

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**20. YÜZYIL'DA HEYKELDE
KADIN FİGÜRÜNÜN DEĞİŞİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Birgül ERKANI

İstanbul 2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**20. YÜZYIL'DA HEYKELDE
KADIN FİGÜRÜNÜN DEĞİŞİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Birgül ERKANI

Tez Danışmanı: Prof. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN

İstanbul 2007

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
1 GİRİŞ.....	1
2 KADIN FİGÜRÜNÜN HEYKEL SANATINDA YER ALIŞI.....	2
2. 1 MISIR HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ.....	6
2. 2 ANTİK YUNAN HEYKELİNDE KADIN FİGÜRÜ.....	11
2. 2. 1 APHRODİTE.....	12
2. 3 RÖNESANS HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ....	21
2. 4 BAROK HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ.....	27
2. 5 19. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ....	30
3 20. YÜZYILDA HEYKELDE KADIN FİGÜRÜNÜN	
DEĞİŞİMİ.....	35
3. 1 RODİN'İN HEYKELLERİNDE KADIN FİGÜRÜ.....	38
3. 2 20. YÜZYIL İÇERİSİNDE KADIN FİGÜRÜNÜN	
ÇEŞİTLİ SANATÇILAR TARAFINDAN	
YORUMLANMASI.....	42
3. 2. 1 20. YÜZYILDA KADIN SANATÇILARDAN “KADIN”	
KONSEPTİ ÜZERİNE BİRKAÇ ÖRNEK.....	55
4 TÜRKİYE’DE CUMHURİYETLE BİRLİKTE HEYKEL	
SANATININ GELİŞİMİ VE HEYKELDE KADIN	
FİGÜRÜNÜN YORUMLANMASI.....	64

4. 1	İstanbul, Taksim, Cumhuriyet Anıtı'ndaki Kadın Figürleri.	70
4. 2	Ankara, Ulus Meydanı, Ulus (Zafer) Anıtı.	72
4. 3	Adana, Adana Milli Kurtuluş Anıtı.	73
4. 4	Ankara, Anıtkabir, Kadın Heykel Grubu.	76
5	SONUÇ.	110
	KAYNAKÇA.	112
	RESİM DİZİNİ.	114

ÖNSÖZ

Bu çalışmada 20. yüzyıl öncelikli olmak üzere heykelde kadın figürü ve süreç içerisinde kadın simgesinin farklı işleniş şekilleri incelenmiştir. Kadın figürünün betimlenmesi ilk defa Paleolitik dönemde büyü amaçlı olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra Yunan sanatı döneminde tanrıçaların heykelleriyle estetik ve güzelliğin en üst noktasına ulaşarak gelişen kadın figürü Mısır döneminde Firavun eşlerinin betimlenmesiyle devam etmiş ve anıtsal bir ifade taşımıştır. Heykelde yer alışı din, korkular, aşklar, ihtiyaçlar ve ideolojiler belirlemiştir. Figürün bir ifade aracı olarak kullanımı dönemlere göre ve heykeltıraşların yorumlarına göre farklılık göstermiştir.

Sanat, bilim ve edebiyat gösterdikleri paralel değişim ve gelişim sürecinde toplumu şekillendirmişlerdir. Toplumun bir yansıması olan sanat doğal olarak kadının toplumdaki yerini anlamamızda da faydalı olmaktadır. Bu çalışma 20. yüzyıl ağırlıklı olarak kadın figürünün heykel sanatındaki yansımasını ve değişimini örnekler üzerinden incelemektedir.

Bu tezin hazırlanmasında katkılarından dolayı değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Nilay Kan Büyükişleyen'e içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZET

Heykel zaman içinde toplumlarda farklı anlamlar ve işlevler yüklenmiştir. Toplumların ihtiyaçlarının ve inançlarının ifadesi olarak ortaya çıkan heykel sanatında, kadın figürünün taşıdığı anlamlar ve zaman içerisinde kadın figürünün değişimi ve kullanımı farklı haller almıştır. Kimi zaman çıplaklığı kalın, dökümlü kumaşlarla perdelenirken, kimi zaman göğüsleri, kalçaları abartılmış bir forma dönüşür.

Rönesans'la birlikte başlayan büyük değişim hızla devam eder. Kimi zaman klasik anlamda figüratif heykelin yeniden canlanışına şahit oluruz, kimi zaman da canlı heykeller çıkartır akımlar karşımıza.

Türkiye'de Cumhuriyet'le birlikte bir yeniden yapılanma süreci başlar ve kadın kaçınılmaz bir şekilde gerek anıt heykellerin bir parçası olur, gerekse ifadenin yegâne simgesi.

Toplumda kadının değişen statüsü ile sanatta da anlatım şekli ve sanat eserinde yer alışı, betimlenmesi değişir. Aşkın, bereketin, acının, fedakârlığın ve çoğu zaman da cinselliğin temsili olarak, heykelin insanoğlunun hayatına girdiği ilk zamanlardan itibaren heykel sanatındaki yerini alır. Heykel Rodin'le birlikte klasik anlamda kadın figüründen kopup dışavurumcu bir anlatım kazanmıştır. 20. yüzyılın heykel sanatında daha sonraları karşımıza çıkacak soyutlamaların başlangıcı niteliğindeki bu büyük değişim, plastik sanatların yeni yeni temellendiği Türkiye'deki sanat alanında da etkisini gösterir. Bu tez dönemlerinin önde gelen heykeltıraşları üzerinden heykeldeki kadın figürüne örnekler verilerek oluşturulmuştur.

SUMMARY

Through the time sculpture had various meanings and functions in different societies. In the sculpture art, that has been the expression of beliefs and needs of a community, the meaning of woman figure and the change of its form and function has been in various ways. Sometimes her nudity has been concealed with thick drapery, sometimes her breasts and hips are turned to an exaggerated form.

The big changes which has started with the Renaissance continues with acceleration. Sometimes we become witnesses of the return of classical figure, sometimes the trends come out with “live sculptures”.

In Turkey parallel to the young Republic system, a fresh reconstructing period begins and as an irresistible outcome the woman becomes a part of monuments and even the main symbol of the expression.

The representations of woman in art creation and the way of describing her, changes according to the changing status of her in public. She takes her place as the symbol of love, blessing, fertility, self-sacrifice and mostly sensuality in art of sculpture from the day sculpture has existed in human life. Figurative sculpture breaks away from classical woman figure to an expressive line by the time of Rodin.

This important breakpoint, which will come out as *abstraction* in the 20th century art, has also effected Turkish art constructing itself at that time. This

research has been prepared via important sculptors of their time by giving examples to the woman figure in the art of sculpture.

1 GİRİŞ

Sanatçının duygu ve düşüncelerini en kolay şekilde ifade edebildiği üç boyutlu anlatım şeklinin ilk örnekleri simgesel heykellerdir.

İlk çağlardan beri kadın figürü sanatçılara esin kaynağı olmuş, herhangi bir konunun betimlenmesinde sanatsal ve estetik bir anlatım şekline dönüşmüştür. İlk heykeller büyü ve doğurganlık simgesi olan göğüsleri abartılı, karın ve kalçası doğurganlığı ifade eden şişmanlatılmış kadın betimlemeleridir. Kadın figürünü çeşitli amaçlarla kullanan sanatçılar, toplumun sosyal gelişimiyle birlikte simgeleştirdiği kadın formuna çok çeşitli anlamlar yüklemişlerdir.

20. yüzyılda büyük değişime uğrayan kadın figüründeki gelişmeleri daha iyi vurgulayabilmek için heykelin ilk çıkışından itibaren günümüze kadar geçen sürecinde incelemeyi uygun gördüm.

Bu tezde heykelde kadın figürünün 20. yüzyıldaki değişimi üstünde çalışılmasının nedeni, teknoloji ve beraberinde gelen küreselleşmeyle birlikte bu dönem içerisinde değişimin ivmesinin artması; buna bağlı olarak insana, sanata, sanatta insan bedenine ve özellikle kadın bedenine bakışın farklılaşmasıdır.

20. yüzyılda kadın figürünün öncesinde tarih öncesi dönemden başlanarak heykelde kadın figürünün taşıdığı anlamlar ve yer alış sebeplerine de değinilmiş ve sonrasında farklı kültürlerde taşıdığı anlamlar hakkında bilgi verilmiştir.

Köksüz bir yeniliğin, sadece popüler eğilimleri yakalayabilmek için gösterilen bir çabanın yerine, binlerce yılın birikimine kulak vermenin ve doğru sentezi oluşturabilmenin ve özgün olabilmenin önemini bir kez daha, heykel sanatında kadın figürünün kullanımı üzerinden gözlemlemekteyiz.

2 KADIN FİĞÜRÜNÜN HEYKEL SANATINDA YER ALIŞI

Üzerinde yaşadığı dünyada, çevresindekilerin ve kendinin var olma sebeplerini bilmeyen; bu yüzden de bilemediği her şeyden korkan insan kendini ve yaşamını sağlayan düzeninin korunması, doğurganlığın devamı ve üretkenliğin sürmesi için bir şeyler yapmak istediğinde büyü amaçlı ilk heykelleri yapmıştır.

Avusturya'da bulunmuş ve yapılış tarihi tahminen 30 bin yıl öncesine dayanan Willendorf Venüsü (*Bkz. Resim 1*), Anadolu'da yapıla gelen bereket sembolü Kibele heykellerinin çıkış noktalarını oluşturabilir. Paleolitik dönemde, İÖ 30.000-25.000'de ait Avusturya'da bulunmuş olan Willendorf Tanrıçası'nda, diğer benzer bir çok örnekte de görüleceği gibi iri göğüslü, hamile veya doğum sonrası deforme olmuş vücutlar ortak özelliklerdir. Doğurganlıkla birlikte anılan bereket sembolü kadınların vücutlarının kıvrımlarının böylesine abartılı olması belki de gerçekte de doğurganlıklarının yol açtığı bir deformasyondur. Aynı döneme ait Laussel Tanrıçasında da ve Wisternitz Venüs'ünde de yüze fazla önem verilmemiştir. Doğurganlığın sembolü olan büyük göğüsler abartılı bir karın ve büyük bir kalça bu heykellerin estetik görünüm olarak en büyük özelliğidir. Bu simgeler ilk heykel figürleri olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

O döneme ait hayvan tasvirlerinde gerçekçi olmaya çalışan ilkel insanların, tanrıça figürlerinde daha simgesel oldukları görülür. Bu da bu kadın heykelciklerinin dinsel amaçla üretildikleri savını destekler. Büyü amaçlı ve beklentilere cevap vermesi umulan bu kadın figürleri ait oldukları coğrafyanın ürünlerini ellerinde tutar ve hayatın devamı onların ellerinden beklenirdi.

“Örneğin, annelik ve üretkenlik izlekleri, dünyanın, kadın göğsünün ve meyvelerin yuvarlak olması anlamları ile bağdaşmakta ve ifade edilmektedir. Bu şekiller algılama alışkanlığımızla bağdaştıkları için de önem kazanırlar.”¹

Doğurganlığın ve ana tanrıça figürlerinin önemli olduğu bir başka coğrafya da Anadolu’dur. Çatalhöyük başta olmak üzere birçok yerleşim yerinde yapılan kazılarda bulunan ana tanrıça figürlerinden (Bkz. Resim 2-5), özellikle Frigler’de “ana tanrıça ve oğul” mitoslarıyla karşımıza çıkan Kibele’ye kadar birçok kadın figürü anaerkil bir yaşantıya işaret eder. Bu imge yerini “baba tanrı”ya bırakıncaya dek devam eder.

¹ ŞENYAPILI, Önder/Otuz Bin Yıl ncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres/s.5



Resim 1- Willendorf Venüsü, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, kireç taşı



Resim 2- Oturan Tanrıça Heykelciği, I.Ö 6. bin (ilk yarısı), Çatalhöyük, Neolitik Çağ, Pişmiş toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi



Resim 3- Tanrıça Heykelciği, I.Ö 6. bin (ikinci yarısı), Son Neolitik, Köşkhöyük, Niğde Müzesi



Resim 4- Oturan Kadın Heykelciği, Köşkhöyük, Son Neolitik Çağ, I.Ö 6. bin yılın ikinci yarısı, Pişmiş toprak, Niğde Müzesi



Resim 5- Oturan Heykelcik, Canhasan, İlk Kalkolitik Dönem, I.Ö 6. binin ortaları, Pişmiş toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi

2.1 MISIR HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ

Paleolitik dönemdeki heykelin büyü işlevinin bir benzerini de Mısır'da görmekteyiz. Ölümünden sonra yeniden doğuşa inanan Mısır uygarlığında ise erkek figürü ile birlikte yer alan kadın figürü kişinin yeniden dünyaya geldiği zaman içinde barınacağı en statik ve estetik form olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Negade öncesi çağın kilden yapılmış kadın figürleri, Paleolitik çağın doğurgan kadınlarıdır ve Willendorf Venüsü anlayışındadır. Mısır sanatı yaşam koşullarına göre değişen işlevsel bir anlayışa sahiptir. Sanat, kültür ve din kuralları çok keskindir. Betimlenen varlık ile betimlenmesi arasındaki yakınlık sanatı etkilemiş ve işlevsellik öne çıkarılmıştır. Üslup arayışı bu yüzden mümkün olamamış ve tek tip idealize edilmiş figür anlayışı bir çeşit kurala dönüşmüştür. Hayvan ve insan tasvirlerinde büyüsel bir yan hep olmuştur. Bunun en önemli sebebi ölümden sonraki hayatlarında iyi bir yaşantıya sahip olabilme kaygılarıdır. Mısır inanışına göre dünyevi yaşantısında erdemli, adil ve iyi ahlaklı olması, kişinin ölümden ötedeki yaşantısında da ideal bir yaşam sürmesini sağlayacak olmasıdır. Yaklaşık 5000 yıl aynı tarz bir sanat yaklaşımıyla devam etmişlerdir. Mısırlı sanatçıların anatomik bilgi birikimlerine karşın yaptıkları heykellerde benzer idealize edilmiş anatomik özellikler hâkimdir. Fakat bu özellikler de kişinin toplum içerisindeki statüsüne göre değişmektedir.

Mısır heykel sanatının en verimli olduğu dönem 4. sülale dönemidir denilebilmektedir. Bu dönemde heykel yavaş yavaş hareketlenmiş, vücudun parçaları birbirlerinden ayrı olarak işlenmiş, heykel arkasında bulunan bloktan

gittikçe bağımsızlaşmıştır. Canlı doğa gözlemleri öncelenmeye başlamıştır. Heykelleri cepheden işleme özelliği devam etmektedir.

Orta imparatorluk döneminde erkek ifadesine önem verilmiştir ve kadınlarda da erkek ifadesi öncelenmiştir. Kadınlarda kalçalar küçük ve enerjik olarak işlenmiştir. Yüzdeki ifade kişinin karakterine göre yönsüz olarak belirtilmektedir. Orta İmparatorluk döneminde, Eski İmparatorluk dönemindeki tanrısal ifadelerin yerini daha gözlemci ve natüralist bir anlatım almıştır. Yeni İmparatorlukta ise tek tanrılı dinin gündeme gelmesi kendini sanatta da gösterir ve sanatçılar gerçekçi çalışmalar yapmaya başlarlar. Fiziksel özelliklerin ötesinde ifade ve karakter yansıtmak yoluna giderler. Fiziksel güzelliğin eskisi kadar ön planda olmaması firavun heykellerinde dahi kendini gösterir ve ifadelerde bir yumuşama gözlenir.

Heykellerdeki yorgunluk ve ihtiyarlık ifadeleri Mısır sanatındaki karanlık dönemi göstermektedir.

Yeni imparatorluk döneminde erkek figürlerinde kadın ifadelerini ve zarafetini görmekteyiz.

“Haçepsut’un kızı, blok halinde küp formunda yapılmıştır. Bu figürde, yerde oturmuş ve elleriyle dizlerini sarmış toplu bir hareket görüyoruz. Böylece bu hacim ve topluluk ile mısır sanatı, piramit sağlamlığını ve anıtsallığını heykel formuna da vermiştir.”²

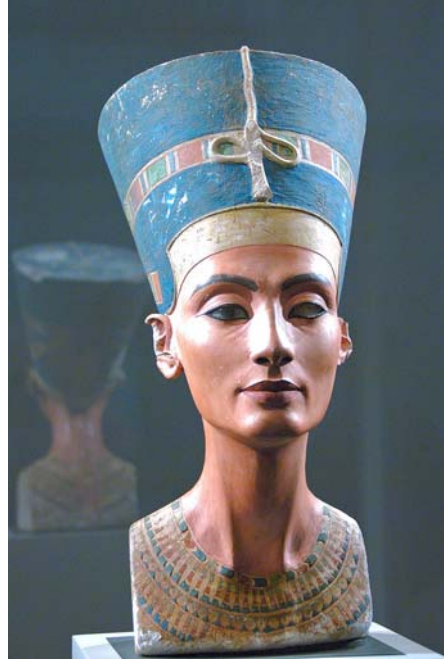
² Adnan Turani, dünya sanat tarihi, s. 63

Bu dönemde orta imparatorluk döneminden farklı olarak beğenilmek amaç edinilmiştir ve heykellerde kadın ifadeleri önemli olmuştur. Eski imparatorluk döneminin sağlam blok anlayışı bozulmuştur.

Kadınlarda gösterişli ziynet eşyaları bulunmaktadır. Göğüsler düşük, yüzlerde de insanın iç dünyası verilmeye başlamıştır. Elbiseler Orta İmparatorluk döneminde kısadır, Yeni İmparatorlukta ise etek boyları ayak parmaklarına kadardır.

Amarna sanatında heykel en güzel örneklerini vermiştir. Heykellerde hareketli formlar kullanılmış, abartma ve natüral ifadeler öncelenmiştir. Kadın figürlü heykellerin kimileri sarıya yakın bir ten rengine boyanmıştır.

Nefertiti'yi yansıtan iki büst bu dönemde yapılmıştır. Heykellerden biri bitmemiştir aslında. Kaş ve kirpikleri siyahla belirtilmiştir. Diğeri ise kireç taşından yapılma, gözleri necef taşından ve siyah balmumundandır. (*Bkz. Resim 6*)



Resim 6- Nefertiti, İ.Ö 1348 - 1336/5, kireçtaşı, Mısır Müzesi, Berlin, Almanya

İsis figürü bir Mısır tanrıçasıdır. Ama Yunanlılar tarafından bilinmekte ve hatta sahiplenilmektedir. R. R. R. Smith'in Helenistik Heykel kitabında da belirttiği gibi, evrensel bir tanrıçaydı ve birçok değeri ifade etmektedir. İsis'in Helenistik anlatımlarında tek bir model bulunmamaktadır. Bir dönem İskenderiye'de bulunan kült heykelleri artık bulunmamaktadır. İsis'in Mısır köklerine ait bazı özellikleri bırakılmış ve onu bir Yunan figürüne dönüştürecek farklı görselliklerle betimlenmiştir.



Resim 7- Emziren İsis (İsis nursing horus), Geç dönem İ.Ö 664-332, Louvre Müzesi

İsis Eski Mısır'da kutsal memelerinden Firavun'u emzirirdi. (Bkz. Resim 7) Hayat veren bu tanrıça, sevgisi tüm canlıları kucaklayan bir annedir. Tahılı, ekmeği ve bereketi veren İsis'in kocası tanrı Osiris Nil nehriydi. Nil her sene sularıyla toprağı canlandırır ve bereket artardı. İsis genellikle göğsünün altında kalan elbiseler giymektedir. Uzun helezonik saçları vardı, genç ve ince yapıydı. Değişen özelliklere bakarak bu Mısırlı tanrıçanın yaşı ve yabancılığının neo-arkaik bir tarzda anlatıldığını söyleyebiliriz.

2.2 ANTİK YUNAN HEYKELİNDE KADIN FİGÜRÜ

Mısır sanatında bir kişinin fizyonomik karakteristik özelliklerinin yansıtılmasının aksine Yunan sanatında belli bir kişinin karakteristiğine yer verilmesi yerine dikkat vücudun hareketine veriliyordu. İç enerji vücudun bütününe dengeli bir şekilde dağıtılıyordu. Bu da vücut hareketlerinin önem kazanmasını beraberinde getirmiştir.

Vücuda bu hareketler verilirken ölçülerden ve güzellikten taviz verilmeyen Yunan heykelinde genç kadın ve erkek bedenleri etüt edilmiştir. Bununla birlikte figürün hareketi önde tutulsa da pasif bir hareket söz konusudur. Kadın heykellerinde cinsel bir çağrışıma rastlanmaz. Cinselliğin formu bozması endişesiyle abartılı anlatımlardan uzak durulmuştur. Yüz ifadeleri veya materyalin doğasının anlatımına rastlamayız. Bir örtüyle gizlenmiş veya hatları hissedilen bir kadın figürünün bedenini kendisinin göstermesinden daha etkili olacağı görüşü hâkimdir.

Yunan sanatının en önemli örneklerini gördüğümüz arkaik dönemde, kadın figürleri giyiniktir. Figürler idealize edilmiş bedenleri yansıtır. Erkek heykellerine “kouros”, kadın heykellerine de “kore” denmekteydi bu dönemde. Arkaik döneme ait Korelerden Akropolis’te çok sayıda bulunmuştur. Genç bedenlerin işlendiği bu heykellerde figürler çıplak olmamakla hatta tamamen giyinik olmakla beraber cazibeli gösterilmişlerdir. En önemli örnek tanrıça Artemis heykelidir. Vücudu saran bir elbisenin formunu beden belirler, tıpkı iç enerjinin formu belirlemesi gibi.

Arkaik dönemde olduğu gibi klasik dönemde de kadınlar giyiniktir. Bununla birlikte kadın elbiselerindeki arkaik dönemde rastladığımız dikey ve paralel kıvrımlar, gerçeğe daha yakın bir anlatımla aktarılmıştır.

Klasiğin olgunluk dönemine dek yüzlerde hiçbir anlam kaygısı taşınmazken, IV. Yüzyılda yüzün bir portre görevi de üstlendiğini görüyoruz. İ.Ö IV yüzyıla gelindiğinde karşımıza çıkan Atina'lıPraxiteles'in "Knidos Aphrodite"sinin çıplak oluşu klasik dönem heykeli için önemli bir örnektir.

2.2.1 APHRODİTE

“(. . .)

Aslına bakılırsa, insanlar sanatla ilgilendikleri ilk günden bu yana cinsellikle de ilgilendiler. Hatta bana kalırsa, içinde açık veya kapalı cinsellik barındırmayan bir gerçek sanat yapıtı bulmak çok zor. Bu, en klasik yapıtlara kadar geri götürülebilir. Anlamak güç değil. Sanat, insanın karanlık ve gizli yanını ortaya çıkarmaya çalışan bir süreç. Neyi ifade ederse etsin, insanla bir hesaplaşmaya girişiyor. Ne kadar saklarsa saklasın, gizlerse gizlesin, sanat itiraf ediyor. Kendisini sergilemeyen, kendi gerçeğiyle hesaplaşmayan bir sanat yapıtı yok. “³

Hasan Bülent Kahraman'nın yukarıdaki sözlerinde de belirttiği gibi içinde cinsellik barındırmaktan öte aşkın ve güzelliğin tanrıçası Aphrodite ayrı bir önem taşıyor kadın figürleri arasında. Yunan mitolojisinde güzelliğin simgesi

³ KAHRAMAN,Hasan Bülent/Cinsellik,Görsellik,Pornografi/Agora Kitaplığı/1.Basım/Haziran 2005/s. 26

olan ve güzellik tanrıçası olarak birçok yapıda da heykellerinden tanıdığımız Aphrodite (Venüs) sadece yunan sanatında değil yüzyıllar boyu çeşitli sanatçılar tarafından yorumlanmıştır. Yapıldıklarından sonraki dönemlerde de birçok kez yorumlanan ve esin kaynağı olan heykeller belki de O'na ait olanlardır. Farklı anlatımlarla betimlenmişse de, hep o tanrısallığa ve mükemmelliğe bir gönderme taşımışlardır.

Helenistik döneme ait kadın heykellere bakacak olursak birbirlerine benzer özellikler taşırlar. Helenistik heykelin en dikkat çekici yanı belki de abartılı ve çarpıcı hareketlerdir. Mağrur ve mesafeli tanrı heykellerinin yerini, dramatik anlatımın ağırlığını hissettirdiğı kadın ve erkek figürleri almıştır. Doğal ve yaşamın içinden duruşlar, ifadeler öne çıkarılmıştır. Dışavurumcu bir anlatımla figürler, klasik sanatta olmayan bir duruşu göstermektedirler.

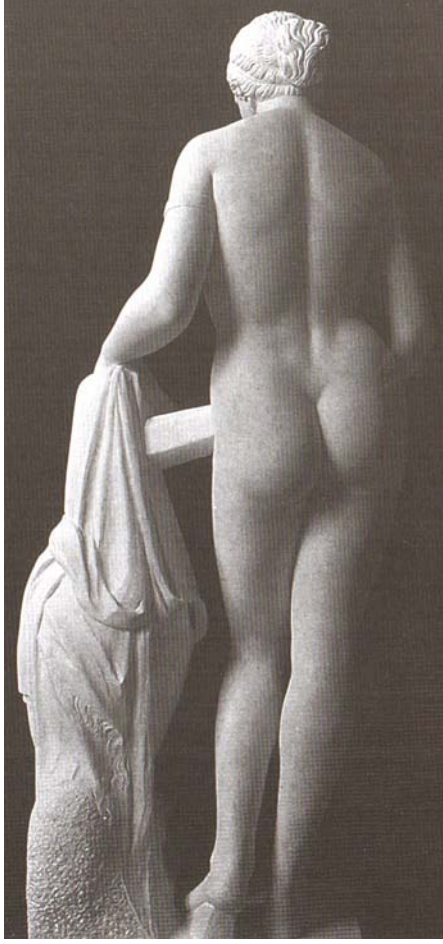
Erkek heykelleri birbirlerinden detaylarına kadar ayırt edilebilirirken, tanrıça ve ölümlü kadın heykellerinde aynı ayırıcı özellikler yoktur. Aslında sosyolojik yapının bir yansımasıdır bu ayrımsızlık. Ataerkil toplumdaki kadının konumunu ve verilen değeri de vurgulamaktadır. Helenistik dönemde karşımıza çıkan en önemli değişimler çıplak Aphrodite heykelleri ve üst sınıf kadınların heykelleridir. Bu dönemin, ister tanrıça olsun ister ölümlü, kimi önemli heykellerine kısaca değinmek, dönemin toplumunun heykelde, kadın figürüne ve dolayısıyla kadına olan yaklaşımının değişiminde faydalı olacaktır.

Aşk ve güzellik tanrıçası olan Aphrodite'nin çıplak heykelleri Helenistik dönemin belki de en önemli yapıtlarıdır. Beşinci yüzyılda yapılan kimi heykellerde tanrıçanın erotik çağrışımları vücuda yapışan giysilerle

anlatılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalardan önce de çıplak kadın figürleri kullanılıyordu. Ancak bunlar anlatılmak istenen olayın gereği ise, figürlerin kıyafetlerini çıkartmalarını betimleyen sahnelerdi. Yapılan ilk çıplak Aphrodite'ler arasında en çok kendinden söz ettiren Knidos Aphrodite'tiydi. (Bkz. Resim 8)

*Bu heykelin getirdiği başlıca yenilik tamamen çıplak ve kült heykeli olarak kullanılan ilk anıtsal Aphrodite heykeli olmasıydı.*⁴ Erkek heykellerinin kopyalanmaya uygun oluşları bu kadın heykelleri için söz konusu değildi. Kendisinden sonra yapılacak heykelleri etkilemesi ve cinselliği kuvvetli şekilde ön plana çıkarılmış Helenistik kadını yaratmada etkili oluşu Knidos Aphrodite'sini daha da önemli kılmıştır.

⁴ SMİTH R. R. R./Helenistik Heykel/Çeviren:Ayşin Yoltar Yıldırım/1.Basım 2002/Homer Kitabevi/s.81



Resim 8- Praksiteles, *Knidos Aphrodite'si*, İ.Ö 4.yy, Vatikan

Bu betimlemede tanrıça bir banyo sahnesinde giysilerini çıkarırken/giyerken gösterilmiştir. Vücudun hafifçe öne eğik duruşundan bir utanma durumu sezilmektedir.

“Çıplaklık açıkça fiziksel cinselliği ifade etmek ve erotik bir his uyandırmak amacıyla kullanılmıştır.

....

Helenistik devrin en dikkat çekici çıplak Aphrodite heykeli olasılıkla Çömelen Aphrodite'dir. Az sayıda ancak başarılı kopyaları sayesinde bilinen heykelin dekoratif çeşitlemeleri de vardır. Vücudun cinsel istek uyandıran bir hali vardır. Baş dinamik bir şekilde dönmüş ve ender görülen güçte bir ifade kazanmıştır.”⁵ (Bkz. Resim 9)

Çıplak kadın figürü bu örneklerle birlikte sanatta önemli bir rol üstlenmiştir. Erkek egemen toplumda kadınlara bakışı ve kadının sosyal yapısını etkileyen bir süreci işaret eder. Klasik dönemin göze çarpmayan giyimiyle ağır başlı Aphrodite'si dönemin ahlaki kuralları hakkında da ipuçları vermektedir. Dönemin erkek homoseksüalitesinin de bir çeşit sebebi olan karşı cinsle sosyalleşememenin yansımalarını taşımaktadır.

Fakat kraliçelerin halk arasında kazandıkları yüksek statü ve diğer kadınlar için önemli birer örnek haline gelmeleriyle bu kırılmaya başlamıştır. Kadına karşı alınan tavırlardaki değişiklik Helenistik dönem heykelinde kendini iki şekilde göstermiştir: Çıplak Aphrodite'ler yani tanrıçalar ve giyimli kadın heykelleri. Çıplak figürler erkeklerin erotik eğilimlerini ifade ederken, giyimli kadın heykelleri de toplum içinde kadının değişen yerini ve rolünü anlatmaktadır.

⁵ SMİTH R. R. R./Helenistik Heykel/Çeviren: Ayşin Yoltar Yıldırım/1.Basım 2002/Homer Kitabevi/s.82-83



Resim 9- Çömelen Aphrodite, İ.Ö. 3.yy, Terme



Resim 10- Capitolini
Aphrodite'si, İ.Ö 3-2 yy,
Capitolini



Resim 11- Medici
Aphrodite'si, İ.Ö. 3-2 yy,
Uffizzi



Resim 12- Troas'tan
Aphrodite, İ.Ö. 3-2 yy, Terme

Melos Aphrodite'si, diğer adıyla Milo Venüs'ü belki de sanatçılara en çok ilham kaynağı olan, yorumlanan venüstür. (Bkz. Resim 13) Duruşu farklı farklı yorumlanan Milo Venüs'ü, tenselliği veya ağırbaşlılığı simgeler. İdealize edilmiş güzelliği abartılara kaçmadan ama güçlü bir gerçekçilikle vurgulayarak anlatır.

Rodin, Milo Venüsü'ne şöyle der:

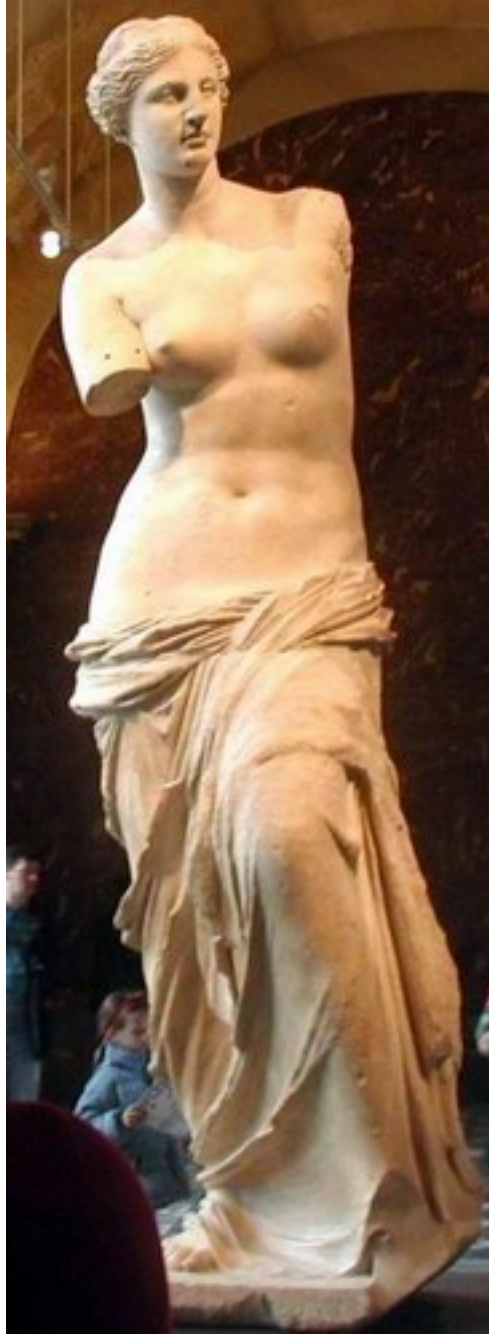
“(. . .)

Senin yapılışında gerçekten başka bir şey yoktur, yalnız mutlak bir kudretten kaynaklanan gerçek. . . Gerçek dışında kuvvetli ve güzel yoktur. Senin gerçeğin her şeyi kapsar: Bu herkesin tanıdığını, bütün erkeklerin kendisine refakat ettiğini zannettiği, ancak en cahilinden en bilginine kadar kimsenin görmediği “KADIN”dır. Ya onun baktığı ağaçlar? Işık seyirci değildir. Bununla beraber, gerçeği, her zaman daha derin, devamlı bir titizlikle gözlemek külfetine katlanmayan hiçbir şey yapamaz.

(. . .)”⁶

Bununla birlikte çıplak dahi olsa tanrıça Aphrodite her zaman belli bir saygı uyandıran ve ölçülü bir betimlemeyle anlatılmıştır. Aphrodite heykellerinde, erkek heykellerinde rastlanılan cinsel organ detayları işlenmemiştir. Yunan sanatının vücudun tüm detaylarını göstermeyi işaret eden temel kuralı, Aphrodite heykelinde bu etkisini kaybeder. Belki çok davetkâr bulunacağından belki de kutsallığı eksilteceğinden bu yola gidilmiştir.

⁶ RODİN, Auguste/Milo Venüsü'ne Mektup/Yeni Boyut/ 1/8 /Aralık 1982/s. 17-20
Aktaran: ŞENYAPILI/Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres/s.29



Resim 13- *Milo Venüsü*, İ.Ö 2.yy sonları,Helenistik Dönem, Mermer, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

2.3 RÖNESANS HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ

Rönesans, 14. ve 16. yüzyıllar arasında İtalya'da sanatın canlanması dönemine verilen isimdir. Köken olarak İtalyanca rinascimento sözcüğünden türeyen bu terim, sanat ve yazın alanında, ticaret ve endüstride 14. yüzyılda yaşanan hareketliliğe paralel olarak edebiyat ve sanat alanındaki ilerlemeleri hazırlamıştır.

15. yüzyılda Floransa'yı yöneten Medici ailesinin döneminde, Rönesans Floransa'da canlanmış daha sonrasında 16. yüzyılda üretken ortam Roma'ya kaymıştır. 15. yüzyılda üzerinde çalışmalar yapılmış olan ışık-gölge, hacim, mekan, perspektif ve anatomi gibi konular belirli ölçülere bağlanmış ve kurallaştırılmıştır.

İtalyan heykeli 15. yüzyılda gerçekçi bir üslup ve Antik Yunan sanatının ölçülerini taşımaktadır. Çıplak figür antik Yunan ve Roma'dan sonra Orta Çağ süresince Avrupa'da işlenmeyen bir betimleme olgusunu taşımıştır. Figürü heykel sanatında yeniden canlandıran 15. yüzyılda Donatello olmuştur. Her ne kadar dinsel konuların heykelde işlenişi önemli bir yer tutmaya devam etse de, din harici konuların da işlenmesi anlamında Rönesans bir özgürlük dönemidir. Bu özgürlüğün getirmiş olduğu belki de ilk örnek Donatello'nun Gattamelata anıtıdır. Bronz "Davut" heykeli ise Rönesans'ta ilk ayakta duran çıplak figürdür.

16. yüzyılda heykel deyince kuşkusuz ilk akla gelen isim Michelangelo Buonarroti'dir. Medici ailesinin yanında yetişmiş olan Michelangelo hümanist eğitimi de burada almıştır. Mimar, heykeltıraş ve ressam olan Michelangelo,

kendisinin de söylemiş olduğu gibi önce heykeltıraştır. Bütün eserlerinde insanı işleyen Michelangelo'nun figürleri insanüstü varlıklardır. İlk dönem eserleri arasında Davut ve San Pietro Pietası vardır. Onun eserlerinde insan gücü ve tanrısal güç birleşmiştir; Davut ve Rondanini Pietası'nda bunu görmek mümkündür.

Medici'ler için gerçekleştirmiş olduğu mermer mezar heykellerinde genel bir huzursuzluğu ve umutsuzluğu anlatmaya çalışmıştır. (Bkz. Resim 14-15) Heykellere baktığımızda 'Gece' figürünü incelediğimizde, heykeltıraşın kadın figürlerini de erkek figürleri gibi kaslı ve güçlü betimlediğini görüyoruz. Bazı uzmanlara göre bu muhtemelen kadın figürleri için erkek model kullanmasındandır.



Resim 14- Michelangelo Buonarroti, “**GECE**”, Medici Şapeli, Giuliana Medici Lahti, Floransa, İtalya



Resim 15- Michelangelo Buonarroti, “**ŞAFAK**”, Medici Şapeli, Lorenzo Medici Lahti, Floransa, İtalya

İsa’dan sonraki dönemde kadın figürlerindeki en önemli betimleme Meryem Ana heykelleridir.

“Ortaçağ sanatının mirasçısı olarak 1400’lü yıllarda yeni bir Meryem heykeli kavramı ortaya çıkmıştır. Sonsuz zarafet, idealize edilmiş gerçek bir güzellik üzerine kurulu bu sayılamayacak sayıda yapılmış heykeller, Meryem’in ruhunun güzelliklerine ve onu kutsallaştıran bir coşkunuğa şahitlik ediyorlardı.

Pulchrum opus (güzel iş/eser) terimiyle anılan “Schöne Madonnen” (Güzel Meryemler), 15. yy’ın başından itibaren onları neredeyse hareket

ediyormuş gibi gösteren tatlı bir büyü içindedirler. En mükemmel örneklerden birisi olan Cesky Krumlov'un Bohemia'daki Bakire ve Çocuk'udur (Virgin And The Child). “(Bkz. Resim 16)



Resim 16- Cesky Krumlov, **Krumau Madonna**, 1390-1400, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

Bu heykelde küçük güzel bir yüz, uzun ve kavisli bir boyun ve bebeğin tenine gömülen parmakların izleriyle son derece duyarlı bir Meryem tasvir edilmiştir. Bu gerçekçi detay Tanrı'nın Oğlu'nun insaniliğini vurgularken, Meryem'in abartılı kıvrımlı ve narin görüntüsüyle zıtlık taşır.⁷

⁷ Duby, Georges&Daval,Jean-Luc /Sculpture From Antiquity to The Present Day/Tachen/Köln/2002



Resim 17- Michelangelo Buonarroti, ***Madonna ve Çocuk İsa***, 1503-1504, Bruges, Belçika

Rönesans heykelinin en önde gelen ismi Michelangelo'nun San Pietro Katedrali'ndeki, kucağında cansız İsa tutan Meryem kompozisyonu, dönemi için pek alışılmış bir kompozisyon sayılmazdı. (Bkz. *Resim 18*) Nitekim Meryem'in ve İsa'nın bir arada betimlendikleri heykeller pek yaygın değildi. Önceki tasvirlerin aksine buradaki Meryem genç bir yüze sahiptir. Heykeltıraş Meryem'in bakireliğini ve saflığını vurgulamak istemiştir.

İsa'nın yatay Meryem'in dikey işlenmişliği, İsa'nın çıplaklığının yanında Meryem'in kalın dökümlü kumaşa sarılı oluşu gibi karşıtlıklar Rönesans heykelinin karşıtlıklara dayanan sanat anlayışını yansıtmaktadır.

İsa'nın çarmıhtan indirildiği ve annesinin kollarında cansız bedeninin yattığı anın betimlendiği çalışmada Meryem'in bakışları yere doğrudur. Meryem'in figürünün sınırları dâhilinde kalan İsa'nın bedeni, ana-oğul ilişkisini vurgulamaktadır. Kucağında yatmakta olan İsa'yı sanki İnananları saygıya davet eder bir şekilde onlara doğru göstermektedir. Meryem üstünde durduğu kaideyle bütün hissi vermektedir.



Resim 18- Michelangelo Buonarroti, *San Pietro Pietasi* , San Pietro Katedrali, Vatikan

2.4 BAROK HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ

Barok 1600-1750 yılları arasındaki Avrupa sanat üslubudur. 17. yüzyılın başında papa Roma'sında özellikleri açıkça belirlenmiş bir üslup olmaktan çok bütün sanat dallarında görebileceğimiz bir eğilim, zevk, bir moda şeklinde ortaya çıkmıştır.

17. yüzyılda İtalya'da Barok üslup gelişmeye başlamıştır. Rönesans'daki denge ve ölçülerde uyumun tersine, büyük biçim karşıtlıkları ile ifade edilen hareketli bir sanat tarzıdır. Sanatçılar klasik bir tipi gerçekleştirmek yerine etkileyici, iz bırakıcı ifadelerin elde edilmesine yönelmişlerdir.

Barok sanat, gerçek ile düşün bir sentezidir. Bu açıdan ressamı gibi heykeltıraşlar da doğayı öğrenmişler ancak ona hayallerindeki anlamı vermişlerdir.

Bu dönemin en önemli heykeltıraşı olan Lorenzo Bernini'nin (1598–1680) Apollo ve Daphne adlı çalışması iki hareketli figürlerden oluşan bir mitolojik kompozisyondur (*Bkz. Resim 19*) İlahi saldırganından kaçmak için defne ağacına dönüşmekte olan Daphne'nin ve onu takip eden Apollo'nun hikayesinden çıkışla tasarlanmıştır.

Parlatılan mermer heykeldeki zarif hareketlerin hâkim olduğu kompozisyonda, kumaşlar ve anatomi ilk defa çok parçalılık gösterir. Rönesans döneminde görülmeyen hareketin yönüne göre betimlenmiş figürler, figürlerin kollarının ve bacaklarının, bedenlerinin hareketi

kompozisyona mermerin ağır yapısına zıt bir hafiflik ve uçuculuk kazandırmaktadır.

Bernini'nin heykellerinde önem taşıyan yüzlerdeki duygulu ifadeler, hareketli kompozisyonlar ve parçalanmış yüzeyler, yaşamın fantezileri olan perukalar ve süslemeler Barok heykelin belli başlı özelliklerindendir.



Resim 19- Lorenzo Bernini, ***Apollo e Daphne*** (Apollo ve Daphne), Mermer, 1622-1625, Borghese Galerisi (Galleria Borghese), Roma



Resim 20- Giovanni Lorenzo Bernini, **Rahibe Theresa'nın Vecd İle Kendinden Geçışı** (Ecstasy of St Theresa), 1652, Mermer, Santa Maria della Vittoria, Roma, İtalya, Roma



Resim 21- G. Bernini, **Rahibe Theresa'nın Vecd İle Kendinden Geçışı** detay

1515-1581 yılları arasında yaşamış Rahibe Theresa'nın Vecd ile Kendinden Geçışı (*Bkz. Resim 20-21*). Rahibe Theresa'nın gördüğü bir rüyadan esinlenerek oluşturulmuş bu kompozisyonda bulutlar arasına oturmuş ve dalgalanan elbisesi içerisindeki Rahibe Theresa, bir çocuk melek ile birlikte betimlenmiştir.

2.5 19. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA KADIN FİGÜRÜ

18. yy da klasik akım yeniden canlanmıştır. Biçimlerin düzenlenmesinde dış çizgilerdeki belirginlik klasik akım heykelinin en belirgin özelliklerindendir. Heykellerin duruşunda ağırbaşlı, durgun bir zenginlik vardır. Dönemin en önemli heykeltıraşları arasında Jean Houdon, Antonio Canova, Thorvaldsen, Sergei sayılabilir.

18. yüzyılın önemli heykeltıraşlarından Houdon büst ve heykellerindeki yaşamsallıkla ve kişiliği vurgulamasıyla tanınmıştır. Benjamin Franklin, Thomas Jefferson ve Napoleon gibi devlet adamlarının büstlerinin yanında son derece gerçekçi bir üslupla gerçekleştirdiği kadın figürleri arasında Diana ve Kış heykelleri döneminde önemli eserlerdir.

Diana adlı eserinde kendinden önceki Diana tasvirlerinden farklı bir yorum gözlenmektedir (*Bkz. Resim 22*). Önceki tasvirlerde statik ve bakireliğin bir sembolü olarak tunik bir kıyafetle işlenmiş Diana, Houdon'un yorumunda tamamen çıplaktır ve koşmaktadır. Ok, yay ve başının üstündeki çeyrek ay ile birlikte işlenen mermer Diana figürüne, malzemenin getirdiği bir zorunluluk olarak destek noktaları eklenmiştir. Bu destekler kaideden çıkan su bitkilerinden bir öbek ve sol kolu destekleyen ok kılıfıdır. Tamamen çıplak bir

figür olmasından dolayı zamanında bir skandala yol açmış, haddini aşmış ve uygunsuz olarak nitelendirilmiştir.



Resim 22- Jean-Antoine HOUDON, **Diana**, 1776, Mermer, Gulbenkian Vakfı (Gulbenkian Foundation), Lisbon, Portekiz



Resim 23- Jean-Antoine HOUDON, **Kış (Üşüyen Kız)** (Winter (The Cold Girl)), 1783, Mermer, Fabre Müzesi, Montpellier

Houdon'un döneminde olduğu kadar günümüzde de ilgi gören bir diğer önemli eseri Kış (Üşüyen Kız) heykelidir (Bkz. Resim 23). Bedenin üst bölümünü kaplayan bir örtü ile soğuktan korunmaya çalışan genç kızın

kalçaları ve bacakları çıplaktır. Heykelde duruşu ve ölçülü çıplaklığı ile çekicilik, hüznün ve şaşırtıcılık gözlemlenmektedir. Ahlaki bir değişim eğilimi görülmektedir ve heykeltıraşın bize vermeye çalıştığı genç kızlık imajı (safılık) yok olmaktadır.

Antonio Canova daha çok mitolojik konulardan etkilenecek oluşturduğu kompozisyonları işlediği heykellerindeki, son derece gerçekçi üslubuyla döneminin önemli isimlerindendir. Üç Güzel (Three Graces) (*Bkz. Resim 24*) ve Pauline Bonaparte'ın yatan pozisyonundaki tasviri (*Bkz. Resim 25*) en önemli eserlerindendir.

Jupiter ve Aegle'in üç güzel kızının (Görkemin Tanrıçası Agla, Eğlencenin Tanrıçası Euphrosyne ve Sevincin Tanrıçası Thalia) konu edildiği Üç Güzel'de (Three Graces) genç kadınlar bedenlerini nazikçe örten bir kumaş dışında çıplak ve birbirlerine yüzleri dönük işlenmişlerdir. Mermer yüzey bir ten hissiyatı vermek üzere pürüzsüleştirilmiştir. Heykeldeki üç genç kadın birbirlerinin etrafına zorlanmış bir esneklikle dolaşan kollarıyla, uzuvlardaki mükemmel simetriyle ve detaylardaki incelikle 18. yüzyıl heykelinin önemli çalışmalarındandır.

Venus Victrix'e gönderme yaparcasına elinde tuttuğu elmayla yatar pozisyonunda işlenmiş Pauline Bonaparte'nin heykeli Neoklasik dönemin önemli örneklerindendir. Canova bu tarihi karakteri, antik dönem tanrıçalarına benzer bir duruşla, klasik bir sakinlik ve sade bir asaletle işlemiştir.

19. yy Heykelinin temel ögesi insan vücudu olmuştur ve ideal ölçülere gelmiştir. İlk dönemlerde Grek heykelinden etkilenmişlerdir. Sanatçının kendini tanıma gücü gelişmiştir. 19. yüzyılda heykel kilise ve saraylardaki yerini koruyarak halka açık mekânlarda da yer almaya başlamıştır. Bu dönemde kilise ve devlet sanatçının yanında olmamıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda heykel sanatı aynı dönemdeki resim sanatı kadar bir etkinlik ve değişim göstermemiştir. Akademik bir kimlik taşıyan bu dönem heykelinde Yunan ve Roma örneklerinin kopyaları sayılabilecek ürünler çıkmıştır. Barok dönemin önemli ismi Bernini'den sonra başlayan bu durağan dönemde de heykel alanında kadınların zarif ve duygulu hareketlerini yansıtmaya çalışmalarına devam edilmiştir. Bu durağan dönem 19. yüzyılın son çeyreğinde işleriyle bu gidişatı değiştiren Rodin'e kadar sürmüştür.



Resim 24- Antonio Canova, **Üç Güzel** (The Three Graces),
Mermer, Canova Müzesi, Possagno, İtalya



Resim 25- Antonio Canova, **Pauline Bonaparte**,
Mermer, Borghese Galerisi, Roma, İtalya

3 20. YÜZYIL'DA HEYKELDE KADIN FİGÜRÜNÜN DEĞİŞİMİ

20. yy'ın başlarında heykel sanatında geleneklerden uzaklaşmaya başlanmıştır. Bu dönemde geleneksel formlardan ayrılarak sanatta yeni bir alan oluşturulmuştur. Artık heykel sanatı doğanın taklidi geleneksel tema olan insan figürünün gerçekçi bir tarzda çalışılması değildir. Kutsal ve önemli kişileri ölümsüzleştirmek, heykelin ana teması olmaktan çıkmıştır. İlk çağlarda simge olarak yorumlanan heykel, Rönesans döneminde dini ağırlıklı konular, Barok'un süslemesi ve klasik anlatımından uzaklaşarak Rodin'le birlikte figürde değişik yorumlara girmeye başlamıştır.

Günümüzde iletişimin, teknolojik gelişmelerin, meta anlayışının giderek farklı bir biçime bürünmesi ve buna bağlı olarak yaşam biçimlerinin değişimi, sanatçıları da yeni bir arayışa sürüklemiştir.

Rodin, heykellerinde anatomik bütünlüğü değil, kitlesel bütünlüğü uygulamıştır. Brancusi figürü tamamen soyutlamış, detaylardan uzaklaşmış olabildiğince yalın formlara yönelmiştir. Matisse figürdeki mükemmel çalışmaya karşı çıkmış ve figürü kendine göre yorumlamıştır. Duchamp figürü biçimsel olarak yeniden tasarlamış ve sanatta özgür olmayı benimsemiştir. Rodin, Bourdelle, Degas, Maillol, Giumond, Despiau modelden sadece örnek olarak figüre kendi yorumlarını getirmişlerdir.

Yeni betimlemelerle birlikte eski geleneksel kurallar geçerliliğini kaybetmiş ve yenilik arayışları sanatçılara farklı tarzlarda eserler ortaya koyma imkanı tanımıştır. Yenilikçilere uymayarak geleneksel kurallardan ayrılmayan sanatçılarda çalışmalarını bu yönde devam ettirmişlerdir. Maillol

çok zayıf bir kadın olan eşini model olarak kullanmış fakat figürlerini iri cüsseli, duygulu ve kendine özgü bir anlatımla yorumlamıştır.

Heykellerin geleneksel kuralları ile modern çağın getirdiği yenileşme arayışları çelişmeye başlamıştır. Örneğin Marino Marini ve Manzu, modern heykel anlayışı içerisinde geleneksel kalmışlardır. Yeni figürleri eski uygarlıklardan özellikle Etrüsk sanatından etkilenererek yorumlamışlardır.

“Kadın” büyü amaçlı yapılan ilk heykellerden bugüne kadar sanatçılar için vazgeçilemez bir imge olmuştur.

“20. yüzyılda sanatın yenilenmesinde, biçimsel öğelerin betimleme ötesinde anlam ifade ettiklerinin anlaşılmasında ve böylece yeni biçim imkânlarının üretilmesinde, heykelin büyük rolü oldu. Hans Arp ya da Brancusi gibi sanatçılar biçimin tinsel ve varlıksal boyutunu, Henry Moore, Giacometti ve Lipchitz insan fizikselliğinin simge ve anlamlarını, Moholy Nagy ve Pevsner mekanik bir estetiği heykelde farklı boyutlar olarak çeşitli biçim olanaklarıyla geliştirirken mekân, hacim, kütle ve insan-çevre ilişkilerinde yeni kavram ve nitelikler yaratmışlardır. Heykel bir değer ve anlamın maddeleşmiş hali ve antromorfik bir kütle olmaktan çıkmış, hele 1970'lere gelindiğinde David Smith, Louise Nevelson, Tünquely, Judd, Caro gibilerinin de çabalarıyla soyut dışavurumculuk, minimalism ve 1980'lerde ise Serra, Borovsky, Baselitz, Penck gibi sanatçılarla Yeni Dışavurumculuk ve Post-Modernizm akımlarını da kapsamıştır. 20. yüzyılda bu farklı akımlar ve farklı sanatçıların elinde heykelin bütün bir tarih boyunca edindiği kadar çeşitlilik kazandığı söylenebilir.”⁸

⁸ ERZEN, Jale Nejdet/Mehmet Aksoy/Bilim Sanat Galerisi/1996/s.20

Bütün sanat dallarının amacı, insanın kendini anlaması ve var oluşunu anlamlandırmasıdır. Sanatın geldiği noktayı anlamamanın ve özümsemenin yolu kendisini o noktaya getiren sosyolojik ve kültürel değişimlerden bağımsız olamaz. 20. yüzyıla gelindiğinde insan imgesi sanattaki yerini teknolojiye teslim etmiştir. Anıtsallık ve bellek görevi kaybolan sanat yapıtının çerçevesi ve mantığı git gide silikleşmiştir. Her türlü uygulamayı barındıran bir heykel anlayışı hâkim hale gelmiştir.

“Buna karşılık bir Rodin, bir Bourdelle, bir Maillol çok daha sıcak ve yakındı bizim dünyamıza.

Çünkü onlar, kökleri antikiteye değen, oradan beslenen, sanatçıların çağlar boyu sık sık başları dara geldikçe, dönüp baktıkları kaynaklardan nefes getiren dehalardı. Çağlar boyu eskimeyecek, şarkılardı söyledikleri.

Onlar, insanlar yollarını şaşırdıkça doğuverip, onları iyilik ve huzura götüren Peygamberler gibiydiler.

Uygarlığın gelişimi, pozitif bilimlerin gelişmesindeki sürece uyarak gittikçe hızlanan bir ritm izlemiştir. Sanatta ortaya çıkan ekollerin ömrü de aynı paraleldedir. 19. yüzyılın sonlarında başlayan hızlanma 20. yüzyılın başlarında baş döndürücü bir ölçüye ulaşmış, akımlar birbirini kovalamaktadır.

Yüzyılın başlarında, bütün o huzursuz kaynaşmaları gölgeleyebilecek güçte egemen oldular. Rodin ve Bourdelle, vurucu dramatik yorumlarıyla,

Maillol ise huzur verici senteziyle yüzyıllardır büyük tamperamanlara susamış gözleri üzerlerine çevirdiler. “⁹

18, ve 19. yüzyıllarda heykel sanatı aynı dönemdeki resim sanatı kadar bir etkinlik ve değişim göstermemiştir. Akademik bir kimlik taşıyan bu dönem heykelinde Yunan ve Roma örneklerinin kopyaları sayılabilecek ürünler çıkmıştır. Barok dönemin önemli ismi Bernini’den sonra başlayan bu durağan dönem 19. yüzyılın son çeyreğinde işleriyle bu gidişatı değiştiren Rodin’e kadar sürmüştür.

3.1 RODİN’İN HEYKELLERİNDE KADIN FİGÜRÜ

Michelangelo ve Donatello’nun heykellerini detaylı şekilde inceleyen, modernist dönemin önde gelen isimlerinden Rodin’in iç dünyasının yapıtlarının anatomisine yansıdığını görebiliriz. Michelangelo’nun önemli yer tuttuğu sanata bakışında Rodin, ışık ve gölgenin dışavurumcu uygulandığını benimsemiştir. Her kıvrımı güçlü bir gerçekçilikle işlenmiş heykelleri sadece duruşlarındaki canlılıkla değil, duygularıyla da yaşamaktadır. Heykelin o döneme kadar hareketsiz olan formları, Rodin’le kendi hacimlerini, hareket alanlarını yaratmışlar; gerek duruşlarıyla, gerekse hacimlerinin içlerine dek işleyen ışıkla canlanmışlardır. Pürüzlü kütleden çıkan pürüzsüz figürler adeta akışkandırlar. Figürlerini, anıt heykel dahi olsalar bir kaideye oturtmaması da Rodin’in döneminin heykel anlayışına getirdiği önemli bir yeniliktir.

⁹ BERK Nurullah - GEZER Hüseyin/50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli/İş Bankası Kültür Yayınları/1. Baskı/1973/s.20



Resim 26- Auguste Rodin, **Andromeda**, Rodin Müzesi, Doğu Galerisi, Philadelphia, ABD

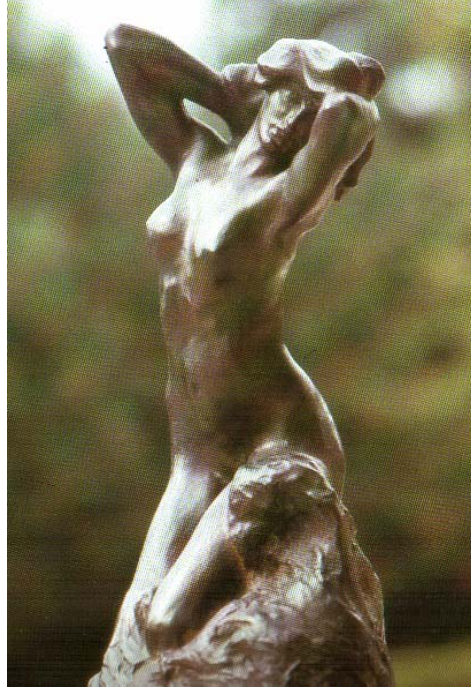
“(. . .) Rodin o sıralar heykeli, bir “çıkıntılar ve oyuklar sanatı” olarak telakki ediyordu ve ona göre: “Sanat, formları bir ışık ve gölge içinde tasvir etmek” idi. Büstlerini bu prensibe göre biçimlendiriyordu.

(. . .)

Rodin tam bir Fransız mizacına sahipti. Onda Gotik katedrallerin heykeltçilerinde görülen heyecan vardı. Bu heyecan, gözlemlerinin yetkin bir sentezine dayanıyordu. Bu nedenle Rodin’in eserlerinde hayat dolu, madde olmuş bir biçimlendirme dikkati çekmektedir.”¹⁰

¹⁰ TURANİ,Adnan/Dünya Sanat Tarihi/s.537

Heykelleri ten gibi pürüzsüz, şehvetli ve keşfedilmeyi bekleyen oyuncu bir tavır taşımaktadır. Rodin'le birlikte heykelde yenileşmenin en belirgin özelliği eskinin kapalı formlarının açılmasıdır. Işık formların içine kadar girmiş ve heykelin yüzeyine dağılıp form boşlukla kaynaşmıştır. Rodin'e kadar hiçbir heykeltıraş bu ışık oyununu denememiştir. Yüzeylerin ışıkla parçalanması, heykele daha fazla hareketlilik kazandırmıştır. (Bkz. Resim 27)



Resim 27- Auguste Rodin, ***Banyo Yapan Venüs (Toilette De Venus)***, Bronz, 1885



Resim 28- Augute Rodin, **Öpüş**, 1881-1882, Bronz, Paris, Rodin Müzesi koleksiyonuna 1920'de katılmıştır.

Öpüş (Bkz. Resim 29) adlı eserinde de müthiş bir gerçeklik içinde insan teni hissi veren ikili bir kompozisyona şahit oluyoruz. Başı hafifçe öne eğik kadın figürü heykellerinin genelindeki erotizm yüklü beden dilini barındırmaktadır. Michelangelo'nun heykel tekniğinden esinlenen Rodin mermeri yer yer kabaca bırakarak, figürün üstüne düşen ve buralardan yansıyan ışığın heykelin etrafında dolaşmasını sağlamıştır.

3.2 20.YÜZYIL İÇERİSİNDE KADIN FİGÜRÜNÜN ÇEŞİTLİ SANATÇILAR TARAFINDAN YORUMLANMASI

Rodin'le beraber heykel detaya inmiş ve böylece formların parçalanması gündeme gelmiştir. Bu noktada ise bu anlık formlara bir karşı duruş olarak bütünlüğü ön planda tutan Aristide Maillol'ü görürüz (1861–1944) . Ruhun vücuttaki yansımalarını anlatan Rodin'den farklı olarak, Maillol bedeninin ölümsüz fizik güzelliğiyle ilgilenmiştir. Bu açıdan Maillol'nun yapıtları anıtsal bir özellik taşırlar.

Oturan, ayakta ve uzanmış kadın figürlerinden oluşan kadınlar Maillol'nun eserlerinin tipik figürleridir. İç dünyasını yansıtmak veya felsefi bir kaygı gütmek gibi bir yanı olmamasıyla da Rodin'den ayrılan Maillol'un eserleri, dolu, yuvarlak ve durgundur. Kaslı ve parçalı erkek vücudunu işlemeyişinin nedeni plastik kaygılarına ve form anlayışına en uygun olanın kadın bedeni olmasıdır.



Resim 29- Aristide Maillol, *La Méditerranée*, Mermer, Musée d'Orsay

Rodin ile Maillol heykelin kitlesinin yarattığı güç anlamında da bakıldığında birbirlerinden çok farklıdır. Rodin de hareket içten dışıdır, Maillol da ise heykel enerjiyi toplar ve dıştan içe doğru bir hareket gücü ve ağır yapıyı oluşturur.



Resim 30- Aristide Maillol, **De Rivier** (1939-43), Middelheim heykel parkı

Rodin'le bağı olan bir başka heykeltıraş da Brancusi'dir. Romanya doğumlu Brancusi Paris'e 1904'de gelmiştir. Rodin'in işlerini sevmeye başlamış ve hatta daha sonrasında Rodin'den onun atölyesinde çalışmak üzere teklif almıştır. Bunu kabul etmediği gibi daha sonraları da Rodin'e karşı tepkisel bir duruş sergilemiştir.

Detayı bir kenara bırakan Brancusi sadece kendi gibi heykel yapmıştır. Ona göre heykelden gereksiz her şey silinmelidir. 1909 tarihli "Uyuyan Güzellik Tanrıçası" bu yaklaşımın önemli örneklerindendir. Malzemenin ışığı yansıtmasından ve hissiyatı verme şeklinden yararlanmak konusunda denemeler yapan Brancusi, aynı tasarımları farklı malzemelerle çalışmıştır.

Doğanın taklidinden sıyrılıp, izleyicinin kendi dünyasına götürmek kaygısını taşıyan soyutlama, 20. yüzyıl sanatı için önemli bir tavır olmuştur.

Adını Yunan mitolojisinde erdemlilik sembolü bir karakterden alan heykeller serisinde kullanılan yüz, aslında Brancusi'nin öğrencisi Margit Pogany'nin yüzüdür. (Bkz. Resim 31) Aynı yüzü farklı heykellerinde, farklı malzemelerle çalışmıştır. Brancusi'nin minimale giden çizgisini bu çalışmalarından takip etmek mümkündür.



Resim 31- Constantin Brancusi, **Margit Pogany**

Soldan sağa: **Margit Pogany I** 1912, **Margit Pogany II** 1913, **Margit Pogany III** 1933

Öpücük (Bkz. Resim 32) adlı heykeli, birçok heykelinde olduğu gibi, birkaç kez işlediği bir konudur. İdeal birlikteliği stilize ederek bir blok üzerine işleyerek anlattığı birbirlerine sarılmış çift gerçekçilikten uzak bir anlatıma sahiptir.



Resim 32 - Constantin Brancusi, *Öpücük*, Mermer, 1907, Montparnasse Mezarlığı, Paris

Detaylardan arındırarak soyutladığı ve ilkel toplumların heykel formlarına yakınlaştırdığı figürleriyle Henry Moore 20. yüzyılın bir başka önemli heykeltıraşıdır. Anıtsal ve kütleli çalışmalarında kadını işlerken gerçekçilik yerine soyutlamayı tercih etmiştir. Taşı veya ahşabı işlerken formun bir insan elinden çıkmış hissi vermesinden öte, doğada varolmuş hissi vermesini amaçlamaktadır.

Bununla beraber kadın figürünün kıvrımlarını abartılı ortaya koyduğu eserlerinde detayları atıp, soyut ve döngüsel formlara yer vermiştir. Formlarını *organik* olarak nitelendirmek yerine *vital* (yaşamsal) sözcüğünü kullanarak ifade etmiştir. Her şeyden önce canlılığı anlatmak istemiştir. Ona göre canlanan figür değil, figürün çıktığı taştır. Taşa yumuşak bir ten hissi verme çabasını maddenin doğasına aykırı bir anlatım olarak görmektedir. Heykelin, anlattığı figürün gerçekteki canlılığından öte bir enerjiye sahip olması kaygısını taşımıştır.

Malzemenin tüm gücünü yansıtan heykeller yapma çabalarından biri de “Maternite” (Analık) isimli eseridir. Eski çağ medeniyetleriyle böylesine bir alışveriş içinde bulunan Moore’un doğurganlık ve doğanın kendini yenilemesi, devamı sağlaması gibi bir konuya uzak olmaması kaçınılmazdır.



Resim 33 - Henry Moore, ***Reclining Figure***, The Henry Moore Foundation, Bronz



Resim 34- Henry Moore, ***Mother and Child***, The Henry Moore Foundation, bronz

Henri Matisse, gitgide detaylarından sıyrılan heykellerini resimlerinden çıkışla tasarlayan bir sanatçıdır. Matisse'in Recumbent Nude (1907) adlı heykelini Blue Nude, Suvenir of Biskra adlı tablosundan geliştirdiği söylenebilir. Figürün ritmik gücü gövdenin alt ve üst bölümlerinin geriliminden gelmektedir. Degas ve Rodin'in heykel tarzlarından bağımsızdır. Hacimlerin böylesi dağılımına onda rastlanmaktadır. Picasso bu işi gördükten sonra konuyu iki boyuta çizim ve resme dönüştürmek üzerine denemeler yapmıştır.

Matisse'in bir seri olarak ürettiği ve modern heykelin gelişimini gözlemleme fırsatı bulduğumuz "Woman in Back View" (Bkz. Resim 35-38) serisinin (Arkadan Görünen Kadın olarak çevrilebilir) ilki olan parça onu takip eden diğer dördünden sonra bulunmuştur. Bu yüzden beş adet rölyeften oluşan seri çalışmanın ilk parçası "Woman in Back View 0" olarak adlandırılmıştır.



Resim 35- Henri Matisse, *Woman in Back View I*, Bronz, 1909



Resim 36- *Woman in Back View II*, Bronz, Garden, 1913



Resim 37- Henri Matisse, *Woman in Back View III*, Bronz, 1916-17



Resim 38- Henri Matisse, *Woman in Back View IV*, Bronz, 1930

Ayakları suyun altında kalan bir kadının arkadan görünüşünün işlendiği rölyef, klasik bir stüdyo pozu ve banyo sahnesinin cinsel çekiciliğinin birleşimidir.

İlkinden başlayarak akslarda, duruşta ve çizgilerde değişim gözlenir. 1.numaralı rölyefte (1909) kalçalar 0.numaralı rölyefe göre daha güçlü çizgilerle işlenmiştir. 2.numaralı rölyefte (1913) ise omuzlar yatay bir aksa oturur. 4.numaralı rölyefte (1930) de kalça bu değişimi takip eder ve yatay bir çizgiye oturur. 3.numaralı rölyefte (1916-17) alan 2.numaralı rölyefe göre 4 inch kadar azalmıştır. Böylece figür yukarı yükselmiş ve başın üst kısmı rölyefin üst kenarından taşmıştır. Çizgilerin gitgide detaylardan arınan bir değişim sergilediği kadın bedenini işleyen bu rölyef serisi Matisse'in ve modern heykelin figüre bakışındaki değişimi anlamamızda önemli bir eserdir.

20. yüzyıl heykelinde figürün en çizgi dışı değişimi belki de kübizmle gerçekleşmiştir. Kübizmin önemli isimlerinden Alexander Archipenko (1887,Kiev) Moskova Akademisi'ni bitirdikten sonra Paris'e gitmiştir. Paris'te kendini yenilikçiliğin önde gelen ismi kılmayı başarmış ve kadın çıplaklığına yeni bir yaklaşım getirmiştir.

1912'de Yürüyen Kadın (Woman Walking) (*Bkz. Resim 39*) isimli çalışmasıyla ilgi uyandırmıştır. Delik başı ve göbeğindeki boşlukla bu iş, Picasso'nun kübizmi hakkında hiçbir şey bilmeyen sanatseverlere heykelde büyük bir devrim olarak görülmüştür.



Resim 39- Alexander Archipenko, **Yürüyen Kadın** (Walking Woman), 1914-15, Bronze, Özel Koleksiyon

Picasso'nun ilk heykeli Oturan Kadın (1902) isimli çalışmasıdır. 1909-30 arasındaki dönem haricinde heykel çalışmalarını 1960'a dek devam ettirmiştir. Picasso daha çok resimlerinden çıkışlı heykeller yapmıştır. Topuzlu Kadın ve Saçını Yapan Çıplak gibi heykeller bunun ilk örnekleri sayılabilecek çalışmalardır. Resimlerinde hâkim olan kadın figürü, heykelleriyle boyut kazanmıştır. Hayatının çeşitli dönemlerinde birlikte olduğu kadınların onun resimlerinde anlatılan cinsellikte büyük yeri vardır. 1931-2 tarihli bronz Kadın Başı (*Bkz. Resim 40*) heykeli bu özellikleri taşır. Birkaç çeşitlemesini yaptığı bu başın tam bir büst niteliği taşıdığı söylenemezse de John Berger'e göre Marie Thérèse ile özdeşleştirilmektedir.

Bu çalışmada güçlü ve abartılı bir burun ve küçük, açık içeri doğru girintili bir ağız ilk göze çarpan özellikleridir. Heykelin ölçekleri ayakta durarak bakmayı gerektirecek derecede büyüktür.

Büstün içine gizlenmiş göndermeleri John Berger şöyle dile getirmektedir;

“(. . .) Burun ve ağız, erkek ve kadın cinsel organlarının eğretilmeleridir; yuvarlanmış biçimler, popo ve uyluklardır. Bu yüz ya da baş, iki sevgilinin cinsel deneyimini kendinde birleştirmiştir; başın gözleri, onların bacaklarına kazınmıştır.”¹¹

Picasso eserlerinde kadınları ağırlıklı olarak işlemiştir. Bir kısmında kadınları kendileri olarak işlerken bir kısmında da idealleştirmeye gitmiştir. Eserlerinin birçoğunda işlediği kadın ve kendisinin bir bileşkesiyle ve bir anlamda oto-portre özellikleriyle karşılaşırız.

Picasso sanatında soyutlamaya gitmediğini, çevresinde var olan

¹¹ BERGER, John/Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı/Metis Yayınları/s. 170

nesneleri betimlediğini ve sadece yorumladığını vurgulamıştır. Bütünü parçalara ayırmak ve parçalar üstünde oynamak yoluyla tündengelim ve tümevarım yöntemleriyle oluşturduğu heykellerinde kadın figürünü öncelmiştir.



Resim 40- Pablo Picasso, *Kadın Başı*, Bronz, Kunsthaus, Zurich

Picasso'nun Afrika totemleri ve benzer ilkel sanat yapıtlarından etkilenmesi gibi, gerçeküstücü bir üslupla figüre yaklaşan Alberto Giacometti (1901–1966) de ilkel sanattan etkilenen isimlerdendir. Figürleri erimiş, incelmış ve mekânla karşıtlıkları ile var olan formlara dönüşmüştür. Uzatılmış

ve siluet özellikleri taşıyan kadın figürleri 1935–45 arasındaki dönemde göze çarpar. Varoluşçu bir yaklaşımla varlık ve hiçlik arasında ince, uzun ve hiçliğe yakın figürler mekân içinde kaybolurlar.

“Meydan” isimli beş figürden oluşan kompozisyonunda hareket eden dört erkek figürünün aksine kadın figürü hareketsizdir. Hiçbir figür diğeriyle karşılaşmazlar. Yalnızlık sanatçının heykellerinde önemli bir temadır.

Cinsiyet ve sex konusunu işlediği çift heykellerinden birisi olan Erkek figürünün bir yay formunda işlendiği Çift, Erkek ve Kadın (*Couple, Man and Woman*) (Bkz. *Resim 41*) (1928–29) isimli heykelinde, erkek bir ok ve yay formundadır. Tansiyonu yükselten bir şekilde okun sivri ucu geriye doğrudur. Tekme atmaya hazırlanan gerilmiş bir bacağı anımsatmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki boşluğu bölen bu form kadını simgeleyen içbükey kavisli formun ortasındaki boşluğa yönelir. Kadının cinsel organını temsil eden bu boşluğa değmese de erkeğin şiddet içeren bir cinsellikle kadına yaklaştığı vurgulanmaktadır.



Resim 41- Alberto Giacometti , **Çift, Erkek ve Kadın** (*Couple, Man and Woman*) (1928-29)
Bronz 40X40X16.5 cm. Modern Sanatlar Müzesi , Paris.



Resim 42- Alberto Giacometti, **Yatan Kadın (Rüya Gören Kadın)** (*Lying Woman (Woman Dreaming)*), 1929, Boyanmış Bronz, 24.5X43X14 cm., Alberto Giacometti Vakfı, Zürih

3.2.1 20. YÜZYILDA KADIN SANATÇILARDAN “KADIN” KONSEPTİ ÜZERİNE BİRKAÇ ÖRNEK

1930 doğumlu Niki de Saint Phalle akademik bir heykel eğitimi almamıştır. Katolik bir eğitim almış olan Saint Phalle, genç yaşlarında yaşadığı psikolojik sorunlar ve ardından gelen tedavi sürecinde sanatla tanışmış. Bu dönemde tanıştığı heykeltıraş Jean Tinguely ile evlenir. J. Tinguely ona sanat çalışmalarında destek olur.

Bir İspanya seyahatinde Gaudi'nin eserleriyle tanışır ve çok etkilenir. 1960'larda figüratif çalışmalarını gerçekleştirir. Çok renkli, kavisli formlar ve teknik anlamda Gaudi'ye benzer özellikler taşıyan işlerinde kişisel tarihinin izlerini görmek mümkündür. “Nana” serisi (*Bkz. Resim 43*), kadının toplumda takındığı rollerin birçoğunu barındırır. Bereket ve doğurganlığı ön planda tutarak gerçekleştirdiği bu seride rengârenk, iri, abartılı kıvrımlarıyla ve büyük ölçüleriyle ağırlığını koyan bir kadın imajı çizerken, kullandığı hafif materyallerle de kadının özgürlüğüne gönderme yapmaktadır.



Resim 43- Niki de Saint Phalle, ***Nanas***, Hannover



Resim 44- Niki de Saint Phalle, ***Josephine Baker***, Boyanmış Polyester

Teknoloji ve kültürün değişimiyle beraber kadın sanatçıların kendilerini ifade etme şekilleri de değişmiştir. Disiplinler arası sanatın kabulü heykel anlayışının değişmesinde etkili olmuş ve sınırlarını genişletmiştir. Toplumun kadına yüklediği rollerin bir eleştirisi niteliği taşıyan “beden heykeltıraşlığı” bu genişlemiş sınırlar içinde söz edebileceğimiz bir dil olmuştur.

Beden heykeltıraşlığı dendiğinde belki de akla ilk gelen isim diyebileceğimiz Orlan’ın ise bu dile verdiği isim “Carnal Art”. Orlan estetik ameliyatlara geçirek (Bkz. Resim 45) kendi bedenini değiştiren ve böylelikle kadının kendi bedenini kontrol edebileceğini vurgulayan bir sanatçıdır. Erkek iktidarına ve onun güzellik kavramına getirdiği eleştirel söylemi kendi deyişiyle bir “oto-portre” çalışması olarak görüyor.

“Orlan’ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan’da Zeuxis’in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir. Orlan da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçti. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana’nın meşhur burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdi.”¹²

¹² Dr. Kubilay Akman, Orlan’ın Suretleri, www.izinsizgosteri.net



Resim 45- ORLAN, *“Heryerde Olmak” (Omniprésence)*, 1993, Sanatçının New York’ta Gerçekleşen Yedinci Cerrahi Operasyonundan Fotoğraf

Bedeninin geçirdiği bu dönüşümü ve kurgulanmasını video performans olarak izleyicileriyle paylaşan Orlan gibi kendi bedenini kullanan ve sanattaki idealize edilmiş güzellik anlayışını eleştiren bir diğer sanatçı da Hannah Wilke’dir (1940-1993).

Önceleri heykeltıraş olarak üretmiş olan Wilke, daha sonraları çizimler, fotoğraflar ve videolarla sosyal, politik ve cinsiyet konularında üretim yapmıştır.

Hannah Wilke fiziksel ve duygusal olarak kendini teşhir etmenin, bedeni ve ruhu çıplak kılmanın estetik ve tinsel yolu olduğuna inanmıştır. Tüm işlerinde cinsellik, korku, güzellik ve yıkıcılık vardır.

Bir heykel formu olarak ya da sanat objesi olarak çıplak beden Hannah Wilke'nin ifadesinin ilk anlamlarıydı. 1970'lerde ve 1980'lerde gerçekleştirdiği performans, video ve fotoğraflarda kendi bedenini kullanarak, sanat tarihindeki ve pop kültürdeki kadının erotik temsili eleştirmiştir. Bu şekilde, toplumun tepkisini provoke etmeyi amaçlamıştır.



Resim 46- Hannah Wilke, **S. O. S. Starification Object Series**, 1974-1982, Karışık teknik

Kiki Smith de eserlerinde beden ve varlık arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Bedeni insanların ortak paydası olarak görmektedir. Heykelleri içsel yaralanmaları ve kırılganlıkları temsil etmektedir. Sanatçıya göre, beden acılarımızın ve hazlarımızın sahnesidir. Heykeltıraş yaşam ve ölüm üzerine düşüncelerini beden üzerinden anlatmaktadır.



Resim 47- Kiki Smith, *Lilith*, 1994, silikon, bronz ve cam, New York

Vanessa Beecroft ise canlı modellerle performanslar gerçekleştirirken, kadın bedenini kullanıyor ve izleyicinin beklentilerine, zamana, geçiciliğe ve ifadelere önem veriyor.

“ Beecroft 3 boyutlu bireysel ve grup portrelerini canlı genç kız ve kadınlarla boyuyor. Belli bir süre için, belli bir mekanı dolduruyorlar; giyinikler ve izleyicilerle hiçbir kontakları yok.

Sonuçta oldukça “cool” ve “ürkütücü” bir atmosfer ve izleyiciyi bir şekilde, pek hareket etmeyen ve nadiren bir şey beklermişçesine duran kızlar kadar, mekânın dışında gösteren, hissettiren bir sonuç elde ediliyor.

Beecroft’un işlerinin sınıflandırılması zor. Performanslardan mı yoksa Gilbert&George’un işleri gibi “canlı heykeller”den mi oluşuyor, ya da cansız hayatların psikolojik olarak yaşayan nesnelerle anlatıldığı portrenin modern bir formu mu?

“Hiç kimse rol yapmıyor, hiçbir şey olmuyor; hiç kimse bir şeye başlamıyor, ve hiçbir şey de bitmedi”¹³

¹³ Grosenick,Uta /Women Artists In The 20th and 21st Century/Taschen/2001 İtaly



Resim 48- Vanessa Beecroft, **Leipzig**, 1998, Performance, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig, Almanya



Resim 49- Vanessa Beecroft, **Show**, 1998, Performans, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD

4 TÜRKİYE'DE CUMHURİYETLE BİRLİKTE HEYKEL SANATININ GELİŞİMİ VE HEYKELDE KADIN FİGÜRÜNÜN YORUMLANMASI

Kadın temasının Türk heykelinde işlenmesine geçmeden önce, kadının toplumsal yerine ve tarihi süreç içerisinde kadının toplumsal statüsünün değişimine kısaca değinmek sonraki değerlendirmelerimizde faydalı olacaktır. Bu konuda Hasan Bülent Kahraman şöyle diyor;

“Niye acaba Batı, bedeni sürekli olarak gündemde tutuyor, fakat Türkiye’de bu konu enine boyuna tartışılmıyor, sanatın temel olgularından birisi olarak değerlendirilmiyor sorusunun üstünde uzun uzun düşünmek gerek. Bu hem bizim bilinç tarihimizin belli boyutlarını aydınlatan hem de bizim toplumsal, siyasal yaşamımızı anlamak için bugüne değin dikkate almadığımız bazı ipuçları sağlayacaktır.”¹⁴

İslamiyet’ten önce kurulmuş, Anadolu dışındaki Türk devletlerinde kadının erkekle eşit haklara sahip olduğu ve üretim ve sosyal yaşantıda erkeğin yanında yer aldığı görülmektedir.

Türk’lerin İslamiyet’i kabulüyle bu durum Arap kültürünün etkileriyle değişir. Selçuklu devrinde ise geleneksellikle birlikte kadın toplumsal statüsünü korumuştur. Aile ve devlet işlerinde söz sahibidirler. İmparatorluğun güçlenmeye başladığı dönemlerde kadınlar daha geri plana itilmiş ve hakları kısıtlanmıştır.

¹⁴ KAHRAMAN, Hasan Bülent/Cinsellik, Görsellik, Pornografi/Agora Kitaplığı/1. Basım/Haziran 2005/s.35

Fatih Sultan Mehmet döneminde İran kültürünün etkisiyle kadının toplumsal konumunu değiştirmeye başlar. Dinin etkisinin çok fazla kendini hissettirmedeği kırsal kesimde ise kadınlar, şehirli hemcinslerinin aksine toplumsal ve ekonomik eşitliklerini ve üretkenliklerini kaybetmemişlerdir.

Ancak ilerleyen zamanlarda şehirli ve saraylı kadının bu statüsü Osmanlı'nın batıya yönelmesiyle birlikte değiştirmeye başlar. 1839 Tanzimat fermanı ile süreç hızlanır. Tanzimat fermanı dolaylı yoldan kadının rolüne etki eder. 19. yüzyıla kadar sadece sübyan mekteplerinde eğitim gören kız çocukları için, Tanzimat'ı takiben, 1858 'de ilkokul ve ortaokullar açılmıştır.

1842'de ilk meslek okulu olan Askeri Tıbbiye'ye bağlı ebe okulu açılır ve bunu öğretmen okulu takip eder. 1914'de kadınlar için ilk yüksek öğrenim kurumu İnas Darülfünun'u açılır. 1922'de de tıp fakültesine ilk kez kız öğrenciler alınır.

Çalışma hayatına savaş nedeniyle erkeklerden boşalan yerleri doldurarak girmişlerdir. İmparatorluğun son dönemlerinde kadınların toplumsal statüsü eğitim seviyeleriyle birlikte artmış ve toplumsal alanda daha aktif olmaya başlamışlardır.

“(...) II. Meşrutiyet döneminin Osmanlı- Türk kadınının Batılı, dünyevi ve yeni bir kadın tipi yaratma yolunda büyük bir ivme olduğunu belirtmeliyim. Meşrutiyet dönemi kadını aktif bir kadındır. Mitinglerde siyasete karışıyor, çalışma hayatına atılmak zorunda kalıyor, eşleri savaşta öldükleri için ekonomik bir güç olarak kendini çekip çevirmeye çalışıyorlar, hatta konak eğitimi denilecek bir özel eğitim tarzı içinde saray çevresinin hanımlarına

dersler veriyor (örneğin Müfide Kadri böyle bir hoca), öğretmen okullarında yer alıyorlar; derneklerde örgütleniyorlar; yazarlık yapıyorlar; entelektüel birikimler sağlamaya çalışıyorlar.”¹⁵

“(…) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, aynı zamanda Batıda liberalizmle birlikte gelişen kadın hak ve özgürlüklerinin bizdeki yansımasının somut örneğidir. Kadınlık durumuna değgin düşüncelerin kurumsallaşmaya başladığının kanıtıdır.”¹⁶

“Bu okulda Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Sabiha Rüştü Bozcalı, Melek Celal Sofu ve Nermin Faruki gibi yetenekli sanatçılar yetişmiş, bu sanatçılar çeşitli etkinliklerde kendilerini göstermişler ve Galatasaraylılar Yurdu resim sergilerine katılarak övgüler toplamışlardır.”¹⁷

“1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi açıldığında heykel eğitim konusu olana kadar, Roma’da heykel eğitimini tamamlayıp yurda dönmüş olan Yervant Oskan’dan başka heykeltıraş yoktu. 1882’den 1923’e kadar geçen 41 yıl içindeyse heykeltıraş olarak adından bahsedebileceğimiz sadece 4 sanatçı yetişmişti: İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk, Nijad Sirel “¹⁸

¹⁵ ANTMEN,Ahu – ALIÇAVUŞOĞLU,Esra/Canan Beykal ile Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine/Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi/sayı:1/İstanbul/2006/s.141–142

¹⁶ BEYKAL Canan/Yeni Kadın Ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi/Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi/sayı:16/Ankara/Ekim 1983/s.9

¹⁷ BEYKAL Canan/Yeni Kadın Ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi/Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi/sayı:16/Ankara/Ekim 1983/s.10

¹⁸ BERK Nurullah - GEZER Hüseyin/50 Yılin Türk Resim Ve Heykeli/İş Bankası Kültür Yayınları/1. Baskı/1973/s.11

“Bu sırada Ratip Aşir kendi parasıyla Paris’te çalışmalarını sürdürmekte idi. Yurda döndü ve 1925’te açılan Avrupa sınavını kazanarak tekrar Paris’e gitti. Böylece Ratip, Cumhuriyet döneminde Avrupa’ya giden ilk heykeltıraş oldu. Onun ardından, sonraki yıllarda, Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman gönderildiler. “¹⁹

Eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen bu genç sanatçılarla birlikte dar bir ortamda da olsa sanatta canlılık kendini göstermiştir. Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve Abidin Elderoğlu’nun bir araya gelerek 1932 yılında kurdukları ‘D Grubu’ sergiler açarak az da olsa Avrupa’daki sanat ortamını yurda taşımıştır. Ancak böylesine bizden farklı bir kültürden, birkaç sanatçıyla getirilen halkın yabancı olduğu değerlerin, halk tarafından anlaşılması ve benimsenmesi söz konusu olamamıştır. Dini inançların negatif etkisi de bu tür bir değişimin kabulünü etkilemiştir.

Oysa ki;

“(. . .)Henüz Cumhuriyet’in ilanından önce Gazi Mustafa Kemal, 1922 yılının ocak ayında Bursa’da yaptığı konuşmada, Müslümanların yonutu bir put olarak görmeleri için artık hiçbir koşul kalmadığını belirtmiş, anıtların tarihte yaşanmış uygarlıkları günümüze taşıdığını vurgulamıştır. “²⁰

Cumhuriyet’in ilanından sonra daha çok yabancı heykeltıraşlar tarafından gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı konulu anıt heykeller, halkın ortak

¹⁹ BERK Nurullah - GEZER Hüseyin/50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli/İş Bankası Kültür Yayınları/1. Baskı/1973/s.13

²⁰ ŞENYAPILI,Önder/Otuz Bin Yıl ncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres, s. 95

bir değerini işlemeleri ve yüceltmeleri bakımından heykelin kabul anlamında etkili olmuştur.

Hüseyin Gezer bu konuyla ilgili olarak şöyle yazmıştır;

“(. . .)Bunun yanında, toplumsal gelişmelerin sonucu olarak duyulan bir gereksinmeyle birlikte başlayan bir başka uygulama, heykel sanatının bir konu olarak topluma ulaşmasında daha etkili rol oynuyordu: Atatürk Heykelleri.

. . .

Bu şekillerin aslında uygunluk derecesi, sanat yönünden başarı lş onu (halkı) ilgilendirmiyordu. O kadar ki, giderek halkın gözünde her <<boy heykel>> ya da bşt <<Atatürk>> olmuştu. <<Heykel>> kavramı <<Atatürk>> halinde şekillenmişti kafasında ilk kez. . .

Bu bakımdan ben, iyi, kötü, anıtların heykel sanatının benimsenmesi, yayılmasında büyük yarar sağladığına inananlardanım. “²¹

Hüseyin Gezer’in bu iyimser görüşlerinin aksine Jale N. Erzen genel olarak Türkiye’deki heykele yaklaşım ve heykelin toplum tarafından kabullenilmemesi üzerine şöyle bir gözlemde bulunuyor:

“Türkiye’de heykele karşı ilgisizliğin nedenleri olarak dini mantaliteyi ve kentlerdeki anıt heykellerin yaratmış olduğu yanlış heykel anlayışını

²¹ BERK Nurullah - GEZER Hüseyin/50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli/İş Bankası Kültür Yayınları/1. Baskı/1973/s.14

gösterebiliriz. Türkiye’de heykelin hangi koşullar içinde üretilip değerlendirildiğini anlayabilmek için heykelin genel kültürümüzde ne denli ters düştüğünü görebilmek gerekir. Bugün 1960’larda bazı yenilikçi belediyelerin kentlerde dikmiş oldukları heykellerin ne şekilde tahrip edildiğini çoktan unuttuk. Soyut olanlar kaybedildiler, figüratif olanlar kırıldılar, merhum Kuzgun Acar’ın yeni bir binanın yanına yerleştirilen heykeli bir süre sonra ortadan yok oldu. 1980’lerde yine çağdaş olduklarını göstermek isteyen bazı belediyeler kentleri heykellerle donatmak istediler. Bu yeni çabalar da nadiren iyi neticeler verdi; birkaç istisna dışında bu kent heykellerinin çoğu popüler beğeniye göre yapılmış, estetiği olmayan nesnelerdi.”²²

Cumhuriyet’in ilk dönemlerindeki kaygılar ve memnuniyetsizlikler ise farklıydı. Büyük boyutlu anıt-heykel yapımı ve dökümü için olanaklar yeterli değildi. Yetişmiş Türk heykeltıraşların bulunmasına rağmen, anıtların yabancı heykeltıraşlara yaptırılıyor olması gitgide rahatsızlık uyandırmaya başlamıştır. Gerek sanatçılar, gerekse basın durumdan rahatsızlıklarını dile getirmişlerdir. Cumhuriyet’in ilk on yılı geride bırakıldıktan sonra Türk heykeltıraşlar artık anıt heykeller ve büstler üretmeye başlamışlardır.

Cumhuriyet’in yabancı heykeltıraşlar tarafından üretilen ilk heykelleri İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlere yerleştirilmiştir.

²² ERZEN, Jale Nejdet/Mehmet Aksoy/Bilim Sanat Galerisi/1996/s.24

4.1 İstanbul, Taksim, Cumhuriyet Anıtı'ndaki Kadın Figürleri

İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica imzalı ve 1928 tarihli Cumhuriyet anıtının kaidesi Guilio Mongeri tarafından yapılmıştır. Dört cepheli bir anıttır ve iki ana cephesine figür kompozisyonları yerleştirilmiştir.

Anıtta birçok kadın figürü ve betimlemesi vardır. Kaideyle bir bütün olarak tasarlanmış kaideli heykelin kuzey cephesi Kurtuluş Savaşı'nı işlemektedir. (Bkz. Resim 50)

Kompozisyonun önünde yer alan Atatürk'ün sağ tarafında kucağında bebeğiyle yere çökmüş kadın; arka düzlemde askerler arasında bir başka kadın yer almaktadır. Bu cephedeki kadın figürleri Kurtuluş Savaşı'nın cephelerinde yer alan kadın kahramanları temsil etmektedirler.



Resim 50- Pietro Canonica, **Cumhuriyet Anıtı**, Kuzey Cephesi, Taksim, İstanbul



Resim 51- Pietro Canonica, **Cumhuriyet Anıtı**, Güney Cephesi, Taksim, İstanbul

Anıtın güney cephesinde ise sivil kıyafetleriyle Atatürk, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak yer almaktadırlar. (Bkz. Resim 51) Onların arkasındaki figür grubunun arasında altı adet kadın figürü yer almaktadır. Bu kompozisyon kadın ve erkeğin yeniden yapılanan Türkiye’de bir arada yer alacaklarını anlatmaktadır.

“Anıtın batı cephesinde kaidenin üst kısmında madalyon kabartma olarak Cumhuriyet Türkiye’sini temsil eden modern bir genç kız portresi, doğu cephesinde, eski Türkiye’yi temsil eden peçeli bir kadın tasviri yer almaktadır”²³

²³ OSMA, Kıvanç/Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi/ C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2006 Cilt: 30 No:1 89–107

4.2 Ankara, Ulus Meydanı, Ulus (Zafer) Anıtı

Heinrich Krippel'in tasarladığı heykel 1927 tarihinde Ulus Meydanı'ndaki yerini almıştır. Atlı Atatürk heykelinin kaidesi etrafındaki figürlerden oluşmaktadır. Heykelin arka cephesinde şalvarlı mermi taşıyan bir kadın figürü yer almaktadır. (Bkz. Resim 52) Türk kadınının savaşa katkısını sembolize eden bu figürün yanı sıra kaidenin sol cephesinde yine Kurtuluş Savaşı'na katkıda bulunan cephane yüklü kağnı arabasını kucağında çocuğuyla çeken bir kadın tasviri yer almaktadır.



Resim 52- Heinrich Krippel, Ankara Ulus Meydanı, **Zafer Anıtı**, Mermi Taşıyan Kadın

4.3 Adana, Adana Milli Kurtuluş Anıtı

Ali Hadi Bara'nın Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleştirmiş olduğu Adana Milli Kurtuluş Anıtı (1933–1935) Türk heykeltıraşlarının başarılarının bir kanıtı niteliğindedir.

“(Zühtü) Müridoğlu Ağaç Dergisi'nin 10. sayısında Ali Hadi Bara'nın Adana Milli Kurtuluş Anıtı'na (1933- 1935) şu ifadelere yer vermektedir:

*“Türk heykeltıraşı olmadığını söyleyenlerin bu grubu görmesi ve sözlerini geri alması icap eder. Daha otuz yaşında bir Türk gencinin bunu yapması artık onları inandırmalıdır ki, Türk heykeltıraşlığı ecnebiye muhtaç değildir (...) Adana abidesi, artık ecnebi sanatkâr diye bir sürü dökümcü ve taşçıları memlekete dolduranları susturmalıdır.”*²⁴

Adana Milli Kurtuluş Anıtı'nda yüksek bir kaidenin üzerinde duran Atatürk figürünü batı, güneydoğu ve kuzeydoğu yönlerinde daha alçak kaidelerde bulunan figür ve figür grupları çevrelemiştir. Figür gruplarının ikisinde de Türk kadınına yer verilmiştir.

Güneydoğu heykel grubunda vurulup yere düşmek üzere olan askerin elinden tüfeğini alan ve mücadeleye katılan Türk kadını işlenmiştir. (Bkz. Resim 53) Askerin düşme hareketinin en gerilimli anında işlenişi ve öne doğru hamle yapmak üzere tasvir edilen kadın figürü dramatik bir kompozisyon oluşturmuşlardır. Yüz ifadeleri, vücutların duruşları ve gerilimleri konuyu bütünlemek amaçlıdır.

²⁴ <http://www.sanalmuze.org/sergiler/>

Kuzeydoğu kompozisyonu ise mücadelenin zaferle noktalandığı, görevini yapmış askerin beklediği bayrağı diz çökmüş bir şekilde öpen genç kadın vatana bağlılığı sembolize etmektedir. İki figürü birbirine bağlayan bayraktır. (Bkz. Resim 54)



Resim 53- Ali Hadi BARA, *Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Güneydoğu cephesi)* 1933–1935



Resim 54- Ali Hadi BARA, *Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Kuzeydoğu cephesi)* 1933–1935

4.4 Ankara, Anıtkabir, Kadın Heykel Grubu

Hüseyin Özkan'ın gerçekleştirdiği kadın figürlerinden oluşan kompozisyonda (*Bkz. Resim55*), ulusal giysiler giymiş üç kadın dik duruşlarıyla Atatürk'ün vefatının acısına rağmen azimli ve güçlü Türk kadınıni temsil etmektedirler. Önde duran iki figürün elleri arasında uzanan, buğdaydan oluşan çelenk bereketli toprakları temsil etmektedir. Bu sembol geleceğin Türkiye'sinin üretimini ve bu üretim içinde yer alacak Türk kadınıni da vurgulamaktadır diyebiliriz. Soldaki kadın, ileri uzattığı elindeki kapla Atatürk'e Tanrı'dan rahmet dilemekte, ortadaki eliyle yüzünü kapatmış kadın ise Atatürk'ün ardından ağlamaktadır. Sert ve güçlü çizgilerle aşırılığa kaçılmadan yapılmış bu çalışmada sağdaki kadının ayaklarının bir adım atacakmış gibi duruşundan ilerleme ve gelişmeye açık bir kadın profili çizilmek istenmiştir.

Mısır sanatındaki Tanrıça'ların dik duruşlarına benzeyen figürler malzemenin ağırlığını kullanarak anıt heykelin ifade gücünü vurgulamaktadır.

Heykelin anıt heykel ve büst olarak kabulünün ötesinde bugünkü çok yönlülüğüne bakıldığında sanatın geldiği şu andaki noktada, belleğin en az güncel kadar önemli olduğunu görüyoruz.



Resim 55- Hüseyin Özkan, *Kadın Heykel Grubu*, Anıtkabir, Ankara

Türkiye’de anıt-heykel ile günlük yaşamın içine giren heykele bakışın ve heykel anlayışının sınırları ne kadar genişletilmiş olursa olsun, var oluşunu geçmişle olan bağlarını koruyarak devam ettirmektedir. İnsandan bağımsız bir heykel değişiminden bahsetmek gerçekçi olamaz. Tarihsel bir bütünlük içindeki bu değişimi göz ardı edip temelsiz bir yenilikçilik büyük bir hata olacaktır. Türk heykelinin belki de en büyük eksikliği güncel olana öncelik tanımış olması ve bu coğrafyanın tarihinde barındırdıklarından yeteri ölçüde beslenmemiş olmasıdır.

1980'lere kadar figüratif heykelin çağdaş görülmemesindendir ki soyut yaklaşım öncelenmiştir. Bununla beraber Türk heykelinde figürün hak ettiği şekilde değer gördüğü ve işlendiği de söylenemez.

Çalışmalarında figüre özellikle de kadın figürüne önem veren Ali Hadi Bara, Zerrin Bölükbaşı, Zühtü Müridoğlu, Hüseyin Gezer, Şadi Çalık, Rahmi Aksungur, Haluk Tezonar, Ferit Özşen, Mehmet Aksoy, Nilay Kan Büyükişleyen, Koray Ariş, Azade Köker akla gelen sanatçılardandır.

Bu sanatçılardan daha önceki sayfalarda Adana Milli Kurtuluş Anıtı ile isminden bahsettiğimiz Ali Hadi Bara; Türk heykelinin klasik gelenekten soyutlamaya doğru değişen çizgisinde önemli bir yer tutmaktadır.

Ali Hadi Bara 1906 yılında Tahran'da doğmuştur. 1923'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren Bara, iki yıl ara verdiği eğitimine dönmüş ve 1927'de devlet bursu ile Paris'e gitmiştir. İlk çalışmalarında Despiau ve Maillol gibi büyük ustaların etkisi hissedilir. Bara'nın ilk büstlerinde figür ve anıtlarında çağın klasik eğilimlerine bir ayak uydurma çabası görülür.

Hadi Bara'nın yapıtlarına örnek olarak Adana anıtını, Fevzi Çakmak, Tevfik Fikret heykellerini, Adana Milli Kurtuluş Anıtı'nı, Mürtoğlu ile birlikte yaptığı Barbaros anıtını ve "Havva" (*Bkz. Resim 56*) başta olmak üzere birkaç çıplak kadın figürünü sayabiliriz. Bu son yapıt Aristide Maillol'un etkisini taşımakla birlikte Bara'nın en güçlü en başarılı çalışmalarından biridir.

1929'da Paris'te Sonbahar Sergisi'nde gösterilen bu nü, ayrıntılardan arınmış anıtsal bir yapıttır. Bronz rengine boyanmış alçı döküm bu heykel İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

“(. . .)

Kütlenin seyrinden boşluğun araştırılmasına Bara'nın ikinci Paris seyahati öncesinde gerçekleştirdiği heykeller, içerisinde yer aldığı coğrafyada üretilen yapıtlarla aynı seyri takip eder. Portre mahiyetinde büst ve çıplak kadın bedeni etütleri bu dönemin karakteristik konu ve yontularıdır. Bununla beraber Bara'nın İhsan Özsoy'un öğrencisi olduğu öğrencilik dönemine ait herhangi bir çalışması günümüze ulaşmamıştır. Sanatçının üzerinde konuşulabilecek en erken tarihli yapıtları 1927- 30 arası Paris'te ürettiği çalışmalardır. Şu an için Resim Heykel Müzesi'nde bulunan “Havva” adlı heykel, Maillol etkili tipik bir ideal güzellik kavrayışını yansıtır. Sol kolu ile yüzünü gizleyen oturur haldeki bu kadın bedeni, çok açık ki birebir bir doğa gözlemi değil, sanatçının özümsemişinden arta kalanlarla üretilmiştir. Zarif, dokusal etkileri gösterilmeye çalışılan bir kadından ziyade, kunt, form bütünlüğü sağlam, güçlü bir bedene sahiptir Havva. Doğaya bağlı bir anlayış yerine, plastik ifadenin ön planda tutulduğu, ölçü ve oran kaygılarının gözetildiği bir çalışmadı karşımızda duran. Aynı koleksiyonda bulunan iki adet nü ve bir adet tors çalışması ise Bara'nın klasik gelenek ile olan yakınlaşmasının izlerini taşır. Klasik Yunan heykellerinin duruş ve ifade özelliklerine sahip bu üç heykel, Bara'nın 1950 öncesi kütlenin alabileceği seyir üzerine giriştiği araştırmaların bir sonucudur. “²⁵

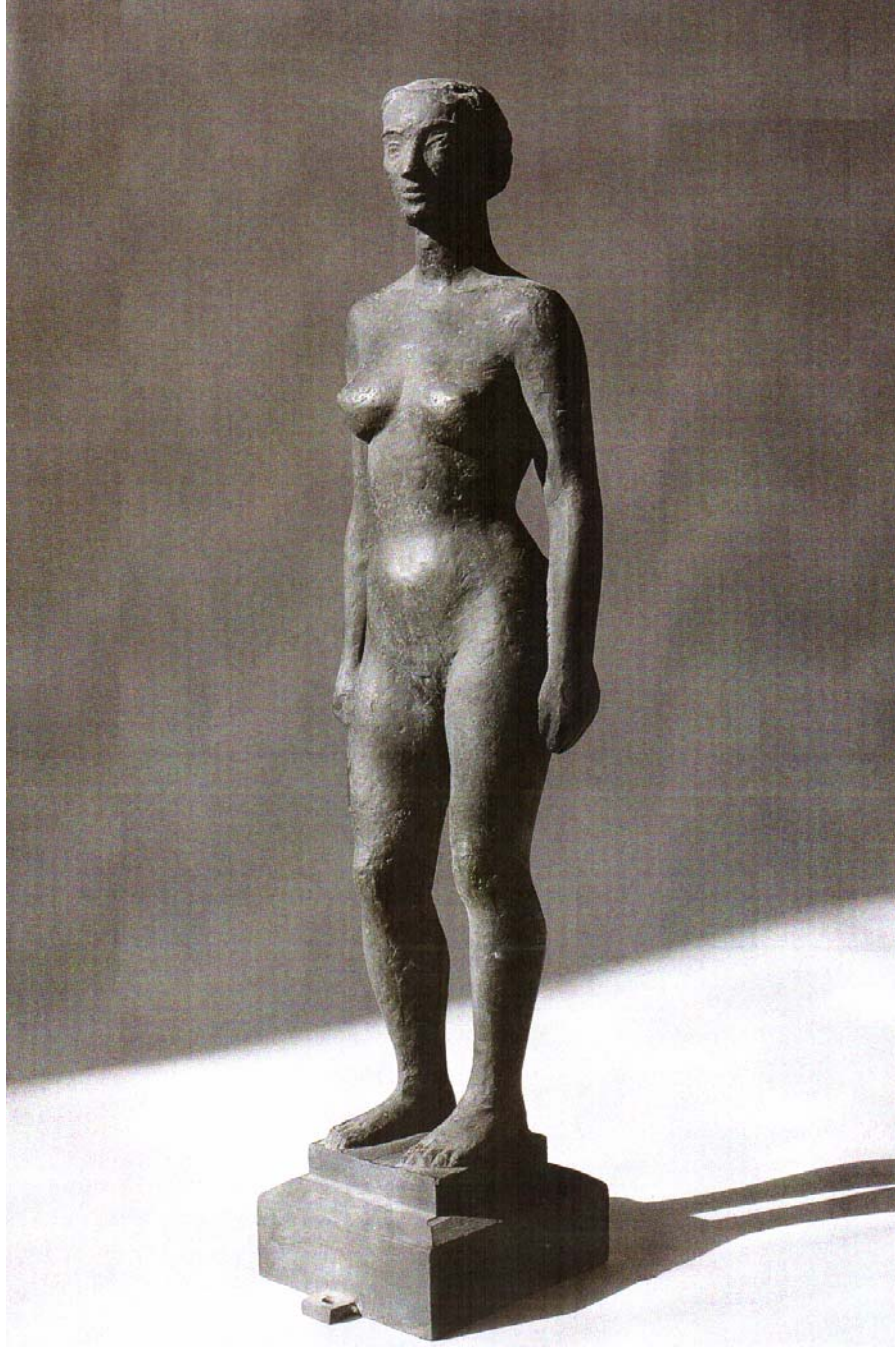
²⁵ Bellek ve ölçek : modern Türk heykelinin 15 sanatçısı/İstanbul/İstanbul Modern Sanat Müzesi/2006/s.40



Resim 56- Ali Hadi Bara, *Havva*, Alçı



Resim 57- Ali Hadi Bara, *Nü*, Alçı



Resim 58- Ali Hadi Bara, *Nü*, Bronz

Zühtü Müridoğlu'nun heykeline baktığımızda tüm çalışmalarında önemli bir yer tutan insan bedeninin, özellikle de kadın bedeninin heykelde taşıdığı önemi göreceğiz. Heykel Müridoğlu için öncelikle bir tasarım nesnesidir ve bundan dolayı da belli değerleri taşıması zorunludur.

İnsan bedeni öncelenmiş bir sanat tavrı ile eserler üretmiş olan Müridoğlu'nun ilk dönemlerinden başlayarak desenlerinin çoğunun çıplak model çalışmaları olduğu görülür.

Maillol ve Rodin gibi heykelde bedeni önceleyen bu iki ustanın yollarını izlemeyi Müridoğlu daha Ali Hadi Bara'nın Paris'teki atölyesinde seçmiş. Heykel sanatındaki o döneme ait modernist yönelmeler Rodin ve takipçilerinin çizdikleri ölçülü deformasyonlar doğrultusunda ilerliyordu. Erken dönemlerinde tanıştığı bu iki ustadan esinlenen ve etkilenen Müridoğlu'nun tutarlı ve kararlı bir tavırla eserler üretmesinin sanatında ne denli önemli olduğu görülmektedir.

Sağ bacağının üstünde dengesini kuran sol başağını hafifçe kaldırmış İRHM'de (İstanbul Resim Heykel Müzesi) bulunan bronz döküm "Nü" adlı eseri (*Bkz. Resim 59*), Maillol'nun Akdeniz heykelini çağırıştırır. Müridoğlu'nun heykele yaklaşımı hakkında bize ipuçları veren bu heykel dengeleri ve duruşu yönünden Türkiye'deki çağdaşları için bir örnek niteliğindedir.



Resim 59- Zühtü MÜRİDOĞLU, *Nü*

Erken dönem modernizm ve klasik üslubun bir araya getirildiği bir heykel terbiyesinin izlerini gördüğümüz Müridoğlu, heykelde belli ölçüler

içinde deformasyonu benimsemiş bir tarza sahiptir. Maillol'nun 1890'larda yaptığı heykellerdeki duruş ve akış Müridoğlu'nun "Nü" heykeli için de geçerlidir.

1947'de ikinci Paris ziyaretinden yeni izlenimlerle dönen Müridoğlu, soyutçuluk ve figürün yeniden yorumlanması noktasındadır.

1980'li yıllardan itibaren buz pateni ve jimnastik gösterilerini izlerken etkilendiği sporcuların bedensel estetiklerinin uyumlarından yola çıkarak, önceki çalışmalarında klasik bir çizgide kendini gösteren uyumsallığı, modern anlamda yorumlamıştır. İnce ve dans eden figürlerinin çıkışı buradan gelmektedir. (*Bkz. Resim 60*) Bütün bunlar göz önünde bulundurulunca sanatçının yerçekimine karşı hareketlenmiş hissi uyandıran kadın bedenlerinin anlamlarını kavramak daha kolaydır.

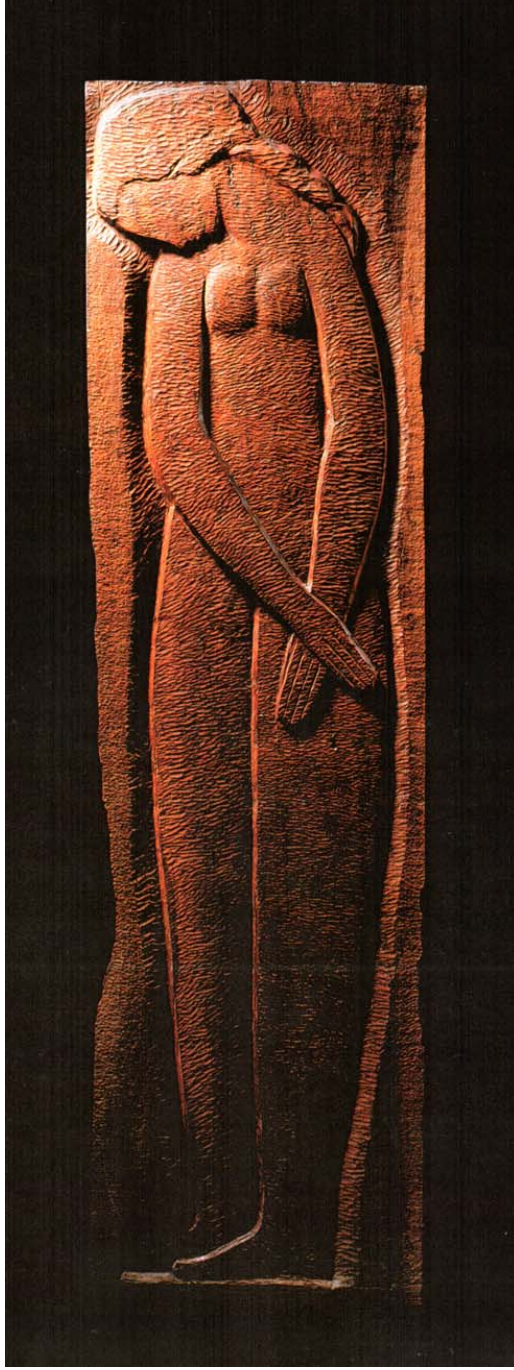
Müridoğlu'nun heykellerindeki çıplaklardan bahsedecek olursak, erotizmi öne çıkartan bir yaklaşımdan çok, çıplaklığı bir örtünme gibi göstermiş ve erotizmi vurgulayıcı bir dilden kaçınmıştır.



Resim 60- Zühtü Müridoğlu, ***Balerin***, Lale-Cengiz Akıncı Koleksiyonu, 1985, Bronz



Resim 61- Zühtü Müridoğlu, ***Figür***, Bronz, 1986



Resim 62- Zühtü Müridoğlu, *Ayakta Kadın Figürü*, Ahşap, Ferit Özşen Koleksiyonu

Figüratif heykel anlayışıyla kadın temalı heykeller üretmiş olan bir başka heykeltıraşımız da Hüseyin Gezerdir. Heykellerinde ağırlıklı olarak Aşk ve Ana ile çocuk konularını işlemiştir. Aşkı bir karşıtlıklar uyumu olarak görmüştür. Ona göre aşk eksi ve artının birbirini çekmesidir. Kendi deyimiyle “sürekliliği” sağlayan “üretkenliğin” de doğal mekanizmasıdır.

“(. . .) Mezopotamya, Mısır, Hint, ege yapıtları üzerindeki etüdlerim, tüm onsan sonraki dönemleri daha iyi anlamama yardımcı oldu. Onlarla, plastik yorumun en uç noktasındaki soyut sanat arasında çekilecek bir çizginin, biçimin, hacmin gramerini kavramaya yeteceğini hissettim. (. . .)”²⁶



Resim 63- Hüseyin Gezer, **Gerinen Kadın**, Bronz

²⁶ Modern Türk: 20. yüzyılın ikinci yarısında türk sanatı, İstanbul, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2001

“(. . .)Ana ve çocuk’a gelince, burada bir yandan “aşk”ın somut ürününü görüntüye getirirken, öbür yandan, ana-çocuk ilişkisini sorguluyorum. Kabul etmeliyiz ki “kadın” Doğa’nın temel unsurudur. (. . .)”²⁷



Resim 64- Hüseyin Gezer, **Çocuk ve Ana**, Bronz

²⁷ KINAYTÜRK, Hamit/Heykeltıraş Hüseyin Gezer’le Söyleşi/Sanat Çevresi/Nisan 1990/sayı.138/s10-13
Aktaran: ŞENYAPILI, Önder/Otuz Bin Yıl ncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres/s115



Resim 65- Hüseyin Gezer, *Birleşme – Bütünleşme*

Şadi Çalık ellili yıllarda da figüratif ve non-figüratif çalışmalarını birlikte devam ettirmiştir. Eski ve yeni yapıtlarında kaynaştırmış, yeniliklere açık bir sanatçıdır.

“Figüratif çalışmalarında genellikle ışık planlarını parçalayarak, keskin sınırlı, düz yüzeyler halinde oluşturan bir üslup hakimdir. Yapıtlarında genellikle dekoratif karakter ağır basar.”²⁸

Öğrencilik dönemlerinde gerçekleştirdiği figüratif heykellerinin yanında ilerleyen sanat hayatında gerçekleştirmiş olduğu, İzmir Fuar alanında havuz başındaki “Yatan Kadın” (Bkz. Resim 67), Resim Heykel Müzesi koleksiyonundaki “Nü” (Bkz. Resim 66) ve Giresun’daki “Adalet Sembolü” en bilinen figüratif çalışmalarıdır.

Figüratif çalışma Çalık için doğa yorumundan soyuta açılan bir yol olmuştur. Büstlerinde ve figürlerinde soyutlamaya yönelmiştir ve bu onu figürü varlık ve hiçlik arasında olabileceği en minimum şekilde ifade etmeye kadar götürmüştür. 1948 tarihli Nü çalışması İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’nda bulunmaktadır. Elleri başının üstünde birleşen kadın figürü günlük bir enstantanenin hareketi ve doğallığını taşımaktadır.

²⁸ GEZER, Hüseyin/Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli/Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları/1984/s199



Resim 66- Şadi Çalık, *Nü*, 1948, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 67- Şadi Çalık, *Yatan Kadınlar*, 1954, İzmir Fuarı Havuz Başı Figürü

Şadi Çalık'ın heykeldeki arayışları gibi Zerrin Bölükbaşı da figüratif çalışmalarla başlamıştır, daha sonraları eserlerinde soyut ve figürü bağdaştırma çabası vermiştir. Doğalcı bir üslupla eserler verdikten sonra, dışavurumcu bir tarza yönelen sanatçı, 90'lara gelindiğinde non-figüratif çalışmalara yönelmiştir.

“Atatürk Yılı’nda 27 yapıtıyla açtığı ve <<Atatürk Devrimlerinde Kadın>> adını verdiği sergiyle, bu olguda <<kadın>>ın fonksiyonunu ortaya koymayı amaçlamıştır.”²⁹

Bu sergiyi oluşturan heykeller sanatçının güncel olaylara ne kadar duyarlı olduğunu ve kayıtsız kalmadığını gösteren eserlerdir.

“Kadın sanatçılarla yurtiçinde ve yurtdışında sergiler açan Bölükbaşı, Türk heykelinde “kadın”ın etüt niteliğini aşip başlı başına sanat yapıtı olabilmesi yolundaki ilk adımı atmıştır.”³⁰

‘67 ve ‘71 yılları arasında İstanbul’da açılan Henry Moore heykel sergilerinin Bölükbaşı’nın figüratif çalışmalarında etkisi olmuştur. Bugün İstanbul Harbiye Orduevi’nin sınırlarında bulunan uzanan bir kadının betimlendiği figüratif çalışması bunun bir örneğidir. (Bkz. Resim 68)

²⁹ GEZER, Hüseyin/Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli/Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları/1984/s169

³⁰ <http://www.sanalmuze.org>



Resim 68- Zerrin Bölükbaşı, **Figür**, 1973, Beton, 195 x 155 x 78 cm. Harbiye Orduevi Bahçesi



Resim 69- Zerrin Bölükbaşı, **Zenci Başı**, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Bronz

Bu başlık altında hatırlatılması gereken önemli bir nokta da kadının heykel sanatındaki yer alışıını belirleyen *ne yazık ki* sadece kadının toplumsal statüsü ve üretimdeki yeri değildir. Türkiye’de siyasi iktidarlar sıkça sanata müdahalelerde bulunmuş, yasaklamalar getirmiştir. Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” (Bkz. Resim 70) isimli heykeli de bu yasaklamacı zihniyetten payını alan eserlerden biridir. Olay şöyle gerçekleşir;

“Duyar’ın kadın metaforuna başvurarak ele aldığı “Güzel İstanbul”, 10 Mart 1973’te Karaköy Meydanı’na yerleştirilir. Ancak “müstehcen” olduğu gerekçesiyle hükümetin Milli Selamet Parti kanadının tepkilerini çeker. Çıplak bir kadın heykelinin İstanbul ile ne gibi bir ilişkisinin olduğu sorularına Duyar, kentin doğal güzelliklerini bir kadın figürüyle anlattığı; yapıtında kullanmış olduğu motiflerden incirin kutsallığın, hanımelinin İstanbul’un havasının, arının nüfus yoğunluğunun, hareketin ve bereketin, narın da kentin efsanelerinin sembolü olduğu yanıtlarını verir. Milli Selamet Partisi Genel Başkanı ve dönemin Başbakan yardımcısı Necmettin Erbakan, 17 Mart 1973 günlü konuşmasında bu heykelin kaldırılacağını belirtir. Belediye Başkanı Ahmet İsvan da heykeli beğenmediğini söyler; fakat onun gerekçesi çıplaklık değil zevksizliktir.” Heykeli zevksiz olduğu için beğenmediğini” dile getirir. Vali Namık Kemal Şentürk’e göre ise heykelin yeri uygun değildir. Bahaneler ardı ardına gelir ve en nihayetinde 18 Mart 1973’te heykel yerinden kaldırılır. Basında çıkan yazıları ihbar kabul eden savcılık, 20 Mart’ta heykeli diken komite üyeleri hakkında soruşturma açar. Sanatçıların, aydınların karşı tepki göstermeleri üzerine 3 Mayıs 1973’te Güzel İstanbul, bugünkü yerine, Yıldız Parkı’na kavuşur. (“Güzel İstanbul’a Yasak”, Cumhuriyetin 75. Yılı Ansiklopedisi, C.2, s.692.)”³¹

³¹ Eczacıbaşı Sanal Müzesi

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=4091&ic=75&sergi=585&pg=2&order=40>



Resim 70- Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, beton

Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı'nın önündeki açık alanda Barış (Bkz. Resim 72) isimli heykeli yer alan Hakkı Karayığitoğlu İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitiminin ardından bir süre Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür.

Floransa döneminde büst, figür ve torslarla yalınlaştırılmış bir doğalcılıkla eserler vermiştir. Maillol, Giacometti ve Moore'dan etkilenmiş olan Karayığitoğlu ağırlıklı olarak kadın figürlerini işlemiştir. Eserlerinde kütsel ve durağan formlar hakimdir. Stilize edilmiş kadın bedenlerinde lirik bir minimal yaklaşımı gözlemek mümkündür.



Resim 71- Hakkı Karayığitoğlu



Resim 72- Hakkı Karayığitoğlu, **Barış** , Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, 1993, beton

Haluk Tezozar “1961-65 yılları arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü’nde eğitim görür. Aynı yıl, aynı kurumda asistan olarak görev yapmaya başlar. Modelaj hocası Ali Rıza’nın ve atölye hocası Hakkı Karayığitoğlu’nun yönlendirmesiyle heykele yönelir.1985 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Başkanlığı’na atanan Tezozar’ın Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol gibi ustaların yanı sıra Mısır ve Arkaik Dönem Yunan heykellerinden de etkiler aldığı görölmektedir. Haluk Tezozar, ölümünün 150. yılında (22 Mayıs 1977) Bonn’da düzenlenen Beethoven Haftası’na yirmi yapıtıyla katılır. Burada sergilediğı büst ve rölyeflerinde kaya dokularını andıran devingen bir form üzerinde iç ve dış dinamizmi açıklayan özgür modleli bir oylum düzeni dikkati çekmektedir.”³²

Özellikle portrelerinde, birbirlerine kayarak bağlanan ışık planları, sağlam bir iç yapıdan çok, yumuşak, duygulu bir modlaj ortaya koymaktadır.



Resim 73- Haluk Tezozar, **Büst**, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Bronz

³² Ahmet Köksal, “Heykel Sanatına Adanmış Bir Yaşam: Haluk Tezozar”, Art Decor

(. . .)1970’lerden bu yana Mehmet Aksoy figürü birçok farklı anlamıyla ele almıştır. Ancak, Türk sanatı içinde figür sınırlı bir anlayış kazandığından Aksoy’un işlerinde figürün rolü yeterince anlaşılmamıştır. (. . .)³³

Gerçekleştiremediği projeleri arasında yer alan “Toprak Ana” anıt projesi Kibele mitosuyla ilgilidir. Kendi mekânını yaratması düşünülmüş bu heykelde çevre tasarımları, iç ve dış mekânlar tasarlanmıştır. Gerçekleşseydi mezar taşı geleneği ve Kibele mitosundan çıkışla, bir müzeyi ve Anadolu’nun toprağa verdiği önemi vurgulayacak şekilde bitki örtüsünü de barındıracaktır.



Resim 74- Mehmet Aksoy, *İdol (Kybele’den Artemis’e Dörtlemesinden)*, Mermer, 2002

³³ ERZEN, Jale Nejdet/Mehmet Aksoy/Bilim Sanat Galerisi/1996/s.24

Mekân ve insanın birbirini tamamladığı birinin diğeri olmadan anlamının eksik kaldığı bir anlayışla heykellerini tasarlayan Aksoy'un, kadın figürünü kullandığı bir başka eseri de 1979 tarihli "Türkiye" heykelidir. (Bkz. Resim 75) Bununla ilgili olarak Jale N. Erzen, şöyle bir alıntı yapmıştır Mehmet Aksoy kitabında;

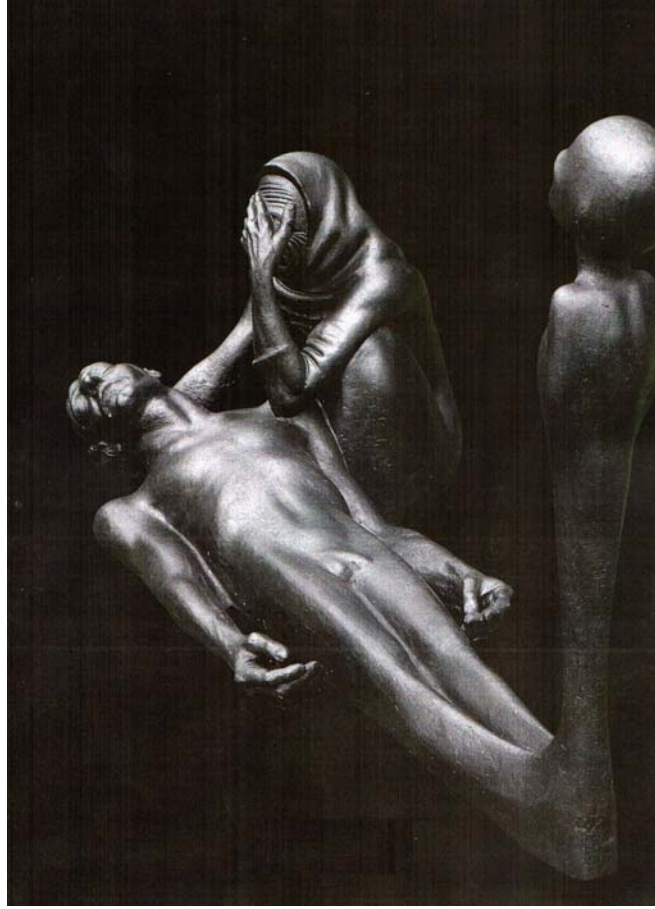
"(. . .)Zeynep Oral'ın bir makalesinde yazdığı gibi, 1980 Tarihli "Türkiye" heykeli Aksoy'un tavrını belirleyen erken çalışmalarından biridir;"Güzel Sanatlar Akademisi'nde sergilenen ve o gün bugün unutamadığım bir eser "Türkiye". Çıplak, gebe bir kadında simgelenen ülkem, Türkiye. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun deyişiyle 'Yediveren gül misali veren, habire veren' müthiş güçlü bir gebe kadın. " ³⁴



Resim 75- Mehmet Aksoy, *Türkiye*, polyester

³⁴ ORAL,Zeynep /Skylife/ 4/93, s.42 Aktaran: ERZEN,Jale Nejdet/Mehmet Aksoy/Bilim Sanat Galerisi/1996/ s40

Sadece Kibele çıkışlı kadın formlarıyla sınırlı değil elbette Aksoy'un kadını yansıtmaları. Toplum içerisinde kadına verilen farklı duruşları da anlatmaktadır. "1 Mayıs" (Bkz. Resim 76) isimli çalışmasında kaybına ağlayan bir kadın formu çıkıyor karşımıza. Sanatçının "Karşılaşma" çalışmasında ise örtünmüş bir kadın formunun karşısına koyduğu dans edercesine dağınık saçlı genç kız, güncel toplumsal kaygılarını dile getiriyor. Karşıtlıkların kullanılması Aksoy'un heykel dilinde sıkça görülen bir yöntemdir.



Resim 76- Mehmet Aksoy, **1 Mayıs**, Polyester

Heykellerinde Kadının doğurganlığını, bereketi ve Anadolu'yu konu edinen bir diğer sanatçı da Ferit Özşen'dir. Özşen heykele başladığı ilk dönemlerde non-figüratif çalışmalar yapmıştır. Daha sonraları bronz çıplaklar ve anıt-heykeller üreten Özşen için Kybele önemli bir semboldür.

“Yakın geçmişte çıplak modelin kalıbını çıkararak plastik kitlede reel beden ölçütlerini sınamaya girişen Ferit Özşen'in ise, tam zamanıdır kaydıyla hamle edip çeşitlediği çıplak dizisi, sanırım yalnız hareket ve duruş motiflerinin irdelendiği, anatomik ayrıntılar üzerinde egemen bir ustalığın izlerini taşımakla kalmıyor, aynı zamanda reel bir gözlemler dizisi de oluşturarak ifade ve jest fantezileriyle benimsenmiş bir hümor kalitesine de erişiyor. Dişi gövdelerin kıvrak beden ritmlerine yoğun bir ilgi duyduğunu gösteren bu çıplaklardan gebe olanı ise, yeni bir aşama doğurmaya hazırlanan sükunetiyle dineliyor. Bazıları alabildiğine pervasız duran bu bronz kalçalı kadınlar, promotion oyuncağı kılıklarıyla medya bataklığına düşürülenlerden farklı olarak, tüketim kerhanesinin sermayelerini oluşturmuyorlar.”³⁵

³⁵ TANSUĞ,Sezer / <http://www.istanbulheykeltiraslari.com>



Resim 77- Ferit Özşen, *Ana-Çocuk*, Kabataş Parkı, 2004



Resim 78- Ferit Özşen, *Yatan Ninočka*, Bronz



Resim 79- Nilay Kan Büyükişleyen, **Kadın**, Bronz

İnsana ve onun güzelliğine inancını, kadın, kadının doğurganlığı ve sevgisini önceleyerek heykellerinde işleyen bir diğer heykeltıraşımız da Nilay Kan Büyükişleyen'dir.

“Sanatçı kadına ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirir: “Doğadaki tüm canlılar kendi yaşam koşulları içerisinde bir estetik güzellik taşırlar. İnsan, bu varlıkların en güzelidir. Çağımızda insanlar arasında, günlük yaşamda cinsiyet ayrımı kalmamıştır. Akıl önem taşımakta buna bağlı olarak başarı geçerlik kazanmaktadır. Ancak estetik olarak güzel kadın doğanın yarattığı en kusursuz formdur. Dünyanın ve ilk uygarlıkların oluşumundan günümüze değin kadın formu, sanatçıların yansıtmak istedikleri duygu ve düşüncelerini

etkileyerek tasarılarında ve ortaya koydukları eserlerinde önemli bir yer alır. Kadın, duygusallığı, doğurganlığı ve beğenilme arzusu ile her gün daha güzelleşen, estetik değerleri yükselen bir dönemdedir. Çağdaş sanatta çok büyük yenilikler olduğu, düşüncenin ön plana çıktığı, ayrı sanat disiplinlerinin sınırlarını kaldırdığı bir dönemde bile, günümüzde kadın formu, bugünkü yorumu ile, görsel ve plastik sanat dallarında yoğun olarak işlenmektedir. Kadının beğenilme içgüdüğü ile günden güne daha da güzelleşeceğine, dolayısıyla kadın formunun önemini sürdüreceğine ve sanatçıları, sanatı her dönem etkileyeceğine inanıyorum.” (E. Oymak, Cumhuriyet’ten Günümüze Heykelde Kadın Teması”, yayınlanmamış, tarihsiz.)”³⁶

“Bir bölümü tek, bir bölümü çift figür temasına dayalı olan çalışmalarında, insan bedenini doğal yapısından uzaklaştırarak, soyutlayıcı bir teknik düzeyinde, ana formu çeşitlendirici doğrultuda ele alıyor, figürün devinimsel özelliklerini vurgulayıcı bir tonda, bu çeşitlenmeyi soyutçuluğun ileri aşamalarına taşıyor.”³⁷

³⁶ Eczacıbaşı Sanal Müzesi

³⁷ Kaya Özsevgin, Milliyet Sanat, sayı 499, 1 mart 2001, s62



Resim 80- Nilay Kan Büyükişleyen, **Ana**, bronz

Kadın figürünü ele alan ve yorumlayan bir diğer heykeltıraşımız da Koray Ariş'tir. Akademiyi bitirdikten sonra İtalya'daki eğitimini tamamlayan Koray Ariş'in, Beuys ve Cristo'dan etkilendiğini kendi sözlerinden öğreniyoruz. Osmanlı mezar taşlarından çıkışla başladığı yolculuğunda Türkiye'ye döndüğünde figüre dönmüştür. 80-84 arası figüratif çalışmalar yapan Ariş'in çalışmaları statik formlardan oluşmuş ve gittikçe yalınlaşmıştır.

Eksik bedenler ve köseleyle sarmalanmış kadın torsları denge ve hareketi barındırırlar. İlk bakışta sanki daha büyük bir harekete çabalarmışçasına ya da onları sarmalayan bağlardan kurtulmak istermişçesine devinen kadın figürleri, bastırılmış bir iç dinamiği hissettirmekteler.



Resim 81- Koray Ariş, *İsimsiz*



Resim 83- Azade Köker, *Saydam Sınırlar*, 1999, Karışık Teknik



Resim 82- Azade Köker, **Body Press**, Yerleştirme

Azade Köker farklı malzemeler kullanarak, değişik medyumları bir araya getiren günümüz sanatını yansıtan çalışmalarıyla önemli sanatçılarımızdandır.

“Azade Köker’in 1980’li yıllarda cam, metal, taş gibi malzemelere çeşitli anlamlar yükleyerek pişmiş topraktan yaptığı heykelleri, sanatçının 'kadın' meselesi üzerinde ağırlıklı olarak durmaya başladığı dönemin ürünlerini oluşturuyordu. Sanatçı, çağdaş simgelerle donattığı kadın heykellerini, çağlar öncesini çağrıştıran bir ifade biçimselliğiyle ortaya koyarken, kadının, tarihsel süreçteki varoluş mücadelesini de duyuruyordu, bir yönüyle. Köker’in özellikle son dönem çalışmalarında ise malzemeyi yine bir ifade aracı olarak kullandığı, ama konusuna yaklaşımının psikolojik boyutunun arttığı söylenebilir. Azade Köker’in son yıllarda kâğıttan yaptığı heykellerinde,

yalnızca kadın meselesine değil, yaşama ve varoluş mücadelesine, doğaya ve kültüre ilişkin daha sorgulayıcı bir tavrın izleri okunabilir. Son dönem yapıtlarında iç-dış, varlık-yokluk, geçicilik-kalıcılık gibi zıtlıkları duyuran sanatçı, nesnelerin ve gövdelerin içini boşaltarak, onların çevresine kâğıttan kılıflar örerek izleyicinin gerçeklik duygusuyla oynuyor, psikolojik bir mekânsızlık, zamansızlık etkisi uyandırıyor.

Azade Köker'in daha önceki dönemlerine ait kadın heykelleriyle, son zamanlarda gerçekleştirdiği kâğıttan elbiselerini karşılaştırmak ilginç. Köker, eski dönem işlerinde gövdeyi gösteriyordu; artık göstermiyor, yalnızca duyuruyor. Gövdenin bir arzu nesnesi olarak sunumunu yaşadığımız çağın herşeyi standartlaştırdığı gibi gövdeyi de standartlaştırma eğilimini, medyanın özellikle kadın gövdesini 'kuklalaştırma'sını, içten içe hissedilen ama görünmeyen, sessiz bir öfkeyle yansıtıyor.

Belki altını çizmemiz gereken küçük bir nokta daha var: Köker, 1980'li yılların sonuna dek yaptığı heykellerde kendi geçmişinin, kökeninin izlerini daha çok duyuran bir yaklaşım içindeydi. Son yıllardaki üretimi ise, bir göçebenin ne bir yere ne diğerine ait varolma halini çağırıştırıyor: İçi boş, içi görünen heykeller, unutmayı ve anımsamayı eşzamanlı olarak akla getiriyor; ve sanki, köklerimizi gövdede değil, zamana direnebildiği ölçüde, belleğimizde taşıdığımızı söylüyor.”³⁸

³⁸ www.borusansanat.com

5 SONUÇ

Bu araştırmada heykelde kadın figürünün farklı sanatçılar tarafından, farklı dönemlerde işlevsel ve estetik değişimlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Tarih öncesi dönemden beri gerek dinsel gerekse toplumsal inançlarının anlatım aracı olarak insan bedeni sanatın vazgeçilmez ana nesnesi olmuştur. Latince'de tamlik ve bütünlüğü ifade etmek için de kullanılan "Corpus" insan bedeni anlamına gelmektedir. Denge ve uyumu barındıran insan bedeni, antik kültürden kalan antropomorfist yaklaşımla Rönesans atölyelerinden başlayarak incelenmiş, ölçülmüş, parçalanmış, birleştirilmiş, "morph" edilmiş ve güncelliğini korumuştur.

İnsanlığın var oluşundan başlayarak kadın figürü çeşitli imge ve betimlemelerle sanatın içine girmiş, müzik, edebiyat, tiyatrodan olduğu, gibi görüntü sanatlarında da (sinema t.v.- videoart) konsept ve form olarak çokça işlenmiştir. Doğadaki en güzel formlardan biri olan kadın bedeni yüzyıllar boyu çeşitli sanatçılar, ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından yorumlanmıştır. Teknolojideki gelişimlerle birlikte gelişen, modernleşen, modernliğin ötesine geçerek çağdaşlaşan sosyal yapı ve toplumsal gelişim içerisinde sanat da yerini almıştır. Dolayısıyla figürlerde de büyük bir değişim oluşmuştur. Estetik değerlere sahip olan kadın figürü ve konsepti de çağımızda bu değişimle birlikte sanatta farklı okumalarla, estetik anlatımdan uzaklaşıp teknolojik metaya dönüşmüştür.

1970'li yılların feminist kadın sanatçılarının sanatsal söylemlerinin tekrara düşmesi ve benzer işlerin ilgi çekici şekle dönüştürülme ve sergilenme çabaları, sergilenen işlerin güzel bir seyirlik olmasından öteye

geçememelerine sebep olmaktadır.

İster heykelin çıkış noktası, ister izleyen, isterse de onu üreten eller olarak kadının 20. yüzyılın ikinci yarısında önceki dönemlere kıyasla daha aktif olduğu söylenebilse de referans kaynaklar bunun yeterli olmadığı noktasındadır.

Sonuç olarak değişen ve hareket halinde olan insan bedeni, özellikle de kadın bedeni, çok yönlü düşünme ve görmeyi yapısında barındıran heykele ve heykel sanatçısı için sonsuz bir kaynaktır.

6 KAYNAKÇA

- ANTMEN,Ahu – ALİÇAVUŞOĞLU,Esra/Canan Beykal ile Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine/Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi/sayı:1/İstanbul/2006
- BELLEK VE ÖLÇEK : modern Türk heykelinin 15 sanatçısı/İstanbul/İstanbul Modern Sanat Müzesi/2006
- BERGER, John/Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı/Metis Yayınları/s. 170
- BERK Nurullah - GEZER Hüseyin/50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli/İş Bankası Kültür Yayınları/1. Baskı/1973
- BEYKAL Canan/Yeni Kadın Ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi/Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi/ sayı:16/Ankara/Ekim 1983
- BÜYÜKİŞLEYEN, Nilay Kan, Çukurova Üniversitesi Konferans Metni, 2001
- DUBY, Georges&DAVAL,Jean-Luc /Sculpture From Antiquity to The Present Day/Tachen/Köln/2002
- ERZEN,Jale Nejdet/Mehmet Aksoy/Bilim Sanat Galerisi/1996
- GEZER,Hüseyin/Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli/Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları/1984
- GROSENICK,Uta /Women Artists In The 20th and 21st Century/Taschen/2001 İtaly
- KAHRAMAN,Hasan Bülent/Cinsellik,Görsellik,Pornografi/Agora
- KINAYTÜRK,Hamit/Heykeltıraş Hüseyin Gezer'le Söyleşi/Sanat Çevresi/Nisan 1990/sayı.138/s10-13 Aktaran: ŞENYAPILI,Önder/Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres

- KÖKSAL Ahmet, “Heykel Sanatına Adanmış Bir Yaşam: Haluk Tezonar”, Art Decor
- MARKUS, Ruth Sex and Gender in Giacometti’s Couples, Tel Aviv University
- MODERN TÜRK: 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA TÜRK SANATI, İstanbul, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2001
- ORAL,Zeynep /Skylife/ 4/93, s.42 Aktaran: ERZEN,Jale Nejdet/Mehmet Aksoy/Bilim Sanat Galerisi/1996
- OSMA, Kıvanç/Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi/ C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2006 Cilt: 30 No:1 89–107
- ÖZSEZGİN, Kaya,Milliyet Sanat, sayı 499,1 mart 2001
- RODİN, Auguste/Milo Venüs’ü’ne Mektup/Yeni Boyut/ 1/8 /Aralık 1982/s. 17-20 Aktaran: ŞENYAPILI/Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres
- SMİTH R. R. R./Helenistik Heykel/Çeviren:Ayşin Yoltar Yıldırım/1.Basım 2002/Homer Kitabevi
- ŞENYAPILI, Önder/Otuz Bin Yıl ncesinden Günümüze Heykel Sanatı/Metu Pres
- TURANİ,Adnan/Dünya Sanat Tarihi

LİNKLER

- www.sanalmuze.org/sergiler/
- www.hakkikarayigitoglu.com
- www.istanbulheykeltiraslari.com TANSUĞ,Sezer
- www.borusansanat.com

- www.izinsizgosteri.net AKMAN, Dr. Kubilay, Orlan'ın Suretleri,
- www.galleriaborghese.it
- www.museu.gulbenkian.pt
- www.vam.ac.uk/collections/british_galls/audio_talk_art/three_graces/index.html
- www.galleriaborghese.it/borghese/en/epaolinab.htm
- www.brown.edu/Facilities/David_Winton_Bell_Gallery/wilke.html)
- MADRA,Beral/Sanatta imge olarak kadın/
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=176073>
- ÖZBEY,Savaş/ Memleketimden heykel manzaraları/
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?viewid=370635>
- Mehmet Aksoy Web Sitesi
<http://x-hall.ada.net.tr/aksoy/calismalar.html>
- ANTMEN, Ahu / Yeter ki izleyici sıkılmasın! /
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=158380>
- Auguste Rodin Museum Web Sitesi <http://www.rodinmuseum.org/>

7 RESİM DİZİNİ

- **Resim 1- Willendorf Venüsü**,Viyana Doğa Tarihi Müzesi, kireç taşı
- **Resim 2- Oturan Tanrıça Heykelciği**,İ.Ö 6.bin(ilk yarısı),Çatalhöyük,Neolitik Çağ, Pişmiş toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi

- **Resim 3- *Tanrıça Heykelciği***, İ.Ö 6.bin (ikinci yarısı),Son Neolitik, Köşkhöyük, Niğde Müzesi
- **Resim 4- *Oturan Kadın Heykelciği***, Köşkhöyük, Son Neolitik Çağ, İ.Ö 6.bin yılın ikinci yarısı, Pişmiş toprak,Niğde Müzesi
- **Resim 5- *Oturan Heykelcik***,Canhasan,İlk Kalkolitik Dönem, İ.Ö 6.binin ortaları, Pişmiş toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi
- **Resim 6- *Nefertiti***, İ.Ö 1348 - 1336/5, kireçtaşı, Mısır Müzesi, Berlin, Almanya
- **Resim 7- *Emziren İsis (İsis nursing horus)***, Geç dönem İ.Ö 664-332, Louvre Müzesi
- **Resim 8- Praksiteles, *Knidos Aphrodite'si***, İ.Ö 4.yy, Vatikan
- **Resim 9- *Çömelen Aphrodite***, İ.Ö. 3.yy, Terme
- **Resim 10- *Capitolini Aphrodite'si***, İ.Ö 3-2 yy, Capitolini
- **Resim 11- *Medici Aphrodite'si***, İ.Ö. 3-2 yy, Ufizzi
- **Resim 12- *Troas'tan Aphrodite***, İ.Ö. 3-2 yy, Terme
- **Resim 13- *Milo Venüsü***, İ.Ö 2.yy sonları,Helenistik Dönem, Mermer, Louvre Müzesi, Paris, Fransa
- **Resim 14- Michelangelo Buonarroti, "*GECE*"**, Medici Şapeli, Giuliana Medici Lahti, Floransa, İtalya
- **Resim 15- Michelangelo Buonarroti, "*ŞAFAK*"**, Medici Şapeli, Lorenzo Medici Lahti, Floransa, İtalya
- **Resim 16- Cesky Krumlov, *Krumau Madonna***,1390-1400, Kunsthistorisches Müzesi,Viyana

- **Resim 17-** Michelangelo Buonarroti, ***Madonna ve Çocuk İsa***, 1503-1504, Bruges, Belçika
- **Resim 18-** Michelangelo Buonarroti, ***San Pietro Pietası*** , San Pietro Katedrali, Vatikan
- **Resim 19-** Lorenzo Bernini, ***Apollo e Daphne*** (Apollo ve Daphne), Mermer, 1622-1625, Borghese Galerisi (Galleria Borghese), Roma
- **Resim 20-** Giovanni Lorenzo Bernini, ***Rahibe Theresa'nın Vecd İle Kendinden Geçışı*** (Ecstasy of St Theresa), 1652, Mermer, Santa Maria della Vittoria, Roma, İtalya, Roma
- **Resim 21-** G. Bernini, ***Rahibe Theresa'nın Vecd İle Kendinden Geçışı*** detay
- **Resim 22-** Jean-Antoine HOUDON, ***Diana***, 1776, Mermer, Gulbenkian Vakfı (Gulbenkian Foundation), Lisbon, Portekiz
- **Resim 23-** Jean-Antoine HOUDON, ***Kış (Üşüyen Kız)*** (Winter (The Cold Girl)) 1783, Mermer, Fabre Müzesi, Montpellier
- **Resim 24-** Antonio Canova, ***Üç Güz el*** (The Three Graces), Mermer, Canova Müzesi, Possagno, İtalya
- **Resim 25-** Antonio Canova, ***Pauline Bonaparte***, Mermer, Borghese Galerisi, Roma, İtalya
- **Resim 26-** Auguste Rodin, ***Andromeda***, Rodin Müzesi, Doğu Galerisi, Philadelphia, ABD
- **Resim 27-** Auguste Rodin, ***Banyo Yapan Venüs (Toilette De Venus)***, Bronz, 1885
- **Resim 28-** Augute Rodin, ***Öpüş***, 1881-1882, Bronz, Paris, Rodin Müzesi koleksiyonuna 1920'de katılmıştır.
- **Resim 29-** Aristide Maillol, ***La Méditerranée***, Mermer, Musée d'Orsay

- **Resim 30-** Aristide Maillol, **De Rivier** (1939-43), Middelheim heykel parkı
- **Resim 31-** Constantin Brancusi, **Margit Pogany** Soldan sağa: **Margit Pogany I** 1912, **Margit Pogany II** 1913, **Margit Pogany III** 1933
- **Resim 32** - Constantin Brancusi, **Öpücük**, Mermer, 1907, Montparnasse Mezarlığı, Paris
- **Resim 33** - Henry Moore, **Reclining Figure**, The Henry Moore Foundation, Bronz
- **Resim 34-** Henry Moore, **Mother and Child**, The Henry Moore Foundation, bronz
- **Resim 35-** Henri Matisse, **Woman in Back View I**, Bronz, 1909
- **Resim 36-** **Woman in Back View II**, Bronz, Garden, 1913
- **Resim 37-** Henri Matisse, **Woman in Back View III**, Bronz
- **Resim 38-** Henri Matisse, **Woman in Back View IV**, Bronz
- **Resim 39-** Alexander Archipenko, **Yürüyen Kadın** (Walking Woman), 1914-15, Bronze, Özel Koleksiyon
- **Resim 40-** Pablo Picasso, **Kadın Başı**, Bronz, Kunsthaus, Zurich
- **Resim 41-** Alberto Giacometti , **Çift, Erkek ve Kadın** (Couple, Man and Woman) (1928-29) Bronz 40X40X16.5 cm. Modern Sanatlar Müzesi , Paris.
- **Resim 42-** Alberto Giacometti, **Yatan Kadın (Rüya Gören Kadın)** (Lying Woman (Woman Dreaming)), 1929, Boyanmış Bronz, 24.5X43X14 cm., Alberto Giacometti Vakfı, Zürih

- **Resim 43-** Niki de Saint Phalle, **Nanas**, Hannover
- **Resim 44-** Niki de Saint Phalle, **Josephine Baker**, Boyanmış Polyester
- **Resim 45-** ORLAN, **“Heryerde Olmak” (Omniprésence)**, 1993, Sanatçının New York’ta Gerçekleşen Yedinci Cerrahi Operasyonundan Fotoğraf
- **Resim 46-** Hannah Wilke, **S. O. S. Starification Object Series**, 1974-1982, Karışık teknik
- **Resim 47-** Kiki Smith, **Lilith**, 1994, silikon, bronz ve cam, New York
- **Resim 48-** Vanessa Beecroft, **Leipzig**, 1998, Performance, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig, Almanya
- **Resim 49-** Vanessa Beecroft, **Show**, 1998, Performans, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD
- **Resim 50-** Pietro Canonica, **Cumhuriyet Anıtı**, Kuzey Cephesi, Taksim, İstanbul
- **Resim 51-** Pietro Canonica, **Cumhuriyet Anıtı**, Güney Cephesi, Taksim, İstanbul
- **Resim 52-** Heinrich Krippel, Ankara Ulus Meydanı, **Zafer Anıtı**, Mermi Taşıyan Kadın
- **Resim 53-** Ali Hadi BARA, **Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Güneydoğu cephesi)** 1933–1935
- **Resim 54-** Ali Hadi BARA, **Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Kuzeydoğu cephesi)** 1933–1935

- **Resim 55-** Hüseyin Özkan, **Kadın Heykel Grubu**, Anıtkabir, Ankara
- **Resim 56-** Ali Hadi Bara, **Havva**, Alçı
- **Resim 57-** Ali Hadi Bara, **Nü**, Alçı
- **Resim 58-** Ali Hadi Bara, **Nü**, Bronz
- **Resim 59-** Zühtü MÜRİDOĞLU, **Nü**
- **Resim 60-** Zühtü Müridoğlu, **Balerin**, Lale-Cengiz Akıncı Koleksiyonu, 1985, Bronz
- **Resim 61-** Zühtü Müridoğlu, **Figür**, Bronz, 1986
- **Resim 62-** Zühtü Müridoğlu, **Ayakta Kadın Figürü**, Ahşap, Ferit Özşen Koleksiyonu
- **Resim 63-** Hüseyin Gezer, **Gerinen Kadın**, Bronz
- **Resim 71-** Hakkı Karayığitoğlu
- **Resim 72-** Hakkı Karayığitoğlu, **Barış** , Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, 1993, beton
- **Resim 73-** Haluk Tezinar, **Büst**, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Bronz
- **Resim 74-** Mehmet Aksoy, **İdol (Kybele'den Artemis'e Dörtlemesinden)**, Mermer, 2002
- **Resim 75-** Mehmet Aksoy, **Türkiye**, polyester
- **Resim 76-** Mehmet Aksoy, **1 Mayıs**, Polyester
- **Resim 77-** Ferit Özşen, **Ana-Çocuk**, Kabataş Parkı, 2004
- **Resim 78-** Ferit Özşen, **Yatan Ninoçka**, Bronz
- **Resim 79-** Nilay Kan Büyükişleyen, **Kadın**, Bronz
- **Resim 80-** Nilay Kan Büyükişleyen, **Ana**, bronz

- **Resim 81-** Koray Ariş, ***İsimsiz***
- **Resim 83-** Azade Köker, ***Saydam Sınırlar***, 1999, Karışık Teknik
- **Resim 82-** Azade Köker, ***Body Press***, Yerleştirme