

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

ANTİK YUNAN HEYKEL SANATININ MODERN HEYKEL SANATINA
ETKİLERİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan
20173302001 TOLGA YURTÖZVERİ

Danışman
DOÇENT ÖMER EMRE YAVUZ

OCAK 2023

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

ANTİK YUNAN HEYKEL SANATININ MODERN HEYKEL SANATINA
ETKİLERİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan
20173302001 TOLGA YURTÖZVERİ

Danışman
DOÇENT ÖMER EMRE YAVUZ

OCAK 2023

Tolga YURTÖZVERİ tarafından hazırlanan “Antik Yunan Heykel Sanatının Modern Heykel Sanatına Etkileri” adlı bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından HEYKEL ANASANAT Dalında Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.



TEŞEKKÜRLER

Bu çalışmada bana yardımcı olan ve desteğini esirgemeyen başta Tez Danışmanım Ömer Emre Yavuz'a, Neslihan Pala'ya ve Zeki Coşkun'a ayrıca Atam Orhon, Abidin Müslüm Baysal ve Rebii Yetiş' e teşekkür ederim.

Tolga YURTÖZVERİ



ANTİK YUNAN HEYKEL SANATININ MODERN HEYKEL SANATINA ETKİLERİ

ÖZET

Antik Yunanlar, Mısır ve Sümer'den aldıkları heykel sanatına, kendilerine özgü bir biçimde inşa ettikleri dünya görüşleri, felsefi ve sanatsal bakış açıları doğrultusunda yepyeni bir estetik görünüm kazandırarak, 20. yüzyıl Batı modern heykelinin gelişimi açısından görsel ve kavramsal yönden yetkin bir sanat mirası bırakmıştır. Sözgelimi doğadaki nesnel görüntüleri, eserleri aracılığıyla betimleyerek yaşama yansıtan Yunanlar, kavramsallaştırarak idealize ettikleri güzellik ve estetik anlayışlarıyla yeniden biçimlendirdikleri duyumsal gerçekliği tinsel bir gerçeklik alanına dönüştürmüşlerdir.

Platon'un güzellik ideası ve Aristoteles'in doğadaki form ve madde (içerik ve biçim) ilişkisini kavramsallaştıran kuramlarıyla mükemmelleşen Antik sanatlar, süreç içerisinde meydana gelen pek çok tarihsel ve kültürel açılımlarla değişip dönüşmeyi sürdürmüş ve sonuç olarak bir yandan kavramsal öte yandan biçimsel yönden büyük bir değişim ve gelişim gösteren Batı modern sanatına ilham veren bir katkı sağlamıştır. Bu ilhamla, Antik Yunan sanatında doğadan öykünerek betimlenen klasik temel ilkelerden esinlenen modern sanatçılar, 20. yüzyılda kendilerine özgü yeni bir sezgi, duyu ve duygu alanı (ruh hali) yapılandırarak her sanatçının kendine özgü kurguladığı benzersiz bir bireysel meta-dil oluşturmuşlardır. Bu itibarla düşünceye ait öznel/soyut nesneleri eserlerinde dışa vuran eş deyişle nesnel dilin yerine öznel kavramsal dili koyan modern sanatçılar, nesnel gerçekliği kavramsallaştırarak idealize ettikleri güzellik ve estetik ilkeleriyle yeniden biçimlendirmiş ve kendilerine özgü tinsel bir gerçeklik alanı oluşturmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Antik Heykel Sanatı, Modern, Modernizm, Modern Heykel Sanatı.

THE EFFECTS OF ANCIENT GREEK SCULPTURE ON MODERN SCULPTURE

ABSTRACT

The ancient Greeks left a visually and conceptually competent artistic legacy in terms of the development of 20th century Western modern sculpture by giving a brand-new aesthetic appearance to the sculpture art they took from Egypt and Sumer, in line with their uniquely constructed worldviews, philosophical and artistic perspectives. For instance, the Greeks, who reflect the objective images in nature to life by describing them through their works, transformed the sensuous reality that they conceptualized and reshaped with their idealized understanding of beauty and aesthetics into a field of spiritual reality.

The ancient arts, which perfected with Plato's idea of beauty and Aristotle's theories conceptualizing the relationship between form and matter (content and form) in nature, continued to change and transform with many historical and cultural expansions that took place in the process, and as a result, a great deal of conceptual and stylistic aspects. It has made an inspiring contribution to the changing and developing Western modern art. With this inspiration, modern artists, inspired by the classical basic principles described by imitating nature in Ancient Greek art, have created a unique individual meta-language that each artist has constructed uniquely by structuring a new field of intuition, sense, and emotion (mood) unique to them in the 20th century. In this respect, modern artists, who express the subjective/abstract objects of thought in their works, in other words, replace the objective language with the subjective conceptual language, have conceptualized objective reality and reshaped it with the principles of beauty and aesthetics that they idealize, and have created a spiritual reality space unique to them.

Keywords: The Art of Ancient Sculpture, Modern, Modernism, The Art of Modern Sculpture

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEŞEKKÜRLER	VII
ÖZET	IX
ABSTRACT	X
İÇİNDEKİLER	XI
RESİMLER LİSTESİ	XIII
1.GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi	3
2. ANTİK YUNAN COĞRAFYASI VE YUNAN MUCİZESİ	4
2.1. Antik Yunan'da Gerçeklik Kavramı	11
2.2. Antik Yunan'da Mimesis ve Gerçeklik.....	16
2.3. Antik Yunan'da Mitos ve Gerçeklik	19
2.4. Antik Yunan Gerçeklik Yorumunun Romanesk ve Gotik Sanatta Yansımaları	22
3. RÖNESANS: GERÇEKLİK ALGISI VE SANATSAL İFADENİN DÖNÜŞÜMÜ	30
3.1. Maniyerizm	32
3.2. Barok Sanat ve Rokoko	35
3.3. Neoklasisizm ve Romantizm.....	40
4. POZİTİVİZM AKIMININ SANATTA REALİZM VE EMPRESYONİZM'E OLAN ETKİLERİ	45
4.1. Gustave Courbet, Edouard Manet ve Claude Monet.....	47

4.2. Auguste Rodin	50
5. MODERNİZM	52
5.1. Paul Cezanne	58
5.2. Pablo Picasso	60
5.3. Constantin Brancusi.....	61
5.4. Alberto Giacometti	64
6. SONUÇ	66
7. UYGULAMALAR	71
Resim 7.1 “Hermes Trismegistus” 2022.....	71
Resim 7.2 “Prometheus” 2022	72
Resim 7.3 “Prometheus” 2022	72
Resim 7.4 “Prometheus” 2022	73
Resim 7.5 “Prometheus” 2022	73
Resim 7.6 “Düş” 2021	74
Resim 7.7 “Düş” 2021	74
Resim 7.8 “Pisagor’ Un Rüyası” 2022.....	75
Resim 7.9 “Pisagor’ Un Rüyası” 2022.....	75
Resim 7.10 “Pisagor’ Un Rüyası” 2022.....	76
Resim 7.11 “Aynalaşma” 2022.....	76
Resim 7.12 “Aynalaşma” 2022.....	77
Resim 7.13 “Aynalaşma” 2022.....	77
Resim 7.14 “Aynalaşma” 2022 Detay	78
Resim 7.15 “Aynalaşma” 2022 Detay	79
8. RESİMLER.....	80
9. KAYNAKÇA.....	161
10. ÖZGEÇMİŞ	165

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Resim 2.2.1 Myron “Disk Atan Adam” M.Ö 450 dolayları	18
Resim 2.3.1 Phidias “Kenthaauros” M.Ö 447-433	21
Resim 2.3.2 Myron “Athena ve Mars” M.Ö 450 dolayları.....	21
Resim 2.3.3 Lysippos “Herakles” M.Ö. 320	21
Resim 2.3.4 Praksiteles “Hermes ve Çocuk Dionysos” M.Ö 340 dolayları	21
Resim 2.4.1 Santa Maria Maggiore Bazilikası	26
Resim 2.4.2 Apsis Mozaikleri “Kutsal Bakire ‘nin zaferi”	26
Resim 2.4.3 Apsis Mozaiklerinden Detay	26
Resim 2.4.4 Santa Maria Maggiore Bazilikası Apsis Mozaiklerinden Detay	26
Resim 2.4.5 Chartres Katedrali 1194	27
Resim 2.4.6 Chartres Katedrali “Melkisedek, İbrahim ve Musa” 1194	27
Resim 2.4.7 Nicola Pisano “Vaaz Kürsüsü” Pisa Vaftizhanesi 1260	27
Resim 2.4.8 N.Pisano “Meryem’e Müjde, İsa’nın Doğuşu, Çobanlara Müjde” ..	28
Resim 2.4.9 Nicola Pisano “Çarmıha Geriliş” 1260	28
Resim 2.4.10 Nicola Pisano “Son Yargı” 1260	28
Resim 2.4.11 Siena Katedrali 1215-1263	28
Resim 2.4.12 Siena Katedrali 1215-1263	28
Resim 2.4.13 Giovanni Pisano “Vaaz Kürsüsü” 1297-1304	28
Resim 2.4.14 Giovanni Pisano “Enrico Scrovegni'nin Mezarı” 1305	28
Resim 2.4.15 Giovanni Pisano “Meryem ve Çocuk” 1305	28
Resim 2.4.16 Arnolfo di Cambio “Meryem’in tahta çıkışı” 1270	28
Resim 2.4.17 Lorenzo Maitani “Mesih Çocuk” 1275-1330	28
Resim 3.1 Leonardo Da Vinci “Son Akşam Yemeği” 1495-1498	31
Resim 3.2 Son Akşam Yemeği Resminin Yerleşim Planı	31
Resim 3.3 Michelangelo “Pietà” 1498-1499	32
Resim 3.4 Michelangelo “Musa” 1513-1515	32
Resim 3.5 Michelangelo “Davut” 1504	32
Resim 3.6 Michelangelo Sistine Şapeli “Kıyamet Günü” 1536-1541	32

Resim 3.7	“Laokoon ve Oğulları” M.Ö. 175-150 dolayları	32
Resim 3.1.1	Giovanni Bologna “Neptün Çeşmesi” 1563-1566	33
Resim 3.1.2	Giovanni Bologna “Samson ile Bir Filistinli” 1560	33
Resim 3.1.3	Giovanni Bologna “Herkül ve Centaur” 1600.	34
Resim 3.1.4	Giovanni Bologna “Sabinlerin Kaçırılışı” 1579	34
Resim 3.1.5	El Greco “Laokoon ve Oğulları” 1614	35
Resim 3.2.1	Caravaggio “Şüpheli Thomas” 1602-1603	36
Resim 3.2.2	Caravaggio “Aziz Matta ve Melek” 1602	36
Resim 3.2.3	Gianlorenzo Bernini “Azize Teresa’nın Vecdi” 1651	37
Resim 3.2.4	Gianlorenzo Bernini “Azize Teresa’nın Vecdi” Detay	37
Resim 3.2.5	Gianlorenzo Bernin “Apollo ve Daphne” 1622-1625	37
Resim 3.2.6	Gianlorenzo Bernini “Apollo ve Daphne” Detay	37
Resim 3.2.7	Jean Antoine Watteau “Pilgrimage For Cythera” 1717	38
Resim 3.2.8	William Hogard “Modern Evlilik” 1743	38
Resim 3.2.9	Etienne Maurice Falconet “Bronz Süvari” 1768	39
Resim 3.2.10	Etienne Maurice Falconet “Bronz Süvari” Detay	39
Resim 3.2.11	Jean-Baptiste Pigalle “Kafesli Çocuk” 1750	39
Resim 3.2.12	Jean-Baptiste Pigalle “Voltaire” 1770-1776	39
Resim 3.2.13	Jean-Baptiste Pigalle “Merkür” 1753-1776	39
Resim 3.2.14	Pigalle “Maurice De Saxe’in Mozolesi” 1753-1776	40
Resim 3.3.1	Antonio Canova “Aşk ve Psyche” 1786-1793	40
Resim 3.3.2	Antonio Canova “Aşk ve Psyche” Detay	40
Resim 3.3.3	Antonio Canova “Üç Güzeller” 1813- 1816	40
Resim 3.3.4	Antonio Canova “Üç Güzeller” Detay	40
Resim 3.3.5	Antonio Canova “Napolyon” 1802-1806	40
Resim 3.3.6	Antonio Canova “Napolyon” Detay	40
Resim 3.3.7	Jacques Louis David “Hektor” 1778	41
Resim 3.3.8	J. L. David “Hektor” Detay	41
Resim 3.3.9	J. L. David “Horas Kardeşlerin Yemini” 1784	41
Resim 3.3.10	J. L. David “Sokrates’in Ölümü” 1787	41
Resim 3.3.11	J. L. David “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken”	41

Resim 3.3.12	J. L. David “Napolyon” 1812.....	41
Resim 3.3.13	J. L. David “Madam Recamier” 1800.....	41
Resim 3.3.14	J. L. David “Charlotte ve Zenaide Bonaparte”1821	41
Resim 3.3.15	J. L. David “Marat’ın Ölümü” 1793.....	41
Resim 3.3.16	Caspar David Friedrich “Bulutların Üzerinde Yolculuk”	111
Resim 3.3.17	William Turner “Fırtına” 1842	111
Resim 3.3.18	John Constable “Dedham Vadisi” 1828.....	111
Resim 3.3.19	François Rude “Gönüllülerin Yola Çıkışı” 1834	44
Resim 3.3.20	David d’Angers “Philopoemen” 1830.....	44
Resim 3.3.21	Antoine-Louis Barye “Centaur ile Savaşan Theseus” 1848.....	44
Resim 3.3.22	Jean Bernard Duseigneur “Orlando Furioso” 1831, alçı	44
Resim 3.3.23	Auguste Preault “Katliam” 1834 alçı – 1850 bronz	44
Resim 3.3.24	Jean-Baptiste Carpeaux “Theseus ve Centaur” 1805	44
Resim 3.3.25	Jean-Baptiste Carpeaux “Theseus ve Centaur” Detay	44
Resim 3.3.26	Jean-Baptiste Carpeaux “Ugolino ve Oğulları” 1860	44
Resim 3.3.27	Jean-Baptiste Carpeaux “Ugolino ve Oğulları” Detay.....	44
Resim 3.3.28	Jean-Baptiste Carpeaux “Ugolino ve Oğulları” Detay.....	44
Resim 3.3.29	Auguste Rodin “Düşünen Adam” 1882 alçı -1904 bronz	44
Resim 3.3.30	Camille Claudel “Terk” 1886-1888	44
Resim 3.3.31	Antoine-Louis Barye “Cezayirli Üç Tazı ve Geyik” 1830.....	44
Resim 3.3.32	Antoine-Louis Barye “Aslan bir yılanla savaşıyor” 1850	44
Resim 3.3.33	Antoine-Louis Barye “Geyik ve Vaşak ” 1841	44
Resim 3.3.34	Antoine-Louis Barye “Bir Domuzu Katleden Aslan” 1850.....	44
Resim 4.1.1	Gustave Courbet “Yıkılan Kadınlar” 1853	47
Resim 4.1.2	Gustave Courbet “Ornans’ta Cenaze” 1850.....	47
Resim 4.1.3	Gustave Courbet “Sanatçının Atölyesi” 1855	47
Resim 4.1.4	Gustave Courbet “Seine Kıyısında Uzan Kadınlar” 1856.....	47
Resim 4.1.5	Gustave Courbet “Günaydın Bay Courbet” 1854	48
Resim 4.1.6	Edouard Manet “Kırda Öğle Yemeği” 1863	48
Resim 4.1.7	Edouard Manet “Olympia” 1863	48
Resim 4.1.8	Edouard Manet “Folies-Bergère’de Bar” 1882.....	48

Resim 4.1.9	Claudel Monet “Jeanne-Marguerite Lecadre Bahçede” 1867	49
Resim 4.1.10	Claudel Monet “Sainte-Adresse’te Teras” 1867	49
Resim 4.1.11	Claudel Monet “Piknik” 1865.....	49
Resim 4.1.12	Claudel Monet “Westminster Köprüsü” 1871	49
Resim 4.1.13	Claudel Monet “Gün Doğumu” 1872	49
Resim 4.1.14	Claudel Monet “Saint-Lazare Garı” 1877	49
Resim 4.2.1	Edgar Degas “On Dört Yaşında Küçük Dansöz” 1881.....	49
Resim 4.2.2	Edgar Degas “On Dört Yaşında Küçük Dansöz” Detay	49
Resim 4.2.3	Edgar Degas “Dansçı” 1885	49
Resim 4.2.4	Edgar Degas “İspanyol Dansçı” 1884.....	49
Resim 4.2.5	Edgar Degas “Dansçı” 1890	49
Resim 4.2.6	Edgar Degas “Dansçı” 1882	49
Resim 4.2.7	Edgar Degas “At” 1860	49
Resim 4.2.8	Edgar Degas “At” 1889	49
Resim 4.2.9	Auguste Rodin “Bronz Çağı” 1875.....	51
Resim 4.2.10	Auguste Rodin “Burnu Kırık Adam” 1864.....	51
Resim 4.2.11	Michelangelo “Pensieroso” 1520-1534	51
Resim 4.2.12	Auguste Rodin “Düşünen Adam” 1880	51
Resim 4.2.13	“Milo Venüsü” M.Ö 200 dolayları	51
Resim 4.2.14	“Samothrace Zaferi” M.Ö. 220-190	51
Resim 4.2.15	Auguste Rodin “Yürüyen Adam” 1877	51
Resim 4.2.16	Auguste Rodin “Balzac” 1892-1897	51
Resim 4.2.17	Auguste Rodin “Balzac” Detay.....	51
Resim 4.2.18	Auguste Rodin “Calais Burjuvaları” 1884-1889.....	52
Resim 4.2.19	Auguste Rodin “Calais Burjuvaları” Detay	52
Resim 5.1	Auguste Rodin “Ben Güzelim” 1882	56
Resim 5.2	Antonio Pollaiuolo “Herkül ve Antaeus” 1475 dolayları	57
Resim 5.1.1	Paul Cezanne “Yıkananlar” 1906.....	59
Resim 5.2.1	Pablo Picasso “Mavi Çıplak” 1902	59
Resim 5.2.2	Pablo Picasso “Hayat” 1903	59
Resim 5.2.3	Pablo Picasso “Yaşlı Gitarist” 1903	140

Resim 5.2.4	Pablo Picasso “Akrobatlar Ailesi” 1905	60
Resim 5.2.5	Pablo Picasso “Gertrude Stein” 1906	60
Resim 5.2.6	Pablo Picasso “İki Çıplak” 1906.....	60
Resim 5.2.7	Pablo Picasso “Masadaki Ekmek ve Meyve Tabakası” 1909.....	60
Resim 5.2.8	Pablo Picasso “Mandolin Çalan Kız” 1909	60
Resim 5.2.9	Pablo Picasso “Avignon’lu Kızlar” 1907.....	60
Resim 5.3.1	Constantin Brancusi “Dua” 1907	61
Resim 5.3.2	Constantin Brancusi “Öpücük” 1907.....	61
Resim 5.3.3	Auguste Rodin “Öpücük” 1886--1898.....	61
Resim 5.3.4	Constantin Brancusi “Boşluktaki Kuş” 1923	61
Resim 5.3.5	Constantin Brancusi “Dünyanın Başlangıcı” 1924.....	61
Resim 5.3.6	Constantin Brancusi “Uyuyan İlham Persi” 1910	61
Resim 5.3.7	Constantin Brancusi “Prometheus” 1911.....	61
Resim 5.3.8	Constantin Brancusi “Maiestra” 1915	62
Resim 5.3.9	Constantin Brancusi “Sonsuz Sütun” 1934-1938	62
Resim 5.3.10	Isamu Noguchi “Basın Özgürlüğü” 1938-1940	62
Resim 5.3.11	Isamu Noguchi “Basın Özgürlüğü” 1938-1940	62
Resim 5.3.12	Isamu Noguchi “Kouros” 1945.....	62
Resim 5.3.13	Antik Yunan “Kouros” M.Ö. 525.....	62
Resim 5.3.14	Carl Andre “İsimsiz” 1957	63
Resim 5.3.15	Carl Andre “Piramit” 1958.....	63
Resim 5.3.16	Carl Andre “Oyulmamış Bloklar” 1957	63
Resim 5.3.17	Carl Andre “Hala Mavi Aralık” 1989.....	63
Resim 5.3.18	Carl Andre “Napoli Dikdörtgeni” 2010.....	63
Resim 5.3.19	Carl Andre “Magnezyum Kare” 1969.....	63
Resim 5.3.20	Carl Andre “Bakır ve Çinko Plan” 1969	63
Resim 5.3.21	Carl Andre “Secant” 1970.....	63
Resim 5.3.22	Carl Andre “Secant”	63
Resim 5.3.23	Carl Andre “43 Kükreyen Kırk” 1968	63
Resim 5.4.1	Alberto Giacometti “Uzanan Kadın” 1927	63
Resim 5.4.2	Alberto Giacometti “Uzanan Kadın” 1929	63

Resim 5.4.3	Alberto Giacometti “Erkek ve Kadın” 1927.....	63
Resim 5.4.4	Alberto Giacometti “Kafes” 1931.....	63
Resim 5.4.5	Alberto Giacometti “Sürrealist Masa” 1933.....	63
Resim 5.4.6	Alberto Giacometti “Boşluğu Tutan Eller” 1934.....	63
Resim 5.4.7	Alberto Giacometti “Yürüyen Üç Adam” 1949.....	64
Resim 5.4.8	Alberto Giacometti “Meydan” 1948.....	64
Resim 5.4.9	Alberto Giacometti “Yürüyen Adam” 1960.....	64
Resim 5.4.10	Auguste Rodin “Yürüyen Adam” 1911.....	64
Resim 5.4.11	Umberto Boccioni “Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi” 1913.....	64

1. GİRİŞ

Kaynaktan yana son derece yetersiz bir coğrafyayı kendisine yurt edinen ve yaşamlarını birbirleriyle devamlı savaşarak geçirdiği yüzlerce kent-devlette sürdüren Antik Yunanlar, büyüsel bir dünya anlayışının egemen olduğu Tunç Çağı'nın baskıcı hegemonyasına ve üzerinde yaşadığı fiziki çevrenin tüm zorlayıcı koşullarına rağmen, dünya tarihinin yetkinlik seviyesi son derece yüksek uygarlıklarından birini inşa etmeyi başarmışlardır. Öyle ki; Eski Mısır ve Mezopotamya gibi dev Tunç Çağ medeniyetlerinin hemen gölgesinde filizlendirdikleri uygarlıklarının, henüz oluşum aşamasında; denizcilik, yazı ve metalürji gibi konularda uzmanlaşan Antik Yunanlar, süreç içerisinde ekonomi ve siyasette olduğu kadar felsefe, bilim ve sanat alanlarında da eşine az rastlanır bir seviye yakalayarak döneminin en parlak kültürlerinden birini oluşturmuşlardır. Söz konusu gelişmelerin olduğu kadar göç ve kolonilerin de yarattığı büyük bir etkiyle gelişen medeniyetleri, kendi sınırlarını gittikçe aşmış, başta Anadolu'nun batı, kuzey ve güney kıyıları olmak üzere Güney İtalya ve Sicilya'ya, Güney Fransa ve İspanya'ya, oradan da Kuzey Afrika ve Hindistan'a kadar ulaşmıştır. Bu itibarla, kendisinden daha farklı ekinlerle etkileşime geçme imkânı bulan bu kültür, tarihsel süreç içerisinde de giderek gelişimini devam ettirmiştir. Genel olarak 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte dönüşmeye başlayan felsefe, bilim ve sanat alanlarına zengin bir temel oluşturan Antik Yunanlar, bu süreçte; Batı medeniyeti ve daha pek çok uygarlığın ayrılmaz bir ögesi haline geldiği gibi özel olarak modern heykel sanatına da bambaşka bir plastik biçim ve yepyeni anlam bağları oluşturması yönünden ilham kaynağı olmayı sürdürmüştür.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, 20. yüzyıl heykel sanatının temelini oluşturan Antik Yunan heykelini, tarihsel süreç içerisinde yaşanan değişim ve dönüşümlerle birlikte ele almak ve Yunanların, özgün ve özgür bir kimliğe sahip olan modern heykel sanatına katkılarını form-biçim ve nesne-kavram ilişkileri bağlamında araştırmayı ve konu ile ilgili eserler üretmeyi hedeflemektedir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın ilk bölümünde: Antik Yunan uygarlığının filizlendiği “Yunan Coğrafyası” ve yanı sıra onun alametifarikası olan “Yunan Mucizesi” kavramı irdelenmiş, Antik Yunan sanatçılarının duyumsadıkları doğa gerçekliğini heykellerine nasıl yansıttıkları ortaya konmuş ve Hristiyanlıkla birlikte yeniden biçim kazanan bu gerçeklik yorumu Romanesk ve Gotik dönem heykel sanatındaki yansımaları örneklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde: Antik Yunan düşüncesinin Rönesans’la birlikte dönüşüp gelişerek sanatı yeniden şekillendirmesi, örnekler üzerinden “Rönesans: Gerçeklik Algısı ve Sanatsal İfadenin Dönüşümü” adlı bölümde açıklanmıştır. Ayrıca Antik Yunan düşüncesinin ve sanatının Rönesans ve onu takip eden Maniyerizm, Barok, Rokoko, Neoklasisizm ve Romantizm dönemlerinde geçirdiği dramatik dönüşümleri örneklerle yine bu bölümde ortaya konmuştur. Pozitif bilimler, 17 ve 18. yüzyıllarda büyük bir gelişim göstermiş, 19. yüzyılla birlikte en yetkin seviyeye ulaşmıştır. Toplumsal yapıyı dönüşüme uğratan bu gelişim ise Antik Yunan düşüncesinin ve onun klasik sanat öğretilerinin bilinçli bir biçimde sorgulanmasına

neden olmuştur. Bu dönüşümün ve sorgulamanın dinamikleri, Gustave Courbet, Edouard Manet ve Claude Monet 'nin resimleri üzerinden, “Pozitivizm Akımının Sanatta Realizm ve Empresyonizme Olan Etkileri” isimli bölümde irdelenmiştir. Buna ek olarak yukarıda anılan realist ve empresyonist modern resim sanatçılarının yanı sıra heykel sanatını modern bir çizgiye taşıyan Romantik dönemin büyük heykeltıraşı Auguste Rodin ve eserleri gerek form gerek biçim yönlerinden ele alınmış ve sanatçının Antik Yunan heykelleri ile ilgili olan nesnel ve kavramsal görüşleri bu başlık altında toplanarak yorumlanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde: Akıl ve Mantığın ön plana çıkarıldığı 17. yüzyıl bilim devriminin ve 18. yüzyıl Aydınlanma hareketinin, özel olarak insanda ve genel olarak toplumda yarattığı olumlu etkilerine ve bu pozitif dönüşümün süreç içerisinde yarattığı bir takım olumsuz sonuçlarına da değinilmiştir. Söz konusu gelişmelerle birlikte özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında yepyeni bir duyum ve estetik anlayış kazanan resim ve heykel sanatın önemli temsilcileri arasında sayılan Paul Cezanne, Pablo Picasso, Constantin Brancusi ve Alberto Giacometti 'nin eserlerine yer verilmiştir. Bu sanatçıların örnek olarak seçilmesinin nedeni ise eserlerini oluştururken sezgileri, duyu ve duyguları aracılığı ile doğayı, imgeleştirerek kavramsallaştırmaları ve bu bağlamda kendi özgün düşünce ve estetik dille nesnel dünyaya ait olan görüntülerini özel kodlara işaret eden öznel nesnelere dönüştürmüş olmalarıdır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, ele alınan konuyla ilgili çeşitli kaynaklar, kütüphane, sanat tarihinin önemli yapıtları, sanat ve felsefe üzerine yazılmış çeşitli kitap, sözlük, müze, katalog ve internet kaynaklarından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir.

2. ANTİK YUNAN COĞRAFYASI VE YUNAN MUCİZESİ

Bugün, günümüz felsefe, bilim ve sanatı üzerinde etkisini hâlâ sürdürmekte olan bu dev kültürün en temel başarı kaynakları düşünüldüğünde, kuşkusuz ilk sırayı; başta iklimi ve dünya üzerindeki konumu olmak üzere yeryüzü şekilleri, bitki örtüsü ve denizleri gibi daha pek çok fiziki özelliğiyle, Yunan coğrafyası almaktadır. Zira bu coğrafya, Antik Yunan toplumunun yönetim şeklini ve faaliyet alanlarını, yaşam tarzlarını, davranış biçimlerini ve bölgedeki nüfus dağılımlarını, toplumsal kimlik oluşturma olduğu kadar ekonomik, siyasi, inanç, düşün, bilim ve sanat alanlarını da açık, ya da dolaylı bir biçimde belirlemiştir. Örneğin: Batısında Arnavutluk, Makedonya, kuzeyinde Bulgaristan, doğusunda ise Anadolu'nun yer aldığı Yunan toprakları, üç tarafı; onu karalara kıyasla Kuzey Afrika, İtalya, İspanya, Makedonya, Doğu Trakya ve Anadolu'nun batı ve güney-batı kıyılarına en kısa yoldan bağlayan Akdeniz, Ege Denizi ve İyon Denizi ile çevrelenmiştir. Bu denizlerin kendisine sağladığı büyük avantajlar sayesinde Antik Yunanlar, kendisinden önce kurulmuş Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Suriye, Filistin ve Fenike'deki çok daha köklü uygarlıklarla maddi manevi ilişkiler geliştirmiş ve bu etkileşimin bir sonucu olarak Yunanistan'da, ilk yönetsel düşüncenin temelleri atılmış, geçici yerleşim alanlarının yerine sürekli yaşanan kentler kurulmuş, yerleşik tarım faaliyetleri başlamış ve daha da önemlisi Antik Yunan'a özgü bilişsel bir süreç tetiklenmiştir. Akdeniz ve Ege Denizinin olduğu kadar, Yunan kültürünün şekillenmesinde büyük payı olan bir diğer coğrafi unsur da Yunanistan'ın engebeli arazisidir. Doğu kıyısına yakın Olympos, kuzey-güney doğrultusunda Pindos, güneyinde ise Parnassos gibi büyüklü küçüklü sayısı üç yüzü aşan dağların yer aldığı bu arazi, Yunanları yerleşim merkezi kurarken, dağların doğal olarak ayırdığı bölgeleri tercih etmeye zorlamıştır. Vadi ve ovalardan meydana gelen bu bölgeler, Yunanlara, yüzlerce kent-devleti kurmak

için benzersiz olanaklar sağladıysa da bu şehirlerin arasında yer alan sarp dağlar, bu kent-devletlerin siyasal ve ekonomik birliktelik kurmalarını neredeyse imkânsız hale getirmiştir. Söz konusu bu coğrafi özellik, Antik Yunan kent-devletlerinin neden birbirleriyle sürekli savaştıklarının ipuçlarını verse de bu vadi ve ovalar aynı zamanda Anadolu'nun dev ekinlerinin şekillendirdiği düşün, bilim ve sanatın, Yunanistan'a taşınması hususunda kusursuz olanaklar sağlamıştır.

Deniz ve yeryüzü şekilleri gibi fiziki unsurlarıyla Yunan kültürünü büyük oranda etkileyen bu coğrafyanın belki de en önemli ögesi iklimdir. Örneğin: Ortalama ısının bölgeden bölgeye dramatik farklılıklar gösterdiği Yunan iklimi; Yunanlıları, yerleşim merkezlerini kurarken bölgenin ılıman kıyı kesimlerini tercih etmeye zorlamış; bunun neticesinde de uygarlıklarının en ayırt edici faaliyet alanı olan denizciliğin, dolayısıyla da ticaretin ilerlemesine neden olmuştur. Yunanistan'ın iç bölgelerine kıyasla, kıyı kesimlerindeki hayatın, her zaman daha zengin, daha çeşitli ve etkileşime daha açık olmasına imkân sağlayan bu gelişme, Antik Yunan'da kolektif bir toplumsal yapının olduğu kadar Yunan ökesinin yeniden biçimlendirdiği felsefe, bilim ve özellikle de sanatın, dönüşerek zenginleşmesine yeni bir zemin hazırlamıştır.

Yukarıda verilen bütün bu örneklerle rağmen, Antik Yunanların tarih süreci içerisinde göstermiş oldukları bu üstün başarıyı, sadece onların üzerinde yaşadıkları fiziki coğrafyanın kendilerine sağladığı olanaklar derecesinde değerlendirmek, elbette mümkün değildir. Çünkü Antik Yunan'a ait bu başarıda, coğrafyanın olduğu kadar içine doğduğu toplumun ortak duygu, düşünce, tercih, istek, iletişim ve eğitim olanakları ölçüsünde sayısız değer üretmiş Yunan insanının da göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir katkısı bulunmaktadır. Öyle ki; bu insanın alametifarika gibi görünen üstün başarısı, on dokuzuncu yüzyılın başlarında kimi yazar ve düşünürler tarafından, Yunanların özel olarak yetenekli olduğuna vurgu yapan ve günümüz akademik çevrelerinde hâlâ çeşitli tartışmalara neden olan Yunan mucizesi gibi hususi bir tabirle taçlandırılmıştır.

Yunan mucizesi kavramı, bilim ve felsefenin mucizevi olarak Antik Yunan'da ortaya çıktığını savunanlarca ileri sürülen bir varsayımdır. Buna göre,

Yunanlılar, o zamana kadar yaşanmış ve yaşanmakta olan komşu uygarlıkların birikimlerini de en iyi şekilde özümsemek suretiyle, parlak bir uygarlığın yaratıcısı olmuşlar; mucize eseri olarak bilimi ve felsefeyi geliştirmişlerdir.”¹Tarihte bu kavramı ilk olarak kullanan Sumner Maine ve Ernest Renan’dır. Ancak hem Maine hem de Renan bu tabiri, Yunanların kendisinden önce ya da kendisiyle eş zamanlı yaşamış diğer dev medeniyetlerin miraslarından neredeyse hiç faydalanmadığını ve bu bağlamda olmak üzere felsefe, bilim ve sanatı da adeta Yunanların tek başına yoktan var ettiklerini dile getirecek şekilde kullanmışlardır. Örneğin: Maine’ye göre “*Tabiatın kör kuvvetleri bir yana, kâinatta hareket eden ne varsa kaynağı Yunandır.*” Renan’a göre de “*Güneş altında tek bir mucize vardır, bu da Yunan Mucizesidir.*”

Söz konusu dönem Avrupa’sında yaygın olarak kabul gören bu düşüncelere ek olarak 1832 ve 1912 yılları arasında yaşayan ve “*Doğanın kör kuvvetleri dışında evrende kaynağı bakımından Yunanlı olmayan hiçbir şey mevcut değildir.*” görüşünü, eserine slogan yapan Gomperz de genel olarak Yunan düşüncesinin Doğu düşüncesine hiçbir şey borçlu olmadığı fikirlerine paralel olarak özellikle Yunan felsefesi ve biliminin de Doğu’nun geometri, aritmetik, astroloji ve sanat alanlarında bırakmış olduğu “ilkel miras” tan ancak bir malzeme olarak yararlandığını ileri sürmektedir.”² Ne var ki; on dokuzuncu yüzyılın sonlarına ve yirminci yüzyılın hemen başlarına denk gelen bu dönemde, Alman tüccar Heinrich Schliemann’ın Türkiye’de gerçekleştirdiği kazılarda Miken, İngiliz arkeolog Sir Arthur Evans’ın da Girit Adasının Knossos bölgesinde Minos uygarlıklarını keşfetmesi, Yunanların tarihteki başarısını bir çeşit mucizeye bağlayan bu düşüncelerin karşısına; Yunanların, kendisinden başka uygarlıkların geriye bıraktıkları zengin mirastan hatırı sayılır derecede faydalandıklarını öne süren çeşitli fikirleri çıkartmıştır. Sözelimi: “*Eski Yunanların gerek maddi gerekse de manevi yönden zengin bir uygarlık inşa etmelerine, doğu ekinleriyle yakın temasta bulunan Miken ve Minos uygarlıklarının büyük bir katkısı olmuştur.*” diyen Gaetano Mosca, “*Eski Yunanlar, doğunun etkisi altında kalarak kendilerine*

¹Yavuz Unat, Bilim Ütopya Dergisi, sayı: 274, Nisan 2017, sayfa: 52-54

²Ahmet Arslan, İlk Çağ Felsefe Tarihi 1, İstanbul Bilgi Üniversitesi Felsefe Yayınları, sayfa:34

özgü kültürel bir gelişim sağlamış ve bu durumun bir yansıması olarak da Akdeniz'e tamamen hâkim bir medeniyet kurmuşlardır." diyen Walter Burkert ve 1987'de yazdığı "*Kara Athena*" adlı kitabında, Yunan mucizesi kavramını ortaya atan Avrupa merkezci düşünceleri, "*Batı dünyasının temelini, Yunan medeniyeti oluşturmaktadır.*" tabusunu yaratmakla eleştiren İngiliz yazar Martin Gardiner Bernal'i, bu karşıt yeni fikirleri öne süren başlıca yazarlar arasında saymak mümkündür.

Tıpkı yukarıda sözü geçen yazarlar gibi Bertrand Russell ve Clifford D. Conner de bu görüşü eleştirmişlerdir. Sözelimi: "Russel'a göre tarihte Eski Yunan medeniyetinin birdenbire doğuşunu açıklamak güçtür. Çünkü bu medeniyeti kuran öğeler, zaten binlerce yıldan beri Mısır ve Mezopotamya'da bulunmuş ve oradan da komşu ülkelere yayılmış olan öğelerdir. Yunanlar ise, sadece bu öğeler üzerine bazı ilaveler yapmışlardır."³ Bu görüşe paralel olarak Conner de "*Halkın Bilim Tarihi*" adlı eserinde: "*Pingree ve benzeri düşünen araştırmacıların sayesinde, artık Yunan biliminin daha önceki dönemlerde Mezopotamya ve Mısır'da yapılanları temel aldığı, Çin ve Hindistan'daki antik kültürlerin bilimsel düşüncenin gelişmesine katkıda bulunduğu da kuşku götürmemektedir.*"⁴ ifadelerini kullanmıştır.

Günümüz akademik çevrelerinde, hâlâ hararetli tartışmalara neden olan bu düşünceleri bir tarafa bırakırsak; bugün modern bilim, felsefenin önce doğu dünyasının en eski kültürlerinden olan Çin'de, Hint'te ve eski Irak halkı olan Keldaniler'de bulunduğunu, onlardan Mısır ve Mezopotamya'ya, oradan da İyonya'ya ulaştığını; matematik, astronomi ve tıp gibi bilimlerin yanı sıra; sanatın da Çin, Hint, Mısır, Mezopotamya ve Anadolu gibi coğrafyalarda kurulan dev medeniyetlerde ziyadesiyle bulunduğunu kanıtlamıştır. Ancak bu gerçeğin bilinmesi, Eski Yunanların tarihte göstermiş oldukları üstün başarının görmezden gelinmesine de haklı bir neden oluşturmaz. Çünkü Eski Yunanlar, yukarıda sözü edilen Doğunun bu dev uygarlıklarından edindikleri son derece zengin ve köklü

³Yavuz Unat, Bilim Ütopya Dergisi, sayı: 274, Nisan 2017, sayfa: 52-54

⁴Yavuz Unat, Bilim Ütopya Dergisi, sayı: 274, Nisan 2017, sayfa: 52-54

mirası, kendilerine has bir ökeyle dönüştürmüş ve bu bağlamda felsefe, bilim ve sanatın bugün ki anlamda gelişmesine kusursuz olanaklar sağlamıştır.

Sözgelimi M.Ö. 6. yüzyılda Thales, Anaksimandros ve Anaksimenes, tıpkı Mısır ve Mezopotamyalıların yaptıkları gibi matematik ve astronomi gibi çeşitli yöntemler kullanarak doğa üzerinde birtakım gözlemler yürütmüştür. Ancak bu İyonyalı düşünürler doğayı, tek bir arzunun tutsaklığından ve her türlü büyü, mit ve tılsıma dayalı bir dünya anlayışından bağımsız olarak geliştirdikleri düşünce sistemleri aracılığıyla değerlendirmiş ve bu sayede de doğa yasalarının evrensel kaynaklarına ulaşmayı öngörebilmişlerdir. Guthrie, söz konusu öngörünün kaynağını şu şekilde özetler: *“Bu, insanın kendisine, mikrokosmosa, onun doğasına, dünyadaki yerine, başka insanlarla olan ilişkilerine ilişkin bir çalışmadır. Bunun temelinde yatan güdü, geleneksel olarak evrenin doğası hakkındaki kurguda olduğu gibi, katışıksız, saf merak olmayıp, insan yaşamı ve insanın eylemlerinin nasıl iyileştirilip, geliştirilebileceğini bulma biçimindeki pratik güdüdür.”*⁵ Bu itibarla düşüncelerinin temel meselesi haline getirdikleri doğada; var olan her şeyin temelini oluşturduğu ve yine her şeyin nedeninin ondan kaynaklandığını düşündükleri ana bir töz arayan Yunan filozoflar; bu tözün “su” ve “hava” gibi doğada somut olarak bulunan maddeler olduğunu öne sürdükleri gibi bu tözün; kurgusal-soyut düşünce gücü ile yarattıkları “aperion” olduğuna dair çeşitli spekülasyon kuramları da geliştirmişlerdir. Bu bağlamda Guthrie, Eski Yunan filozoflarının doğada kalıcı bir ilk neden aramalarının nedenini şu şekilde açıklamıştır: *“İnsan anlığında, değişme boyunca var olmaya devam eden kalıcı bir şey arama gibi, kökleri derinlere uzanan bir eğilim var görünmektedir. Bunun bir sonucu olarak, açıklama- arzusu, yalnızca yeni ve farklı görünenin, ta baştan beri orada olduğunun bulgulanmasıyla doyurulabilir görünür. Gözle görülür değişimin gerisinde yatan bir özdeşlik, kalıcı bir özdek, niteliksel değişimlere karşın korunan ve aracılığıyla, bu değişimlerin açıklanabileceği bir töz (cevher) arayışı, işte bu durumun bir sonucudur.”*⁶

⁵W.K.C. Guthrie, İlkçağ Felsefe Tarihi, Gündoğan Yayınları, sayfa: 23

⁶W.K.C. Guthrie, İlkçağ Felsefe Tarihi, Gündoğan Yayınları, sayfa: 23

Geçmişin tüm geleneksel inançlarından ve tek bir istencin dayattığı her türlü hiyerarşiden bağımsız olarak geliştirdikleri düşünce biçimleriyle, insanlığın o zamana kadar dünyada gizemli ve anlaşılmaz olarak gördüğü hemen her şeyi mantığa dayalı bir düşünce dizgesiyle bilmeye çalışan Eski Yunanlar, felsefe ve bilimi olduğu kadar kendilerinden önce var olan sanatı da benzer bir biçimde dönüştürmeyi başarmışlardır. Sözgelimi: Başlangıçta Yunan heykel sanatçıları, detaylı bir biçimde ayakta duran bir insan figürü yontmayı, atalarının onlara bıraktığı kutsal mirasa sınıksız bağlı kalan Mısırlı ve Asurlu taş ustalarının eserlerini kopya etmek suretiyle öğrenmişlerdir. Ancak tarih süreci içerisinde akıl ve mantığı; insan, doğa ve kozmos üzerine yönlendirmeyi başaran düşünceleri; heykeltıraşlarının, baş, gövde, kollar ve bacaklardan oluşan insan vücudu üzerinde, daha kapsamlı araştırmalar yapmaya zorunlu olarak salık vermiştir. Bu itibarla, eserlerinde insan figürünü, doğunun sezgisel natüralizminden farklı olarak ele alan Yunan heykel sanatçıları; hareket halindeki bir insan vücudunun geometrik yönelimlerini olduğu kadar onun dış görünüşü altında yatan anatomik yapıyı da keşfetmiş ve onu kendi estetik ve güzellik anlayışları ölçüsünde yeniden idealize ederek çok daha hareketli ve mekân perspektifi içerisinde dönebilen, üç boyutlu bir form haline dönüştürmeyi başarmışlardır. Böylelikle; tarihte ilk defa evrensel ölçütler kazanan insan figürü, yaygın bir şekilde kullanılan hayvan figür kullanımının önüne geçerek özellikle M.Ö. 6. yüzyıl Yunan heykel sanatının en başat aktörü olma unvanını almıştır.

Bütün bu örneklerden de anlaşılacağı üzere tarihte; Mısır, Mezopotamya ve Anadolu gibi daha pek çok coğrafyada yükselmiş doğu uygarlıklarının felsefe, bilim ve sanatları ile Yunan felsefe, bilim ve sanatları arasında nitelik bakımından herhangi bir ayırım yapmak pek mümkün değildir; ancak gelişim açısından Yunan felsefe, bilim ve sanatları ile doğunun felsefe, bilim ve sanatlarını ayıran; Yunanların, her türlü büyü, tılsım ve gizemden bağımsız olarak evrende var olan her şeyin bilgisine, akıl ve mantığa dayalı bir düşünce sistemiyle varma arzularıdır. Bu itibarla, sadece doğanın kendi repertuarında bulunan somut formlarına değil; aynı zamanda uslamla yolu ile ulaştıkları en soyut kavramlara bile oran- orantı, kompozisyon, uyum, denge ve ritim gibi çeşitli evrensel ölçütler

kazandıran Antik Yunanlar, tarih süreci içerisinde kristalleştirdiği düşüncesini, felsefe, bilim ve sanatının özellikle heykel, resim, seramik olduğu kadar dans, şiir, edebiyat ve tiyatro gibi alanları üzerinden de yaşama yansıtarak bütün bir insan anlayışını değişime uğratmışlardır.

Ne var ki felsefe, bilim ve sanatı sadece belirli bir coğrafyada yaşamış tek bir ırkın tek başına bulup ortaya çıkartmış olması, elbette düşünülemez. çünkü; *“uygarlık, bütünsel insan etkinliği olarak tarihin belli bir diliminde, yeryüzünün belli bir kesiminde ortaklaşa yaratılmış olan ve böylece ortak bir anlayışa dayanan, ortak bir duygusallığı ve ortak bir düşünselliği ortaya koyan altyapı ve üstyapı değerleri bütünüdür.”*⁷ Bu değerler ölçüsünde *“her uygarlık zamanda ve uzamda yayılmaya, kendi üstyapı ve altyapı değerlerini kendi dışına ve geleceğe aktarmaya çalışır. Bu yayılma çok zaman sessiz etkilemelerle hatta etkileşimlerle gerçekleşir. bir uygarlığın bir başka uygarlıktan aldıkları az çok belirlidir ama onları ne zaman ve hangi koşullarda aldığı pek belli değildir. etki alttan alta işler ve sonunda bir uygarlığın değerleri bir başka uygarlığa bileşenler olarak katılmış olur.”*⁸ Dolayısıyla *“ortadan çekilen ya da toprağa gömülen bir uygarlığın, mutlak bir ölümle yeryüzünden silinip gittiği düşünülemez; tam tersine yok olup giden bir uygarlık, bir başka uygarlığa bileşen olarak katıldığı etkenler derecesinde varlığını sürdürmeye devam ederek kendisini geleceğe taşır.”*⁹

Sonuç olarak Antik Yunanların tarihteki bu başarısını, “mucize” gibi bilim dışı bir deyimle açıklamak olanaksızdır. Ancak onların, insanlık düşüncesine yaptıkları devrim niteliğindeki katkıyı göz önünde bulundurursak bu mucizeyi; *“büyük bir coşku içerisinde söylenmiş bir söz”*¹⁰ olarak kabul etmek mümkündür. Zira bu coşkunun sebebi, Yunanların nedenselliğe dayalı düşünce sistemleriyle, bütün bir insanlığın müşterek çabalar neticesinde ortaya koyduğu tüm maddi ve

⁷Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi 1, Bulut Yayınları, sayfa: 39

⁸Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi 1, Bulut Yayınları, sayfa: 40

⁹Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi 1, Bulut Yayınları, sayfa: 40 “Bu yüzden ortadan çekilen ya da toprağa gömülen bir uygarlığın mutlak bir ölümle ölmediği, yalnızca dönüştüğünü görürüz. bir eski uygarlığın sonraki uygarlıklarda, şimdide ve gelecekte varlığını sürdürmesidir bu.”

¹⁰Andre Bonnard, Antik Yunan Uygarlığı 1, Evrensel Basım Yayın, sayfa: 35 “Mucize bir şeyi açıklamaz: Ünlem işaretleriyle coşku içinde söylenmiş bir açıklama yerine geçer.”

manevi değerleri dnstrerek zenginleştirmiş ve özümsediği bu kalıtı geleceğe yansıtarak büyük bir kültür hamlesini başlatmış olmalarıdır.

2.1. Antik Yunan’da Gerçeklik Kavramı

“İnsan topluluklarına ortak kimlik kazandıran, onlara toplum oluşturma özelliği sunan ve toplumların var olabilmesi bağlamında nesilleri birbirine bağlayarak onların belleği ve kimlik sürekliliğini temin eden ekin, en yalın haliyle insanın, doğa ve toplum ilişkilerindeki üretimlerinin toplamı ve onları kullanma ve nesilden nesile aktarma biğimidir. Bir toplumun ortak umutlarını, hedeflerini ve geleceğe bakışını açıkça ortaya koyan ekin, bir üretim süreci olarak insan yaşamına, toprağı “ekip biğme” yoluyla girmiş ve doğanın karşısında diğer dirimli varlıklar gibi “*edilgin konum*”da bulunan insanın, gelişerek kendisini aşmasına olanak sağlamıştır. Bu aşamada kendi yaşamını biğimlendirmeyi eline alan insan, beraber yaşamanın toplu biçimi olan, “belli bir uzam”, “belli bir süre”, “belli bir evre”, “dayanışma”, “ortak korunma”, “ortak savunma”, “biriktirme” ve “aktarma” gibi kültürel altyapıları oluşturmuştur. Bu durumla birlikte özellikle, belirli bir süre kendi bilinciyle tanışan insan, dolayısıyla da toplum, süreç içerisinde ortak ilgi, istek ve amaçları, inanç ve kültürel alışkanlıkları, eğitim ve bilgi düzeyleri derecesinde geliştirdiği pek çok “yaşam biçimi” inşa etmiş ve bu yaşam biğiminden de hayata aktardığı çeşitli “dünya görüşleri” oluşturmuştur. Tarih süreci içerisinde bu yaşam biçimleri ile dünya görüşlerinin harmanlanarak işlenmesi, toplumların birbirinden ayrı imkân ve koşullarda geliştirdiği “*ekin süreçleri*”ni belirlemiş ve onlara birbirinden özgün “*yaşam biğemi*” kazandırmıştır.”¹¹Ne var ki bu dünya görüşleri her ne kadar çeşitli olursa olsun;

¹¹Metin Bobaroğlu, Aydınlanma Sorunu ve Değerler, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayfa: 25-26 “Ekin, insanın doğa ve toplum ilişkilerindeki üretimlerinin toplamı ve onları kullanma ve nesilden nesile aktarma biğimidir. Ekin, bir toplumun ortak umutlarını, hedeflerini ve geleceğe bakışını da gösterir. Ekinin, insan topluluklarına ortak kimlik kazandırması, toplum oluşturma özelliği, tarihsel süreçte nesilleri birbirine bağlayarak toplumların belleği ve kimlik sürekliliği sağlaması, toplumların var olabilmesi bağlamında yaşamsal önem taşır. Ekin, insan yaşamına, “ekip biğme” bağlamında, insan topluluklarının toprağı işlemesiyle girmiştir. Bu bir üretim sürecidir; doğanın karşısında diğer dirimli varlıklar gibi “*edilgin konum*”da bulunan insanın kendisini aşmasıdır. Kendi yaşamını biğimlendirmeyi eline aldığı bu aşamada, insan, artık kendisini doğa varlığı olma yanında ekinsel varlık olarak üretmeye başlamıştır. Bu ikinci doğa, bu ekinsel varlık

tüm toplumların bilincine, yine aynı ortak “*gerçeklik*”ten yansımış ve yine ona bağlı olarak düzenlenmiştir.”¹² Sözelimi: Ölümden sonra da yaşamın süreceği inancına sahip olan bir “*Mısırlı, bu dünyada iyilik yaparsa, ölümden sonra daha iyi bir yaşantıya kavuşabileceğine inandığından, ömrü boyunca buna layık olduğunu kanıtlamaya çalışıyor ve ebedi yaşantıya da doğal olarak kendi ideal fizik biçimiyle ulaşmak istiyordu.*”¹³ Buna karşın aynı ölüm gerçeği karşısında dünya görüşleri Mısırlınınkinden farklı olan bir Hintli, bir Çinli, bir Mezopotamyalı ya da bir Anadolu lu veya bir Yunan, ölümlerini Mısırlılar gibi mumyalamamıştı. Yani benzer gerçekliklerden hareket eden her toplum, kendine özgü değerlerle inşa ettikleri bir dünyada yaşar. İşte “gerçeklik”, söz konusu değerlerle birbirinden ayrılan ya da eklemlenen bu farklı dünyaları ussal bir düzeyde kavramanın yegâne yoludur.

Etimolojik olarak “gerçek” sözcüğü, “Hint-Avrupa dillerinde mal ve mülkiyet anlamlarına gelen *re* kökünden türetilmiştir. Önce Sanskritçeye “zenginlik” anlamında *ram* sözcüğüyle geçen bu kök, sonra da Latinceye mal ve şey anlamlarına gelen *res*, “isim halinde *rem*” sözcüğüyle geçmiştir. Türkçemizde: Kir/gir-ger kökünden, kırçek-girçek/gerçek olarak türetilmiş olup “söz verme”, “and içme”, “bağlanma”, “uyuşma”, “birleşme” ve “ortaya çıkma” anlamlarını içerir. Görüldüğü gibi etimolojik olarak, eş deyişle dildeki kökenlerinden hareketle türetilme biçimine bakarak bir kelimenin kavramlaştırılması, onun anlam yükünü etkiler. Dilden dile, kültürden kültüre yapılan çevirilerde “karşılık” olarak seçilen sözcükler, çoğu zaman türetildikleri köklere ve kullanımlarına bağlı olarak

doğası, içinde insanın yoğurulduğu bir tarih sahnesidir. Toplayıcılık ve avcılıkta dağınık, hayvancılıkta gezgin olan insanlar, toprağa yerleşme ve işlemeyle, insan toplulukları biçimde yaşamaya başladılar. Bir arada yaşamının toplu biçimi, “belli bir uzam”, “belli bir süre”, “belli bir çevre”, “dayanışma”, “ortak korunma”, “ortak savunma”, “biriktirme” ve “aktarma” gibi ekin sel olguları oluşturdu. Bu durumda insan, özellikle, “belirli bir süre” bilinciyle tanıştı ve “tarih varlığı”na dönüştü. Tarih içinde her insan topluluğu, “yaşam biçimleri”nden yansıtarak çeşitli “dünya görüşleri” oluşturdular. Yaşamla biçimleri dünya görüşleriyle işlenip geliştirilerek birbirinden ayrı yolla “ekin süreçleri” oluştu. Ayrı yollardaki ekin süreçlerini birbirinden ayırt eden onların “yaşam biçimi” dir.”

¹²Metin Bobaroğlu, Aydınlanma Sorunu ve Değerler, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayfa: 26 “Yaşamla iç içe geçmiş “dünya görüşleri” çok çeşitlidir, ama yine de bu çeşitli dünya görüşleri aynı gerçeklikten yansımıştır ve ona bağlıdır.”

¹³Belkıs Mutlu, Batı Sanatında Biçimlenme ve Doğu Akdeniz, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No:58, sayfa: 12

birbirleri ile örtüşmezler. Bu nedenle o sözcüğü dizgesel işlevinde yeniden anlamlandırmak söz konusudur. Ayrıca bir sözcüğün günlük dildeki çağrışımları veya bulunduğu kültürün üst yapılarına bağlı olarak kavramlaştırılması, özel bir disiplin için yeterli değildir. Kavramlaştırılacak olan sözcük genel kanıyı yansıtmakla birlikte, o disipline özgü bir farklılaşma gösterecektir. Buna felsefi dilde “*differasia specifica*” eş deyişle “özgül ayırım” denir. Böyle özgül ayrımlara uğratılmış tanımlı ve belirli kavramlar topluluğu “literatür” adını alır. Felsefe disiplinleri “Batı dilleri” üstüne yapılanmış olduğu için, o kültürde “*reel*” sözcüğünün kavramsal anlamı, çevirilerde “gerçek” sözcüğü ile karşılandığından artık sözü edilen “gerçek” batı terminolojisindeki “*reel*”in yerine kullanılmış olur. Bu durumda onun çağrıştıracığı anlam, özgül ayrıma uğratılmış bir anlam olarak kavramlaşır. Bu nedenle “gerçek” sözcüğü de kök anlamı yanında ayrıca kavramlaştırılmış ve “somut”, “belli”, var olan”, dokunulabilir”, “apaçık”, “doğru” ve “hakikat” sözcükleri ile anlamdaş kılınmıştır.”¹⁴Örneğin dilimizde, *gerçek* sözcüğü isim halindeyken yalan olmayan, doğru olan şey anlamına gelirken bu sözcük, sıfat olarak kullanıldığında aslına uygun nitelikler taşıyan, yapay olmayan sahici, temel, başlıca, asıl, düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan anlamlarını da içermektedir.

Ancak felsefe ve onun kavram dili söz konusu olduğunda bu anlamlar, son derece eksik ve yetersiz kalmaktadır. Çünkü her şeyin özüne inmek isteyen felsefe, gerçeği; sadece dış dünyada nesnel olarak var-olan değil aynı zamanda onu düşüncede de var-olan olarak ele alır. Ancak bu durum, “*Bakış açımız her ne olursa olsun onu ilk bakışta kavranılamayacak kadar karmaşıklştırsa da bu karmaşıklık dağınıklığın bir yansıması değil çeşitliliğin ya da iç içe geçmişliğin bir koşulu olarak görülmelidir.*”¹⁵ Dolayısıyla gerçek kavramıyla kastedilen şey: Nesnel dünyada hem bilinçten bağımsız hem de nesnel olarak var olandan çok; onu “Görenin, ayırt edenin, anlayanın ve değerlendirenin varlığıyla, özellikleriyle,

¹⁴M. Bülent Gürkan, Gerçek Kavramı Üzerine, Düşünüyorum Dergisi, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayı:75 (Temmuz- Ağustos 2017)

¹⁵Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi 1, Bulut Yayınları, sayfa: 6 “Bakış açımız her ne olursa olsun gerçeklik bir bakışta kavranılamayacak kadar karmaşıktır. Karmaşıklık dağınıklığın bir yansıması değil çeşitliliğin ya da iç içe geçmişliğin bir koşuludur.”

ırasıyla, yaşam biçimi, yaşam koşulları, eğitim düzeyi ve ilgileri derecesinde bilince yansiyandır.”¹⁶ Sözelimi elma, nesnel olarak onu var eden özellikleriyle vardır ve gerçektir; ancak Franz Kafka’nın “*Dönüşüm*” adlı eserinde böceğe dönüşen Gregor Samsa’nın sırtında taşıdığı elma, onu var eden nesnel gerçekliği aşarak Samsa’nın bilincinde onu sürekli olarak rahatsız eden yeni bir gerçekliğe dönüşmüştür. Bir başka deyişle, kendi nesnel gerçekliğinde olan elma, Samsa’nın bilincinde nasıl işlenmiş ve nasıl yorumlanmışsa artık Samsa için elma “o” dur.

Antik Yunan Felsefe tarihinde gerçeklik, ayrı ayrı kavramsal nedenlerle pek çok farklı bir biçimde ele alınmış derin bir kavramdır. Örneğin: Pythagoras, gerçeğin görünürde olan ve görünmeyen olarak iki ayrı yönünün olduğunu, Herakleitos, gerçeğin bir devinim içerisinde sürekli değiştiğini, bu değişimin aksine bir fikir geliştiren Eleacılar, ancak “*varlığın*” tek gerçek olabileceğini ve sofistler ise gerçekliğin asla bilinmeyecek hatta belki de olmayan bir şey olduğu düşünmüştü. Öyle ki Antik Yunan’da gerçeklik kavramı hakkındaki bu farklılıklar, Platon ve Aristoteles’in kuramsallaştırdıkları ontolojilerine kadar sürmüştü.

Örneğin: Platon’un ontolojisine göre hakiki gerçek, yaşadığımız dünyada değil; idealar dünyasındadır. Bu dünya, idealar dünyasının bir yansımasıdır ve ancak o dünyadan yansıyanlarla var olmuştur. Dolayısıyla Platon’a göre duyular aracılığıyla algılanan dünya, hakiki olan ideal dünyanın gölgeleridir. Kısacası Platon’un kavramsallaştırdığı bu yönelim merkezinde , yaşamakta olduğumuz dünyada bulunan her şeyin bir taklit olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Bu düşüncenin aksine Aristoteles, ideanın varlıklara içkin olarak maddeyle bir arada bulunduğunu öne sürmüştür. Bu kavramsal düşüncüyü heykel sanatı üzerinde de işleyen Aristoteles; “*Heykelin ortaya çıkmasında, evrenin oluşuna benzer bir ilişki görmüş ve bir heykelin tıpkı evrenin oluşuna benzer biçimde madde ve formdan oluştuğunu açık bir şekilde ifade etmiştir.*”¹⁷ Form ve maddeyi birbirini var eden

¹⁶Metin Bobaroğlu, Aydınlanma Sorunu ve Değerler, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayfa: 26 “Görme, ayırt etme, anlama, değerlendirme, görenin varlığıyla, özellikleriyle, ırasıyla, yaşam biçimi, yaşam koşulları, eğitim düzeyi ve ilgileriyle sıkı bir bağ içindedir.”

¹⁷Aristoteles, Metafizik, Sosyal Yayınları, sayfa:84-89 “Aristoteles, heykelin ortaya çıkmasında, evrenin oluşuna benzer bir ilişki görür. Bir heykel, tıpkı evrenin oluşuna benzer biçimde madde ve formdan oluşur “

kavramlar olarak gören Aristoteles'in heykel sanatı hakkındaki bu düşüncelerini şu şekilde yorumlamak mümkündür: *"Form açığa çıkmak ve gördüğümüz biçime bürünmek için nasıl maddeye ihtiyaç duyarsa, yontucunun kafasındaki tasarım olarak Afrodit formu da bir heykel olarak ortaya çıkmak için bir maddeye ihtiyaç duyar."*¹⁸ Bu bakış açısını imge, madde ve form ilişkisi bağlamında ele alacak olursak, Aristoteles'in bu düşüncesini şu şekilde değerlendirmek mümkün olabilir: Bir imge olarak sanatçının zihninde beliren Afrodit tasarımı, sanatçının yaratma eylemiyle cisimleştireceği maddeden tamamen bağımsızdır. Ancak sanatçının biçimlendirerek Afrodit formu kazandırdığı madde, bu formun ortaya çıkabilmesi için gerekli olan tüm potansiyeli de kendi içerisinde barındırmaktadır. Dolayısıyla sanatçının zihninde oluşan imge maddeye içkin değilken form, maddenin yapısına tamamen karışmış halde bulunmaktadır.

Antik dönemde Platon'un gerçekliği, tasarım ve ülkülere göre biçimlendirmek isteyen *"idea"* düşüncesine (idealizm) karşın, Aristoteles'in bütün bir dünyayı olduğu gibi kabul eden *"gerçekçi"*(realizm) görüşü, süreç içerisinde kendisini felsefede olduğu kadar Antik Yunan görsel sanatları üzerinden de yaşama yansıtmış ve Yunan sanatçılarına *"İnsan aklının keşfi, konuşmanın gücü, gerçekliği gösteren, onu aşan ya da taklit eden görsel imgeleme, dünyayı farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlama olanağı sağlamıştır."*¹⁹ Örneğin: Yunan şiiri, düz yazısı, felsefesi ve görsel sanatlarında açınlanan bu gelişim, kendisini özellikle Yunan heykel sanatının ana konusu olan insan figürünü, sadece gerçekçi detaylar üzerinden vurgulanmış bir tasvir değil; aynı zamanda bireyin ahlaki niteliklerini de yansıtan ve insanın potansiyelini etkili eylemlere dönüştüren bir araç haline getirmiştir. Elbette buna benzer bir anlayışı Antik Mısır heykel sanatında da gözlemlemek mümkündür; ancak Doğu toplumlarının kendilerine

¹⁸<http://agonsanat.com/...ekber...platon...aristoteleste-mimesis/> "Bir heykel, tıpkı evrenin oluşuna benzer biçimde madde ve formdan oluşur ve form, açığa çıkmak ve gördüğümüz biçime bürünmek için nasıl maddeye ihtiyaç duyarsa, yontucunun kafasındaki tasarım olarak Afrodit formu da bir heykel olarak ortaya çıkmak için bir maddeye ihtiyaç duyar."

¹⁹Didem Demiralp, Antik Dönemde Felsefe ve Sanat, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji (Klasik Arkeoloji) Anabilim dalı, Doktora Tezi, sayfa: 37 "İ.Ö 5. yüzyıl Yunanistan'ı; insan aklının keşfi, konuşmanın gücü, gerçekliği gösteren, onu aşan ya da taklit eden görsel imgeleme dünyayı farklı bir bakış açısıyla yorumluyordu. Bu entelektüel ve politik faaliyet görsel sanatlarda en büyük yankısını buldu."

özgü dünya görüşleri derecesinde belirledikleri tasvir anlayışı, onların dini ve siyasi geleneklerine uygun düşen temalarla sınırlı kalmıştır. Ancak her şeyin ölçüsünün “insan” olduğunu ileri süren Antik Yunanlar, temaya bağımlı kalmaksızın tasvir ettikleri insan ve Tanrı figürlerini, kavramsallaştırdıkları bir estetik anlayışla yeniden şekillendirmiş ve bu bağlamda doğaya ait nesnel biçimleri sanatsal biçimlere dönüştürmüşlerdir. İşte Antik Yunan görsel sanatlarının idealizasyona dayanan bu kavramsal estetik kuramı “mimesis” tir.

2.2. Antik Yunan’da Mimesis ve Gerçeklik

M.Ö. 5. yüzyıldan beri; Yunan şairlerinin, yazarlarının ve filozoflarının kullandığı *mimesis*, en genel ifadeyle özü taklit ve tasvire dayanan bir temsil anlayışıdır. Bu anlayış, antik Yunan düşün dünyasında ilk kez; sanatın nesneleri ve doğayı taklit ettiğini, dolayısıyla da doğanın, sanat için olmazsa olmaz en uygun model olduğunu savunan Sokrates, Platon ve Aristoteles’le birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu filozofların ontolojileri itibariyle, gerçeklik anlayışları ve bu anlayışın içini doldurma yöntemleri aynı olmadığından, ortaya attıkları mimesis teorileri de birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Örneğin sanatın, taklit yoluyla belirli bir duyguyu ifade etmesi gerektiğini savunan Sokrates, sanatçı, insanların dış görünüşlerini taklit ederken onların ruhi ve ahlaki yanlarını da eserine yansıtmalıdır der. Bu anlayışı “*idealar teorisi*” bağlamında belirginleştirdiği bir ontolojiyle daha da farklı bir seviyeye taşıyan Platon’a göre mimesis, bir öykünmedir ve bu bağlamda gerçeğin bilincinde olmayan bir etkinlik alanı olarak gördüğü sanat da taklidin taklididir. Dolayısıyla “*Sanatı bir aynaya, yani görünür dünyayı yansıtan parlak bir yüzeye benzeten Platon, onu ontolojik ve epistemolojik bağlamda değerden düşürür. Açıktır ki; ontolojik ve epistemolojik bağlamda değerden düşürülen sanatın ve sanatçının, politik ve etik açıdan değerli bulunması söz konusu olamaz.*”²⁰ Platon’un “*idealist*” sanat felsefesine karşın, “*rasyonalist*” bir sanat felsefesi inşa eden Aristoteles’e göre: sanat, salt gerçekliğin bir yansıması olmadığı gibi gerçekliğin değersiz bir kopyası da

²⁰https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Bahar/estetik/4/index.html

değildir. O halde; Aristoteles'in mimesis' i: Doğa gözleminden hareketle üretilen sanat eserlerine, hem nesnel gerçekliği aşan yeni bir görünüm hem de ona sembolik anlamlar kazandıran bir kuram olarak düşündüğünü söylemek mümkündür. Bir başka deyişle mimesis, duyular aracılığıyla algılanan şeyin bire bir kopya edilmesi değil; o şeyin zihin aracılığıyla daha üst bir düzeye taşınan imgesinin nesnel dünyadaki biçimsel yansımasıdır.

Platon ve Aristoteles'in öne sürdüğü bu tezler, aynı zamanda Antik Yunan kültürünün üretim süreçlerini de belirlemiştir. Sözelimi: İnsan elinden çıkan tüm nesnelerin ana kaynağının doğal şeyler olduğunu öne süren Platon, bu bağlamda üretim süreçlerini Tanrısal üretim ve zanaatsal üretim şeklinde ikiye ayırmıştır. Örneğin Platon'a göre: *"Tanrı, ideaları model alarak biçimsiz, özellihsiz, belirlenmemiş maddeye form vermiş ve ilksel kaos durumunu düzenli bir kozmosa dönüştürmüştür. Doğa ve tüm doğal görüngüler tanrının faaliyetinin ürünü olarak modellerine ya da örneklerine göre şekillendikleri ideaların kopyaları, taklitleridir. İnsan elinden çıkan şeyler ise tanrının değil, zanaatın ("tekhne"nin) ürünleridir."*²¹ Dolayısıyla Platon, Tanrının yaptıklarının birer kopyasını üreten kişiler olarak gördüğü hem sanatçıları hem de zanaatçıları bu bağlamda akılcılığı bir kenara koyarak anlamı belirsizleşmiş, geçici ve düşsel ürünler veren kişiler olarak görmüştür. Bu düşünceye karşı olarak Aristoteles, Platon gibi sanat ve zanaat üretimini taklide dayandırsa da insan doğasının bir özelliğı olarak gördüğü taklidi, *"faal aklın"* bir yetisi olarak kabul etmiş ve bu bağlamda gerek sanatçıyı gerekse de zanaatçıyı, eserleri aracılığıyla hem doğadaki hem de toplumdaki kusurları gidererek yaşama güzellikler sunan kişiler olarak görmüştür. Antik Yunan düşünce dünyasına damgasını vuran bu filozofların (*mimesis*) taklit üzerine geliştirdikleri bu kuramsal düşünceler, gerçeğı ve gerçeğın yadsındığı idealist görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu bağlamda gelişim gösteren Antik Yunan heykel sanatına da özgün biçimler kazandırmıştır. Örneğın: Platon'a göre nesnel olmayan idealar ancak akıl yoluyla kavranabilir olduğundan Platon ontolojısında duygu, akıldan bağımsız ve yanıltıcıdır. Dolayısıyla sanatçının,

²¹<http://agonsanat.com/...ekber...platon...aristoteleste-mimesis/>

eserini üretirken duyguları değil; sadece akıl yoluyla kavranabilen ideaları örnek alması gerektiğini şart koşan Platon, bu düşüncesiyle bütün bir antik Yunan heykel sanatına hem biçim hem de içerik bağlamında bir yön vermiştir. Sözgelimi: Myron'un, disk atmaya hazırlık yapan bir sporcunun tam olarak hareketsiz kaldığı bir anını yaşama yansıttığı "*Disk atan atlet*" isimli heykeli, Platon'un savunduğu bu idealist düşünceyi açık bir biçimde yansıtmaktadır. (Resim 2.2.1) Ancak Myron'un disk atan adam çalışmasına, Aristoteles'in -duyular aracılığıyla algılanan her biçimsel öge, onu görenin zihninde dönüşüme uğrar- düşüncesinden hareketle bakacak olursak bu heykelde tasvir edilen atletin tam olarak hareketsiz olduğundan şüpheye düşeriz. Çünkü bu düşünceye göre; disk atma hareketinin sadece bir anını tasvir eden bu heykel, izleyicin o hareketin, bütün anlarını daha önceden görüp bilmesi ve zihninde yer eden hareketin diğer anlarla ilişkilendirmesi bir biçimde heykelin hareketliymiş gibi algılanmasına neden olacaktır. Özetleyecek olursak Aristoteles ontolojisinde, kavramsal izleyicinin anlayışında; diski atmaya hazırlık yapan bir atletin hem önceki hem de sonraki anlarını da içeren yeni görüntülerin oluşmasına olanak sağlar.

Sonuç olarak, taklit (*öykünme*) ve tasvir (*betimleme*), iki farklı anlamda kullanılsa da bunlar aslında birbiri ile çelişen değil; tam tersine birbirini içeren kavramlar olarak anlaşılmalıdır. Çünkü: "*Taklit, bir şeyin taklidi olmakla, taklit edimi sonunda iki ayrı şey ortaya çıkar: Biri orijinal olan şey, diğeri bu orijinalin kopyası, taklidi. Bu orijinal şey, bir nesne, bir varlık olabildiği gibi bir eylem, bir durum vb. de olabilir. Tasvir ise hem taklit anlamında kullanılabildiği gibi -bu kullanım kavramların birbiriyle çelişmediğinin açık bir kanıtıdır-, ondan daha geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu ikinci durumda tasvirin bir orijinali olması gerekmez. Daha doğrusu, buradaki orijinali tasvirin kendisi yaratır. Bu anlamda tasvir, bir şeyin, o şey taklit edilerek tasviri değil, tersine bir şeyi doğrudan doğruya ortaya koyma, açıklama, bildirme, ifade etme anlamına gelir.*"²² Bir başka deyişle taklit, nesnel gerçekliğin donuk bir görüntüsü değil; gerçekliğin canlı ve dinamik

²²Ömer Naci Soykan, Estetik ve Sanat Felsefesi, Bilge Kültür-Sanat, sayfa: 154

özelliklerini yaşama taşıyan, onu yeniden biçimlendiren ve bu yolla da ona niteliksel yönden yeni anlam bağlamı kazandıran bir dönüşümdür.

2.3. Antik Yunan'da Mitos ve Gerçeklik

Başlangıçta Sokrates'in ileri sürdüğü, Platon ve Aristoteles'in kuramsallaştırdığı *mimesis* kavramıyla, antik Yunan sanatlarında doğa gerçekliğinin nasıl yansıtılacağı ve yansıtılan bu gerçeklikten tam olarak neyin anlaşılması gerektiğine dair sorunlar açıklığa kavuşturulmuştur. Ancak, bu teoriler, antik Yunan sanatlarına gerçeği aşan mükemmellikte yeni bir form kazandırır da Yunan toplumunun yaşamla kurduğu sezgisel bağı koparmamıştır. Bu durumu genel olarak şu şekilde özetlemek mümkündür: *“Bilincin biçim vermesinde ve yaşamı “bilince içerik” olarak aktarılmasında insan düşüncesinin felsefeye ve onun kavram diline ihtiyacı olsa da felsefenin ve onun kavram dilinin tanımlı dünyasında, yaşamın çok katmanlı ve karmaşık yapısını yansıtamadığı çok geniş ve girift bir “simgesel dünya uzamı” da vardır.”*²³ Ki bu uzam, *“bir toplumun yaşam biçimi, bilimce içerik olmadan önce, törel ve simgesel bir yapıda, alışkanlıklara sinmiş olarak yaşama gömülüdür. Ekinlerin bu simgesel arkatasarısı, mitler, efsaneler, destanlar, masallar ve öykülerle örtülüdür ve bir ekin, buralardan beslendiği gibi, bir toplumun “kimlik gücü” de onlarda kaynağını bulur.”*²⁴ İşte Eski Yunan kültürünü sürekli besleyen ve toplumuna özge bir kimlik gücü kazandıran bu simgesel arka tasarımı, Yunan mitosları oluşturmuştur.

Eski Yunancada “söz” anlamına gelen mitos, içerik bakımından hem “*epos*” hem de “*logos*” kelimeleri ile anlamdaşsa da bu üç kelime salt anlam bakımından ayrıdır. Sözelimi: *“Mitostan genellikle söylencesel olayların bir öyküsü anlaşılır. Öykü olarak anlaşılan mitos, eposun da içeriğini oluşturur. Epos, mitosa*

²³Metin Bobaroğlu, Aydınlanma Sorunu ve Değerler, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayfa: 26 “Bilincin biçim vermesinde, yaşamı “bilince içerik” olarak aktarılmasında, “kavram dili” ne ve onun yeteneklerine tutsak olduğu görülmektedir. Ne var ki kavram dilinin tanımlı dünyasında, yaşamın çok katmanlı ve karmaşık yapısını yansıtamadığı çok geniş ve girift bir “simgesel dünya uzamı” da vardır.”

²⁴Metin Bobaroğlu, Aydınlanma Sorunu ve Değerler, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayfa: 26

verilmesiyle meydana gelir. *Mitos* söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriğini oluştururken, *epos* da onun biçimi olur. Bu bakımdan *mitos* ile *epos* bağlantısını öz-biçim ilişkisi olarak alabiliriz.

*“Mitosun logos ile ilgisine gelince... Bazı mitoloji araştırmacıları, mitos ile ölçülü, biçili, ussal söz anlamındaki logosu birbirine karşıt olarak gösterirler. Neden olarak da mitosun açıklamalarının keyfi olduğunu, ussal olmadığını, buna karşın logosun ussal bir düzenlemeyi ifade ettiğini öne sürerler. Ancak bu, logos ile mitos karşıtlığını göstermek için yeterli ve haklı bir neden değildir. Dahası ussal olduğu söylenen logos da zaman zaman mitsel öğeler taşır. Mitsel öyküleri anlatan şairleri, hatta Homeros’u bile ülküsel devletinden kovan Platon da kendi düşüncelerini açıklamak, haklı çıkarmak için doğrudan doğruya kendisi mitsel öykülere başvurmuştur; Georgias’ta Eserler Adası, Devlet’te Armeios oğlu Er’in öyküsü gibi.”*²⁵

Özetleyecek olursak Logos, mitos ve epos gibi “söz” kelimesiyle özdeşir ve onların tüm anlamlarını kendi bünyesinde barındırmaktadır. Bu itibarla mitosun içeriğini taşıyan logosu, insan zihninin arkatasarımında gerçekleştirdiği tüm soyut düşünce ve onun formlarını akla ve mantığa taşıyan bir başka deyişle karanlıkta örtük olarak görülen gerçeği, belirli bir düzene sokan “söz” olarak tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda mitos, eğer ait olduğu kültürün duygu ve düşünce dünyasını denetimi altına alan aklın yani logosun sözüyse: Mitosu, yaşanmış gerçek olarak hayata, mimesis yoluyla aktarılan “söz” olarak kavramak mümkündür.

Tıpkı Platon ve Aristoteles gibi mitosu bu bağlamda bir “*gerçeklik*” olarak kavrayan bir diğer düşünür de Schelling’tir. Antik Yunan’daki gerçekliği, ideanın yaşama yansıması hali olarak tanımlayan Schelling özellikle “*Sanat Felsefesi*” adlı kitabında, bu gerçekliğin ilk ve en yalın haliyle açınlandığı yer olarak mitolojiyi göstermiştir. Yunan toplumunun duygu ve düşünce dünyasını kuşatan ideanın şekillendirdiği Yunan mitolojisi, Schelling’e göre edimseldir/gerçektir; çünkü idea hem dolayimli hem de dolayimsız mutlak bir gerçektir. Bu düşüncesinden dolayı,

²⁵Ömer Naci Soykan, Estetik ve Sanat Felsefesi, Bilge Kültür Sanat Yayınları, sayfa: 78

ister insan biçimli olsun veya olmasın Yunan mitolojisine yansıyan tüm tanrıların, tanrıçaların, yarı tanrıların ve kahramanların; sezilebilir idealar olduğunu öne süren Schelling, Yunanların bu idea aracılığıyla görünmez olanı görünür kıldığını dile getirmiştir.

Schelling 'in bu ifadelerinden yapacağımız çıkarsamaya göre: Yunan mitolojisi, Yunan toplumunun sezgisel dünya uzamını içeren özelliğiyle hem sanatsal üretimin vazgeçilemez bir kaynağı olmuş hem de Antik Yunan heykel sanatına sembolik anlamlar taşıyan bir değer kazandırmıştır. Örneğin Phidias: *“Herhangi bir model söz konusu olmadığında, kıyaslanamaz ve görünmez olanı (toaneikaston kaiaphanes) kıyaslanabilir ve görünür olan (tophaneroi te kaieikastoi) yoluyla göstermeye çalışırız, bunun için de sembolün gücünden yararlanırız.”*²⁶ demiştir. Bu düşüncesiyle Antik Yunanların tanrılarını tasvir ederken hem nesnel gerçekliği hem de o gerçekliği yansıtacak sembolik dili birlikte kullandıklarını iddia eden Phidias, açık bir biçimde tanrıların, Antik Yunan'da tam olarak nesnel bir gerçek görüntüyü yansıtan varlıklar olmadığını altını çizmiştir.

İşte Yunan toplumunun duygu, düşünce ve inanç dünyasını, tıpkı bir ayna gibi yansıtan mitolojisini de derinleştirip çeşitlendiren bu düşünce, aynı zamanda Antik Yunan heykel sanatının da gelişimine ilham kaynağı olmuştur. Zira bugün mükemmel olarak kabul gören tüm Antik Yunan eserlerinin ortaya çıkmasına öncülük eden bu mitolojik esinlenme, kendisini olabilecek en gerçekçi olanakları ile Yunan heykel sanatı üzerinden yaşama yansıtmıştır. Örneğin: Dönemin en ünlü Yunan heykeltıraşları olan Phidias'ın *“Kenthauros”* (Resim 2.3.1) Myron'un, *“Athena ve Mars”* (Resim 2.3.2) Lysippos'un *“Herakles”* (Resim 2.3.3) ve Praksiteles'in *“Hermes ve Çocuk Dionysos”* (Resim 2.3.4) isimli heykelleri üzerinde de gözlemleyebileceğimiz mitolojik esinlenme, o dönem için kusursuz olarak kabul edilen ve estetik açıdan onları olağanüstü bir güzellikte gösterdiğine inanılan bir plastik yaklaşımın da kabul görmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca, reel olandan hareket eden düşüncenin sanatta imge olarak yeni bir gerçekliğe

²⁶Umberto Eco, Antik Yunan, Alfa Yayınları, sayfa: 584

dönüşmesine imkân tanıyan bu esinlenme, sanat yapıtına sembolik anlamlar taşıyan yeni bir nitelik de kazandırmıştı. İşte bu en belirgin özelliğiyle, olağanüstü derecede etkileyici eserler ortaya koyan Eski Yunanlar, kendisinden sonraki çağlara ilham kaynağı olmayı sürdürerek önce erken dönem Hristiyan sanatının oluşumuna kaynaklık etmiş, oradan dönüştürerek Rönesans sanatının olduğu kadar günümüz modern sanatlarının da temelini oluşturmuşlardır.

2.4. Antik Yunan Gerçeklik Yorumunun Romanesk ve Gotik Sanatta Yansımaları

Romanesk, Ortaçağ'da etkisini 9. yüzyıldan 12. yüzyıl ortalarına kadar sürdüren ve özellikle Hristiyanlığın feodal toplum düzeni içerisinde belirleyici olduğu dönemdir. Bu dinin beraberinde getirdiği dünya görüşü bağlamında ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel yapı, dramatik değişimlere uğrarken felsefe ve sanat da bütün bir Ortaçağ'ı etkisi altına alan ve kökenini paganlığın oluşturduğu skolastik düşünceyle birlikte yeniden şekillenmeye başlamıştır. Antik Yunan düşüncesinden farklı olarak tek ve asıl gerçeğin Tanrı olduğunu savunan bu teolojik düşünce, bilgi yoluyla ulaşılan gerçeğin değil; Hristiyan inancının öngördüğü doğmaların şekillendirdiği yeni bir gerçekliğin peşine düşmüştür. Dolayısıyla bu dönemde adeta gölgeler içine gömülen dünya algısı, asıl gerçeklikten bağımsız olarak varlığını sürdürmüştür. Bu itibarla bütün bir Ortaçağ'da gayesi Hristiyanlık öğretisine yüce bir nitelik kazandırmak olan skolastik düşünce, Romanesk dönemde olduğu kadar etkisini 12. yüzyılın sonlarına doğru iyice arttıran Gotik dönemin de görsel sanatlarının başlıca biçimlendiricisi olmuştur.

Ortaçağ skolastiği, Hristiyanlık öğretisine uygun bir zemin hazırladığı için, Platon'un her şeyi kapsayan idea düşüncesinden ziyade; Aristoteles'in maddeci anlayışını merkezine oturtmuştur. Bunun nedenini kısaca şu şekilde açıklamak mümkündür: Bilindiği üzere Aristoteles, hocası Platon gibi form ya da idea kavramlarından yola çıksa da onlara farklı anlamlar yükleyip yeni bir ontoloji inşa etmiştir. Bu ontolojisiyle form idea kavramlarının görünür olan şeylerden asla ayrı

olamayacağını ileri süren Aristoteles'e göre bu kavramlar, maddenin kendisinde gizil olarak bulunmakta ve kendisini görünür şeyler üzerinden açığa çıkartarak maddelere özgün biçimler kazandırmaktadır. Buna göre, formu olmayan maddenin varlığı söz konusu değildir. Masa, sandalye kadar, Venüs ya da Hermes heykeli gibi tanımlı bir forma dönüşmeyen her tür maddede aynı durum geçerlidir. Form, gerçekliğin *-dolayısıyla da varlığın-* bizzat kendisidir. Aristoteles, henüz form kazanmamış salt maddeleri de form kazanma potansiyeli taşıyan “şeyler” olarak ele almıştır.

Ayrıca yukarıdaki *“Heykel örneğini göz önünde tutarsak; Aristoteles'e göre mermer maddi nedendir, heykelin biçimi formeldir, heykeli yapan sanatçı hareket ettirici nedendir, sanatçının heykeli yaparken göz önünde tuttuğu amaç ise ereksel nedendir. Heykelin ortaya çıkması yani “oluşması” için bu dört nedenin bulunması zorunludur.”*²⁷ Bu itibarla, form ile madde arasındaki ilişkiyi karşılıklı bir zorunluluk ilişkisi haline getiren Aristoteles, diğer taraftan ruhun akılsal yanı ile ilgili olarak da pek çok teori üretmiş ve akıllı, edilgin ve etkin olmak üzere iki dereceye ayırmıştır. Aristoteles'e göre edilgin akıl, beden duyu, algı ve izlenimleri aracılığıyla ulaştığı bilgileri kapsamaktadır. Bu bilgileri maddenin form kazanmadan önceki haline benzeten Aristoteles'e göre beden yok olup gittiğinde, bu bilgiler de varlığını kaybedecektir. Ancak duyulardan ve algıdan tamamen bağımsız olan etkin akıl ise, pasif akıldan farklı olarak ruhun muhakeme ederek düşünebilen yönüdür ve bu yolla edinilmiş bilgiler beden yok olup gittikten sonra da varlığını sürdürecektir.

Aristoteles'in saf akıl olarak da tanımladığı etkin akıl, soyut kavramları olduğu kadar var olan her şeyi kapsayan tümelleri de kavramamızı sağlar. Bu bağlamda edilgin aklın bedene dayalı işlevinden tamamen ayrı olarak iş gören etkin akıl, örneğin Afrodisyaslı Alexandros ve Zebarella gibi çeşitli düşünürler, Tanrı ile özdeşleştirmiş ve insandaki faal akıl, tanrısal aklın bir çeşit tezahürü olarak kabul etmişlerdir.

²⁷<https://dusundurensozler.blogspot.com>

Aristoteles'in düşüncelerinden filizlenen Ortaçağ skolastik felsefesinin en büyük düşünürü Aquino'lu Thomas (1225-1274)'tır. Hristiyan inancı bağlamında Tanrıyı, salt ruh olarak tahayyül eden Thomas, -sınırları tam belli olmayan teolojik bir bakış açısıyla- onu; tüm yarattıklarından farklı bir kavramsallığa oturtmuştur. Bütün bir Ortaçağ'ı etkisi altına alan bu teolojik dünya görüşü, Romanesk dönemle birlikte yeniden şekillenen mimari, resim, heykel ve vitray sanatları üzerinden kendisini yaşama yansıttığı yeni bir gerçeklik alanı oluşturmuştur. Örneğin: 10. yüzyılda Macar ve Müslüman akınlarının yaşanması ve 1066 yılında Normanların İngiltere'yi fethetmesiyle birlikte; Romanesk dönemde, asıl amacı Hristiyanlık öğretisini görselleştirmek olan alçak ve kalın duvarlı kiliseler, manastırlar ve katedrallerin yanı sıra bu dini yapıların içine Tevrat ve İncil'de bulunan kutsal kişilerin tasvir edildiği resim, heykel ve vitray çalışmaları yapılmaya başlanmıştır.

Söz konusu dönemde yapılan dini yapılar ve içinde yer alan bu eserlerin üretim amacı, kesinlikle estetik açıdan güzelin yansıtılması değil, inanç ve hiyerarşik düzen bağlamında Hristiyanlığın ruhani yapısını tam olarak muhafaza etmektir. Bu durum; aynı zamanda Romanesk mimarisi içerisinde gelişim gösteren resim ve heykel sanatının betimlediği insan figürünün, neden antik Yunan insan figürlerinden çok daha farklı bir plastik dile sahip olduğunun da cevabını içerisinde barındırmaktadır. Zira insan bedenine dair pek çok gözlem yapan ve ulaştıkları bu bilgileri ideaya bağlı bir estetik düşünceyle birleştiren Antik Yunan'da insan figürü, sanatın merkezine taşınarak ona, form anlamında yeni bir plastik dil kazandırılmıştır. Ancak Hristiyan dünya görüşünün egemen olduğu Romanesk dönemle birlikte sanata yansıyan insan figürü, Eski Yunanda kazandığı derinlik, armoni, denge, simetri ve estetik gibi plastik unsurlarını kaybetmiştir. Bu itibarla, Eski Yunan sanatında taçlanan insan figürü, Romanesk dönemde insanın hem maddi hem manevi anlamda değer kaybetmesiyle birlikte, eski önemini yitirmiş ve bu bağlamda insan vücudu, ikinci derecede önem taşıdığı için Romanesk resim, heykel ve vitray sanatında doğa gerçeğinden uzak, iki boyutlu, donuk ve ifadesiz bir şekilde tasvir edilmiştir.

Bir başka deyişle bu ayrımı şu şekilde özetlemek de mümkündür: “*Her şeyin ölçüsü insandır.*” diyerek yaşamlarının merkezine “insanı” oturtan Antik Yunanlar, tanrıları; insansı özellikler taşıyan varlıklar olarak düşünmüş ve kendi sanatlarına da bu niteliklere sahip insan bedenli varlıklar olarak yansıtmışlardır. “*İnsanlar ölümlü tanrılar, tanrılar ise ölümsüz insanlardır*” düşüncesinin nesnelleştiği antik Yunan sanatından farklı olarak Romanesk dönem sanatı, Hristiyanlığın kabul ettiği “*dünyevi olanın aldatıcı, hakiki olanın ise öbür dünya*” olduğu inancı sebebiyle tanrıyı tüm evrenin yaratıcısı hatta tasavvur dahi edilmesi günah olan yeni bir merkeze oturtmuştur. Kilise otoritesi karşısında İmparatorluk Roma’sının eski gücünü kaybettiği bu dönemde, Antik dünyanın kültürel mirası tamamen ortadan kalkmış ve yerini gayesi bu dünya olmayan skolastik düşüncenin biçimlendirdiği yeni bir üsluba bırakmıştır.

İşte bu yeni üslup bağlamında plastik yönden biçim değiştiren insan figürü, Romanesk dönem resim ve heykel sanatında; Antik Yunan’daki gibi estetik ve güzeli arayan “*idea*” düşüncesiyle değil; “*skolastik*” düşüncenin yarattığı suni bir natüralist yaklaşımla şekillenmiştir. Bu bakımdan Ortaçağ skolastiğinin biçim kazandırdığı Romanesk dönem plastik sanatlarında, form olarak ortaya konan insan figürü ideasının, sanatçının zihninde bir imge olarak bulunduğu ve bu bağlamda sanatçının insan formunu bu imgeyi taklit ederek oluşturabileceği düşüncesi egemenliğini sürdürmüştür. Söz konusu düşüncenin egemenliği, Eski Yunan sanatının odak noktası olan insan figürünü tahtından ettiği kadar ona; estetik bir unsurdan çok daha başka anlamlar taşıyan yeni bir form da kazandırmıştır. Bu bağlamda yeniden şekillenen insan figürü ve diğer tüm doğal nesneler, Romanesk plastik sanatlarında soyut ve dışavurumcu bir biçim bozma anlayışından ilham alan birer görsel imgeye dönüşmüştür.

Kültürel formların özerkliği bağlamında yaşanan bu köklü gelişim, aynı zamanda Antik dönem plastik sanatlarına özgü ışık, gölge ve göze hoş gelen renk kullanımı olduğu kadar kompozisyonun temelini oluşturan denge, ritim, hareket, perspektif ve simetri gibi unsurlardan da uzaklaşıldığının habercisi olmuştur. Örneğin: Gerçekliğin yeniden üretilmesi noktasında, Romanesk üslubun sanat alanında yarattığı yeni plastik etkiyi, Santa Maria Maggiore katedralinin bazilika

mozaiklerinde görmek mümkündür. (Resim 2.4.1- 2- 3- 4) Sözelimi; mekânsal perspektiften yoksun olan bu mozaiklerde, her ne kadar Hristiyan inancı açısından son derece önemli olan Hz. İsa ve azizler tasvir ediliyor olsa da bu figürler, fiziksel olarak doğadaki gerçekliğinden ve bu yaşamdan uzak bir şekilde gölgelere gömülmüş, iki boyutlu, cansız ve donuk; manevi olarak ise ifadesi son derece vakur bir şekilde resmedilmişlerdir. Diğer yandan da skolastik düşünceye uygun olarak biçimlenmiş bu resimler, kilisenin imparatorluk üzerinde kurduğu üstünlüğün sanat aracılığıyla yaşama yansımış görüntüleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki bu dönemde bazı Papalar, kendilerini dünyadaki tek egemen güç ya da İsa Mesih'in yeryüzündeki tek temsilcisi olarak ilan etmişlerdir. Buna karşılık olarak kendilerini bu dünyanın olduğu kadar diğer dünyanın da mutlak hâkimi olarak kabul ettirmek isteyen Batı Krallığı, 12. yüzyılda büyük bir güç kaybına uğrayarak Papalığın “*tanrısal düzen*” anlayışına karşı boyun eğmek zorunda kalmıştır.

Bu gelişim doğrultusunda skolastik düşünce, Fransisken tarikatının bir üyesi olan ve 1265-1308 yılları arasında yaşayan İskoçyalı filozof John Duns Scotus'la birlikte değişim göstererek Hristiyan dünyasındaki yeni yerini bulmuştur. Aristoteles'in mantık ve metafiziğini benimsemekle birlikte, daha çok Augustinusçu gelenek içinde yer alan Scotus, İbn Rüşd'e de Thomasçılığa da karşı çıkmış ve Tanrıyı, metafizikle anlamamanın mümkün olamayacağını savunmuştur. Bu düşüncesiyle Tanrıyı, artık metafiziğin değil teolojinin bir konusu haline getiren Scotus'a göre, Tanrı zorunlu varlıktır, birdir, özü itibarıyla basittir, özgür bir iradeye sahiptir; dolayısıyla da insanın Tanrıyla birleşme gayesindeki en önemli rolü oynayan şey, akıl veya zekâ değil iradedir. Scotus'a göre: İrade, akıl tarafından bilinen nesnesini özgür bir şekilde seçtiği sürece akılsaldır. İrade, özgürce belirlemiş olduğu hedefe, kendisini bu amaca taşıyacak şeyler üzerinde özgürce eyleyerek yürür. Bu amaç, “kendinde iyi olan”dır. İyi tüm var olanların bir özelliğidir. Yani ahlakilik, akıl ve özgürlük üzerine kurulur diyen Duns Scotus, doğru aklın ortaya çıktığı yerin Tanrı'nın iradesinde biçimlenen doğal yasa olduğunu düşünür. Sınırlı irade, yani insan iradesi iyiyi gerçekleştirmeyi ve kötüden kaçınmayı emreder; çünkü sınırlı insan, varoluşsal anlamda sınırsız

yaratıcısının buyruklarıyla kuşatılmış durumdadır. İşte, Scotus'un bireyciliği ön plana alarak merkeze iradeyi oturtma düşüncesi, insanı edilgen kılan bir başka deyişle insanın fiil ve davranışlarını sadece yaşamı temaşa içerisinde izlemeye teşvik eden Thomas'ın felsefesinden oldukça uzaktır. Bir başka ifadeyle Scotus, bireysel bir varlık olarak gördüğü insanı, -skolastik düşüncenin tersine- yaşamın merkezine taşımıştır. Bu düşüncesiyle 13. yüzyılda Thomas'ın insanı bu dünyadan uzaklaştıran felsefesini aşan ve bu bağlamda insanı, iradi bir varlık olarak gören Scotus, özgür düşüncüyü ön plana taşıyan felsefesiyle 12. yüzyılda gelişmeye başlayan Gotik dönem plastik sanatlarının dolaylı olarak biçimlendiricisi olmuştur.

Söz konusu dönemde yaşanan bu değişimle birlikte, Papalık eski gücünü kaybetmeye başlamış ve toplumda hem ekonomik hem de siyasi alanlarda etkin bir burjuva sınıfı oluşmuştur. 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar etkisini süren Gotik dönemde, görsel sanatların tıpkı Romanesk dönemdeki gibi amacı, Hristiyanlık öğretisini nesnelleştirmeye çalışmaktır. Bu öğreti ilk olarak kendisini Fransa'da, *St. Denis Kilisesi, Chartres, Notre-Dame ve Amiens* gibi katedralleri gibi çok daha yüksek, görkemli ve zarif yapılarda göstermiştir. Anılan yapılardaki mimari ve bu mimarinin iç ve dış cephe, sütun, kapı kemerlerinde, çatılarında, Hristiyan mistisizminin sembol isimlerinin betimlendiği heykeller dikkat çekicidir. Romanesk dönemin biçimlendirdiği form anlayışından çok daha farklı özelliklere sahip olan bu heykellerde, natüralist bir dışavurum oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin: Chartres Katedrali'ndeki heykeller için E.H. Gombrich: *"Chartres Gotik katedralinin kuzey giriş bölümünde çalışan usta sanki her figüre yaşam vermiştir. Bunlar hareket ediyor, yüce bir bakışla birbirlerine bakıyor gibidirler. Üzerlerindeki giysinin kıvrımları da bunların altında bir vücut olduğunu bir kez daha hatırlatıyor."* demiştir. (Resim 2.4.5- 6) Diğer taraftan Gotik dönem sanatında, Romanesk üsluptaki gibi içi boş formlar ya da süsleme amaçlı değil;

tıpkı Eski Yunan heykellerindeki gibi vücudun içindeki bedeni ve onun hareketini en iyi gösterecek şekilde yapılmaya başlanmıştır.

13. yüzyılda Alman ve İngiliz sanatçılarına ilham kaynağı olan bu gelişim, ilk başlarda İtalyan sanatçıları tarafından pek önemsenmese de 1205-1280 tarihleri arasında yaşayan İtalyan Nicola Pisano 13. ve 14. yüzyıla damgasını vuran Gotik dönem heykelinin en büyük biçimlendiricisi olmuştur. Antik Yunan heykel sanatı üzerinde kapsamlı çalışmalar yürüten Pisano, II. Frederick'in sarayında çalışmalar yürütürken Romanesk dönemi şekillendiren Antikitenin plastik sanatlar üzerindeki etkisi hakkında da önemli bilgiler edinmiş ve bu deneyimlerini 1260 yılında Pisa Vaftizhanesi için yaptığı yedi sütun tarafından ayakta tutulan Vaaz Kürsüsü üzerindeki rölyeflerde uygulamıştır. Biri ortada ve diğerleri onun etrafında konumlanacak şekilde sıraladığı toplam 7 sütundan oluşan bu eserde Pisano, üç aslan figürünü ve üç düz taşı, içeride kalan altı sütunun kaidesi olarak kullanmıştır. (Resim 2.4.7) Ayrıca bu yapıtını "*Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu ve Çobanların Secdesi*" (Resim 2.4.8), "*Çarmıha Geriliş*" (Resim 2.4.9) ve "*Son Yargı*" (Resim 2.4.10) isimli rölyeflerle zenginleştiren Pisano, bu eserinde hem Antik Yunan hem de Gotik heykel sanatının biçimlendirdiği plastik formlarını birlikte kullanmıştır.

Kendisi gibi döneminin bir diğer heykeltıraşı da Giovanni Pisano(1250-1315) dur. Nicola Pisano'nun oğlu olan Giovanni Pisano Siena Katedrali'nin dış cephesini tasarlamış (Resim 2.4.11- 12) ve Pisa Katedralinde yer alan sekizgen planlı vaaz kürsüsünü yapmıştır. (Resim 2.4.13) Başta Nicola Pisano olmak üzere bu dönemde yetişen Giovanni Pisano'nun, Enrico Scrovegni'nin Mezarı için yaptığı, "*Meryem ve Çocuk*", (Resim 2.4.14- 15) Arnolfo di Cambio "*Meryem'in Tahta Çıkışı*" (Resim 2.4.16) ve Lorenzo Maitani "*Mesih Çocuk*" (Resim 2.4.17) gibi İtalyan heykeltıraşların eserlerinde, gerek insan figürünün orantısı ve vücudu örten kumaş kıvrımlarının inandırıcılığı gerekse de bu figürlerin yüzünde hayat bulan ağırbaşlı ifadeyi yakalamalarında, hiç şüphesiz; antik Yunan heykelinin büyük bir etkisi olduğu kadar Ortaçağ skolastik düşüncesi bağlamında görüşleri son derece önem taşıyan Duns Scotus'un form ve madde ilişkisi üzerine inşa ettiği estetik ve güzel hakkındaki görüşleri de önemli bir rol oynamıştır. Örneğin;

Umberto Eco' nun "*Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*" adlı eserinde de değindiği gibi Scotus' a göre güzellik: Güzel olduğu ileri sürülen maddenin sahip olduğu temel özelliklerden ayrı olmamakla birlikte, onu baştan aşağı var eden bütün niteliklerinin arasındaki armonik ilişkisidir. Bir başka deyişle, bütünü oluşturan parçalarla bütün arasında bir çeşit zorunluluk ilişkisi kuran Scotus, güzelliği: Edimsellik ilkesinden hareketle kurduğu parça bütün ilişkisiyle tanımlamıştır.

Sonuç olarak: Ortaçağ skolastiğini büyük oranda dönüşüme uğratan Scotus; ortaya attığı düşüncelerle, başlıca görevi Hristiyan dünya görüşünü yansıtmak olan sanatın, gelişerek yeni bir plastik dil kazanmasına önemli katkılar sağlamıştır. Örneğin: 1400 tarihinden itibaren yapılan Madonna heykellerinde olduğu gibi insan figürü ve onu oluşturan baş, gövde, kol ve bacakların bir araya gelişinde gözlemlenebilir düzeyde bir bütünsellik olgusu gelişmiştir. Bu değişimle birlikte yeniden biçimlenmeye başlayan heykel sanatında, antik Yunan'a özgü biçimsel özelliklerin olduğu kadar insan figürünün ruhsal yönünü açığa çıkaran jest, mimik, duruş, hareket gibi ifadeyi zenginleştirecek unsurlar da göz önünde bulundurulmaya başlanmıştır. Gotik dönem heykel sanatçısını zorunlu olarak doğa gözlemi yapmaya iten bu köklü gelişim, tüm plastik sanat alanlarında etkisini göstererek doğaya olan ilginin yeniden artmasına sebep olmuştur ki Gotik dönemle birlikte ortaya çıkan bu yönelim, Rönesansta kaynağını antikitenin oluşturduğu yeni bir idealizasyonun doğmasına neden olmuştur.

3. RÖNESANS: GERÇEKLİK ALGISI VE SANATSAL İFADENİN DÖNÜŞÜMÜ

15 ve 16. yüzyılı kapsayan ve dilimize “*Yeniden doğuş*” olarak çevrilen Rönesans, evrensel insan ideasının ön plana çıktığı özel bir dönemdir. Hümanist dünya görüşünün filizlenmesi bağlamında sadece doğduğu İtalya’yı değil, tüm Avrupa’yı etkisi altına alan Rönesans, Ortaçağ’da gelişen feodal toplum yerine burjuvanın oluşturduğu yeni bir özgür toplum yapısını, yeni politik ve ekonomik düzeni getirirken felsefe, bilim ve sanata da evrensel ölçütler kazandırmıştır.

Sözgelimi felsefe alanında 1438 yılında Floransa’da düzenlenen konsülde İtalyan hümanist düşünürler bir araya gelerek önceki dönemde ruh ve beden ayrımı yaparak insanın bu dünyadan kopmasına sebep olan Aristotelesçi skolastik görüşe karşı, temelini Platon felsefesinin oluşturduğu yeni bir düşünceyi ön plana taşımışlardır. Yunan-Helenistik kültürünün İtalya’da yeniden hayat bulmasına olanak sağlayan ve ortaya attıkları düşüncelerle Kilise ve İmparatorluk arasındaki ilişkileri belirli bir temele oturtan bu filozofların başında, Georgios Gemistos Plethon (1355-1450) ve öğrencisi Basilius Bessarion (1403-1472) gelmektedir. Paganizmin yeniden kurgulanmasına öncülük eden bu filozofların “*Düşünceleri, daha sonradan Marsilio Ficino (1433-1499) ve Picodella Mirandola (1463-1494)’ya geçmesiyle birlikte; Zerdüş’ten Pisagor’a, daha sonra Sokrates ve Platon’a ve son olarak da Yeni Platoncuların birlikte oluşturdukları yeni bir düşün soyağacı oluşmuştur.*”²⁸ İşte; Rönesans’la birlikte hayat bulan Platonik ruhun, tekrardan canlanmasına neden olan bu yeni düşünce, aynı zamanda insanın, ruh ve bedeni ile bir bütün olarak kavranmasına olanak sağlamış, insanın yeniden doğayla bütünleşmesini tahsis etmiş ve insanın merkezdeki yerine yeniden oturtmuştur. Sözgelimi: İtalyan filozof Ficino: Evrenin merkezine oturttuğu Tanrıyı, bu dünyada yaşayan insanla

²⁸<https://www.felsefe.gen.tr/marsilio-ficinonun-ronesansa...onemi/> “Bu düşünce daha sonra Marsilio Ficino ve Picodella Mirandola’ ya geçti. Zerdüş’ten Pisagor’a, daha sonra Sokrates ve Platon’a ve son olarak da Yeni Platoncuları kapsayan bir soyağacı kurarak öğretileri birleştirdi (Rönesans’ın Ruhu, SCHWARZ Fernand, OHMANN Isabella, Yeni Yüksektepe Yayınları, Ankara).”

özdeşleştirmiş, yine kendisi gibi İtalyan olan “Mirandola da bu düşünceye paralel fikirler öne sürerek aynı zamanda sistemli çalışmanın ve bilgi edinmenin gerekliliğini gündeme taşımıştır.

Etkisini belirgin bir biçimde plastik sanatlar üzerinde açınlayan bu düşünceler, ressam ve heykeltıraşların - tıpkı Antik Yunanda olduğu gibi- derinlemesine gözlem ve araştırmalar yaparak , doğayı ve insanı geometriye dayanan niteliklerle eserlerine yansıtmaya başlamışlardır. Kısa zamanda bu biçimleri sanatsal formlara dönüştüren Rönesans sanatçıları, Antik Yunan'ın kurgusal gerçeklik anlayışıyla örtüşen yeni bir plastik dil oluşturmuşlardır. Bu plastik dilin en ayırt edici özelliklerinden biri olan geometri kullanımı, kuşkusuz kendisini en yetkin bir biçimde Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (1495-1498) freskinde göstermektedir. (Resim 3.1- 2) Örneğin: Gerek mekân olgusunun gerekse de insan figürleri ve bu figürlerin konumlandırılmasında ön plana çıkan geometri, perspektife dayanan derinlik algısının ve onunla düşünülen renk kullanımının da esas belirleyicisi olmuştur. Düzen olgusunun beraberinde getirdiği bu dönüşüm, Rönesans plastik sanatlarında ortaya konan formun, güzellikle olan ilişkisini de belirlemiştir. Rönesans dönemi filozoflarından “Ficino güzelliği, “*zihinle kavranabilen ruhsal eylemin, gözlerle algılanan renk ve çizginin, kulakla algılanan tonun uyumudur.*”²⁹ şeklinde ifade etmiş ve sanatçının eserinde ideal güzelliği yansıtabilmesi için onun nesnel gerçeklikle ilişki kurması şartına bağlamıştır.

Bu bağlamda insan ve doğa bütünleşmesini tesis eden bu düşünce, aynı zamanda sanatın ideal güzellikle olan ilişkisini, tanrı ve insan ruhu arasındaki ilişkiyle özdeş kılmıştır. Bir başka deyişle “*Ruh, ancak güzeli seyir ile Tanrı'ya yükseldiğinden, görünüşler dünyasındaki en yetkin formlar, belirli bir düzen ve uyum içerisinde bir araya getirilerek, ideal güzelliğe ulaşmak hedeflenir.*”³⁰ Rönesans'ta tinsel varlık olarak ruhu, maddesel varlık olan bedenle bütünleştiren bu anlayış, aynı zamanda ideal güzeli arayan Rönesans sanatçılarının ortaya

²⁹Nilüfer Öndin, Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı, Hayalperest Yayınevi, sayfa: 24-25

³⁰Nilüfer Öndin, Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı, Hayalperest Yayınevi, sayfa: 24-25

koydukları tüm formlara da yansımıştır. Örneğin: Rönesans'ın olgunluk dönemi olarak sayılan 15. yüzyılda, büyük usta Michelangelo'nun yaptığı “*Pieta*” (Resim 3.3), “*Musa*” (Resim 3.4), “*Davut*” (Resim 3.5) gibi diğer bütün heykellerini üzerinde, onun hem fiziksel gerçeklikle doğayı hem de manevi olarak ruhu bütünsel olarak birlikte ele aldığı açıkça gözlemlenmekte ve hissedilmektedir.

Michelangelo, tıpkı Leonardo gibi insan anatomisi üzerinde derinlemesine çalışmalar gerçekleştirerek insan formunun fiziki yapısı hakkında son derece yetkin bir seviyeye ulaşmışsa da gerek Sistina Şapelindeki fresklerde gerekse de mermerden yonttuğu insan figürlerinde olsun Michelangelo, insan bedeninin gerçeklik sınırlarını aşan bir biçimde ele almıştı. (Resim 3.6) Onun heykellerinde insan vücudu son derece güçlü ve dinamik kaslarla işlenmiş görkemli ve anıtsal niteliğe sahipti ki bu özellikler yani “*Michelangelo'nun insan vücudunu bir Herkül benzeri gibi göstermesi, kısa süre önce Roma'da ortaya çıkarılan Helenistik dönemin eski heykellerinden (Laokoon, Torso del Belvedere) kaynaklanmıştı.*”³¹ (Resim 3.7) Ancak, Michelangelo'nun Helenistik dönemin eski heykellerini görmesi, onun eserlerindeki insan vücudunu bu şekilde görkemli yapmasının tek sebebi değildi. Çünkü Yeni-Platoncu anlayışı benimseyen Michelangelo hem doğa hem de doğaüstü kudretleri aynı potada eritmiş ve bu bağlamda oluşturduğu insan formuna ülküsel bir nitelik kazandırmıştı. İşte bu yönden Maniyerist akımın da öncüsü sayılan Michelangelo ile heykel sanatında insan figürü, klasik sanatın kalıplaşmış kurallarından ayrı olarak yeni bir estetik anlayışla biçimlenmeye başlamıştı.

3.1. Maniyerizm

Rönesans içerisinde şekillenen Maniyerizm (Üslupçuluk), 16. yüzyılda Antikiteye tepki olarak ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Ortaçağ'ın gerçeğe tümevarım yoluyla ulaşma, Yeniçağ'ın ise gerçeği ustalık ve bilgi aracılığıyla elde etme yöntemlerinin ilk defa birlikte kullanılmaya başlandığı bu dönemde, doğa ile

³¹Germain Bazin, Sanat Tarihi, Kabalcı Yayıncılık, sayfa: 324

göbekten bağ kuran Klasik estetik anlayış ve Gotik dönemin mistik unsurları kaynaşarak Maniyerist sanatı oluşturmuştur. Maniyerist sanat, Rönesans'la birlikte taçlanan Klasik üsluptan farklı olarak sanatı, Hristiyanlığın yücelme duygusuyla ilişkilendirerek Klasik dönemin doğa ile kurduğu ilişkiden çıkardığı denge, simetri ve oran gibi yöntemleri aşarak sanata yeniden mistik bir duygunun katılmasına öncülük etmiştir. Bu değişimle birlikte heykel sanatında yeniden biçimlenmeye başlayan insan figürü, gayesi ideal insanın natüralist temsillerini yansıtmak olan Klasik anlayıştan uzak bir şekilde tüy kadar hafif, yumuşak ve çok hareketli, yer yer gerçeğine uymayacak kadar uzatılmış, kıvrılmış ve eğri büğrü bir forma bürünmüştü. Bu durum resim sanatı içinde gözlemlenebilir bir etki yaratmış ve bu bağlamda gerek insan formu ve mekân anlayışı gerekse de renk kullanımı bakımından resim sanatı, Klasik dönemdeki gibi denge, simetri ve oran anlayışının yanı sıra canlı, keskin ve kararlı olma gibi biçimsel özelliklerini de kaybederek yerini donuk, kararsız ve cansız pastel renklerin egemen olduğu bir görünüme bürünmüştür.

16. yüzyılda Giorgio Vasari (1511-1574), Maniyerizm'i, Raffaello, Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun sanatına benzemeye çalışmak olarak tanımladıysa da bu üslup, kendisinden sonraki dönemleri de derinden etkileyecek olan bilinçli biçim bozma olgusunu geliştirerek geleceğe taşımış ve bu bağlamda sanatın bireysel bakış tarzıyla yeniden şekillenmesine kusursuz olanaklar sağlamıştır. Örneğin: Maniyerist ressamlar ve heykeltıraşlar, bireysel bakış açılarıyla yeniden biçim kazandırdıkları eserlerinde, üçgen ve dairesel kompozisyon oluşturma, oran orantı gibi ölçü kullanımı perspektif ve simetri gibi kuralları dönüşüme uğratmış ve bu bağlamda Rönesans sanatında evrensel ölçütler kazanan insan figürünü, bilinçli bir şekilde deforme etmişlerdir.

Maniyerist dönemde heykel sanatının en önde gelen ismi Giovanni Bologna (1529- 1608)'dir. Eserlerinde gerek insan figürünü ele alışı gerekse de son derece gergin ve hareketli kompozisyon kurgusu üzerinde, Helenistik dönemde yapılmış olan "*Laokoon ve Oğulları*" adlı heykelin yanı sıra Michelangelo'nun Sistine Şapel 'indeki resimlerinin oldukça belirleyici olduğu gözlemlenen Bologna, yaptığı eserlerle Maniyerist üslubun en güzel örneklerini

vermiştir. Barok dönemin de habercisi olan başlıca çalışmaları arasında “Neptün Çeşmesi” (Resim 3.1.1) “Samson ile Bir Filistinli” (Resim 3.1.2), “Herkül ve Centaur” (Resim 3.1.3) heykellerini örnek olarak verebileceğimiz “Bologna, ele aldığı konudan ziyade heykelin biçimsel sorunları üzerinde yoğunlaşarak “l’art pour l’art” yani “sanat için sanat” prensibini ilk kez gerçekleştiren heykel sanatçısı olmuştur. Yaptığı heykellerle Floransa’da büyük bir ilgi gören Bologna, kentin göbeğine dikilen “Sabinlerin Kaçırılışı” adlı eseriyle de şairlere ilham vermiştir.”³² (Resim 3.1.4)

Rönesans sanatında kullanılan simetri, denge ve geometri gibi kalıplaşmış yöntemlerin ortadan kalktığı Maniyerist dönemde, tıpkı heykel sanatında olduğu gibi resim sanatında da insan figürü artık ideal biçimiyle değil; sanatçının bilinçli olarak deforme ettiği yeni bir görüntüye kavuşmuştur. Bu dönemin en önde gelen sanatçıları arasında Parmigianino (1503-1540), Jacobo Tintoretto (1518-1594), Jacopo da Pontormo (1494-1557) ve El Greco (1541-1614) gelmektedir. Bu isimler içerisinde en çok öne çıkan isim ise Girit kökenli olan El Greco’dur. “Güçlü bir dini inanca sahip olan El Greco’nun, Roma günlerinden sonra gelmiş olduğu, kasvetli bir havaya sahip olan İspanyol Kenti Toledo, o dönem, Ortaçağın Katolik doğmalarının hâkim olduğu ve dini açıdan yoğun bir atmosfer içinde yaşamakta olan bir şehirdir. Ayrıca şehrin bulunduğu coğrafya ve bu bölgeye hâkim olan iklimin yarattığı gizemli ve mistik atmosfer, sanatçının imgeleminde, Tanrıya yaklaşma arzusunu daha güçlü yansıtmak isteyeceği bir simgesel figür anlayışı yaratmıştır. Bu yeni figür anlayışının doğuşunda, Tintoretto’nun, eserlerinde, resimlemiş olduğu insan figürleri üzerinde, onların boylarını oldukça abartılı sayılabilecek şekilde uzatarak yapmış olduğu figür deformasyonlarının, önemli ölçüde etkili olduğu bilinmektedir. Ayrıca 1506 yılında Roma’da bulunmuş ve bir

³²Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Yayınları, sayfa: 370 “Ele alınan konudan ziyade heykelin biçimsel sorunları üzerinde yoğunlaşan “Bologna, “l’art pour l’art” yani sanat için sanat prensibini ilk kez gerçekleştirmiştir. Yani sanatçının kişisel ve ruhani durumuna cevap veren bir form ele alınmıştır. Hiç kuşkusuz bu, Floransa’da estetik eğitim görmüş geniş bir halk kitlesi olduğundan, sanatta bir düşünüş anlamına gelmiyordu. Çünkü halk, bu sanat hareketini gıpta ile izliyordu. Hatta kentin göbeğine dikilen “Sabinlerin Kaçırılışı” adlı eser, hayranlıkla uyandırmış ve hakkında güzel şiirler yazılmıştı”.

*Helenistik Dönem şaheseri olan Laokoon ve Oğulları heykeli de El Greco'nun figür imgelemine şekillenişinde önemli bir paya sahiptir. Sanatçı daha sonra, 1601-1625 yılları arası bir dönemde, bu heykelden esinlenerek "Laokoon ve Oğulları" isimli bir tablo yapmıştır."*³³ (Resim 3.1.5)

Özetlemek gerekirse Rönesans'la birlikte yeniden hayat bulan Antik sanat, Maniyerizm'e de sirayet etmiş ve başta İtalya ve İspanya olmak üzere etkisi Orta Avrupa'ya kadar yayılmıştır. Hristiyanlığa dair yücelme duygusunun yeniden ağır bastığı 16. yüzyıl Avrupa'sında *"Resim ve heykel sanatı, yine doğa gözlemi ile bu dünyaya bağlı kalmış; ancak yeni yücelme duygusu içinde figürler, öbür dünya özlemi ile manevileştirilmiştir."*³⁴ Dolayısıyla bu dönemin heykel ve resim sanatında insan figürü; sanatçı tarafından, Rönesans sanatından alınan bilginin yanı sıra Hristiyanlığın dünyevi duygularını da yansıtacak şekliyle yaşama aktarılmıştır. Bu dönüşüm, Maniyerist dönemde yapılan insan figüründeki bilinçli biçim bozmalara yol açtığı gibi Rönesans'ta etkisi azalan öbür dünya tasavvurunu da beraberinde getirerek Barok sanatın büyük oranda biçimlendiricisi olmuştur.

3.2. Barok Sanat ve Rokoko

Rönesans ve Maniyerist dönem sanatını egemenliği altına alan Klasik anlayışa karşı; her şeye gücü yeten bir motivasyonla sanatın her alanına duygu, coşku, görkem ve hareketi getiren Barok, Protestanlığın da neden olduğu Karşı-Reformasyon hareketi ile ortaya çıkmış ve 1580-1750 tarihleri arasında etkili olmuş bir sanat anlayışıdır. Önceki dönem sanatlarından çok daha farklı bir plastik dile sahip olan bu anlayış, 18. yüzyıla birlikte başta Avrupa ülkeleri olmak üzere dünyanın daha pek çok farklı bölgelerine yayılarak etkisini sürdürmüştür. Sanatın hemen hemen tüm dallarına gözlemlenebilir unsurlar katarak üsluplaşan bu

³³(El Greco'nun Figür Anlayışının Resim Sanatı İçin Önemi Abidin Müslüm Baysal, Tam metin bildirir, 2021 UBCAK 5. Uluslararası Bilimsel Çalışmalar Kongresi)

³⁴Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Yayınları, sayfa: 371 "Resim ve heykel sanatlarında doğa gözlemi, gene bu dünyaya bağlı kalıyor. Ancak yeni yücelme duygusu içinde figürler, öbür dünya özlemi ile manevileştirilmeye başlıyordu."

anlayış, kendisini düz konturlar yerine, C ve S şeklinde kıvrılmış, bükülmüş hatların kullanıldığı Versailles Sarayı, Palais du Luxemburg, Belvedere Sarayı, San Carlo alle Quattro Fontane ve St. Paul Kilisesi gibi mimari yapılarda gösterdiği gibi dönemin resim ve heykel sanatına da yeni bir form anlayışı kazandırmıştır. Örneğin: Kontrastı oldukça yüksek bölgesel ışık ve gölge kullanımı, hareketin olduğu kadar derinlik hissinin de ön planda tutulduğu yeni bir figüratif anlayış, donuk renklerden ziyade sıcak renk kullanımı, portrecilik ve manzaranın resme konu edilmesi gibi klasik anlayıştan çok daha farklı unsurları resim sanatına dahil eden Barok, heykel sanatına ise; mimariden bağımsızlaşma, hareketi ve dinamizmi en iyi şekilde yansıtacak sarmal biçimli kompozisyon kullanımı ve Rönesans klasisizminde kullanılan kapalı figür yerine açık form anlayışını getirmiştir.

Reform hareketine karşın Katolik Kilisesinin en büyük erk olduğu bu dönemde, resim sanatının önde gelen sanatçısı kuşkusuz Caravaggio (1571-1610)' dur. Rönesans idealizmi yerine natüralist bir anlayışı benimseyen ve eserlerinde Hristiyan mistisizminin önde gelen kişilerini yansıtan Caravaggio, klasik sanatın ön gördüğü ideal güzelden bağımsız olarak bu figürleri doğadaki aslına uygun bir biçimde resmetmiş ve bu bağlamda kendisinden sonra gelen Rubens (1577-1640), Velazquez (1599-1660), Johannes Vermeer (1632-1675) ve Rembrant (1606-1669) gibi usta sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Örneğin: Doğadaki gerçeği yansıtmak üzere inşa ettiği sanat anlayışına paralel olarak resimlerinde açık form ve yüksek ışık-gölge kontrastını son derece etkili kullanan Caravaggio, 16. yüzyıl başlarında "*Şüpheli Thomas*" (Resim 3.2.1) ve "*Aziz Matta ve Melek*" (Resim 3.2.2) gibi hareket ve derinlik duygusunu ön plana taşıdığı pek çok eser vermiştir. Ne var ki; doğaya sımsıkı bağlı kalmanın adeta bir suç sayıldığı bu dönemde Caravaggio, Hristiyan mistisizmini konu ettiği söz konusu resimleriyle inananları oldukça rahatsız etmiş; örneğin: Doğalcı üslubuyla Aziz Matta'yı tamamen çıplak olarak resmeden Caravaggio, daha sonra bu resmi Hristiyan inancına uygun olacak şekilde yeniden ele alarak Aziz Matta'yı giyinik olarak betimlemek zorunda kalmıştır.

Barok üslubun heykel sanatındaki en büyük temsilcisi de Gianlorenzo Bernini (1598-1680)'dir. Sanatı üzerinde Rönesans Klasizizminin ve Maniyerist üslubun büyük etkisi olan Bernini, dramatik gerçeklik, heyecan verici duygu ve açık form anlayışı gibi barok üslubun ayırt edici özelliklerini son derece etkili kullanarak eserlerinde insan doğasının gizemlerini açığa çıkartmış ve bu bağlamda kendisinden sonra gelen Pierre Paul Puget (1622-1694), Filippo Parodi (1630-1702), Giacomo Antonio Ponsonelli (1654-1735), Francesco Maria Schioffino (1688-1763) ve Francesco Queirola ((1704-1762) gibi usta sanatçıların görkemli baş yapıtlar üretmelerine ilham kaynağı olmuştur. Eserlerinde Hristiyan inancını olduğu kadar mitolojik konuları da ele alan Bernini, tıpkı Caravaggio gibi doğa gerçekçiliğine sınırsız bağlı kalarak örneğin *“Azize Teresa’nın Vecdî”* (Resim 3.2.3- 4) ve *“Apollo ve Daphne”* (Resim 3.2.5- 6) isimli çalışmalarında olduğu gibi hem insan figürüne coşku ve dinamizm getirmiş hem de temaya ve harekete göre biçimlendirdiği portrelere de psikolojik bir ifade kazandırmıştır.

Ne var ki; 16. yüzyılda Hollanda’nın denizlere olan hakimiyetinin son bulmasıyla birlikte Fransa’da yeni yeni filizlenmeye başlayan Rokoko, Barok döneme ait bütün bu unsurları 17. yüzyıl başlarında dönüşüme uğratarak sanata kendisine özgü yeni bir plastik anlayış getirmiştir. Aristokratların etkisinin azaldığı ve buna karşın toplumda asil, soylu ve zengin tüccarların söz sahibi olduğu bu yeni dönemde, kendisini sarayların iç mekânlarında kullanılan oldukça yoğun ve göz alıcı süslemelerde gösteren Rokoko tarzı, aydınlanma çağıının da etkisiyle İngiltere ve Güney Almanya olmak üzere dünyanın daha pek çok farklı bölgelerine yayılmıştır. Merkezi yönetimde söz sahibi olan zengin soyluların ve entelektüel pozitivist burjuvanın gösterişli yaşamlarını konu alan bu sanat anlayışı, iç mekân dekorasyonuna çok daha zarif ve süslemeci bir tarzı olduğu kadar resim ve heykel sanatına da pastel renk kullanımı, çok daha parlak ve pürüzsüz form anlayışı gibi çeşitli unsurlar kazandırmıştır. Ayrıca Barok sanata özgü dini ve mitolojik tema kullanımının da dönüşüme uğradığı bu dönemde *“bütün düzenler, sistemler*

dağılmış ve mantıksız bir süs ihtirası, bütün akli ölçüleri ve mimari espriyi yıkmıştır.”³⁵

Rokoko resim sanatının en önde gelen sanatçıları Jean Antoine Watteau (1684-1721) ve William Hogarth (1697-1764)'dir. Dönemin dans, zevk, aşk, cinsellik, neşe gibi haz ve eğlenceye yönelik duygusunu, heyecan verici bir biçimde resimlerine yansıtan bu sanatçılar, tıpkı o dönemin asil ve soylularının sanatta görmeyi arzu ettikleri kişisel hayat ve aşkla ilişkili konulara yönelim göstermişlerdir. Örneğin: Sanatına asil ve soyluların kırlarda düzenledikleri gösterişli şölen ve ziyafetleri olduğu kadar özel hayata dair romantik kaçamakları da konu edinen Fransız ressam Watteau, bu aşırı abartılı hayatı tasvir ederken gerek insan figürünü gerekse de doğayı son derece yumuşak geçişli pastoral renkler kullanarak betimlemiştir. Ayrıca eserlerinde etrafta uçuşan melek ve tanrıçalar gibi Yunan mitolojisine ait çeşitli imgesel varlıkları da kullanan Watteau, “*Pilgrimage for Cythera*” isimli çalışmasında olduğu gibi, Antik Yunan fantezi dünyasının yarattığı gerçeklik algısıyla, dönemin gerçeklik anlayışını ilişkilendirerek yeni bir sentez oluşturmuştur. (Resim 3.2.7)

Dönemin bir diğer resim sanatçısı olan İngiliz ressam William Hogarth, Watteau'dan farklı olarak çağdaş geleneğe yönelmiş ve bu bağlamda yeniden şekillenen yaşamı konu alan baskı ve yağlı boya resimler yapmıştır. Eserlerinde ahlaki değerlere vurgu yaparak Klasik dönem anlayışın tamamen çözüldüğünü gözler önüne seren Hogarth, “*eşsiz değerlerde gerçekçi portrelerden "modern ahlaki konular" üzerine karikatür tarzı serilere kadar birçok farklı çalışma üretmiştir.”³⁶* Dönemin erozyona uğrayan ahlaki özelliklerini eleştirel bir ifadeyle resimlerine yansıtan sanatçının en önemli eseri; şüphesiz altı dizi görselden oluşan “*Modern Evlilik*” adlı çalışmasıdır. (Resim 3.2.8) Aristokrat kesimin soylu bir üyesi olan Lord Squanderfield'in oğlunun evlenmesini konu alan bu çalışmada Hogarth, aslında bu izdivacın taraflar arasında istenmediğini; zira bu evliliğin tamamen bir çıkar

³⁵ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Yayınları, sayfa: 425

³⁶ William Hogarth- Vikipedi (wikipedia.org)

ilişkisinden ibaret olduğunu bütün çıplaklığıyla resmetmiştir. Altı dizinin tamamında bu ahlaki deformasyona gönderme yapan sanatçı, resme konu olan figürlerin iç dünyasını jest ve mimiklerle açıkça yansıttığı kadar kompozisyona ilave ettiği çeşitli unsurlarla da bu tutumunu perçinlemiştir. Sözelimi: Birinci karede evlenecek olan çiftin, birbirine sırtları dönük bir biçimde resmedilmesi ve baba Lord Squanderfield'un masaya saçtığı altınlar; izleyiciye bu evliliğin gönülsüz yapıldığı izlenimini verirken diğer karelerde sonu hazin bir şekilde bitecek olan bu evliliğin daha pek çok ahlak dışı yanları ifadeci bir biçimde resme aktarılmıştır. Diğer yandan hemen her dizide kullandığı mekân ve o mekândaki Klasik üslupta resmedilmiş tabloların yanı sıra kişilerin sosyal konumlarını ve mesleklerini ifşa eden bir takım gereçlerle de işin anlam boyutunu zenginleştiren Hogard; bu eseriyle, dönemin sonu dramatik bir biçimde biten çıkar ilişkilerine gönderme yaparak klasik ile bu dönem arasındaki ahlaki tezatlığı gözler önüne sermiştir.

Karmaşık ve dekoratif süslemeci stiliyle resim sanatını büyük bir değişime uğratan bu dönem, heykel sanatına da benzer bir biçimde tesir ederek bu sanatın Barok dönemde kazandığı iç ve dış yapı unsurlarını dönüşüme uğratmıştır. Örneğin: İnsan doğasının gizemli taraflarını açığa çıkartan bir anlayışla, izleyicinin algısında dramatik bir atmosfer oluşturan Barok heykel, bu dönemle birlikte söz konusu psikolojik unsurlarını yitirerek basit ve kolay anlaşılabilir olduğu kadar doğal, zarif ve şatafatlı formları eğlenceli biçimde yaşama yansıtan bir süs nesnesine dönüşmüştür. Ancak 18. yüzyılın ilk yarısında heykel, iç mekân dekorasyonunda ve dış cephe süslemelerinde yer alsa da kent içerisinde bulunan bahçe ve park gibi açık alanlarda önemli kişilerin güçlü, zarif ve etkileyici görüntülerini yansıtmak amacıyla da kullanılmıştır. Bunun en açık örneği: Fransız heykeltıraş Etienne Maurice Falconet (1716-1791)'nin İmparatoriçe II Catherine'nin emriyle Rusya'nın St. Petersburg şehrinde yaptığı "*bronz süvari*" isimli heykelidir. (Resim 3.2.9- 10) Ayrıca söz konusu şehrin kurucusu olan Büyük Peter'in at üzerinde tasvir edildiği bu anıt heykelde, 48 taş ustasının deniz dalgası şeklinde yonttuğu ve takma adı "Thunder-stone" olan granit bir kaya da kaide olarak kullanılmıştır. Bu dönemin bir diğer Fransız heykel sanatçısı olan Jean-

Baptiste Pigalle (1714-1785), “*Kafesli Çocuk*” (Resim 3.2.11), “*Voltaire*” (Resim 3.2.12) ve “*Merkür*” (Resim 3.2.13) isimli çalışmalarının yanı sıra doğa gerçekçiliğini ön plana taşıdığı ve aynı zamanda alegorik figürlerin dramatik bir atmosfer yarattığı başta “*Maurice de Saxe’in mozoles*” gibi daha pek çok anıt mezar yapmıştır. (Resim 3.2.14) İşte bu dönemde Klasik gelenek ile Barok sanat arasında dengeli bir ilişkinin yeniden inşa edilmesi, Fransız ihtilalinin hemen öncesinde verdikleri eserlerle, 1550’li yıllarda Roma’da ortaya çıkan Neo-Klasik anlayışı tekrardan gündeme taşıyan Clodion (1738-1814), Jacques Louis David (1748-1825), Antonio Canova (1757-1822) gibi usta ressam ve heykeltıraşlara uygun bir zemin hazırlamıştır.

3.3. Neoklasisizm ve Romantizm

Neo-Klasisizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Rokoko ve Geç Barok üslubun tüm aşırılığına karşı bir tepki olarak Avrupa sanatının merkezine yeniden Klasik anlayışın oturtulduğu bir sanat akımı ve tarzıdır. Bu dönemin en önde gelen sanatçıları Antonio Canova ve Jacques Louis David’tir. Antik Yunan ve Roma sanatına ait düzen, denge, ritim, simetri ve uyum gibi ölçüye dayalı unsurların tekrardan gündeme taşındığı bu dönemde, Klasisizm’in duyguya yer vermeme, ağırbaşlı ve ölçülü olma gibi değerlerinden feyz alan bu sanatçılar, arkeolojik kazıların da etkisiyle, Antikiteyi adeta sanatlarının öz kaynağı haline getirmişlerdir. Örneğin: Eserlerinde ağırlıklı olarak mitolojik konuları işleyen Canova, “*Aşk ve Psyche*” (Resim 3.3.1- 2), ile “*Üç Güzeller*” (Resim 3.3.3- 4) isimli çalışmalarının yanı sıra, devrin lideri olan Napolyon’un, Roma mitolojisindeki savaş tanrısı olan Mars kılığında mermerden nü bir heykelini de yapmıştır. (Resim 3.3.5- 6) Ayrıca bu heykelin çıplak olarak yapılmasında, dönemin önemli “*Ressamı Jacques Louis David ve sanat üzerine yazılar yazan Fransız arkeolog ve sanat tarihçisi Quatremere de Quincy’nin etkili oldukları söylenebilir. Zira David ve Quincy, sanata konu olan ünlü kişilerin kutsal kişilere dönüştürülebilmesi için antikçağda şiirsel bir metafor olarak kullanılan nü’yü, sanatın gündemine yeniden getirmiş ve bu bağlamda sanatçının heykelde tasvir ettiği figürü gerçeğe bağlı*

*kalarak değil; onu idealize ederek çalışması gerektiğini açıkça dile getirmişlerdir.*³⁷ Söz konusu düşünceye paralel olarak “Hektor” isimli çalışmasıyla üsluplaştırdığı çıplaklığı, (Resim 3.3.7- 8) Rokoko sanatının cinselliği çağrıştıran sitilinden ayıran David, “*Horas Kardeşlerin Yemini*” (Resim 3.3.9) ve “*Sokrates’in Ölümü*” (Resim 3.3.10) gibi Greko-Romen idealleri yaşama tekrardan yansıtan pek çok eser üretmiştir.

Ne var ki; Avrupa, 18. yüzyılın son çeyreğinde gerek siyasi gerekse de ekonomik anlamda büyük çalkantıların yaşandığı yeni bir döneme girmiş ve bu duruma karşı gösterilen ilk büyük toplumsal patlama 1789 Fransız Devrimi ile sonuçlanmıştır. Kral ve yandaşlarının ülke yönetimindeki egemenliğine son veren ve burjuvanın söz sahibi olduğu yeni bir devlet düzenin kurulmasıyla sonuçlanan bu ihtilal, yaşamın hemen her alanına tesir ettiği gibi sanatı da dönüşüme uğratmıştır. Örneğin: Roma antikitesinden devşirilen erdem, ahlak, vatanseverlik, kahramanlık, göreve bağlılık, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi bir takım kavramların sanata yansıtıldığı bu yeni dönemde David, “*Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken*” (Resim 3.3.11), “*Napolyon*” (Resim 3.3.12), “*Madam Recamier*” (Resim 3.3.13), “*Charlotte ve Zenaide Bonaparte*” (Resim 3.3.14) ve “*Marat’ın Ölümü*” (Resim 3.3.15) gibi eserlerinde, gerçeği en ince ayrıntısına kadar resmetmeye çalışsa da Klasisizm’in kalıplaşmış unsurlarından pek de uzaklaşamamıştır.

Aydınlanmayla birlikte akılcılığı merkeze alan 18. yüzyıl Avrupa’sında başta filozoflar olmak üzere aydın, yazar ve akademisyenler, dönemin özgürlük düşüncesine pek de uygun olmayan bu Klasik anlayışı yeniden gözden geçirerek sanata dair yeni düşünceler ortaya atmışlardır. Örneğin: “*Sanatın özerkliği meselesini kuramsallaştıran Immanuel Kant (1724-1804), modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı bilimden ve ahlaktan /dinden koparttığı gibi bilim ve ahlak*

³⁷ Özi Huntürk, Heykel ve Sanat Kuramları, Kitabevi Yayınları, sayfa: 173 “Ressam David, Visconti ve sanat üzerine yazan Quatremere de Quincy antikçağda ünlü kişilerin kutsal kişilere dönüştürülmesi için nü’ nün şiirsel metafor olduğunu fakat metamorfoz olmadan metafor olamayacağını, bu nedenle gerçekçi değil stilize ederek çalışılması gerektiğini söyler.”

alanında bilgiyi yönlendiren her türlü faydadan, çıkardan, işlevden ve amaçtan sıyrarak özgürleştirmiştir.”³⁸ Dönemin bir başka düşünürü olan Hegel (1770-1831) ise, sanatın salt kendi hakikatini gösteren bir olgu olduğunu ileri sürmüştür. Hegel’in bu düşüncesiyle birlikte “hakikatin sanatı, sanatın hakikatine; felsefeyi temsil eden sanat, sanatın felsefesine dönüşmüştür. Romantik filozoflardan Schelling de (1775-1854) “sanatın, dünyanın mutlak, temel doğasının ifşa edilmesi bakımından felsefenin doruğunu” oluşturduğunu söyler.”³⁹

18. yüzyıl felsefe dünyasında ortaya atılan bu düşünceler, sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik şartların en uygun olduğu 19. yüzyılın İngiltere’sinde olgunlaşmış; dolayısıyla da akım ilk olarak kendisini bu coğrafyada göstermiştir. Romantizm akımının İngiltere’de ortaya çıkışı sonrası, Almanya’da ve Fransa’da etkili olmuş ve sonrasında bütün Avrupa’yı etkisi altına almıştır. İngilizce kökenli “romantic” kelimesinden türetilmiş olan Romantizm, tarihsel olarak romana benzer, romansı, roman gibi ifadeleri kapsamaktadır. Akımın ortaya çıkmasıyla birlikte kelime, kendini, sanatın ifadelendirilmesi olarak, dış gerçekliğin görünümünün ve psikolojik hallerin duygusal açıdan yorumlanması olarak göstermiştir. Bu bağlamda Romantik akımın sanatçıları, görsel imgelemin kurgulanma aşamasında kişisel duygulara, sezgilere ve hayallere daha çok önem verdikleri için, Klasik düşüncenin kök saldıgı akademik yaklaşımları da reddetme eğilimi göstermişlerdir.

Kendisine özgü motivasyonu ile evrensel düzenin merkezine oturttuğu insanı tarihe, dine, ulusal değerlere ve doğaya yönlendiren Romantik akım, kendisini plastik sanatlar içerisinde ilk olarak resim sanatında açığa çıkartmıştır. Bu dönemde Francisco Goya (1746- 1828), John Constable (1776-1837), Philipp Otto Runge (1777-1810), Theodore Gericault (1791-1824), Eugene Delacroix

³⁸ Ali Artun, Modernizm Kavramının ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu, İletişim Yayınları, sayfa: 17 “Sanatın özerkliğini felsefeleştiren, Kant’tır. Kant bir romantik değildir ama özellikle estetik alanında, başta Schiller olmak üzere tüm romantik düşünürlerin ustası sayılır. Kant, modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı bilimden ve ahlaktan/dinden koparıyor; bilim ve ahlak alanında bilgiyi yönlendiren her türlü faydadan, çıkardan, işlevden ve amaçtan arındırıyor.”

³⁹ Ali Artun, Modernizm Kavramının ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu, İletişim Yayınları, sayfa: 18

(1798-1863) gibi usta ressamalar, Neo-Klasik sanatçılar gibi Greko-Romen kültürün Klasik sanat anlayışı yerine, eserlerinde daha renkli ve daha özgür bir üslup tercih ederek kişiliklerini açıkça ortaya koymuşlardır. Ayrıca sanatın milli tarih, ulusal değerler ve dini temalara yönlendiği bu dönemde tabiat, sanatçının kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda yeni bir biçim ve ifade kazanmıştır. Özellikle bu yeni haliyle resim sanatının başlıca önemli konularından birisi olan doğa, kendi yasalarına bağlı olan düzeninden çıkartılarak sanatçının özgün duygularını dışa vurduğu yeni bir soyutlama aracına dönüşmüştür. Örneğin: Dönemin önde gelen ressamlarından Caspar David Friedrich (1774-1840), “*Bulutların Üzerinde Yolculuk*” (Resim 3.3.16) ve William Turner (1775-1851), “*Fırtına*” (Resim 3.3.17) gibi eserlerinde kullandıkları nesnel doğa gerçekliğini, dönemin gereksinimlerine uygun olacak şekilde betimlemişlerdir. Dış doğayı, kendi ruhsal gerçeklerini öznel duygularıyla resme yansıtan bu sanatçılar, doğayı adeta kendi iç tabiat manzarası haline getirerek nesnel doğaya zihinsel olduğu kadar düşünsel ve tinsel yeni anlamlar kazandırmışlardır.

Bu dönemin sanatına damgasını vuran özel ve tikel olana yönelim anlayışı, nesnel doğayı olduğu kadar sanata yansıyan insan figürünü de etkisi altına almıştır. Örneğin: Klasik sanatın kalıplaşmış biçimsel kuralları yerine, insan formuna kendi öznel duyguları aracılığıyla yeni bir estetik biçim kazandıran John Constable, “*Dedham Vadisi*” isimli çalışmasında olduğu gibi insan figürünü doğa ile iç içe geçmiş bir biçimde yaşama aktarmıştır. (Resim 3.3.18) Bir başka ifadeyle “Constable da insan, diğer nesneler içinde bir nesne durumuna gelir ve maddeden ibaret olan çevresi tarafından yutulur. Böylece Constable, devrinin en büyük sanatçısı olmasa da en ilerici sanatçısı olur. İnsanın sanatın merkezinden çekilmesi ve yerini maddi dünyaya bırakmasıyla, resim yeni bir içerik kazandığı gibi, aynı zamanda, teknik ve biçimle ilgili sorunların çözümü ile uğraşan bir sanat olmaya başlar.”⁴⁰

19. yüzyıla kadar resim sanatı üzerinde egemen olan Romantizm akımının bu duygusal coşkunluk hali, tüm estetik değerleri keskin bir şekilde dönüşüme

⁴⁰ Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Cilt: 2, Deniz Kitapevi, sayfa: 183

uğratarak sanatı, Hauser'in de dediği gibi o güne dek benzeri görülmedik ölçülerde, biçimcilik kaygısına yöneltmiştir. Yani bu dönemde sanata konu olan tüm nesneler, ressamın biçimsel düşünce gücü ile nasıl sınırlandırılmışsa; nesne, o biçimi ile resme aktarılmaya başlanmıştır. Ne var ki; resim olduğu kadar dönemin edebiyat, şiir, roman, tiyatro ve müzik sanatında egemen olan bu anlayış, heykel sanatını ancak bir on yıl sonra etkisi altına almıştır. Romantizm akımının François Rude (1784-1855), David d'Angers (1788-1856), Antoine-Louis Barye (1796-1875), Jean Bernard Duseigneur (1806-1866), Auguste Preault (1809-1879), Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), Auguste Rodin (1840-1917) ve Camille Claudel (1864-1943) gibi önde gelen heykel sanatçıları, Klasik sanatın doğa gözlemi ile Romantizmin kişinin öznel deneyimlerini açığa çıkartan eşsiz paradigması arasında estetik bir ilişki kurarak kendi özgün duygulanımlarını heykelleri üzerinden yaşama yansıtmışlardır. (Resim 3.3.19- 20- 21- 22- 23- 24- 25- 26- 27- 28- 29- 30) Ayrıca (heykeltıraş A. L. Barye) gibi daha önce hiç görülmemiş yeni bir plastik dille yorumladıkları doğa ve insanı olduğu kadar Antikçağdan bu yana betimlenen hayvan figürünü de tek başına sanatın konusu yapmışlardır. (Resim 3.3.31- 32- 33- 34)

Özellikle Kant'ın düşünceleriyle tetiklenen "*sanatın özerkliği*" meselesi, Romantik akımın öznel duygularıyla hareket eden sanatçıları üzerinde, sanatta o zamana kadar var olan soyutlama içgüdüsünü, bilinçli bir şekilde kullanma olanağını destekleyen ilham verici bir etki yaratmıştır. Sözgelimi: Bu dönemin duygusallık, akıl dışı olma, melankoli, içgüdü, sezgi, hayal ve imgelem gibi kendine özgü değerleriyle, doğada var olan nesnel formları bilinçli bir şekilde deforme eden heykel sanatçılarının başında Auguste Rodin gelmektedir. Greko-Romen sanat anlayışının yıkıldığı bu dönemde, kendi duygu ve düşüncelerini yansıttığı öznel sanat anlayışı ile Antikçağ sanatının klasik değerleri arasında gerek kavramsal gerekse de biçimsel bir bağ kuran Rodin, 19. yüzyıl heykel sanatına yepyeni bir estetik kimlik kazandırmıştır.

4. POZİTİVİZM AKIMININ SANATTA REALİZM VE EMPRESYONİZM'E OLAN ETKİLERİ

Bilindiği üzere 19. yüzyıl, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçildiği, bunun sonucunda da kırsal nüfusun kentlere doğru sıçradığı bir dönemi kapsamaktadır. Bölgesel değerlerin birbiri içerisinde etkileşime geçmesine olanak sağlayan bu nüfus hareketliliği, söz konusu yüzyılda bir taraftan gelir seviyesi yüksek bir kesimin oluşmasına neden olurken diğer yandan da geleneksel yaşamın etkisinin azalmasını salık vermiştir. İşte sosyal yaşamı olduğu kadar felsefe ve sanatı da dönüşüme uğratan bu değişim, modern bilimi merkeze alarak her türlü bilim dışı spekülasyonu yadsıyan pozitivist felsefenin, sanatta ise klasisizmin gelenekselleştirdiği mimesis estetikinden farklı olarak doğa, insan ve yaşama dair konuları, tamamen gerçekliğe bağlı kalarak betimleyen realizm akımının doğmasına sebep olmuştur.

19.yüzyıl felsefe tarihinde Auguste Comte (1798-1857) tarafından kavramsallaştırılan pozitivistliği, “İnsan için olumlu ve yapıcı olanın sadece olguları gözlemleyerek betimlemek olduğunu ileri süren öğretisi...”⁴¹ olarak tanılandırmak mümkündür. Comte’un bu öğretisinin kaynağı ise kendisinden önceki tüm felsefe kuramlarını teolojik ve metafizik olarak görmesidir ki bu bağlamda Comte, olguculuğun merkezine bilimi oturtmuştur. “Ancak Comte’un görgücü (ampirist) ve olgucu (fenomenalist) bir temele dayandırdığı bu bilim anlayışı, genel bilim anlayışından farklıdır ki; ona göre bilim: Ne maddeyi ne de ruhu açıklayamaz ve inceleyemez sadece betimler (tasvir eder); çünkü bunlar kendinde şey (numen) dirler; bilinemezler. O halde; pozitivist felsefenin bilim aracılığıyla peşinde olduğu esas bilgi, doğa yasalarının kesin ve mutlak bilgisi değil; deney ve gözlem yoluyla kavranan olay ve bu olayların art ardallığının ve benzerliğinin bilgisidir. Çünkü

⁴¹Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi Cilt:4, Remzi Kitabevi, sayfa: 317

“Pozitivist felsefeye göre bilgi: Duyularımız aracılığıyla algıladığımız görüngülerin (fenomen) bilgisidir. Bu bağlamda Comte, tıpkı Kant gibi sadece fenomenlerin bilinebileceğini, kendinde olan şeylerin (numenlerin) ise bilinemeyeceğini ön görmüştür.”⁴² Pozitivist felsefenin yarattığı bu düşünsel etkiyle birlikte 19. yüzyılda insan ve dolayısıyla toplum, teolojiden ve metafizikten bağımsızlaştırdığı aklıyla, doğada meydana gelen gözlenebilir fenomenlerin nedenini ya da bu nedenlerin yol açtığı sonuçları bilimsel metotlarla tespit etmeye başlamış ve artık olaylar ve olgular arasındaki ilişkilere yönelmiştir. Bu da felsefenin tümevarım metoduyla iş görmesine bir başka deyişle gözlemlenebilir olanı sebep-sonuç ilişkisi bağlamında ele almasını salık vermiştir. Dolayısıyla bu dönemde pozitivist felsefenin amacı, sistematikleştirdiği bilgi sayesinde insanın dışında kaldığı nesnel gerçeklik alanını, kendi ihtiyaçları doğrultusunda gözlemleyerek, denetleyerek ve düzenleyerek dönüştürmek bir başka deyişle soyutlamak olmuştur.

Ancak, düşünceden teolojik ve metafizik unsurların çıkartılarak yerine salt bilimin koyulması, 19. yüzyıl felsefesini görüngüler dünyasında meydana gelen olay ve olgularla sınırlandırmıştır. Bir başka deyişle numene (içeriğe) dair sorgulamaların önüne geçen bu yönelim, kuşkusuz felsefeyi olduğu kadar bilhassa edebiyat ve resim sanatını dönüşüme uğratan gerçekçilik (realizm) akımının doğmasına uygun bir zemin hazırlamıştır. Olay ve olguların duygu, sezgi ve hayal gücü ile değil, salt bilimsel gerçekler bağlamında ele alınmasını salık veren pozitivist düşünce, sanatta Klasisizm’e ve Romantizm’e karşı yeni bir akım başlatmıştır. Pozitivist felsefenin öznel duygu, düşünce ve yorum katmaksızın insanın sadece gördüğüne inanması gerektiğini savunması, yazar ve ressamların

⁴²<https://omersanguit.wordpress.com/2016/05/15auguste-comte-sosyoloji-ve-pozitivizm/> “A. Comte “pozitif” deyimini yapıcı, yıkıcı “negatif” olmayan anlamında kullanmıştır. Comte, bu deyimle, kurduğu sistemden önceki bütün felsefelerin yıkıcı ve olumsuz olduklarını, ancak kendi sisteminin yapıcı ve olumlu olduğunu ileri sürmektedir; çünkü deneyi aşan anlamında metafizikle uğraşmışlardır. Felsefeden metafiziği atmak ve bunun yerine bilimi koymak gerekir, bundan ötürü de olguculuk bir bilim felsefesidir. Comte’a göre bilim, felsefeden vazgeçebilir, çünkü bilim başlı başına bir felsefedir. Comte’cu bilim anlayışı da genel bilim anlayışından farklıdır. Görgüçü (ampirist) ve olgucu (fenomenalist) bir temele dayanan bu bilim anlayışına göre bilim ne maddeyi ne ruhu açıklayamaz ve inceleyemez sadece betimleyebilir (tasvir eder); çünkü bunlar kendinde şey (numen)dirler; bilinemezler.”

doğayı ve insanı ayrıntılı bir biçimde kopya etmesine yol açmıştır. Dolayısıyla gözlem yapmanın bilimsel bir tutum haline geldiği bu dönemde, nesnel bakış açısını adeta bir öğretiyeye dönüştüren realist sanatçılar, eserlerinde görüngünün yerine yaşayan bir olayı, -kişisel yorumlarını hariç tutarak- olduğu gibi yansıtmışlardır. Örneğin: “*Kırmızı ve Siyah*” ve “*Parma Manastırı*” isimli romanları yazan Stendal (1783-1842), “*Goriot Baba*” ve “*Vadideki Zambak*” romanlarını yazan Balzac (1799-1850), “*Madam Bovary*” ve “*Salambo*” gibi eserleriyle edebiyat dünyasında realizmi başlatan Gustave Flaubert (1821-1880), dönemin en önemli ilk kuşak yazıdır. En büyük tutkusu gerçeği görmek ve gerçeği söylemek olan Flaubert, Romantizmin tüm unsurlarını aşarak eserlerinde bir yandan dil ve anlatıma önem vermiş öte yandan gerçek yaşamdan aldığı sıradan kişileri idealize etmeden yansıtmıştır.

4.1. Gustave Courbet, Edouard Manet ve Claudel Monet

Edebiyatta olduğu gibi resim sanatında da karşılığını bulan bu akımın önde gelen sanatçıları: Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Courbet (1819-1877) ve Honoré Daumier (1808-1879) olsa da resim sanatında realizmin başat temsilcisi Gustave Courbet 'dir. Klasizmin ve Romantizmin gelenekselleştirdiği tüm unsur ve yöntemleri kullanmayı reddeden Courbet, 19. yüzyıl resmine içerik ve içeriğin dışı vurumu olan biçim anlamında yepyeni bir estetik dil kazandırmıştır. Bireysel ve toplumsal olayları, gerçek dünyadan aldığı referanslarla izleyiciye aktaran Courbet, eserlerinde gösterişli şehir yaşantısı ve önemli kişilerin şatafatlı hayatları yerine, proletaryanın pek bilinmeyen gündelik yaşantısını, kırsal yaşam manzaralarını ve toplumsal hayatta meydana gelen sıradan olayları konu almıştır. Kendi siyasi anlayışı doğrultusunda tasvir ettiği söz konusu temalara, “*etik*” ve “*ahlak*” bağlamında eleştirel bir bakış açısı kazandıran Courbet, bu tutumunu gözler önüne serdiği “*Yıkılan Kadınlar*” (Resim 4.1.1), “*Ormans'ta Cenaze*” (Resim 4.1.2), “*Sanatçının Atölyesi: Sanat Yaşamının Yedi Yılını Özetleyen Gerçek Bir Alegori*” (Resim 4.1.3) ve “*Seine Kıyısında Uzanan*

Kadınlar” (Resim 4.1.4) isimli çalışmalarıyla başta akademik sanat çevreleri olmak üzere pek çok eleştiri almıştır.

Somut gerçeklerden hareketle ürettiği bu eserlerinde, var olan gerçeği, gizemli hale getirmeden (*demistifikasyon*) ve yüceltmeden (*desüblimasyon*) izleyiciye aktaran Courbet’nin diğer bir başyapıtı da “*Günaydın Bay Courbet*” (Resim 4.1.5) isimli resmidir. Courbet bu eserinde, kırdan uşağıyla birlikte dolaşan bir soyluya, şapkasını çıkarttırarak sadece kendisini selamlatmamış; aynı zamanda sanatın ve sanatçının özgürlüğünü de tescil etmiştir. İşte, fotoğraf makinasının da aktif olarak kullanılmaya başlandığı bu dönemde Gustave Courbet, özellikle akademiye karşıt bir tavır sergileyen Edouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi Empresyonist ressamalara ilham kaynağı olmuş ve resim sanatının akademik gelenekten sıyrılarak “*modern*” bir kimlik oluşturmaya önemli katkılar sağlamıştır.

Courbet’nin de etkisiyle, özgür düşünceyi merkeze alarak dış dünya hakkında çeşitli gözlemler yapan Empresyonist ressamlar, doğada somut olarak varolan nesnelerin gerçekçi görüntüsünü değil, bu nesnelerin onlarda bıraktığı anlık intibaları eserlerine yansıtmışlardır. Günün belirli bir zamanına özgü ışığın, kendilerinde uyandırdığı izlenimlerinin peşine düşerek doğayı ve modern yaşamı gerçeklikten ve nesnellikten uzak bir tavırla resmeden Empresyonist ressamların başında Edouard Manet (1832-1883) gelmektedir. Erken dönem modern sanatın, ilk Empresyonist ressamı sayılan Manet, öznel duygu ve düşüncelerini baz alarak modern yaşamı resmettiği çalışmalarında, klasik sanata tezat oluşturacak bitmemişlik izleniminin yanı sıra sert fırça tekniği kullanımına, sert renklerin ton geçişsiz bir biçimde uygulanmasına, biçime ait zengin yüzeylerin yalınlaştırılması olduğu kadar alışılmış resim ölçeğine ve geleneksel yaşam kurallarına uymayan konu seçimlerine özellikle yer vermiştir. Örneğin: “*Kırdan öğle yemeği*” (Resim 4.1.6), “*Olympia*” (Resim 4.1.7) ve “*Folies-Bergère’de Bar*” (Resim 4.1.8) isimli çalışmaları gibi neredeyse tüm eserleri, geleneksel resim anlayışına uymadığı için büyük tepki toplayan Manet, sözgelimi: “*Kırdan öğle yemeği*” ve “*Olympia*” isimli çalışmalarında Rönesans resimlerine konu olan mitolojik karakterlerden devşirdiği kadın figürlerini, birer hayat kadınına dönüştürerek dünyevileştirmiştir.

Folies-Bergère'de Bar" isimli çalışmasında ise -özellikle aynadan yansıyan arka planı oluştururken- geleneksel sanat anlayışının ışık, renk, kompozisyon kullanımına bağlı kalmayan Manet, bu eserinde, kendine özgü yeni bir perspektif anlayışı oluşturmuştur. Geleneksel olanı modern olana dönüştürme tavrıyla Manet, 19. yüzyıl resim sanatına getirdiği bu çağdaş ve cesur yenilikler sebebiyle, gerçekçilik akımından empresyonizme geçiş aşamasının ilk ressamı sayılmaktadır.

Söz konusu dönemin bir başka önemli ressamı da Claude Monet (1840-1926) tir. Tıpkı Manet gibi yaşamda ve doğada somut olarak varolan nesnelerin gerçek görüntüleri yerine, bu nesnelerin onda bıraktığı izlenimlerinin peşine düşen Monet, gün içerisinde sürekli olarak değişen ışığı da işin içine katarak doğanın ve modern yaşamın anlık değişimlerini, geçiciliğini ve devingenliğini betimleyen pek çok eser üretmiştir. Örnek vermek gerekirse; yaptığı tüm eserlerini -ustası Eugene Boudin'in de etkisiyle- açık havada başlayıp yine açık havada bitiren Monet, "*Jeanne-Marguerite Lecadre Bahçede*" (Resim 4.1.9), "*Sainte-Adresse'te Teras*" (Resim 4.1.10) ve "*Piknik*" (Resim 4.1.11) gibi eserlerinde modern yaşamdan sahneler aktarırken "*Westminster Köprüsü*" (Resim 4.1.12), "*Gün Doğumu*" (Resim 4.1.13) ve "*Saint-Lazare Garı*" (Resim 4.1.14) gibi resimlerde ise gün içerisinde değişen ışığın renkler üzerindeki etkisini araştırmıştır. Öğrencilerine: "Gözünüzün önündeki objeleri bir ağacı, evi, tarlayı unutmaya çalışın. Sadece burada küçük bir mavi kare, pembe bir dikdörtgen, burada sarı bir çizgi var diye düşünün ve gözünüz objeyi nasıl görüyorsa resmini öyle yapın"⁴³ diyen Empresyonist akımın öncü ressamı Claude Monet, kendi resimlerinde de somut olarak gördüğü nesnel gerçeği, o anda nasıl ve ne şekilde görünüyor, o gördüğü gerçeği yine o anda ve yine o haliyle betimlemiştir.

⁴³<https://birsanatbirkita.com/sanat/sanat-tarihi/claude-monet-kimdir/> "Gözünüzün önündeki objeleri bir ağacı, evi, tarlayı unutmaya çalışın tavsiyesinde bulundu. Sadece burada küçük bir mavi kare, pembe bir dikdörtgen, burada sarı bir çizgi var diye düşünün ve gözünüz objeyi nasıl görüyorsa resmini öyle yapın."

4.2. Auguste Rodin

Modern dönemin ilk ve en önemli sanat hareketi olan ve Fransa’da ortaya çıkan Empresyonizm, özellikle Avrupa resim sanatına tesir eden Greko-Romen sanat anlayışının ortadan kalktığı ve bu bağlamda sanatçının özgün, özgür ve modern eserler vermeye başladığı bir sanat akımıdır. Özellikle resim sanatını dramatik bir biçimde dönüşüme uğratan bu yeni sanat anlayışı, heykel sanatında büyük bir sıçrama yaratmamıştır. Örneğin: Dönemin usta Empresyonist ressamlarından Edgar Degas (1834-1917), bu dönemde “*On Dört Yaşında Küçük Dansöz*” (Resim 4.2.1- 2) gibi çok sayıda dansçı (Resim 4.2.3- 4- 5- 6) ve “*at*” heykelleri (Resim 4.2.7- 8) yapsa da heykel sanatını biçim ve içerik bakımından modern bir çizgiye taşıyan Romantik dönemin büyük sanatçısı Auguste Rodin (1840-1917) olmuştur.

Neoklasisizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Romantizm, daha önceden de belirtildiği gibi sanatta, duyguların rasyonel düşünceden üstün tutularak sanatçının nesnel gerçekleri kendi kişisel deneyimleri, hayal gücü ve sezgileri doğrultusunda yeniden biçimlendirdiği, bir başka deyişle, mimesis estetiğinin idealize ettiği güzellik anlayışının, sanatın hemen her alanında dönüşüme uğratıldığı özel bir dönemdir. Bu dönemin heykel sanatındaki en başat temsilcisi olan Rodin’in tüm eserlerinde, romantizmin bütün bu ayırt edici unsurlarını açık bir biçimde gözlemlemek mümkündür. Ancak bu durum, onun bütün sanat yaşamı boyunca, klasik sanata karşı büyük bir saygı ve ilgi duymasının da önüne geçmemiştir. Örneğin: Daha öğrencilik yıllarında, antik eserler üzerinde kapsamlı çalışmalar yürüten Rodin, bu sanatın mükemmelliğini, o dönemin insanların doğa üzerinde yaptıkları kusursuz gözlemlere dayandırarak, “dünyada hiçbir üslubun yaşamı ondan daha iyi yansıtmayı beceremediğini söylemiştir.”⁴⁴

Ancak doğa ve yaşam, en yalın ve en güçlü haliyle Antik dönem sanatçısının eliyle yeniden vücut bulmuş olsa da Rodin, bu üslubun, “*Sanatçının alfabesi değil, onun emeğinin karşılığı olarak anlaşılması gerektiğini öne sürmüştür.*”⁴⁵ Bu itibarla

⁴⁴ Auguste Rodin, *Düşünce Kıvılcımları*, Kırmızı Kedi Yayınevi, sayfa: 20

⁴⁵ Auguste Rodin, *Düşünce Kıvılcımları*, Kırmızı Kedi Yayınevi, sayfa: 23

Antik dönem sanatçılarının doğada ve yaşamda hakiki olanı görebildiklerini dile getiren Rodin, bu üslupla yapılmış eserleri daha da yakından görebilmek için 1875'te Floransa, Roma ve Napoli gibi İtalyan şehirlerine giderek hem Antikçağ hem de Michelangelo'nun çalışmalarını kapsamlı bir biçimde incelemiştir. Yaptığı bu çalışmalar sonrasında, tekrardan Brüksel'e geri dönen Rodin, o dönemde şekillendirmeye başladığı nü bir heykelde, erkek çıplaklığını akademizmin kalıplaştırdığı katı kurallar yerine hem duyguyu ön plana taşıyan hem de antik eserlerdeki gibi enerjiyi, hareketi ve dinamizmi özgürce yansıtan yeni bir estetik dille biçimlendirmiştir.

1877'de, Brüksel'de sergilenen ve Fransız devriminin başarısızlığını vurgulamak için "*Vanquished*" (boyun eğdirmek) ismi verilen bu heykel, (Resim 4.2.9) daha sonradan "*Bronz Çağı*" olarak yeniden adlandırılmıştır. Ancak bu heykeldeki amacı, isminden ziyade, üç boyutlu uzayda biçim ve yaşamı temsil etmek olan Rodin, bir eleştirmenin bu heykeli "*surmoulage*", (doğrudan modelden kalıp alınarak yapılmış) demesi, onun sanat hayatı boyunca öfkeleneyeceği yeni bir skandala yol açmıştır. "*Burnu Kırık Adam*" (Resim 4.2.10) heykelinin reddedilmesinden tam on altı yıl sonra yaptığı "*Bronz Çağı*" isimli çalışmasıyla, bu sefer doğadan aldığı kalıplarla sanat yaptığı için eleştirilen Rodin, tüm yaşamı boyunca kendisine atfedilen "*surmoulage*" suçlamasının doğru olmadığını kanıtlamak için büyük bir mücadele vermiştir. "*Çünkü ona göre tek hakiki okul olan doğa ne kalıbı alınarak kopyalanabilir ne de yorumlanabilir, ancak sanatçı eserini tıpkı doğa gibi yapmalıdır.*"⁴⁶

Bu düşüncesini, "Doğadan alınmış bir kalıp ile antik heykeli yan yana koyarak farkı anlayabilirsiniz; hafifçe abartıldığı için çok daha güçlü görünen antik yapıtın yanında, kalıbın zayıf kaldığını göreceksiniz."⁴⁷ şeklinde ifade eden Rodin: Hem kopyayı hem de formülü reddederek coşku, hareket ve dinamizm olgusunu

⁴⁶ Auguste Rodin, Düşünce Kıvılcımları, Kırmızı Kedi Yayınevi, sayfa: 23 "Onu kopyalamayı ya da yorumlamayı emretmiyor bize; onun gibi yapmayı emrediyor- bu ikisi farklı şeyler- ve bizlere sunduğu bütün yapıtlar aracılığıyla şu dersi veriyor: Tek bir okula gidin. *Doğa okuluna.*"

⁴⁷ Auguste Rodin, Düşünce Kıvılcımları, Kırmızı Kedi Yayınevi, sayfa: 30

abartılı bir biçimde taşıdığı Romantik dönem heykel sanatına “yarı-mitsel” bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda büyük heykel dönemlerinden bir sentez oluşturmayı başaran Rodin, Maniyerizmin de başlatıcısı olan Michelangelo'nun, Floransa'daki Urbino dükü San Lorenzo de Medici mezarına, onu temsilen yaptığı “*Pensieroso*” (Resim 4.2.11) isimli heykelinden ilham alan Rodin, kendine özgü kompozisyon ve ifade teknikleri kullandığı “*Düşünen Adam*” (Resim 4.2.12) heykelinde bu sentezi açıkça görünür kılmıştır. Ayrıca arkeoloji kazılarında ortaya çıkartılan kolları eksik “*Milo Venüsü*” (Resim 4.2.13) ve başsız “*Samothrace Zaferi*” (Resim 4.2.14) gibi çeşitli antik heykellerden de esinlenen Rodin, “*Yürüyen Adam*” (Resim 4.2.15), “*Balzac*” (Resim 4.2.16- 17) ve “*Calais Burjuvaları*” (Resim 4.2.18-19) gibi eserler verse de bu yoğun duygu ve dinamizm içeren çalışmalar, dönemin estetik beğenisiyle örtüşmediği için sanat çevrelerince eleştirilmiştir. Hatta bu plastik tavrı onun “kasap” lakabı almasına da sebep olmuştur.

Kendi form anlayışıyla inşa ettiği insan vücudunun, istediği hemen her türlü duyguyu yansıtması konusunda usta olan Rodin, ayrıca Claude Monet gibi Empresyonist bir sanatçı olarak da tanınmaktadır. Zira o da Empresyonist ressamlar gibi heykel sanatında eserin bitmemişliği olduğu kadar asimetriyi, yoğun ışık-gölge alan parçalı formları ve modlajı daha zengin gösterecek sağlam ve gergin dokuyu, özgür iradesi doğrultusunda kullanmış; dahası, devam eden çalışmanın bitmeyen sürecine dahil olduğu için de modern heykel sanatının ilk büyük temsilci olmuştur.

5. MODERNİZM

Genellikle aydınlanma hareketiyle ilişkilendirilen “*modern*” sözcüğü, etimolojik olarak M.S 5. yüzyılda, Hristiyan dünyasının geçmişinde yer alan Romalı ve Pagan geleneklerinden sıyrılmak maksadıyla kullandığı Latince, “*tam-hemen- şimdi*” anlamındaki “*modo*” dan türetilmiş “*modernus*” kelimesine dayanmaktadır. Söz konusu yüzyılda sadece “*şimdi*”, bir başka deyişle salt

“çağdaş” olanı vurgulamak amacıyla kullanılan bu kelime, tarih süreci içerisinde anlamı dönüşerek zenginleşmiştir. Örneğin: 16. yüzyılın sonlarına doğru, karşıtlık ilişkisi içerisinde bulunduğu “eski” kelimesiyle birlikte düşünülüp kullanılmaya başlanan ve bu bağlamda “yeni olanı” dile getiren “modern” sözcüğü, 18. yüzyıl Batı aydınlanmasının da etkisiyle birlikte, modernite sonrası yaşam biçiminin dönüşüme uğradığı, geleneksel yapıya bağlı kalmayan bir toplumsal düzenin oluştuğu, bireysel düşüncenin özgürleşmesiyle birlikte öznenin ön plana taşındığı, sosyal, ekonomik ve siyasi açıdan birey, toplum ve devlet ilişkilerinin belirli bir düzen çerçevesinde yasallaştığı “süreç” ifade etmeye başlamıştır.

Modern kelimesinin bir süreç, bir başka deyişle belli bir zaman içerisinde tekrarlayarak gelişen olay veya hareketler bütünü olarak kavranmasında, hiç şüphesiz aklı ve mantığı ön plana taşıyan aydınlanma filozoflarının son derece önemli katkıları olmuştur. Bilim, ahlak, hukuk ve sanatı birbirinden ayırarak geleneksel yapının radikal bir biçimde dönüşüme uğramasına son derece önemli olanaklar sağlayan bu filozofların başında İmmanuel Kant (1724-1804) gelmektedir. Newton’un “mutlak zaman ve mekân” anlayışı ile Descartes’in düşünen ben (*cogito*) felsefesinden yeni bir birleşim oluşturan ve 1700’lerin sonunda yazdığı (*Was ist Aufklärung?*) Aydınlanma Nedir? isimli denemesinde aydınlanmayı: İnsanın kendi suçuyla düştüğü ergin olmama durumundan kurtulması olarak tanımlayan Kant, bu erginleşemeyişin nedenini, insanın kendi aklını kilisenin vesayetçi aklı olmaksızın kullanamayışına bağlamaktadır. İnsanın bu durumdan ancak kendi aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanma kararlılığı ve yürekliliği göstererek kurtulabileceğini belirten filozof, geleneğin insan zihni üzerindeki normatif otoritesine karşı çıktığı bu yazısında, aydınlanmanın dolayısıyla da modernleşmenin olmazsa olmaz ön koşulunun “özgürlük” olduğunu açık bir biçimde vurgulamıştır. Zira “Modernleşme, sürekli yenileşme, yeniden-yenileşme ve yeniden yeniden-yenileşmedir. Bu ancak özgürlük içinde, ancak Duyunç ve İstenç Özgürlüğü içinde olur, çünkü ancak

Özgürlük tini Geleneğin kaçınılmaz direncini yenebilir, çünkü onu bireyin gerçek kendisinde ve gerçek kendisi aracılığıyla — Usu ile — ve kalıcı olarak yener.”⁴⁸

Ne var ki; akılcılığı merkeze alan aydınlanmayı ve dolayısıyla da modernleşmeyi, sadece 18. yüzyıl filozoflarının düşünsel çabalarına bağlamak da mümkün değildir. Çünkü insan düşüncesinin özgürleşmesi hususunda büyük bir işlev gören bu aydınlanma hareketinin arkasında, temelini MÖ. 300’lerde insanı evrenselliğe taşıyan Zenon ’un “*Stoacılık*” ve Epikuros ’un “*Epikürcülük*” felsefelerinin oluşturduğu 16. yüzyıl geç Rönesans hümanizması ve bilhassa 17. yüzyılda pozitif bilgiyi antikiteyle bağlantılı olan kilisenin vesayetçi aklı karşısına koyan bilim devrimi bulunmaktadır. Özellikle kilise karşısında güçlenen otoritesini, 18. yüzyılda yaşamın merkezine oturtan bilim, -mutlak olmasa da- nesnel gerçekliği tam olarak temsil eden bir biçiminin süreç içerisinde oluşturulacağını kabul eden bir nitelik kazanmıştır. Aydınlanma projesinin en önemli dinamiklerinden biri olan bu gelişim, aynı zamanda insanların temel niteliklerine bağlı kalarak evrensel gerçekliği yeniden inşa edebilecekleri düşüncesine de kaynaklık etmiştir.

Ancak; yaşamı dini otoriteninkinden çok daha farklı bir biçimde değerlendiren bilimin bu ön kabulü, bu dönemde gerçekliğin, rasyonel düşüncenin belirlediği sabit yasalara göre keşfedilemeyeceğini öne süren karşıt fikirlerin doğmasına da yol açmıştır. Örneğin: Batı aydınlanması ile yaşamın merkezine oturan bilimin ulaştığı söz konusu bulgulara karşı çıkan 19. yüzyıl Alman düşünürü Johann Gottfried Herder, “gelişmeye, soyutlamaya, farklılığı asimile etmeye, ayrımı bütünleştirmeye eğilimli olan ve hepsinden de önemlisi, disiplinin anlaşılabilir tüm sorulara cevap vermeye kabiliyetli olacağı sistematik bilginin bir külliyyatını oluşturmaya yönelik bir amaç taşıyan rasyonalizme genel bir saldırı başlatmıştır.”⁴⁹ Kısacası aydınlanmayla birlikte taçlanan tüm bilimsel yöntemlere eleştirel bir anlayışla yaklaşan Herder, salt bilimselliğe dayanan bu yöntemlerin,

⁴⁸[MODERNLİK \(xn--ideayaynevi-5zb.com\)](http://xn--ideayaynevi-5zb.com),

⁴⁹ Arş. Gör. Alper İplikçi, Johann Gottfried Herder’ de Milliyetçilik Düşüncesi, Injosos Al-Farabi International Journal on Social Sciences/Al-Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, sayfa:127

eğer insan faaliyetlerini düzenlemek için kullanılırsa, insanlığın en başat edimi olan özgürlüğün ve özgünlüğün ortadan tamamen kalkacağını dile getirmiştir.

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere aydınlanma hareketini, 18. yüzyılda gelişen rasyonel düşünceler, insanlığı geçmişin geleneksel olan külliyatından kurtulmasını müjdeleyen bir dönüm noktası olarak sayarken 19. yüzyılda Herder ve daha sonraki dönemlerde de Adorno ve Foucault gibi filozoflar bu söz konusu ilerlemenin sosyal alanlarda uygulanabilir olmadığı düşüncesinden hareketle aydınlanmanın düşünüldüğü gibi pozitif bir etki yaratmadığını tam tersine insanı ve dolayısıyla da toplumu esaret altına aldığını öne sürmüşlerdir. Örneğin: 19. yüzyılda en yetkin seviyeye yükselen bilim ve teknoloji, her ne kadar insana pratik yaşam zorluklarıyla mücadele etme kolaylığı sağlasa da insanın duygu ve düşünce dünyasında meydana gelen bir takım sorunların baş göstermesine engel olamamıştır. Sözelimi: Bu dönemde yaşanan teknolojik yenilikler, yabancılaşmanın ve yalnızlaşmanın getirdiği bir karamsarlığa neden olsa da bu yenilikler, insanda dolayısıyla da toplumda heyecan ve coşkuyu ifade eden bir takım karşıt duyguların oluşmasını da salık vermiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında gerek bireysel ve toplumsal gerekse de sosyal, ekonomik ve siyasal yaşamı dönüşüme uğratan bu bilimsel yenilikler, sanatın bir taraftan şüphe duygusuyla birlikte her türlü özü kendi kendisinde aramasına diğer taraftan da teknik anlamda yetkin ve her türlü biçimsel kısıtlamalardan uzak yepyeni bir estetik dil oluşturmaya öncülük etmiştir. İşte özerklik ilkesini merkeze alan bu yeni estetik dil, ilk olarak kendisini 1848 yılı öncesi başlayan ve bünyesinde aktivist, antagonist, nihilist, anagonist ve fütürist özellikler barındıran avangard sanatta görselleştirmiştir.

“Avangard, aslında bir ordunun veya birliğin öncü kolu anlamına gelen askeri kökenli bir kelime olmasına karşın, ilk olarak Avrupa’nın 1830 ve 1840’lı yıllarındaki ütopyacı döneminde siyaset diline girmiş ve 1789 devrimi sonrası insanlığın bir sanat alemine ulaşacağı inancını içselleştiren sosyalist hareketle birlikte Fransız filozof ve iktisatçısı olan Henri de Saint Simon (1760-1825)

tarafından bir sanat terimi olarak kullanılmaya başlanmıştır.”⁵⁰ Örneğin: Bir konuşmasında: “*Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür.*”⁵¹ diyerek sanayici ve bilim adamlarına seslenen Saint-Simon, 19. yüzyılın devrimci siyaset söyleminde sanatın büyük toplumsal dönüşümlerdeki öncülüğünü vurgulamıştır. Söz konusu dönemde kendi öznel dinamiklerini kaybederek devrimci bir hayat görüşünü yansıtmaya başlayan sanat, devrimci bir hayat formuna bürünmüştür. Ancak bu dönemde hızla gelişen siyasallaşma 1830 ile 1848 yılında Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde büyük çaplı toplumsal ayaklanmaların meydana gelmesine neden olmuştur. Fransa’da, İkinci Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte (1848-1852), çok daha fazla güç kazanan devlet otoritesi her ne kadar Fransız devrimi sonrası oluşan toplum hayallerini ve sınıfsal mücadeleleri sonlandırırsa da “görsel sanatların tam olarak devrim öncesindeki durumuna dönmesini sağlayamamıştır.”⁵² Sözgelimi bu dönemde toplum, birbirinden farklı dinamiklere eğilim gösteren “*burjuva sanatı*”, “*gerçekçi sanat*” ve “*sanat için sanat*” gibi çeşitli anlayışların takipçisi olmuştur.

Bu üç yönelim içerisinde “*sanat için sanat*” anlayışı, sınıf savaşları sürecinde tanık olduğu şiddetin ardından ters yönde motive olan Charles Baudelaire (1821-1867) ’le birlikte, özel olarak insanda ve genel olarak toplumda taçlanan ahlak ve siyaset olduğu kadar antikitenin kemikleştirdiği estetik kuram ve formlarını da biçimde dönüşüme uğratan büyük bir etki yaratmıştır. Böylelikle tüm entelektüel değerlerden sıyrılarak karşıt bir harekete dönüşen sanat, herhangi bir gerçeği, akli, düşünceyi veya tanrıyı değil; sadece kendi kendisini

⁵⁰<https://www.gorselsanatlar.org/sanat-tarihine-giris/avangard-sanat-ve-avangard-uzerine/>

“Avangard kelime anlamıyla bir askerlik terimidir. Bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamındadır. 1830-1840’ların ütopya döneminde siyaset diline girer. 1789 devrimi sonrası düşün hayatı, modernliğin fikir hayatını kurarlar. Sosyalist hareket, insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat ederler. Avangard terimi, bu toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere. İlk kez Saint -Simon tarafından bu dönemde kullanılır”

⁵¹<http://www.aliartun.com/yazilar/manifesto-avangard-sanat-ve-elestirel-dusunce/> “1830’larda sanayici ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür.”

⁵²Osman Erden, Modern Sanatın Kısa Tarihi, Hayalperest Yayınevi, sayfa: 19 “İkinci İmparatorluk, İkinci Cumhuriyet ideolojisinin sanata yüklediği sosyal işlevini ve buna yönelik devlet politikalarını reddetti fakat bu, beraberinde görsel sanatların devrim öncesi durumuna dönmesini getirmedir.”

temsil etmeye yönelmiştir. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olmasına neden olan bu dönüşüm ise sanatçıya, kendi özgür iradesiyle yaşama bakma ve onu özgün bir biçimde yorumlama olanağı da kazandırmıştır. Örneğin: Baudelaire, Ressam Constantin Guys (1802-1892)'ı ve modern yaşamı ele aldığı “*Modern Hayatın Ressamı*” isimli yazısında “modernitenin günün birinde “antikite” haline gelmeye layık olması için, insan hayatının ona ister istemez kattığı gizemli güzelliğin bulunup çıkarılması gerektiğini söyler ve modern koşullara özgü güzellik ve kahramanlık biçimlerini gözler önüne sermeye, “resmini yapmaya” girişmiştir.”⁵³

İşte Baudelaire' in bu görüşünü, Rodin' in 1882 yılında yaptığı “*Je suis belle*” (ben güzelim) adlı yapıtıyla (Resim 5.1), ilişkilendirmek mümkündür. Şöyle ki: Biçimsel olarak Antonio Pollaiuolo'nun 1475 dolaylarında ortaya koyduğu “*Herkül ve Antaeus*” isimli çalışmasıyla (Resim 5.2) benzerlik gösteren bu heykelde Rodin, hem figürleri rasyonel olarak anlaşılamayacak opaklıkta şekillendirmiş hem de Herkül ve Antaeus adlı heykeldeki gibi bir kompozisyon oluşturarak Pollaiuolo'nun mitolojik bir konunun içerisinde yer verdiği yarı tanrı figürleri yerine sıradan insan figürleri yerleştirmiştir. Dolayısıyla öğrencilik yıllarından beri yaptığı çalışmalarla, antik sanatın doğadaki gerçeğin arkasındaki hakikatten beslendiğini kavrayan Rodin, bu düşünceyi zamanının gereksinimleri derecesinde dönüştürerek hem kendi özgün plastik dilini hem de moderniteyle birlikte gelişen heykel sanatına öncülük eden zengin bir form anlayışı oluşturmuştur.

Baudelaire'in eski ve yeni arasındaki diyalektik süreçler bağlamında ele alarak bireysel, toplumsal ve politik yaşamı ifade etmek için sıklıkla kullandığı modernite sözcüğü, modernlikle yakından ilişkilidir ve bu anlamıyla modernlik, bir düşünme biçimi olarak akıl dünyasına aittir. Ancak 19. yüzyıl sonu ile 2. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, daha çok sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamak için kullanılan “Modernizm ise

⁵³Arş. Gör. Dr. Metin Gültekin, Charles Baudelaire ve Modernizm, Dicle Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, sayfa: 87-88

modernliğin toplumsal uzamdaki bir dolayımı olarak modern düşünme kalıbının sanata, bilime, eğitime, tekniğe vs. yansımasıdır.”⁵⁴ Özellikle 19. yüzyılda yaşanan büyük çaplı yeniliklerin yarattığı momentumla birlikte, kendisini edebiyat ve plastik sanatlarda gösteren modernizm, duysal olarak algılanan nesnel gerçekliğin aslında, sadece dış dünyanın görüntüleri olduğu düşüncesinin gelişmesini salık vermiştir. Geleneksel sanatın, biçim ve anlam örgüsünü, dramatik bir biçimde dönüşüme uğratan bu yeni bakış açısı, sanatçıları duyu organlarına nesnel dünyadan yansıyan görüntülerin arkasında yatan gizil anlamlara yönlendirmiştir. Dünya görüşlerinin çoğullaşmaya başladığı 19. yüzyıl sonlarında ise sanatın gerçekçilik (realizm) zihniyetinden bağımsızlaşmasının en önemli nedenlerinden biri sayılan bu yönelim, sanatçıların modernite sonrası gelişen yeni dünya düzeninin parıltı görüntüsünden değil; onun insanı psikolojik olarak yalnızlaşmaya, yabancılaşmaya, iç sıkıntısına ve karamsarlığa sürükleyen duygulardan ilham almalarına neden olmuştur. Bu bakımdan insanın ve dolayısıyla da toplumun gerek ruhsal gerekse de sosyal yapısına zarar veren bu düzen anlayışına karşı, tepkisel olarak primitif toplumları ve sanatını savunan modernist sanatçılar, başta Batı sanat geleneğinin estetik anlayışı olan mimesis olmak üzere kendilerini her türlü biçimsel kısıtlamadan hariç tuttıkları ve her biri kendisini özgürce ifade ettikleri birbirinden özge plastik dil formlarını 20. yüzyıl sanat akımlarıyla birlikte görselleştirmişlerdir.

5.1. Paul Cezanne

Resim sanatında, Romantizmle başlayan modern sanat serüveni, izlenimcilikle ivmelenmiş ve kübizmin doğuşuyla da yerini perçinlemiştir. Kübizmin teorisini kuran ve onun plastik ifadesini geliştiren ise Fransız Ressam

⁵⁴[Modernlik, modern olmak, modernleşme, modernizm kavramları üzerine – yeniletişim \(wordpress.com\)](http://Modernlik, modern olmak, modernleşme, modernizm kavramları üzerine – yeniletişim (wordpress.com))

Paul Cezanne (1839-1906) olmuştur. 20. yüzyıl resim sanatına devrim niteliğinde sayılabilecek bir biçimsel yorumlama ve kompozisyon çözümlmeleri getiren Cezanne, dış gerçekliği yeniden inşa ettiği çalışmalarıyla hem yeni bir plastik dil hem de nesnelere ve onların arasındaki ilişkiye bambaşka bir bütünlük algısı kazandırmıştır. Örneğin: İnsan figürünü, kendi sanat anlayışı doğrultusunda yaptığı doğa resimlerindeki gibi bir sanatsal dille soyutlayan Cezanne için insan bedeninin diğer fiziki nesnelerden ayıran herhangi bir farkı yoktur. Bu itibarla Cezanne: *“Doğadan aldığı çizgi, renk ve tonları bir süzgeçten geçirerek, doğayı silindir, küre, koni gibi en temel biçimlere indirgemekte ve tüm psikolojik, dramatik ya da cinsel imalarla soyutladığı insan figürlerini de aynı nesnellikle yorumlamaktadır.”*⁵⁵

*“Doğadaki görünür gerçekliği oluşturan tüm nesnelerin kendi aralarındaki kopmaz bağı keşfeden sanatçı, bu gerçekliği kendi imgeleminde yeni bir plastik biçim anlayışına dönüştürerek tuvaline yansıtmıştır. Doğanın içinden ayıklanamayacak kadar önemli bir unsur olan insan figürü de bu sayede sanatçının resminde yeni bir biçimsel gerçeklik kazanmıştır. Bu sayede resimlerinde göstermiş olduğu insan figürleri ile doğa arasındaki bütünsel ilişkiyi anlam bozulmasına izin vermeyecek şekilde aynı plastik dille göstermeyi başarmıştır. Sanatçı insan figürünü portre başta olmak üzere her yönüyle ele almış ve insan figürü üzerinde kendi sanatsal yaklaşımına uygun deformasyonlar gerçekleştirmiştir.”*⁵⁶ Örneğin: 1906 yılında yapmış olduğu “Yıkılanlar” isimli eserinde (Resim 5.1.1), nesnel gerçekliği deforme ederek oluşturduğu bu yeni figür tipolojisiyle mekânsal uzamı bütünleştiren Cezanne, adeta soyut bir evren yaratmıştır. Tek tip nötr bir güzellik anlayışı benimsediği bu eserinde, figürlerin hiçbirisine duygu ifadesi taşıyan bir betimleme katmadığı gözlemlenen sanatçı, farklı pozisyonlar içinde konumlandığı bu insan figürlerini, kendi vücut

⁵⁵ Mehmet Ergüven, Yorumla Doğru, Yapı Kredi Yayınları, sayfa: 120

⁵⁶ Abidin Müslüm Baysal, Sanatta Yeterlik, Resim Sanatında İnsan Figürüne Biçim Bozma Açısından Yaklaşımlar, sayfa 161, 2020, Yeditepe Üniversitesi.

şekillerine uygun bir biçimde deforme etmiştir. İşte Cezanne 'ın resim anlayışında hayat bulan bu yeni öznel figür anlayışının bir sonucu olarak ortaya çıkan figür çiziminde deformasyon, kendisinden sonra gelen başta Pablo Picasso (1881-1973) olmak üzere pek çok sanatçıyı derinden etkilemiştir.

5.2. Pablo Picasso

Cezanne 'ın resim sanatına getirmiş olduğu Kübik anlayışının temel ilkelerini, sanatının inşasında kullanan Picasso, doğayı ve içerdiği nesneleri, - özellikle de insan figürünü- yetkinlik seviyesi oldukça yüksek plastik dışavurumlarla resmine yansıtmıştır. Genel olarak çalışmaları üç periyot altında toplanan Picasso, (1901-1904) tarihleri arasında fakirlik ve acı kavramlarını mavi ve yeşil tonlar kullanarak yaptığı “*Mavi Çıplak*” (Resim 5.2.1), “*Hayat*” (Resim 5.2.2) ve “*Yaşlı Gitarist*” (Resim 5.2.3) eserleri sanatçının Mavi Dönemi, 1904-1906 tarihleri arasında daha iyi bir ruh haliyle gerçekleştirdiği pembe ve kırmızı tonlar gibi sıcak tonların hakim olduğu “*Akrobatlar Ailesi*” (Resim 5.2.4), “*Gertrude Stein*” (Resim 5.2.5), “*İki Çıplak*” (Resim 5.2.6) gibi resimleri Pembe Dönemi ve 1906'dan sonra soyutladığı nesneleri parçalarına ayırarak sistematik bir biçimde yeniden bir araya getirdiği “*Masadaki Ekmek ve Meyve Tabakları*” (Resim 5.2.7) ve “*Mandolin Çalan Kız*” (Resim 5.2.8) gibi eserleri Picasso'nun Kübist Dönemini temsil etmektedir.

20. yüzyıl resim sanatında büyük bir çığır açan Picasso'nun, kübist dönemde insan figür resmine getirdiği bu benzersiz, heyecanlı ve dinamik anlayış, ilk olarak kendisini, sanatçının “*Avignon'lu Kızlar*” isimli tablosuyla göstermiştir. (Resim 5.2.9) 1907 yılında yapmış olduğu bu yapıtında, insan figürünü, keskin dış kenar çizgileri kullanarak eserine yansıtan Picasso, kendisine özgü bu plastik ifade tarzıyla Klasik sanatın biçim kazandırdığı geometri ve perspektif anlayışını ters düz etmiştir. Kübist yaklaşımıyla figür ve mekân arasında herhangi bir ayırım yapmayan Picasso, ilk kez bu eserinde; tüm resmin yüzeyi parçalara ayırdığı bir anlatım yolu kullanmıştır. Diğer yandan bu figürlerin yüzlerinde, hayran olduğu

Afrika sanatının basitçe biçimlendirdiği masklarının ifadelerini kullanan sanatçı, diğer çalışmalarında da bu şematize edilmiş primitif sanatın çeşitli yorumlamalarından sıklıkla esinlenmiştir.

5.3. Constantin Brancusi

Biçimsel görünümünün betimlendirilmesine yönelik tasvir anlayışının, tamamen dönüşüme uğradı 20. yüzyılda, nasıl ki Picasso resim sanatında deformasyondan beslenen yeni bir gerçeklik oluşturduysa, heykel sanatında da aynı sıçramayı, Constantin Brancusi (1876-1957) gerçekleştirmiştir. 1898 yılında girdiği Bükreş Güzel Sanatlar Akademisi'nden, 1902'de mezun olan ve bu süreçte; geleneksel heykel sanatına yönelik konularda yetkin bir seviyeye ulaşan Brancusi, akademik eğitimini tamamladıktan bir yıl sonra Münih'e oradan da sanatın kalbi sayılan Paris'e gitmiştir. Paris'te ilk olarak Antonin Mercié'nin atölyesinde iki yıl çalıştıktan sonra Rodin'in asistanı olan Brancusi, kendine özgü sanat anlayışı doğrultusunda eserler vermek istediği için bu görevinden iki ay sonra ayrılmıştır. Daha sonraki süreçte birer mezar çalışması olan “Dua” (Resim 5.3.1) ve “Öpücük” (Resim 5.3.2) adlı heykelleri sipariş alan sanatçı, özellikle taştan yontmayı tercih ettiği aynı isimli yapıtında (Resim 5.3.3), Rodin 'in son derece güçlü natüralist form anlayışıyla yaptığı aynı isimli çalışmasından çok uzak primitif bir dil kullanmıştır. Brancusi için bir dönüm noktası olarak sayılan bu plastik yaklaşım, daha sonra yerini indirgemeye ve sadeleştirmeye yönelen saf bir biçimsel ifade diline bırakmıştır. Sanatçının özellikle 1915 ve 1916 yıllarında ürettiği eserlerde göze çarpan bu plastik üslup onu, önceki dönem heykel sanatçılarından çok daha farklı bir sembolik anlatım fikri geliştirmesine olanak sağlamıştır. Örneğin: Doğa repertuarının bir sunumu olarak kavradığı nesnel gerçeği, bilinçli bir biçimde dönüşüme uğratan Brancusi, bu arayışıyla hem klasik sanatın idealize ettiği geometri anlayışını tamamen ters düz etmiş hem de fiziksel görünümünün özünü oluşturan düşünceye yönelmek adına biçim bozmayı 20. yüzyıl heykel sanatında bir ifade haline getirmiştir.

Sanata konu olan somut formların, tinsel ve varlıksal boyutunu ortaya çıkarabilmek için nesnenin geometrik yapısının değiştirilmesi gerektiğini şart koşan sanatçı, “*Boşluktaki Kuş*” (Resim 5.3.4), “*Dünyanın Başlangıcı*” (Resim 5.3.5), “*Uyuyan İlham Perisi*” (Resim 5.3.6) ve “*Prometheus*” (Resim 5.3.7) isimli eserlerinde doğaya ait nesnel biçimleri, bir küreyi soyutlayarak ulaştığı silindirik ve elipsoit formlar kullanarak yeniden inşa etmiştir. Örneğin: Soyut heykel sanatının önde gelen eserleri arasında sayılan “*Boşluktaki Kuş*” heykelinde, gerçek bir kuşun sahip olduğu tüm fiziksel özellikleri bir kenara bırakarak kuş formunun özünü aramaya yönelen Brancusi, uçuş olgusunu ön plana taşıyarak ayna gibi parlayan heykelin yüzeyine yansıyan uzamı da işin içine sokmuş ve böylece esere hacimsel yönden hafiflik hissi kazandırmıştır.

Formun biçimsel özellikleri kadar heykellerini ürettiği malzeme ve onun doğal yüzey özellikleriyle de hesaplaşan Brancusi, aynı zamanda yapıtlarının üzerinde durduğu kaidelere de imgesel anlamlar taşıyan belli başlı özellikler katmıştır. Örneğin: “*Kaide, heykelin bir parçası olmalıdır. Aksi halde heykel, kaidesiz bir bütün olarak tasarlanmalıdır.*”⁵⁷ diyen Brancusi, kaidenin salt heykelin dayandığı bir zemin olarak kullanımına karşı, kaidenin bizzat kendisinin heykel olduğu eserler üretmiştir. Sözelimi: Romen mitlerinde yer alan efsanevi kuş *Maiestra*’yı konu alan heykeli için tasarladığı kaide formu (Resim 5.3.8), daha sonradan geometrik soyutlamalar aracılığıyla yaşam yolculuğunu sembolize ettiği “*Sonsuz Sütun*” (Resim 5.3.9) isimli heykele dönüşmüştür.

Brancusi’ nin, “*Sonsuz Sütun*” heykelinden ve onun ustaca basitleştirdiği saf biçimsel dilinden etkilenen en önemli sanatçılardan birisi de Japon asıllı olan Amerikalı heykeltıraş Isamu Noguchi (1904- 1988)’ dir. Brancusi’ nin bir dönem asistanlığını da yapan Noguchi, 1930’lara kadar sosyal kaygılarını dile getiren eserler üretmiş ve bu bağlamda ilk büyük siparişini 1938’ de almıştır. Basın özgürlüğünü temsilen, Rockefeller Center’daki Associated Press binasının girişi için tasarladığı bu paslanmaz çelik heykel (Resim 5.3.10- 11), aynı zamanda

⁵⁷[Modern Heykelin Avangardı: Constantin Brancusi – Özlem Kalkan Erenus yazdı... | Kitaptan Sanattan](#)

onun, modernist anlayışa ne kadar sıkı sıkı bağlı kalan bir sanatçı olduğunun da açık bir kanıtı olmuştur. Örneğin: Doğa gerçekliğinden hareketle soyutladığı bu figüratif çalışmasıyla daha çok tanınırlık kazanan Noguchi, bu sayede Avrupa ve Asya'da sergiler açmıştır. Ancak Brancusi' nin Noguchi' ye: *“Sen yeni nesile aitsin. Benim yaptığım gibi doğadan soyutlamak zorunda olmadan, doğrudan doğruya soyutlama yapacak nesildensin.”*⁵⁸ demesi, belki de Noguchi' nin nesnel gerçeklikten hareket ettiği biçim bozma anlayışını dönüşüme uğratan nedenlerden birisi olmuştur. Kuşkusuz Noguchi'nin bu yöneliminin en büyük göstergelerinden birisi de 1940'ların ortalarında gerçekleştirmiş olduğu *“Kouros”* heykelidir. Ayakta duran ve tek bir erkek figürlerini gösteren bu eserde Noguchi (Resim 5.3.12), Antik Yunan heykeline (Resim 5.3.13) bir atıfta bulunarak ustası -Brancusi' nin dediği gibi- nesnel gerçeği dönüşüme uğratarken doğrudan doğruya soyut formlara yönelmiştir.

1960'ların sonunda New York'ta ortaya çıkan Minimalizm sanat hareketiyle birlikte daha çok önem kazanan Brancusi, Isamu Noguchi' ye olduğu kadar 1950 ile 1960 yılları arasında yapmış olduğu *“İsimsiz”* (Resim 5.3.14) ve *“Piramit”* (Resim 5.3.15) adlı eserlerin sahibi olan Carl Andre' ye de esin kaynağı olmuştur. Örneğin: *“Brancusi benim sanatımın en önemli kaynağıdır ve Sonsuzluk Sütunu şüphesiz, deneyimin en son noktasıdır.”*⁵⁹ diyen Andre, Brancusi' nin yukarı doğru kesintisiz bir biçimde yükselen bu yapının aksi yönde bir hareketinin olduğu düşüncesinden hareketle bu heykelin zeminle olan ilişkisi üzerine yönelmiştir. Andre' nin 1960' dan sonra yaptığı heykellerinin düşünsel ve plastik alt yapısını oluşturan bu yönelimi, onun yerden yükselen geometrik nesne yontma fikrinden uzaklaştığı *“Oyulmamış Bloklar”* (Resim 5.3.16) ve *“Hala Mavi Aralık”* (Resim 5.3.17), gibi eserler vermesini salık vermiştir. Böylelikle heykeli uzamın bir parçası olacak şekilde ele alan sanatçı, özellikle magnezyum, pirinç, çinko, çelik ve alüminyumdan ürettiği *“Napoli Dikdörtgeni”* (Resim 5.3.18), *“Magnezyum Kare”* (Resim 5.3.19), *“Bakır ve Çinko Plan”* (Resim 5.3.20) gibi iç mekân heykellerinin

⁵⁸ Francis Naumann, Kökenden Etkiye ve Ötesine: Brancusi' nin “Sonsuz Sütunu” Çeviri: Mehmet Üstünipek, sayfa: 53

⁵⁹ Francis Naumann, Kökenden Etkiye ve Ötesine: Brancusi' nin “Sonsuz Sütunu” Çeviri: Mehmet Üstünipek, sayfa: 53

yanı sıra açık alanda uyguladığı “*Secant*” (Resim 5.3.21- 22) ve “*43 Kükreyen Kırk*” (Resim 5.3.23) gibi çalışmalarıyla geleneksel heykel sanatının kaide ve dikey eksen kullanımını dönüşüme uğratmıştır.

5.4. Alberto Giacometti

20. yüzyıl Batı modern heykel sanatının en önde gelen sanatçılarından birisi de kuşkusuz Alberto Giacometti (1901-1966)’ dir. Kübizm’ den etkilendiği 1920’li yıllarda “*Uzanan Kadın*” (Resim 5.4.1-2), “*Erkek ve Kadın*” (Resim 5.4.3) gibi eserler üreten sanatçı, 1930 ve 1935 yılları arasında ise tamamen sürrealist sanat sitiline yönelenerek “*Kafes*” (Resim 5.4.4), “*Sürrealist Masa*” (Resim 5.4.5) ve “*Boşluğu Tutan Eller*” (Resim 5.4.6) gibi çalışmalar üretmiştir. Söz konusu olan bu yapıtlarında, mekânsal imge anlatımını gerçeküstücü bir ifadeyle ortaya koyarak izleyicinin algısında hayali bir atmosfer duygusu uyandıran Giacometti, 2. Dünya Savaşı sonrası dışavurumcu bir anlayış benimseyerek daha çok insan figürüne yönelmiştir. Temsile yönelik sanat anlayışına karşı oluşturduğu biçimsel diliyle, insan formunu soyutlayan sanatçının, bu dönemde ürettiği figüratif eserlerinde, modern insanın varoluşsal yönünde açığa çıkan tedirginlik ve yalnızlık hisleri ağır basar. Örneğin: Savaş sonrası beliren dramatik ruhsal ifadesini yansıttığı “*Yürüyen Üç Adam*” (Resim 5.4.7), “*Meydan*” (Resim 5.4.8) ve “*Yürüyen Adam*” (Resim 5.4.9), ve isimli çalışmalarıyla, modernite sonrası gelişen sanat akımlarından tamamen ayrıştığı gözüken Giacometti, insan bedenine dair simgesel anlamları açığa çıkartmak için kendine özgü kırılmalı ve huzursuz bir plastik dil kullanarak kozmik uzamı, soyutladığı figürlerle sınırlandırmıştır. Sözelimi kendisinden önce yürüme hareketine vurgu yapan Auguste Rodin’ in “*Yürüyen Adam*” (Resim 5.4.10) ve Umberto Boccioni’ nin “*Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi*” (Resim 5.4.11) adlı eserleri, bu bağlamda Giacometti’ nin “*Yürüyen Adam*” heykelinden farklıdır. Örneğin: Rodin, bacakların yönelimine karşıt bir biçimde konumlandığı tors ile figüre, yürümeye yönelen bir devinim kazandırırken Boccioni’ nin bir ayağı ileride ve bir ayağı geride olan figürü biçimsel anlamda oldukça dinamik olmasına rağmen yürüme olgusundan tamamen uzak

hatta hareketsizdir. Giacometti' nin dinamik bir biçimde belirsizliğe adım atan ince ve uzun heykeli ise tam olarak yürüme hareketini izleyiciye aktarırken figürün sonlu yapısını da ortaya çıkarmıştır. Dışavurumcu yaklaşımıyla nesnel gerçekliği dönüşüme uğratan Giacometti, gözler önüne serdiği bu yeni ifade tarzıyla, Antik Yunan heykel sanatının doğa tasvirine yönelik mimesis anlayışını aşmıştır. Bu bakımdan da Sanatçının heykellerindeki gerçeklik ile doğayı sanatlarına tasvir yoluyla aktaran Antik Yunan heykellerinden yaşama yansıyan gerçek, birbirinden farklıdır. Örneğin: Eserlerine tanrısal nitelikler kazandırmak isteyen Yunan heykeltıraşlar, biçimsel anlamda insan ölçeğinden daha büyük, güçlü, kudretli, mükemmel taş eserler yontarak insanda ölümsüzlük hissi uyandırmışlardır. Buna karşın hacimsel olarak inceltip uzattığı figürün zayıflayan, küçülen, yok olan ve çürümeye yüz tutmuş yanını ortaya çıkarmak isteyen Giacometti ise insanın kırılğan ruhsal doğasını ön plana taşıyan eserler vermiştir. Bu yönelimiyle Antik Yunan'ın duyumla sınırladığı yansıma kuramını yeniden inşa eden Giacometti, soyutladığı dış dünya görünümüne varoluşsal izdüşümler katarak hamule etmiştir. Bu özelliğiyle Platon'un *idealizm* ve Aristoteles'in "*ussal kavrayışla*" var olan gerçeği yeniden oluşturmak isteyen "*realizm*" kavramlarına farklı bir perspektif kazandırdığı görülen Giacometti, 20. yüzyılda varoluşun temel sıkıntılarına yönelen yeni bir yansıtma yöntemi inşa ederek kendine özgü "*doğal*" bir gerçeklik alanı oluşturan önemli sanatçılardan birisi olmuştur.

6. SONUÇ

Bilim ve felsefenin henüz birbirinden kesin sınırlarla ayrışmadığı Antik Yunan'da fiziğin konusu olan doğadaki nesneler ve nesnel ilişkileri süreç içerisinde kavramsallaştırılmıştır. Aynı şekilde, metafiziğin konusu olan Platon'un iyilik, doğruluk ve güzellik idealalarının doğadaki ve insan tinindeki açılımlarını kapsayan bir kavram dili de oluşmuştur. Kavram diliyle felsefe ve sanat ilkeleri üzerine düşünen Yunanlar, "bilmek nedeni ile bilmektir" ilkesinden yola çıkarak, yaratım sürecini biçim ve erek ekseninde dizgeselleştiren Aristoteles'in "dört neden" (*maddi neden, biçimsel neden, etken neden, ereksel neden*) kurgusunu içselleştirmişlerdir. Bu gelişmeler ışığında bir yandan kapsamlı bir kültür ve sanat dili, öte yandan zengin bir estetik içerik, biçim ve deneyim örüntüsü geliştirilmiş hem doğa hem de tin alanında kendini dışı vurabileceği bir zemin yaratılmıştır.

Bu dönüşümle birlikte zamanın ruhunu, uzlaşma ile kabul ettikleri estetik idealar düzeyinde betimleyerek yansıtan Yunan sanatçılar, sanatı kendine özgü estetik değerler üretebilen bir ortak estetik deneyim alanına, eş deyişle estetik yaratıcılık alanına dönüştürmüşlerdir. Antik Yunan sanatında kendisini adeta "ettirgen neden" olarak açığa çıkaran bu özgür ve estetik yaratıcılık, kendisinden sonraki dönemlere de ilham kaynağı olarak özgür sanatı, özgür sanatçıya ve özgün esere zemin hazırlayan bir yaratım alanı, bir başka deyişle kılışal bir yüklem alanın oluşturmaya imkân sağlamıştır. Bu bağlamda özellikle aydınlanma sürecinin kazanımlarıyla kendisini en yetkin düzeyde açınlayan özgür yaratıcılık, zemini olduğu ortak alanda Yunan'ın tüm temel idea, kavram ve ilkelerini esas almış; ancak onlar ile yeni bir bağlam oluşturarak yaşamın her alanını yeniden anlamlandırarak çeşitlendirmiştir. Böylelikle Antik Yunanda toplumsal kullanıma açılan uzlaşımşal sanat alanı, diyalektik sürecin ön plana taşındığı modern dönemde, kendi içsel bütünlüğüne erişmiş ve sanatçının özgün yorumuna ve pragmatik kullanımına açılmıştır. Bir başka deyişle bu yeniden

anlamlandırılan ve çeşitlendirilen sanat ve sanatsal yaratım, sanatçıyı olduğu kadar özgün estetik ideayı, özgün sanatsal yaratım alanını olumlayarak tekilleştirmiştir. Bu dönüşümle birlikte doğayı sezgileri, duyu ve duyguları aracılığı ile yeniden imgeselleştiren modern sanatçı, kavramsallaştırarak biçimlendirdiği nesnel görüntüleri, eserleri aracılığıyla yaşama aktarmıştır. Örneğin: Rodin'in başsız ve kolsuz “Yürüyen Adam”, Brancusi'nin “Boşluktaki Kuş” ve Giacometti'nin “Düşen Adam” isimli çalışmalarında da açıkça görülebileceği üzere, sanatçılar, “yürüme”, “uçma” ve “düşme” eylemlerinden yola çıkarak bir soyutlama yoluna gitmiş ve hem hareket kavramını ön plana çıkarmışlar hem de kavramsal düzeye taşıdıkları figürü özgün bir pragmatik sanat dili kullanarak öznel bir nesneye dönüştürmüşlerdir.

İşte, “Antik Yunan Heykel Sanatının Modern Heykel Sanatına Etkileri” isimli eser metin çalışmasının ana yönelimini belirleyen bu düşünce, eş zamanlı ürettiğim heykellerin de ortak amacını belirlemiştir. Bu amaç ise modern heykel sanatı içerisinde “kristalleşen” Antik Yunan heykel sanatının, süreç içerisinde mükemmelleşen plastik formlarını, özgün bir pragmatik sanat diliyle yeniden biçimlendirmek, onlara yeni anlam bağları kazandırarak öznel bir nesneye dönüştürmektir. Bu düşünce ile heykellerimde kullandığım Antik Yunan idealizasyonunun sınırlandırarak simgeselleştirdiği portreyi, başka anlam bağlarıyla ilişkilendirebilmek için en temel geometrik şekil olan kareyi ve onun üç boyutlu görünümü olan küp formunu Antik Yunan plastik sanatlarındaki kullanımının dışında bir gayeyle kullandım. Şöyle ki; Yunan matematikçileri Pisagor (MÖ570-495) ve Eukleides (MÖ330-275), Antik Mısır uygarlığından miras aldıkları geometriyi geliştirmiş, bu bilgilerin pratik yaşamda olduğu kadar özellikle mimari, resim ve heykel sanatlarında da kullanıma açılmasına öncülük eden temel kuramları oluşturmuşlardır. Antik Yunan'ın Klasik Dönemine de yansıyan bu gelişim, kent mimarisi planlarında kullanılan ve karelerden oluşturulan grid (*ızgara*) sistemlerinin, resim sanatında ise insan figürünü oranlayan kareleme yöntemlerinin, heykel sanatında bir figürü yontmaya başlamadan önce figürün, taş bloğun ya da bir kâğıdın üzerine kare ve küplerle ölçeklendirme metotlarının ileri bir seviyeye taşınmasına imkân sağlamıştır.

Geometriye tam olarak Pisagorcu bir bakış açısıyla yaklaşan Yunan heykeltıraş Polykleitos (MÖ480-420), heykel sanatının baş aktörü sayılan insan vücudunu kareler ve onun üç boyutlu hali olan küplerle orantıladığı “*canon*” sistemini oluşturmuş ve böylece geometrinin heykel sanatı içerisindeki kullanımını salt Yunana özgü bir “*kuramsal-estetik*” zemine oturtmuştur. Başın, vücudun 1/7 sine tekabül ettiği bu sistemde, geometrinin en temel biçimleri olan kare ve küp, ölçek işlevi de görmüş ve Antik Yunan heykel sanatında, insan bedenini ideal oranlarda tasvir edebilmek için bir tür cetvel gibi kullanılmıştır.

Özetlemek gerekirse: Antik Yunan, önceki uygarlıklardan miras aldığı heykel sanatını, geometrik anlamda kusursuz bir form anlayışı ile şekillendirerek ona biçim ve içerik açısından yepyeni bir görünüm kazandırmıştır. İdealizasyona dayanan kuramsal estetik anlayışları gereğince kare ve küp, heykel sanatlarında ne yeni anlam bağları kurmak ne de kişisel deneyim ve tercihler derecesinde yeni bir plastik dil oluşturmak için kullanılmamıştır. Ayrıca başta geometri olmak üzere perspektif, ışık, gölgeden, arkaik gülüş kriterinden ya da taştan yontulan Yunan Tanrı heykellerine göz bebeği yapılmaması, hatta göz kapağı asla kapalı olmaması gibi idealizmin olmazsa olmaz ilkelerine katiyetle bağlı kalınmıştır.

Ayrıca heykel sanatını söz konusu ölçütler derecesinde mükemmelleştiren Antik Yunanlar, kendisinden sonraki dönemlere de ilham kaynağı olmuştur. Sözelimi: Michelangelo, Antik Yunan heykel sanatı üzerinde derinlemesine araştırmalar yapmıştır. Yunan ideasının mükemmelleştirdiği bu sanatı, kendi döneminin estetik anlayışı ile zenginleştirip onu bir üst seviyeye taşıyan Antik Yunan heykel sanatından aldığı motivasyonla Rönesans içerisinde biçimlenen Manierist üsluba dönüştürmüş ve içerik ve biçim bağlamında yepyeni bir plastik dil yaratmıştır.

Michelangelo’dan 300 yıl sonra Auguste Rodin de tıpkı onun gibi Antik Yunan heykelleri üzerinde çalışmalar yürütmüş, Yunan ideasının mükemmelleştirdiği heykellere bu kez modern bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Kazılarda açığa çıkartılan kolsuz ve bacaksız Antik heykelleri eksik olarak değerlendirmemiştir. Tam tersine Romantik Dönemde filizlenmeye başlayan yeni

bir kavramsal estetik anlayışla birlikte Rodin, Antik “*Milo Venüsü*” ve “*Samothrake*” heykellerini, bütün bir Yunan heykel sanatının *fragmanları* olarak yorumlamıştır. Bu bakış açısını kendi çalışmalarına yansıtarak hem özgün bir pragmatik sanat dili inşa etmiş hem de eserlerini bambaşka bağlamlarla ilişki kuran öznel nesnelere dönüştürmüştür.

Tüm bunlarla yola çıkan “Antik Yunan Heykel Sanatının Modern Heykel Sanatına Etkileri” isimli eser metin çalışması için üretilen eserlerdeki ortak amaç, Antik portreyi, özgün bir pragmatik sanat dili kullanarak öznel bir nesneye dönüştürme fikrini gerçekleştirebilmektir. Bu itibarla, heykellerimde kullanmış olduğum portreler, bir taraftan Antik Yunan heykel sanatının geometri anlayışına uyacak bir biçimde şekillendirilirken diğer taraftan da öznel bir takım kodlamalar aracılığıyla yeni anlam bağları oluşturması için *-modernizmin fragman estetiği düşünülerek-* portre, kare ve küp biçimler kullanılarak yer yer parsellendirilmiştir. Bir başka deyişle, artık öznel bir plastik yoruma dönüşen bu kare ve küp biçimlerin parselizasyonu, Yunanin geometrisinin mükemmelleştirdiği Antik portreyi hem biçimsel hem de kavramsal olarak dönüştürmüştür. Burada kastettiğim Antik Yunandaki grid sistemini anımsatan ve kişisel bir plastik dile dönüşen kare ve küplerin portreyi, “*eski*” ile “*şimdi*” arasında bir çeşit köprü vazifesi gören özel bir nesneye dönüştürmüş olmasıdır ki bu düşünce, kare ve küplerin yanı sıra yer yer kare aynaların da kullanıldığı “*Venüs*” portresi ve onun yere düşen aksinin fragmanlar aracılığıyla tasvir edildiği “*Aynalaşma*” isimli heykelde ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tarif edecek olursak, geçmişin bir başka deyişle “*eski*” nin temsili olarak kullanılan Antik “*Venüs*” portresinin, “mekân-zaman” ve “uzay-zaman” kavramlarını imleyen dalgalı bir yüzey üzerine yansıyan “*yeni*” aksinin tasvir edildiği bu çalışmanın tamamında, aynanın fiziksel niteliği olan yansıtma özelliğinden yararlanılmıştır. Çünkü ayna, zaman, mekân ve hareketi yansıttığı kadar eski (*kalıcı*)- yeni (*geçici*) arasındaki bütünsel ilişkiyi imleyen bir özelliğe de sahiptir. İşte bu nitelik sebebiyle “*Aynalaşma*” isimli heykelin (Resim 6.1.11) üzerine yerleştirdiğim (grid formunu da anımsatan) kare biçimli aynalar, onu izleyen kişilerin yüzlerini aksettirecek ve heykeldeki Antik portrenin içerisine dahil

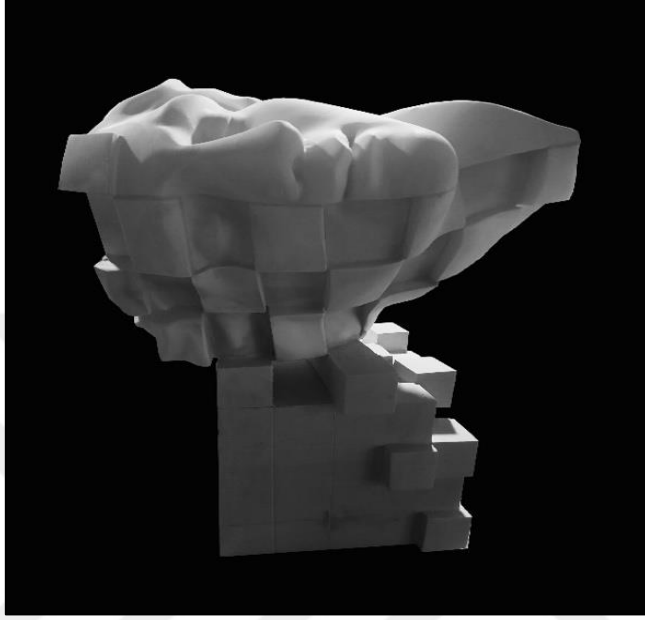
edecektir. Böylece kendi yüzünün bir kısmını heykeli oluşturan kare fragmanlardan birisi üzerinde gören seyirci, Antik Yunan heykel sanatının modern sanat içerisinde kristalleşerek dönüşen görüntüsünün bir parçası olarak fragmanlaşacaktır.



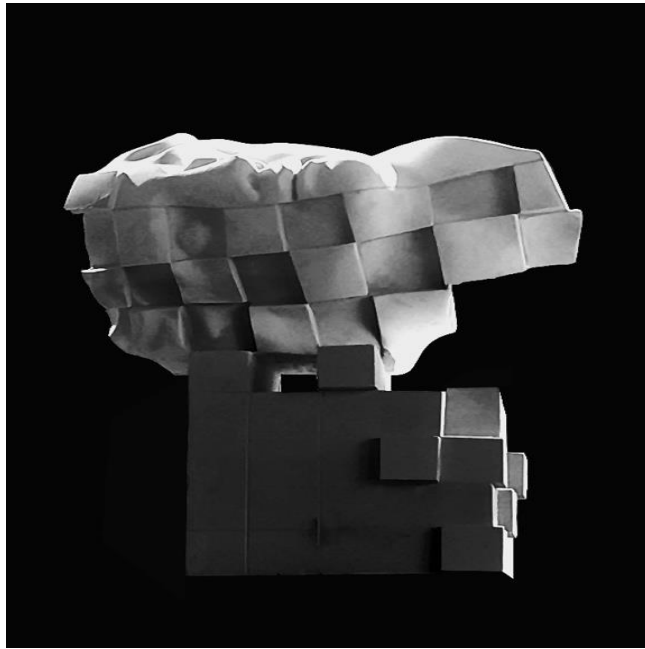
7. UYGULAMALAR



RESİM 7.1 “Hermes Trismegistus” 2022



RESİM 7.2 "Prometheus" 2022



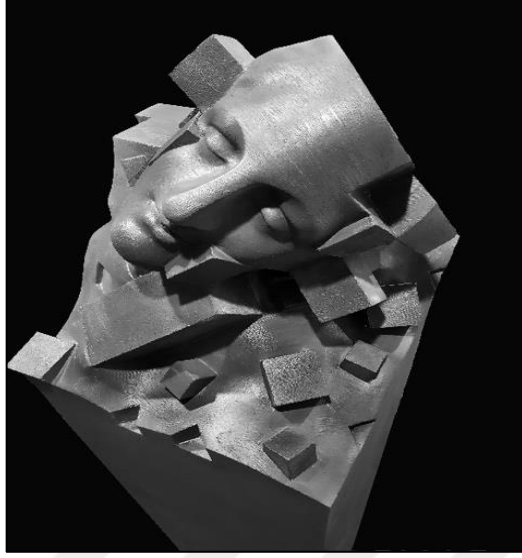
RESİM 7.3 "Prometheus" 2022



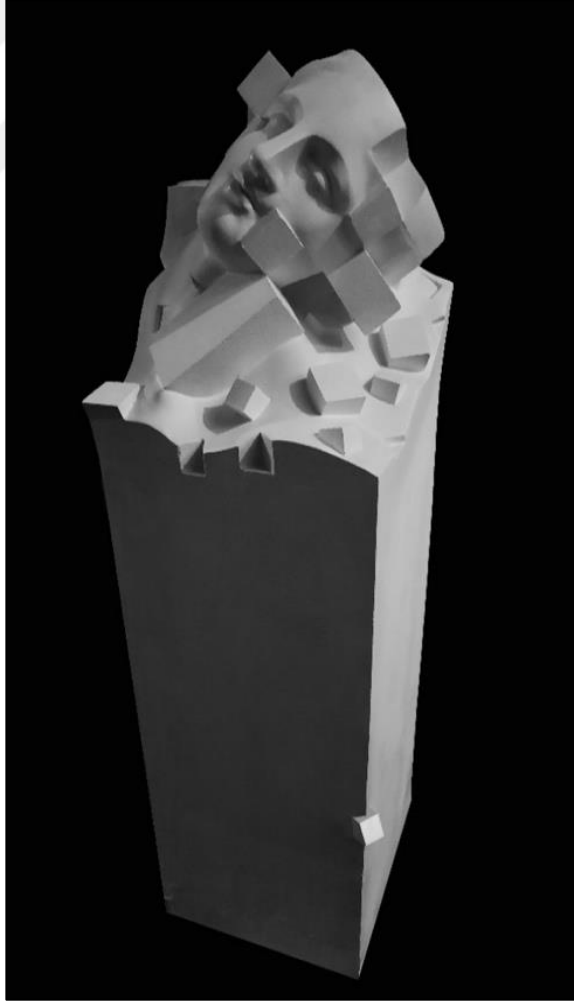
RESİM 7.4 “Prometheus” 2022



RESİM 7.5 “Prometheus” 2022



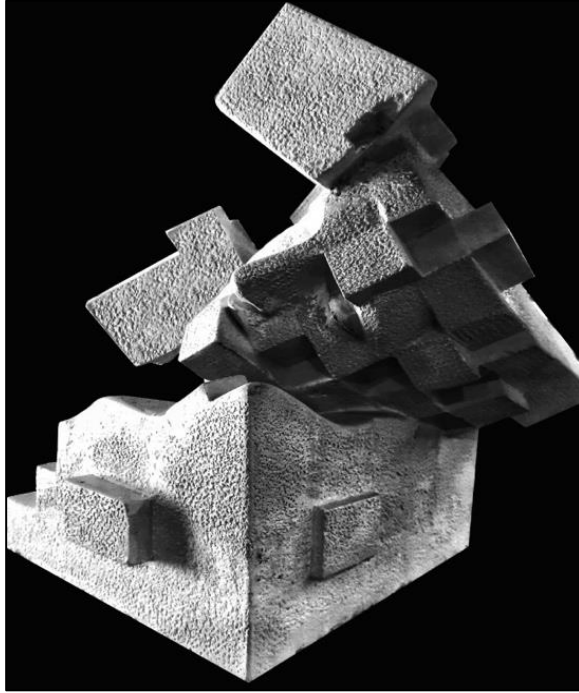
RESİM 7.6 “Düş” 2021



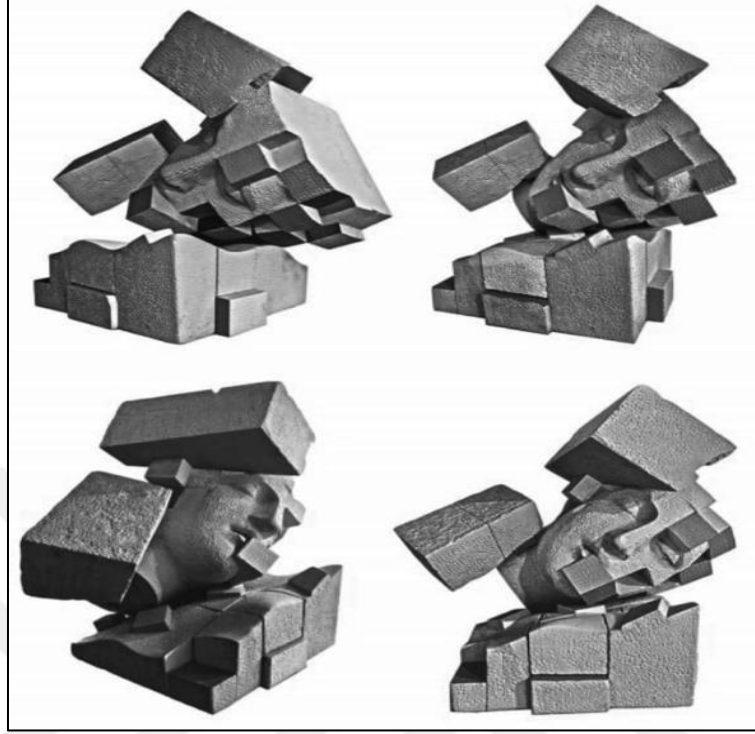
RESİM 7.7 “Düş” 2021



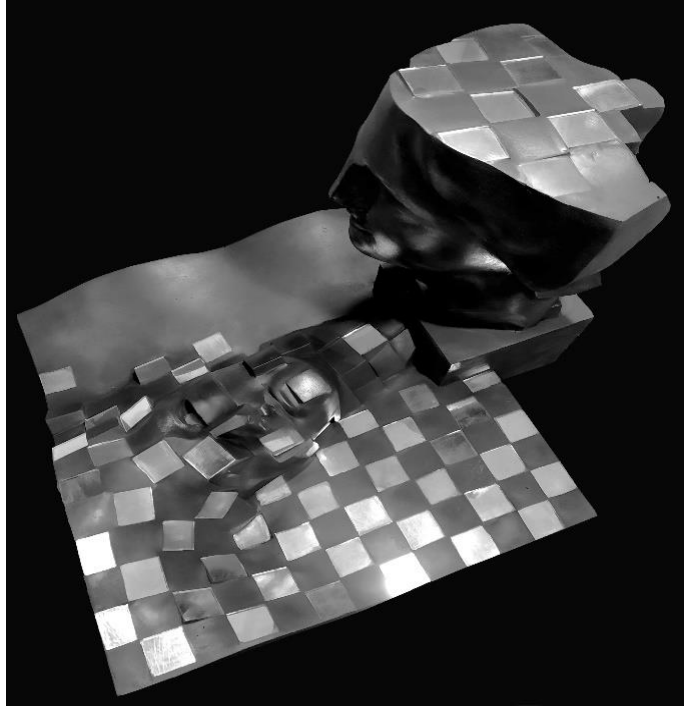
RESİM 7.8 “Pisagor’ un Rüyası” 2022



RESİM 7.9 “Pisagor’ un Rüyası” 2022



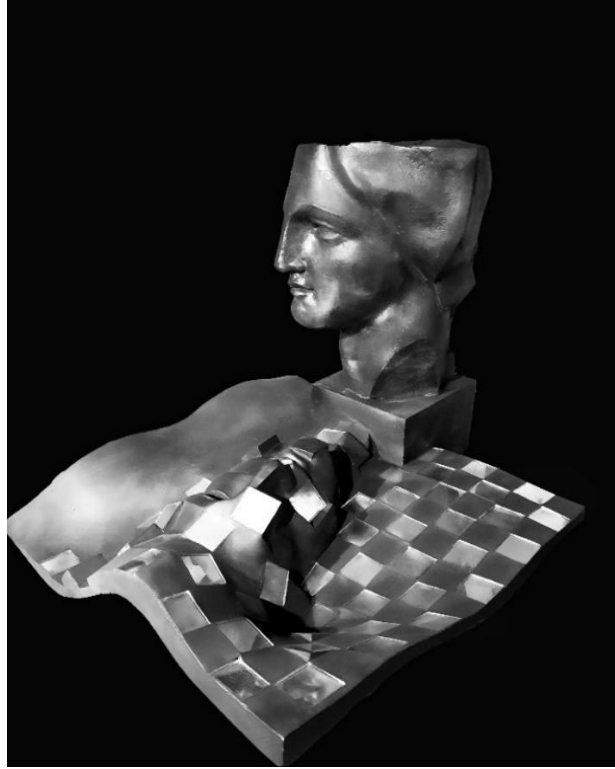
RESİM 7.10 "Pisagor' un Rüyası" 2022



RESİM 7.11 "Aynalaşma" 2022



RESİM 7.12 “Aynalaşma” 2022



RESİM 7.13 “Aynalaşma” 2022



RESİM 7.14 “Aynalaşma” 2022 Detay



RESİM 7.15 “Aynalaşma” 2022 Detay

8. RESİMLER



Resim 2.2.1 Myron “Disk Atan Adam” M.Ö.450 dolayları



Resim 2.3.1 Phidias “Kenthauros” M.Ö 447-433



Resim 2.3.2 Myron “Athena ve Mars” M.Ö 450 dolayları



Resim 2.3.3 Lysippos “Herakles” M.Ö 320



Resim 2.3.4 Praksiteles “Hermes ve Çocuk Dionysos” M.Ö 340 dolayları



Resim 2.4.1 “Santa Maria Maggiore Bazilikası” Roma



Resim 2.4.2 Santa Maria Maggiore Bazilikası “Kutsal Bakire ‘nin zaferi”



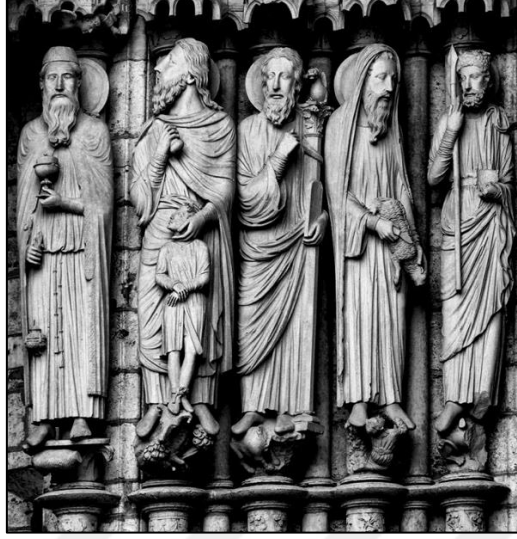
Resim 2.4.3 Santa Maria Maggiore Bazilikası “Apsis Mozaiklerinden Detay”



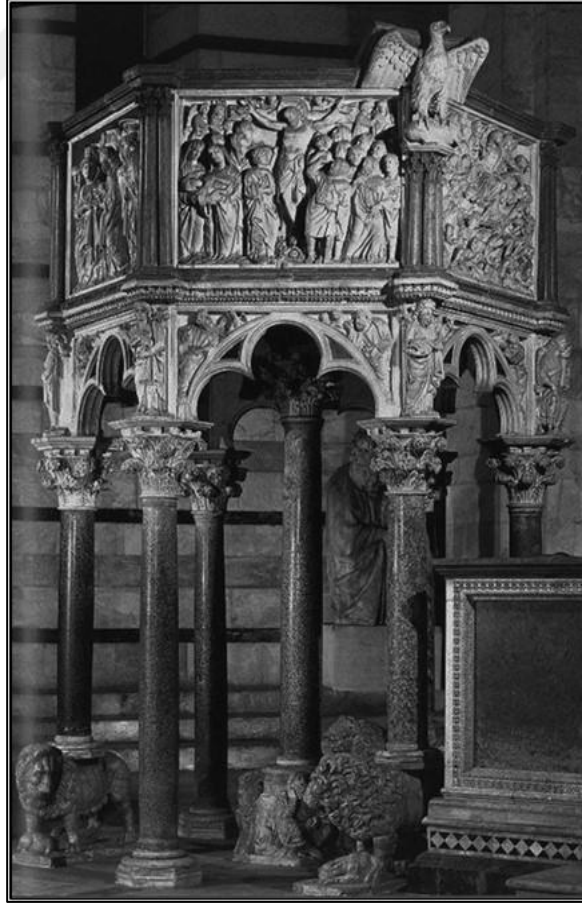
Resim 2.4.4 Santa Maria Maggiore Bazilikası “Apsis Mozaiklerinden Detay”



Resim 2.4.5 “Chartres Katedrali” 1194



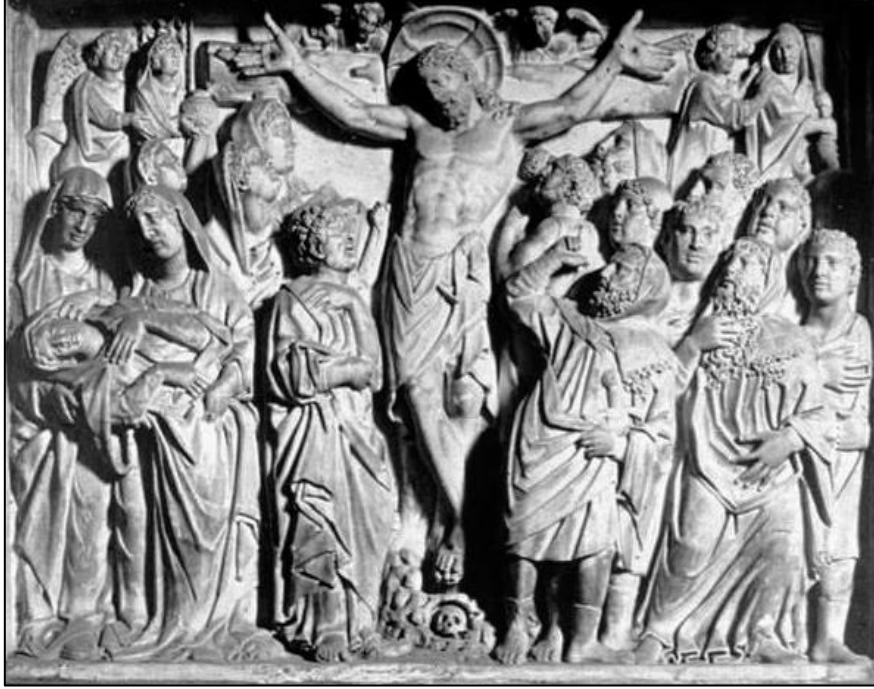
Resim 2.4.6 Chartres Katedrali Heykelleri “Melkisedek, İbrahim ve Musa” 1194



Resim 2.4.7 Nicola Pisano “Vaaz Kürsüsü” Pisa Vaftizhanesi 1260



Resim 2.4.8 Nicola Pisano “Meryem’e Müjde, İsa’nın Doğuşu ve Çobanlara Müjde” 1260



Resim 2.4.9 Nicola Pisano “Çarmıha Geriliş” 1260



Resim 2.4.10 Nicola Pisano "Son Yargı" 1260



Resim 2.4.11 "Siena Katedrali" 1215 -1263



Resim 2.4.12 "Siena Katedrali" 1215 -1263



Resim 2.4.13 Giovanni Pisano "Vaaz Kürsüsü" 1297-1304



Resim 2.4.14 Giovanni Pisano “Enrico Scrovegni'nin Mezarı” 1305



Resim 2.4.15 Giovanni Pisano “Meryem ve Çocuk” 1305



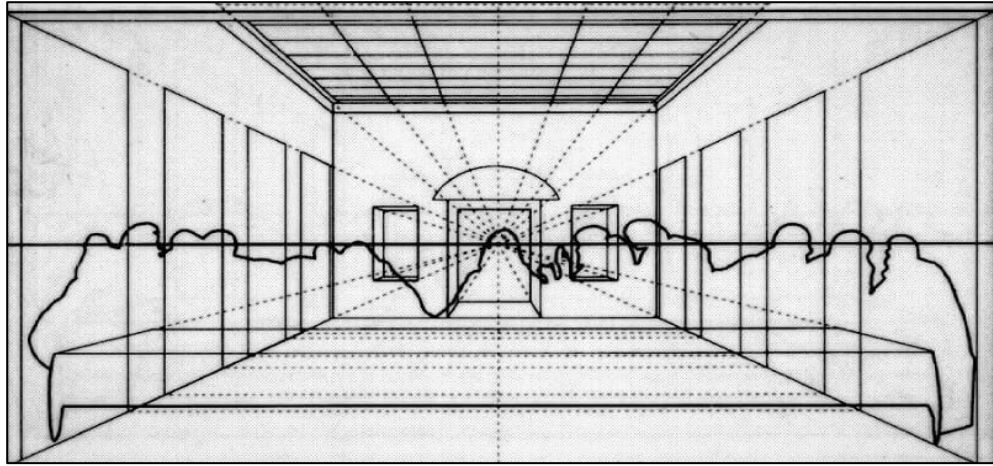
Resim 2.4.16 Arnolfo di Cambio "Meryem'in tahta çıkışı" 1270



Resim 2.4.17 Lorenzo Maitani "Mesih Çocuk" 1275-1330



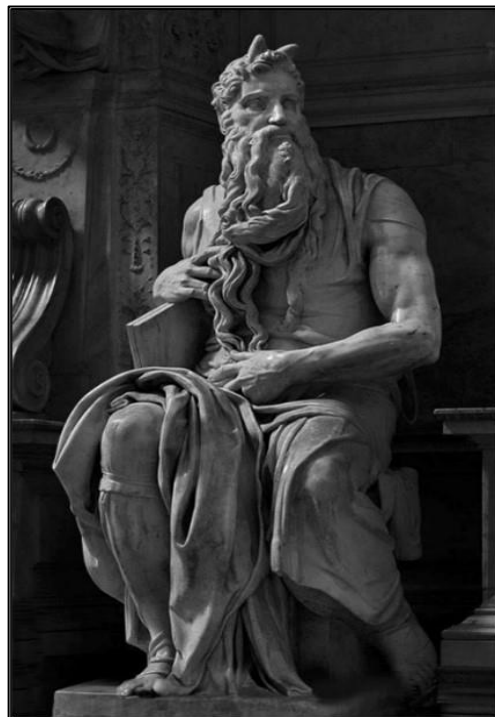
Resim 3.1 Leonardo Da Vinci “Son Akşam Yemeği” 1495-1498



Resim 3.2 Son Akşam Yemeği Resminin Yerleşim Planı



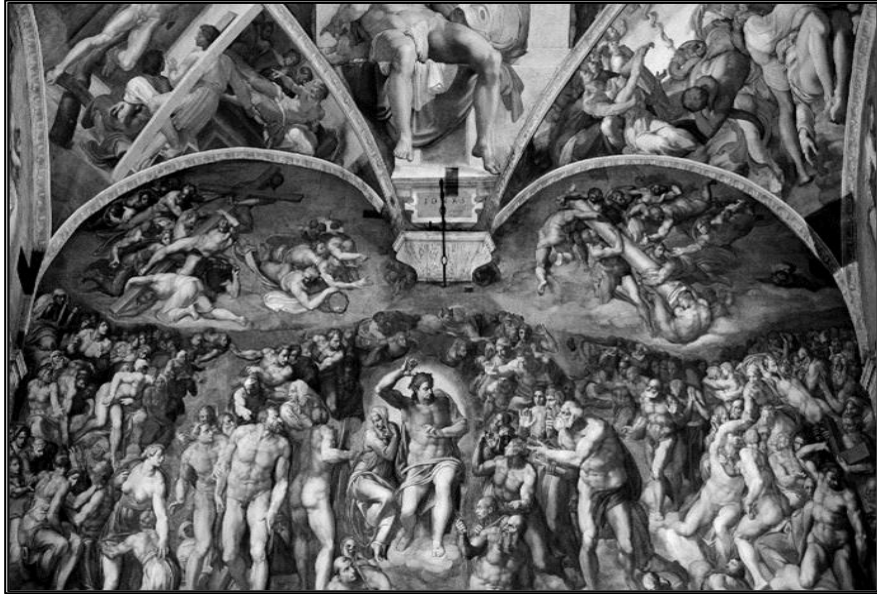
Resim 3.3 Michelangelo "Pietà" 1498–1499



Resim 3.4 Michelangelo "Musa" 1513-1515



Resim 3.5 Michelangelo "Davut" 1504



Resim 3.6 Michelangelo "Kıyamet Günü" 1536-1541



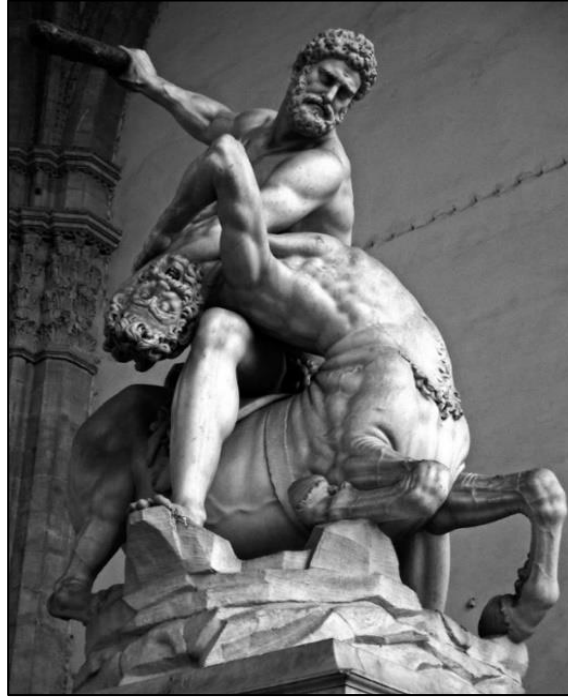
Resim 3.7 “Laokoon ve Oğulları” M.Ö. 175-150 dolayları



Resim 3.1.1 Giovanni Bologna “Neptün Çeşmesi” 1563-1566



Resim 3.1.2 Giovanni Bologna “Samson ile Bir Filistinli” 1560



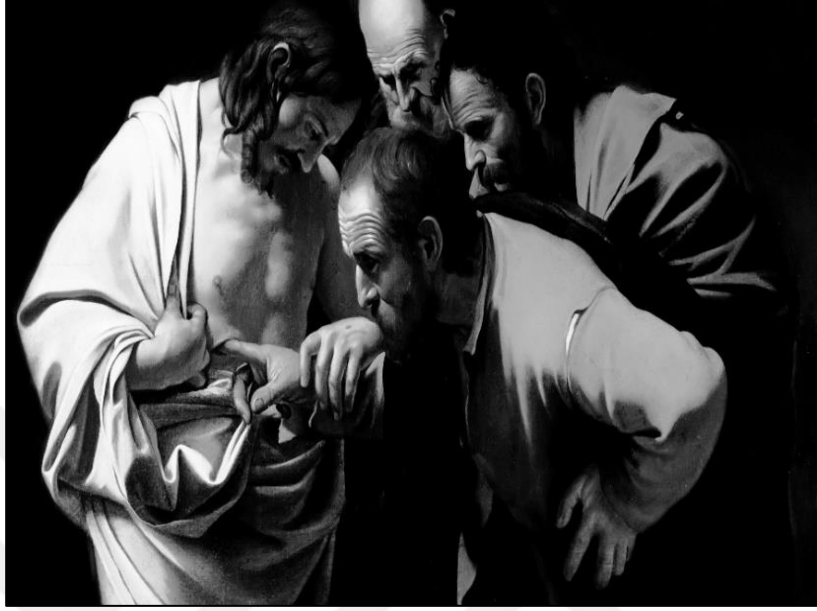
Resim 3.1.3 Giovanni Bologna “Herkül ve Centaur” 1600



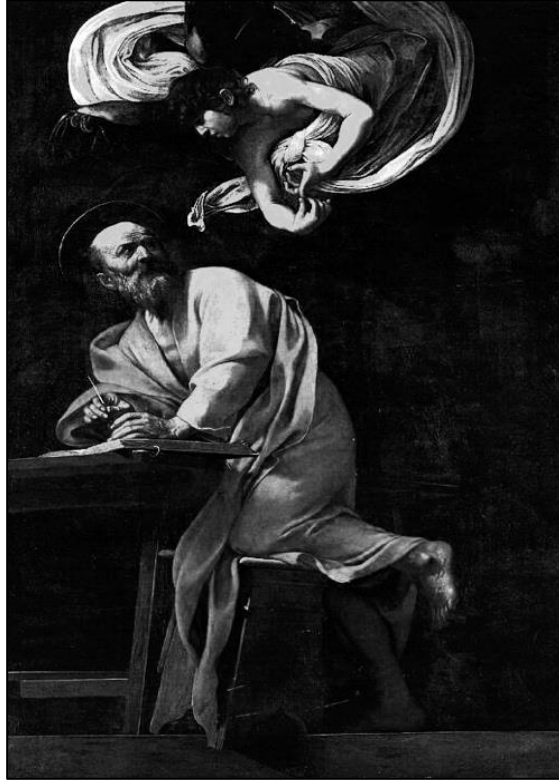
Resim 3.1.4 Giovanni Bologna “Sabinlerin Kaçırılışı” 1579



Resim 3.1.5 El Greco “Laokoon ve Oğulları” 1614



Resim 3.2.1 Caravaggio "Şüpheli Thomas" 1602-1603



Resim 3.2.2 Caravaggio "Aziz Matta ve Melek" 1602



Resim 3.2.3 Gianlorenzo Bernini "Azize Teresa'nın Vecdi" 1651



Resim 3.2.4 Gianlorenzo Bernini "Azize Teresa'nın Vecdi" Detay



Resim 3.2.5 Gianlorenzo Bernini “*Apollo ve Daphne*” 1622-1625



Resim 3.2.6 Gianlorenzo Bernini “*Apollo ve Daphne*” Detay



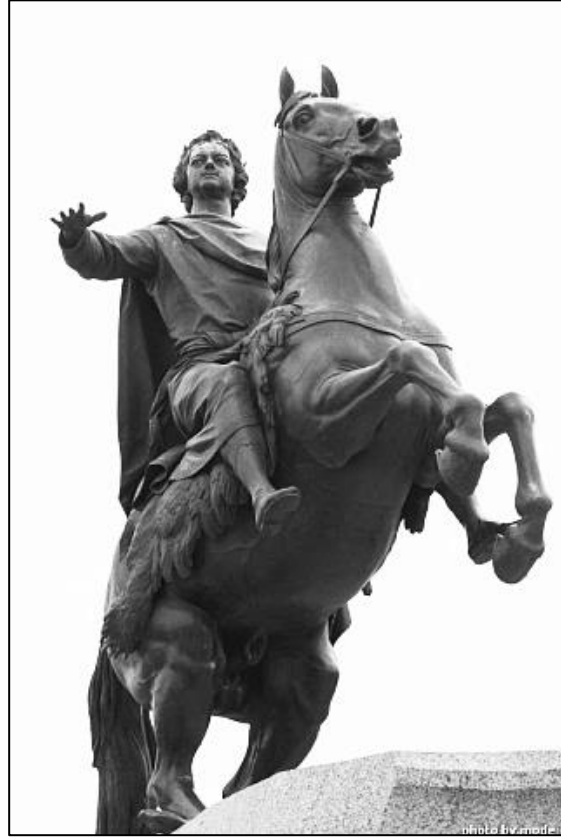
Resim 3.2.7 Jean Antoine Wattaea "Pilgrimage For Cythera" 1717



Resim 3.2.8 William Hogard "Modern Evlilik" 1743



Resim 3.2.9 Etienne Maurice Falconet “Bronz Süvari” 1768



Resim 3.2.10 Etienne Maurice Falconet “Bronz Süvari” Detay



Resim 3.2.11 Jean-Baptiste Pigalle “Kafesli Çocuk” 1750



Resim 3.2.12 Jean-Baptiste Pigalle “Voltaire” 1770-1776



Resim 3.2.13 Jean-Baptiste Pigalle “Merkür” 1753



Resim 3.2.14 Jean-Baptiste Pigalle “Maurice De Saxe'in Mozolesi” 1753-1776



Resim 3.3.1 Antonio Canova "Aşk ve Psyche" 1786-1793



Resim 3.3.2 Antonio Canova "Aşk ve Psyche" Detay



Resim 3.3.3 Antonio Canova “Üç Güzeller” 1813-1816



Resim 3.3.4 Antonio Canova “Üç Güzeller” Detay



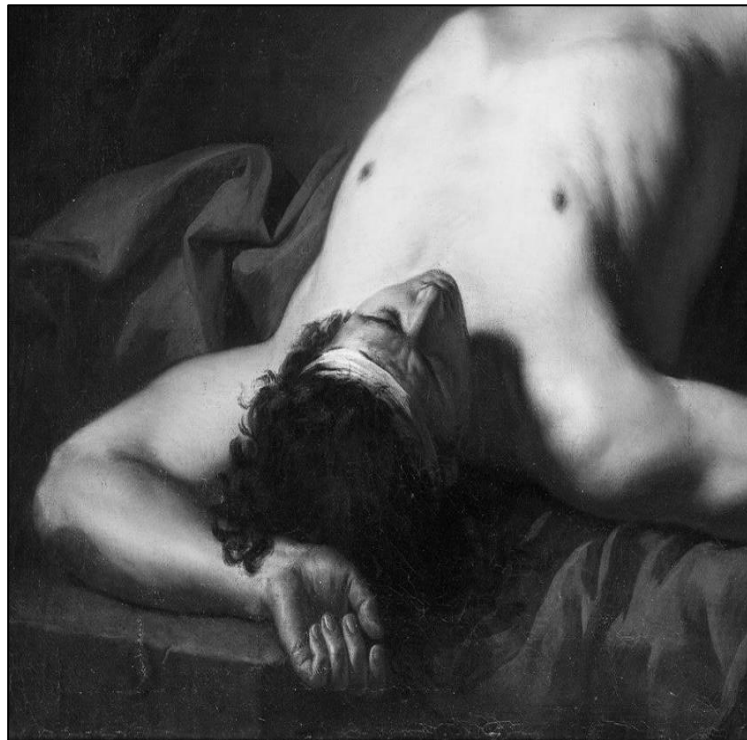
Resim 3.3.5 Antonio Canova "Napolyon" 1802-1806



Resim 3.3.6 Antonio Canova "Napolyon" Detay



Resim 3.3.7 Jacques Louis David "Hektor" 1778



Resim 3.3.8 Jacques Louis David "Hektor" Detay



Resim 3.3.9 Jacques Louis David "Horas Kardeşlerin Yemini" 1784



Resim 3.3.10 Jacques Louis David "Sokrates'in Ölümü" 1787



Resim 3.3.11 Jacques Louis David “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken” 1789



Resim 3.3.12 Jacques Louis David “Napolyon” 1812



Resim 3.3.13 Jacques Louis David "Madam Recamier" 1800



Resim 3.3.14 Jacques Louis David "Charlotte ve Zenaide Bonaparte" 1821



Resim 3.3.15 Jacques Louis David “Marat’ın Ölümü” 1793



Resim 3.3.16 Caspar David Friedrich “Bulutların Üzerinde Yolculuk” 1818



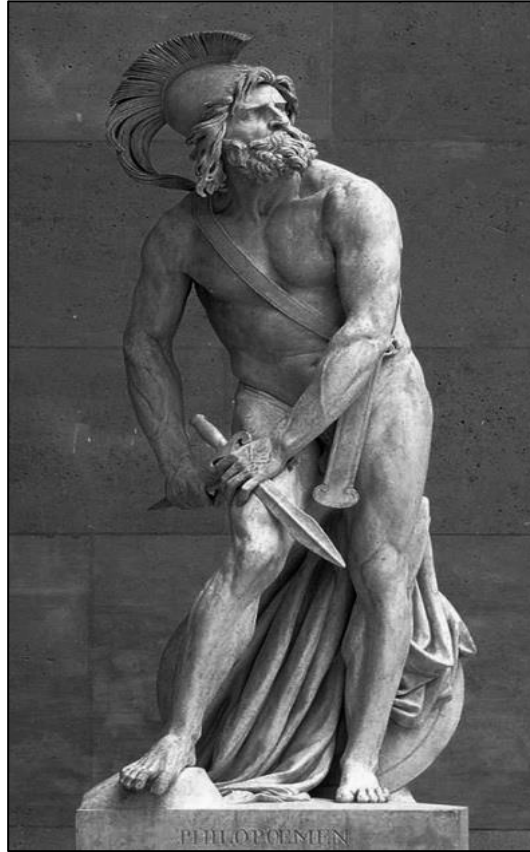
Resim 3.3.17 William Turner "Firtina" 1842



Resim 3.3.18 John Constable "Dedham Vadisi" 1828



Resim 3.3.19 François Rude “Gönüllülerin Yola Çıkışı” 1834



Resim 3.3.20 David d'Angers “Philopoemen” 1830



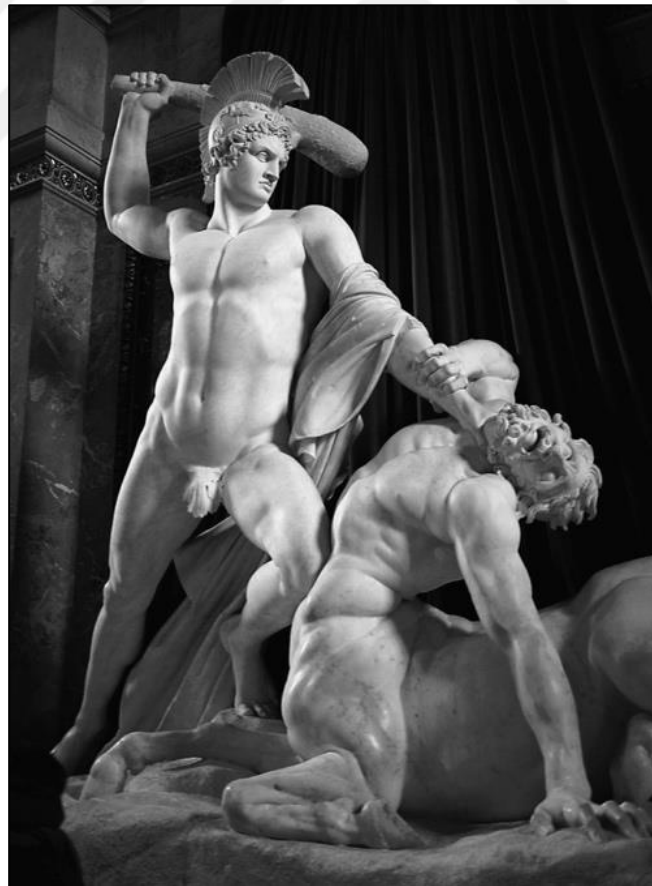
Resim 3.3.21 Antoine-Louis Barye "Centaur ile Savaşan Theseus" 1848



Resim 3.3.22 Jean Bernard Duseigneur "Orlando Furioso" 1867 bronz



Resim 3.3.23 Auguste Preault "Katliam" 1850 bronz



Resim 3.3.24 Jean-Baptiste Carpeaux "Theseus ve Centaur" 1805-1819



Resim 3.3.25 Jean-Baptiste Carpeaux “Theseus ve Centaur” Detay



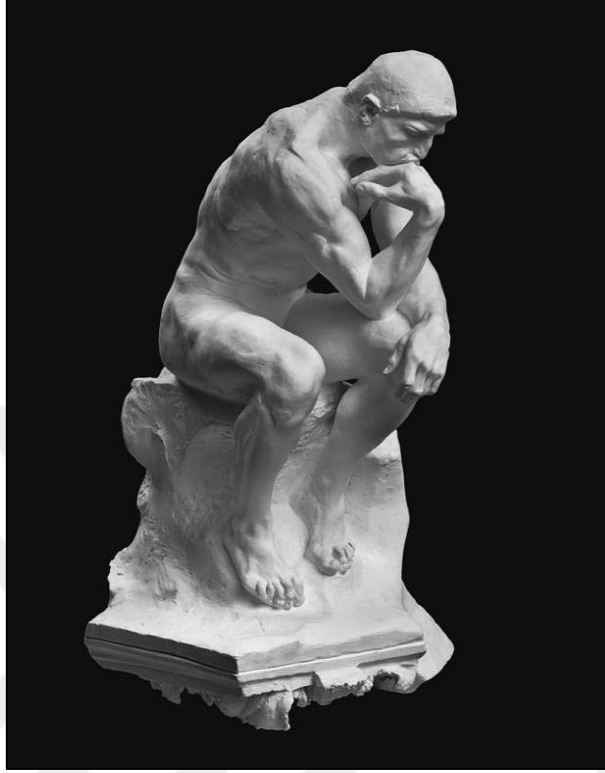
Resim 3.3.26 Jean-Baptiste Carpeaux “Ugolino ve Oğulları” 1860



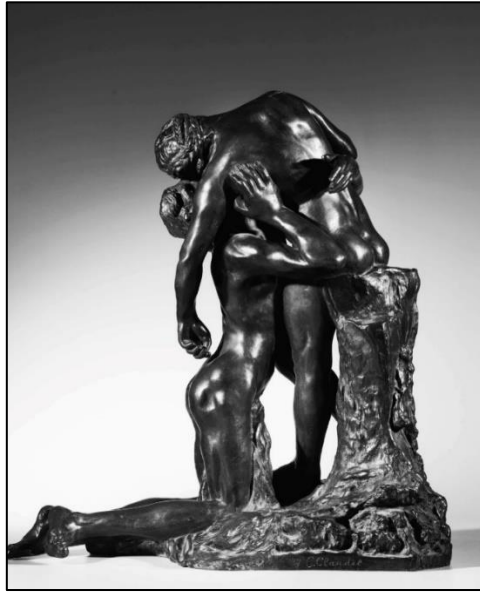
Resim 3.3.27 Jean-Baptiste Carpeaux “Ugolino ve Oğulları” Detay



Resim 3.3.28 Jean-Baptiste Carpeaux “Ugolino ve Oğulları” Detay



Resim 3.3.29 Auguste Rodin "Düşünen Adam" 1882 alçı -1904 bronz



Resim 3.3.30 Camille Claudel "Terk" 1886-1888



Resim 3.3.31 Antoine-Louis Barye “Cezayirli Üç Tazı ve Geyik” 1830



Resim 3.3.32 Antoine-Louis Barye “Aslan bir yılanla savaşıyor” 1850



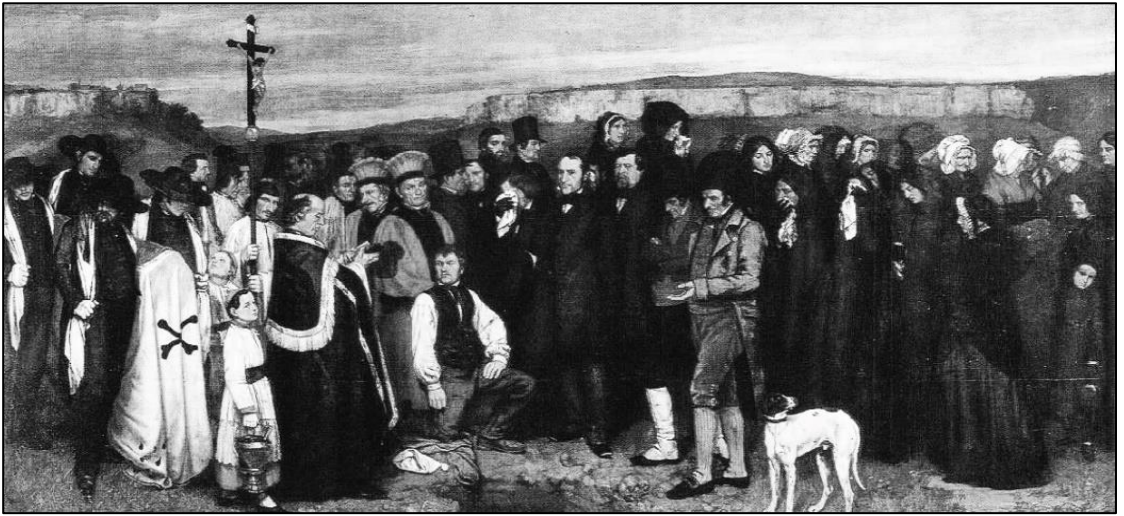
Resim 3.3.33 Antoine-Louis Barye “Geyik ve Vaşak” 1841



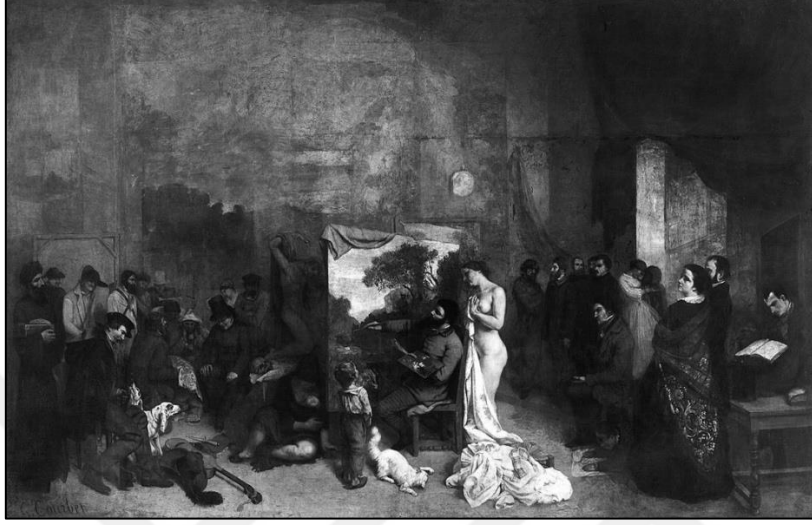
Resim 3.3.34 Antoine-Louis Barye "Bir Domuzu Katleden Aslan" 1850



Resim 4.1.1 Gustave Courbet *“Yıkana Kadınlar”* 1853



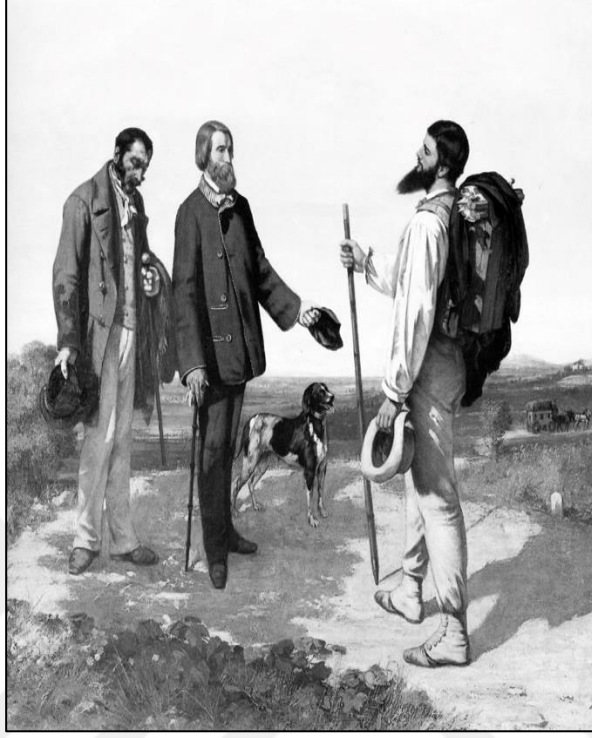
Resim 4.1.2 Gustave Courbet *“Ormans'ta Cenaze”* 1850



Resim 4.1.3 Gustave Courbet "Sanatçının Atölyesi" 1855



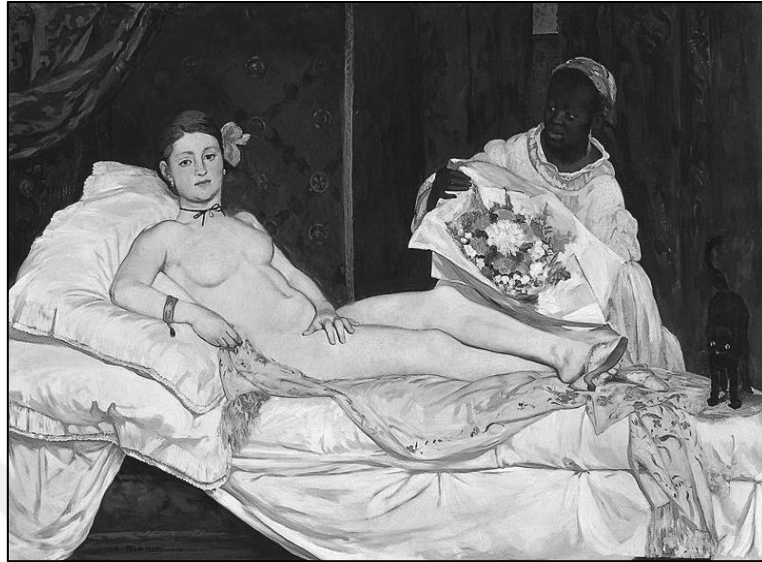
Resim 4.1.4 Gustave Courbet "Seine Kıyısında Uzan Kadınlar" 1856



Resim 4.1.5 Gustave Courbet "Günaydın Bay Courbet" 1854



Resim 4.1.6 Edouard Manet "Kırda Öğle Yemeği" 1863



Resim 4.1.7 Edouard Manet "Olympia" 1863



Resim 4.1.8 Edouard Manet "Folies-Bergère'de Bar" 1882



Resim 4.1.9 Claudel Monet “Jeanne-Marguerite Lecadre Bahçede” 1867



Resim 4.1.10 Claudel Monet “Sainte-Adresse'te Teras” 1867



Resim 4.1.11 Claudel Monet "*Piknik*" 1865



Resim 4.1.12 Claudel Monet "*Westminster Köprüsü*" 1871



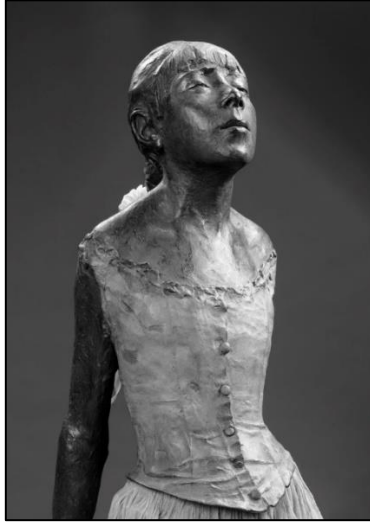
Resim 4.1.13 “Claude Monet “Gün Doğumu” 1872



Resim 4.1.14 Claude Monet “Saint-Lazare Gare” 1877



Resim 4.2.1 Edgar Degas “On Dört Yaşında Küçük Dansöz” 1881



Resim 4.2.2 Edgar Degas “On Dört Yaşında Küçük Dansöz” Detay



Resim 4.2.3 Edgar Degas “Dansçı” 1885



Resim 4.2.4 Edgar Degas “İspanyol Dansçı” 1884



Resim 4.2.5 Edgar Degas "Dansçı" 1890



Resim 4.2.6 Edgar Degas "Dansçı" 1882



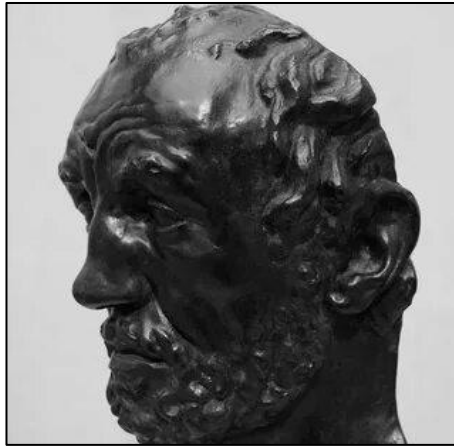
Resim 4.2.7 Edgar Degas "At" 1860



Resim 4.2.8 Edgar Degas "At" 1889



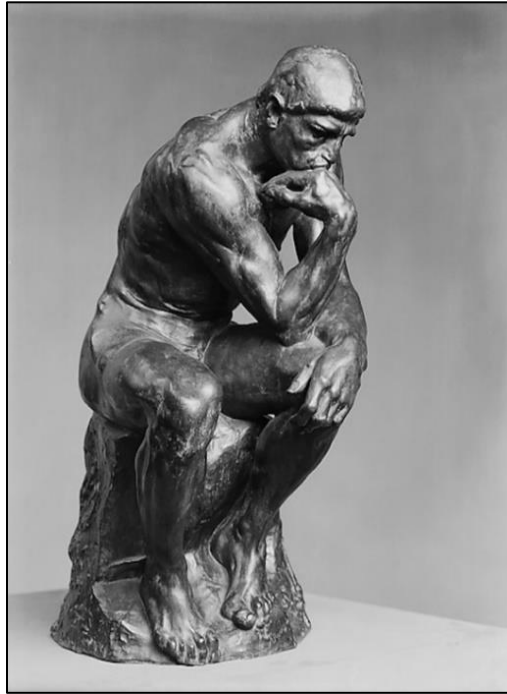
Resim 4.2.9 Auguste Rodin “Bronz Çağı” 1875



Resim 4.2.10 Auguste Rodin “Burnu Kırık Adam” 1864



Resim 4.2.11 Michelangelo "Pensieroso" 1520-1534



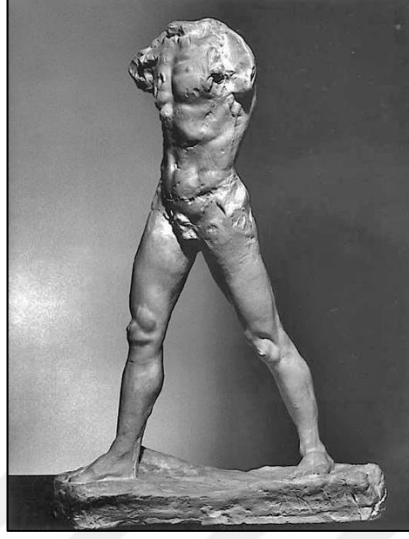
Resim 4.2.12 Auguste Rodin "Düşünen Adam" 1880



Resim 4.2.13 “Milo Venüsü” M.Ö. 200 dolayları



Resim 4.2.14 “Samothrace Zaferi” MÖ 220-190



Resim 4.2.15 Auguste Rodin "Yürüyen Adam" 1877



Resim 4.2.16 Auguste Rodin "Balzac" 1892-1897



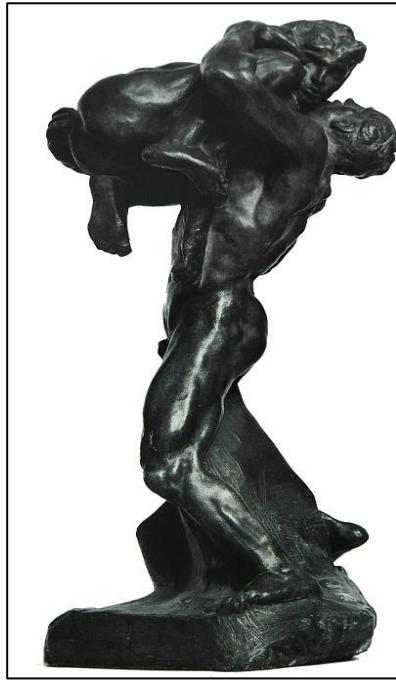
Resim 4.2.17 Auguste Rodin "Balzac" Detay



Resim 4.2.18 Auguste Rodin "Calais Burjuvaları" 1884-1889



Resim 4.2.19 Auguste Rodin “Calais Burjuvaları” Detay



Resim 5.1 Auguste Rodin “Ben Güzelim” 1882



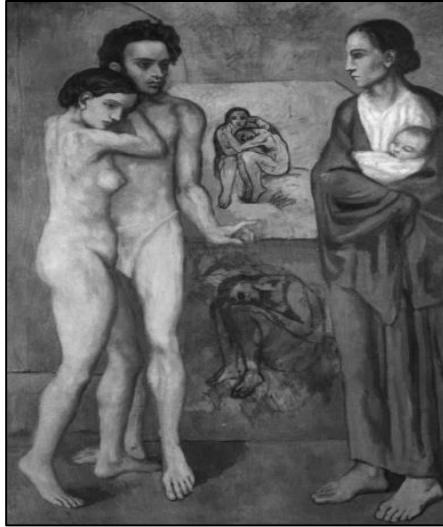
Resim 5.2 Antonio Pollaiuolo "Herkül ve Antaeus" 1475 dolayları



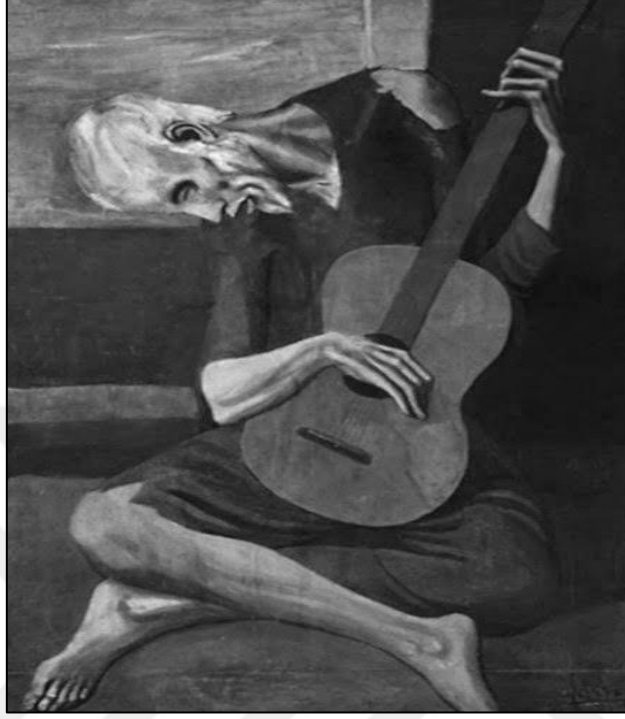
Resim 5.1.1 Paul Cezanne "Yıkananlar" 1906



Resim 5.2.1 Pablo Picasso “Mavi Çıplak” 1902



Resim 5.2.2 Pablo Picasso “Hayat” 1903



Resim 5.2.3 Pablo Picasso “Yaşlı Gitarist” 1903



Resim 5.2.4 Pablo Picasso “Akrobatlar Ailesi” 1905



Resim 5.2.5 Pablo Picasso "Gertrude Stein" 1906



Resim 5.2.6 Pablo Picasso "İki Çıplak" 1906



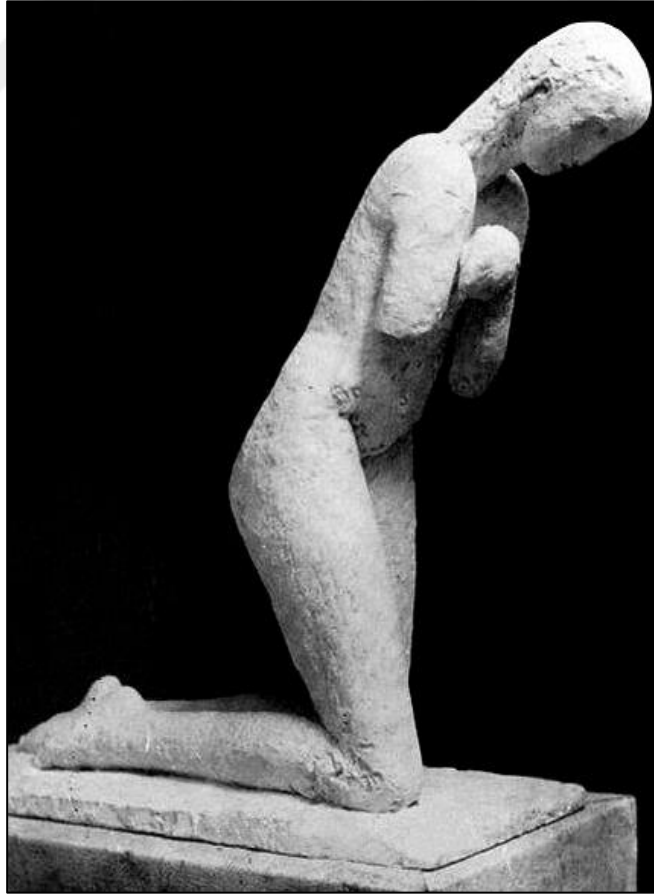
Resim 5.2.7 Pablo Picasso “Masadaki Ekmek ve Meyve Tabağı” 1909



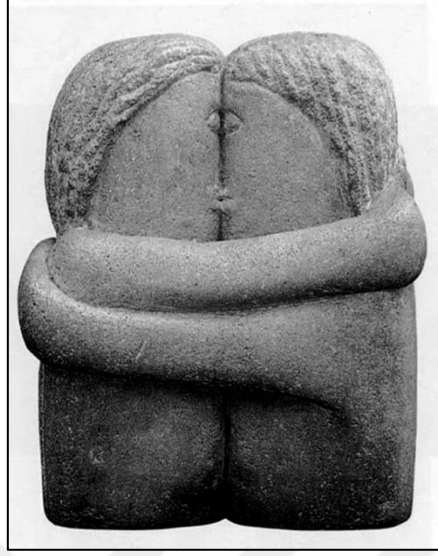
Resim 5.2.8 Pablo Picasso “Mandolin Çalan Kız” 1909



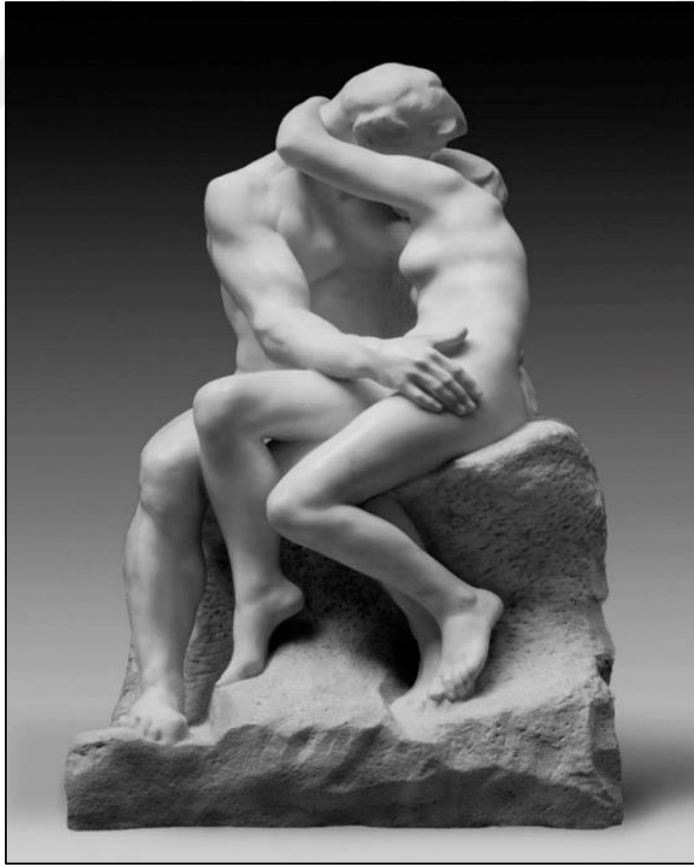
Resim 5.2.9 Pablo Picasso “Avignon’lu Kızlar” 1907



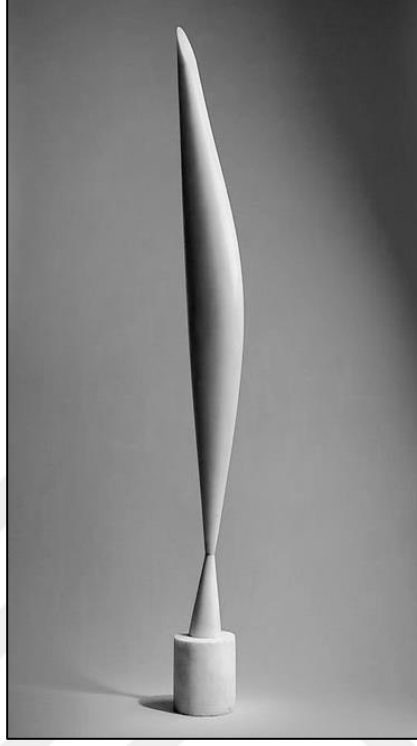
Resim 5.3.1 Constantin Brancusi “Dua” 1907



Resim 5.3.2 Constantin Brancusi "Öpücük" 1907



Resim 5.3.3 Auguste Rodin "Öpücük" 1886-1898



Resim 5.3.4 Constantin Brancusi "Boşluktaki Kuş" 1923



Resim 5.3.5 Constantin Brancusi "Dünyanın Başlangıcı" 1924



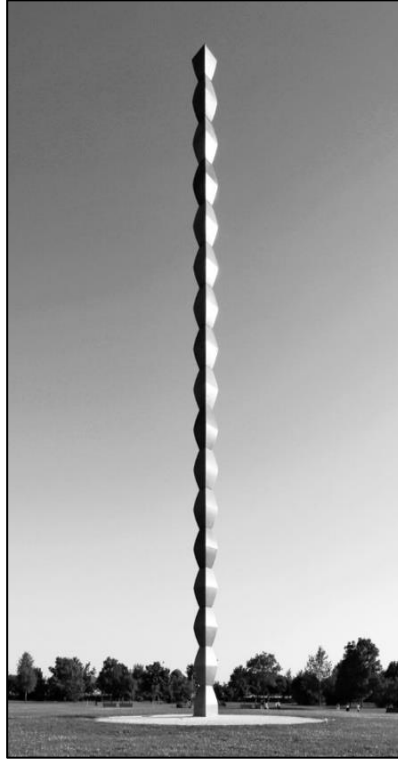
Resim 5.3.6 Constantin Brancusi "Uyuyan İlham Persi" 1910



Resim 5.3.7 Constantin Brancusi "Prometheus" 1911



Resim 5.3.8 Constantin Brancusi "Maiatra" 1915



Resim 5.3.9 Constantin Brancusi "Sonsuz Sütun" 1934 -1938



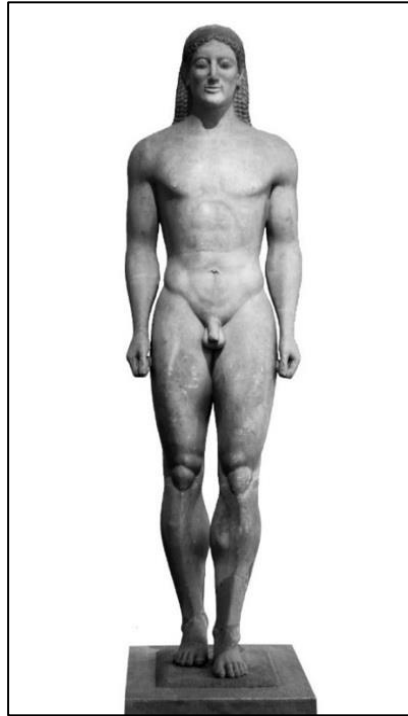
Resim 5.3.10 Isamu Noguchi “Özgür Basın Konulu Heykel” 1938-1940



Resim 5.3.11 Isamu Noguchi “Özgür Basın Konulu Heykel” 1938-1940



Resim 5.3.12 Isamu Noguchi “*Kouros*” 1945



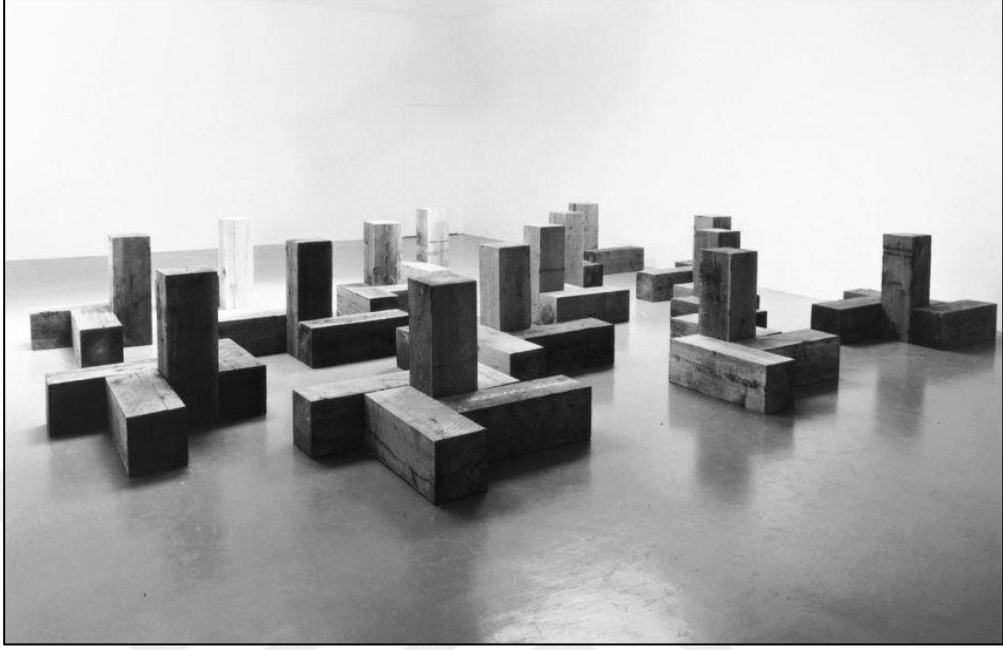
Resim 5.3.13 Antik Yunan “*Kouros*” M.Ö 525



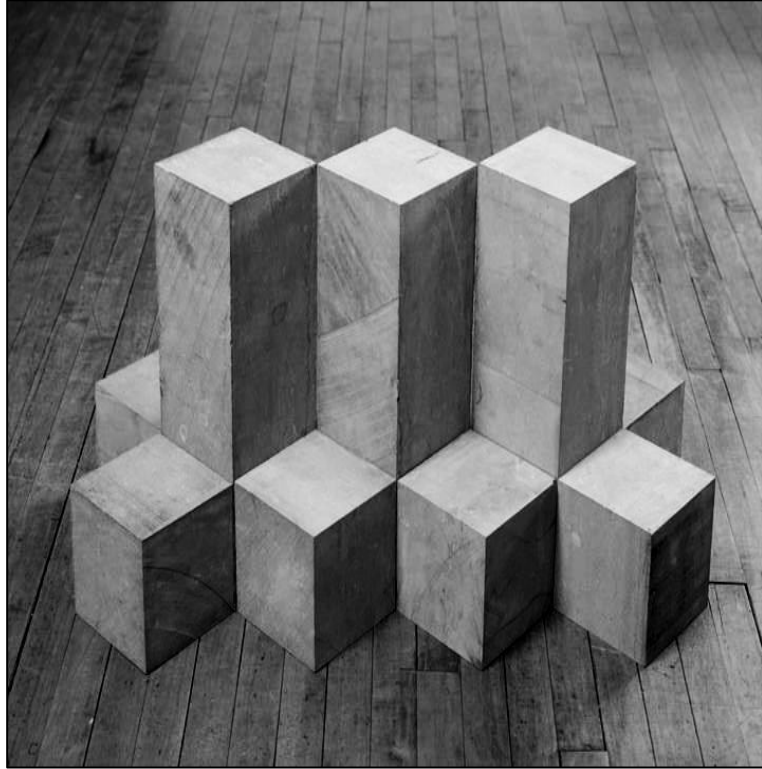
Resim 5.3.14 Carl Andre "İsimsiz" 1957



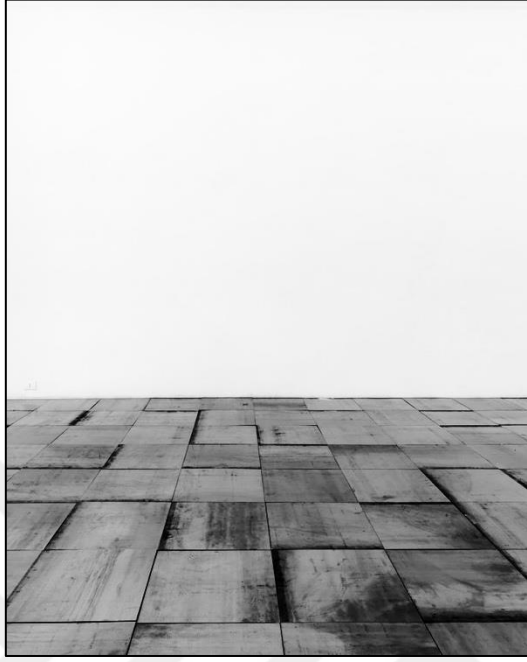
Resim 5.3.15 Carl Andre "Piramit" 1958



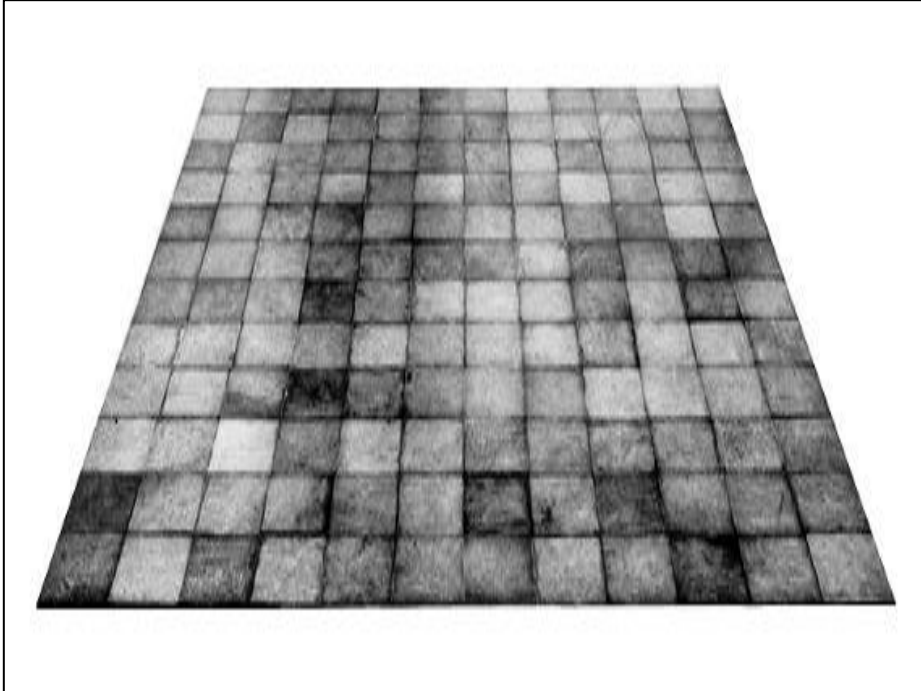
Resim 5.3.16 Carl Andre "Oyulmamış Bloklar" 1957



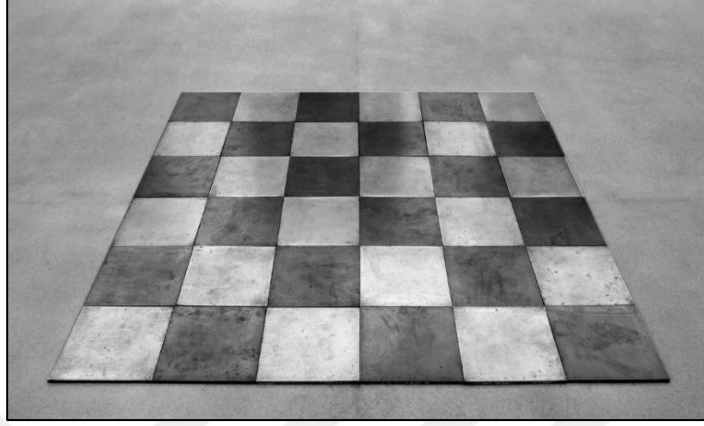
Resim 5.3.17 Carl Andre "Hala Mavi Aralık" 1989



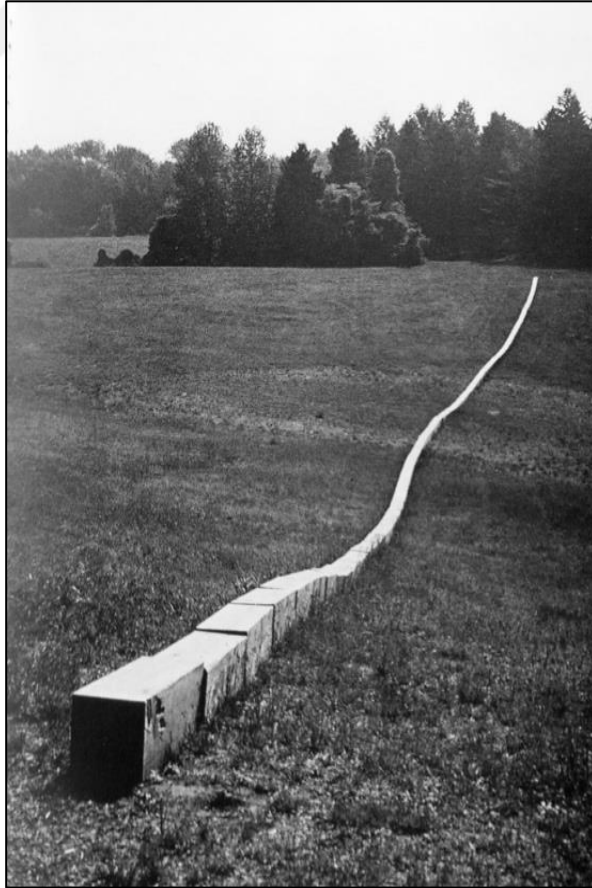
Resim 5.3.18 Carl Andre "Napoli Dikdörtgeni" 2010



Resim 5.3.19 Carl Andre "Magnezyum Kare" 1969



Resim 5.3.20 Carl Andre "Bakır ve Çinko Plan" 1969



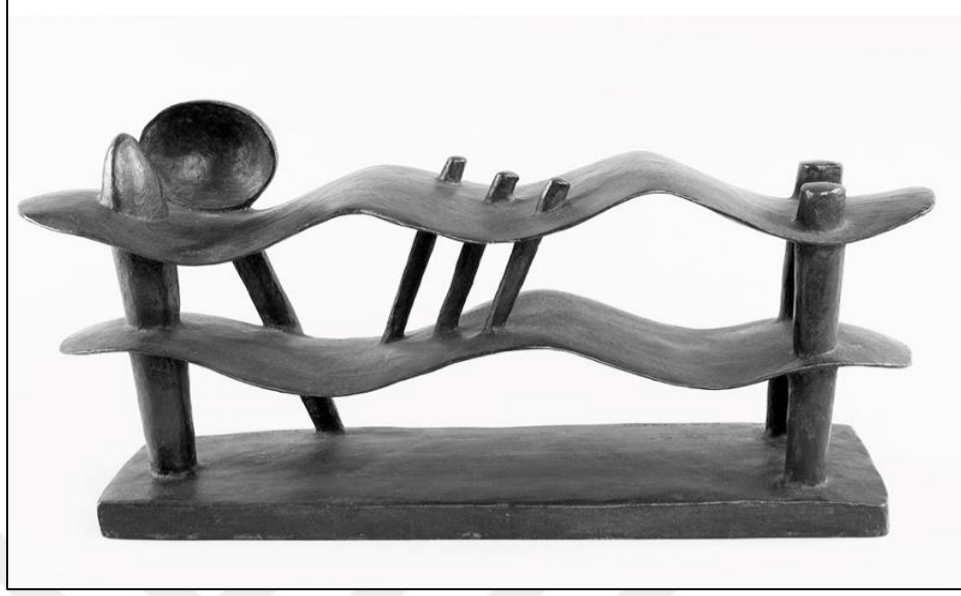
Resim 5.3.21 Carl Andre "Secant" 1970



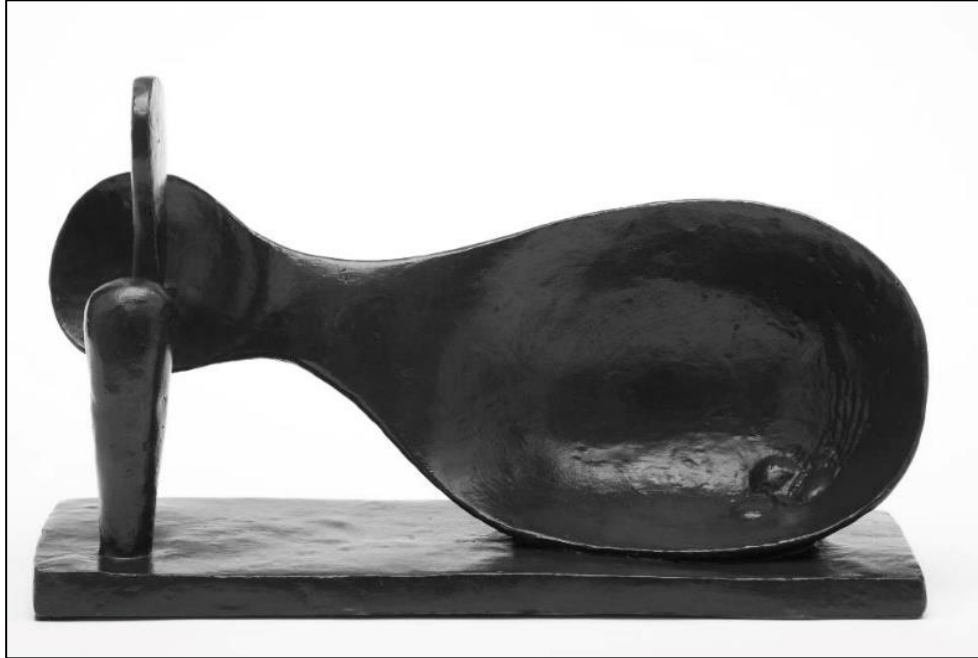
Resim 5.3.22 Carl Andre "Secant" 1970



Resim 5.3.23 Carl Andre "43 Kükreyen Kırk" 1968



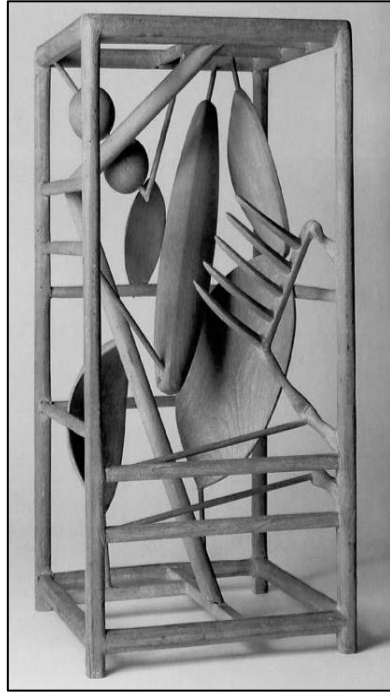
Resim 5.4.1 Alberto Giacometti "Uzanan Kadın" 1927



Resim 5.4.2 Alberto Giacometti "Uzanan Kadın" 1929



Resim 5.4.3 Alberto Giacometti "Erkek ve Kadın" 1927



Resim 5.4.4 Alberto Giacometti "Kafes" 1931



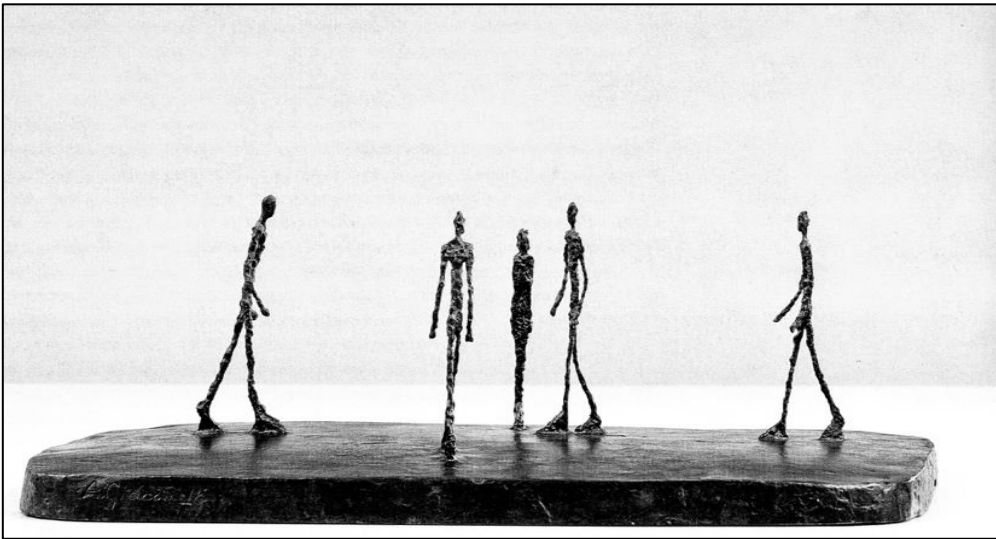
Resim 5.4.5 Alberto Giacometti "Surrealist Masa" 1933



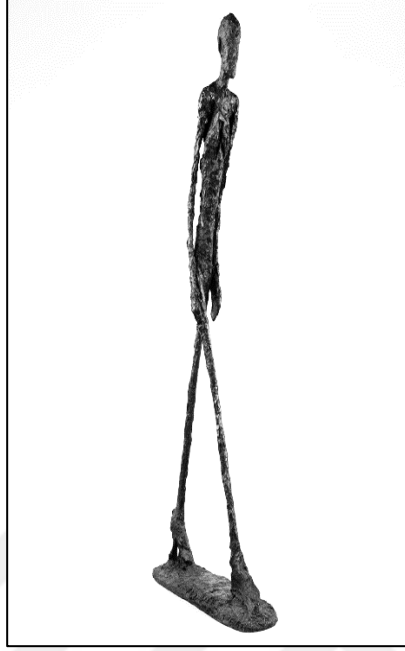
Resim 5.4.6 Alberto Giacometti "Boşluğu Tutan Eller" 1934



Resim 5.4.7 Alberto Giacometti “Yürüyen Üç Adam” 1949



Resim 5.4.8 Alberto Giacometti “Meydan” 1948



Resim 5.4.9 Alberto Giacometti "Yürüyen Adam" 1960



Resim 5.4.10 Auguste Rodin "Yürüyen Adam" 1911



Resim 5.4.11 Umberto Boccioni "Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi" 1913

9. KAYNAKÇA

ARİSTOTELES, Metafizik, Sosyal Yayınları, sayfa: 84-89

ARSLAN Ahmet, İlk Çağ Felsefe Tarihi 1, İstanbul Bilgi Üniversitesi Felsefe Yayınları, sayfa: 34

ARTUN Ali, Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, (İstanbul: iletişim/sanathayat, 2003) sayfa: 7-80

ARTUN Ali, Modernizm Kavramının ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu, İletişim Yayınları, sayfa:

BAUDELAİRE Charles, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, sayfa: 213-214

BAYSAL Abidin Müslüm, El Greco'nun Figür Anlayışının Resim Sanatı İçin Önemi, Tam metin bildirisi, 2021 UBCEK (5. Uluslararası Bilimsel Çalışmalar Kongresi)

BAZİN Germain, Sanat Tarihi, Kabalcı Yayıncılık, sayfa: 324

BOARDMAN John, Yunan Klasik Dönemi, Homer Kitabevi, sayfa: 81

BOBAROĞLU Metin, Aydınlanma Sorunu ve Değerler, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, sayfa: 25-26

BONNARD Andre, Antik Yunan Uygarlığı 1, Evrensel Basım Yayın, sayfa: 35

BOZKURT Nejat, Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, sayfa: 100

CEVİZCİ Ahmet, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayıncılık, sayfa: 1184

DEMİRALP Didem, Antik Dönemde Felsefe ve Sanat, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji (Klasik Arkeoloji) Anabilim dalı, Doktora Tezi, sayfa: 37

- ECO Umberto, Antik Yunan, Alfa/Tarih, sayfa: 704
- ECO Umberto, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Can Sanat Yayınları, sayfa: 168
- ERDEN E. Osman, Modern Sanatın Kısa Tarihi, Hayalperest Yayınevi, sayfa: 21
- GOMBRICH E. H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, sayfa: 193
- GUTHRIE W.K.C., İlkçağ Felsefe Tarihi, Gündoğan Yayınları, sayfa: 23
- GÜRKAN M. Bülent, Gerçek Kavramı Üzerine, Düşünüyorum Dergisi, Anadolu Vakfı Yayınları, sayı: 75 (Temmuz- Ağustos 2017)
- HANÇERLİOĞLU Orhan, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt: 6, Remzi Yayınları, sayfa: 110
- HAUSER Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, Cilt: 2, Deniz Kitapevi, sayfa: 183
- HUNTÜRK Özi, Heykel ve Sanat Kuramları, Kitabevi Yayınları, sayfa: 173
- MCLUHAN, FOUCAULT, CHOMSKY, BAUDRILLARD, POSTMAN, LACAN, ZİZEK, Kadife Karanlık, 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Su Yayınevi, sayfa: 91
- ÖNDİN Nilüfer, Gotik Resim ve Heykel Sanatı, Hayalperest Yayınevi, sayfa: 243
- ÖNDİN Nilüfer, Modern Sanat, Hayalperest Yayınevi, sayfa: 11
- PLATON, Timaios, Çeviren: Erol Güney, Lütfi Ay, Sosyal Yayınlar, İstanbul 200, sayfa: 23-25
- RODİN Auguste, Düşünce Kıvılcımları, Kırmızı Kedi Yayınevi, sayfa: 23
- SHELLING F.W.J., Sanat Felsefesi, Doğubatı Yayınları, sayfa: 84
- SOYKAN Ömer Naci, Estetik ve Sanat Felsefesi, Bilge Kültür-Sanat, sayfa: 154
- TANYELİ Uğur, Modernizmin Serüveni 1, Italo Calvino, J.F. Lyotard, C. Baudelaire, Michel Butor, Walter Benjamin, Norbert Lynton, Octavio Paz, J.L. Borges makaleleri, Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık, Yapı Kredi Yayınları, sayfa: 42

TİMUÇİN Afşar, Düşünce Tarihi 1, Bulut Yayınları, sayfa: 39

TURANİ Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Yayınları, sayfa: 208

UNAT Yavuz, Bilim Ütopya Dergisi, sayı: 274, Nisan 2017, sayfa: 52-54

İNTERNET KAYNAKLARI

ARTUN Ali, Manifesto Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce, <http://www.aliartun.com/yazilar/> Erişim Tarihi: 24.04.2022

[Avangard Sanat ve Avangard Üzerine, https://www.gorselsanatlar.org/](https://www.gorselsanatlar.org/) Erişim Tarihi: 24.04.2022

[GİDDENS Anthony, The Consequences of Modernity Stanford University Press, Stanford, 1990, s.1 https://tr.m.wikipedia.org / Modernite Erişim Tarihi: 24.04.2022](https://tr.m.wikipedia.org/)

Gustave Courbet'nin Hayatı ve Eserleri, www.leblebitozu.com/ Erişim Tarihi: 24.04.2022

HOGARTH William Kimdir? [William Hogarth- Vikipedi \(wikipedia.org\)](http://wikipedia.org/) Erişim Tarihi: 24.04.2022

KIRILMAZ Harun, AYPARÇASI Fatma, Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları, <https://dergipark.org.tr/> [Yıl: 2016, Cilt: 3, Sayı: 8](#) Erişim Tarihi: 24.04.2022

KUL Ali Ekber, Platon ve Aristoteles'te Mimesis, <http://.AGONSANAT.COM/...EKBER...PLATON...ARISTOTELESTE-MIMESIS/> Erişim Tarihi: 04.05.2022

Madde ve Form” Teorisi Nedir? <https://dusundurensozler.blogspot.com> Erişim Tarihi: 24.04.2022

Platon'da Estetik ve Sanat, https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/2021_bahar/estetik/4/index.html
Erişim Tarihi: 24.04.2022

RUSSELL Bertrand, Dış Dünya Üzerine Bilgimiz, Çeviren: Vehbi Hacıkadıroğlu, Alaz Yayınları, İstanbul, 1980. www.edebifikir.com/dogruluk-ve-gerceklik.html Erişim Tarihi: 04.05.2022

SANGUT Ömer, Auguste Comte Sosyoloji ve Pozitivizm, <https://omersangut.wordpress.com/> Erişim Tarihi: 24.04.2022

YILDIRIM Ömer, Giovanni Pico Della Mirandola Kimdir? <https://www.felsefen.com/> Erişim Tarihi: 24.04.2022

YILDIRIM Ömer, Marsilio Ficino 'nun Rönesans'a Etkileri ve Önemi, <https://www.felsefen.com/> Erişim Tarihi: 24.04.2022

10. ÖZGEÇMİŞ

Tolga Yurtözveri

Anadolu Üniversitesi Heykel Bölümü Lisans Eğitimi (1998-2002)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü, Yüksel Lisans Eğitimi (2004-2007)

Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü'nde Araştırma Görevliliği (2005)

SEÇİLMİŞ KİŞİSEL SERGİLER

2008- Tophane-i Amire Binası Sarnıç Galerileri Kişisel Sergi (İstanbul-Türkiye)

2015- Kav Sanat Galerisinde Kişisel Sergi (Çankaya-Ankara)

SEÇİLMİŞ GRUP SERGİLERİ

1999- Anadolu Üniversitesi Öğrenci Sergisi (İstanbul-Türkiye)

2000- Anadolu Üniversitesi Öğrenci Sergisi (Eskişehir-Türkiye)

2001- Anadolu Üniversitesi Öğrenci Sergisi (Eskişehir-Türkiye)

2002- Anadolu Üniversitesi Öğrenci ve Öğretim Elemanları Sergisi (Münster-Almanya)

2002- Devlet Resim Heykel Yarışması Sergileme (Ankara-Türkiye)

2002- Anadolu Üniversitesi Öğrenci ve Öğretim Elemanları Sergisi (Adana-Türkiye)

2003- Çankaya Üniversitesi Karma Resim-Heykel Sergisi (Ankara-Türkiye)

2005- SNR Mermer Fuarı Karma Taş Heykel Sergisi (İstanbul-Türkiye)

2006- Çanakkale Şehitleri Konulu Karma Heykel Sergisi (İzmir-Türkiye)

2006- Devlet Resim Heykel Yarışması Sergileme (Ankara-Türkiye)
2006- Park Orman Karma Heykel Sergisi (İstanbul-Türkiye)
2006- Ak Merkez Karma Heykel Sergisi (İstanbul-Türkiye)
2006- Lütfü Kırdar Karma Heykel Sergisi (İstanbul-Türkiye)
2007- Sofya ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi (İstanbul- Türkiye)
2008- Tophane-İ Amire Binası Sarnıç Galerileri Kişisel Sergi (İstanbul-Türkiye)
2014- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Araştırma Görevlileri Sergisi (İstanbul-Türkiye)
2022- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü Öğretim Görevlileri Sergisi (İstanbul-Türkiye)

SEMPOZYUMLAR / UYGULAMALAR / ETKİNLİKLER

2005- Merfes Taş Heykel Sempozyumu (İstanbul-Türkiye)
2005- Konak Belediyesi Taş Heykel Sempozyumu (İzmir-Türkiye)
2005- Uluslararası İstanbul Taş Heykel Sempozyumu (İstanbul-Türkiye)
2006 -Uluslararası Hojer Ahşap Heykel Sempozyumu (Hojer-Danimarka)
2006- Ahmet Piriştina Anıtının Taş Uygulamaları (İzmir-Türkiye)
2006- Uluslararası Aspat Taş Heykel Sempozyumu (Bodrum-Türkiye)
2006- Uluslararası 9.Prokennessos Taş Heykel Sempozyumu (Marmara Adası-İstanbul)
2008- Uluslararası 11.Prokennessos Taş Heykel Sempozyumu (Marmara Adası-İstanbul)
2008- Uluslararası 1.Beşiktaş Taş Heykel Sempozyumu (İstanbul-Türkiye)
2008- Perpa Ticaret Merkezi Fuayesine Atatürk Anıtı Çalışması (İstanbul-Türkiye)
2009- Uluslararası 2.Beşiktaş Taş Heykel Sempozyumu (Beşiktaş-İstanbul)
2011- Uluslararası 8. Alanya Taş Heykel Sempozyumu (Alanya-Türkiye)
2013- Uluslararası Buz Heykel Sempozyumu (Prizen-Kosova)
2014- 1.Uluslararası Pişmiş Toprak Seramik Sempozyumu (Lefkoşa-Kıbrıs)
2014- Beylikdüzü1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (İstanbul-Türkiye)
2015- Uluslararası Nilüfer Belediyesi Taş Heykel Sempozyumu (Bursa-Türkiye)

2016- Odunpazarı Belediyesi Uluslararası Ahşap Heykel Sempozyumu (Eskişehir-Türkiye)

2017- Eskişehir Anadolu Üniversitesi Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (Eskişehir-Türkiye)

2017- Manavgat Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (Antalya-Türkiye)

2018- Zübeyde Hanım Anıt Uygulaması (Tekirdağ-Türkiye)

2019- Girne Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (Girne-Kıbrıs)

2020- Karşıyaka Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (İzmir-Türkiye)

2021- Eskişehir Uluslararası Lüle Taşı Heykel Sempozyumu (Eskişehir-Türkiye)

2022- Nimri Kullukları Taşı Heykel Sempozyumu (Elâzığ-Türkiye)

ÖDÜLLER

2002- Turgut Pura Resim ve Heykel Yarışması (Jüri Özel Ödülü)

2010- Beşiktaş Belediyesi Piri Reis Anıt Heykel Yarışması (3. Ödülü)

2022- Nimri Kullukları Çağdaş Plastik Yorumlar Proje Yarışması Başarı Ödülü.