiş olan sanatçıların eserlerinde figürü kullanımları, yaşanan biçimsel ve içeriksel değişimler sonucunda farklı bakış açılarını figüre yansıtma biçimleri ve kişisel yaklaşımları üzerinden eserleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Figür, Beden, Modernizm, Postmodernizm

ABSTRACT

There are three main chapters in the thesis about the place of the figure in the sculpture art in the period from the first half of the 19th century when modernism began. In the first part, the general definition of sculpture, figure and the place that the body acquired in the periodical process; in the second part, the development, changes and transformations of the human figure in the art of sculpture in the historical process starting from Modernism and including the Postmodern period are included. In the third part, the artists who have given figurative works in sculpture art with the rapidly developing industrialization, production, renewal and change of social structure, the use of figure in the works of art, the ways of reflecting different points of view to the figure as a result of the changes in the art and personal approaches are examined.

Key words: Sculpture, Figure, Body, Modernism, Postmodernism

İÇİNDEKİLER

İntihal sayfası	i
Özet	ii
Abstract	iii
Resimler Listesi	vi
1. GİRİŞ	1
2. HEYKEL SANATI	3
2.1. Heykel ve Heykel Sanatının Tanımı	3
2.2. Figür ve Figüratifin Tanımı	4
2.3. Heykel Sanatında Figürün Yeri	5
3. HEYKEL SANATINDA FİĞÜRE DÖNEMSEL BAKIŞ	11
3.1. Modernizmde Heykele Bakış	11
3.2. Postmodernizmde Heykele Bakış	14
3.3. Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma	17
4. HEYKEL SANATÇILARININ FİĞÜRE KİŞİSEL YAKLAŞIMLARI	20
4.1. Auguste Rodin	20
4.2. Henry Moore	31
4.3. Constantin Brancusi	39
4.4. Alberto Giacometti	46
4.5. Pablo Picasso	58
4.6. Marchel Duchamp	65
4.7. Naum Gabo	76
4.8. Alexandre Calder	78
4.9. Joseph Beuys	80
4.10. George Segal	86
4.11. Duane Hanson	93

4.12. Gilbert & George	100
4.13. Orlan	103
4.14. Antony Gormley	104
4.15. Tamara Kvesitadze	114
4.16. Francesco Albano	116
SONUÇ	118
KAYNAKÇA	122
ÖZGEÇMİŞ	127



RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.1. Auguste Rodin, “Tunç Çağı”, 1877, Bronz, Rodin Müzesi, Paris	25
Resim 4.2. Auguste Rodin, “Cehennem Kapıları”, 1880-1890, Bronz, Rodin Müzesi, Paris	26
Resim 4.3. Auguste Rodin, “Öpüşme”, 1882, Mermer, Rodin Müzesi, Paris	27
Resim 4.4. Auguste Rodin, “Düşünen Adam”, 1903, Bronz, Rodin Müzesi, Paris ...	28
Resim 4.5. Auguste Rodin, “Balzac”, 1898, Bronz, Rodin Müzesi, Paris	29
Resim 4.6. Henry Moore, “Kral ve Kraliçe”, 1952-1953, Bronz, Tate Sanat Galerisi, Londra	34
Resim 4.7. Henry Moore, “Madonna and Child”, 1943, Bronz, Tate Sanat Galerisi, Londra	35
Resim 4.8. Henry Moore, “Uzanan Figür”, 1929, Hornton Taşı, Leeds Şehir ve Sanat Müzesi, İngiltere	37
Resim 4.9. Henry Moore, “Üç Parçalı Uzanan Figür no:2”, 1963, Bronz, Tate Sanat Galerisi, Londra	38
Resim 4.10. Constantin Brancusi, “Genç Kız Torsosu”, 1922, Mermer, Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi, Cambridge	41
Resim 4.11. Constantin Brancusi, “Öpücük”, 1912, Taş, Montparnasse Mezarlığı, Paris	42
Resim 4.12. Constantin Brancusi, “Uyku”, 1909, Taş, Metropolitan Sanat Müzesi, New York	44
Resim 4.13. Constantin Brancusi, “Uyuyan Güzellik Tanrısı”, 1910, Bronz, Metropolitan Sanat Müzesi, New York	45
Resim 4.14. Alberto Giacometti, “Kaşık Kadın”, 1926-1927, Bronz, Guggenheim Müzesi, New York	48

Resim 4.15. Alberto Giacometti, “Yürüyen Adam”, 1960, Bronz, Carnegie Sanat Müzesi, Pensilvanya	52
Resim 4.16. Alberto Giacometti, “Şehir Meydanı”, Bronz, 1948-1949	53
Resim 4.17. Alberto Giacometti, “7 Figür, 1 Baş (Orman)”, 1950	54
Resim 4.18. Alberto Giacometti, “Boğazı Kesik Kadın”, 1932	55
Resim 4.19. Alberto Giacometti, “Burun”, 1949, Guggenheim Müzesi, New York ..	56
Resim 4.20. Alberto Giacometti, “Bacak”, 1956	57
Resim 4.21. Pablo Picasso, “Kadın Başı (Fernande)”, 1909, Bronz, Picasso Müzesi, Barselona	61
Resim 4.22. Pablo Picasso, “Kadın Başı”, 1929-1930, Demir, Picasso Müzesi, Paris ..	62
Resim 4.23. Pablo Picasso, “Kuzulu Adam”, 1943-1944, Bronz, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia	63
Resim 4.24. Pablo Picasso, “Hamile Kadın”, 1950, Alçı, New York Modern Sanat Müzesi, New York	64
Resim 4.25. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913, Boyalı ahşap tabure, bisiklet tekerleği, Modern Sanat Müzesi, New York	68
Resim 4.26. Marcel Duchamp, “Kar Küreği”, (Kırık Kol), 1915	69
Resim 4.27. Marcel Duchamp, “LHOOQ Bıyıklı Mona Lisa”, 1919	70
Resim 4.28. Marcel Duchamp “Çeşme”, 1917, Tate Sanat Galerisi, Londra	71
Resim 4.29. Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” Büyük Cam, 1915-1923, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD	75
Resim 4.30. Naum Gabu, “Büst 2”, 1916, Çelik, Tate Modern Sanat Müzesi, Londra	77

- Resim 4.31.** Alexandre Calder, “Calder Sirki”, 1926 - 1931, Tel, ahşap, metal, kumaş, iplik, kağıt, karton, deri, kauçuk boru, mantarlar, düğmeler, yapay elmaslar, boru temizleyicileri ve şişe kapakları, Whitney Müzesi, Amerika 79
- Resim 4.32.** Joseph Beuys, “Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?”, 1965, Ölü tavşan ve sanatçının kendisi, Schmela Galerisi, Düsseldorf 82
- Resim 4.33.** Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum”, Amerika Beni Seviyor, 1974, Keçe, baston, çakal ve sanatçının kendisi, Tate Modern, Londra 83
- Resim 4.34.** George Segal, “Masadaki Adam”, 1961, Alçı, ahşap, cam, Koleksiyon Müzesi Abteiberg, Monchengladbach, West Germany 89
- Resim 4.35.** George Segal, “Kostüm Partisi”, 1965-1972, Altı figür, karışık teknik; boyalı bandaj, ahşap, cam, fotoğraf, kask, bot, Solomon R. Koleksiyonu, Guggenheim Museum, New York 90
- Resim 4.36.** George Segal, “Gay Kurtuluşu”, 1980, Bronz, çelik, beyaz lake, Christopher Caddesi, New York 91
- Resim 4.37.** George Segal, “Sirk Akrobatları”, 1981, Alçı, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, New Jersey 92
- Resim 4.38.** Duane Hanson, “Vietnam”, 1967, Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg 95
- Resim 4.39.** Duane Hanson, “Süpermarket Müşterisi”, 1970, Reçine, epoksi, fiberglas, gerçek boyut, Ludwig Müzesi, Aachen 96
- Resim 4.40.** Duane Hanson, “Queenie II”, 1988, Polikrom bronz ve çeşitli aksesuarlar, gerçek boyut, Saatchi Galeri, Londra, Birleşik Krallık 98
- Resim 4.41.** Duane Hanson, “Banktaki Yaşlı Çift”, 1994, Fiberglas, reçine, epoksi, gerçek boyut, Serpentine Galeri, Londra 99

- Resim 4.42.** Gilbert & George, “Şarkı Söyleyen Heykeller”, İlk performans 1969 – 1971, Lastik eldiven baston, takım elbise, bronz makyaj ve sanatçıların kendisi
Sonnabend Galeri, Paris 102
- Resim 4.43.** Orlan, “Estetik Cerrahi”, 1990, ameliyathane, sanatçının kendisi 103
- Resim 4.44.** Antony Gormley, “Üç Yol, Kalıp, Delik, Geçit”, 1981-1982, Tate
Modern, Londra 109
- Resim 4.45.** Antony Gormley, “Learning To See III”, 1993, Demir, Thaddaeus Ropac
Galeri, Paris, Fransa 110
- Resim 4.46.** Antony Gormley, “Avrupa Tarlası”, 1993, Teracotta, Tate Liverpool,
İngiltere 111
- Resim 4.47.** Antony Gormley, “Kritik Kütle”, 1995, Demir, De La Warr Pavillion,
İngiltere 112
- Resim 4.48.** Antony Gormley, “Olay Ufku”, 2010, Demir, fiberglas, New York ... 113
- Resim 4.49.** Tamara Kvesitadze, “Ali ve Nino”, 2007, alüminyum, mekanik 115
- Resim 4.50.** Francesco Albano, “On the Eve”, 2013, polyester, balmumu 117

1.GİRİŞ

Heykel sanatı, insanlık tarihinin gelişimi ile birlikte, tarihsel aralıklarla farklılıklar gösterse bile en önemli ifade biçimi insan bedeni üzerinden olmuştur. Beden üzerinden bir anlatım biçimi geliştirilmiş ve figüratif heykeller oluşmuştur. Figür tarih boyunca resim ve heykel sanatında sanatçılar tarafından vazgeçilmez, işlevsel bir form olarak kullanılmıştır. Bazen birebir var olanı bazen de modelin sahip olduğu niteliklerin ötesinde sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıttığı bir alan oluşturmuştur.

Heykel, geleneksel heykelin terk edilişi ile dönemsel değişimler sonucu bazı kırılma noktaları yaşayarak çeşitli evreler geçirmiştir. Heykeldeki bu dönüşüm sanatçıların figürü kullanmalarına yeni form ve biçimlerle yansımıştır. Bu süreçle beraber heykelde geleneksel malzemenin yanısıra yeni ve teknolojik ürünler kullanılmaya başlanmıştır.

Heykel Rodin'le geleneksel heykel anlayışından koparak Modernizm'e geçmiş, özerkleşmiş, anıt mantığı ve kaidesinden uzaklaşmaya başlamıştır. Rodin ile başlayan bu kırılma ve heykelle bakışta oluşan farklılaşma Moore heykellerinde giderek artan bir soyutlama ve sonrasında da boşlukların etkin bir eleman olarak kullanılmasıyla varlık göstermiştir. Brancusi için Modernist heykelin yenilik arayışı içinde sadeleşme önemli bir yer tutmuştur. Giacometti klasik malzemedan kopmamıştır. Picasso formu sadeleştirerek figürsel soyutlamaya gitmiştir. Duchamp sıradan ve seri üretim nesnelereyle (ready-made) heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Ardından Joseph Beuys edindiği varoluşsal deneyimlerle, heykelle Sosyal Heykel kavramını getirmiştir. Duchamp'ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys'un sanat anlayışında ise her insan heykeldir ve sanatçıdır. Kavramsal düşüncenin de ön plana çıkmasıyla, sanatçılar tek bir disiplinden değil bir çok alandan eser üretmek için faydalanmışlardır. Gabo mekanın içinde heykel, heykelin içinde mekan algısıyla eserler üretmiştir. Calder heykelle hareket getirmiştir. Segal, Hanson, Gilbert & George ve

Gormley sanat ile hayat arasındaki sınırı kaldırıp gündelik faaliyetlerin her birinin heykel olarak kabul edilebileceğini göstererek, heykelin mevcut tanımını genişletmiş, toplumsal alanlarda gerçekliği yansıtan heykelleriyle farklı bir bakış açısı getirmiştir. Orlan etini malzeme olarak kullanarak dönüşümü kendi üzerinden gerçekleştirmiştir. Kvesitadze kinetik heykeller üretmiştir. Albano kütlesi olmayan beden formları yaratmıştır.

Çağdaş sanatçılar figüratif soyutlama anlayışına, hem form hem konu olarak farklı ve özgün bir bakış açısı getirmişlerdir. Bu gelişmeler ışığında heykel birebiri yansıtan tavrından kopmuş ve zaman içinde tavır alan, eleştiren, gündelik gerçeklerle ve sokakla bütünleşen çağdaş sanata evrilmiştir. Heykel artık salt hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle tanımlanan ve mekânla bağlantı kuran kütle olmaktan çıkmış, yeni malzemeler, yeni araçlar ve mekânlar kullanarak yeni öğeleri de üretim sürecine katmaya başlamıştır. Postmodern dönemle beraber heykel bedende ve bazen sadece zihinde yer alan kavram ve yaklaşıma yönelmiştir.

Çağımız, kitlesel iletişim araçları ve teknolojinin gelişmesiyle dünyada var olan olay ve olguları kişinin yakınına getirmiş, bu imkanlar sayesinde sanatçılar da birbirlerinden haberdar olmuş ve birbirleriyle etkileşim içine girmişlerdir. Aynı zamanda sanatçılar sanatları aracılığıyla yorum getirme özgürlüğüne sahip oldukları eserleri üretirken tek bir tarzla ilerlemek yerine yeni fırsatlar yakalamaya başlamışlardır. Sanatsal ifade biçimleri birbirlerine üstünlük sağlamak yerine gelişen ve dönüşen bir oluşum içine girmiştir.

2. HEYKEL SANATI

2.1 Heykel ve Heykel Sanatının Tanımı

Hacim sanatı olarak da bilinen heykeli, düşünür ve sanat tarihçileri farklı şekillerde tanımlamışlardır.

“Arapça kökenli olan heykel sözcüğü, Osmanlıca ve günümüz Türkçesi’nde üç boyutlu sanat yapıtlarının yaygın adıdır.” (Germaner, 1997, s. 780)

Heykel, “estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt, sözcük; bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve tekniği kullanırsa kullansın, tüm yapıtların genel adıdır.” (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 134)

“kapalı ya da açık bir mekânı süslemek, anlamlandırmak dışında başka bir işlevi olmayan, elle tutulabilen, dokunulabilen, etrafında dolaşılabilen, insan düşünce ve imgelemenin bir sonucu olan üç boyutlu bir biçime heykel denir. Heykel, “boşluğa biçim vermektir.”” (Yılmaz, 2006, s. 14)

Her sanatçının heykel tanımı farklılık göstermektedir. Rodin heykeli; “Heykel, uzayda (boşlukta) girinti ve çıkıntı yaratma sanatıdır.” (Yılmaz, 2006, s. 14) diye tanımlamıştır.

Heykel sanatında belli bir döneme kadar malzeme kısıtlaması olmuştur. XX. yüzyıldan sonra ise sanatçı her tür malzemeyi heykelde kullanmaya başlamıştır. Sanatçıların kullandığı malzemeler; dış mekanlarda dış etkenlere karşı dayanıklı olan taş, metal ve bronz; iç mekânlarda ahşap, alçı, beton, pik döküm, çelik, bronz ya da polyester dökümler olmuştur.

Heykel sanatı, heykelin üç boyutlu olup dokunulabilmesi, etrafında gezinilebilmesi ve mimarlık gibi mekân sanatı olması sebebiyle resim sanatından ayrılmaktadır.

2.2. Figür ve Figüratifin Tanımı

Figür, “insan veya hayvan tasviri, görüntüsü” anlamına gelmektedir. (Kılıçlıoğlu, Araz & Devrim, 1969, s. 649)

“Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, gerçek ya da hayal ürünü her tür varlık veya nesne” dir. (Turani, 1998, s. 42)

Sözen ve Tanyeli’ye göre figür: “Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı” olarak ele alınır. (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 108)

Figür; “Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar: dar anlamında insan figürü.” demektir. (İskender, 1997, s. 589)

“Plastik sanatlarda “figüratif” soyut anlatımın karşıtı olan, bilinen görüntü ve nesnelere içeren anlatım biçimidir.” (Erzen, 1997, s. 591)

Figüratif sanat; “Resim ve heykel sanatlarında, yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betimlemeleri kullanan sanat anlayışıdır. Soyut ya da nonfigüratif sanata karşıt bir yönelimdir.” (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 108)

Figüratif resim; “Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir.” (Erdok, 1997, s. 9)

İnsan figürüne yer veren bir resim de bir objeyi, manzarayı, günlük yaşamdan bir sahneyi vb. gösteren bir yapıt da figüratiftir. Figür, çağlar boyunca doğal durumunun dışında Tanrı, bitki, soyut ve fantastik gibi çeşitli formlara dönüştürülerek resim sanatında kullanılmıştır. Yüzyıllar boyunca da gerek resim gerekse heykel sanatında vazgeçilmez bir öge olarak yerini korumaktadır.

2.3. Heykel Sanatında Figürün Yeri

Beden, deri ile sınırları çizilmiş, iç organları, sinir sistemi, kemik, kas, damar, kan ve çeşitli elementleri barındıran ve tüm bunların bir arada çalıştığı biyolojik bir mekanizmadır. Bir anlamda varlığımızın somut bir görüntüsüdür. İnsan diğer tüm canlılardan düşünme ve konuşabilme yeteneğiyle ayrılır. Beyin, fiziksel bedenin somut ve görünen kısmıdır. Akıl ise düşünce, his, inanç ve bilincin somut olmayan kısmıdır. Felsefe tarihi boyunca beden hep beden-akıl ilişkisi içinde ele alınmıştır.

Beden, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “canlı varlıkların maddi bölümü, vücut” (Türk Dil Kurumu, b.t., para.1) olarak tanımlanır. Felsefe sözlüklerinde ise beden yalnızca biyolojik bir olgu değil, insan ruhunu yaşam süresince içinde barındıran canlı varlık, akıl-beden ilişkisinin oluşturduğu bir bütündür.

Sanatçılar tüm çağlarda kendilerini ifade ederken bedeni kullanmışlardır. Beden, sanatçıların plastik sanatlar ve diğer sanat pratiklerinde kendilerini ifade ederken kullanmayı ilk tercih ettikleri alan olmuştur. Sanatçı müdahale ettiği nesnelere dünyasında gerek kendi bedeni gerekse diğer bedenleri nesneleştirerek heykel tarihi boyunca insan figürü temelli eserler üretmişlerdir.

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

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

parçası, karaborsaya düşer. Sonunda ülkede bir halk ihtilali gerçekleşir ve aynalar yeniden kullanılmaya başlanır. Canetti'nin bu oyunu, doğadaki canlılar arasında yalnızca insanda rastladığımız bir özelliği, kendine bakma isteğini çok somut biçimde dile getirmektedir... Canetti'nin oyununda betimlenen gereksinim, yani kendini görme, izleme gereksinimi, yalnızca kendini beğenme içgüdüleriyle sınırlı bir gereksinim değildir; insan, doğadaki başka canlıların ve bu arada kendi hem cinslerinin ayırđına varabildiği için, aynı merakı kendine de yöneltir.” (Cemal, 2000, s. 25)

Heykel sanatında insan bedeni uzun bir dönem boyunca farklı dinsel inanç sistemlerinde, kişilerin ölümsüzleştirilmesi, yüceltilmesi ya da tabulaştırılmasında etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Bu yollarla bedene bireyselliği dışında toplumsal, düşünsel, dinsel nitelikte anlamlar yüklenmiştir. Beden sanat ürünü olarak yapılandırılmış olmasına karşın bu süreçte öncelikle temsil ve hizmet ettiği kavramların bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Beden ve parçaları sanat ürününü oluşturan yapı içerisinde kime ait olduğu, neyi temsil edeceği vb. sorgulanmadan birer plastik eleman görevi görmüşlerdir. Bütün parçalar; kol, bacak, baş vb. bazen bedene yapıştırılmış bazen de boşluk oluşturacak şekilde bedenden koparılmıştır.

Beden sınırsız biçimlemeye olanak ve olasılık sağladığı için bütün sanatsal dönemlerde sanatçıların kendilerini ifade ettikleri üsluplarının vazgeçilemez nesnesi olmuştur. “İnsanın kendi bedenini bir nesne olarak karşısında görme eğilimi bilinçli bir özne olarak ortaya çıkmasından öncelere dayanır. Kendi bedenini nesnelleştirmek istemesi, farklı dönemlerde insanın farklı gereksinimlerini karşılar. Buradaki amaç, kendisi için bir bilinmezlik olan doğanın karşısında insanın çaresizliğini giderebilmek amacıyla belki de en çok tanıdığı, en yakınındaki nesneye sığınma ihtiyacında gizlidir.” (Şahin, 2010, s. 9)

“19. yüzyıl sanatı; Neo-klasisizm, Romantizm, Realizm, Sembolizm ve Empresyonizm gibi biçimsel anlamda natüralist, içerik bağlamında da "insanın maddi dünya üzerinde egemenliği"nin temsilinin yapıldığı bir dönemde doğmuştur. Bunun en büyük nedeni, Sanayi Devrimi'nin etkileridir. Bu dönemde “sanat” terimi sadece güzel sanatlar kategorisini tanımlar hale gelmekle kalmaz, aynı zamanda bağımsız bir eserler ve icralar, değerler ve kurumlar alanı haline gelir.” (Shiner, 2004, ss. 341, 342)

Alman felsefeci, eleştirmen ve yazar Johann Gottfried von Herder, bu dönem “resim sanatı için yanılısamacı bir rüya, heykel sanatı içinse kaba bir gerçeklik” der. (Schneckenburger, 2000, s. 407) Heykel sanatı için söylenen “kaba gerçeklik”, üç boyutlu bir sanat olması ve pratiğe ilişkin olarak resimden daha fazla zorluk barındırması sebebiyle içerik olarak resimden daha geç gelişmesini vurgular.

Rönesans öncesi heykel sanatı ve figür, üreticisinin kim olduğundan çok üretildiği toplumun sosyal, kültürel, dini dinamiklerine göre değerlendirilmiştir. Bu durum Rönesans’la birlikte değişim göstermiştir. Heykeltıraşların adı öne çıkmaya başlamıştır. Michelangelo’nun eserleri buna en iyi örnektir. Michelangelo’nun figürlerinde kütleli ve anıtsal anlatım gücüne ulaşmasının temel nedeni kütle ham haldeyken oluşturduğu yaklaşım biçiminden kaynaklanmıştır. Son dönemlerinde ürettiği ancak tamamlamadığı figürleri biçimsel özellikleriyle özellikle Rodin için örnek olmuştur.

Rönesans’la sanat ile zanaat farklı tanımlanmaya başlamıştır. Sanat eseri temelde özgünlük esasına dayanır, benzeri yoktur; zanaat eseri ise birbirini tekrar eder ve eseri üretenin kişisel tercihlerinden bağımsız şekillenir. Bu ayırmadan itibaren; mekanik beceri, taklit ve belli bir fayda uğruna üretilen eserler, sanata değil zanaata dahil olur.

Beden uzun yıllar temsil aracı olarak kullanılmış ve bu taklide bağlı yanılısamacı bir temsil niteliği kazanmasına sebep olmuştur. Sanatçıların bireysel çabaları, göstermiş oldukları farklı eğilimler ve sanatta interaktif yaklaşımlar temsili niteliğin dönüşmesini

sağlamıştır. Klasik anlayıştan farklı olsa da çağdaş sanatın ifade biçimleri; fotogerçekçi yaklaşımlar, kurgu, enstalasyon, kolaj temsil geleneğinin günümüzdeki uzantılarıdır. Temsili anlatım sürekli bir dönüşüm içindedir.

“İnsanlık tarihinin başlangıcından XX. yüzyıla dek heykelin ana konusu “insan figürü”dür. Figür çalışmalarında, tek veya çoklu figür kompozisyonlarında, hareket halinde ya da durağan heykellerde, heykeltıraşlar heykele ilişkin unsurlar keşfederler, bunlar; boşluk, kütle, hacim, çizgi, doku, ışık ve harekettir.” (Arnason, 1986, s. 90) Heykelin bir yanılsama yaratmaması da bu nedenledir; heykel üç boyutlu dünyada üç boyutlu bir varlıktır. “XX. yüzyıla kadar gelen geniş tarihsel süreç içinde figür, heykel sanatıyla özdeşleşmiş ve onun vazgeçilemez teması olmuştur. İnsanın sanat aracılığıyla doğayla kurduğu özel ilişkide figür üretildiği dönemin düşün yaşam biçimine de uygun düşecek şekilde, kimi zaman doğayı anlama, algılama, hükmetme kimi zaman da insanın başka dünyalarla kurduğu tinsel ilişkilerin en önemli anlatım aracı olmuştur. Bu süreç içinde figür heykel sanatının varoluşsal anlamını temsil etmiştir.” (Şahin, 2010, s. 22)

Nilgün Bilge’ye göre heykelin 1900’lerden önceki klasik tanımlaması;

“Heykel doğanın seçmeci ve apaçık bir takliti olmalıydı. Fikirlerin açıkça görülebilir biçimde anlatılmasıydı. Geleneksel olarak tema her zaman insandı; figür her zaman heykel sanatını tanımlayan tek ögeydi. Rönesans’tan bu yana heykelin oranları ve kompozisyonu temelde canlı insan biçiminden çıkıyordu. Sanatsal güzellik, hala klasik Yunan örneklerinden alınıyordu. Figür kimliğini adından, kostümünden ve atfedilen simgelerden alıyordu. Tüm heykeltıraşlar bu temasal ve ifadesel “kurallar bütünü”ne bağlıydı. Heykeltıraş, konu üzerindeki düşünce ve duygularını bu kurallar bütününe dışına çıkmaksızın, mimikler ve el-kol hareketleriyle ifade ediyordu. Temalar tarihteki, Kutsal Kitap’taki, 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, s. 3)

XX. yüzyıl ile birlikte heykel sanatı bir değişim sürecine girmiştir. Figüratif heykele ilişkin tanımlamalar da değişim göstermiş, figüratif biçimleme farklı boyutlarda algılanmaya başlanmıştır. Eski ve yeni dönem sanat akımlarında figürün ortak bir dil olarak kullanılıyor olunmasına karşın bu süreç içinde yaşanan en belirgin gelişme insan bedeninin sanat ürününün yapısına katılış tarzı olmuştur. Figür heykel sanatı için bir araç olmaya devam ederken işlevi değişmiştir. XX. yüzyılda sanat ürünü olarak üretilen bir figürün kime ait olduğu, toplumsal statüsü, neyi temsil ettiği önemsizleşmiştir.

“Figür herhangi bir kişiliğin gösterilmesinin, yansıtılmasının değil, sanatçının heykele ilişkin önerilerini dile getirdiği, alanının araçlarını ve sınırlarını sorguladığı bir mekan haline gelmiştir. Sanatçı kendi içinde karmaşık bir nesne ve bir yapılar bütünü olan insan bedenini kullanarak nasıl kütleli bir görünüm ya da onu nasıl parçalara ayırarak bir bütün elde edebileceğinin, nasıl yalın bir biçime ulaşabileceğinin, nasıl ve hangi yollardan kendi plastik anlatımını, sanata dair önerilerini ve çözümlerini dile getirebileceğinin peşinden koşmuştur. Heykel sanatçısı bu amacına ulaşabilmek için figürü her defasında yeniden ve farklı yollarla kurmaya başlamıştır. Figür bu süreçte plastik anlatımların sürekli olarak ve farklı şekillerde denenmesine olanak sağlamıştır.” (Şahin, 2010, s. 24)

Dönemin öncü akımlarından Kübizm’in en önemli temsilcilerinden biri olan Lipchitz Kübizm’in işlevini açıklarken şunları söyler: “Üç boyutlu, mekan, kütle ve düzlem ve yönlerden oluşan bir sanat olarak, heykelin yapısını yeniden inceleme aracıydı... Heykelsi biçimin doğasını kendi yalınlığıyla dile getiren ve heykeli başka bir şeyin

takliti değil de, kendi başına bir kimlik olarak ortaya çıkaran bir araçtı.” (Bilge, 2000, s. 43) Kübizmin işlevini açıklarken kullanılan bu sözler, heykelin yapısı içinde yer alan figürü de kendi başına bir kimlik ve bağımsız bir varlık haline getirmiştir.

İnsan bedeni kendi içinde karmaşık bir bütünlüğe sahip olmasına karşın insanın bir anlamda da sanatçının en yakından tanıdığı nesnedir. Sanatsal süreç içinde heykel sanatçısı tarafından binlerce yıldır anatomik bütünlüğü bazen korunarak bazen parçalara ayrılarak farklı konular altında sürekli olarak biçimlendirilmiş ve yeniden tasarlanmıştır.

Geleneksel olandan koparak yeni arayışların başlamasıyla doğan oluşumda heykel sanatına boşluk, kütle, mekan gibi kavramlar plastik birer eleman olarak katılmaya başlamıştır. Sanatçı bundan sonraki süreçte geleneksel anlamda bir beden betimlemesi yapmak yerine, figürü bu plastik elemanlarla heykel koşullarında yeniden inşa etmiştir. Sanatçının başarısı da figürü bu elemanları kullanma biçimi ve yeniden yapılandırmasıyla ölçülmektedir.

“Binlerce yıldır heykel sanatında gelenek haline gelmiş bir teknik olan figürün kütleli yüzeyinden içeriye doğru yontularak yani kütleden parça atılarak biçimlendirilmesi önemini yitirmeye bunun yerini parçaların bir araya getirilerek ürünün oluşturulması almaya başlamıştır. Bu değişim sanatçının figürü kütle içerisinden çıkarılması gereken bir varlık olarak algılamayı bırakıp, farklı parçaları bir araya getirerek oluşturabileceği bir varlık olarak algılamasını sağlaması açısından oldukça önemlidir. Bu değişim dönemin hemen başında Kübizm ile başlayan, figürün inşa edilmesi sürecinin de önünü açmış, kütle parçalanarak yeniden inşa edilmeye başlanmıştır.” (Şahin, 2010, ss. 25, 26)

Rodin’in yaklaşımıyla bazen bedenden parçalar atarak bazen de ışıkla yüzeyi parçalayarak başlayan süreç yeni bir biçimlendirme ve soyutlamaya öncülük eden Kübizm'le gelişim göstermiştir.

3. HEYKEL SANATINDA FİĞÜRE DÖNEMSEL BAKIŞ

3.1. Modernizmde Heykele Bakış

Endüstri Çağı'nın etkisi ile sanat IX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın ilk yarısında büyük bir değişim içine girmiştir. Endüstri devrimi teknolojik açıdan pek çok kolaylık getirse bile değişen toplumsal yapı (iki büyük dünya savaşı, hızlı artan nüfus) pek çok soruna neden olmuştur. Sanatçılar eserlerinde daha özgün olurken aynı zamanda düzene başkaldırmış, eserlerine çağın sorunlu yapısını beğenmeme ve her şeyi yeni baştan kurma isteklerini yansıtmışlardır. Bu bağlamda geleneksel sanattan ve onun unsurlarında kopuş Modernizmi doğurmuştur.

“Modernizm 1860'larda İzlenimcilik'ten başlayarak 1960'lara pop sanata kadar süren, bir çok izm'li akımın görüldüğü dönemi tanımlar. Heykelde Rodin'in ve Medardo Rosso'nun çalışmaları, geleneksel heykel anlayışından Modernizm'e geçişin dönüm noktalarıdır... Anlatımdan çok biçim diliyle beslenen izm'li akımlar, hem geçmişten beslenir hem tamamen yeni olanı ortaya koyarlar. Dönemin en belirgin özelliği soyutlamanın başlaması ve doğayı model almaktan vazgeçilmesidir. Sanat eserlerinde soyutlama, parçalama, yeniden kurma görülür. Bu süreçte kübistler, yapısalcılar ve minimalistler, sanata daha akılcı yaklaşırlar. Gerçeküstücüler bilinçaltı duygularını, dışavurumcular duygularını, fütüristler makine ve hız sevgilerini, uzamsalcılar yeni bir boyutu-oluşumu yansıtırken... Dönemin sanatçılarının çalışmaları olabildiğince özgündür, kişisel duygu, düşünce ve beğeniler ön plandadır.” (Huntürk, 2016, s. 178)

Heykel sanatında, Rönesans'tan itibaren sanat ve estetik anlayışı gerçekçilik üzerine kurulmuştur. Sanatçının yorumuna ve öznelliğine yer vemediği bir ayna gibi insanın anatomik yapısını aslına birebir uygun şekilde yansıtması istenmiş ve bu estetik ölçütü

belirlemiştir. Sanayi devrimi ile oluşan büyük ve kapsamlı dönüşümden sanat anlayışı ve estetik ölçütleri de etkilenmiş ve yenilenme süreci içine girilmiştir. Modernizm yani yeni estetik ve sanatsal ifade anlayışı bu değişimin yansımalarından biridir. Modernizm, Avrupa'da IX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, belli türde sanatsal estetik anlayışını temsil eden bir kavramdır. Modern sanat ürünleri ise klasik sanat anlayış ve estetiğinden farklı olarak 1870 yıllarından sonra Postmodern estetik anlayışının ortaya çıktığı 1960'lı yıllara kadar üretilen yapıtlardır.

Modern sanat ve estetik anlayışı klasik sanat anlayıştan koparak oluşmuştur. Modern sanat estetiğini temsil eden sanatçılara göre yansımacı estetik pasiftir. Klasik çağın ustalarını taklit etmek sanatçıya kişisel yorum yapma ve iç dünyasının özünü anlatma fırsatı vermemekte, sanatçının yaratıcılığını kısıtlamaktadır. Modern sanat anlayışını destekleyen sanatçılar, yerleşik anlayış ve formları zorlayarak, değiştirerek, öznel ve bunu sonucu özgün yorumlarını katarak eserler üretmişlerdir.

“Sanatçı eserini yansıtırken kuşkusuz bir gerçeklik algısı yapmaktadır. Bununla beraber bu gerçeklik tek bir modalite içinde algılanmayabilir. Daha açık bir deyişle, sanatçının gerçekliği algılamasında örneğin psikolojik, biyolojik, düşünsel, toplumsal modelitelerden biri daha ön plana çıkabilir. Artık burada sanatçının sübjektif algısı kaçınılmaz bir biçimde gündeme gelecektir. Buna ek olarak sanatçı kullanacağı materyal ya da malzemeyi belirleyecek, yapıtının estetik ölçütleri konusunda kendi karar verecektir. Bu da kaçınılmaz olarak yaratıcı sanatçının, sübjektivitesinin işin içine girmesi demektir. Sübjektivite ile ilgili oluşum sadece sanatçı ile yapıtı arasındaki bir ilişki ile sınırlı kalmamaktadır. İzleyici içinde bir algılama söz konusu evreni açıklayan yeni bir önemseme ya da anlamlandırma türüdür. Bir izleyicinin herhangi bir sanatsal yapıtı algılaması, bilinçli ya da bilinçsiz bir deşifre süreci olarak

tanımlanabilmektedir. ...Bazı sanatçılar yapıtlarını olabildiğince yalın ve kolayca deşifre edilecek biçimde tasarımılamışlardır... Ama her sanatçıdan bu yalınlığı beklemek çok anlamlı olmayacaktır. Özellikle sanatçı yapıtı ile içinde zıtlıkları barındıran karmaşık bir olguyu yansıtmaya kalkınca yalınlıktan uzaklaşacak, karmaşayı ve çelişkileri yansıtılması gerektiğini düşündüğü biçimde ortaya koyacaktır.” (Şaylan, 2002, ss. 70, 71)

Modernist sanata göre sanat yapıtları tarihsel belge değillerdir, sanatçının farklılık ve yaratıcılığının öne çıkabilmesi için onun duygularını, iç dünyasını ve özgün yorumlarını yansıtmalıdır. Klasik sanat gibi sanatın gerçekliği yansıtması gerektiğini savunur ama o gerçeklik, sanatçının bakış biçimi, algılaması, yorumlaması ile oluşmalıdır. Böylece sanatçının yaratıcılık düzeyi ve kapasitesi ortaya çıkacaktır.

“Modernist sanat estetiği, böylece tepki ve eleştiriyi de içeren bir yeniden kurmayı öngören anlayış üzerine oturmaya başlamıştır. Modernist sanat ve estetik alanında “yaratıcı yıkıcılık” sürecinin işlemeye başlaması sürekli farklılığı vurgulayan bir değişmeden yana tavır almayı öne çıkarmaktadır.” (Şaylan, 2002, ss. 75, 76)

Modernist sanat döneminde kapsamlı ve sürekli değişimler, kalıplaşmış anlayıştan kopuşlarlar yaşanmıştır. Modernist sanatta toplum ya da yaşamla ilgili eleştiriler yapılmakta, çözümler üretilmekte, hızlı, dinamik oluşum ve etkileşimlerin yansıtması görülmektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte sanatta kiteselleşmiştir.

3.2.Postmodernizmde Heykele Bakış

Postmodernizm görsel sanatlar alanında 1960'larda gelişen bir düşünce biçimidir. Modernizmin devamında ortaya çıkmış ve onunla iç içe varlık göstermiş olmasına karşın onu sorgulamış ve tepki olarak doğmuştur. Modernizmin içindeki Dada gibi akımlardan etkilenmiş ve benzer yaklaşımlar sergilemiştir. Postmodernizm merkezsiz düşünce biçimini benimsemiştir.

“Merkezsiz düşünce biçimi”ni, felsefe kabul eder. Kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek olmadığını, değiştiğini savunur. Postmodernizm görüşü içinde birey, çevreden etkilenen ve çevreyi etkileyen biri için, özgür bir kişi olarak kabul edilmez. Postmodernizm'in karmaşık yapısı günümüz yaşamına tam olarak uymaktadır. Modernizm'den daha çağdaş ve daha modern bir şey ortaya koymak ister. Evrenselliği reddeder, günümüz teknolojisinin sağladığı her türlü olanaklardan ve değişik malzemelerden yararlanır. Form karşıtı, anarşik, değişebilir, yüzeysel, yoruma karşı ve belirsizlik özellikleri gösterir. Postmodernizm bir yandan geçmişi yeniden canlandırmayı savunurken, diğer yandan günümüz sanatının öğelerini benimser.” (Ersoy, 1995, s.130)

Televizyon, telefon, radyo, faks, bilgisayar gibi elektronik iletişim sistemlerinin yaygınlaşması bilgi edinme ve aktarmayı hızlandırarak sosyal yapının değişmesine sebep olmuştur. “Markist düşünür Frederic Jameson'a göre, modern yaklaşımın sorgulanmasının nedeni, Marksist modellerin başarısızlığında ve burjuva toplumlarının iletişim teknolojisiyle birlikte girdikleri yeni evrede aranmalıdır.” (Doltaş, 1994, s. 24)

“Bu çerçevede içinde postmodern sanat estetiğinin özellikleri şu şekilde sıralanabilmektedir.

- a. Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır;
- b. Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;
- c. Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;
- d. Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, humanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış, kişilik (dehumanized, destructed) belirleyici olmaktadır;
- e. Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir.” (Şaylan, 2002, ss. 103, 104)

1960 ve 1990 yılları arasındaki tüm eserler postmodernizme dahil değildir.

Pop-art, modernizme karşı postmodern bir tepki olarak 1960’lı yıllarda doğmuş ve hızla popüler hale gelmiştir. Pop-art’ın en önemli özelliği; klasik ve modern sanatta olduğu gibi konu ve mesajla ilgilenmemesidir. Günlük yaşamdaki sıradan her şey, bir mesaj ve yorum kaygısı olmadan sanatın konusu haline gelmiştir.

“Popüler sanat kitlesel iletişim tekniklerinin ön plana çıktığı ve bütün toplumun sanat ya da kültür tüketicisi konumuna gelmesini ifade etmektedir... Bir tarafta kitlesel tüketim için zorunlu ortak tutumlar sanat pazarını belirlemektedir. İnsanların öykündüğü bir yıldızın, milyonlarca kişinin satın alabileceği posterini yapıp, çoğaltıp, dağıtmak o zamana kadar gelen, yerleşik, seçkinci modernist sanat anlayışına karşı postmodern sanat ve estetik anlayışını simgelemektedir... Warhol ve onu izleyenler ile birlikte postmodernist estetik anlayışının ya da başka bir deyişle sanatsal kritiğin temel ögesi ortaya çıkmaktadır: buna göre, sanatçı için özgün olmanın gereği, bundan da ötede anlamı yoktur, kitlenin

bildiği nesnelere sanatçının yorumunu da içerecek biçimde taklidi söz konusu olmaktadır.” (Şaylan, 2002, ss. 93, 94)

“Postmodern görüşe göre insan, sürekli bir oluşum içindedir. Her an çevresini yorumlayarak ondan etkilenir ve bu etki sonucunda değişir. Ayrıca çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler ve onu bir ölçüde değiştirir.” (Doltaş, 1994, s. 25)

“Postmodern dönemde yaşanan ikilemlerden biri sanatın alınıp satılmasına, müze gibi kurumlara tepki veren görüşlerin artması ve etnik kökenli veya feminist müze-galeri gibi farklılıkları görünür kılan daha çok mekana açılmasıdır. 1979’da Rosalind Krauss, heykelde postmoderni irdeler ve 1970’lerin Amerikan heykelinin artık figüratif veya kaide üzerinde dikey duran bir eser olmadığını, yatay olduğunu, yere konulduğunu anlatır. Krauss’un tanımlarından sonra da değişimler yaşanmış, 21. yüzyıl eserleri bu tanıma uymamaya başlamıştır.” (Huntürk, 2016, s. 285)

3.3. Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma

“Modernizm’de (Dada hariç) sanat eserleri seçkin bir konumdadır. Postmodern görüş, sanat eserinin seçkin bir konumda olmasına tepki verir ve kitsch olarak nitelenecek çalışmaları, her tür nesneyi, hatta bozulup çürüyecek malzemeleri bile sanatın içine katar. Bütün nesnelere sanat eseri olma ayrıcalığını getirir. Bu yaklaşım, Dadacıların otobüs bileti gibi malzemelerden kolaj çalışmalarına ve pisuar, bisiklet tekerleği gibi hazır nesnelere sergilemelerine benzer.

Modernizm’de sanatçı seçkin konumdadır ve sanatçı öznelliği güçlüdür. Postmodern anlayış, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları kaldırmaya, sanatçı öznelliğini zayıflatmaya yöneliktir. Görsel sanatlarda; sanat eserinin modern dönemdeki gibi seyredilecek bir nesne olması yerine, izleyicinin de katılabileceği, deneyimleyebileceği bir içeriği olması istenir. Sanatçı ve sanatçı olmayan, yüksek sanat eseri, kitsch ve tüketim nesnesi arasındaki sınırlar erir, tiyatro, müzik, heykel gibi sanat dalları arasındaki sınırlar kaybolur.

Postmodern dönemde farklı kimlikler görülür hale gelir. Örneğin feminist yaklaşım sanata yansır. Feminist sanatçı Rachel Lachowics Klein Mavisine Karşı Kırmızı isimli çalışmalarında, kavramsal sanatçı Yves Klein’in kadın modelleri maviye boyayarak tuval üzerinde iz bıraktırmasına tepki olarak erkek modelleri kırmızıya boyar ve Duchamp’ın pisuarı gibi sanat tarihinde öne çıkmış eserleri, ruj gibi kadına özgü malzemelerle kırmızıya boyayarak sergiler.” (Huntürk, 2016, ss. 283, 284)

“Özellikle gelişmiş, zenginleşmiş çağdaş sanayi toplumunda insanın yalnızlığı ve çaresizliği postmodern düşünürler tarafından sık sık öne sürülen bir husustur... Bu sorun sanatın bir çok dalında modern sayılacak sanatçılar tarafından da işlenen bir konudur. Örneğin ünlü İspanyol ressamı Joan Miro, insanın yalnızlığını ve çaresizliğini

genellikle geometrik şekillerle anlatmaktadır. Miro, hiç kuşkusuz modern sanat anlayışının bir temsilcisidir ama aynı zamanda ortaya attığı sorunsal yani insanın yalnızlaşması, kitle içinde kaybolması düşüncesi postmodern kuramcılar tarafından da kabul görmüş bulunmaktadır.” (Şaylan, 2002, ss. 94,95)

Modern ve postmodern sanat anlayışlarının bazı ortak noktaları olmalarına karşın postmodern sanat anlayışına sahip sanatçılar modernizme ve modern sanat anlayışına karşı çıkmaktadırlar.

- Modern sanatta sanat eserinin misyonunun olması, içinde bulunduğu durumu eleştirmesi doğru değildir, onlara göre bu tür bir sanat ya da estetik anlayışı sanatın alanını kısıtlar ve daraltır.
- Modern sanatın daima ileriye dönük olmasını bir zorlama olarak görürler, onlara göre sanat geçmişe dönerek ve geçmişi yansıtarak da toplumsal belleğe katkı sağlayabilmektedir.
- Modern sanatın kitleye hoş görünen sanat yapıtlarını küçümsemesi doğru değildir, onlara göre sanat özgürce yaşamı yansıtmalı ve sanat yapıtının değerini kitle belirlemelidir.
- Modern sanatın taklidi sanatın dışına atmasını doğru bulmazlar, taklide (kitsch) karşı değillerdir onlara göre sanat yaşamı yansıttığından taklidi içerir ve dinamik olduğu için de geçicidir.

“Bu noktada, ortaya çıkan bir açmazla kısaca değinmek anlamlı olacaktır. Postmodern sanat anlayışı sanatçının tam bir özgürlük içinde yaratıcılığını kullanması gerektiğinin altını çizmektedir. Buna göre bir misyon sahibi olmak, bu misyon gereği insanlara bir şey anlatmaya kalkmak sanatçı için bağlayıcı olacak ve özgürlüğü şu ya da bu ölçüde sınırlanmış olacaktır. Sanatçının, hiç bir misyon ya da bir şeyi anlatma kaygısı olmadan yaşamı olduğu gibi yansıtmayı

istenmektedir. Yaşamı olduğu gibi yansıtmak, yaşam ile ilgili sorular sormamak ya da yaşam ile ilgili bir kritik yapmamak acaba özgürlüğün olmazsa olmaz koşulu mudur; yoksa yaşamı, içinde bulunulan düzeni hiç sorgulamadan yansıtmaya kalkmak sanatçının özgürlüğünün ileri düzeyde marjinalleşmesi anlamına mı gelecektir? Burada postmodern sanat anlayış ya da yaklaşımının önemli bir paradoksu ile karşılaştığı ileri sürülebilmektedir. Görüldüğü gibi, kendini postmodern sanattan yana sayanlar, modern sanatın misyon düşüncesine, geçmişi yıkmaya yönelmesine, özgün olma tezine ve seçkinciliğine karşıdır. Postmodern sanat anlayışı, buna göre herhangi bir toplumsal kritik iddiası taşımayacak, estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kuracaktır. Sanat yapıtında misyon olmayacaktır, çünkü artık yaşamda misyon yoktur. Buna karşı taklit ve popülizm olacaktır. Bu yaklaşım, zamanı öne çıkaran modern sanata karşıdır. Modern sanatın zamanı öne çıkarması yani eskiyi yıkıp yeniyi kurma için en azından ip uçları vermesi bir tarihsellik boyutunu kapsadığını göstermektedir. Halbuki postmodern sanat anlayışında tarihsellik söz konusu olamaz; eskinin yıkılıp gideceği ve onun yerine bir yeninin geleceği, bu gelişin düzeni ya da içeriği vb. düşünceler postmodern sanat anlayışında anlamsız oldukları gerekçesiyle yer almamaktadırlar. Buna karşılık postmodern sanat için bir mekansallık ya da yerellik ön plandadır. Bir başka deyişle, postmodern sanat anlayışı içinde tarihin akışı, gelişme ve bunun evrenselliği yoktur; hatta her türlü evrensellik iddiası anlamsız oldukları gerekçesi ile dışlanmaktadır. Postmodern sanat estetiği için, şu anda burada ölçütü esas alınmaktadır.” (Şaylan, 2002, ss. 96, 97)

4. HEYKEL SANATÇILARININ FİĞÜRE KİŞİSEL YAKLAŞIMLARI

4.1. Auguste Rodin

(1840 - 1917)

Tamamlanmamış bütünlüklü gövdeler

“Rodin on yedi yaşında heykelle tanıştı ve ilk görüşte aşık oldu; kendini tamamen onunla özdeşleştirdiği, iyi veya kötü günde sürecekle gizemli bir evlilikti bu. “Hayatımda ilk kez” diyecekti daha sonraları, “birbirinden ayrı ve kopuk parçalar görüyordum; kollar, başlar, ayaklar. Sonra figürün tümünü ele almayı denedim. Birden bütünlüğün ne olduğunu kavradım...Sevinçten kendimi kaybetmişim...İlk kez heykeltıraşın killi toprağını gördüm ve gökyüzüne doğru yükseldiğimi fark ettim. Fransa’ya yerleşmeden önce İtalya’ya gitti; burada gördüğü Raffaello ve Michelangelo’nun yapıtları ile Sistine Kilisesi onda büyüleyici bir etki yarattı. 1906’da Bourdelle’e şunları yazacaktı: “Akademik kısıtlamalardan Michelangelo sayesinde kurtuldum. Eserlerinde bana, şimdiye kadar (Ingres ekolünde) öğrendiğim tüm kuralların tam tersini öğreterek beni özgürlüğüme kavuşturdu...Onun güçlü eli bana uzandı ve o, benim bir yörüngeden diğereğine geçmemi sağlayan köprü oldu.” (Neret, 2007, ss. 8, 11)

Auguste Rodin, hem konu hem de bedeni algılayış biçimi bakımından heykelde modernist dönüşümün ilk temsilcisi olmuştur. Michelangelo’nun heykellerindeki bitmemişlik, Rodin’in heykel formlarının bilinçli bir amacı haline gelmiştir. Heykel sanatına bütün kadar önemli olan parçaları, biçimin kendisinin konu olmasını, bitmemiş gibi duran çalışmaları getirir. Klasik heykelin idealize edilmiş, pürüzsüz ama ruhsuz figürlerini ya da Grek heykelindeki gibi sadece anatomik güzellikleri konu edinmemiştir.

Heykel sanatında figüratif biçimlemede kişiselliğin öne çıkması ve bilinçli bir şekilde sürdürülmesi ilk kez Rodin’de görülmüştür. Rodin heykellerinde hareketi etkileyici unsur olarak kullanmıştır. Bu yüzden vücut bütünlüğü yerine, her uzvun duyguyu anlattığı bir forma yönelmiştir. Bir insan vücudunu biçimlendirirken adaleleri aynı zamanda insani duyguları yansıtmak için kullanmıştır. Rodin için bedenin heykel olarak kimlik kazanması ve bütünlüğe kavuşması figürün kimi temsil ettiğinden daha önemli olmuştur.

Rodin, bir beden tam olmadan da heykele dönüşebilir gibi bir fikirden yola çıkarak, kendi kişisel biçimleme anlayışını tamamlanmamış ancak sanatsal açıdan bütünlüklü gövdelerde görselleştirir. Heykelsi anlatıma ulaşmak için bedeni yeniden keşfetme sürecinde ondan parçalar atmaya, bedeni formun istediği ölçüde anatomik açıdan eksiltmeye başlar. Bedenin, gövdenin dışındaki büyük kütleli parçaları olan kollar, bacaklar ve baş heykele kazandırdığı anlatım gücüne paralel olarak heykelin yapısına katılmaya ya da çıkarılmaya başlanır. Figüratif biçimlemede anatomik bütünlük olmadan da heykelin bir bütün olarak kavranabileceği fikri devrim niteliğinde bir gelişme olarak görülür. (Şahin, 2010, ss. 35, 36)

Rilke, Rodin’in bedene yönelik algılarını şöyle vurgular;

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

yakaladığı nesneden yeni bir nesne, isimsiz ve kimseye ait olamayan fazladan bir nesne doğar. Ve artık belirli sınırları içeren bu yeni nesne Rodin’de söz konusudur. Böyle bir anlayışın Rodin’de karşılaştığımız figür gruplandırmalarının temelini oluşturduğu görülür.” (Rilke, 202, s. 30)

Michelangelo’da var olan figür kütle ilişkisi Rodin’in figürlerinde farklı bir anlam kazanır. Rodin’de bu bedenin kurgulanış sürecine bilinçli olarak katılır. Rodin figürün yüzeyini parlatırken kütlenin kalan kısmını ham bırakarak onun ve beden arasındaki plastik doku farklılığının yarattığı kontrast ilişkilerden faydalanır. Figür kütle ilişkisini bu tavır içinde değerlendirilmesi, figürü saran kütleyle onu açığa çıkaran bir eleman olarak kullanması geleneksel bir tavidir ve daha önce Michelangelo’da görülmüştür. Berger’e göre Rodin’in bu tavrı sadece bedene biçimsel kurgu değil anlam bütünlüğü sağladığı için de önemlidir: “Mermer oymaların çoğunda figürler ve başlar, oyulmamış taştan yarı yarıya çıkmış gibi görünecek şekilde yapılmışlardır; ama aslında mermerin içine bastırılıyor, onunla kaynaşmış gibi görünürler. İma edilen süreç devam edecek olsa bu figürlerle başlar bağımsız ve kurtulmuş olarak ortaya çıkmayacaklar, gözden kaybolacaklardır. Rodin kendisini şöyle açıklıyor: “Hiçbir iyi heykeltçi insan figürünü, yaşamın gizemi üzerinde düşünmeden biçimlendiremez; yakalanması güç çeşitlemeler içinde şu ya da bu birey, ona yalnızca her yerde hazır ve nazır olan tipi anımsatır; heykeltçi sürekli olarak yaratılandan yaratana doğru yönelir... İşte bunun için, benim figürlerimin çoğunda hala mermerin içine hapsolmuş bir el, bir ayak vardır; yaşam her yerdedir, ama gerçekten de hemen hiçbir zaman tam ifadesini bulmaz ya da birey eksiksiz özgürlüğe kavuşmaz.” (Berger, 1988, s. 48)

Klasik heykelin önemli bir ögesi olan bitirişi geri planda tutarak kendi iç dünyasını heykele yansıtmaya uğraşmış ve bazı şeyleri izleyicinin yorumuna bırakmıştır. Onun heykellerinde kullandığı aletlerin, kalıp ayırma yerlerinin, hatta parmak izlerinin

etkileri görülür. “Rodin, anatomik bütünlük gerekliliğini reddetti; heykelsel bütünlüğün geleneksel bitirişten daha önemli olduğunu savundu.” (Bilge, 2000, s. 4) Gombrich bunu şu şekilde açıklar: “Rodin, aynen Empresyonistler gibi yapıtın “bitmiş” görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu.” (Gombrich, 2002, s. 528) “Kimi işlerinin bitmemiş gibi durması, hareket halinin anlık pozlarının yansıtılması, parçanın bütün kadar önemli olması ve parçanın kendi başına eser olması yaklaşımıyla geleneksel kalıpları kıran Rodin, heykel anlayışının farklılaşmasında önemli rol oynar. Rodin, izlenimcilere benzemediğini söylese de anlık izlenimleri betimler gibi duran eserleri, izlenimcilerin eserleriyle aynı kefeye yerleştirilir. Çalışmaları için şöyle der: Modelimi uzun uzun incelerim, ondan herhangi bir özgür poz istemem; başıboş bir at gibi atölyede gidip gelmesi için özgür bırakırım ve yaptığım gözlemleri kağıda geçiririm.” (Huntürk, 2016, ss. 189, 190)

“Diğer yandan Rodin’in izlenimci akımın içinde gösterilmesinin temel nedeni onun beden üzerinde ışığı kullanma biçiminden kaynaklanır. Geleneksel yaklaşımın aksine Rodin bedeni bilinen anatomik yapının geometrik vurgusuyla değil, ışık aracılığıyla parçalar. Bunu bedenin yüzeyinde, ışığı kaslara uydurarak değil de kasları ışığa uydurarak yapar. Bu durum özellikle onun bronzdan dökülmüş figürlerinde açıkça gözlemlenebilir hale gelir. Işık gölge titreşimini, her yerde hissedilecek şekilde bedenin yüzeyine yayar. Bu tavır bedene daha en başından sanatsal anlamda güçlü bir kişilik kazandırır. Böylece beden kapalı bir yapı olmaktan kurtulur. Bu etki heykele katılan maddenin gücünün de bedenin kurgulanışına etkin bir biçimde katılmasını sağlar.” (Şahin, 2010, ss. 38, 39)

“Rodin’in heykellerinde formun parçalanması, yüzeye düşen ışığın heykellere hareket kazandırmasını sağlar ve dinamik bir etki yaratır.” (Savaş, 1977, s. 31)

Bronz yapısı itibari ile parlak bir haldeyken ışığı sert bir şekilde yansıtır. Rodin formlarında ışık ve gölge ile dinamik bir etki yaratmak istediği ve aykırı form arayışı için heykellerinde geleneksel bir malzeme olan bronzu kullanmıştır.

Rodin bedeni anatomik bir bütünlük içinde değerlendirmemiştir. Bedeni parçaları olmadan da heykelsi bir bütünlüğe ulaştırmış ve her bir parçasına biçimsel ve duygusal anlam yükleyerek kurgulamıştır.

“Getirdiği yenilikler nedeniyle Fransız heykeltıraş Auguste Rodin’in (1840-1917), modern heykelin öncüsü olduğu ve yaratıcı dehası ile heykel tarihini değiştirdiği kabul edilir. Rodin uzun bir süreç içinde çok sayıda ve farklı üslupta eserler verdiği için kaynaklarda Romantizm, İzlenimcilik, hatta Gerçekçilik akımlarına örnek olarak verilir. Rodin’in eserlerinde mitolojik konular, alegoriler görülmez.” (Huntürk, 2016, s.184)

Rodin parçalardan oluşan figürleriyle bitmiş bir sanat eserinin her zaman bütün bir figürü gerektirmediğini kanıtlamıştır.



Resim 4.1.

Auguste Rodin, “Tunç Çağı”, 1877, Bronz

Rodin Müzesi, Paris

<http://bit.ly/39VW63C>

Heykel sanatında anıtsal boyutlara ve akademik çalışmalara karşı olan Rodin, 37 yaşında canlı modelden Tunç Çağı eserini çalışmıştır. Heykel, poz olarak Michelangelo'nun dönemini anımsatsa da heykelin verdiği duygu moderndir. Rodin hızlı bir çizimin etkisini heykeline yansıtmış, mermer yerine daha kolay şekillenen, alçıya ve bronza dökümü yapılabilen kili kullanmıştır.

“Artık kendi başyapıtlarını yapacak özgürlüğe kavuşmuştu. Rodin için akademik pozlar gerekmiyordu, onun modelleri stüdyoda serbestçe dolaşabiliyorlardı. Bu baş yapıtlardan biri olan Tunç Çağı'nın kıvrak ve enerjik dış hatları izleyicilerin bazılarında hemen hayranlık uyandırırken, kimilerinde kuşkuyla karşılanmıştı. Eser fazlasıyla mükemmeldi, bunun üzerine Rodin'in surmoulage yaptığı, yani modelin vücudundan doğrudan doğruya kalıp çıkardığı söylentisi yayıldı. Ancak kendisinden daha ünlü bir grup meslektaşının onun için imzaladıkları bir dilekçe sayesinde suçsuzluğunu kanıtlayabildi.” (Neret, 2007, s. 11)



Resim 4.2.

Auguste Rodin, "Cehennem Kapıları", 1880-1890, Bronz

Rodin Müzesi, Paris

<http://bit.ly/37TfBbI>

"Rodin 1880'de, Güzel Sanatlar yönetiminden aldığı müze kapısı siparişi için yüzlerce figür çalışır. Bunu yaparken bir amacı, -büyük olasılıkla- Tunç Çağı konusunda haksız yere suçlandığını göstermektir." (Normand-Roman, 2006, s. 49) "Dante'ye hayran olduğu bilinen Rodin'in, müze kapısı kompozisyonunu kendisinin önerdiği düşünülür. Sanatçı, tema olarak Dante'nin şiiri Cehennem'i seçmiş ve Paola ile Francesca'yı, Ugolino ile çocuklarını, gölgeleri ile Dante'nin kendisini simgeleyen Düşünen Adam'ı diğer figürlerle birlikte çalışmıştır. Üç Gölge, Adem olarak da bilinir." (Huntürk, 2016, s. 185) "Kapı üzerinde Adem'in tek figürden çoğaltılmış üç temsili görüntüsü, sol elleriyle Düşünen Adam'ı gösterir ve izleyiciye üç bakış açısı sunulmuştur. Lentoda oturan Düşünen Adam, hem Dante hem de belki heykeltıraşın kendisidir." (Pingeot, 2006, s. 930)



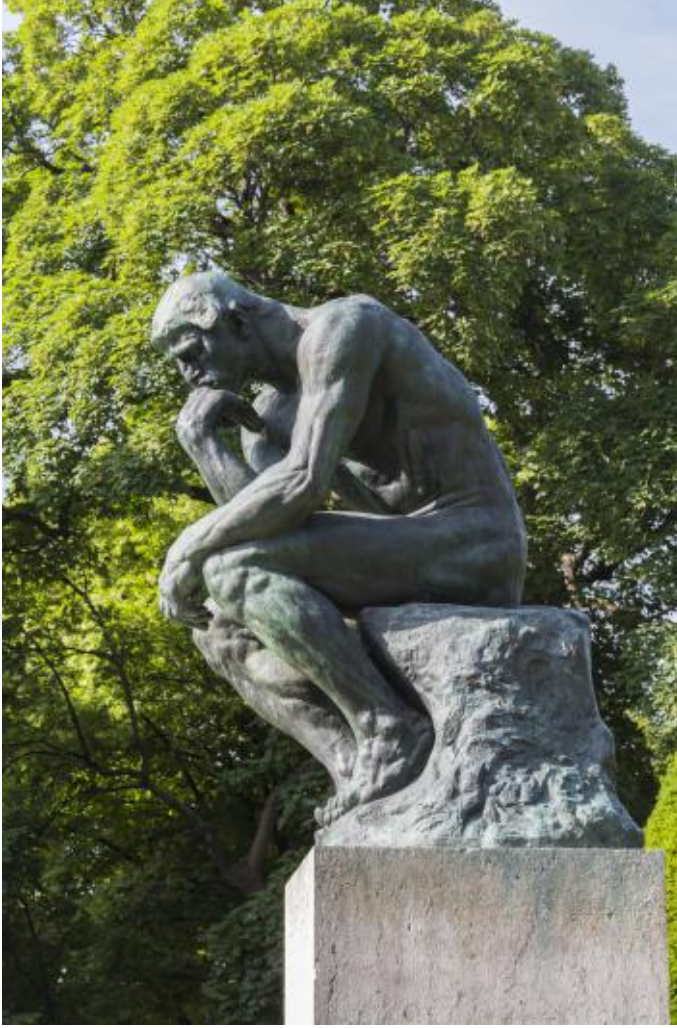
Resim 4.3.

Auguste Rodin, “Öpüşme”, 1882, Mermer

Rodin Müzesi, Paris

<http://bit.ly/2VgI4Fy>

“Rodin, kapı için tasarladığı figürleri bağımsız küçük heykel grupları olarak da sergiler. Başlangıçta Cehennem Kapıları için tasarladığı François de Rimini isimli grup, ilk kez 1887’de sergilenince, eleştirmenler bu çalışmayı Öpüşme adını verirler. Öpüşme saf mutluluğu temsil ettiği ve Rodin’in vermek istediği trajik cehennem görüntüsüyle uyummadığı için 1886’da kapıdan çıkarılır ve daha sonra devlet tarafından bağımsız mermer heykel olarak sipariş edilir.” (Normand-Roman, 2006, s. 59)



Resim 4.4.

Auguste Rodin, “Düşünen Adam”, 1903, Bronz

Rodin Müzesi, Paris

<http://bit.ly/3c1hQwL>

Rodin, *Düşünce Kıvılcımları* kitabında şöyle der: “İyi düzenlenmiş herhangi bir şeyin büyüklüğü modelajından gelir, boyutlarından değil. Örneğin Eiffel Kulesi’ni ve bir Tanagra’yı (pişmiş topraktan küçük Yunan heykeltıraş) fotoğraflayıp, ikisinden haberdar olmayan birisine göstersek, eminim Tanagra’nın Eiffel Kulesi’nden daha büyük olduğunu söylerdi: Çünkü büyük olan boyut değil Hakikat’tır. Modelaj bakımından bir armudun ya da elmanın gökkubbe kadar büyük olduğu söylenebilir.”

(Rodin, 2018)



Resim 4.5.

Auguste Rodin, “Balzac”, 1898, Bronz

Rodin Müzesi, Paris

<http://bit.ly/38NUoB8>

“Edebiyatçılar Derneği başkanı Emile Zola’nın tavsiyesiyle Honore de Balzac anıtı için adaylığını koyan Rodin, 1891’de siparişi alır ve istenen üç metre yüksekliğindeki Balzac anıtı üzerine çalışmaya başlar. Sanatçı, 1893’te bitirmesi gereken anıt için çok gecikir, çünkü bir yandan Victor Hugo anıtlarını ve Calais Burjuvaları’nı çalışmakta, bir yandan da Balzac’ın yaşamını irdelemektedir. Sanatçı, Balzac heykelinin birbirine benzer maketlerini çalışır.

Genel olarak Balzac'ı, çalışırken giydiği sabahlık/pelerinle betimler. İlerleyen zaman içinde maketlerindeki tüm öyküsel ayrıntıları ortadan kaldırır, sadece modelinin saygınlığını temsil eden dantel yakayı korur. 1897'de Balzac, kukuletalı, pelerinli, dantel yakalı olarak ortaya çıkar. Fakat sonuç skandaldır. Edebiyatçılar Derneği böyle bir heykeli kabul etmez, eser alaya alınır. Sonuçta Balzac heykeli başka bir heykeltıraşa, Alexandre Falguere'ye sipariş edilir ve Paris Friedland Caddesi'ne yerleştirilir.

Camille Claudel, Rodin'e bir mektubunda Balzac heykeliyle ilgili şöyle yazar: "İnanıyorum ki büyük bir başarı kazanacaksınız; özellikle bu işten iyi anlayanların gözünde..." Rodin ise Balzac eseri için şöyle der: "Alaya alınan, yok edilemediği için küçük düşürülmeye çalışılan bu yapıt benim tüm yaşamımın bileşkesi, estetiğimin temel ögesidir." (Huntürk, 2016, ss. 188, 189)

Rodin'in ölümünden yıllar sonra Balzac heykeli bronza dökülmüş ve yapıtın on dökümü Amerika ve Avrupa kentlerinde yerini almıştır. Bu çalışma Rodin'in eserleri arasında XX. yüzyıl heykel dilinin başlangıcını en açık biçimde ifade etmiştir. "Zamanının çok önünde olan Balzac adlı yapıtı, hem birebir taklitçiliği reddetmesi, hem de formları cesurca yalınlaştırmasıyla heykelde yeni dışavurumcu olanakların yolunu açtı." (Neret, 2007, s. 68)

Rodin farklı heykeller yapmak için eserlerini bölüp çoğaltma eğilimindedir. "Rodin'in 1898 – 1900 arası çalışmaları, kendisinden sonraki sanatçıları etkiler. Matisse'in 1901'de çalıştığı kolsuz heykelciği Madelaine, Giacometti'nin Kol (1947), Bacak (1956) ve Burun heykelleri ile Maillol, Hoetger gibi sanatçıların çalıştıkları torsolar örnek olarak verilebilir. Her durumda parça, gövdenin bütününden daha etkili görülür." (Huntürk, 2016, s. 192)

4.2. Henry Spencer Moore

(1898 - 1986)

Figürde kütleli görünüm

Henry Moore organik soyutlamanın en önemli ismidir. Soyut sanatın savunucusu sanatçılar, heykelde soyutlama konusunda farklı görüşlere sahip olmuşlardır. Heykellerinde doğasal figürlerden tamamen kopup Gerçeküstücülük, Konstrüktivizm gibi akımların temsilcisi olan heykeltıraşlar olduğu gibi, soyutlamayı figür üzerinden organik soyutlama biçiminde yapma arayışında olan heykeltıraşlar da vardır. Moore sanatı doğadan tamamen ayrıştırarak yapılan soyutlamayı benimsememiş, soyut arayışları organik soyutlama etrafında şekillenmiştir. Bu yüzden onun organik soyutlaması geleneksel malzemede karşılık bulmuş, başta bronz olmak üzere tüm geleneksel malzemeleri heykellerinde kullanmıştır.

Nilgün Bilge'ye göre; "Tüm dünya üzerinde eserleriyle hemen tanınan Moore'dan daha belirgin bir heykeltıraş yoktur. Zamanın pek çok heykeltıraşı arasında daha tutarlı ve disiplinli bir yol izlediği açıktır. Hemen hemen hepsinden daha özgün olduğunu da söyleyebiliriz. Gene de kabul edilmelidir ki, ömrü boyunca özgünlüğe ulaşmak için onca çok sayıda kaynaktan yararlanan başka bir büyük heykeltıraş da yoktur." (Bilge, 2000, s. 105) Moore göre toplum içinde heykel resimden daha çok önemli bir yere sahiptir.

Moore'un üslubunda yalınlık ve kitlelilik ön plandadır. Bunun sebebi Mısır, Etrüsk ve Meksika sanatlarından etkilenmiş ve bunları harmanlayarak kendine bir dil geliştirmiş olmasındandır. İlkel sanatların ifade gücünü, oluşturduğu formlara aktarmıştır.

"Heykel sanatının her zaman doluluk/boşluk değerleri ve mekan/çevre ilişkisi vardır. Fakat Henry Spencer Moore'un heykelleri, çevreyle yepyeni bir iletişim kurar. Sanatçının kullandığı biçimler, Mısır heykeli gibi kapalı biçimler değil,

hem açık hem kapalı, çevre ile iletişim kuran, bulunduğu boşluğa açılan, onu şekillendiren, yeni mekanlar oluşturan biçimlerdir. Doğadaki yüzey şekillerinden, insanlardan esinlenerek çalıştığı heykelleri adeta yeni yüzey şekilleri oluşturur. İzleyici, Moore'un heykellerinde yeni bir çevre, yeni yüzey şekilleri duygusu deneyimleyebilir." (Huntürk, 2016, s. 268)

"Ana sanat akımları ve ilkel kültürlerin sanatı ile ilgilenen Moore, hiç birine tamamen uymamış, kendi üslubunu geliştirmiştir. Moore'un figürlerinde, yüzey şekillerinin, dağların, tepelerin, ovaların, kanyonların özgün yorumu gözlemlenir. İnsan figürleriyle adeta yeni yüzey şekilleri oluşturmuş, heykelin doğanın bir parçası olarak algılanmasını istemiştir." (Huntürk, 2016, s. 272)

Moore heykellerine göre malzeme bulmak yerine malzemeye göre kompozisyonlar üretmiştir. Heykellerinde doğal malzeme kullanmış, malzemeleri özünden koparmayarak onlara ne yaptırılabileceğini sorgulamıştır. Figürlerinin canlılığı malzemeye olan yaklaşım biçimindeki duyarlılığından gelmektedir.

Moore'un doğal malzeme kullanımına olan yaklaşımını Yılmaz şöyle özetler;

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

“Delikler daha ilk başlangıcında heykele ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin bir biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile bir karşıtlıktır. Bu benim için estetik bir sorun olmuştur.” (Moore, 1983, s. 33)

Moore heykellerinde sadece heykelin mekansal üç boyutluluğunu değil iç boyutlarını da ele almıştır. Nesnenin sadece dış yüzeyleri ile anlatımına karşı çıkan soyut sanatın ruhuna uygun olarak heykelin iç dünyasını da biçime dahil etmiştir. “Bazı sanatçılar görsel duyarlılığı karşılayan şeyleri doğada bulur, yapıtlarını buradan çıkararak kotarırlar. Bazıları da kendi iç dünyasına yönelip ruhsal yapısı ile hesaplaşmayı yeğler”, “Figüratif ve soyut sanatın niçin aynı zamanda ve yan yana, hatta aynı kişide gerçekleşmediğini anlayamıyorum. Biri doğru, diğeri yanlış değil ki...” (Moore, 1996, s. 9)

Moore’un heykellerinin ve kullanmak için seçtiği malzemelerin temelini doğadaki biçimlerin ve nesnelerin yapıları ve sınırsız dönüşebilme olanakları oluşturmuştur. Moore’a göre bu yaklaşım; “sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir.” (Yılmaz, 2001, s. 101)



Resim 4.6.

Henry Moore, “Kral ve Kraliçe”, 1952-1953, Bronz

Tate Sanat Galerisi, Londra

<http://bit.ly/2HKhvRc>

“Moore, figüratif biçimleme açısından kişiselliğin doruğuna ulaşmış bir sanatçı olarak kabul edilir. Diğer çağdaşları gibi figürü kendi kişisel yönelimlerine göre yeniden icat etmekle kalmayıp, figüratif biçimlemeye ilişkin getirdiği özgün yaklaşımı ve çözüm önerileriyle de dönemin heykel sanatını önemli ölçüde etkiler.” (Şahin, 2010, s. 39)



Resim 4.7.

Henry Moore, “Madonna and Child”, 1943, Bronz

Tate Sanat Galerisi, Londra

<http://bit.ly/2v936LM>

Moore’un heykellerinde insan esaslı temalarla öne çıkmıştır. Anne ve Çocuk bu temalardan biridir. Kütleselliğin yanında boşluğun plastik öge olarak kullanıldığı bu yapıt kadın imgesinin kütleselliğine hafifletici bir unsur, çocuğu saran anne temasına da kavramsal bir anlam katmaktadır.

“Moore’a göre bir taşın en önemli özelliği sert olmasıdır ve bu onun varlık tarzını belirler. Taş sıradan bir nesneden bir sanat ürününe dönüşürken bu özelliğini kaybetmemeli, kendi gerçekliğini ürün üzerinde hissettirebilmelidir. Buna göre sert bir taşa yumuşak bir ten hissi vermeye çalışmak, yeni bir şey yaratırken eskisini tamamen yok etmek anlamına gelir.” (Şahin, 2010, ss. 41, 42) Moore malzemeye bu şekilde yaklaşarak malzemenin doğallığını ve yüzeylerini korumuş, kendinden oluşan formları ön plana çıkarmıştır.

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

Bu yaklaşım XX. yüzyıl sanatçılarına yeni bir anlayış kazandırmış ve uzunca bir süre üzerinde çalıştığı uzanan figürlerinde görünür hale gelmiştir. Bu heykeller Moore’un diğer çalışmalarında da olduğu gibi aşırı bir hareketlilik göstermezler. Beden durağan bir formdadır ve bedenin parçaları birbirine yaklaştırılmış, birbirinin içine geçirilerek birleştirilmiştir. Her zaman olduğu gibi doğada var olan malzemelerin biçimlerine bozmamıştır.

Moore bu durumu şöyle ifade eder: “Canlanan figür değil, figürün ortasındaki taştır. Ben taşın doğasını, yumuşak etin doğasını taklit etmek için bozmayacağım” (Ferrier ve Pichon, 1994, s. 465)



Resim 4.8.

Henry Moore, “Uzanan Figür,” 1929, Hornton Taşı

Leeds Şehir ve Sanat Müzesi, İngiltere

<http://bit.ly/2PgiXz5>

“Bedenin bu şekilde gösteriliyor olmasının temel nedenleri ile Moore’un taşa ilişkin görüşleri bu noktada birebir örtüşür. Moore taşın ağır ve sert olduğu bilgisiyle heykelsi formun, figürün ağır kütleli görünümü arasında bir bağ kurmuştur. Moore oluşturacağı heykeli bütünlüklü bir gözlemlerle bakmıştır. Heykelin canlılığını ve gücünü buradan ve sanatçısının derin doğa gözlemlerinden aldığını söyler.” (Şahin, 2010, s. 42)

Moore, figüratif biçimlemede boşluğu etkin bir plastik eleman olarak kullanmasıyla da önemli bir yere sahiptir. Heykel sanatında figürde boşluk olgusunun beden kurgulanışı sürecinde yoğun ve tutarlı bir şekilde kullanılması Moore ile gerçekleşmiştir. Boşluğu figürün içine sokmuş ve figürün yapılandırılışında etkin bir öğe haline getirmiştir. Bununla heykelin etrafını saran boşluk dışında heykelin her parçasının birbirleriyle olan ilişkilerinden oluşan iç boşluğu da kullanmıştır.



Resim 4.9.

Henry Moore, “Üç Parçalı Uzanan Figür No:2”, 1963, Bronz

Tate Sanat Galerisi, Londra

<http://bit.ly/32i1wTQ>

“Bu yaklaşımların hepsinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan figürler, statik nesnelere olmaktan kurtularak plastik anlamda son derece canlı, enerjik, kütleli ve güçlü bir görünüme kavuşurlar. Moore bu yaklaşımla kendi kişisel biçimleme anlayışı ve gerçeklik kavrayışıyla heykel sanatında figürü daha önce hiç görülmemiş biçimde farklı bir varlık tarzına ulaştırmıştır.” (Şahin, 2010, ss. 43,44)

4.3. Constantin Brancusi

(1876 - 1957)

Figüratif heykelde yalınlaşma

“Romen asıllı sanatçı Constantin Brancusi (1876, Pestişani Gorj, Romanya–1957 Paris)”. (İnankur, 1997, s. 286) modern heykel sanatının doğmasına öncülük eden sanatçılar arasında yer almaktadır. Brancusi XX. yüzyılda başlayan değişim sürecinde heykel sanatına ve figüratif biçimlemeye kişisel yaklaşımıyla yeni bir anlayış getirmiştir.

“Constantin Brancusi, Bükreş Akademisi’nde eğitim alır. 1904’te Paris’e gelerek ilk çalışmalarında Rodin, Gauguin ve Derain’den etkilenir.” (Pratesi, 1988, s. 469)

“XX. yüzyılın avangard sanatçılarından biri olan Constantin Brancusi, belli temalar üzerinde çalışarak yapıtlarını birden fazla ve farklı malzemeler olan alçı, taş ve bronz gibi malzemelere uygulayarak, bir formun değişik malzemelere uygulanması sonucu elde edilecek değişik etkileri denemek istemiştir. Bunu yapmasının amacı farklı malzemelerin heykel üzerindeki etkisini ölçmek olmuş, mermerde uygulamış olduğu bir yapıtını bronz malzeme de uygulayarak, yüzeydeki ışığın yayılışını izlemiştir. Mermer doğası gereği ışığı depo ederken, bunun tam tersi olan bronz ışığı bir ayna gibi yansıtmaktadır.” (Savaş, 1997, s. 72)

“... insan anatomisini eksiksiz bir biçimde işlemeyi akademik ölçüler içinde öğrenmiş, fakat heykelde insan gövdesinin tartışılmaz egemenliğine karşı başkaldırmıştı.” (Lyton, 1991, s. 49) “...hem sanat okulunda öğrenciyken hem de Rodin’in asistanıyken kazandığı bütün becerileri bir kenara bırakmaya ve sadelikteki en uç noktayı yakalamaya yöneltmiştir.” (Gombrich, 2002, s. 581) XX. yüzyıl soyutlamacı anlayıştaki sanatla soyut sanatı etkilemiştir. “Sanatçı başlangıçta çalışmalarında

Rodin'den etkilenmişse de, kısa sürede tüm figüratif anlayışları dışlamış olduğundan, Brancusi'yi belirli bir sanat akımıyla ilişkilendirmek zordur.” (Şenyapılı, 2003, s. 66)

Brancusi nesneyi ve figürü en yalın biçime indirgemıştır. Heykeli oluşturma yöntemi ve figüre yaklaşımıyla Rodin'le benzerlikler göstermiştir. Her ikisi de heykel hangi parçaları olmadan da bir beden bütünlüğüne kavuşabilir düşüncesini sorgulamışlardır. Bu benzerliğe karşın Rodin'de beden tüm tanınır haliyle karşımızda dururken Brancusi neredeyse soyutun sınırlarına ulaşmıştır. Bilge, Brancusi'nin heykellerini şöyle açıklar; “Doğada temel olandan yola çıkarak, “nesnelerin gerçek duygusu” yakalanabilir, düşünce ve sezgiyle anlaşılabilir yalın bir heykel üslubu yaratılabilirdi. Bu yöresel üslup değil, evrensel bir üslup olacaktı. İşte Brancusi bu ilkeyle yola çıktı. Rodin gibi O da: “Heykel neler olmadan da olabilir?” diye sorgulayıp duruyordu.... Brancusi'nin yeni heykel görüşü, karmaşıklıklardan kurtulmuş, yalın, kaidesiyle birlikte bütünsel bir heykel olan, soyutun sınırlarına dayanmış ama bütünüyle soyut olmayan biçimlerden oluşan bir sanattı. O, heykelde yalınlaştırma ve bütünsellik fikrinin insanı daha geniş çağrışımlara götürdüğünü fark etmişti.” (Bilge, 2000, ss. 25, 26)



Resim 4.10.

Constantin Brancusi, “Genç Kız Torsosu”, 1922, Mermer

Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi, Cambridge

<http://bit.ly/2HRN0bW>

Brancusi'nin figüratif biçimlemedeki yalınlık anlayışı onun büstlerinde ve torsolarında görülmektedir. Büst ve torsolarında yüzeyi pürüzsüz ve parlak bir biçime dönüştürmüş, neredeyse tüm ayrıntıları atmış, sadece ana parçaları bırakmıştır. Çağdaş yontu sanatının temel taşları arasında yer alır, yontularındaki detayları atarak her zaman formun esasına, özüne varmaya çalışmıştır. “Sanatçı gitgide en sade, en soyut biçimlere ulaşmış, tüm oluşumun başlangıcı olabilecek yumurta biçimlerini yaratmıştır.” (Huntürk, 2016, s. 210)



Resim 4.11.

Constantin Brancusi, "Öpücük", 1912, Taş

Montparnasse Mezarlığı, Paris

<http://bit.ly/2vbs9xD>

Brancusi heykellerinde formu kendi iç dünyasında gördüğü şekilde sadeleştirir. Brancusi'nin "Öpücük" heykeli dışavurumcu bir şekilde sadeleştirme arayışının en belirgin örneklerindedir.

Figüratif biçimlemede heykeli figür–kütle ilişkisi içinde biçimlendirmiştir. Bu sanatçının ilk önemli heykelleri arasında yer alan “Öpücük” isimli yapıtında görülebilir. Bu yapıtta Brancusi geleneksel anlayışın dışına çıkarak yontma tekniğini farklı bir biçimde uygulamıştır. Kütlenin kullanılabilir kadarını kullanmıştır. Bunun için kütlenin içine yerleştireceği figürleri geniş hacimlerle değil taşın yüzeyine açtığı çizgisel oyuklarla biçimlemiştir. Böylece taşı özünden koparmadan var olan kütsel gücünü heykelin yapısına dahil etmiştir. “Öpücük” isimli yapıtı ileriki yıllarda bir çok sanatçıyı etkileyerek geometrik form kullanma eğilimine yöneltecektir.

Sanatçı bir kaç yıl boyunca, birden fazla öpüşen iki insanı bir küp biçiminde yaratmaya çalışmıştır. Yapıtı karikatürü anımsatsa da aslında amacı taşın orijinal biçimini koruyarak bir çift insan görünümü vermektir.

Gombrich “Sanatın Öyküsü” kitabında Brancusi ile Michelangelo’nun figüratif heykellerini teknik açıdan karşılaştırır; “Michelangelo’nun heykelcilikten anladığı şey, mermer blok içinde saklanmış gibi duran biçimi ortaya çıkarmak, figürlerine yaşam ve hayat kazandırırken orijinal taş bloğun basit dış hatlarını korumaktır. Brancusi aynı sorunu diğer ucundan ele almış gibidir. Onun öğrenmek istediği şey, taşın orijinal biçimini olabildiği ölçüde koruyarak bir çift insan görünümünün nasıl verilebileceği idi.” (Gombrich, 2002, s. 581)



Resim 4.12.

Constantin Brancusi, “Uyku”, 1909, Taş

Metropolitan Sanat Müzesi, New York

<http://bit.ly/2unJGCx>

1909 yıllarında yaptığı “Uyuyan Güzellik Tanrıçası” isimli heykeli sadeliğin ve saf formun belirgin örneği olarak görülür. Sanatçının “Uyku” adlı çalışmasında da Rodin etkisi görülmektedir. Bu taş kütesine yanlamasına yontulmuş, tam bitirilmeden yarım bırakılmış uyuyan bir yüz ifadesidir.

Yılmaz, esere dair yaptığı yorumunda; “Brancusi, sanki figürü uyandırmaktan korkmuş da çalışmasına ara vermiş, sonra bir daha ele almamıştı” (Yılmaz, 2013, s. 118) ifadelerini kullanır.



Resim 4.13.

Constantin Brancusi, “Uyuyan Güzellik Tanrıçası”,1910, Bronz
Metropolitan Sanat Müzesi, New York

<http://bit.ly/2wyn0A2>

Savaş ise, “Uyuyan Güzellik Tanrıçası” adlı çalışmayı; “Yatmış basit bir baştır. Bu başta bir yumurta sadeliğine varan detaylardan arınmışlık vardır. Gözler, ağız ve burun çok ince bir duyarlılıkla belirtilmiştir. O kadar duyarlıdır ki sanki bir hayalin veya rüyanın maddeleşmiş etkisini verir” (Savaş, 1977, s. 71) ifadeleriyle açıklamaktadır.

4.4. Alberto Giacometti

(1901 - 1966)

İmgeden figüre

“Heykel sanatçısı Alberto Giacometti İsviçre’nin İtalya sınırı yakınlarındaki Grisons Kantonun’da doğmuş ve Paris’te yaşamıştır.” (Genet, 1990, s. 79) Giacometti, avangart sanatçılardan oluşan bir ailede dünyaya gelmiştir; vaftiz babası Cuno Amiet ve amcası önemli simbolist ressamlardan, babası Augusto Giacometti ise tanınmış bir İsviçreli post-empresyonisttir. Bunların sanatsal gelişimi üzerinde etkisi olmuştur. “İsviçreli sanatçı Giacometti, resim ve heykel eğitimi görmüş bir sanatçıdır. 1922’de Paris’te Grande Chamiere Akademisi’ne girmiş ve Emile Antoine Bourdelle’nin atölyesinde çalışmıştır.” (Huntürk, 2016, s. 257) Heykellerini başlarda modele bakarak çalışmış, aslına uygun heykeller yapamayınca bunu bir saplantıya dönüştürerek ezbere çalışmaya başlamıştır. “Bunda, kübizm, ilkel sanat ve gerçeküstülikle tanışmasının da payı vardı elbette.” (Yılmaz, 2013, s. 150) Giacometti, Gerçeküstüçlük, Kübizm ve Dışavurumculuk ile bağdaştırılacak şekilde geniş bir formsal ve figürsel arayış içindedir. Bir süre kübist ve özellikle gerçeküstü heykeller yaptıktan sonra heykellerinde figüre dönmüştür. “Kendine özgü, gittikçe incelen figürlerini çalışana dek çeşitli akımlardan etkilenmiş ve farklı üsluplarda çalışmıştır.” (Huntürk, 2016, s. 257) Figürlerinde hacim etkisi yoktur, ince ve uzun formlar insan algısını oluşturur ancak detaylarda karakteristik özelliklerin soyutlandığı gözlemlenir. Figürlerin gittikçe küçülmesinin, incelmesinin, farklı bir yüzey anlayışıyla biçimlendirilmesinin, heykelde figür-kütle, kütle-boşluk gibi temel öğelerin beden üzerinde birleştirilmesinin temelinde Giacometti’nin insan üzerine geliştirdiği bu algılama biçimi yatar. Figürlerini insanın evrendeki yalnızlığı ve tedirginliği üzerinden kurgulamış, uzaklık ve eksilmek

kavramları üzerinden oluşturmuştur. Giacometti heykelin kendisinin yarattığı boşluk ve mekanı kullanarak figürle izleyici arasına bir uzaklık yerleştirmiştir.

Figürlerinde uyguladığı en önemli biçimsel yeniliklerden biri yüzeyi biçimlendirme şeklidir. Hemen hemen tüm figürlerinde beden imgesinin tüm yüzeyini küçük hacimlere ayırmıştır. Işık yüzeyde çok fazla parçalanır, yüzeyin tamamına gölge hakim olur, böylece figürü bir kişiliğe kavuşturur ve dramatize eder.

Kaide, geleneksel anlamda statik olarak temelde figürü taşıyan nesnedir. Hem beden hem de gerçekliğin yeniden üretilmesine yardımcı olmaktadır. Kaidenin bunun dışındaki görevi -Michelangelo'da da olduğu gibi- figürü biraz daha ön plana çıkarmak, bedenin vurgusunu yapmaktır. Giacometti için ise kaide beden imgesiyle üretilen anlamın; figürün ve heykelin tam anlamıyla bir parçasıdır. Kaidenin görevi ve işlevi, salt figürü ayakta tutmak değil, sanatçının figür aracılığıyla ulaşmak istediği sonuca katkı sağlamaktır. Giacometti'nin figürleri etrafını saran boşluk içinde gittikçe kayboluyormuş, eksiliyormuş izlenimini verirler. Kaide boşluğun etkisini tamamlar nitelikte figürün büyük bir kütlede eksilerek geriye kaldığı izlenimini vurgulayacak biçimde düzenlenir.



Resim 4.14.

Alberto Giacometti, “Kaşık Kadın”, 1926-1927, Bronz

Guggenheim Müzesi, New York

<http://bit.ly/2vUbzmb>

Giacometti bulunduğu döneme ve figüratif biçimlemeye yön veren önemli sanatçılar arasındadır. Diğer sanatçılardan biçimsel ve özellikle bedenin kurgulanış biçimine kaynak oluşturan düşünce farklılıklarıyla ayrılmaktadır. Genel olarak dönemin sanatçılarının çıkış noktası doğa ve onun kendi içindeki düzenidir. Örneğin; Moore’un heykellerinin gücünü, canlılığını doğayı derinlemesine gözlemlemesinden alması gibi. Ancak Giacometti için durum farklıdır. Onun çıkış noktası tüm bunların dışında salt kendi hayal gücü, imgelemidir. Giacometti malzemeyle çalışmaya başlamadan önce, imgeleminde yapmak istediği heykelin görüntüsünü belirlemektedir. “Gerçeküstü sanatçı topluluğuna ilk katılanlardan olan Alberto Giacometti’nin (1901-1966) Kaşık Kadın isimli eserinde soyutlama ve metamorfoz söz konusudur.” (Huntürk, 2016, s. 257)

Giacometti'nin bedenleri deneyimleri ve imgelemeleriyle oluşturduğu biçim ve düşüncenin birbiriyle eksiksiz şekilde örtüşmesinin önemli örneklerindedir.

“...sanatsal töreleri bir türlü kabul edemiyordu. Giacometti nesnelere kendine özgü bir gözle görüyor ve eserlerinde kendi görüşünü inatla uyguluyordu. O'nun heykellerinde ilkel sanatların, Mısır sanatının, Kübizm'in, Gerçeküstücülük'ün izlerinin etkisi açıkça görülmektedir. Bir çok bakımdan, Giacometti'nin hayalinden yarattığı figürler heykel tarihinin bazı kesimlerini bize yaklaştırır. 1926'da yaptığı Spoon Woman/Kaşık Kadın adlı heykeli, bizi sonsuz çağrışımlara sürükleyen icat ettiği yeni figürlerinden yalnızca biridir. Bu heykelde Afrika ilkel kabile nesnelere, insan bacakları olan kaşıkları, neredeyse yüz çizgileri olmayan Siklat kafasını ve Kübizm'in geometrik biçimlerini bir arada görebiliriz.” (Bilge, 2000, s. 48)

Lynton sanatçı için şu ifadeleri kullanmıştır;

“Hem modele bakarak hem de ezbere çalışırken elleriyle durmadan yüksek armatürlere yapıştırdığı alçıya biçim vermeye çalışıyor ve bu neredeyse cisimsiz çizgisel biçimlere ayrıntıları belirli bir kimlik kazandırıyor. Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örneklerini bulmak istersek, Mısır heykeline dönmemiz gerekir. Belki de bu figürlerle, Mısır heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlikte de bulunabilir: Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı, nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir özellikse, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir.” (Lynton, 1991, ss. 221, 222)

Giacometti 1920'lerin sonuna doğru Gerçeküstücülük sanat akımına karşı bir yakınlık duymuş, 1933'te; “Bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum; bunları mekân içinde hiç bir şey değiştirmeden ve anlamlarının

ne olduğunu kendime sormadan tamamlıyorum.” (Lynton, 1991, s. 196) ifadelerine yer vermektedir. Giacometti duygu ve düşüncelerini gerçeküstücü bir anlayışla heykele aktarmıştır. Sanatçı üç boyutlu çalışmalarını yaparken, hazır nesnelere kullanmış ve heykele yeni bir işlev vererek, heykelleri ile izleyici arasında yeni bir ilişki kurmuştur. Giacometti çalışmalarının gerçeklikten uzak olduğunu fark ettikten sonra sanat yaşamını tamamen değiştirecek bir karar vererek yeniden model kullanmaya başlamış, ve gerçeküstücüler tarafından gruptan çıkarılmıştır. Sürrealizmden figüre dönüş nedeni düşünsel dünyası olduğu kadar geleneksel malzemeye olan bağlılığıdır. Gerçeküstücü heykellerinde olduğu gibi figüre dönüp detaylarda soyutlama yapmaya başladıktan sonra da ince heykellerinin ihtiyaç duyduğu dayanıklılığı en iyi karşılayacak malzeme olan bronzu kullanmaya devam etmiştir. Yılmaz, Giacometti ile ilgili olarak; “Oysa modele bakarak çalışmakla ezbere çalışmak arasında, en azından kendi heykelleri bağlamında, bir fark olmadığını görmüştü sanatçı. Çünkü her iki yöntem sonunda ortaya çıkan heykeller birbirine benziyordu. İzleyicinin, bunlardan hangisini modelden, hangisini akıldan yaptığını bilmesi olanaksızdı.” (Yılmaz, 2013, s. 151) görüşlerine yer vermektedir.

Sartre, Giacometti için; “... şu bir gerçek: Giacometti insanı görüldüğü gibi – belli bir uzaklıktan – yapan ilk heykeltıraştır. Tıpkı ressamların tuvalindeki figürlere mutlak bir uzaklık verdiği gibi o da verir mutlak uzaklığı imgelerine. Yirmi adım ötede ya da on adım ötede bir figür yapar. Ne yaparsanız yapın, o hep orada kalır. Yani figür, gerçekliği olmayan bir alandadır. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütleyle olan ilişkinize bağlı değildir artık: Sanat’ın özgürleşmesi denir buna.” (Yılmaz, 2004, s. 29) Giacometti figürlerine tıpkı kibrit çöpünü anımsatan, kendine özgü stilde formlar vermiş, yapıtlarının gizemli niteliğini anlamak için, yapıtlarının çoğunu deforme etmiş, figürleri normal ölçülerde, oranlarda olmadığı gibi bilinçli olarak uzatma

yoluna gitmiştir. “... kibrit çöpünü anımsatan figürlerini uzaktan görülüyormuş gibi küçük ölçülerde yaparak heykele uzaklık kavramını getirmiş...” (İnankur, 1997, s. 677) Giacometti insan figürlerini soyutlayarak modern heykel sanatına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Kınay, Giacometti'nin işleri üzerine; “İnsan güçsüz ve anlaşılmasız bir yaratıktır. Bu gerçek ve yargı maddesinden sıyrılmış, dematerialize edilmiş ve ölçsüz derecede uzatılmış, inceltmiş kadın ve erkek figürleriyle somutlaştırılmak istenmiştir. Tasvirlerde, bir figürün karşıdan anlamlı bir nitelikle görülebileceği düşüncesiyle hareket edilmiş; yürüyen, duran kadın ve erkek figürleri bu anlayışla biçimlendirilmiştir. Yapım malzemesi olarak kurşun kullanılmıştır.” (Kınay, 1993, s. 298) görüşlerini öne sürmektedir.

Sanatçının çalışmalarına bakıldığında bazen tek bir figür bazen ise bir meydan görüntüsünde figürlerin başka yönlere gittiği görülür. Giacometti'nin figürlerine çalışırken durduğu uzaklıktan bakarsak figürlerinin o kadar da ince olmadığını fark ederiz. Figürler karşımızda canlı ve bir o kadar da kimseye benzemeyen bir insan görüntüsüne benzemektedir. “Grup halinde görüldükleri zaman birbirlerinden ve bizden kopuklukları daha da belirginleşir. Bu figürlerin içinde buldukları mekândan, kendi içlerine doğru büzüldükleri söylenebilirse de, o mekân içinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla toprağa bastıkları da ileri sürülebilir.” (Lynton, 1991, s. 222) Giacometti çok hızlı çalışan ve yaptığı heykellerini sürekli değiştiren bir sanatçıydı. Bu ince figürlerini “saydam konstrüksiyonlar” olarak tanımlamıştır. (İnankur, 1997, s. 677)



Resim 4.15.

Alberto Giacometti, “Yürüyen Adam”, 1960, Bronz

Carnegie Sanat Müzesi, Pensilvanya

<http://bit.ly/32hj5DJ>

Aygün sanatçının “Yürüyen Adam” çalışması için; “Giacometti’nin “Yürüyen Adam’ı” boydan boya sonluluktur, ölümlülüktür. Çıplak adamı son bir hamledir, son bir atılımdır. Artık adım atmayacağından değil çoktan geçmişe karıştığından ölümlülüğün son kırılmasını şimdiden taşıdığından, olağandışı durağanlığı bundan. Yontunun aşağısında kaide var. Giacometti'nin yontusunun kaidesi de parça, kesintisizdir. Kaide figüre yedirildiğinden değil; tersine figür kaidenin pençesine düşmüştür, kaide figürün iliğini emer onu felce uğratar. Kaidenin anlamını dokusu da ele verir.” (Aygün, 2002, s.124) görüşlerini ileri sürmektedir.

Giacometti’nin figürleri genellikle yürür vaziyette ya da dimdik duran kadın ve erkek figürlerinden oluşur. “Erkeğin aşağı adım atmasına karşılık, kadınlar bazen arabaya binip yokuş aşağı serbest iner. Giacometti güzellikten çok gerçeğin peşindedir, bütün derdi gördüğü şeyin ta kendisini sadakatle, adaletle doğru dürüst yapmaktır.” (Aygün, 126)



Resim 4.16.

Alberto Giacometti, “Şehir Meydanı”, Bronz

<http://bit.ly/2vXpLuu>

Giacometti'nin “Meydan” adlı heykelinde kaide üzerinde dört figür oluşturan sanatçının figürleri belirgin değildir ama bir tane kadın figürü algılanmaktadır. Kalın ve geniş bir kaide üzerinde ince ve küçük yapılarda figürler bulunan çalışmada kaide figürü yok edecek bir duruma gelmiştir. Savaş sanatçının bu çalışmasını şöyle yorumlar; “Açık havada incelediğimizde, heykelin etrafını saran büyük boşluk heykeli yok edecektir. Açık havanın güçlü ışığı altında heykel eriyecek ezilecektir. Bu durum heykelin gerçek boyutlarının küçük olmasıyla ilgili değildir. Bu heykeller anıtsal olma (Monumental) özelliğinden çok daha bir dışa vurumcu ve anlatımcı heykellerdir. Sınırlandırılmış bir boşluk içinde daha çok varlıklarını ortaya koyabilirler. Boyları istenildiği kadar büyütülsün büyük bir boşlukta etkili olmazlar.” (Savaş, 1997, s. 16)



Resim 4.17.

Alberto Giacometti, “7 Figür, 1 Baş (Orman)”, 1950, Bronz

Lehmbruck Müzesi, Duisburg

<http://bit.ly/2Vehywh>

Giacometti'nin bir diğer figüratif çalışması olan “Orman” için Lynton; “Giacometti de heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez, Orman gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılırsa da, yapılmassa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, Giacometti'nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir.” (Lynton, 1991, s. 197) ifadelerini kullanmaktadır.

1935-1945 yılları arasında sanatçı, kendi yorumu ile doğadan esinlenerek insan ve hayvan figürlerini çalışmıştır. Bazı heykellerinde özgün perspektif kuralını benimsemiştir. Örneğin figürlerin üst kısımlarında başlar git gide küçülmektedir.



Resim 4.18.

Alberto Giacometti, “Boğazı Kesik Kadın”, 1932

Modern Sanat Müzesi, New York

<http://bit.ly/2PhtmKK>

“Giacometti’nin Gerçeküstücülük’ün konularından şiddet ve cinselliği yansıtan ve yere konulmak üzere hazırladığı Boğazı Kesik Kadın çalışmasında, figür kadından ziyade bir böceği andıran toraktır. Bu yaklaşımda bir tür antropomorfizm söz konusudur.” (Huntürk, 2016, s. 259)

Hohl’a göre, Boğazı Kesik Kadın’da “aşk ve keder bir aradadır... Sanatçının esinlendiği konularla ilgili farklı yorumlar yapılmıştır. Örneğin çalışmalarında kadın erkek gibi iki beden kutup oluşunun metaforu vardır, insan varlığının draması yansıtılmıştır ve bir rüyanın parçasıdır. Çocukluk, şimdi, gelecek, cinsellik, ölüm arasında egonun kötü rüyası söz konusudur.” (Hohl, 2006, s. 1011) “Sonuçta konu ne olursa olsun heykeline hareketi katması, açık formlar kullanarak boşluğu içine alması ve şekillendirmesi, geometrik biçimlerle daha organik görünümlü olanları, karşıtlık yaratacak şekilde kullanması ve farklı malzemeleri kullanması önemlidir.” (Huntürk, 2016, s. 260)



Resim 4.19.

Alberto Giacometti, “Burun”, 1949, Bronz, demir, sicim

Guggenheim Müzesi, New York

<http://bit.ly/39ZUS7g>

“Bilinçaltı yerine gördüklerini çalışmaya karar veren Giacometti, 1935’lerde yolunu Gerçeküstücü’lerden ayırarak özgün eserler verir. Bacak (1956) ve Burun heykellerinde, Rodin gibi parçanın bütün kadar önemli olduğunun bilinciyle çalışır. Bacak çalışması minimalist üsluptadır. Giacometti’nin eserlerinde zaman zaman Gerçeküstüçülük’ün izleri görülmeye devam eder. Örneğin bronz dökümü 1965’te yapılan bronz, tel, ip, çelik kullanılan Burun heykelinde Gerçeküstüçülük’ün izleri görülür. Giacometti’nin bir kafes içine astığı baş, sallanarak hareket edebilir ve uzun burnuyla bulunduğu hapishanenin ötesine geçebilir. Heykel açısından önemi, yine hareket edebilir olması ve bulunduğu mekanı, üç boyutu aşmaya çalışmasıdır. İzleyicinin uzay-zaman-hareket konuları üzerine düşünmesini sağlar. Çeşitli kaynaklarda eserle ilgili

farklı yorumlar yapılmıştır. Örneğin burun, ağız, baş ve boyunun tüfek namlusunu anımsattığı belirtilir. Bu açıdan bakılırsa geniş açılmış ağız, yaşanan acının haykırılmasını, kafesteki ip darağacını çağrıştırır.” (Huntürk, 2016, ss. 260, 261)



Resim 4.20.

Alberto Giacometti, “Bacak”, 1956

Lehmbruck Müzesi, Duisburg

<http://bit.ly/2vZBicE>

1947’de daha küçük boyutta figürler çalışan Giacometti şöyle der; “Doğal boyutta figürler beni rahatsız eder, ayrıca yolda yürüyen birinin ağırlığı yoktur; en azından ölü veya bayılmış halinden çok daha hafiftir. Dengesini bacakları ile sağlar. Siz kendi ağırlığınızı hissetmezsiniz. Ben bu hafifliği bedenleri çok ince yaparak tekrar üretmek istedim.” (Huntürk, 2016, s. 262)

4.5. Pablo Picasso

(1881 - 1973)

Kübist heykeller / bulunmuş nesne

“İspanyol kökenli Fransız ressam, heykeltıraş ve seramik sanatçısı, 20. yy’ın ilk yarısında önderlik ettiği KÜBİZM akımıyla görsel sanatların gelişim çizgisini değiştirmiş, yapıtlarıyla modern sanatın en önemli temsilcisi sayılmıştır.” (Rona, 1997, s. 1471) Pablo Picasso, farklı sanatsal eğilimler sergilediği dönemlerinde figürden hiç vazgeçmemiştir. Figürleriyle kendi yaşamının ve iç dünyasının özelliklerini, duygu ve düşüncelerini biçimsel olarak yansıtmıştır. Picasso’nun sanat hayatı farklı dönemlere ayrılmıştır. Mavi Dönem yakın arkadaşını kaybetmiş olmanın getirmiş olduğu melankolik hal ve derin bir karamsarlığın yoğun bir biçimde hissedilmesiyle başlamıştır. Bu dönem resimlerinde figürler, dışlanmış, kederli, acı çeken, hangi çağda yaşadıkları belirsiz yoksullar, körler, dilenciler halinde kendini göstermiştir. Bu figürlerin yüzlerinde durumu kabulleniş ve umutsuz bir bekleyiş izleri görülürken uzatılarak deforme edilmişlerdir.

Mavi Dönem’in yerini Pembe Dönem’de palyaçolar, akrobat ve oyuncular almıştır. Hüznün hakim olduğu bu resimlerdeki insanlar da Mavi Dönem’dekiler gibi kendi dünyalarında, birbiriyle pek ilişkide olmayan mekanlarda ele alınmışlardır. Uzatılmış figür anlayışı, yerini klasik bir anlayışa bırakmış, bunun sonucu daha sağlam bir form anlayışı oluşmuştur. Bu değişimi Walther şöyle açıklar; “Picasso, bu sıralarda Louvre Müzesi’nin Yunan ve Roma heykellerinin sergilendiği bölümlere çok sık gidiyordu.” (Walther, 1993, s. 24)

Kübizm, resim sanatında geometrik şekillerle derinlik duygusunun verilmesi, heykelde ise objenin parçaları ve yüzeylerinin farklı yollarla görsel olarak yorumlanabilen yapısını ortaya çıkarmaktır. Kübizmin öncülerinden olan Picasso, Afrika’nın

endüstrileşmemiş halklarının masklarından etkilenmiş ve bu etkileri heykellerine yansıtmıştır. Picasso heykellerinde sanayi ürünleri değil insanın yozlaşmamış tarafını konu edinme arayışı içinde olmuştur. “Picasso resim alanında uygulamış olduğu Kübizm anlayışını heykelde de denemiştir. Picasso’nun heykellerinin taşıdığı önemi bir kaç kişi dışında kimsenin fark etmemesi öncelikle ressam olarak bilinmesi ve o yıllarda heykel denildiğinde ilk akla gelen sanatçının Rodin olmasıdır.” (Yılmaz, 2013, s. 94) “Anatilik Kübizm doğa biçimlerini analiz eder, çıkış noktası doğadır. Heykelde Kübizm’in, Analitik Kübizm olarak tanımlanan dönemi, cismin parçalara ayrılması ve sonra yeni bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanır. Heykeltıraşlar Anatilik Kübizm çalışmalarında figürü tümden kaldırmayı değil, yeniden kurmayı amaçlar.” (Huntürk, 2016, s. 225) Bu dönemin sanatçılarından en iyi örneklerinden biri Picasso olmuştur.

Picasso her türlü seçeneğe ve özgürlüğe açık olduğundan bir sanat akımına bağlı kalmak da çağdaş ya da eski kurallardan yararlanmamak da onu kısıtlamıştır. “Bu dönemde yaptığı heykeller Kübizm’e yeni seçenekler sunuyor ve figürlü heykel geleneğini canlandırıyor.” (Bilge, 2000, s. 47) Elsen, “Picasso’nun Heykellerinin Birçok Yüzü” adlı makalesinde durumu şöyle açıklar; “1918’den önce batıya özgü figürlü heykel geleneğini yıkmak için, tek tek bütün sanatçılardan belki de en çoğunu yapan Picasso oldu. Geleneğin olumsuz etkileri de dahil, her hangi bir seçeneğe sırt çevirmek Picasso’nun tarzı değildi.” (Elsen, 1969, ss. 23, 34)

Picasso, dış dünya ile sürekli ilişki halinde, yenilikler peşinde, farklı malzemeleri deneyimleyerek çalışmıştır. “Picasso teknik ve malzeme yönünden birbirinden farklı heykeller yapmış, sanatçı figürden hiçbir zaman kopmamış ve heykellerinden bazıları figüratif gerçekçiliğe yakın, bazıları ise soyutlamaya yönelmiş olsa da, bunlar o dönemin arayışlarını yansıtan çalışmalar olmuştur.” (Şaşmazer, 2006, s. 45)

Picasso, çeşitli boyutlarda yaptığı heykellerinde, bronz, demir ve tahta gibi birbirinden farklı pek çok malzeme kullanmıştır; çakıl taşlarına çizdiği çizgiler, boyadığı desenlerle; kağıt parçalarında açtığı sigara yanıklarıyla; alçıyı, seramiği, hasırı bir araya getirerek. Sanatçı heykel çalışmalarında, malzeme ve düşünceye farklı yaklaşımlar getirerek modern heykelin gelişimine öncülük etmiş, geleneksel heykel anlayışında köklü değişiklikler yaparak gelecekte heykel sanatçılarının daha özgür yapıtlar ortaya koymasına yol açmıştır. “Picasso nesnelere birbirine dönüştürme oyununa 1930’ların ilk yıllarında başladı ve bunu günümüze dek aralıklarla sürdürdü. Bir nesneyi alıp bir canlı varlığa çeviriyordu. Bir bisiklet selesiyle gidonlarını boğa başına çevirmiştir. Bir oyuncak arabayı maymun yüzüne, tahta parçalarını insan figürlerine çevirmiştir.” (Berger, 1999, s. 109)

“Picasso’nun plastik deneyleri git gide daha fazla “objet trouve” un (bulunmuş nesne) gerçeküstü yöntemince belirlenir. “object trouve” sanatçı tarafından bulunmuş, yeni bir bağlam içinde yabancılaştırılmış, günlük yaşamda kullanılmış nesnelere.” (Şenyapılı, 2003, s. 62) Heykellerini boyamak sanatçının özel tutkularından biri olmuştur. Picasso’nun 1900’lerde başlayan heykel çalışmaları, 1960’larda orijinalinde “büyütülmüş”, “anıtlaştırılmış” eserleriyle sonlanmıştır. Picasso’nun heykel tarihini bakıldığında en önemli işaretler: proto-Kübist ahşap ve bronz heykeller (1906- 1909); Kübist yapılar (1913-1916); tel çerçeveli modeller (Elçi Anıtı (1928), büyük sıva Boisgeloup Büstleri serisi (1930); Bahçedeki Kadın (1930), Bull's Head (1939-1943), İkonik Figürler) Koyun (1943) ile; montajlar ve “marketler”, Kız Atlama (1950), Nannygoat (1950) veya Babun ve Genç (1952) ve 1960’lı yılların devrim niteliğindeki çelik kesimleri görülmektedir.



Resim 4.21.

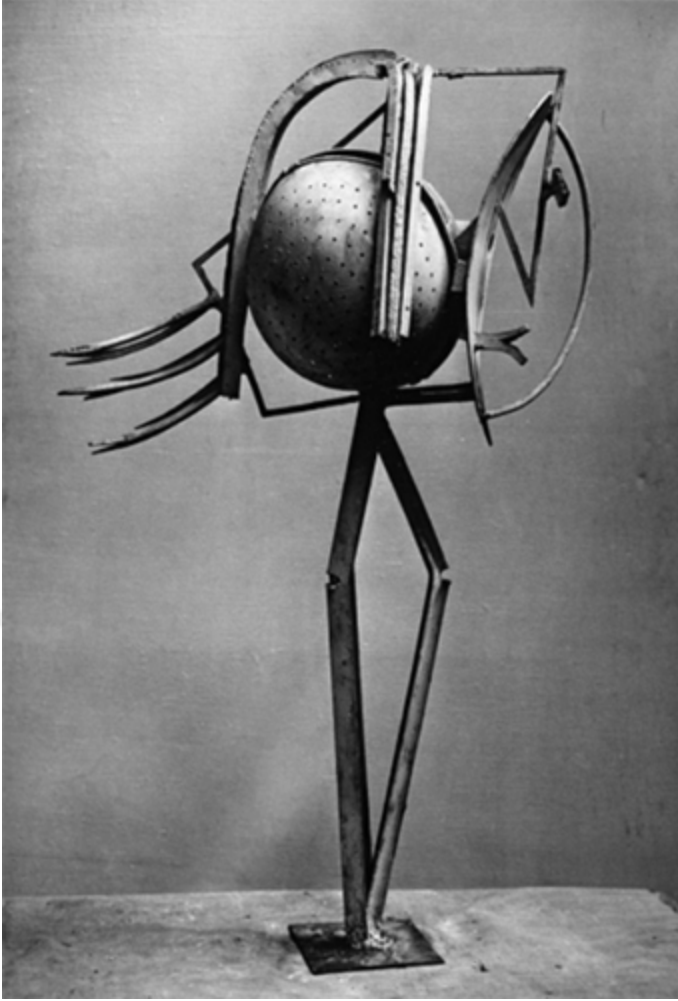
Pablo Picasso, “Kadın Başı (Fernande)”, 1909, Bronz

Picasso Müzesi, Barselona

<http://bit.ly/3c09O7f>

“XX. yüzyıl heykeline yeni bir yön veren Picasso’nun, 1909-1910 yılları arasında yaptığı “Kadın Başı” adlı çalışması küçük düzenlemelerden meydana gelmiş Kübist bir heykeldir. Picasso, bu başı geleneksel yöntem olan kil yığma yöntemi ile yapmış sonra da bronz olarak dökümünü gerçekleştirmiştir. Bu heykelde ki yeniliği, yöntemden ziyade biçime getirdiği farklı bakış açısı olmuştur.” (Yılmaz, 2013, s. 94)

Sanatçı çalışmasında biçimleri geometrize ederek kübikleştirmiş ve heykel sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu heykel sanatçının Kübizm’in merkezinde olacak fikirler üzerinde çalıştığını göstermektedir. Heykel bir kafanın temel şeklini korurken yansıtılan ve gömülen alanları katı kütleyle farklı bakış açıları öne süren bir forma sokmaktadır.



Resim 4.22.

Pablo Picasso, “Kadın Başı”, 1929-1930, Demir

Picasso Müzesi, Paris

<http://bit.ly/2SPtLGy>

Picasso her şeyde bir insan görüntüsü arama çabasında olmuş ve sanatçı birbirleriyle ilgisi olmayan nesnelere yan yana getirilerek, bir bütünü yakalamaya çalışmıştır. “Picasso’nun Kadın Başı yapıtındaki kevgirler, ne olduğu bilinmeyen eğri metal düzlemlerinin veremeyeceği bir anlam boyutu verirler bu yapıta.” (Lynton, 1991, s. 194) Picasso’nun bu çalışmasının heykeli yaptığı dönemde birlikte yaşadığı, birbirinden farklı kadınların portresi olduğunu söylenir; sevgilisi Fernande Olivier, Marie-Therese Walter, dönemin fotoğrafçısı Dora Maar...



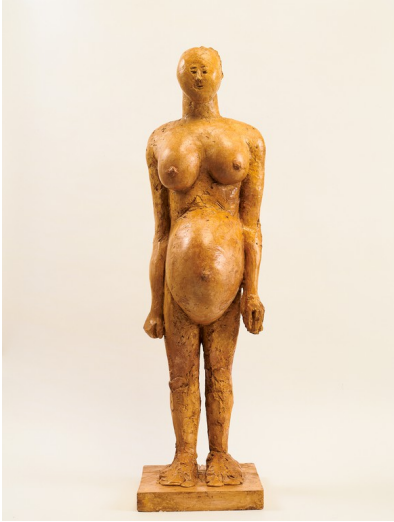
Resim 4.23.

Pablo Picasso, “Kuzulu Adam”, 1943-1944, Bronz

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

<http://bit.ly/32lgSXQ>

Koyunlu Adam olarak da bilinen eser 1944 yılının baş yapıtı olmuştur. “Koyunlu Adam heykelinde ise, sanatçının bir Yunan temasını Rodin’in tekniğiyle işleyerek klasisizme dönüştürdüğü görülür.” (Lynton, 1991, s. 214) Picasso bu çalışmayı; “Sayısız taslaktan ve aylar süren düşünmeden sonra, bu figürü bir öğleden sonra yaptım... Aslında bunun üzerinde daha çalışmak istiyordum... Heykelin uzun, cılız bacaklarını, yalnızca gösterilmiş ama kesinlikle işlenmiş ayaklarını görüyor musunuz? Ben bu ayakları, diğer kısımlar gibi severek mulajlardım. Ama yoktu ve sonunda onu böyle bıraktım” (Wilfried, 1985, ss. 119, 122) sözleriyle açıklar. Bu çalışmada klasik yöneme döndüğü görülen Picasso’nun çalışmanın bitirilememiş olmasına karşın, Kübizm akımı etkisiyle biçimlendirilmiş olduğu görülmektedir.



Resim 4.24.

Pablo Picasso, “Hamile Kadın”, 1950, Alçı
New York Modern Sanat Müzesi, New York

<http://bit.ly/38Vazge>

Picasso'nun ilk heykel çalışmaları arasında yer alan “Hamile “Kadın” bir parfüm fabrikasında yapılmıştır. O dönem beraber olduğu Gilot heykeli şöyle özetler;

“Benden üçüncü bir çocuğum olsun istedim. İstemedim, çünkü Paloma doğduğundan bir yıl geçmesine rağmen hala çok zayıf hissediyordum. Bence bu heykel, kendi adına bir dilek yerine getirme şekliydi. Uzun bir süre boyunca üzerinde çalıştı, sanırım Claude ve Paloma'yı taşırken baktıklarımın oluştuğu karma bir zihinsel görüntüden. Göğüsler ve şişmiş karın üç su sürahisi yardımı ile yapılmıştır; büyük bir kısmın karnı ve iki küçük olanın göğüsleri, hurda yığınının toplandı. Gerisi modellendi. Figürün normal boyutun sadece yarısı kadar olması garip bir görünüm kazandırdı. Neredeyse hiç ayağı yoktu, tehlikeli bir şekilde sallandı ve kolları çok uzundu. Bana hep yakın zamanda maymundan inen bir çocuk-kadın gibi bakıyordu.” (Gilot ve Lake, 1964, s. 320)

Eserleri gerek üçüncü boyuta geçişleri, gerek tasvir biçimleriyle Picasso'yu gerçek anlamda yansıtan heykeller olmuşlardır.

4.6. Marchel Duchamp

(1887 - 1968)

Her nesne sanat eseri olabilir / Sanatta hazır üretilmiş nesne

Fransız heykeltıraş ve ressam Duchamp, Picasso'dan sonra XX. yüzyıl görsel kültürüne hazır nesne kullanımı ve sanatın ne olduğuna dair sorgulamalar getirerek radikal bir biçimde yön veren bir sanatçı olmuştur. I. Dünya Savaşı'yla birlikte alışılmış estetik baskılara ve geleneksel sanata karşı olarak ortaya çıkmış yapıtlarıyla kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek, düşündürmek ve sarsmak istemiştir.

Duchamp, önceleri Kübizm akımına bağlı yapıtlar üretmiş daha sonra Dadaizm'i benimsemiş ve hazır-nesne olgusunu kullanarak XX. yüzyıl sanatında çığır açmıştır.

“1960 sonrası görülen pop sanat, kavramsal sanat gibi akımları etkileyen Dada sanatçıları, postmodern görüşün öncüleri olarak kabul edilir. Dada sanatçıları, sanatta kullanılan geleneksel malzemeler ve hazır nesnelere arasındaki sınırları kaldırır ve sanat eserinin ne olup olmadığı konusunu tartışmaya açarlar.” (Huntürk, 2016, s. 252)

Dada hareketinin çağdaş heykelin gelişimine en önemli katkısı “hazır obje” / “hazır malzeme” olan “Ready- Made” materyalin heykel sanatına girmesidir. Bununla beraber heykel sanatı yeni bir boyut kazanmıştır. Hazır objeye yapılan biçimsel ya da objenin özüne ait müdahale, onu içinde bulunduğu fonksiyon dünyasından alır ve yeni bir içerik kazandırır. Nesnenin fiziksel özelliği değil içsel veya işlevsellik özelliği ön plana çıkarken tüm öznel niteliklerinden kurtulur ve yeni bir kimlik taşımaya başlar.

Duchamp'ın sanata bakışa getirdiği farklılık ve cesur girişimi sanat tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Onunla beraber sanatçılar her tür malzemeyi sanata katma özgürlüğü yaşayarak düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başlamışlardır.

“Anti estetik, anarşist ve nihilist bir sanat anlayışla ortaya çıkan Dadacılığın

kullandığı rastlantıya dayanan teknikler daha sonra Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından kullanılmış; Kavramsal Sanat da köklerini Dadacılıkta bulmuştur. 20. yy.'ın ilk yarısının hiç kuşkusuz en zeki ve çoğu insan için de en sıkıcı kişisi olan Duchamp, tutumu ve sanat karşıtı davranışlarıyla önemli bir etkilemede bulunur ve bu etkileme gerçekten de Dadacılık ve Gerçeküstücülüğün ötesinde, çağdaş yenilikçi sanat hareketinin önemli akımlarına, Happennig, Pop Art, Op Art, Minimal Sanat ve 'Anti-form' ile Kavramsal Sanat'a değin uzanır." (Kuspit, 2006, s. 47)

Tüm bunlar onu Postmodernizm'in öncülerinden biri olarak öne çıkarmıştır.

Modernizmin başkaldıran sanatında gerek estetik algısı gerekse malzeme açısından en büyük devrimi Marcel Duchamp yapmıştır. 'Ready Made' akımını başlatan Duchamp sanatsal teknik yetenek olmadan da sanat yapılabileceğini göstermek istemiştir. Her nesnenin sanat objesi olabileceği görüşünü savunan Duchamp bu bağlamda geleneksel malzemedен de tamamen koparak endüstri ve teknoloji ürünlerini de direk sanat malzemesi olarak kullanmış ve gerçeküstücülük, kinetik heykel ve pop-art gibi akımlara öncü olmuştur. Ready-Made (hazır nesne) kavramı ile Duchamp, heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Bedri Baykam, Duchamp'ın "Ready-made" kavramı hakkındaki düşüncelerini şu ifadelerle açıklar: "Ready-made kavramı o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki; bu hazır-yapımların seçimi hiç bir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim, bir görsel aldırmaza tepkisi olan hiç bir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek içindi." (Baykam, 1993, s. 78)

Duchamp, eserden ziyade üretim sürecini önemsemiş, ortaya konulan yapıtın değil

eylemine kendisini eser saymıştır. Sanat tarihinde büyük bir kırılma yaratarak ses getirmiş ve sanat eserine bakışı değiştirerek XX. yüzyıl sanatında sanatçıların önünü açmıştır. Kendinden sonra gelecek olan kavramsal ve pop sanatın da dayanağı olmuştur. Sıradan insanların heykellerinin yapılmasının heyecan yaratması gibi hazır malzeme kullanımı da büyük heyecan yaratmış ancak her başlangıç aşamasında farklı bakış açısına sahip insanlara verilen tepki, Duchamp için de farklılaşmamıştır. Bu yüzden hak ettiği yeri elde edebilmesi zaman almıştır. Sanattaki bu düşünce değişimi, esere de yansımış, sanat eserinin ne olup olmadığı belirsizleşmiştir. “Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle özdeşleşmesini sağlayan büyüsel bir ayindir. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir.” (Kuspit, 2006, s. 35)

Duchamp, yersiz duygu vermekten kaçınmış, izleyicinin ne hissettiği ve algıladığını kendisine bırakmıştır. Kendisi var olan hazır malzemelere başka isimler atfederek onun kimliğini değiştirmiştir. İzleyicileri görünen ve gerçek arasında sorgulamaya sevk etmiştir. “Duchamp sonrası sanat, sanat ile hakikat arasındaki ayrımı tutarlı bir biçimde sorguya devam etmiştir. Duchamp sonrası sanat eserleri ontolojik bir kaygı sergilerler; süreli olarak bir heykel, bir oyun, bir roman ya da resim olmanın ne demek olduğunu sorarlar.” (Su, 2011/2012, s. 63)



Resim 4.25.

Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913, boyalı ahşap tabure, bisiklet tekerleği

Modern Sanat Müzesi, New York (1951’de yapılan kopyası)

<http://bit.ly/2uoz0Uf>

“Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesnelere arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik, var olan geleneksel kalıpları kabul etmeyen, deneysel ve araştırmacı bir sistem yaratır. İlk hazır yapımı Amerika’ya gitmeden önce Paris’te yaptığı bir bisiklet tekerleği ve tabure olmak üzere iki nesneden oluşan “Bicycle Wheel” (Bisiklet Tekerleği), 1913 adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada ironik de olsa heykelle özgü bir terminoloji kullanılır. Bu nesne, kaide ile heykeli

oluşturan nesne arasındaki hiyerarşik ayrılığa itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Duchamp, nesnelere sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda da onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder. Belki de, Bicycle Wheel ile ortaya çıkan en önemli meydan okuma, yaratıcılık düzeyindedir.” (Hopkins, 2004, s. 122)



Resim 4.26.

Marcel Duchamp, “Kar Küreği”, (Kırık Kol), 1915

<http://bit.ly/2PhtJF8>

Duchamp, “Ready-Made” materyali ilk kez 1915’de New York’ta satın alarak üzerine “In Advance of The Broken Arm” (kol kırılması olasılığına karşı) yazdığı bir “Kar Küreği” ile kullanmaya başlamıştır.



Resim 4.27.

Marcel Duchamp, "LHOOQ Bıyıklı Mona Lisa", 1919

<http://bit.ly/38RF2f7>

Bu akımın sanatçıları alışlagelmiş resim tekniklerini bırakmış, gelenekçi sanatı inkâr ederek alaya almışlardır. Duchamp'ın isterik bakışlı, "Bıyıklı Mona Lisa" tablosu, bu düşüncenin öne çıkan örneklerinden biri olarak ün kazanmıştır.



Resim 4.28.

Marcel Duchamp “Çeşme”, 1917

Tate Sanat Galerisi, Londra (1964’de yapılan kopyası)

<http://bit.ly/2VgeYq4>

Marcel Duchamp 1971’de sergi düzenlemesinde yer aldığı için Richard Mutt takma adıyla Çeşme olarak isimlendirdiği bir pisuarı sergiye yollayarak entelektüel düşüncenin sanat eseri haline gelmesinin kapılarını açmıştır. Pisuar sergiye kabul edilmemiş ve ardından hazır nesnenin ve entellektüel düşüncenin, kavramın kendisinin sanat eseri olup olamayacağı üzerine tartışmalar başlamıştır. Duchamp cesur girişimi ve sanata bakışa getirdiği farklılıkla sanat tarihindeki önemli dönüm noktalarından birini oluşturmuştur.

Eser hakkında Lucy Lippard metninde “Richard Mutt Vakası”nı şu sözlerle açıklamıştır:

“Dediklerine göre altı doları ödeyen her sanatçı sergiye katılabilmış. Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Herhangi bir tartışma söz konusu olmadan bu ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt’un çeşmesini reddetmenin dayanakları nelerdi; bazıları onun ahlak dışı, kaba olduğuna inanıyordu, başkaları onun intihal olduğuna, basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu. Bay Mutt’ın çeşmesi ahlak dışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlak dışı olduğunu söylemek kadar saçma. O her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğümüz tesisatlardan biri. Bay Mutt’ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu seçti. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi – o nesne için yeni bir düşünce yarattı...”
(Harrison ve Wood, 2011, s. 283)

Duchamp bu metnin yazarı olduğunu kabul etmemiş ve yaptığı bu sert eylemle sanat tarihine damgasını vurmuştur.

XX. yüzyıl’ın başında “Çeşme” adı altında sergilenen ters çevrilmiş, “Pisuar” kısa bir zaman içinde sanatın kült nesnelere dönüşmüştür. Yüzlercesi üretilen endüstriyel bir “hazır-nesne” yi seçmesi onu dönemin en önemli avangart provokasyoncusu yapmıştır.

“Marcel Duchamp’ın attığı adımın en önemli katkılarından biri de dikkati endüstri ürünlerine, makine ürünlerine çekmiş olması; daha doğrusu, endüstri tarafından üretilen nesnelere, hatta en alışılmış gündelik eşyaların ve bu eşyalara ait parçaların, bölümlerin de bir estetik çağrıya sahip olabileceklerine değinmesidir. Nitekim kendisinin bulup, seçip değerlendirdiği “hazır eser”lerle

bir bisiklet tekerliği, bir pisuar, bir bardak-asacak birdenbire fonksiyonlarından arınan ve sadece biçimsel nitelikleriyle varlıklarını estetik açıdan sürdüren nesnelere haline geleceklerdir. Bu plastiklerin 1913-1915 yıllarında gerçekleştirildikleri, Bauhaus'un ise 1919 yılında faaliyete geçtiği dikkate alınırsa, Marcel Duchamp'ın endüstri estetiğine veya endüstrinin de kendine özgü bir estetiği olması gerektiğine plastik sanatlar düzeyinden ilk defa parmak basan kimse olduğu da söylenebilir.” (Özer, 2004, s. 160)

Duchamp, bir pisuarı kullanarak Freud'un tuvalet alışkanlığı ve cinsel eğilimlerle ilgili çözümlerini anlatmış ve bir nesnenin amacı dışında sanat yapıtı olarak da kullanılabileceğini göstermiştir.

“Marcel Duchamp'ın yirminci yüzyılın başında yarattığı kriz neredeyse tüm yüzyılı etkisi altına almış ve hayatın sıradan unsurlarını yücelten yeni bir estetiğe sebebiyet vermiştir. Duchamp'tan beri, sanatsal olanla gündelik olanla arasındaki hassas yer değiştirmeler ve birbiri içine geçmeler çağdaş sanatın doğal bir yönelimi olarak görülmektedir. Diğer taraftan çağdaş sanatın gündelik hayatı eğlenceli bir coşkuyla karşılama istemi, aslında bu yönelimin ortaya çıkmasında öncü bir rol oynayan, Duchamp'ın önermelerinde apaçık sergilenmektedir.” (Su, 2001/2012, s.60)

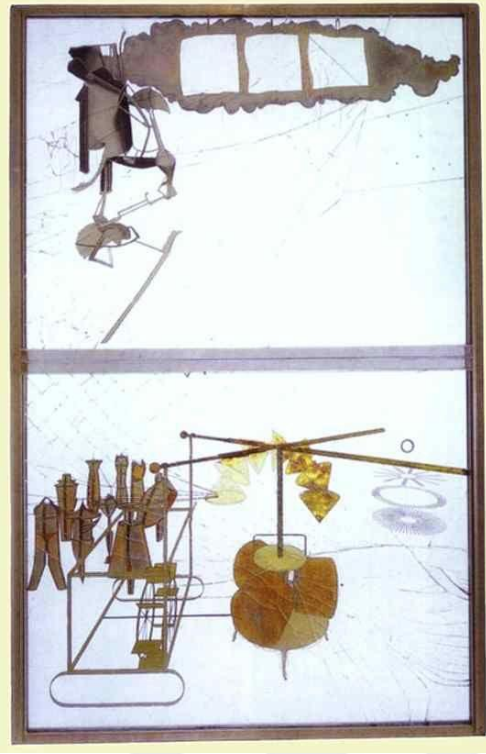
“Duchamp'ın bu yaklaşımı, 1960'lara doğru Amerika Birleşik Devletleri'nde yeniden ortaya çıkar, kavramsal sanat ve pop sanat gibi avangart akımları etkileyerek tekrar Avrupa'ya döner.” (Huntürk, 2016, s. 252)

Duchamp, sanatçıların önünü cesurca açmış, yeni bir anlayış ve uygulama cesareti getirmiştir. Asil olmayan sıradan insanların heykellerinin yapılması gibi sıradan nesnelere de sanat eseri olmaya hak kazanmıştır. Duchamp'ı izleyen sanatçılar, sanat eserleri ve sıradan nesnelere arasındaki sınırı belirsizleştirmişler, zaman içinde her tür

malzemeyi sanata katma özgürlüğünü yaşamış ve düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başlamışlardır. Sanat eseri elbette pisuar değil, onu kullanan sanatçının, sanatın sınırlarını zorlayan yaklaşımı ve entellektüel düşüncesi olmasına rağmen bu yaklaşımın sanatta hak ettiği yeri alması yıllar sürmüştür.

“Arthur C. Danto’ya göre, 1790’da pisuar (çeşme) sanat eseri olamazdı. Bugün ise Duchamp’ın 1917’de yaptığı yaramazlıktan doğmuş bir devrim sonucunda, pisuar da sanat eseri olabilir ama bunun nedeni, pisuarın güzelliği değildir. Benzeri hazır üretilmiş nesnelere, estetik olarak tanımlanamaz. Bunlar sanat ise fakat güzel değilse, güzelliğin gerçekten de sanatın tamamlayıcı öz niteliği olamayacağını Duchamp ispatlamış olur.” (Huntürk, 2016, s. 289)

1962’de Duchamp, Hans Richter’e şöyle der: “Hazır nesnelere keşfettiğim zaman estetiği yıldırma düşünüyordum. Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar.” (Danto, 2010, ss. 113, 114)



Resim 4.29.

Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” Büyük Cam,
1915-1923, cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel
Philadelphia Sanat Müzesi, ABD

<http://bit.ly/2T82iyH>

Fiziksel anlamda insan figüründen tamamıyla uzak olan yapıt, düşünsel olarak evlilik çağındaki bir genç kadın figürüdür. Eserin geçirgenliği ön ve arka tarafındaki izleyicilerin göz göze gelmelerini sağlamış ve bu bakışma karşılıklı insan bedeninin ne olduğunu hatırlatırcasına sorgulatmıştır. Hiç bir estetik kaygı gütmeyen eser sanatta bakış açısı, estetik beğeni gibi genel tüm yargıları yıkmıştır.

“...ideal olan, Duchamp’a göre, sanat eserinin hiç bir estetik çekiciğinin olmamasıdır. Sanatçı bir takım estetik yargılar adına kendisini kısıtlamamalıdır. Beğeni önemli değildir; çünkü beğeniler değişebilir. Sanat yoruma tabidir, ama kesin bir yoruma değil; sanatçı kişiliğin akıl sır ermeyen karakterine ait bir düşün yorumu. Bu bağlamda, Büyük Cam her türlü estetik yargıya karşı bir girişimdi.” (Su, 2011/2012, s. 61)

4.7. Naum Gabo

(1890 - 1977)

Mekanın içinde heykel, heykelin içinde mekan

Naum Gabo, mühendislik eğitimi görmüş Konstrüktivist bir sanatçıdır. Savaş sırasında sığındığı Norveç'te ilk geometrik konstrüksiyonlarını gerçekleştirmiştir. Picasso'nun çeşitli nesnelere ile ürettiği kolajları ve diğer kübist çalışmalarından etkilenerek Konstrüktivist hareket içinde eser üretmiştir.

Eserlerinin temeli mekan, malzeme ve form ilişkisi üzerine kuruludur. Geometrik formları iç içe keserek oluşturduğu eserlerini tavana asarak özgürce hareket etmelerini sağlar. Böylece iki boyutlu nesnelere üç boyutlu hale gelir.

Heykellerinde ışık etkinliğini geleneksel anlayıştan uzaklaştırmak için cam ve plastik maddeler gibi saydam gereçler tercih etmiş, bunlarla heykeline farklı bir derinlik kazandırmıştır. Ayrıca naylon iplik, tel gibi malzemeleri, sıkı ya da seyrek kullanmasıyla boşlukta birleşen, boşluktan ayrılan ya da boşlukta titreşen bir etki yaratmış, hacim ortadan kalkarak heykel şeffaflaşmış ve derinlik kazanmıştır.

Gabo, mekânın içine heykeli, heykelin içine de mekânı sokarak en büyük sanatsal olayını gerçekleştirmiştir. Gabo'ya göre mekân: "Bir Konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir." (Bilge, 2000, ss. 144, 145)



Resim 4.30.

Naum Gabo, “Büst 2”, 1916, Çelik

Tate Modern Sanat Müzesi, Londra

<https://bit.ly/2ZaoVak>

Gabo ilk üç boyutlu denemeleri figüratiftir. Kütleyi görünen dış hatlarıyla vermek ve formun doldurduğu uzamı vurgulamak yerine form içindeki uzamı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. “Gabo’nun ilk heykelleri, demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut büstlerden oluşmaktadır. Bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenlemeden meydana gelmektedir, iç ve dış boşluğu birbirinden ayırmamıştır.” (Lyton, 1991, s. 122)

4.8. Alexandre Calder

(1898 - 1976)

Heykelde hareket

Duchamp'ın Mobil anlayışından etkilenen Calder, hareketi heykelin alanına dahil ederek Konstruktivist'lerin dinamizm anlayışları ve mekana bakış açılarını, bir adım daha ileri götürmüş önemli bir sanatçıdır. Calder'de tıpkı Naum Gabo gibi mühendislik eğitimi görmüş,

“Calder'in mobilleri, Antik Çağ'dan bu yana var olan heykel tanımından son derece farklı bir iddiaydı. Henry Moore'un Uzanan Figür'ü, yapıtın olduğu yerde, izleyiciyi, resmin çerçevesi gibi gerçek uzamdan ayıran bir kaide üzerindeki sabit bir formdur; Calder'in mobilleri ise izleyicinin de içinde bulunduğu aynı uzamda serbestçe salınmaktadır.” (Fineberg, 2014, s. 53)

Calder'in mobilleri kendilerinden başka bir şeye gönderimde bulunmayan, mutlak olan şeylerdir. Mobillerin mutlak olarak varlıklarını sağlayan şey hem estetik hem de gerçeklik nesnesi olarak hareketin kendisine sahip olmalarıdır. Bu da onları klasik anlamda heykelden ayıran en büyük özellikleridir. Bu yeniliklerden sonra heykel artık sadece belirli bir anı dondurarak saklayan bir araçtan ibaret değildir. Calder ile birlikte, ayakları yere basan sıradan heykellerin tersine havada sallanan ya da her hangi bir kaideye ihtiyaç duymayan yapıtlar ortaya çıkmıştır. Jean-Paul Sartre'e göre; “Heykel hareket, resim ise derinlik ya da ışık önerir. Calder hiçbir şey önermez; yaşayan bir hareketi yaratarak gerçeğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen/yeten mutlak nesnelere onlar.” (Sartre, 2000, s. 126)

Calder'in yapıtları 1960'lardan sonra heykelde durağanlığın aşılmasına yönelik denemeler olan, ışık sanatı ve video sanatı gibi farklı türlere ilham kaynağı olmuştur.



Resim 4.31.

Alexandre Calder, "Calder Sirki", 1926 - 1931, Tel, ahşap, metal, kumaş, iplik, kağıt, karton, deri, kauçuk boru, mantarlar, düğmeler, yapay elmaslar, boru temizleyicileri ve şişe kapakları

Whitney Müzesi, Amerika

<https://bit.ly/3cFg8AZ>

"Calder, Calder Sirki'nin performanslarını gramofonda çalan cızırtılı bir kayıt ile açar. ...performansını, sirke çıkan farklı hayvanların seslerini çıkararak, elleri ve dizleri üzerinde gerçekleştirir. Gösteri kılıç yutanlar, akrobatlar, palyaçolar, aslan terbiyecileri ve çeşitli birçok gösteriyi içerir. Gösteri figürlerinin çoğu, zekice bir mekanik buluş dolayısıyla gerçekten de hareket etmektedir." (Fineberg, 2014, s. 50)

4.9. Joseph Beuys

(1921 – 1986)

İnsan heykeldir ve sanatçıdır

Joseph Beuys, Alman avangart heykeltıraş, performans sanatçısı, siyasal eylemci ve sosyal heykel kavramını yaratan bir sanatçıdır. Yaşamı boyunca kendi yarattığı kişisel tarihi ve yaklaşımlarıyla farklılık yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda Alman Hava Kuvvetleri'nde görev yapmıştır. 1943'te uçağı Kırım'a düşmüş ve donmak üzere iken Tatar göçebeleri tarafından yağ ve keçe ile sarılarak vücut ısısı normale döndürülmüş ve kurtarılmıştır. Sanatçı, kendisini yaşama döndüren yağ, keçe benzeri malzemeleri, ilerleyen yıllarda sanat eğitimi aldıktan sonra sanat çalışmalarında kullanmıştır. “Beuys'a göre, heykel kavramı, herkesin kullandığı fakat göremediğimiz malzemelere kadar genişletilebilir. Örneğin düşünceler şekillendirilerek düşünce biçimleri yaratılır, sözcükler şekillendirilerek konuşma biçimleri yaratılır, yaşadığımız dünya şekillendirilerek Sosyal Heykel yaratılır.” (Huntürk, 2016, s. 333)

Beuys geçmiş yaşanmışlıkları sayesinde edindiği tecrübelerle sanat tarihinde öncülük eden bir çok performans ve enstalasyonu gerçekleştirmiştir. Savaş sonrasında yardım gördüğü halk sayesinde eserlerini oluştururken hayatındaki değişimlerin etkisinden yararlanmış, sanatı ve yaşamı paralel olarak değişmiştir. Sanatçı dönüşüm ve değişimi savunmuş, bunu eser ve eylemlerinde de vurgulamıştır. Beuys değişimi malzemeyle ifade etmesini şöyle açıklar; “Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır” (Turhanlı, 1995, s. 9)

Mehmet Yılmaz'ın ifade ettiği gibi;

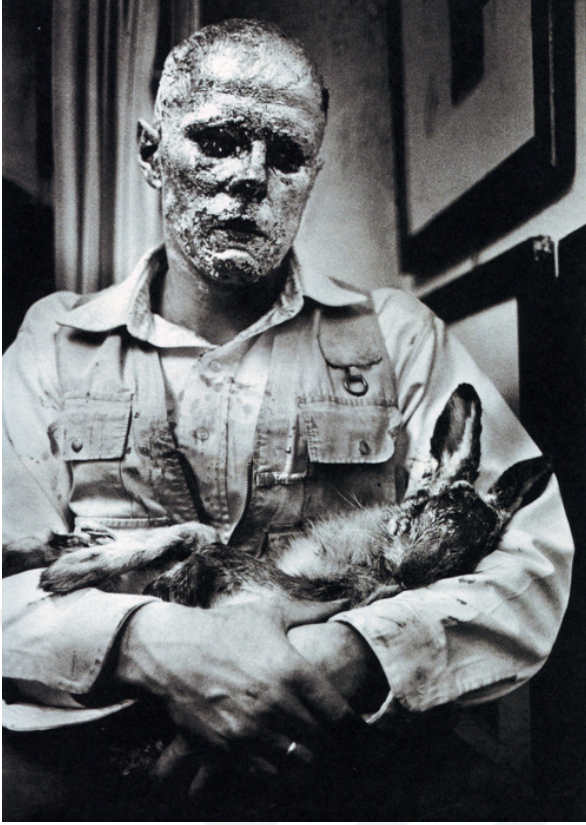
“Beuys'a göre sanat açıklayıcı değil, biçim verici ve değiştirici bir güçtür. Bu

noktada, “önemli olan, dünyayı açıklamak değil, onu değiştirmektir” diyen Marx’a göre genel anlamda dünyayı, dar anlamda da toplumsal düzeni değiştirecek olan güç, ezilen (acı çeken) ve bu yüzden de belli bir düşünce temelinde örgütlenmesi gereken işçi sınıfıdır. Dünyanın değiştirilmesi yani iyileştirilmesi Beuys için de açıklanmasından daha önemlidir. Sanatçı, kapitalizmin doğayı ve insanlığı çıkmaz bir sokağa, bir batağa sürüklediği konusunda Marx’a katılmaktadır. Ona göre de kapitalizm insanlara bireysel özgürlük sözü veren ama aslında bir kandırmaca, yanılsamadır. Geçen yüzyılda dünyayı kana bulayan her iki kaçınılmaz savaş da kapitalizmin ürünüdür.”

(Yılmaz, 2013, s. 271)

Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim ve dönüşüm çabası olarak görmüştür. Sanatçının yaşadığı dönemde Almanya ikiye bölünmüş olduğundan gerçekleştirdiği bir çok sanatsal eylemi iktidarı eleştirmek üzerine kurgulamıştır. Eserleri çoğunlukla geçicidir, gösteri ve heykellerinde kalıcılık endişesi gütmemiştir.

“Eğer Beuys’un kişiliğinin hazırladığı bir zemin olmasaydı, siyasal görüşleri de ciddi bir etki uyandırmazdı. Beuys kendi karizmasının farkındaydı, kendini modern bir şaman, toplumun sağlığı için ritüeller gerçekleştirme, büyüler yapma gücüne sahip biri olarak görüyordu. Bu ritüeller genellikle bir ölçüde fiziksel acı ya da en azından aşırı düzeyde bir fiziksel rahatsızlık içeriyordu –örneğin, tuhaf pozisyonlarda uzanmak ya da durmak, bir takım fiziksel hareketleri uzun süreler boyunca tekrarlamak, kimi zaman ağır keçe balyalarına sarmalanmak gibi eylemler ya da gerçekten fiziksel baskı altına girmek gibi.” (Lucie – Smith, 2004, s. 316)



Resim 4.32.

Joseph Beuys, “Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?”, 1965, Ölü tavşan ve sanatçının kendisi

Schmela Galerisi, Düsseldorf

<http://bit.ly/37OYzvm>

Beuys, otoriteyle mücadele etmeye çalışmıştır. “... kucığında ölü bir tavşan ile sanat galerisinde üç saat boyunca dolaştı. Yüzünü altın ve bal ile kaplayan sanatçı, kendisini adeta bir şaman figürüne dönüştürmüştü. Performans boyunca sanki kucığındaki ölü hayvana resimler hakkında bilgi veriyormuş gibi dudaklarını sessizce oynatışı izleyiciye sanatı entellektüel olduğu kadar ruhsal bir boyutta da algılamaları gerektiğini anlatıyordu.” (Farthing, 2012, s. 501) “Bal ve altın rengini ise düşüncelerin önemini ve şekillenmesini açıklamak için kullanır.” (Huntürk, 2016, s. 334) Bal yaşam gücü içerir ve yaratıcılık için bir metaforudur. Ayakkabının sağ tekine yerleştirilen çelik taban ise katı mantık ve ruhsal sıcaklığı temsil etmektedir.



Resim 4.33.

Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika Beni Seviyor”, 1974

Keçe, baston, çakal ve sanatçının kendisi

Tate Modern, Londra

<http://bit.ly/3c124ID>

Bu performansıyla bireye, topluma ve doğaya olan duyarlılığını ifade etmeye çalışmıştır. “Beuys, 1974 yılında New York’ta, Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika Beni Seviyor isimli performansı için havaalanından galeriye giderken ve dönerken ambulansa biner. Performansında beş gün boyunca bir kır kurdu ile çelik kafes içinde yaşar. Sanatçı için bu hayvanın çeşitli sembolik anlamları vardır, örneğin kurdun Amerikan yerlilerinin yaşamında önemli yeri olmuştur. Beuys genelde hayvanları, insanın doğaya yönelik yıkıcı faaliyetlerini anlatmak için kullanır ve bu duruma çözüm araması nedeniyle, benzeri performansları aracılığıyla bir şamana benzetilir.” (Huntürk, 2016, s. 333)

Mehmet Yılmaz'a göre fluxus eylemleri sırasında bilinir hale gelen Beuys, sanatı aracılığıyla dünyanın ve insanlığın iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi için kendini adanmış şaman ruhlu bir sanatçıdır. (Yılmaz, 2013, s. 271)

Sanatçının getirdiği olgularla XX. yüzyılın ikinci yarısında önemli kırılmalar yaşanmıştır. Önce fluxus grubundaki çalışmalarıyla sonrasında da Happening ve Performans yerine ısrarla "Eylem" olarak tanımladığı oluşumla Avrupa'da adını duyurmuştur. Beuys, fluxus ve oluşumlar arasında bir yere sahiptir. Oluşumlarda seyirci ile yakın ilişkiler daha fazladır ve seyircinin planlı veya plansız katılımına izin verilmektedir. Beuys ise gösterilerinde oluşumlardaki gibi seyirciyle yakın ilişkiler içinde olmasına karşın dışardan müdahaleye kesinlikle izin vermemektedir.

"Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus'un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır... Düşüncüyü ve konuşmayı birer "form" olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür "heykel" gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys, "sosyal heykel" kavramını ortaya atarak, "Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır" demiştir. Beuys'un bir çok yapıtında "süreçsellik" bizzat kullandığı malzemeler üzerinden kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlerle simgelenmiş, sanatçı bu bağlamda "Süreç Sanatı"nın da öncüleri arasında gösterilmiştir." (Antmen, 2010, ss. 206, 207)

Süreç Sanatı'nı kullandığı malzemelerin çeşitli fiziksel süreçleriyle simgelemiş, değişimleri izleyiciye beden ya da doğrudan nesne aracılığıyla sunmuştur.

1960 sonrası sanat oluşumlarında başrolleri üstlenen Beuys yaptığı eylemlerde sadece nesnelere üzerinde değil, bedenini de sanatına dahil ettiği için sanat alanında önemli bir

rol üstlenmiştir. Eylemlerinde süreç üzerine eğilim göstermesi, bir çok sanatçının da geçici eylemler yapıp izleyiciye sunmasına ön ayak olmuştur. Bedenlerini sanatlarının nesnesi olarak kullanan sanatçıların her birini sorguladıkları meseleler üzerine yoğunlaşmış ve bedenlerini araçsallaştırmıştır.

Beuys Sosyal Heykel Kavramını şöyle açıklar: “Sosyal Heykel yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. Bu nedenle heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Bir çoğunda işlemler sürmektedir; Her şey bir değişim durumundadır.” (Apa, 2002, s. 133)

Joseph Beuys'un sanat görüşü yaratıcılık temelleri üzerine kurulmuştur. Bu da onu performans sanatına yönlendirmiştir. İnsan yaratıcılığına ve sanatın değişim yaratabileceğine inanan Beuys için tüm sanat hayatı toplumun kendisi bir Sosyal Heykel ve her birey sanatçıdır düşüncesiyle şekillenmiştir.

4.10. George Segal

(1924 - 2000)

Yaşam ve sanat arasında sınırsız

Amerikalı heykeltıraş George Segal, XX. yüzyılın en önemli postmodern ve hiperrealist heykeltıraşlarından biridir. Alçıya batırılmış ortopedik bandajlar kullanarak kendi ya da yakın çevresine ait beden kalıplarına dayanan gerçek boyutlu, hayatın içine dahil olan (öğle yemeği tezgahında oturan, sokak köşelerinde duran, tren istasyonlarında bekleyen, ...) heykeller yaratmıştır. Heykelleri, halkın arasına katılmış, sanat ve yaşam arasındaki sınırları eritmiştir. Yüzlerce yıldır antika büstlerin alçı dökümü olmasına karşın Segal'in bandajları alçıya daldırma ve canlı bir modele uygulama şekli, oldukça yenilikçidir. Sanatçı ilk başlarda heykellerini mobilyalar vb. ile birlikte mekanlar oluşturarak sergilemiş daha sonra heykellerini izleyiciyle rahatlıkla buluşup, birlikte yaşayabilecekleri sokak, park gibi çevrelere yerleştirmiştir. Heykellerinin etrafında dolaşılıyor olması her zaman izleyicide ürkütücü bir etki yaratırken aynı zamanda kendi evrenlerinde kaybolma fırsatı da tanımıştır. Segal, izleyiciye hızlı tüketim dünyasının içinden çıkma fırsatı vermiştir.

“Segal, yakın çevresindeki insanlarda kalıp alma yoluyla oluşturduğu heykelleriyle önce, 1950'lerdeki Pop Sanat akımı içinde yer alır. Daha sonra çevreyle ilişkili heykelleri, Sidney Janis'te Yeni Gerçeklik olarak sergilenir (1962). Bir zamanlar Rodin modelden kalıp almakla suçlanmayı hakaret kabul etmiştir fakat zaman değişmiş, aynı yöntem Segal'in ünlenmesini sağlamıştır.” (Huntürk, 2016, s. 295) Bu noktada tarihsel sürece baktığımızda, kabul görmeyen ve hakaret sayılan yenilikler XX. yüzyılın ikinci yarısında yer alan sanatçı Segal'e ayrıcalık katmıştır.

Segal, iç ve dış mekanlarda kent mobilyaları ile birlikte sunduğu, topluluklar halinde kurgulanmış, alçıdan yapılmış insan figüründen oluşan heykelleriyle gündelik yaşam

sahneleri ile klasik bir düzen anlayışını bütünlemiş bir sanatçıdır. Heykelleri için çıplak veya giyinik olan canlı modeller üzerinden, alçı bantlarla kalıplar almış daha sonraları onları 1960'lara ait Amerikan Kültürü'nün renkleriyle boyamaya başlamıştır. Foto gerçekçiliğin resimde yapmaya çalıştığını heykelde yapmaya çalışarak 1960'lardaki Amerikan hayatının gündelik eylemlerini göstermeye çalışmıştır. Alçı malzemenin kullanışı ve kalıplama tekniği, heykelin gerçeklikle olan ilişkisine nesnel açıdan uzak kalmıştır. Alçı yüzeyi kopyalamış fakat gizlediği modelin dokusunu, modelin kabuğuymuş gibi sunmuştur. Bunun sonucu olarak da Segal'in heykelleri, temsili heykelle gerçeğin arasındaki ince bir ironiyi vurgulamıştır.

Segal 1978'te şöyle der: "İnsan boyutunda, insan duygularında ve insan duyarlılığında bir yaklaşımı sağlamaya çalışıyorum." (Tuchman, 1983, s. 96)

"Segal'in yapıtları, belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar –imal edilmiş biçimleriyle bile – yaşayanların bir simülakrı gibidirler ve ölümlerinin sinir bozucu kayıtsızlığıyla bizi görmezlikten gelirler. İnsan ilişkilerini göstermekten ziyade işaret eden duruşlarıyla, birbirlerine bile kayıtsız görünürler. Sanki her birinin arasında, ayrıca her birinin çevresiyle arasında ağır, soyut bir boşluk vardır. Mekanı nasıl işgal ettikleri başlı başına bir konudur. O mekana giren izleyicinin üzerindeki etki kesinlikle bir tür izinsiz giriş duygusudur. Segal'in beyaz alçıları insanı yerinden etme halidir." (O'Doherty, 2010, s. 71)

"Segal'in çalışmalarında izleyici, heykellerle birlikte olduğunu bilir." (Huntürk, 2016, s. 298)

Pop-art akımının temsilcilerinden olan Segal, diğer Pop-art sanatçıları, afiş, reklam, logo gibi seri üretim ürünlerine odaklanırken, direk olarak tüketicinin psikolojisi üzerine odaklanan heykeller yapmıştır. Onun heykelleri endüstri devrimi ile gelen hızlı tüketici dünyasının içindeki fonksiyonumuzu daha iyi görebilmemiz için o dünyanın dışına çıkma fırsatı vermiştir. Hiç başlamayacak bir sahnedeki aktörler gibi duran heykellerini önceleri alçı, sargı kullanarak yapmış daha sonra bronz dökerek beyaza boyamış ve istediği dokuyu daha sağlam bir yapıda elde etmiştir. “Ancak figürlerin hayaletleri andırır beyazlığı, gerçekçilik yanılsamasını bozmaktaydı. Segal’in en azından erken dönem eserlerinde, sanayi uygarlığının insanoğlunu bir hayalete, çevresindeki maddi nesnelere dünyasında daha değersiz bir şeye çevirdiği mesajını vermektedir.” (Lucie – Smith, 2004, s. 285)

Segal’in heykellerinin önemli bir özelliği ünlü olmayan insanların heykellerinin kamusal alanda sergilemesi ve günlük yaşamdan aldığı konularla oluşturduğu heykelleri, yine günlük yaşamın içine dahil etmiş olmasıdır.



Resim 4.34.

George Segal, “Masadaki Adam”, 1961, Alçı, ahşap, cam

Kolleksiyon Müzesi Abteiberg, Monchengladbach, West Germany

<http://bit.ly/3c0nK1d>

Bu eser Segal’in alçıya batırılmış bandajlarını içeren ilk heykelidir. Heykelin kalıbını kendi vücut parçalarını bandajlara sararak elde etmiş ve bu kariyerinin geri kalanı için keşfettiği anahtar fikirlerden biri olmuştur. Alçı bandajı kullanarak vücudun kırılğanlığına dikkat çekmek, figürü boş bir masada tek başına oturarak da beklenti havası vermek istemiştir. 1960’dan sonra yaptığı eserlerinde bu gerilimi zaman zaman kullanmıştır.



Resim 4.35.

George Segal, “Kostüm Partisi”, 1965 - 1972, altı figür, karışık teknik; boyalı bandaj, ahşap, cam, fotoğraf, kask, bot

Solomon R. Koleksiyonu, Guggenheim Museum, New York

<http://bit.ly/2TemfnI>

Segal bu eserle 1960’ların ortalarında olağan mat beyaz figürlerinden radikal bir ayrılışla, renk kullanmaya başlamıştır. Eserde katıldığı gerçek bir kostüm partisinden esinlendiği altı adet bire bir boyutta figür vardır; Superman, Pussy Galore (James Bond karakteri), Catwoman (Batman'dan) ve Bottom (William Shakespeare'in “Yaz Gecesi Rüyası” ndan), yerde dinlenen iki figür ise Kleopatra ve Antony. Segal bu figürleri ilk defa canlı renklere boyamıştır; kırmızı, sarı, mavi ve siyah. Ayrıca diğer işlerinin aksine figürlerin hiç birini galeride belirli bir alanla sınırlayan ortamın olmamasıdır.



Resim 4.36.

George Segal, “Gay Kurtuluşu”, 1980, bronz, çelik, beyaz lake

Christopher Park, New York

<http://bit.ly/37O7EV3>

1992 yılında Greenwich Köyü’nde bir parkta kurulan heykel, 1969’da gerçekleşen tarihi bir olayı anlatmaktadır. New York polislerinin eşcinsellerin uğrak yeri olan Stonewall Riot’ta gerçekleştirmiş olduğu bir baskın sonrasında eşcinsellik ayrımcılığı protestoları “Gay Pride” hareketinin başlangıcı olmuştur. Bunun sonucunda oluşturulan çalışma 1992’ye kadar kurulmasını engelleyen bir direnişle karşılaştıktan sonra kurulmuştur. Bu heykel Segal’in insan hakları konusuna yaklaşımının önemli bir göstergesidir.



Resim 4.37.

George Segal, “Sirk Akrobatları”, 1981, Alçı

Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, New Jersey

<http://bit.ly/2Pj5SoC>

Segal tek renk insan heykelleri üzerinde çalışmıştır. Bunu yaparak gerçeklik hissini azaltmak ve bedenın estetik özelliklerini öne çıkarmak istemiştir.

Canlı modelden kalıp alma tekniğı ile oluşturduğı figürleri izleyici ve heykel arasındaki sınırları yok etmiş, galeri, müze gibi kurumsal yapıların dışında sokakta halkla iletişim kurmuştur.

4.11. Duane Hanson

(1925 - 1996)

Süper gerçeklik, heykel ve canlı arası sınırların erimesi

Foto gerçekçilik ve süper gerçekçilik olarak da bilinen Hiperrealizm akımı, 1960'ların sonunda sanatçıların fotoğrafik gerçekliği yakalama çabalarıyla başlamıştır. Uzun yıllar bronz üzerine çalıştıktan sonra Duane Hanson, Amerika'da foto gerçekçilik hareketinin etkili olduğu yıllarda sosyal ve politik eleştirilerle yapmış olduğu aşırı gerçekçi heykelleriyle hiperrealist yapıtların ilk örneklerini vermiştir.

Duane Hanson, sıradan Amerikalıların gerçek boyutlu heykellerini yaparken gerçek malzemeler kullanmıştır. Heykellerin giysilerinden, kullandığı gereçlere kadar her şey gerçeğin kopyasıdır. Dokuyu birebir taklit etmiş, ten ve eklemeler üzerinde boyamalar yaparak gerçekliği yansıtmıştır. Yaşlı, çirkin, şişman insanların en sıradan hallerini kopyalarken, bu sıradanlığın yapıtını daha gerçekçi kıldığını savunmuştur. Hiperrealist heykellerin gerçekliği kopyalaması izleyicinin gözünde gerçek ve taklit arasındaki çiziyi algılanması güç hale getirmiştir.

“Pop Art'ın tüketimi öven eğilimi Duane Hanson'ın 1970'li yıllarda başladığı hiperrealist heykellerinde yansımaları buldu. Hiperrealist heykeltçiler o yıllarda canlı olduğu hissine kapılarak, izlenen heykeller ürettiler. Figüratif heykel için ilk kez polyester reçine ve fiberglas kullanan sanatçı olan Hanson'ın figürleri şiddete uğramış ya da acı çekiyor gibi ifadelerle sahiptir. 1970'den sonra ise Hanson asıl konusu olan günlük işlerini yerine getiren tipik Amerikalı figürlerine başladı.” (Collins, 2007, s. 35)

Hanson gerçekçi heykeller yapan diğer sanatçılardan farklı olarak doğrudan canlı modeller üzerinden silikon kalıplar almıştır. Polyester, reçine, fiberglas gibi endüstriyel maddeleri figürlerinde kullanarak, cilt üzerinde en ufak detayları, giysilerin lekelerine kadar gerçekçi bir yaklaşımla uygulamıştır. Amerikan tüketim toplumunu eleştirel bir

yaklaşım ile sergileyen ve figürlerinde kullanan sanatçının ilk bakışta sahici etki yaratan heykellerinin konuları genellikle yaşlılık, umutsuzluk, yalnızlık, sıkıntı ve bekleyiştir.

“... bu polyester figürlerin nefes alış verişi ya da beden ısılarının olup olmadığı konusunda duyduğumuz şüphe anı, müzede çevrenizde hareket eden insanlara yansıyor ve bir an için onları da ölü et rengi benzeşimlere dönüştürüyor. Böylece dünya geçici bir süre için derinliğini bitiriyor ve cilalı bir ten, stereoskop bir göz yanılsaması yoğunluktan yoksun filmsel imgelerin bir akışına dönüşme konusunda bir tehdit biçimini alıyor.” (Jameson, 1994, s. 63, 64)

Hiperrealist heykeller izleyicisine gerçekliği sorgulatan, şaşkınlık yaratan yapıtlardır. Sanatçılar dönemin teknik ve kimyasal gelişmelerinin yanında yetenekleriyle heykellerinde kusursuz gerçekliği yakalamışlardır. Duane Hanson, heykel sanatında gerçekliğin temsilini en iyi şekilde ortaya koyan sanatçılardandır. “Duane Hanson izleyiciyi şaşırtır, izleyici için gerçek insan ile heykel arasında, neredeyse hiç bir fark kalmamıştır.” (Huntürk, 2016, s. 298) “Hanson heykelde tamamen canlı gibi görünen bir stili mükemmelleştirdi; bu figürlerin sinir bozucu biçimde gerçek bir mevcudiyeti vardır. Özellikle Hanson, ortalama Amerikalının polyester basitliğine böylesine detaylandırılmış bir dikkatle odaklanarak Amerika'nın gerçek popüler kültürünü aydınlığa çıkardı ve çevremizdeki insanlara, Andy Warhol'un mükemmel biçimde yorumladığı gibi “yapayın nerde durduğunu ve gerçeğin nerede başladığını” merak ederek ikinci defa bakmamızı sağladı.” (Fineberg, 2014, s. 374)

Duane Hanson kent ortamının değişimi ve yozlaşmasını, günlük hayattaki yabancılaşma ve dejenerasyonu foto gerçekçi heykelleriyle sanat yapıtlarına yansıtmıştır. Hayatın sınırlarında yaşayan, neredeyse görünmez, kimliksiz ve marjinal bireyleri görünür kılmak için uğraşmıştır.



Resim 4.38.

Duane Hanson, "Vietnam", 1967

Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg

<http://bit.ly/2T6H3gO>

“Hanson’un ilk çalışmaları sosyal protestolarla ilgilidir. Vietnam Savaşı sahnelerini bir fotoğraf gibi yansıtan, çok gerçekçi eserler yaratmıştır. Gerçek insan boyutlarında çalıştığı, tozla kaplanmış Vietnam adlı çalışmasında, ölüme terk edilmiş Amerikan askerlerini betimlemiştir. Gerçekçi görünüm, gerçek insan modellerinden aldığı kalıp ve döküm yoluyla sağlanmıştır.” (Huntürk, 2016, s. 299)



Resim 4.39.

Duane Hanson, “Süpermarket Müşterisi”, 1970, reçine, epoksi, fiberglas, gerçek boyut
Ludwig Müzesi, Aachen

<http://bit.ly/2T97fHt>

Duane Hanson, “Süpermarket Müşterisi” eserinde tüketim toplumunun değerlerine ve toplumun gereksiz alışveriş yapma eylemine değinmiştir. Foto realist hareketin bu heykeli, tüketici kültüründe büyük bir değişiklik olduğunu göstermiştir. Hanson bu çalışmayı bu değişiklikler hakkında yorum yapmak ve topluma bunu göstermek için kullanmıştır. Çeşitli abur cuburlar, çikolatalı kurabiye gibi hazır tüketim gıdaları ve kola gibi diğer yiyeceklerle dolup taşan alışveriş sepetiyle kültürün aşırı alımını ve artan obeziteyi; alışverişçinin obez, sağlıksız görünümlü, saçları hala bigudili bir kadın olarak tasarlanmasıyla da toplumun aldığı şekli yansıtmıştır. Sanatçı günlük yaşamda yanından geçip gidilen bir karakteri sergiye taşımıştır. Yalnızlaşan, çevresine ve

kendisine yabancılaşan bireyi yansıtmak için figürleri satın aldıkları, sahip oldukları ürünlere karşı umutsuz, durağan ve bıkkın göstermiştir. Müşterinin kendisi çok gerçekçi görünür çünkü fiberglas malzemedendir yapılmıştır. Bu sanat eseri “satın al, satın al, satın al” diyen tüketici zihniyetini, kültürdeki değişimi ve medyanın gizli bir silah olarak insanlara nasıl yön verdiğini gösterdiği için çok önemlidir. Ayrıca bu heykel bir kaç tane bulunan foto gerçekçi heykellerden biridir.

“Hanson’ın Süpermarket Müşterisi çalışmasındaki tüketici figürü, büyük olasılıkla reklamlar aracılığıyla kendisine dayatılan çoğu gereksiz ürünlerle sepetini doldurmuştur. Hanson’un bu figürünü, medya tarafından kendisine yaşamını anlamlandırabilmek, mutlu olabilmek için tüketmesi gerektiği öğretilen bir kimlik olarak da değerlendirebiliriz.” (Huntürk, 2016, s. 298)

Hiperrealist heykeltraşlar ideal olanı değil gerçek olanı iletirken aynı teknolojiyi kullansalar bile konu yönünden birbirlerinden ayrılmışlardır. Hanson, figürleri için model olarak, ev kadınları, işçiler, satıcılar gibi Amerikan rüyasının hayal kırıklığına uğrattığı insanları kullanmış, “tipik Amerikalılarını” marketten alışveriş yaparken, dinlenirken ya da oturmuş yiyip içerken göstermiştir. Bunlar kapitalizmin yön verdiği yeni popüler kültürün Pop Art’taki gibi ama daha canlı görünen örnekleri olmuştur. Bedenleri Pop Art’ın renkli dünyasındaki güzel, seksi ve cazibeli görüntülerle ilgisi yoktur, yorgun, umutsuz, kabullenmiş görüntüleriyle belirgin bir eleştirel niteliğe sahiptirler. Figürlerinin realist olmasına rağmen amacı izleyiciyi onların gerçekliğine ikna etmek değil, empati uyandırmak, gerilim yaratmak, izleyicinin kendi hayatına ve var oluşuna eleştirel bir gözle yeniden bakmasını sağlamak olmuştur. Sanatın konusunu yaşamın ta kendisi haline getirirken fark edilmeyen sıradan karakterleri konu olarak seçmesi, yapıtlarını klasik güzellik anlayışlarına uzak ama gerçek olana yakın bir konuma yerleştirmiştir.



Resim 4.40.

Duane Hanson, “Queenie II”, 1988, polikrom bronz ve aksesuarlar, gerçek boyut
Saatchi Galeri, Londra, Birleşik Krallık

<http://bit.ly/2T6pUnf>

Sanatçı gerçekliğin temsilinde ileri seviyeye ulaşmış, orijinal olanı temsil ederken kopyalananı görünür kılmıştır.

“Genellikle Orta Amerika’daki insanları temsil eden figüratif çalışmalar yapan Hanson, Queenie II adlı çalışmasında aşırı kilolu Afro-Amerikalı bir temizlikçi kadını, temizlik arabasını iterken göstermektedir. Heykel, düşük ücretle çalışan işçilerin toplumda “görünmez” olduklarını izleyiciye hatırlatan güçlü bir yapıya sahiptir. Hanson, gerçek modellerden kalıplar çıkardıktan sonra fiberglas reçine veya bronzla kalıpları kaplayıp çeşitli aksesuarlar kullanarak heykellerini tamamlamış olur. Kendi mekanı içinde bakıldığında bu heykel, ilk başta gerçek bir insanmış gibi görünmektedir.” (Farthing, 2012, s. 537)



Resim 4.41.

Duane Hanson, “Banktaki Yaşlı Çift”, 1994, fiberglas, reçine, epoksi, gerçek boyut
Serpentine Galeri, Londra

<http://bit.ly/2HPplco>

Duane Hanson’un çalışmaları gerçeği vurgulamayı değil olduğu gibi aktarmayı amaçlamıştı. Heykelleri sıradan yaşamın bir anlık dondurulmuş şekli gibidir ve hiç bir detay atlanmamıştır. İnsanların sadece görüntüsü değil her şeyi (kıyafetler, çantalar, ayakkabılar, saçlar) gerçek olarak gösterilmiştir.

Hiperealist ressamların aracısı olan sıradan görüntülerden oluşan fotoğrafların yerini yine sıradan insan yaşamının anlık durumları almıştır. Heykelleriyle her zaman Amerikan kültürünü eleştirmiştir.

4.12. Gilbert & George

(1943/1942 -)

Herkes için sanat / Canlı heykeller

İtalyan sanatçı Gilbert Proesch ve İngiliz George Passmore, farklı cinsel eğilimlerin rahatça kabul edilmediği bir dönemde, toplumsal sorunlara cesaretle yaklaşan, bedenlerini bir arada sanatsal bir dil olarak kullanarak performanslar gerçekleştiren çağdaş sanatın önemli sanatçılarındandır. Yaptıklarını “herkes için sanat” mottosu ile tanımlayan ikili “canlı heykeller” olarak da bilinmektedirler. Performans sanatındaki ayırt edici, son derece resmi görünüm ve stilleri, aynı zamanda parlak renkli grafik stili fotoğraf tabanlı sanat eserleri ile bilinmektedirler.

Sanatsal üretimlerine Londra’da beraber devam ederken, yaşadıkları ve çalıştıkları bu şehirde, bir çok sosyal ve politik değişime şahit olmuşlardır. Sokaklar ve insanlar, modern Avrupa şehrini oluşturan dinamikler, insan deneyimleri ve kendi hayatlarının gerçekleri, onların sanatının somut birer parçası olmuştur. Dünya çapında pek çok önemli karma ve kişisel sergilere imza atmışlardır.

“The Laws of Sculptors” adlı manifestolarında dünya görüşlerini dile getirmişlerdir; “Her zaman şık giyinin, bakımlı olun, rahat, dostça, zarifçe ve denetimli hareket edin. Dünyayı kendinize inandırın ve bu ayrıcalık için insanların yüksek bir bedel ödemelerini sağlayın. Hiç üzülme, eleştirmenler tartışır ve eleştirir ama her zaman saygılı, sessiz ve sakin olun. Tanrı hala yontmaya devam ediyor, onun için yerini uzun süre boş bırakma.” (Atakan, 2008, s. 74)

“1960’ların uzun vadede en önemli gelişmesi Pop Art değil, heykel sanatının doğası ve imkanlarının radikal bir biçimde yeniden belirlenmesi olmuştur. Brancusi, Henry Moore, Giacometti ve David Smith gibi heykeltıraşların başarılarına rağmen, heykel, sanatsal ifadenin ikincil bir biçimi olarak kalmıştı.

Hatta, en yenilikçi heykel çalışmaları, başta Picasso ve Matisse olmak üzere kendilerini ressam olarak gören sanatçıların yaptığı eserler olmuştu. Ancak heykel artık yavaş yavaş sanatta öncü bir konuma doğru ilerlemeye başlamıştı. Bu süreçte belli bazı özelliklerinden sıyrılmış ya da bu özellikleri vurgulamaktan vazgeçmiş, başka nitelikleri vurgulamaya başlamıştı. Hepsinin de ötesinde, heykelin kabul gören yerleşik tanımı çok daha kapsayıcı hal almıştı. 1969'da Gibert & George'un "şarkı söyleyen heykel" diye adlandırdıkları Kemerlerin Altında'yı yaratmalarıyla birlikte, heykel, hemen her sanatsal yaratım ve etkinliğe uygulanabilir bir hale geldi" (Lucie – Smith, 2004, s. 274)



Resim 4.42.

Gilbert & George, “Şarkı Söyleyen Heykeller”, İlk performans 1969 – 1971, lastik eldiven baston, takım elbise, bronz makyaj ve sanatçıların kendisi
Sonnabend Galeri, Paris

<http://bit.ly/2wAvx5v>

Gilbert ve George performanslarında, yüzleri ve elleri bronz rengine boyanmış makyajları ve şık takım elbiseleriyle bir masanın üzerinde, masanın altında duran bir kasetçalardan gelen eski, popüler bir şarkı olan “Underneath the Arches” (Kemerlerin Altında)’a eşlik ederek kuklaları andırır bir şekilde hareket etmişlerdir.

“Sahne aksesuarları ... bireyselliği dengeleme üzerine bir girişimdi. Sanatçılar eldivenle, biçimlendirilen kişiler değil, biçim alan boş ve değiş tokuş edilebilir kişiler olduklarını anlatmaya çalışıyorlardı. Her beş dakikada bir ikisinden biri masadan inip, bir köprünün kemerlerinin altında otururken hayal dünyasında kaybolan iki sokak serserisini anlatan şarkının kaydını yeniden başlatıyordu. Bu sanatsal vizyonun herkesi ve her şeyi kapsayan bütünlüğünün dolaylı bir anlatımıydı.” (Fineberg, 2013, s. 329)

4.13. Orlan

(1947 -)

Etin malzemeye dönüşümü

Orlan, ameliyatlara yüzünü sanat tarihinin efsanevi simalarını hatırlatacak biçimde yeniden tasarlayarak, bedeniyle onların canlı birer reproduksiyonunu üretmiştir. “Yüzünü doğaya oldukça aykırı bir form kazanacak şekilde tekrar tekrar estetik operasyonlara maruz bırakarak ve ameliyatları sergilemek için videoya alarak doksanlarda araç olarak kelimenin tam anlamıyla kendi yüzünü kullandı.” (Fineberg, 2014, s. 471) Prototiplerinin her birini belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanarak seçmiştir. Diana kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği; Psyche aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği; Europa bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği; Venüs verimlilik ve yaratıcılık yönünden kendisine benzerlikler gösterdiği; Mona Lisa androjinliğinden dolayı seçilmiştir.

Orlan, estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanmıştır.



Resim 4.43.

Orlan, “Estetik Cerrahi”, 1990, ameliyathane, sanatçının kendisi

<https://bit.ly/3gb5cxx>

4.14. Antony Gormley

(1950 -)

Bedenin mimarisi / Figürde iç mekan vurgusu

Antony Gormley, insan bedenine bakışı ve onu heykel sanatının koşullarında yeniden üretmede benimsediği özgün tavrıyla farklı bir sanatçı olmuştur. Kariyerine solo bir sergiyle başlayan Gormley, her sanatçının dert edindiği gibi çalışmalarını insanı anlamlandırma çabaları üzerine kurgulamıştır. 1997 yılına kadar heykellerinin çoğunu bedensel tecrübe ve mekanı kaydetmek için kalıplama ve döküm işlemlerinin bir kombinasyonuna dayandırmıştır. Eserlerinin çoğunu kendi kalıbı üzerinden yürüten sanatçı, heykel ve enstalasyonlarında doğa, insan, evren arasındaki ilişki sorunlarına dikkat çekmiştir. İzleyicisine ve kendine insan bedenini sorgulatan sanatçı, çalışmalarına sanatı tanımlamak adına sürekli yeni davranışlar, düşünceler ve duygular edinerek yön vermiştir. Formları genellikle hava geçirmez şekilde kapatılmış kasalar veya sınırlı sayıda delikleri olan katı yapılardan oluşturmuştur. Sanatçının eserleri İngiltere ve uluslararası sergilerde izleyici ile buluşmaktadır.

Gormley'in sanatının temellerini Doğu kültürüne olan yakınlığından ötürü bir tür içe bakış eylemi oluşturmuştur. John Hutchinson Gormley için şöyle der;

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

Ancak Budizm'in geçicilik kavramının onun çalışmalarına yansıdığı söylenemez." (Gormley, 2004)

Lenne Cooke ise Gormley'in çalışmaları ve Doğu kültürü ile bağlantısı için şunları ifade eder:

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

Gormley, Doğu ve Batı arasındaki ruhani gelenekleri anlamaya çalışırken bedenle kurduğu ilişkide ona "kesip açmak", "dışarıya çıkarmak", "bir yer bulmak", "iç yüzeylerini görünür kılmak" gibi tanımlamalarla yaklaşmış ve çalışmalarını bu kavramlar üzerine oluşturmuştur. Gormley bedenlerinde bir iç-dış ilişki kurma çabasıdadır. "Gormley'e göre bedenin dışsal mekanla ilişkisi vardır ve içinde bir mekan taşır." (Gormley, 2004)

Gormley'in eserlerinin temelini oluşturan bedenler, sadece anatomik ya da estetik olarak var olmamış; duyum, deneyim ve algıyla bağlantılı olarak sanatsal üretiminin felsefi temelini oluşturmuşlardır. Eserlerinde sanatın temel sorunsalı olan özne-nesne ilişkisini çözümlenmeye çalışmıştır. Nesneyi, öznenin dış dünya ile kurduğu ilişkilerde algıladığı, deneyimlediği şeyler olarak kabul etmiştir. Her özün tikel ve ayrıcalıklı bir bedene sahip olduğunu ama bir anlam dünyasında yaşandığı için de nesneyi ayrıcalıklı kılan şeyin bedenden daha çok öze ilişkin algılarımız olduğunu öne sürmüştür.

Heykelleri bir kimliğe ait değillerdir. Onları temel düşünce biçimi olan, bedeninin içinde varolduğunu düşündüğü mekanla dışarıda bir mekan içinde duran beden arasında ilişkiler kurabilen, kendi deneyimlerinden yola çıkarak üretmiştir. Gormley, sanatsal üretim sürecinde görünür olan ve anlam üreten her eylemi beden olarak adlandırmaktadır.

John Hutchinson Gormley'in bu durumunu şu şekilde açıklamıştır; "Gormley'i daha çok ilgilendiren nokta insanın bir yandan içinde sonsuz bir mekan taşırken öte yandan sonsuz bir mekan içinde yaşıyor olmasıdır. Gormley'in projesi taşıdığı metafizik anlamlara rağmen diğer dünyalara uzaktır. Onun heykelleri insan vücudunun içindeki derin mekan olarak gördüğü şeyle ilgilenir... Gormley'e göre bedeninin dışsal mekanla ilişkisi vardır ve içinde bir mekan taşır." (Gormley, 2004)

Gormley'in bedenlerini farklı kılan bir başka özelliği de beden ve yüzlerdeki ifade biçimlerini kullanma şeklidir. İnsanın kendi deneyimlerinin, korkularının ya da heyecanlarının yüzüne yansımalarını Gormley ürettiği bedenlerin bütününde yakalamak istemiştir. Kendi bedeninden kalıplar olarak çalışmasının temel nedenlerinden biri de bu olmuştur.

Gormley, E.H.G ile yaptığı bir röportajda bu konuyla ilgili olarak şunları söyler; "Yapmaya çalıştığım şey belki de geçmişte portre ressamlarının yüzü ele alış biçimlerini bedeninin tümünde kullanmak. Bedenimi yalnızca bir başlangıç noktası olarak kullanıyorum. Yapmaya çalıştığım şey bir koreografin dansçının bedenine yapmaya çalıştığı şeyden çok farklı değil. Çalışmalarında bedenimi bir ortam bir araç olarak kullanıyorum." (Gormley, 2004)

T.S. Eliot'a göre; "deri, insan bedeninin iç ve dış dünyası arasında sınırdır ve heykelin kalıbı, ikinci deri görevi görür." (Stefan Beyst, 2003)

Gormley'in figürleri içsel olanla dışsal olan arasında aracılık yapan bir beden olarak tasarlanmıştır. Sanatçının kalıpla ilgilenme nedeni, kalıbın içindeki boşluğun insanın kendisi olmasıdır. "Bir insandan kalıp alınırken insanın yüzü, bedeni, kalıpta kullanılacak malzeme ile kaplanır. Bu süreçte soluk alabilmesi için ağızda ve burnunda açıklıklar bırakılır. Gormly için benzeri açıklıklar, bedenin kutsal iç boşluğu ve dış dünya arasında bağlantı kurar." (Huntürk, 2016, s. 360)

Gormley, figürlerinin üretim aşamasında kendi bedenini kullanmıştır. Klasik bir figür ortaya koymak yerine metafizik bir yaklaşımla bedenin içindeki mekanla dışındaki mekan arasında bir ilişki kurarak kişisel deneyimlerine dışarıdan bakmayı amaçlamıştır.

Bir röportajında bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

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

Gormley, heykellerin döküm kalıplarına özgürlük tanır ve kalıpları da heykel gibi sergiler. Sanatçının Mısır lahitlerinden ve lahitlerin içindeki boşluktan etkilendiği bilinir.

"Anthony Gormley'in çalışmaları yalnızca güçlü figüratif yönleriyle değil, insan bedeniyle yakından ilgili olmalarıyla da diğerlerinden ayrılır. Gormley'in

heykel çalışmalarının kökleri, George Segal'in çalışmalarına uzanır. Segal gibi o da sıklıkla, insan bedenini (genellikle kendi bedenini) matris olarak kullanır. Figürleri boş kaplamalardır. Segal'in tersine, Gormley bu figürleri tümüyle kişisellikten uzaklaştırıp genelleştirmeye çalışır; öyle ki çalışmaları antik Mısırlıların kullandığı insan şeklindeki tabutları andırır. Dolayısıyla bu çalışmaların yarattığı etki, beden kalıbı çıkarma teknikleri kullanan Segal'in ya Segal'in Süper Gerçekçi izleyicileri Duane Hanson ve John de Andrea'nın yarattığı etkiden çok farklıdır. Figürler kaybolup gitmiş bir uygarlıktan geriye kalan eserler gibi görünür. Gormley'in beden kalıbı alma tekniklerinin kullanılmadığı heykelleri için de aynı şey geçerlidir." (Lucie – Smith, 2004, s.354)

Gormley heykellerini izlenebilecek nesne olmaktan çıkarmış ve onlarla farklı bir mekan yaratmıştır. Eserleri kalabalık kent yaşamındaki insanın yalnızlığını anımsatmaktadır.



Resim 4.44.

Antony Gormley, “Üç Yol, Kalıp, Delik, Geçit”, 1981-1982

Tate Modern, Londra

<http://bit.ly/37QH4us>

“Gormley, Üç Yol, Kalıp, Delik, Geçit isimli çalışmasındaki üç kalıbı kendi bedeninden almıştır. Sanatçı bunları bir kaide üzerine yerleştirmemiş, yere koymuştur. Sergi salonuna gelen izleyici, çalışmalarını görmek için yere bakmak ve heykellerin çevrelerinde dolaşmak durumundadır.” (Huntürk, 2016, s. 361)



Resim 4.45.

Antony Gormley, "Learning to See III", 1993, demir

Thaddaeus Ropac Galeri, Paris, Fransa

<http://bit.ly/37MsqV6>

Sanatçı gözleri sımsıkı kapalı olan bu figürle içe ve bedene bakmayı, görünüşün diğer tarafını yani bedenin karanlığını görünür kılabilecek bir şey yapmayı amaçlamıştır.

Heykelin malzemesi kalıptan çıkarılmış döküm parçalarının sıvı kurşunla birleştirilmesinden oluşmuştur. Kurşun, koruma gücüne vurgu yapan anlamıyla, içsel olanla dışsal olanın etkileşimine izin vermediği için tercih edilmiştir.



Resim 4.46.

Antony Gormley, “Avrupa Tarlası, Terracotta”, 1993

Tate Liverpool, İngiltere

<http://bit.ly/2VfXAS0>

Gormley, kırk bin pişmiş toprak heykelcik kullandığı çalışmada, heykelcikleri izleyici, izleyicileri ise izlenen konumuna getirmiştir. Bu çalışmada giderek sayıları artan heykelciklerini Çinlilere yaptırmış, farklı kentlerde, farklı zaman ve mekanlarda sergilemiştir.

“Sergiye gelenler, heykellerin nerede sergilendiğini anlamaya çalışırken, yerde, gözlerini kendilerine dikmiş olan, el büyüklüğünde binlerce heykelcik ile karşılaşmışlardır. Sergide, binlerce heykelciğin şekillendirilirken ve pişerken aldıkları enerji adeta hissedilir. Gormley, iki gözün eklenmesiyle heykelciklerinin farkındalık kazandıklarını söyler. Burada izleyiciye bakan heykelcikler konu olmaktan çıkmış, kendilerini gözleyen konu haline getirmiştir.” (Huntürk, 2016, ss. 358, 359)



Resim 4.47.

Antony Gormley, “Kritik Kütle”, 1995, demir

De La Warr Pavillion, İngiltere

<http://bit.ly/2Vfjlla>

“Antony Gormley, Kritik Kütle isimli çalışmasında, kendi bedeninden 12 farklı pozda aldığı kalıplarla yarattığı 60 heykeli sergiler. Sanatçının yerleştirmesinde, figürler arasındaki mesafe dikkat çekicidir. Eski dönemlerin grup kompozisyonları, yerini; tek başına, diğerleriyle arasında mesafe olan figürlere terk etmiştir.” (Huntürk, 2016, s. 389)



Resim 4.48.

Antony Gormley, “Olay Ufku”, 2010, demir, fiberglas

New York

<http://bit.ly/2HPPB6g>

Gormley, kendi bedeninden kalıp alarak hazırladığı 31 heykeli, 2007’de Londra’da, 2010’da New York’ta binalar ve köprülerin üzerine yerleştirmiştir. Heykelleri kent yaşamı ve insan ilişkilerine dikkat çekmektedir. 2010 yılındaki sergi için Micheal R. Bloomberg şöyle yazmıştır; Sanatçı beş ay boyunca kentimizin zengin kültür geleneğine katılacak, mimari zenginliğimize ve yaşam dolu kamusal alanlarımıza dikkat çekecektir. Gormley heykellerinin, bedeninin kopyaları olduğunu, boşlukta yer alan bedenlerin, herhangi birimize ait olabileceğini söyler ve sergilenen bedenlerin, insanların çevrelerine bakmaya, dünyada kendi konumlarını sorgulamaya, görebildiklerinin dışında ne kadar çok göremediklerinin olduğunu düşündürmeye teşvik edeceklerini vurgular. Howard Hale için de bu heykeller, kent yaşamındaki ilişkilerin; yalnızlığın, ünün, anonimliğin vb. metaforudur. (Timeout New York, b.t. para.5)

Gormley’in Olay Ufku ve diğer sanatçıların benzeri çalışmaları; sanatçıların müze, galeri gibi kurumsal yapılardan uzaklaşıp eserlerini her yerde sergileyebilme özgürlüğüne sahip olmak ve yaşamın içine katılmak istediklerini göstermektedir.

4.15. Tamara Kvesitadze

(1968 -)

Kinetik heykel

Kvesitadze daha çok, toplumda insanın bireyselliğini oluşturan kinetik heykel ve resimleriyle ön plana çıkan çağdaş sanatçılarından biridir.

Sanat yaşamı boyunca farklı malzemelere ilgi duyarak üretimlerini gerçekleştirmiştir.

1996 - 1999 yılları arasında porselen ve papier maché ile çalışan heykeltıraş, daha sonraları bir Fransa seyahatinde gördüğü Art Nouveau ve Art Deco dönemlerinde üretilen cam objelerin tutkulu bir hayranı olmuş, bunlardan aldığı ilham ve kendi icat ettiği yeni materyallerle boyalı heykeller gerçekleştirmiştir.

Kvesitadze çalışmalarında zıtlıklardan yola çıkmış ve yapıtlarında “yeniden doğuş” ile “süreklilik” kavramlarının altını çizmiştir. Yapısal olanla mekanik olan arasından dengeli bir şekilde pay alan ve şiirsel bir şekilde hareket eden, hatta adeta dans eden heykelleri, zamansızlıkları ve sadelikleriyle ön plana çıkmıştır.

İki kez Venedik Bienali’ne katılan sanatçının farklı heykelleri Tiflis ve Batum meydanlarında kalıcı bir şekilde sergilenmektedir.



Resim 4.49.

Tamara Kvesitadze, "Ali ve Nino", 2007, alüminyum, mekanik

Batum sahili, Gürcistan

<https://bit.ly/2WOEsep>

Ayrılığı ve aşkın birleştirici gücünü anlatan Ali ve Nino heykelinin hikayesi Azeri yazar Kurban Said'in 30 dile çevrilen ünlü romanı Ali ve Nino'ya dayanmaktadır. Azerbaycanlı bir genç ile Gürcü bir kızın dokunaklı aşk hikayesine yer verilen romanın bir yansıması olarak yapılan heykel hüzünlü bir aşk hikayesini anlatır. Heykelin en ilginç özelliği üzerine kurulduğu mekanizmayla birlikte her gün aynı saatte aşıkların birbirine doğru yavaşça hareket ederek en sonunda iç içe geçen bir görüntü oluşturmaları.

4.16. Francesco Albano

(1976 -)

Kütlesini yitirmiş bedenler

Albano, kütlesini yitirmiş beden formlarından yola çıkarak ürettiği heykelleriyle tanınan İtalyan çağdaş sanatçılardan biridir.

Bedenin temel yapıtaşları olan deri ve kemik arasındaki ilişki ile gece ve gündüz arasındaki zıtlığı özdeşleştiren sanatçı, bu derin ve birbirine aykırı kavramların birlikteliğinden olağandışı varlıklar yaratmıştır. Eserlerinin temelini gerçeklik üzerine kurgulamamıştır. İzleyicinin ne olduğunu anlayacağı fakat yüzde yüz gerçekliği yansıtmayan beden parçalarını tercih etmiştir. İnsan bedenini sıra dışı formlara sokarak deforme etmiştir. Heykellerini yaparken model kullanmamaktadır. Ruhsal travmaların da bedenimizi değiştirdiğini ve bedenın asıl motorunun zihin olduğu düşüncesindedir.

Albano eserlerindeki gerçekliği birebir yansıtan malzemeler kullanmayı tercih etmiştir. Malzeme seçimini şöyle açıklar; “Önce kille çalışıyorum. Sonra kalıbını çıkartıyorum. Polyester ile son şekillendirme yapıyorum. Polyester insan bedeninin hatlarını rahatça ortaya çıkartan bir malzeme. En son olarak da balmumu kullanıyorum. Balmumu sayesinde kılcal damarları bile belirlemek mümkün oluyor. Balmumunu tercih etmemin bir diğer sebebi de antik çağlardan beri kullanılan bir malzeme olması. Antik Yunan ve Roma’da ölülerin balmumundan kalıplarını çıkartıyorlardı. Yani balmumu geleneksel olarak hayatı yeniden üretmek için kullanılan bir malzeme. Organik ve insanın bedensel gerçekliğini çok rahat ifade edebilmenizi sağlıyor. Çok kuvvetli bir anlatım aracı bence.” (Hürriyet Gazetesi, 2003, para.1)

Sanatçı, sosyal ve duygusal baskıların insan bedeni ile tarihsel hafızamız üzerindeki etkilerine odaklandığı cansız formlarıyla izleyiciyi hem dokunmak isteği hem de ürperti ile baş başa bırakmaktadır.



Resim 4.50.

Francesco Albano, “On the Eve”, 2013, polyester, balmumu

<https://bit.ly/3gbObTR>

Gecenin bitmek bilmediği, sabahın henüz gelmediği zaman dilimine referans veren, bitkin düşmüş, boşluk ve arzu arasında gidip gelen yığılmış, buruşmuş, sönmüş, çözülmüş, erimiş, canı gitmiş, ferî kaçmış, ... içinden kemikleri alınmış bir deri yığını gibi zihnin algılamayacağı potansiyeli taşıyan eserler üretmiştir.

Sanatçıya göre deri, iç ve dış arasındaki en yakın sınır, bir kimlik ya da muhafaza alanı; kemik ise deriyi çevreleyen, ayakta tutan temel yapıdır. Soyut sanatta yer alan biçim bozma gibi, Albano'da yapı bozumunun sınırlarını zorlayarak sıra dışı formlarda eserler üretiyor.

SONUÇ

Heykel sanatı ilk çağdan günümüze kadar büyük değişimler geçirmesine karşın heykelde figür, anlatımdan kopmadan daima yerini korumuş ve her sanatçı kendine özgü bir anlayışla figürü yorumlayarak çalışmalarında kullanmıştır.

Sanatçılar sürekli değişim ve dönüşüm gösteren sanat ortamı içerisinde heykelde insan figürünü farklı biçimlerde yorumlama, parçalama, soyutlama, yapısal bozuma uğratma, hazır malzemelerle yeniden oluşturma gibi yöntemleri eserlerine yenilik olarak yansıtılmışlardır. Heykellere yansıyan bu değişim sonucu figür daha farklı yöntemlerle ifade edilmeye başlanmıştır. Beden sanatın hem nesnesi hem de öznesi durumuna gelmiştir.

Rodin yüzeyleri parçalayıp ilk defa figürde farklı bir anlatım başlatarak; Moore malzemenin işlenişi üzerine farklı bir bakış açısı getirip taşın formuna göre taşı yorumlayarak; Brancusi karmaşadan uzak bir yalınlıkla kendi içine kapalı formları kullanarak; Giacometti ince uzun figürleriyle uzaklık kavramını yaratarak; Picasso hazır malzemeleri birleştirerek kübist bir yaklaşımda geometrik formlara sokarak; Duchamp sıradan ve seri üretim nesnesi, ready-made malzemelerle yeni bir yaklaşım getirerek; Gabo boşluğu somut bir malzeme olarak heykele katarak; Calder mobilleriyle hareketi heykelin bir parçasına dönüştürerek; Beuys güzel görüntüden çok düşüncenin gelişimine hizmet eden malzeme yaklaşımındaki farklılıklarla; Segal gerçeklik ve popun eşsiz sentezini yaparak; Hanson heykel ve canlı arasındaki sınırları eriterek; Gilbert & George canlı heykel kavramını getirerek; Gormley içe bakış ve izleyiciye bedenini sorgulatan figürü kullanarak; Orlan bedenini sadece bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin kendisi yaparak; Kvesitadze farklı malzeme kullanımlarıyla hareket eden heykellerle; Albano insan bedenini kemikleri alınmış bir deri yığını formuna sokarak eserler üretmiştir.

Figüratif heykellerde en önemli ifade biçimi insan bedeni üzerinden olmuş ve beden üzerinden bir anlatım biçimi geliştirilmiştir. Beden varoluş anı itibariyle hayatın her aşamasında varlık gösteren, hayatın içinde var olduğu oranda farklı bakış açılarına sahip her sanatçının eserinde varlık bulmuş, zaman zaman mükemmel formunu korumuş, zaman zaman deforme edilmiş, parçalara ayrılmış ve yeniden oluşturularak eserlere yansımıştır. Bedenin anlatım biçimleri tarihsel aralıklarla değişmiştir. Süreç içinde bazı kırılma noktaları yaşanmış ve bedenin esere yansımaya şekli yeni form ve biçimlerle farklılıklar göstermiştir.

Brancusi, Moore, Giacometti gibi heykeltıraşların başarılarına rağmen, heykel, sanatsal ifadenin ikincil bir biçimi olarak kalmıştır. Rodin heykellerinde figürü geleneksel formlardan ayırmış, Brancusi, Picasso, Moore ve Giacometti formu iyice sadeleştirerek, heykellerinde figürsel soyutlama yoluna gitmiştir. Rodin'in heykellerinde beden, parçalara ayrılmış olsa da tüm tanınırlığıyla karşımızdayken Brancusi'nin vardığı nokta soyutun sınırlarındadır. Moore, heykellerinin gücünü doğayı derinlemesine gözlemlemesinden alırken, Giacometti'nin çıkış noktası kendi hayal gücü ve imgelemleridir. Giacometti heykellerinde kaide heykelin bir parçasıyken, Calder havada sallanan kaidersiz heykeller yaratmıştır. En yenilikçi heykel çalışmaları, başta Picasso olmak üzere kendilerini ressam olarak gören sanatçıların yaptığı eserler olmuştur.

Zamanla heykel sanatta öncü bir konuma ilerlemeye başlamıştır. Bu süreçte heykelin kabul gören yerleşik tanımı genişlemiş, kütle olmaktan çıkmış, toplumsal sorunları da konu alan bir forma evrilerek sanat ürününe katılış tarzı değişim göstermiştir. Sanatçı figürü birebir yansıtmak yerine yeniden ve farklı yollarla kurgulamaya başlamıştır. Bu doğrultuda yeni malzeme ve mekanlar üretim sürecine dahil olmuştur. Toplumsal alanlarda gerçeği yansıtan heykeller yer almıştır. Duchamp'ın "her nesne sanat ürünü

olabilir” önermesiyle yeni bir dönem başlamış, bir çok sanatçı 1960’lardan sonra insan bedenini sanat malzemesi olarak kullanarak farklı eserler üretmiştir.

Performans sanatı, XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmaya başlamış, yüzyılın ikinci yarısında ise tam olarak varlık göstermiştir. Beden, gelişen teknoloji, dünya düzeni ve bakış açısıyla gelinen noktada sanat eserlerinin konusu olması dışında sanat eserinin birebir kendisini oluşturmuştur. Geleneksel resim anlayışında bir imge, gösteri sanatlarında ise temel malzeme olarak kullanılmıştır. Beuys’un kavramsal sanat anlayışıyla hayatımıza başka bir formda girmiş ve günümüze gelindiğinde performans sanatıyla hayatın içinde bir yer edinmiştir. Özellikle kavramsal sanatı tercih eden sanatçılar ifade aracı olarak bedenlerini kullanmışlardır. Gibert & George’un “şarkı söyleyen heykel” çalışmasıyla birlikte, heykel, hemen her sanatsal yaratım ve etkinliğe uygulanabilir hale gelmiştir. Rodin modelden kalıp almakla suçlanarak bunu hakaret kabul ederken zaman değişmiş aynı yöntem Segal’in ünlenmesine sebep olmuştur. Hanson, polyester, reçine ve fiberglas kullanarak en ufak detayları bile yansıttığı heykelleriyle izleyicinin kendi hayatına ve var oluşuna eleştirel olarak yaklaşmasını amaçlamıştır. Gormley’in farklı bir beden ve mekan algısı ile ürettiği figürler, Giacometti’nin yanlısamalı mekan yaratma çabasından ve modern giysilerle çağdaşa vurgu yapan Segal heykellerinden ayrılmıştır. Beuys, kendi beden ve sesini kullanarak yaptığı o anda gerçekleşen eyleme ve eylemin oluşumuna dikkat çekerken, Orlan eylemselliği kullanarak kendi bedeni üzerine yoğunlaşmıştır.

Modernizmin bitmesi ve 1960 yıllarında ortaya çıkan sanat oluşumlarına paralel gelişen sosyokültürel, teknolojik olaylar sonucunda sanatçıların eserlerinde büyük ve hızlı bir değişim görülmüştür. Sanatçılar malzeme ve araç kullanım tekniklerini değiştirmiş, disiplinler arası sanat oluşumlarıyla etkileşimler yaşamışlardır. Geleneksel heykelde yer alan insan figürünün dışında, yaşayan beden sanata bizzat dahil olmuştur. Beden

sanatçının en yakın tanıdığı nesnedir. Sanatçı nesnelere dünyasında kendini de bir nesne olarak konumlandırmıştır.

Günümüz heykel sanatında, figürün esere yansması teknolojik gelişmeler sayesinde sanatçıların birbirlerinden haberdar olma hali, duygu ve düşünceyi eserlerine yansıtma cesaretleri doğrultusunda kendini yenileyerek çağın getireceği anlayışlar doğrultusunda değişmeye devam etmektedir.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (3. Basım)*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Apa, M. (2002). *Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel, Sanat Dünyamız, Sayı:82*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Arnason, H.H. (1986). *History of Modern Art*, Harry N. Abrams Inc., New York
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir
- Aygün, Ö. (2002). *Giacometti'nin Yontuları, Sanat Dünyamız, Sayı:82*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Baykam, B. (1993). *Post-Duchamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, (4. Basım)*, Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, İstanbul
- Berger, J. (1988). *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, (3. Basım)*, (Çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul
- Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversite Matbaası, İstanbul
- Cemal, A. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*, Can Yayınları, İstanbul
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*, Phaidon Press, New York
- Cornell, S. (1983). *Dealing with the Contemporary World, Art, History of Changing Style*, Phaidon Press, London
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev.: Zeynep Demirsu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Hopkins, D. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*, Dost Kitabevi, Ankara
- Doltaş, D. (1994). *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul
- İskender K. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:1*, Yem Yayın, İstanbul
- Elsen, A.E. (1969). *Picasso'nun Heykellerinin Bir Çok Yüzü*, Uluslararası Sanat, Cilt: 13, No: 6
- Erdok, N. (1997). *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul

- Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:1, Yem Yayın, İstanbul
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- Ferrier, L., Pichon, Y. (1994). *Art of the 20th Century, Moore: The Secret Soul of Things*, Under the Direction Italy – Milan
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*, Karakalem Kitapevi Yayınları, İzmir
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm*, (Çev.: Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Genet, J. (1990). *Giacometti'nin Atölyesi, (4. Basım)*, (Çev.: Hür Yumer), Metis Yayınları, İstanbul
- Germaner, A.T. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2, Yem Yayın, İstanbul
- Gilot, F., Lake, C. (1964). *Life with Picasso*, McGraw-Hill, New York
- Gombrich, E.H. (2002). *Sanatın Öyküsü, (3. Basım)*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Gormley, Antony, (2004), New Edition, Revised-Expanded, Phaidon Press, London
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları, İstanbul
- Holh, R. (2006). *Psychodramas of Giacometti Sculpture*, Taschen, Köln
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- İnankur, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:1, Yem Yayın, İstanbul
- İnankur, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:2, Yem Yayın, İstanbul
- Kılıçlıoğlu, S., Araz, N. & Devrim, H. (1969). *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, Cilt:4, Meydan Yayınevi, İstanbul
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi. Rönesans'tan Yüzyulumuza Geleneksel'den Modern'e*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, (Çev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul
- Lucie – Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü, (2. Basım)*, (Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Moore, H. (1983). *Moore İle Görüşme*, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:2, Ankara

- Moore, H. (1996). *From The Inside Out*, Prestel Publishing, Mnh
- Neret, G. (2007). *Rodin Heykel ve izimler*, Taschen/Remzi Kitabevi, Almanya
- Normand-Roman, A. (2006). *Sculpture Under Louis Philipe*, Sculpture, Georges Duby, Jean Luc Daval, Taschen, Köln
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*, (ev.: Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık, (4. Basım)*, Yapı Yayın, İstanbul
- Pingeot, A. (2006). *Symbolism*, Sculpture, Georges Duby, Jean Luc Daval, Taschen, Köln
- Pratesi, M. (1988). *Twentieth Century Sculpture*, The History of Art, Gallery Books, New York
- Rilke, R. M. (2002). *August Rodin*, Cem Yayınevi, İstanbul
- Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:3, Yem Yayın, İstanbul
- Sartre, J.P., (2000). *Estetik stne Denemeler, (2. Basım)*, (ev.: Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınları, Ankara
- Saylan, G. (2002). *Postmodernizm, (2. Basım)*, İmge Kitabevi, Ankara
- Savaş, R. (1977). *Modelaj*, Ankara Yayın Yüksek ğretim Kurumu, Ankara
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Schneckenburger, M. (2000). *Art of The 20th Century*, Taschen, Köln
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*, (ev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Su, S. (Kış 2011/2012). *Estetiğın Yapıbozumu ve Avangard Sanat*, Cogito Dergi, Sayı: 68-69, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- şahin, . (2010). *Figüratif heykel sanatında insan bedeninin kurgusal dönüşümünün kişisel yaklaşımlar üzerinden değeriendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana) Erişim adresi:
<http://libratez.cu.edu.tr/tezler/7749.pdf>
- şaşmazer, Y. (2006). *Figüratif Heykelde Gerçekçilik*, İstanbul
- şenyapılı, . (2003). *Otuz Bin Yıl ncesinden Günümüze Heykel*, Metu Press, Ankara
- Tuchman, P. (1983). *Segal*, Abbeville Press, New York

- Turani, A. (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü, (7. Basım)*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turhanlı, H. (1995). *Sanatta Devrimci Tufan*, Cumhuriyet Dergi, Sayı:465
- Yılmaz, M. (2001). *Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Yılmaz, M. (2006). *Heykel Sanatı, (2. Basım)*, İmge Kitabevi, Ankara
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat, (2. Basım)*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Walther, İ. F. (2005). *Picasso*, (Çev.: Ahu Antmen), Taschen / Remzi Kitabevi, İstanbul
- Wilfried, W. (1985). *Picasso*, Alan Yayıncılık, İstanbul

İNTERNET KAYNAKÇA

Türk Dil Kurumu, b.t., para.1, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=beden>'den erişilmiştir.

Stefan Beyst, 2003, <http://d-sites.net/english/gormley.html>'den erişilmiştir.

Timeout New York, b.t. para.5,

<https://eventhorizonnyc.files.wordpress.com/2010/02/eventhorizonofficialguidepower-edbytony.pdf>'den erişilmiştir.

Hürriyet Gazetesi, 2003, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/iki-arada-bir-derede-bir-sergi-24706022>'den erişilmiştir.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Doğum Tarihi 29.07.1978
Doğum Yeri İstanbul

Eğitim

Lise 1989 – 1996 İstek Özel Acıbadem Lisesi
Mezuniyet 1996 – 2001 Bilkent Üniversitesi Turizm ve Otel İşletmeciliği
Yüksek Lisans 2015 – Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar

Çalıştığı Kurumlar

2017 – 2019 Beşiktaş Jimnastik Kulübü; BJK TV, Beşiktaş Dergi
2015 – 2018 Kafa Grup Yayıncılık; Kafa Dergi, Fitbol Dergi, #Tarih Dergi
2013 – 2014 Power Grup; Power Türk TV
2003 – 2012 Doğan Medya Grubu; Milliyet Gazetesi & Vatan Gazetesi
2001 – 2003 Yordam Ajans