

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

20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA FİĞÜR GRUBU KOMPOZİSYONLARI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20182302001 Emrah ÖNAL

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ

İSTANBUL 2020

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	
2. 20. YÜZYIL HEYKEL SANATI.....	2
2.1. 20. Yüzyıl Heykel Sanatında Figür.....	10
2.1.1. Fragman Estetiği – Bitmemişlik ve Sürecin İzleri.....	17
2.1.2. Kaide.....	27
2.1.3. Boşluk – Mekân.....	37
2.1.4. Dokunsallık (Tactility) ve Optik Olana İlişkin (Opticality).....	54
2.1.5. Tekrar (Yineleme).....	63
3. 20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA FİĞÜR GRUBU.....	67
3.1. Eugene Dodeigne (1923-2015).....	79
3.2. Duane Hanson (1925-1995).....	80
3.3. Edward Kienholz (1927-1994).....	82
3.4. Antony Gormley (1950-).....	82
3.5. George Segal (1924-2000).....	90
3.6. Juan Munoz (1953-2001).....	91
3.7. Magdalena Abakanowicz (1930-2017).....	93
3.8. Gustav Vigeland (1869-1943).....	96
3.9. Lynn Russel Chadwick (1914-2003).....	98
4. UYGULAMA	101
5. SONUÇ.....	119

6. KAYNAKÇA.....	122
7. ÖZGEÇMİŞ.....	127



ÖNSÖZ

Eser metnimin yazım sürecinde, bana çevirileriyle destek olan arkadaşım Seda Begüm'e, eser fotoğraflarının düzenlenmesinde yardımcı olan arkadaşım Enis Sofu'ya, bu yolculukta bana kattığı yeni bakış açıları ve desteği için danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ömer Yavuz'a, dünyayı saran pandemi boyunca, araştırmamı evde devam ettirdiğim süreçte benden desteklerini esirgemeyen aileme, emektar annem ve babama teşekkür ederim. Bununla birlikte salgın nedeniyle, var olan tek üretim alanım olan okulun kapanmasıyla, heykel üretimimi gerçekleştiremediğim bir dönem oldu. Metnin bitmesine yakın olan süreçte, benimle çalıştığı mekânı paylaştığı için, arkadaşım Esra Ekşi'ye de teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

Bu araştırma, üretilen figür grubu heykellerinin sanat tarihindeki koordinatlarını bulmak ve bu kompozisyonlar için bir kaynak oluşturmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Figür grubu, tarihsel süreçte birçok dönemde kullanılan bir kompozisyon biçimi olması nedeniyle, 20. yüzyıla gelmeden önce, figür ve figür grupları üzerinde genel bir inceleme yapılmış ve daha sonra 20. yüzyılda figür grubu kompozisyonlarına üretimlerinde sürekli olarak yer veren sanatçıların eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bununla birlikte, 20. yüzyıl figür heykelindeki değişim ve gelişim, fragman estetiği – bitmemişlik ve sürecin izleri, kaide, boşluk – mekân, dokunsallık (tactility) ve optik olana ilişkin (opticality), tekrar (yineleme) kavramları üzerinden değerlendirilmiş ve bu, figür grubu incelemesine de yansımıştır.

SUMMARY

This research aims to determine timelines of figure groups in art history as well as to be a source of literature of the compositions. Hence the figurative group has been one of the most used composition frame through history, a general analysis has been done about the state of figures and figurative group before 20th century, later on a comparative research has been conducted between the work of artists who produced figurative group composition constantly at 20th century. Moreover, evolution of figures and figurative sculpture in 20th century has been evaluated in terms of fragment aesthetics, tracks of process and imperfect aspect, base, space, tactility, opticality, repetition, thus these concepts find their place in analysis of figurative group.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Antonio Canova, Augustinian Kilisesi'ndeki Avusturya Maria Christina Anıtı, 1805, www.voyagevirtuel.net/autriches/pages/wien-augustiner-kirche-antonio-canova-tomb-for-archduchess-maria-christina-2.php

Resim 2. Amun Bakenkhonsu'nun Baş Rahibi, Antik Mısır Dönemi - M.Ö. 1320, <https://www.ancient.eu/image/3403/statue-of--amun-bakenkhonsus-high-priest/>

Resim 3. Willendorf Venüsü, M.ö. 25000, https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf

Resim 4. Laussel Venüsü, M.ö. 25000, https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Laussel

Resim 5. Lespugue Venüsü, M.ö. 25000, <https://www.donsmaps.com/lespuguevenus.html>

Resim 6. Auguste Rodin, Ben Güzelim, 1882, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/i-am-beautiful>

Resim 7. Antonio del Pollaiuolo, Herkül ve Antaeus, 1470-1475, <https://www.museio.org/story/antonio-del-pollaiuolo-hercules-and-antaeus-c-1470-1475>

Resim 8. Antonio Canova, Herkül ve Lichas, 1796, https://artsandculture.google.com/asset/hercules-and-lychas-antonio-canova/AAFVz_IJfSCy5g

Resim 9. Auguste Rodin, Adem, 1880-1881, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_\(Rodin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_(Rodin))

Resim 10. Auguste Rodin, Şeytanın Eli, 1903, <http://www.rodinmuseum.org/collections/permanent/103426.html>

Resim 11. Auguste Rodin, Tanrının Eli, 1898, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191046>

Resim 12. Auguste Rodin, Fırtına, 1903, <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/the-storm>

Resim 13. Auguste Rodin, Düşünce, 1901,

<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/101812.html#>

Resim 14. Auguste Rodin, İç Ses, 1896,

<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/meditation-or-inner-voice>

Resim 15. Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1864,

<https://risdmuseum.org/art-design/collection/mask-man-broken-nose-21341>

Resim 16. Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1907,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198565>

Resim 17. Milos Venüsü, , Antik Yunan Dönemi - M.Ö. 100

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphrodite-known-venus-de-milo>

Resim 18. Medardo Rosso, Ecce Puer, 1906, <https://www.mumok.at/en/ecce-puer>

Resim 19a. Medardo Rosso, Gülen Kadın, 1892,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rosso-laughing-woman-large-version-t04846>

Resim 19b. Medardo Rosso, Gülen Kadın, 1892 (arkası)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rosso-laughing-woman-large-version-t04846>

Resim 20. Michelangelo Buonarroti, Medici Madonnası, 1521-1534,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Medici%27nin_Madonna%27s%C4%B1

Resim 21. Georg Baselitz, İsimsiz, 1983,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-untitled-t06729>

Resim 22. Auguste Rodin, Danaid, 1889,

<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/danaid>

Resim 23. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1895,

<http://www.rodinmuseum.org/collections/permanent/103361.html>

Resim 24. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1895,

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/politics/Rodin_Burghers_of_Calais_stanford.jpg

Resim 25. Medardo Rosso, Paris Geceleri, 1895,
<https://buccaciosculptureservices.com/medardo-rosso/>

Resim 26. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, 1920,
<https://cursa.ihmc.us/rid=1R6CCSPQM-S3PP3V-2X7T/32.%20Constantin%20Brancusi.%20El%20comienzo%20del%20mundo.%201924.jpg>

Resim 27. Constantin Brancusi, Horoz, 1924,
<https://www.moma.org/collection/works/81692>

Resim 28. Edgar Degas, Küvet, 1889,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/196488>

Resim 29. Umberto Boccioni, Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi, 1913,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485540>

Resim 30. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam 2, 1960,
<https://krollermuller.nl/en/alberto-giacometti-walking-man-i-i>

Resim 31. Michelangelo Buonarroti, Marcus Aurelius Anıtı, 1538,
https://www.gettyimages.com/detail/photo/view-of-the-statue-of-emperor-marcus-aurelius-in-royalty-free-image/1203704194?uiloc=thumbnail_same_series_adp

Resim 32. Tamuin Figürü, 900-1521,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_adolescente_de_Tamu%C3%ADn_-_1.jpg

Resim 33. Donatello, Davud, 1430-1440, <http://www.italianrenaissance.org/donatello-david/>

Resim 34. Alberto Giacometti, Ayaktaki Kadın, 1948,
<https://www.guggenheim.org/artwork/4480>

Resim 35. Alberto Giacometti, Boşluğu Tutan Eller, 1934,
<https://www.moma.org/collection/works/81849>

Resim 36. Henry Moore, Uzanmış Figür, 1939,
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-reclining-figure-r1147454>

Resim 37. Pablo Picasso, Uzanmış Figür, 1931,

<https://www.museopicassomalaga.org/en/new-collection/5-unconscious-and-sculpture>

Resim 38. Jacques Lipchitz, Gitarlı Uzanmış Nü, 1928,

<https://krollermuller.nl/en/jacques-lipchitz-reclining-woman-with-guitar>

Resim 39. Barbara Hepworth, Anne ve Çocuk, 1934,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-mother-and-child-t06676>

Resim 40. Antoine Pevsner, La Chatte Balesi'ndeki Afrodite Heykeli İçin Model, 1927,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pevsner-model-for-the-statue-of-aphrodite-in-the-ballet-la-chatte-t02242>

Resim 41. Antoine Pevsner, Baş, 1924, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pevsner-head-t02241>

Resim 42. Naum Gabo, Yapılandırılmış Torso, 1917,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-model-for-constructed-torso-t06972>

Resim 43. Naum Gabo, Baş No.2, 1916,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>

Resim 44. Pablo Picasso, Gitar, 1912, <https://www.moma.org/collection/works/81723>

Resim 45. Bronz Adam ve Kentaur, Antik Yunan Dönemi - M.Ö. 8. Yüzyıl

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/249228>

Resim 46. Pablo Picasso, Bahçedeki Kadın, 1930,

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/femme-au-jardin-woman-garden>

Resim 47. Pablo Picasso, Kollarını Uzatmış Kadın, 1961,

<https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-petite-femme-aux-bras-ecartes-little-woman-with-outstretched-arms>

Resim 48. Alexander Archipenko, Yürüyüş, 1912,

<https://collection.cmoa.org/objects/ea49aded-c95b-4ac8-8b9d-2fcb65e7b2f1>

Resim 49. Yalvaran Genç, 20. Yüzyıl,

Read, Herbert. The Art of Sculpture. Üçüncü basım. New York: Pantheon Books. 1956

Resim 50. Belgian Congo, 19. Yüzyıl,

Read, Herbert. The Art of Sculpture. Üçüncü basım. New York: Pantheon Books. 1956

Resim 51. Michelangelo Bounarroto, Atlas, 1530-1534,

<http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/>

Resim 52. André Malraux, Hayali Müze, 20. Yüzyıl,

<https://www.e-skop.com/skopbulten/hayal%C3%AE-muze/3707>

Resim 53. David Smith, Asılmış Figür, 1935,

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/david-smith-sculptures/david-smith-sculptures-room-guide/david-smith>

Resim 54. David Smith, Uzanmış Figür, 1935,

<https://americanart.si.edu/artwork/reclining-figure-86061>

Resim 55. Henry Moore, Uzanmış Figür, 1936,

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-on-ch-recumbent-figure-r1147451>

Resim 56. Constantin Brancusi, Uyuyan Esin Perisi, 1910,

https://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Muse

Resim 57. Constantin Brancusi, Prometheus, 1911,

<http://www.constantinbrancusi.org/prometheus/>

Resim 58. Julio Gonzales, Kaktüs Adam, 1939, <https://www.guggenheim.org/artwork/1511>

Resim 59. Julio Gonzales, Don Kişot, 1930,

<https://www.artuner.com/insight/julio-gonzalez-and-david-czupryn-a-dialogue-between-dimensions/don-quixote-julio-gonzalez/>

Resim 60. Julio Gonzales, Aynalı Kadın, 1937,

<https://frenchsculpture.org/en/sculpture/1642-woman-with-a-mirror>

Resim 61. Reg Butler, Ayaktaki Kadın, 1951,

<https://hepworthwakefield.org/our-art-artists/collections/highlights/collection-highlights-reg-butler/>

Resim 62. Geoffrey Clarke, Anne ve Çocuk, 1951,
<https://www.bonhams.com/auctions/23928/lot/192/>

Resim 63. Auguste Rodin, Figür Parçaları,
<https://www.barnesfoundation.org/whats-on/kiefer-rodin>

Resim 64. Bronz Hermes Kriophoros Figürleri, M.Ö. 6. Yüzyıl,
True, Marion & Podany, Jerry. Small Bronze Sculpture from the Ancient World, Birinci Basım, The J. Paul Getty Museum, 1989

Resim 65. Riace Bronzları, M.Ö. 5. Yüzyıl,
<https://news.artnet.com/exhibitions/italy-risks-priceless-riace-bronzes-for-cash-82747>

Resim 66. Auguste Rodin, Victor Hugo Anıtı, 1890,
<https://www.tuttartpitturascultrapoesiamusica.com/2016/04/Auguste-Rodin.html>

Resim 67. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları (Sağ üstte İç Ses'in yer aldığı bölümün detayı) 1880-1917,
<https://artsandculture.google.com/asset/the-gates-of-hell/RAHPqSgYOocaPA?hl=tr>

Resim 68. Auguste Rodin, Adele Torsosu, 1884,
<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/torso-adele>

Resim 69. Auguste Rodin, Sonsuz Bahar, 1884,
<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/eternal-springtime>

Resim 70. Offering 4, Antik Meksika Dönemi, M.Ö. 900 - 400,
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/early-cultures/olmec/a/offering-la-venta>

Resim 71. Siyah Firavunlar, Antik Mısır Dönemi – M.Ö. 7. – 6. Yüzyıl,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Nubia>

Resim 72. Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros, Laokoon ve Oğulları, M.Ö. 1. Yüzyıl,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_ve_o%C4%9Fullar%C4%B1

Resim 73. Qin Shihuang'ın Toplu Mezarı, M.Ö. 221,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Toprak_Askerler

Resim 74. Sperlonga Heykellerinin mağaradaki olası konumları,

<https://www.romeartlover.it/Sperlonga2.html>

Resim 75. Polyphemus'un Kör Edilişi (rekonstrüksiyon), Helenistik Dönem – M.Ö. 50

<https://www.romeartlover.it/Sperlonga2.html>

Resim 76. Scylla Grubu (rekonstrüksiyon), Helenistik Dönem – M.Ö. 50

<https://www.romeartlover.it/Sperlonga2.html>

Resim 77. İmparator Tang Gaozong Mezarı Elçi Figürleri, 689,

https://en.wikipedia.org/wiki/Qianling_Mausoleum

Resim 78. Moai Grubu, 1200-1500,

<https://worldofwanderlust.com/visiting-easter-island-introduction/>

Resim 79. Atlant Figürleri, 900-1500,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Tula_\(Mesoamerican_site\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tula_(Mesoamerican_site))

Resim 80. Giambologna, Sabine Kadınlarının Kaçırılışı, 1583,

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rape_of_the_Sabine_Women

Resim 81. Adriaen de Vries, Farnese Boğası, 1614,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnesischer_Stier_Gotha.JPG

Resim 82. Antonio Canova, Üç Güzeller, 1813-1816,

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!ut/p/z0/ZYy9DoIwGABfBQdG_T6KL4VExMSxGhMsAupBqECLZT68_jiaBwvuTsQkIPQ8qkq6ZTRsp34LFiRcc6CMMYki-kGeXbY00O822KwhATEj0BOEfJjQsg6liFm7HsgNo3TCkQvXT1X-mYgr0vbFcFf_befanUfBsFBXI125dtB3shOjUWpfXwZ24yeuXnSOh-RLbzx-mh797Clj5TRcAV9Iy60rWYf6T44mQ!!/

Resim 83. Berter Thorwaldsen, Üç Güzeller, 1821,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Graces_Listening_to_Cupid%27s_Song_2_-_Thorvaldsens_Museum_-_DSC08571.jpg

Resim 84. Jean Baptiste Carpeaux, Dans, 1868-1869,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Carpeaux.jpg

Resim 85. Auguste Rodin, Üç Gölge, 1880,

https://www.artble.com/artists/auguste_rodin/sculpture/the_three_shades

Resim 86. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, 1880-1917,

<https://blog.britishmuseum.org/10-things-you-might-not-have-known-about-rodin/>

Resim 87. Kenneth Armitage, Rüzgardaki İnsanlar, 1950,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/armitage-people-in-the-wind-t00366>

Resim 88. Emil Cimiotti, Figürler Grubu, 1958,

Trier, Eduard. Form and Space, Sculpture of the Twentieth Century, New York: Frederick A. Praeger, 1962

Resim 89. Pablo Picasso, Yıkananlar, 1956,

<https://www.artforum.com/print/201510/hal-foster-56245>

Resim 90. Wim Delvoye, Rüzgar Gülü, 1992,

<https://wimdelvoye.be/work/foundry-works/rose-des-vents/>

Resim 91. Jane Alexander, Bom Boys, 1998,

<https://thegeorgiareview.com/posts/surveys-from-the-cape-of-good-hope/>

Resim 92. Drago Trsar, Göstericiler 2, 1957,

Trier, Eduard. Form and Space, Sculpture of the Twentieth Century, New York: Frederick A. Praeger, 1962

Resim 93. Alberto Giacometti, Orman, 1950,

<https://www.guggenheim.org/audio/track/the-forest-1950-cast-1950-by-alberto-giacometti>

Resim 94. Yue Minjun. Terakota Savaşçıları 2, 2000,

http://www.artnet.com/artists/yue-minjun/contemporary-terracotta-warriors-2-nine-works-w6qi89N3hQV7wIp_bI60TA2

Resim 95. Barbara Hepworth, Grup 1, 1951,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-group-i-concourse-february-4-1951-t02226>

Resim 96. Eugene Dodeigne, Yedili Grup, 1993,

<https://krollermuller.nl/en/eugene-dodeigne-seven-1>

Resim 97. Duane Hanson, Futbol Betimi, 1969, <https://www.mumok.at/en/football-vignette>

Resim 98. Duane Hanson, Vietnam, 1967,

<https://erenow.net/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/7.php>

Resim 99. Duane Hanson, Ögle Arası, 1989,

<http://www.lm-magazine.com/wp-content/uploads/2014/02/duane-hanson-sculptures-of-the-american-dream1.jpg>

Resim 100. Duane Hanson, Bowery Kimsesizleri, 1969,

http://postscriptexhibition.blogspot.com/p/duane-hanson_3844.html

Resim 101. Edward Kienholz, Taşınabilir Savaş Anıtı, 1968,

<http://3-is-enough.blogspot.com/2010/11/ed-kienholzs-portable-war-memorial-1968.html>

Resim 102. Antony Gormley, Avrupa Tarlası, 1993,

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-top-10-sculptors-working-today>

Resim 103. Antony Gormley, Kuantum Bulutu, 1999-2009,

<https://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/269#p11>

Resim 104. Antony Gormley, Alan, 1999-2003,

<https://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/253#p9>

Resim 105. Alan'ın yapılış sürecinden bir fotoğraf,

<https://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2275#p17>

Resim 106. Antony Gormley, Alan, 1999-2003,

<https://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/222#p18>

Resim 107. Antony Gormley, Başka Bir Yer (Almanya), 1997,

<https://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2298#p3>

Resim 108. Antony Gormley, Başka Bir Yer (Norveç), 1998,
<http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2351#p1>

Resim 109. Antony Gormley, İçeridekiler, 1996-1999,
<https://www.antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2158/page/574>

Resim 110. Antony Gormley, Kritik Kütle, 1995,
<https://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/254#p20>

Resim 111. George Segal, Otobüs Yolcuları, 1997,
https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=307

Resim 112. Juan Munoz, Son Konuşma Parçası, 1995,
<https://thecontemporaryaustin.org/exhibitions/juan-munoz-last-conversation-piece/>

Resim 113. Juan Munoz, Birçok Kez, 1999,
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/juan-munoz-a-retrospective>

Resim 114. Magdalena Abakanowicz, Katarsis, 1985,
<https://contemporarylynx.co.uk/photostory-an-trip-to-the-gori-collection/abakanowicz-1>

Resim 115. Magdalena Abakanowicz, Katarsis, 1985 (grubun diğer cepheden fotoğrafı),
<http://www.abakanowicz.art.pl/permanent/katarsis5.php.html>

Resim 116. Magdalena Abakanowicz, Kalabalıklar, 1990,
<https://medium.com/@milenaolesinska77/organic-structures-abakans-magdalena-abakanowicz-544ca5485f9b>

Resim 117. Gustav Vigeland, Monolit, 1930-1944,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Monolith_by_Gustav_Vigeland,_Oslo,_Norway_-_panoramio_\(12\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Monolith_by_Gustav_Vigeland,_Oslo,_Norway_-_panoramio_(12).jpg)

Resim 118. Gustav Vigeland, Monolit (detay), 1930-1944,
<https://www.historycoloredglasses.com/2017/05/httpswww-historycoloredglasses-com201705-oslos-must-see-vigeland-sculpture-park/>

Resim 119. Gustav Vigeland, Yaşam Çarkı, 1933-1934,
<http://mancamondo.altervista.org/europe4-norway-oslo.html>

Resim 120. Lynn Russel Chadwick, Dans Eden Figürler, 1956,

<http://www.artnet.com/artists/lynn-chadwick/dancing-figures-s18v8Z0MwYO6XLqp5ldR3w2>

Resim 121. Lynn Russel Chadwick, Birlik, 1953,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/chadwick-conjunction-t03712>

Resim 122. Lynn Russel Chadwick, İzleyiciler, 1963,
<https://fadmagazine.com/wp-content/uploads/The-Watchers.jpg>

Resim 123a. Emrah Önal, Bir Olmak, 2019, Polyester ve Ahşap, 182 x 200 x 145 cm

Resim 123b. Emrah Önal, Bir Olmak, 2019, Polyester ve Ahşap, 182 x 200 x 145 cm

Resim 123c. Emrah Önal, Bir Olmak, 2019, Polyester ve Ahşap, 182 x 200 x 145 cm

Resim 124a. Emrah Önal, Yük, 2019, Poliüretan, 20 x 23 x 18 cm

Resim 124b. Emrah Önal, Yük, 2019, Poliüretan, 20 x 23 x 18 cm

Resim 124c. Emrah Önal, Yük, 2019, Poliüretan, 20 x 23 x 18 cm

Resim 125a. Emrah Önal, Organizma 1, 2020, Beton, 30 x 45 x 20 cm

Resim 125b. Emrah Önal, Organizma 1, 2020, Beton, 30 x 45 x 20 cm

Resim 125c. Emrah Önal, Organizma 1, 2020, Beton, 30 x 45 x 20 cm

Resim 126a. Emrah Önal, Organizma 2, 2020, Beton, 32 x 48 x 25 cm

Resim 126b. Emrah Önal, Organizma 2, 2020, Beton, 32 x 48 x 25 cm

Resim 127a. Emrah Önal, Organizma 3, 2020, Alçı, 20 x 41 x 20 cm

Resim 127b. Emrah Önal, Organizma 3, 2020, Alçı, 20 x 41 x 20 cm

Resim 128a. Emrah Önal, Organizma 4, 2020, Beton, 45 x 65 x 40 cm

Resim 128b. Emrah Önal, Organizma 4, 2020, Beton, 45 x 65 x 40 cm

Resim 128c. Emrah Önal, Organizma 4, 2020, Beton, 45 x 65 x 40 cm

Resim 129a. Emrah Önal, Geçit (Organizma Serisinden), 2020, Alçı, 53 x 30 x 25 cm

Resim 129b. Emrah Önal, Geçit (Organizma Serisinden), 2020, Alçı, 53 x 30 x 25 cm

Resim 129c. Emrah Önal, Geçit (Organizma Serisinden), 2020, Alçı, 53 x 30 x 25 cm

Resim 130a. Emrah Önal, Organizma 5, 2019, Alçı, 24 x 30 x 20 cm

Resim 130b. Emrah Önal, Organizma 5, 2019, Alçı, 24 x 30 x 20 cm

Resim 131a. Emrah Önal, Organizma 6, 2019, Alçı, 18 x 41 x 23 cm

Resim 131b. Emrah Önal, Organizma 6, 2019, Alçı, 18 x 41 x 23 cm

Resim 131c. Emrah Önal, Organizma 6, 2019, Alçı, 18 x 41 x 23 cm

Resim 132a. Emrah Önal, Organizma 7, 2020, Alçı, 28 x 31 x 20 cm

Resim 132b. Emrah Önal, Organizma 7, 2020, Alçı, 28 x 31 x 20 cm

Resim 132c. Emrah Önal, Organizma 7, 2020, Alçı, 28 x 31 x 20 cm

Resim 133a. Emrah Önal, Organizma 8, 2019, Alçı, 37 x 27 x 50 cm

Resim 133b. Emrah Önal, Organizma 8, 2019, Alçı, 37 x 27 x 50 cm

Resim 134a. Emrah Önal, Organizma 9, Bronz, 2020, 42 x 16 x 17 cm

Resim 134b. Emrah Önal, Organizma 9, Bronz, 2020, 42 x 16 x 17 cm

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı; 20. yüzyılda, heykellerinde figür grubu kompozisyonu kullanan sanatçılardan seçilen örnek eserleri, biçim içerik açısından karşılaştırılmalı olarak sorgulamak ve bu inceleme sonrasında edinilecek çıkarımlarla gerçekleştireceğim heykel çalışmalarımı desteklemek.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

20. yüzyılda figür grubu heykeli üretmiş sanatçılar üzerine kaynak taraması yapılarak eserler belirlenecektir. Elde edilen veriler ışığında sanatçıların figür grubu heykeline yaklaşımlarındaki farklar analiz edilecektir. Bu incelemelerde kütüphane ve müze kaynaklarından faydalanılacaktır. Bu çalışma bir eser metni çalışması olacak ve bir sergi ile sunulacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Eser metni olarak sonuçlanacak bu çalışma, figür grubunun 20. yüzyılda nasıl ele alındığı incelenecektir. Yapılacak araştırmalar kapsamında heykellerin biçim- içerik ilişkisi, bunun plastik öğeler üzerindeki belirleyiciliği incelenecektir. Bu süreçte edinilen çıkarımlar ışığında bir sergi hazırlanacaktır.

2. 20. YÜZYIL HEYKEL SANATI

“Başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime ve sanata dönüştü.”¹

19. yüzyılın sonlarına kadar olan süreç genel olarak incelendiğinde; heykelin ilkel dönemde doğaya ve düşmana üstünlük sağlamak için üretilen bir ürün olduğu saptanırken, daha sonraki dönemlerde, otoriteleri sağlamlaştırma, kutsal ve önemli şahısları ölümsüzleştirme ve hatırlatma işlevlerini üstlenmiş olduğu görülür. Heykelin ne olduğu ve nasıl olması gerektiğinin sınırlarını çizen, oluşum şartlarını belirleyen tarih öncesi dönemden beri, bulunduğu toplumun inanç düzeni, dönemin düşünüş biçimi ve teknolojik imkanları olmuştur. Bu döneme kadar heykel, bu işlevleri gerçekleştirmeye yarayan bir araç olarak kalmıştır. Sanatçıların 20. yüzyıla kadar olan üretim sürecinde, eserin doğadaki herhangi bir şeyin temsili ya da taklidi (mimesis) yoluyla benzerini üretmiş olmasının sebebi tarih öncesi dönemlere dayanmaktadır. Tarih öncesi dönemlerde üretilen eserler sihirseldinsel düşünüşün ürünü olmuştur. Sanat bu dönemde düşman üzerinde güç anlamında üstünlük sağlamak için ve av ritüellerinde doğaya karşı kullanılan ‘büyülü bir araçtı.’² “Benzerliğin ve benzetlemenin büyük öneminin etkisi altında kalan ilkel insan, birbirine benzeyen şeyler özdeş olduğuna göre, bir şeyin “benzerini yapma” yoluyla doğa üzerinde sınırsız üstünlük kurabileceği sonucuna vardı.”³

Bu süreçte insan imgesi, figür formu ile tarih öncesi dönemden beri karşımıza çıkar. İlkel dönem insanı kendi imgesini yansıttığı figürü, dinsel ve sihirseldinsele aktivitelere kullanıp, insanı bu imge yoluyla özdeşleştirerek doğa ve düşman karşısında güçlü kılmaya çalışmıştır.

19. yüzyıldan önceki dönemlerde bir heykelin başarılı bir şekilde sonlandırılmasının en iyi yolu, daha önce birçok kez denenmiş, değerlendirilmiş ve kanıtlanmış olan geçmiş dönemlerdeki üsluplara başvurmak olmuştur. Bu nedenle, Yunan heykeltıraşlarının, doğayı yansıtırken kullandığı bilgiler, teknolojinin de bilgi ve malzeme dağarcığına olumlu etkilerine ve yeni keşiflere rağmen, 1900'lere kadar, etkisini yitirmemiştir. Bu döneme

¹ Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, 53

² Ernst Fischer, A.g.k. 52

³ Ernst Fischer, A.g.k. 50

tanıklık eden ve bir Antikçağ heykel koleksiyoncusu heykeltıraş Rodin'e göre daha önce hiçbir üslup, yaşamı Antikçağ sanatçısından daha iyi yansıtamamıştır. Rodin bu konu hakkında şunları söylemiştir:

“Antikçağ sanatı yaşamı yansıtmayı başardı, çünkü o dönemin insanları, doğayı gözlemlemekteki ustalıkları sayesinde esas olanı gördüler; yani, büyük planları ve bu planların ayrıntılarını gördü onlar. Bu büyük planların yarattığı büyük gölgelerle yetindiler: Bunlar hakikatin ta kendisi olduğu için, oluşturdukları figürler de hiçbir zaman güç kaybetmedi.”⁴

Bu bağlamda Adolf von Hildebrand'ın, Rodin'in de içinde bulunduğu 19. yüzyıl heykel sanatına dair görüşleri önemlidir. Aynı zamanda bir 19. yüzyıl sanatçısı olan Hildebrand, *Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu* adlı kitabında, kendi döneminde bir yenilik örneği olarak Antonio Canova'nın *Augustinian Kilisesi'ndeki Avusturya Maria Christina Anıtı'nı* (Monument to Maria Christina of Austria in Augustinerkirche) (Resim 1) gösterir (Hildebrand, 2016: 92). Rönesans'a kadar mimariye doğrudan bağlı olan heykel, Canova'nın eserinde gerçekliğin farklı bir biçimde yorumlanmasının aracı olarak, mimariyle ilişkisini de farklı kılmıştır. Sanatçı üçgen bir mimari rölyefi duvara yerleştirmiş, rölyefin önüne bir kapı ve bu kapının önüne de bu geçit aracılığıyla mezara geçmek üzere olan figürler yerleştirerek kompozisyonunu tamamlamıştır. Bu kompozisyonda heykel, mimari rölyef sayesinde gerçekliğin sorgulandığı bir yanılsama oluşturur. Canova, yapıtta önde duran figürleri mimariden uzak bir şekilde konumlandırır. Bu da figürlerin ve arkada duran mimari rölyefin kendi başlarına bir etki uyandırmalarına neden olur. Figürler sanki oradan geçen ve o geçide girmeye yönelen insanlardır. Hildebrand'ın deyimiyle, “Figürler, taşa dönüşmüş gerçek erkek ve gerçek kadınlardır” (Hildebrand, 2016: 94).

⁴ Auguste Rodin, *Düşüncenin Kıvılcımları – Cehennem Kapısı'na Doğru*, Çev: Ayşegül Sönmezay,



Resim 1. Antonio Canova, Augustinian Kilisesi'ndeki Avusturya Maria Christina Anıtı, 1805

Hildebrand, kendi döneminde sergilenen statükoyu pekiştirmek için yapılan heykelleri, sanatçıların kendi fikirlerini gösterebilecek başka alternatifi olmayan, meydanlara bağımlı, çevresinde gezilebilen yapıtlar olarak görür. Bu yapıtlar, düşünceden yoksun, tek bir heykel biçiminin hâkim olduğu, mimari ya da herhangi bir tanımlı mekân ile bağlantısının koptuğu heykellerdir.

Bir figürün tüm cephelerine üretim sırasında eşit değer verilmesi, cephelerin arasında öncelik sıralaması olmaması, figürün önü veya arkasının olmamasına, Hildebrand'ın bahsettiği figürün resim etkisinin (tek düzlem/cepheden değerlendirme) ortaya çıkmasına engel olur (Hildebrand, 2016: 103-119). Sanatçı, mimari ve heykel ilişkisinde rölyefin önemini vurgularken bir yandan da 20. yüzyıldan farklı olarak rölyefin, taş heykel yontma sürecindeki rolüne de değinir. Hildebrand'a göre yontu, muhakkak çizimden türemiş olmalıdır. Çizimin katı malzeme üzerine aktarılıp oyulması sayesinde rölyef ortaya çıkar ve rölyef bu yüzeyin resimsel etki uyandırmasını sağlar. Bu süreç heykel tamamlanana kadar tekrar eder. Bu aynı zamanda çizimin yontma sırasında sadece çizgi dışında kalan blokları atmanın değil akabinde iç desen ile ilerlemenin de önünü açar. Antik dönemde de yassı bir

yüzeyin üzerinden yola çıkılan bu yöntemin kullanıldığı, kütlenin heykele dönüştürülmesi süreci görülebilir. Hildebrand bunun için Antik Mısır döneminden *Amun Bakenkhonsu'nun Baş Rahibi* (The High Priest of Amun Bakenkhonsu) (Resim 2) örneğini verir. Figür, ana hatlarının korunduğu ve bunların uzuvlara dönüştürüldüğü bir bloktan yontulmuştur. Hildebrand, heykelin tek düzlemde başlayarak yontulmasını, heykelin gerçekleştirilmesinin tek yolu olarak görür ve bu süreci şöyle açıklar:

“Zihnimizde tek bakışa yer vererek başlamak ve bütün öteki bakışların, bu ana görünüşün gerekli sonuçları olarak, kendilerini düzenlemelerine izin vermek. Bu nedenle heykeltıraş, üç boyutlu tasarımı görsel ya da resimsel bir tasarıma dayandırmaya ve çalışmasını tek bir görünüş temelinde düzenlemeye mecburdur.”⁵



Resim 2. Amun Bakenkhonsu'nun Baş Rahibi, Antik Mısır Dönemi - M.Ö. 1320

Bu görüş, Hildebrand'ın rölyefin heykel üretim sürecinde tek düzlemli özelliğinin kullanmasının önemini gösterir. Rönesans sanatçısı, Michelangelo Buonarroti, taşlarını yontarken bu yöntemi kullanmıştır. İlk taşın bir yüzeyine çizimi aktarır ve sonra rölyefe başlar gibi yontmaya başlar. Çıkan sonuç diğer düzlemleri de etkilemekte ve heykelin bitimine kadar bu metot tekrarlı bir şekilde izlenmektedir. Michelangelo'nun heykelleri hakkında, figürlerinin, adeta taştan doğuyormuş gibi görüldüğü şeklinde ifadelerin kullanılmasının nedeni, kullandığı bu yöntemdir. Sanatçının bitirmediği veya bitiremediği figürleri gören izleyiciler bu yöntemi uygulayış biçimini görmüşlerdir. Rodin'in heykellerinde bu, sürecin getirdiği bir mağduriyet olarak değil bir bilinçlilikle yapılmış olarak karşımıza çıkar. Çünkü Rodin, heykelini bilinçli olarak yarım bırakır ve bunu yaparken, yüzey ya da uzuv anlamında bir tamamlanmışlığın peşinde değildir. Bununla beraber imajın, iki boyutta başlayıp, dokunma duyusu ile üç boyuta geçirildiği bu yöntem,

⁵ Adolf von Hildebrand, Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu, Çev: Hakan Anay, 106

“Dokunsallık (Tactility) ve Optik Olana İlişkin (Opticality)” ile doğrudan ilişkili olup metnin ilerleyen aşamalarında ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Michelangelo’nun çalışmalarının bir diğer karakteristik özelliği de figürlerinde olabildiğince boşluktan kaçınmasıdır. Bu tutum, geleneksel heykelin kapalı form anlayışı ile desteklenmiştir. Uzunlar heykel dışına doğru değil, heykelin merkezine doğru yönelerek figürün derli toplu duruşunu ve boşluktan kaçınmasını sağlar (Hildebrand, 2016: 116-117).

20. yüzyılın başlarında, teknoloji ve bilim alanında meydana gelen hızlı gelişmeler sanatı derinden etkilemeye başlamıştı. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*’nde bu dönemi şu şekilde ifade eder:

“1900’lerde ilerlemeye inanan insanları anlamak, bugün bile geç değildir. Bu insanların yararlanabilecekleri gelişmeleri bir düşünün: evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon; sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrikle aydınlatma, yeraltı trenleri, gramofon, radyo, telgraf, ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş yarım tonlu resimlerle süslü dergiler; 1903’ten sonra hızla gelişen uçak sanayi, Bleriot’nun 1909’da Manş’ı uçakla geçmesinin Avrupa’da yarattığı heyecan; 1895’te röntgen ışınlarının bulunması örneğinde olduğu gibi tıptaki çarpıcı gelişmeler; sanayideki hızlı ilerlemeler... Bütün bunlar, Batı dünyasındaki insanların çoğunluğunun maddi hayatında kuşkusuz rahatlama sağlayan etkenlerdi. Parıldayan ve düzenli bir şekilde hareket eden geometrik parçalarıyla makineler de çok geçmeden bu başarıların bir simgesi olmakta gecikmeyecekti. Ancak yarattığı etkiyle görsellik kazanan bir başka simge de elektrik gücüydü. İnsanoğlu - artık aşmak istediği geleneklerin zincirlerinden bir kurtulabilse – donanmış olduğu bütün bu yeni güçlerle herkes için daha iyi bir dünya yaratmaktan geri durmayacaktı.”⁶

20. yüzyıl, insanların çevrelerini ve iç dünyalarını yeniden sorgulamaya ve tanımlamaya çalıştığı, çeşitli köklü teknolojik, sosyal, kültürel, sanatsal, bilimsel değişimlerin eş zamanlı olarak yaşandığı, akabinde gelen iki dünya savaşı ile hareketli bir süreç olmuştur. Bu değişimler, insanların hayatının neredeyse her kesimine yansımış ve yeni bir sanatçı tipolojisinin doğmasına neden olmuştur. 1850’lerde artan sanayileşme oranı, bilimin optik alanındaki gelişmelerden, fotoğrafın icadına, fizik alanında atomun

⁶ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, 86

parçalanabilirliğinin gündeme gelmesine ve yeni bir kuram olan psikanalizin ortaya çıkışına kadar birçok değişimin kaynağı olmuştur.

Özellikle fotoğrafın ortaya çıkışı ile, sanat, bir şeyleri tasvir ve taklit eden bir eylem olmanın dışına çıkmıştır. Fotoğrafın anlık görüntüleri kaydedebilmesi, aktarabilmesi, yeniden üretmesi - çoğaltabilmesi ve bununla beraber sanat eserinin biricikliğinin ortadan kalkması, sanatçıları doğayı birebir taklit etmekten (mimesis) uzaklaştırmış ve yeni çözüm arayışlarına yöneltmiştir.

Walter Benjamin, sanat yapıtının yeniden üretilebilirliğinin yeni bir şey olmadığını ‘el emeği’ aracılığıyla tarih boyunca var olduğunu vurgular ve örnek olarak Yunanlıların seri üretimi olan döküm ve basma metodunu gösterir. El emeği sürecinde ortaya çıkan bu kopyaların biriciklik anlamında bir kayba uğramadığını düşünür. Bununla birlikte Benjamin, ‘teknik olarak’ yeniden üretilebilirliğin sanat eseri üzerinde anlam değişikliği yaratacağına vurgu yapıyordu. Bu değişim, sanat eserinin biricikliğini, hakikatini yok etmiş ve yapıtın yerini, çoğulluğa bırakmasına neden olmuştur (Benjamin, 2001: 52). Fotoğrafla beraber hâkim olan bu teknik süreç, Jean Baudrillard’ın da bahsettiği, eseri doğadan koparıp, onu taklit olmaktan çıkaran ve ‘bir aynısını yapma’ sürecine götüren, tüm imgelerin birbirine benzeyerek tekrar ettiği, döngüsel bir tehlikenin de doğmasına neden olmuştur. (Şahiner, 2013, 145) Sanatçıların, doğayı temsil etme biçimleri değişmiş ve sanatta nesnellik anlamında bir yönelim meydana gelmiştir. Yazar Gisele Freund bu yönelimlerin sanatçıları yeni eğilimler yaratmaları zorunluluğuna ittiğini düşünmüştür. Benjamin, 1935 yılında kaleme aldığı *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı makalesinin girişinde şair Paul Valery’den 20. yüzyılı vurgulayan şöyle bir alıntı yapmaktadır:

“Yirmi yıldan bu yana ne madde ne uzam ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.”⁷

Benjamin’e göre bu teknik sürecin getirdiği çokluk, geçmişteki gibi kült değerinin değil sergilenme değeri daha ön plana çıktığı sanat eserinin ulaşılabilirliğini sağlamış, yapıtın

⁷ Walter Benjamin, Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, 50

üretiminin el becerisi ile sınırlanışından ve özerkliğinden kurtarmıştır. Walter Benjamin şu sözleriyle bu fikri desteklemiştir:

“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır.”⁸

Fakat teknik aracılığıyla çoğaltılan sanat yapıtının zaman ve uzam içinde yer alan buradalığı ve kült değeri, yani ‘aura’sı da zarar görmüştür (Benjamin, 2001: 50-79). Sanat nesnesinin maddi varlığını ve bulduğu döneme ait oluşunu ifade eden hakikilik de bu nedenle ortadan kalkmıştır. Larry Shiner, *Sanatın İcadı* adlı yapıtında bu durumdan şöyle bahseder:

“Orta Çağ ve Rönesans’ta temsil ettiği şeyden türetilen bu hale (aura) dinsel bir hale iken erken modern dönemde ise sanat eserinin gittikçe dünyevileşmesi sonucu bir çeşit ‘sanat dini olan, kendine yeten, eşsiz eserin, estetik halesi’ne dönüşmüştür. Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde çok sayıda ucuz kopyaların üretildiği yeni kitle iletişim araçlarının varlığından dolayı bu hale küçülmüş adeta kaybolmuştur.”⁹

Fizik alanında atomun parçalanması, yeni gerçeklik algılarının tartışılması sanatçıların doğa ile arasındaki ilişkiye bakışının perspektifini değiştirmesine ve psikanaliz kuramının gelişim ile, bilinçaltına yönelik bulgular, sanatçıların kendi yaşamlarına ve gerçekliklerine bakmasına neden olmuştur.

20. yüzyılın başlamasıyla yukarıda bahsedilen köklü değişiklikler heykel sanatındaki sarsıcı gelişmelerin de zeminini oluşturmuştur. Heykel sanatçıları teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel olarak, geleneksel heykel anlayışının ve biçim dilinin sınırlarında takılı kalmayıp bütün imkanları kullanarak bu sanata yeni keşifler, çözümlemeler ve öneriler getirecek araçlara yatırım yapmıştır.

⁸ Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* Çev: Ahmet Cemal, 58

⁹ Larry Shiner, *Sanatın icadı: Bir Kültür Tarihi*, Çev: İsmail Türkmen, 395 - 397

Yüzyılın başında hemen hemen tüm sanatçıların ortak amaçları, daha önceki geleneksel sanat anlayışını kaldırıp onun yerine heykelin katı normlarından kurtulmuş başka anlayışları getirmektir. Bundan dolayı bu değişim hızlı ve köklü olarak başlamış ve bu tutum, sanatın özgürleşmesine katkı sağladığı için, sanatın önceden uygulanmış geleneksel anlayışının katı kurallarından kopmasını sağlamıştır. Bu nedenle heykel, sanatçıların kişisel tavırlarıyla ve bu sanat dalına özgün çözüm önermeleriyle yeni bir tanım kazanmaya başlamıştır.

Heykel formları artık kaide üzerinde sınırlı kalmayıp dışarı alana taşmaya başlamıştı. Kaidenin, bu döneme kadar fiziksel olarak taşıyıcı işlevini üstlenmiş ve sürdürmüş olması, heykelin kaideden inip bu geleneksel formu ve işlevini reddetmesiyle son buldu. Heykel, kaidenin üstü dışında duvarda, zeminde, asılmak üzere tavanda sergilenmeye başlamış ve mekân içerisinde sergilenebilecek yeni konumlar ve ilişkiler keşfetmeye başlamıştır.

Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında bunu şöyle ifade eder:

“Heykel, fiziksel ve ölçülebilir bir sanat olduğu kadar sanatların en gizlerle dolu olanıdır da. Hemen hemen son zamanlara kadar yapıldığı gibi, bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanınamak demektir: sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekâna ‘heykelcinin yalnızlık çemberi’ diyordu.

...

Heykel, Rilke’ nin deyişiyle “yalnızlık çemberi”nin sınırlarında ve üstünde asırlar boyunca durmuş ve kaidenin yüksekliğinde tek başına çevreden soyutlanmış, neredeyse dünyevi kavram ve nesnelerden uzak içerikli bir nesne olarak yaşamıştır. Kaide üstünde yer alan klasik heykelin yüksek idealli yapısıyla bir aurası vardır ve bu aura heykelin altındaki kaidesinde saklıdır. Katı, uzak, saf ve kendini diğer sanatlardan da ayıran yükseklikteki heykelin ayaklarının altındaki bu yükseklik ortadan kalkınca heykel insanileşip, iletişim kurulan ve mesafenin azaldığı içkin bir yapıya dönüşmüştür. Heykel, Rilke’ nin tanımladığı bu “çemberden” Rodin’ le kurtulmaya başlamış ve kaide gibi heykel de insanın ulaşabileceği bir boyut kazanmış yükseklik ve ulaşılabilirlik duygusu kırılmıştır.”¹⁰

¹⁰ Norbert Lynton, A.g.k. 190

Geleneksel heykel mantığının kaide dışında bir başka belirleyici özelliği olan önemli, kutsal kişileri ve otoriteleri hatırlatma, pekiştirme, ölümsüzleştirme fonksiyonunun da bu dönemle yeniden sorgulanmasıyla birlikte, heykelin anıtsal ve bellek olmasının sınırları da silikleşmiştir. Bu sürecin başlangıcı hakkında, sanat tarihçi Rosalind Krauss, “Mekâna Yayılan Heykel” isimli yazısında şu şekilde açıklıyor:

“...Rodin’in Cehennemin Kapıları ve Balzac adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı. İlki 1880 yılında yapılması planlanan bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına yerleştirilmek üzere; ikincisi ise 1891 yılında, edebiyat dehasının anısına Paris’te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması – ikisi de çökmüştür – bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder. Başarısızlıkları bu yapıtların yüzeylerinde bile kodlanmış halde mevcuttur: Kapılar o derece oyulmuş ve işlenmiştir ki kapı olarak bir işe yaramadıkları adeta yüzlerinden okunur; Balzac heykeli de öyle bir öznellik içerir ki Rodin’in kendisi bile (yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere) yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır.”¹¹

Heykel, anıt olma özelliği önemini kaybettikten sonra, malzemesinin kendi özelliklerini ve yapılış aşamaları gösteren ve dışa vuran bir biçim sergilemeye başladı. 20. yüzyıl ile birlikte heykel, plastik olarak malzemenin gerçek duygusunu verdiği bir görsellik kazanmıştır.

2.1. 20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA FİĞÜR

Figür heykeli, tarihsel süreç boyunca otoritelere bağlı kalmış ve bunların belirlediği kurallar bütününe uymuştur. Heykeltıraşlar üretimlerini, bu normların dışına çıkmadan gerçekleştirmişlerdir. Herbert Read gibi Clement Greenberg de kamusal alanda üretilen pekiştirme, yüceltme işlevi üstlenen heykellerin, uluslararası başarıların ve gelecekteki bunun tekrar yaşanılabilir olduğunun kefi olduğunu düşünmüştür (Getsy, 2011: 105-118).

¹¹ Rosalind Krauss, Mekâna Yayılan Heykel, Çev: Tuncay Birkan, 104

“Heykelin uzun ömürlü olmasına katkıda bulunan, tümüyle sert fiziksel doğasıdır ve geçmişin anıtları, geçmişin nasıl hatırlandığını belirler.”¹²

Yeniçağdan beri kalıba dökülen imge, doğrudan insan bedenine benzemiştir. Figür heykelini, 20. yüzyıla kadar büyük bir ölçüde kapsayan bu benzeşimde imgenin, bedenden kopması durumunda yapıt, geçmişin herhangi bir tekrarından başka bir şey olmamıştır. “Dökme ve kabartma, ölüyü ölümsüz kılma uğruna ölümü tekrar etmekte, insanbilimcilerin deyimiyle, çifte bir cenaze gerçekleştirmektedir.”¹³ Tarih öncesi heykel sanatından beri figüratif biçimleme, bir otoritenin; sihirsel, dinsel veya ideolojik herhangi bir düşüncesinin himayesinde, bu sistemleri yansıtmaya sorumluluğunu alarak varlığını sürdürmüştür. Mağara duvarlarına yapılan çizimlerle beraber kült nesnesi olarak üretilen figürler, doğurganlık, bereket ve avlarda başarı sağlamak için yapılan ritüellerde, kullanılan bir işleve sahipti. Avusturya’da bulunan *Willendorf Venüsü* (Resim 3), *Laussel* (Resim 4) ve *Lespugue Venüsleri* de (Resim 5) bu heykellerden bazılarıdır.



Resim 3. Willendorf Venüsü, M.ö. 25000



Resim 4. Laussel Venüsü, M.ö. 25000



Resim 5. Lespugue Venüsü, M.ö. 25000

¹² David Getsy, Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 118

¹³ Zeynep Sayın, İmgenin Pornografisi, 148

Herbert Read *The Art of Sculpture (Heykel Sanatı)* kitabının “Image of Man” bölümünde ilkel dönemde sihirsel düşünüşün ürünü olan heykeli şöyle bir nedenselliklerle açıklar:

“Antropolojide doğaüstü güç (mana), sadece insanlara ve hayvanlara değil, kaya ve sopa gibi cansız nesnelerde ve her şeyde hali hazırda bulunan güce verilen addır. Bu güç, evrensel olarak ortaya çıkan temel bir güçtür ve tüm doğal ve doğaüstü olayların nedensel açıklamasıdır. Bütün mitlerde ve inançlarda kutlanan, tüm sihirlere ve ritüellere enerji veren de bu güçtür. İlkel insanlar tarafından yapılan kült objeler - idoller, fetişler ve totemler- otomatik olarak bu dinamığa sahiptir, haliyle sanat eserinin formu ve gücü arasında yakın bir ilişki oluşur. Bir başka deyişle bir obje ona anında doğaüstü güçlerin bahşedileceği inancıyla üretilir. İlkel heykeltıraş yarattığı şeyin cansız bir obje değil, bir yaşam formu olduğu inancıyla çalışır. Her dışavurumcu sanattaki gibi, duygular formu belirler ve form belirlendiği anda o duyguları içinde barındırır. Aynı duygu otomatik olarak bu fetişe veya idole üzerine kafa yoran kişiye yansır, çünkü üzerinde düşünmek onu tanımak-tanımlamaktır.”¹⁴

Read, bereket için yapılan ayinler ve diğer sihirsel kullanımların dışında, ilkel insanın aslında heykele gerçek bir varoluş duygusu oluşturmanın bir aracı olarak ihtiyaç duyduğunu vurgular (Read, 1956: 25-45). İlkel insanın yaptığı figürler kendi bedeninin maddi varlığının farkındalığıyla ortaya çıkmıştır ve ilk heykeller kendi zihinlerindeki beden imgesinin temsidir. Herbert Read’ın Primitif dönem figürü ile ilişkilendirdiği iki beden imgesi vardır. Birincisi insanın kendi bedenini görmesi, hissetmesi ve deneyimlemesi sonucunda elde ettiği imgedir. Diğeri ise kendi bedeni dışındaki bedenleri deneyimlemesi üzerinden elde edilendir. İnsan başka bedenlere bakarken kendi özdeşini arama isteği içindedir. İnsan kendi beden imajını, kendi biçimini ve görünüşü ile ilgili fikrini, diğer insanların görsel izlenimiyle ilişkilendirmektedir. Bu nedenle insan kendini ‘biçimsiz’ veya ‘çirkin’ olan bir görünüş ile ilişkilendirmektense seçici bir eğilim içinde olur ve bir idealizasyon sürecine girer. Bu belki de heykelde idealizasyonun kökenlerine dair bir fikirdir.

Herbert Read, ilkel insanın yaptığı heykelde, insan bedeninin imajını oluştururken görme süreci değil bir dokunma süreci ile meydana geldiğini vurgular (Read, 1956: 25-45).

¹⁴ Herbert Read, *The Art of Sculpture*, 43

Salt bir görme süreci sonunda imaja ulaşılamaz, kendimiz dışındaki diğer insan bedenlerini birer imaj olarak algılayabiliriz ama bu, kendi bedenimizin imajı için bile tüm fiziksel boyutları ile mümkün değildir. İlkel insan bedenini ve onu meydana getiren kas hareketlerini, hisleri, ağırlık, hareket ve hassasiyeti algılayabilmesi için bir dokunma sürecine girer. Tüm bu farklı izlenim ve duyular bir araya gelerek beden imajı inşa edilir. Bu dokunma süreci etkisi Kiklad figürlerinde ve erken dönem Yunan heykellerinde görülebilir.

Sanatçılar çağlar boyu, din – sihir mekanizmalarının normlarında heykel yapmış ve daha sonraki dönemlerde hâkim olan ideoloji bu anlatımı kendi lehine kullanmıştır. “Sonunda, kutsal anlatıyı tümüyle bir yana bırakarak iç görünün son aşamasına ulaşmış ve kendi bireysel vizyonlarını ifade etmeye başlamışlardır.”¹⁵

Sanatçılar, benzetme – yansıma usulü ile benimsenen, yıllardır geçerli olan figür heykeli işlevselliğinin, artık geçerli olmadığını fark ettiğinde bulundukları çerçevenin ve kendi deneyimlerinin dışına çıkmak, üretim sürecini değiştirmekle yüzleşmişti. Heykel sanatı artık maddenin de ön planda olduğu kendi yapısının sorgulandığı, üzerinde oynanabildiği bir alan haline gelmişti. Böylece figür heykeli, varlığını daha önce bağlı olduğu otorite veya başka bir mekanizmanın normlarını göre değil, heykelin kendi biçim – içeriğine ve içkinliğine göre sürdürmüştür.

1850’lerde başlayan ve 1900’lerde hızlanan teknoloji, bilim ve felsefe alanındaki gelişmeler heykel sanatında, gözle görülür bir değişimin görülmesine neden olmuş, bundan dolayı sanatçılar figür çalışırken farklı çözümlemeler tercih etmiş ve heykel sanatında figür biçimlemeye dair kaide ve boşluk – mekân anlayışlarında farklılaşmalar görülmüştür. Herbert Read’e göre: “20. yüzyıldan itibaren zirveden aşağıya yuvarlanan bir kartopu misali, tanımın genişleyerek her şeyi içine alıp yutması, heykelin tanımının yeniden yapılması gerektiğine işaret eder.”¹⁶ 20. yüzyılın başlarında figür heykeline dair tariflerin hemen hemen hepsinin değişmeye başladığı görülmektedir. Yapılan figür heykellerinde temsil edilen kişinin kim olduğu, hiyerarşideki yeri, eserin kalitesini belirlemedeki kriterler olmaktan çıktı. Figür, heykelde bir şahsiyetin temsili olmak dışında, heykele dair öznel çözümlemeleri olan ve alanını sorgulayan bir mekân da olarak kabul edildi.

¹⁵ Herbert Read, Sanat ve Toplum, Çev: Elif Köksal, 97

¹⁶ Tülay Özkul, Çağdaş Sanatta Kütle ve Yüzey İlişkisi, 524 - 540

Bu yüzyılda insan bedeninin karmaşık yapısı ile ilgilenmiş sanatçılar, bedenin kütleli görünümünü yakalamanın yollarını veya bedeni parçalar haline getirerek, ondan nasıl bir bütün yaratacağının cevaplarını aramıştır. Sanatçılar bu sorunların çözümlerini, kendilerine ait plastik anlayış ve düşünceleri ile bulmayı amaçlamışlardır. Figürler her sanatçı için farklı sonuçlar ve farklı önermeleri meydana getirdi. Sanatçıların öznel çözüm önerileri ve keşifleriyle yeniden şekillenen heykel sanatı, geçmişteki gibi bir otoriteye bağlı değil, kendi normları olan bir sanat dalı haline gelmiştir. Figür heykeli yaparken özgün önermeler getirmek, modelin görünümünü birebir kopya etmekten daha önemlidir artık.

Örneğin, Rosalind Krauss'a göre 19. yüzyılın sonlarında Rodin'e kadar yüzey, taşıyıcı iskeletin bir sonucudur ve ona bağlıdır. Rodin'de ise figür, strüktürüne bağlı değildir. Çünkü sanatçının heykelinde görülen deformasyon figürün taşıyıcı iskeletinde (strüktüründe) gerçekleşmiştir. Rodin'in *Ben Güzelim* (Je suis Belle) (Resim 6) adlı heykeli ile 15. yüzyıl heykeli olan Pollaiuolo'nun *Herkül ve Antaeus* (Resim 7) adlı eserini karşılaştırdığımızda bu, dönemsel bir farklılık olarak karşımıza çıkar. İki heykelde de bir figür diğerini kaldırarak şekilde tasarlanmıştır. Fakat Pollaiuolo'nun çalışmasında Herkül tarafından havaya kaldırılmış ve sıkıştırılmış figürün mücadele anı, taşıyıcı iç strüktür tarafından tamamen desteklenmiştir. Antaeus'un Herkül'ün kollarında kurtulmaya çalışır bir durumda olması ve omurgasından sarılması, kurtulma ve yakalama tezatlığı jest olarak figürün iç yapısının bir sonucudur. Bu heykelde hiçbir şey figürün taşıyıcı sistemine, iskeletine aykırı değildir (Krauss, 1977: 23-24).



Resim 6. Auguste Rodin, Ben Güzelim, 1882



Resim 7. Antonio del Pollaiuolo, Herkül ve Antaeus, 1470-1475



Resim 8. Antonio Canova, Herkül ve Lichas, 1796

Bir Neoklasik dönem heykeli olan Antonio Canova'nın *Herkül ve Lichas* (Resim 8) adlı heykeli de bu değerlendirme açısından Rodin'in heykelinden farklıdır. Bu heykelde iki figür arasındaki mücadele yay şeklindeki bir kontur biçimiyle incelenmiştir. Canova, bu yay ile heykelde bir gerilim yaratmış ve bu gerilime karşı koyan figürler, bedeninin iç sisteminden bağımsız olmayan bir biçimde esnemiş ve mücadelesini sürdürmüştür. Rodin heykelindeki mücadeleyi herhangi bir dinamik kontur ile göstermedi. Kadını havaya kaldıran erkek figürün hem kadının ağırlığından altında zorlanması hem de

figürü yakalamak ve kavramak için yükselmesi, insan bedeni iskeleti için rasyonel olmayan bir durumdur (Krauss, 1977: 25).



Resim 9. Auguste Rodin, Adem, 1880-1881

Krauss aynı zamanda Rodin'in figür iç yapısını bozması ve deforme etmesi açısından *Adem* (Adam) (Resim 9) adlı heykelini örnek verir. *Adem*'de aşırı uzayan boynun ve aşırı büyüyen omzun neredeyse bir düzlemde çalışıldığı görülür. Sanki büyük bir kuvvet, başı diğer omuza ve eklemin dışına doğru çeker. Bacaklar klasik bir duruş olan kontraposto rahatlığını yansıtamaz. Çünkü figürün iç yapısına göre bir bacak yükü taşıdığına diğerinin rahatlaması ve gevşemesi gerekirken Rodin'in heykelinde bacak bükülür, yukarı doğru çekilir ve diğerinden uzundur. Figürün iç yapısı (strüktürü) ve yüzeyindeki (dış yapısı) ilişkisizlik Rodin ile heykel sanatında yerini almıştır (Krauss, 1977: 26).

Heykel sanatına dair yeni çözüm arayışlarıyla elde edilen bir diğer kazanım da kaide, boşluk – mekân, bitmemişlik, dokunsallık, tekrar gibi terimlerin artık heykele içkin ve üretime ait öğeler haline gelmesidir. Heykeltıraşlar, figürlerini yaparken bu sorunları düşünerek figürlerini yapılandırmışlardır. Böylece heykelin asıl problemi, geleneksel anlayıştaki gibi bir insan bedeninin doğrudan benzeşimini gerçekleştirmek yerine bu araçlar ve terimleri sayesinde figürün, yeni dönemin heykelinin koşullarında yeniden yapılandırılması inşa edilmesi olmuştur. Figür, heykeltıraşlar tarafından artık bir şahsiyet değil, bir yapı olarak düşünölmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bir figür heykelinin niteliğinin ölçüsü artık figürün gerçekçi bir şekilde ele alınması değil, hangi yöntemi ve üslubu kullanarak, heykelin nasıl ortaya çıkarıldığı haline gelmiştir.

2.1.1. Bitmemişlik: Fragman Estetiği, Sürecin İzleri

Fragman estetiği, bitmemişlik, sürecin izleri konularını tek bir başlık altında değerlendirmemin gerekçesini anlamak için öncelikle aralarındaki ilişkiyi açıklamak yararlı olacaktır. 19. yüzyıl ve önceki dönemlerde figür, yüzeyinde çalışma sürecine dair murç, keski, parmak izlerinin, heykelin bitiminde plastik olarak bir değer olarak yer almadığı heykeller olarak karşımıza çıkar. Eğer bu durumun aksi olursa, figürün yüzeyindeki (düzlemindeki) bitmemişliğine işaret eder. Figür aynı zamanda uzuvları bedene bağlı ve beden de uzuvlara bağlı ve eksiksiz bir şekilde sergilenmiştir. Bu durumun aksinin olması da figürün parça olarak bitmemişliğini, tamamlanmamışlığını işaret eder. Bölümün ilerleyen kısımlarında açıklandığı üzere Auguste Rodin ve Medardo Rosso'nun heykelleri, sürecin izlerini taşıdığı için yüzey anlamında bitmemiş, bedensiz figür uzuvları ve uzuvsuz bedenler halinde karşılaşılan eserlerdir. Bu iki birbiriyle ilintili 'bitmemişlik' özelliklerinin tek bir çatı altında incelenmesinin sebebi de budur. Çünkü Rodin'in eserleri geleneksel figürlerin aksine parça halinde sergilenmesiyle ve yüzeydeki dokularıyla nasıl bitmemiş bir heykel ise, Rosso'nun heykellerinde arkasının olmaması (tek cepheli olması) ve yüzeyindeki işlemler nedeniyle bitmemiştir. Bu özellikler bir bütündür ve beraber incelenmelidir.

20. yüzyılda geleneksel form anlayışından ayrılan heykel sanatını tanımlayan şey, artık Rönesans dönemindeki gibi kas ve damarlarına kadar figürün gerçekçi ve tam anlamıyla bitmiş bir biçimde önemli ve kutsal olan kişileri yansıtmaya amacıyla ele alınışı değildir. Modernizm dönemi ile birlikte 'fragman' ve 'yarım kalmışlık' gibi kavramlar heykel sanatında yerini almaya başlamıştır. Hız, geçicilik, anlık ve fotoğrafın da gündelik hayata girmesiyle bunların etkisinin arttığı, toplumsal parçalanmanın, bireyselleşmenin etkin olduğu ve çok kültürlü bir sisteme sahip bu dönemin yansıması olan fragman estetiğinde parça, asıl bağlamından, bütünden kopsa da bir fragman olarak, yeni bir anlam arayışı içerisine girmiştir. Baudelaire için modernite, "Zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da mekân da bütünlük sunmaz; kesintilere ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Modernite yeniliğe mahkûmdur."¹⁷ der.

¹⁷ Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, Çev: Ali Berkay, 45

19. yüzyılın sonlarından itibaren heykellerde bütünlük kavramı, dönem sanatçısı tarafından yapısal bir değişime uğramıştır. Bedenin bazen uzuvlarından ayrı bir şekilde, bazen de uzuvların bedenden ayrı bir şekilde sergilendiği, imgenin içeriğinde, özünde yapılan araştırmaları gösteren sentezlerin gerçekleştiği eserler görülmüştür. Yapılan heykellerin temasını dinin oluşturduğu Rönesans dönemi ve Barok dönemdeki klasik, süslemeci anlayıştan uzaklaşarak 20. yüzyılda yeni bir perspektife ulaşan heykel sanatında Rodin, figürdeki fragmental önerileri ile büyük bir rol oynamıştır. Sanatçılar ifade etme olanaklarının malzeme ile zenginleşmesiyle, artık geleneksel anlayıştaki gibi heykelin tüm dengeli mantığıyla bütünden detaya doğru giderek üretmeyi bırakmış, elde ettikleri farklı figür parçaları ile figürü yeniden yorumlamaya çalışmıştır. Heykel, artık farklı figür parçalarının bir araya gelip organize olarak bir bütün olabildiği, fragmanın bütün kadar önemli olduğu veya bütünden daha ön plana çıkabildiği bir döneme gelmiştir.

Özi Huntürk, Rodin'in sanat pratiğini şu sözleriyle aktarmaktadır:

“Bakıyorum, parçalara ayırmaya, yeniden birleştirmeye çalışıyorum, prova yapan bir terzi gibi. Bunu yirmi yıldır yapıyorum, yirmi yıldır ne zaman baksam, her seferinde keşfettiğim küçük bir şeyle, bir anda ortaya çıkan yepyeni bir anlamla oyalanıyorum ve artık mutlağa erişebileceğine inanıyorum.”¹⁸

Rodin, heykelinin geleneksel heykeldeki gibi tam anlamıyla görsel olarak mükemmel bir şekilde bitmiş görünmesini tercih etmiyordu. Heykelinde uzuvları eksik bıraktığından, izleyicinin kendi zihin dünyasında tamamlamasını istiyordu. Bu yüzden kimi zaman heykelini yaparken taşın bir bölümünü yontmayarak veya modele etmeyerek kaba bir biçimde bırakıyordu. Bu tavır heykellerde bitmemiş bir etki yaratıyordu. Sıradan izleyiciler, bu duruma aynı dönemde egemen olan akademik anlayışa ters olduğu için tuhaf bakıyorlardı. Akademik olan heykel anlayışında, heykeller pürüzsüz bir şekilde, tüm detayları ile bitirilirken, bunun aksine Rodin'in heykelinde, girinti ve çıkıntılar, yüzeydeki taze tuşeler, titreşen ışık ve gölge hareketleri, eksik bıraktığı uzuvlar ve kaba bıraktığı formlarla, bitmemişlik havası gözlemleniyordu. Bu tavra örnek olarak *Şeytanın Eli* (The Hand of the Devil) (Resim 10), *Tanrının Eli* (The Hand of the God) (Resim 11), *Fırtına* (The Storm) (Resim 12) ve *Düşünce* (The Thought) (Resim 13) isimli heykelleri örnek gösterilebilir.

¹⁸ Özi Huntürk, Heykel ve Sanat Kuramları, 189

Aynı zamanda heykellerinde öne çıkan doku olgusu, sanatçının sürece dair eylemlerinin izleri olarak, malzemenin, kendi maddesinin karakterine göndermede bulunuyordu.



Resim 10. Auguste Rodin, Şeytanın Eli, 1903



Resim 11. Auguste Rodin, Tanrının Eli, 1898



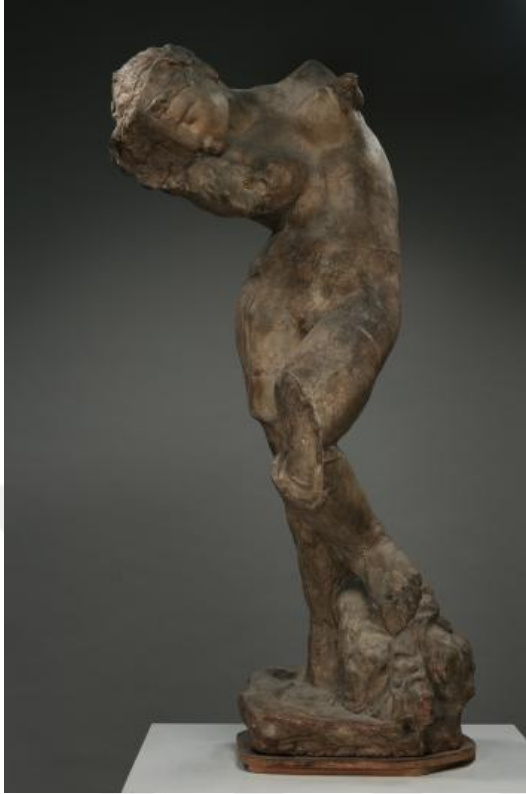
Resim 12. Auguste Rodin, Fırtına, 1903



Resim 13. Auguste Rodin, Düşünce, 1901

“Rodin, aynen izlenimciler gibi, dış törpülemeyi hiç sevmiyor, seyircinin hayal gücüne birazcık olsun pay bırakmayı yeğliyordu. Kimi zaman, figürün yavaş yavaş yüze çıkıp biçim aldığı izlenimini vermek için, yonttuğu taş parçasını öylece bırakıyordu.”¹⁹

¹⁹ Ernst Hans Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, 418



Resim 14. Auguste Rodin, İç Ses, 1896



Resim 15. Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1864

Rodin, geleneksel heykel anlayışında, pürüzsüz yüzeylerde dolaşan ışığı ve gölgeyi, kendi heykelinde düz yüzeyleri ortadan kaldırarak tüm yüzeylerde rezonans yapacak bir şekilde ele almıştır. Biçimler, onun heykelinde ışığın ve boşluğun bünyesinde kaynaşarak birleşmiştir. Ona göre “heykel girinti ve çıkıntıların sanatıdır, pürüzsüz suratların sanatı değil.”²⁰ Rodin, o döneme kadar bu anlayışı benimseyen tek sanatçıdır. Eski heykelin ruhsuz kapalı geometrik ifadeleri, Rodin’in heykelinde ruhsal bir boyut edinerek, insanın iç dünyasına ve duygularına yönelik yansımalar ve ipuçları vermeye başlamıştır.

1864 yılında, genç bir sanatçıyken Rodin *Kırık Burunlu Adam* (Man with The Broken Nose) (Resim 15) büstünü yapar. Atölyesinde yeterli imkân bulunmadığı için kili muhafaza edemez ve büstün arkası düşer. Rodin, yine de heykelden geriye kalan yüzün kalıbını alır ve 1865’te Paris Salon Sergisine gönderir. Dönemin ‘bütün’ heykel tanımı karşısında heykel sergiye alınmaz ve reddedilir. Fakat bu heykel Rodin’in, figürü fragman olarak üretmesini başlatan bir kıvılcım olmuştur ve 1880’li yıllarda parçaları heykellerine dahil etmeye başlamıştır. Sanatçı, Michelangelo’nun yarım kalmış eserlerinden de etkilenmiş ve bu tavrı kendi heykellerine bir bilinçlilikle

²⁰ Mehmet Yılmaz, Heykel Sanatı, 13

ve uyumla aktarmayı başarmıştır. 20. yüzyıla kadar üretilmiş geleneksel heykellerde tamamlanmışlık bir gereklilikken, Rodin ile beraber bu durumun değiştiği söylenebilir. Rodin için parça, bütün kadar önemli olmuştur. Özellikle 1889 yılında Georges Petit Galerisi'nde Claude Monet ile, iki maske ve iki torsodan oluşan parça figürlerini göstermesiyle heykel, bir fragman olarak da üretilmeye ve sergilenmeye başlamıştır.

1890'lı yıllarda Rodin'in figür parçaları ile ilgili serüvenin devam etmesinde, sanatçının biriktirdiği antik heykel koleksiyonun da etkisi büyüktü. Sanatçı, başyapıtların idealize edilmiş güzelliği ile değil parçalanmış halde bulunan heykellerle daha çok ilgileniyordu. (Bulduğu bu fragmantal formlar Rodin' e Antik heykelin klasik oranları tarafından bozulmadan ayrıntıları indirgenmiş eşi benzeri olmayan bir temsilini sundu.)

Rodin, bronz figür heykellerinde maddenin etkin bir biçimde rol oynamasını, figürün her kesitine yüklediği ruhsal ifadelerle sağlamıştır. İnsan bedenini, tutkunun, arzusun ve enerjinin kaynağı olarak ele alan Rodin, heykellerinde biçimi oluşturma sürecinde bıraktığı izler ve dokularla güçlü bir ifade anlayışına sahip olmuştur. Bundan dolayı Rodin'in heykelinde malzemenin biçim ve ifadeye katkısı büyüktür. Örneğin, *Yürüyen Adam* (The Walking Man) (Resim 16) adlı heykelinde figürün kollarının ve başının olmadığı göze çarpar. Buna rağmen, bacaklar ve torsonun ince bir duyarlılıkta şekillendirilmesi sayesinde bu, heykelin etkisinin hissedilmesine bir engel olmamıştır. Rodin, heykelinde insanın iç dünyasına yoğunlaşarak malzemenin de olanaklarıyla beraber bu engeli ortadan kaldırmıştır.



Resim 16. Auguste Rodin, *Yürüyen Adam*, 1907

Rainer Maria Rilke, *Rodin* adlı kitabının ilk bölümünde Rodin'in kolsuz figürlerinin biri için şunları söyler:

“İnsan, D'Annunzio'nun oyunlarından birinde Duse'nin, yapayalnız bırakıldığında, nasıl kolsuz olarak karşısındakini kucaklamaya, elleri olmaksızın tutmaya çalıştığını anımsıyor. Bedeninin doğal olanaklarının çok ötesinde bir kucaklayışı öğrendiği sahne, oyunculuğunun en unutulmaz anlarından. Kolların sanki zenginlere ve zevk düşkünlerine ait gereksiz bir süs olduğu,

yoksulluk arayışında olanların kolaylıkla bir kenara atabileceği şeyler olduğu izlenimini bırakmaktadır. O anda [Duse] önemli bir şeyden yoksun olan birine benzemiyordu, aksine doğrudan dereden su içmek için fincanını bir kenara bırakmış birine, sanki çıplak kalmış da bu mutlak çıplaklığıyla biraz çaresiz görünen birine benziyordu.”²¹

Rilke’ye göre Rodin’in heykellerinde eksik olan hiçbir şey yoktur. Bir heykelin tamamlanması gerekliliği görüşü, heykelin görünümünden değil, bir vücutta tüm uzuvların bulunması gerektiğini savunan, aksi takdirde bedenin asla bir bütün olamayacağını savunan “dar görüşten” (Rilke, 1903: 104) kaynaklanır.



Resim 17. Milos Venüsü, Antik Yunan Dönemi - M.Ö. 100

Sanatçı, çıkış noktasının *Milos Venüsü* (Resim 17) olduğu *Whistler* adında bir heykel yapar. Bu heykelde, Rodin’in “zekamın besin kaynağı” (Rodin, 2018: 71) şeklinde ifade ettiği Venüs’ün etkisi gözle görülebilir. Sanatçı, *Milos Venüsü*’nün kolları olmadan da tam olduğunu vurgulayarak şunları söyler:

“Sakatlanmış halinde bile bizim gözümüzde eksiksizsin. Zamanın yol açtığı zararlara yumulması, olsa olsa onun (zamanın) inançsız gayretlerine ve güçsüzlüğüne dair bir iz bırakır... Paça bütünü kucaklamıyor, ona hükmediyor.”²²

1915 yılında, Roma’da antik heykel kalıntılarını üzerinde çalışırken yaptığı bir açıklamada Rodin, parçaları birer bitmiş iş olarak gördüğünü açıkça şu sözü ile ortaya koyar: “Güzellik tanrı gibidir; güzelliğin parçası tamdır.”²³

²¹ Rainer Maria Rilke, “The Rodin-Book: First Part (1903),” *Where Silence Reigns: Selected Prose*, Çev: G. Craig Houston, 104

²² Auguste Rodin, Agk. 72-74

²³ Albert Elsen, Rodin, 174

Rodin gibi Medardo Rosso'nun da heykellerinde fragman ve yarım kalmışlık hakimdir. Rosso, İzlenimcilerin metotlarından etkilenen bir sanatçıydı. Bir 'an'ı – bakış açısını yakalamak istiyordu ve bu yüzden heykelleri tam anlamıyla bitirmiyordu. Heykelinde görülen alçı ve mumun oluşturduğu yarı şeffaf etki ile heyecanlı modelajı bu bitmemişliği ve sanatçının hızlı arayış sürecini gösterir. Büst ve figürlerinde, bu yöntem ışığın daimî hareketi ve birbirine karışan konturlarla kendini belli eder. Rosso'nun 1906 yılında Paris'te sergilediği *Ecce Puer* (Resim 18) adlı heykeli için bazı kaynaklarda, sanatçının davetli olduğu bir akşam yemeğinde perdenin ardındaki bir çocuğun anlık görüntüsünden etkilenip bu heykeli ortaya çıkardığı söylenir.



Resim 18. Medardo Rosso, *Ecce Puer*, 1906

Rosso'nun ele aldığı bitmemişlik, sadece yüzeyde heykelin işlenmesi ile ilgili bir durumu ifade etmez, heykellerinde bir cephe yaratması söz konusudur. Sanatçı heykellerinin arka cephesini somut olarak tamamlayıp, heykelin izlenmesi gereken cepheyi izleyiciye bırakmayıp, kendisi bir kadraj çiziyordu. Buna karşın geleneksel heykelin tavrı oldukça açıktı, heykelin her açıdan görsel olarak tamamen bitmiş olması gerekiyordu. Margherita Sarfatti ifadesiyle: “Sadece Rosso, daha mantıklı bir şekilde, fikri ile sonuna kadar gitme cesaretine sahipti ve ‘her tarafını gezmenizi talep eden’



Resim 19a. Medardo Rosso, *Gülen Kadın*, 1892



Resim 19b. Medardo Rosso, *Gülen Kadın*, 1892 (arkası)

heykeli ortadan kaldırdı.”²⁴ Bu cephelendirme mantığı uygun olarak *Ecce Puer* (Resim 18), *Gülen Kadın (Laughing Woman)* (Resim 19) ve *Güneşteki Çocuk (Child in The Sun)* heykelleri örnek verilebilir.

Genelde birebir ölçekte ve küçük figürler üzerinde çalışan sanatçıya göre, bir heykel bittiğinde, kendi içinde yaşayan, heyecanlı, titreşimli çizgileri olması gerekmektedir. Rosso, heykelinde başka bir kişinin ona yardım etmesini istemiyordu. Tüm döküm, kalıp işlemlerini ve bronz patinalarını kendisi yapmıştır. Üretim evresinin spontane durumu, kendi izlerini yansıttığı bu süreç Rosso için önemliydi ve onun için heykeline dokunan herhangi bir yabancı el bu sürecin bozulması olasılığını taşıyan bir girişim olarak algılanıyordu.

Fransız eleştirmen Edmond Claris’in, Rodin ve Rosso’yu heykelde İzlenimci hareketin iki öncüsü olarak benzerliklerini ifade etse de Rodin ve Rosso’nun bir heykeli bitirirken izledikleri yöntemler farklıdır (Barr, 1962: 217-251). Rodin, heykelini, hangi açıdan bakarsak bakalım görsel bir tamamlanmışlıkla sona erdirir. Rosso ise heykelini cephelendirir, yani heykel sadece sanatçının seyredilmesini istediği yerden izlendiğinde bitmiş görünür. Fakat arka cepheler için aynı şey söz konusu değildir. Rosso, bir anın izlenimini yakalamayı ve diğer olası bakış açılarını göz ardı ederek heykelini doğru bakış açısını yakalamak için aceleyle şekillendirmeyi istedi. Rodin ise her açıda mükemmel uyumu elde etmek için titizlikle çalışarak her 'konturu', profili ve bakış açısını dikkate alıp heykeli her cepheden çalıştı. Rosso’nun da yazılarını okuduğu ve etkilendiği, onunla aynı dönemde yaşayan Charles Baudelaire, heykelin cephesi, bakış açısı ile resim sanatını karşılaştırarak şunları yazmıştır:

“Heykelin kullanılan araçların kaçınılmaz sonucu olan birçok sakıncası vardır. Doğa gibi ham ve dolaysız olan heykel, aynı zamanda belirsiz ve anlaşılmazdır, çünkü aynı anda çok fazla sayıda cephe sergiler. Heykeltıraş boşu boşuna eserini tek bir görüş açısından yapmaya uğraşır; figürün çevresinde dolaşan izleyici, doğru olan hariç yüz farklı bakış açısı seçebilir ve kimi zaman beklenmedik bir ışık değişimi, bir lambadan gelen etki sanatçının hiç düşünmediği bir güzelliğin kapısını aralayabilir – bu da sanatçı için aşağılayıcı bir durumdur. Bir tablo ise sadece kendi istediği şeydir; ona kendi ışığı dışında bakmanın yolu

²⁴ Margherita Sarfatti, *Le Cronache del Venerdi. Esposizioni e Polemiche, Popolo d'Italia*

yoktur. Resmin bir tek görüş açısı vardır; yegâne ve despotik bir açıdır bu: bu nedenle de ressamın ifadesi çok daha güçlüdür.”²⁵

Sanatçının ürettiği yapılarda, Baudelaire’in bahsettiği ‘resmin tek görüş açısı’²⁶ ve balmumunun ve alçının oluşturduğu ışık ve gölgeye yönelik resimsel tavır açıkça görülmektedir. Rosso, heykellerinin fotoğraflarını kendi çekmiş bazen de fotoğrafçıyı yönlendirerek çekimleri gerçekleştirmiştir. Bu nedenle eserlerinin fotoğrafları genellikle tek cephelidir, bu da yine resim gibi, Rosso’nun heykelinin tek cepheliliğini ve sadece bu açılardan seyredilmeye yönelik üretimini gerçekleştirdiği ifade eder. Onun izlenimci ve fragmental bir dil ile ürettiği heykellerinin arka cepheleri yoktur.



Resim 20. Michelangelo Buonarroti, *Medici Madonnası*, 1521-1534

Rosso, her ne kadar birçok geleneksel tavrı reddetse de heykellerinin tek cepheliliği onu bir bakıma Michelangelo ile yakınlaştırır. Adolf von Hildebrand’ın bakışına göre Michelangelo’nun *Medici Madonna’sı* (Resim 20), üç boyutlu forma sahip olmasına rağmen, üç boyut tümüyle iki boyutlu resimsel bir sunum ile sergilenmiştir (Hildebrand, 2016: 119). Rosso’nun figürleri de böyledir. İzlenme açısından her iki heykelin de arka cephesi ölüdür.

²⁵ Charles Baudelaire, A.g.k. 185

²⁶ Charles Baudelaire, A.g.k. 185



Resim 21. Georg Baselitz, *İsimsiz*, 1983

Üretim süreci izlerinin, heykellerinin üzerinde okunduğu Auguste Rodin ve Medardo Rosso'dan başka diğer bir sanatçı da Georg Baselitz'dir. Baselitz'in heykellerinde görülen kaba ve sert dokunuşların sebebi, çalışma esnasında malzeme üzerinde kullandığı keser, balta ve testere gibi gereçlerdir. Sanatçı, *İsimsiz* (Untitled, 1983) (Resim 21) heykelinde görüldüğü gibi bu gereçlerle malzeme üzerinde, yara ve çeşitli kesikler yaratarak, figürü biçimlendirir. Baselitz'in heykellerinde görülen bu agresif tutum, üretim sürecinin bir yansımasıdır. Baselitz'in çoğunlukla ağaç malzemeyi blok halinde kullanması ve bu konudaki ısrarı, onun heykel yaparken kullandığı materyal, renk ve alet tercihleriyle güçlenmektedir. Kendi heykel pratiğini 'agresif eylem' olarak tarif

ederek, doğanın biçimi karşısındaki saldırgan tutumunu gösteren sanatçı için bu tercihler, kullandığı birer gereç olmuştur. Baselitz, figürlerini çalışırken yüzeyde oluşan derin yarıklar ve hoyratça sürdüğü boya ile figüre hasarlı bir insan görünümü vermiştir. Çoğu çift cinsiyetli olan bu figürlerin, hızlı ve üzerine düşünülmemiş bir şekilde çalışılması ve sürecin malzemenin özellikleri tarafından şekillendiği bir şeye dönüşmesi, sanatçının dışavurumu ve üretim sürecindeki heyecanı göstermiştir. Baselitz'in heykellerinde deneyimlenen bedensel çaba, şiddetli, telaşlı ve aceleci bir tavırla yansıtılmıştır. "Aranan sonuca ulaşmak için heykelin resme göre daha kısa bir yol olduğunu düşünüyorum. Çünkü heykel, bazı durumlarda resmin de olabileceği gibi, daha ilkel, kaba, daha az ağırbaşlı."²⁷

Baselitz'in hırpalanmış, yaralı ve tedirginlik veren figürleri, eskiyen biçimin yerine adeta savaşla konulan yeni bir biçimi olan, estetik anlamda yeni pencereler açmış ve yaşam değerlerinin, plastik bir buluşun önüne geçtiği heykellerdir. Sanatçı bu heykelleri için şunları söyler:

²⁷ Ezgi Bakçay, Baltayla Tarih Yazmak: Heykeltraş Baselitz.

"Yıkılmış bir düzende, yıkılmış bir manzarada, yıkılmış bir insanda, yıkılmış bir toplumda doğdum. Bu düzeni yeniden kurmak istemedim: Her şeyi sorgulamaya, 'saf' olmaya, yeniden başlamak zorunda kaldım."²⁸

Bu ifadeden de anlaşıldığı gibi Baselitz'in heykellerinde, bulunduğu dönemin etkisi oldukça büyüktür.

2.1.2. Kaide

Kaide, çağlar boyunca heykelin barındığı bir mekân olmuştur. 18. yüzyıla kadar genellikle heykel ile mimari arasında uyum sağlamak için tasarlanmış ve mimarının bir parçası olan kaide, plastik bir eleman olarak üç boyut, malzeme ve üretim teknikleri ile heykelle beraber değerlendirilmese de geleneksel heykel formunun ana elemanlarından biridir. Heykelin ağır kütesinin taşıyıcısı olan kaide, bu yüzyıla kadar aynı zamanda heykelin fiziksel anlamda ve izleyiciye aktardığı içerikler bakımından bir pekiştirme, yüceltme temsiliyeti üstlenmiştir. Sanatçılar, heykellerinde din ve siyasi alanda önemli olay ve kişileri idealize eden içerikler üretmiş ve bunları kaide aracılığıyla yüceltmıştır. Bu yüceltme, kaidenin fiziksel olan yüksekliği tarafından da desteklenmektedir. Kaide, içeriği ve formu yerden yüksekte, mekândan ve izleyiciden ayrı bir yerde konumlandırır.

Kaide, heykeli zeminden ayıran nesne olarak anlaşılsa da literatürde yerini birkaç tanımla almaktadır. Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture (Modern Heykelin Ötesinde)* adlı kitabının "Function of the Sculpture Base" kısmında, kaidenin tanımı ile ilgili şunları söylemektedir:

"Heykelin temeli için terminoloji iyi tanımlanmamıştır. Sütun tabanı (plinth), taban (base) ve kaide (pedestal) en yaygın kullanılan terimlerdir ve heykel, bunları ya da bunlardan bazısını kullanabilir. Bu terimler şu şekilde tanımlanabilir: Taban (base) heykelin dayandığı büyük küttedir ve bir bütün olarak desteği işaret eder. Kaide, (pedestal) heykeli kaldıran /

²⁸ Röportaj: Donald Kuspit, *Goth to Dance: Donald Kuspit Talks with Georg Baselitz*, 76

taşıyan sütun benzeri formdur. Sütun tabanı, (plinth) heykeli yerden veya kaideden (pedestal) ayıran düz bir alan, yüzeydir.”²⁹

Türkçe’de bu kavramların karşılığı olmadığı için her biri için ‘kaide’ kullanılmaktadır. Bu üç kavramın ayrımını daha kolay yapabilmemiz için örneklendirmek yararlı olacaktır. ‘Plinth’, Rodin’in *Calais Burjuvaları* heykelinin altında bulunan tabandır, ‘base’ ve ‘pedestal’ kavramları günümüzde sık sık aynı anlamda kullanılsa da farklı anlamları vardır. ‘Base’, Wim Delvoye’nin *Rüzgar Gülü* (Resim 90) adlı eserindeki gibi heykelin altına konulan geometrik ve sade bir biçime sahipken ‘pedestal’, Giambologna’nın *Sabine Kadınlarının Kaçırılışı*’nda (Resim 80) heykeli taşıyan, genelde Rönesans ve önceki dönemlerde heykelin mimariye uyum sağlamasına katkıda bulunmuş, sütun formundaki kaidedir.

Geleneksel olarak sınırlı bir alanı olan kaide, heykelin ‘donmuş’ durumunun hareketlenmesine karşıdır. Kaide, heykelin hareketsizliğini meşrulaştırmıştır ve heykel kaideye bağımlıdır. Figür heykelinin daha önceki dönemlerde kaideden indiği an saygınlığını kaybettiği fikri yaygındır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dönem sanatçılarının hem heykelin geleneksel hareketsizliği hem de figürün yerçekimi ile bağımlılığını bozmak için ortak bir görüşü vardı. 20. yüzyılın başlaması ile heykel sanatındaki gelişmelerin ve sanat ortamındaki hareketliliğin etkisiyle sanatçılar, heykelin kaide dışında sergilenip sergilenemeyeceğinin cevabını aradığı bir sürece girmiştir. Heykel, artık taşıyıcısı olan kaide ile fiziksel bağlarını kopararak dışarı taşmaya başlamış, kaideden inip bu geleneksel birlikteliği ve kaidenin taşıyıcı rolünü reddetmesiyle, form ve biçim dili bağlamında yeni arayışlara gidilmiştir. 20 yüzyıla kadar yapısal bir eleman olan kaide, bu yüzyılın getirdiği yeniliklerle beraber artık plastik bir unsur haline gelmiştir.

Rodin’in heykelleri arasında, kaidenin plastik bir eleman olarak ele alındığı örneklerden biri, sanatçının 1886’da mermer malzemedan yonttuğu *Danaid* (Resim 22) isimli heykeldir. Bu örnekte kaide, sadece bir taşıyıcı görevi gören ve heykeli öne çıkaran yapısal bir eleman olmamış aynı zamanda plastik bir öğe olarak kompozisyon ile bütünlük oluşturmuştur. Rodin, figürü ayrıntılı, parlak ve pürüzsüz bir şekilde biçimlendirmesine karşın, kaideyi daha

²⁹ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, 20

dokulu bir şekilde bırakmıştır. Bu da figür ve kaide arasında bir kontrast yaratmış ve heykelin etkisine katkı sağlamıştır.



Resim 22. Auguste Rodin, Danaïd, 1889

Heykel kaidesi çağlar boyunca figür ile yerleştirildiği ortam (zemin) arasına bariyer çekmiştir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren bunun farkında olan birçok sanatçı, heykelin uzamsal (spatial) özerkliğini öne sürmektedir. Rodin, heykelinin yerleştirildiği ortamla herhangi bir ilişki kurmasından kaçınıyordu. Rainer Maria Rilke, Rodin' in kendi ifadesiyle bu durumu bize şöyle aktarır:

“Rodin: Bir heykeli neredeyse bir kale gibi izole bir sanat eseri yapan budur: kendini korur, erişilmezdir, sadece kanadı varmış gibi hissedenler tarafından ulaşılabilir ki bu, heykeli çevreye ve arka plana olan bağımlılıktan kurtarır.”³⁰

Rodin kaideyi ele alış biçimi açısından dönemindeki öncül isimlerden biri olmuştur. *Calais Burjuvaları* (Resim 23) isimli heykelinde, kaideyi, figürleri ve içeriği yüceltecek şekilde geleneksel anlayıştaki gibi yükseltmek yerine, izleyici ile iletişim halinde olup bağ kurabileceği, bir lokasyona çekmeyi amaçlamıştır. Rodin'in bu tavırla heykeli kutsallığından arındırdığı söylenebilir.

³⁰ Rainer Maria Rilke, Various Notes Relating to Rodin, 72



Resim 23. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1895

Calais kentinin konseyi, sanatçıdan heykelde yer alacak figürleri tek bir grup kompozisyonu olarak birleştirmesini istedi, böylece heykel bittiğinde yüksek bir yere monte edilerek sergilenebilecekti. Heykelin, kaide aracılığı ile mimarının bir parçası olması gerektiği fikrinin dönemsel bir yansıması olan bu istek Rodin'in heykelinin orijinal tasarımındaki heykel ve halk arasındaki samimiyeti yok edecekti. Başlangıçta her figür kendi kaidesinde duracak şekilde tasarlandı (Resim 24). Heykeli yerden ayıran bu sütun tabanları (plinth), düz birer platform halinde değil eğimli, düzensiz ve her figüre karşı denge verecek şekilde, yirmi santimetre kalınlığında yapıldı. Albert Ensen, bedenlerin eğiminin ve neredeyse düşüyor oluşunun nedeninin, figürlerin ayaklarının altındaki düzensiz konturlar olduğunu düşünmüştür. Figürlerdeki ağırlık merkezi ayaklarının bastığı taban ile belirtilmiştir.

Rodin, sekreteri Paul Gsell ile yaptığı bir görüşmede dönüp dönüp üzerine tekrar düşündüğü heykelinin yerleşimi için şunları söylemiştir:

"... burjuvalarımı kahramanlık derecelerine uygun bir skalaya yerleştirdin. Belki senin de bildiğin gibi, Calais Kasabası'ndan önce, saraydaki eserlerimi birbiri ardına fedakarlığın ve acının yaşayan mabedi gibi düzenleyerek bu etkiyi vurgulamak istedim. Figürlerim, belediye binasından Edward III kampına doğru görünerek doğrudan (onların adımlarını) yönlendirecekti; ve bugün Calais'in halkı, onlara neredeyse dokunabilecek ve kendilerini bu kahramanlarla birleştiren dayanışmanın geleneğini daha derinden hissedebilecekti.

İnanıyorum ki, bu son derece etkileyici olurdu. Ancak teklifim reddedildi, bunun yerine son derece gereksiz bir kaide üzerinde ısrar ettiler, yanılıyorlardı ve ben bundan eminim."³¹



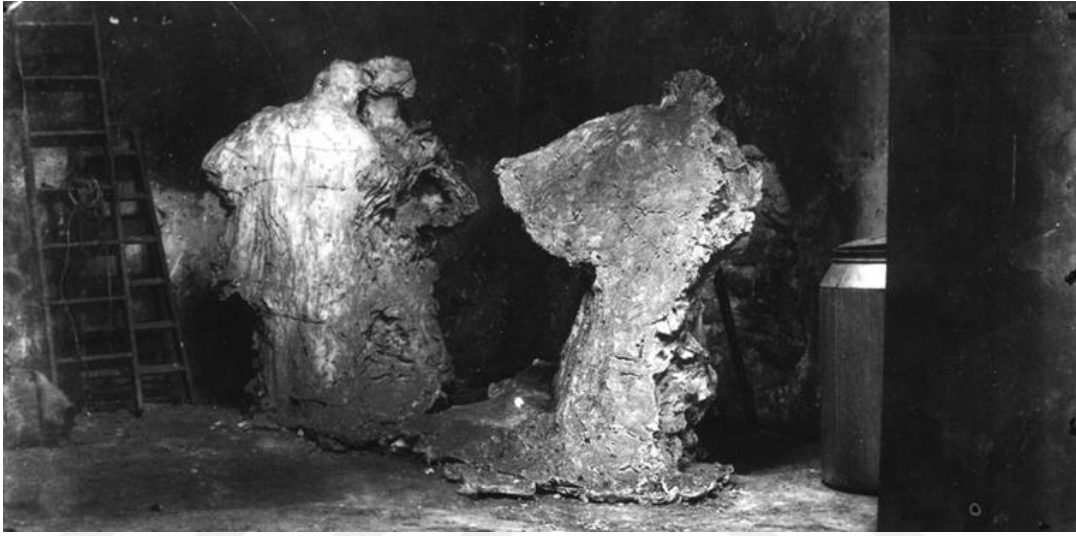
Resim 24. Auguste Rodin, *Calais Burjuvaları*, 1895

Bu ifadelerden Rodin'in *Calais Burjuvaları* için, yerleştirilmeden önceki orijinal tasarımlarında kaidenin olmadığını, asıl isteğinin figürlerin kadesiz bir yerleştirme olduğu anlaşılmaktadır. David Martin, *Sculpture and Enlivened Space* adlı kitabında bu heykelin yeryüzünden yükseldikçe gücünün azaldığını ifade eder (Martin, 1981: 190).

Adolf Von Hildebrand'ın *Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu* 'nda bahsettiği heykelin kaide sayesinde mimarlıkla kurduğu ilişkide, heykelin mimari doğasının veya mimari kaidesinin olması zorunluluğu gibi mimarinin yapısal bir elemanı olarak varlığını sürdürmesi zorunluluğu da ortadan kalkmıştır (Hildebrand, 2016: 94). Figürün kaideden inmesiyle hem heykeltıraşın anlatısı hem de izleyicinin sadece figür üzerinde aktarılan konuyu anlayabilmesi bağlamında karşısına ortak bir problem çıkmıştır. Figür, kaideyle beraber aşkınlaşmış niteliğini kaybettiği için, tek başına mitolojik ve tarihi vb. herhangi bir konuyu, duygu veya düşüncüyü aktarmadaki sorumluluğu büyümüştür. Figürün kendi kalıplarını kırmasının sebeplerinden biri de budur. Dolayısıyla bu, dönem sanatçıların figürde ezber bozan bir üretim süreci arayışına iten nedenlerden biri olduğu söylenebilir.

³¹ Ropörtaj: Paul Gsell, Çev: Romilly Fedder, 88-89

Rodin gibi Medardo Rosso da kaideye dair fikirleriyle bu yüzyılda önce çıkan isimlerden biri olmuştur. Heykelin mimari bir yapının parçası olmasını, önemsiz ayrıntıları reddetmiş ve büyük heykeller için vazgeçilmez olan kaideyi ortadan kaldırmıştır. Bu reddediş onun küçük ölçekli heykellerinde de mevcuttur. Kaidesi olmayan büyük heykellerine örnek olarak *Paris Geceleri* (Paris at Night) (Resim 25), küçük ölçekli için ise *Ecce Puer* (Resim 18) gösterilebilir.



Resim 25. Medardo Rosso, *Paris Geceleri*, 1895

Kaide çözümleri ile 20. yüzyılda adını sıkça duyuran diğer bir isim de Constantin Brancusi'dir. Bu alanda yeni fikirleriyle 20. yüzyıl sanat ortamında heykelin gelişmesinde önemli katkıları olmuştur. Rönesans geleneğindeki gibi kaidenin heykeli çevresinden izole etmek için kullanılmasına karşı çıkan sanatçı, heykel ve kaide ilişkisine bütünsellik üzerinden bakmıştır. Kaide, heykelinde sanatsal bir unsur, plastik bir eleman olarak yer almaktadır. Brancusi'ye göre heykel, kaide ile beraber ele alınmalı, kaide, heykelin tamamlayıcısı olmalı, onun etkisini arttırmalıydı. "Sıkça görüldüğü gibi, kaideleri heykelinin uzantısıdır; onlar heykeldir."³² Kaide ile heykel arasında bir ayrım olması gerektiğini düşünen sanatçı, bu elemanları geometrik bir anlayışla farklı malzemelerden üretip birleştirmiştir. Bazı heykellerine yaptığı ahşap malzemeden yontularak yapılmış ya da aynı yalınlıkta bıraktığı kaidelerde bu arayış görülmektedir. Sanatçının 1920'de yaptığı *Dünyanın Başlangıcı* (The Beginning of the World) (Resim 26) isimli heykellerinin bazı örneklerinde plastik bir amaçla heykele katkı sağlayan ahşap ve taş kaideler bu tavrı açıkça göstermektedir. *Horoz* (The Cock, 1924) (Resim 27) isimli heykelinde ise kaide heykele

³² Jack Burnham, A.g.k, 30

sonradan eklenen bir öge değil, üretim aşamasında yekpare bir ahşap bloktan heykel ile beraber ortaya çıkmıştır. Brancusi gerçekleştirdiği bu eserler ile kaide ile heykel arasında biçimsel ve anlamsal bir bütünlük kurmuştur.

Brancusi, kaide ve heykel ilişkisine dair bulduğu çözümler ile yeni bir bakış açısı sunmuştur. “Brancusi figürün yalınlığa kavuşmasında, figür-kütle probleminin heykel koşullarında yeni ve farklı yöntemlerle incelenmesinde olduğu kadar heykelsi kaide konusunda da önemli gelişmelere zemin hazırlamıştır. Brancusi’ye göre kaide geleneksel anlamının dışında heykelin yapısına bir form gibi katılabilmelidir.”³³

Rosalind Krauss ise bu dönemi ve Brancusi’nin getirdiği kaide kullanımını yeniliğini “Mekâna Yayılan Heykel” adlı yazısında şu şekilde ifade etmiştir: “Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler. Brancusi’nin sanatı bunun nasıl gerçekleştiğini gösteren olağanüstü bir örnektir. *Horoz* gibi bir yapıtta kaide nesnenin figüratif parçasının morfolojik üreticisi haline gelir; Kadın Heykeli Şeklinde *Taş Sütun* ve *Sonsuz Sütun*’da, heykel kaidesinden ibarettir; *Adem* ve *Havva*’da ise heykel, kaidesiyle karşılıklı bir ilişki içindedir. Böylece kaide esasen taşınabilir bir şey olarak tanımlanır; yapıtın, heykelin dokusuna dahil olan evsizliğinin işareti olur.”³⁴



Resim 26. Constantin Brancusi, *Dünyanın Başlangıcı*, 1920



Resim 27. Constantin Brancusi, *Horoz*, 1924

³³ Necmettin Yağcı, Figüratif Heykele Yüklenen Anlamlar

³⁴ Rosalind Krauss, A.g.m. 105

Brancusi için heykelin kaide ile temas biçimi de önem arz etmektedir. Sanatçı kaide ile temas eden çok sayıda yüzeye sahip bir heykeli, dış dünyaya ulaşan bir bitki veya su altında kütlesi olan buz dağına benzetir. Buna karşılık kendi yaptığı yumurta biçimdeki heykellerin kaideyi teğet geçtiği tek bir temas noktası bulunur. Kaidenin ve heykelin tüm temas noktaları tamamen görülmektedir. Bu temas biçimi, beraberinde huzursuzluk, güvensizlik gibi hisleri de beraberinde getirir.



Resim 28. Edgar Degas, Küvet, 1889

Resimleri ve *14 Yaşındaki Küçük Dansçı* (Little Dancer of Fourteen Years) adlı heykeli hatırlanmasına rağmen, Edgar Degas da Brancusi gibi kaideye karşı olan devrimci tutumu ile bu dönemde yerini almıştır. *Küvet* (The Tub, 1889) (Resim 28) adlı heykelinde üçte biri kısmen su ile dolu bir küvete batmış bir kadını göstermektedir. Görüldüğü gibi heykelin altındaki kaide dokuludur. Sanatçının diğer heykellerine bakıldığında bu tutumun farklı olduğu görülür. Degas, yarısı su dolu küveti, banyo yapan kadın kompozisyonunun kaidesi olarak tasarlamıştı. Jack Burnham, bu heykelden yola çıkarak, kaidenin figüratif bir kompozisyonun parçası olduğu örnekler arasında Roma Antik Çağ'dan kalan anıt niteliğindeki kadavra heykellerinin altındaki tabut sehpalарını göstermektedir (Burnham, 1975: 23). Heykelde figür kaideden dışarı çıkıyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla Degas ortaya çıkardığı bu çalışma ile figürü ve kaidesi olan küveti bütünsel bir heykel dili ile ele alındığı söylenebilir.

Alberto Giacometti de yaptığı figür heykellerinde figür ve kaide ilişkisini irdelemiştir. Giacometti'nin heykellerinde kaide, Rodin'deki gibi figürün hizmetinde bir heykel elemanı değil, Brancusi'nin de biçim dilinde olduğu gibi heykel ile bütün oluşturan bir elemandır. Fakat sanatçının tavrı Brancusi'den oldukça farklıdır. Giacometti, heykelinde kaideyi, izleyicinin bakışlarını kaideden figüre yönlendirecek ve sonra tekrar kaideye geri çevirecek şekilde yapar. Bunu yaparken, yaptığı ince figürlerinin aksine kaideyi daha kaba, dokulu ve kütsel bırakarak, figür ve kaide arasında uzamsal bir kontrast elde etmeyi amaçlamıştır. Klasik heykelde seyircinin bir heykelle karşılaştığında, izlenme hiyerarşisinde arka planda kalan kaide, sanatçının heykellerinde ön plana yerleşmiştir.

Giacometti, incelen figürlere oranla kaba ve devasa boyuttaki yaptığı kaidelerle, figürlerinde bir atmosfer duygusu elde etmiştir. Norbert Lynton, bu çözüm sayesinde elde edilen figürü, Mısır Sanatı'ndaki örneklerle benzetmektedir (Lynton, 2015: 218). Fakat bu benzeş, biçimsel olmanın ötesindedir. Mısır heykellerinde görülen ölümden sonra yaşama inancının şekillendirdiği, güç ve yalınlık, onun heykellerinde yarının kaygısını taşıyan insanın yalnızlığı, güçsüzlüğü ve dayanıklılığı şeklinde görülür. Diğer bir deyişle, Giacometti, ölümden sonraki yaşamla ilgilenmek yerine o dönemin koşullarında yaşayan bireyin yalnızlığı ile ilgilenmektedir.



Resim 29. Umberto Boccioni, *Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi*, 1913



Resim 30. Alberto Giacometti, *Yürüyen Adam 2*, 1960

Giacometti, Rodin (Resim 16) ve Umberto Boccioni'nin yürüten adamları incelendiğinde, heykel kaide ilişkisi bakımından 20. yüzyılda farklı tavırların olduğu açıkça görülmektedir. Giacometti'nin *Yürüyen Adam* (Resim 30) adlı heykelinde kaide tek parçadır, Boccioni'nin *Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi* (Unique Forms of Continuity in Space, 1913) (Resim 29) adlı eserinde ise kaide iki parçadır. Heykeltıraş *Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu*'nda da belirttiği üzere, heykelin kapalı biçimini reddetmiştir. (Boccioni, 1912). Boccioni, kaidenin sınırlarını zorlayarak, bölünemezliğine ve tarih boyunca süregelen yekpare duruşuna müdahale etmiştir. Figür kaideyi kendinde birleştiren bir eleman haline gelmiştir. Giacometti'nin ele aldığı figüre oranla devasa boyuttaki kaidelerle yarattığı mekân algısıyla ise boşluğun etkisini arttırarak figüre, büyük bir kütleden geriye kalan yok olmaya yüz tutmuş tek şey olduğu izlenimini verir. Ömer Aygün, "Giacometti'nin Yontuları" adlı makalesinde bu üç heykeli şöyle karşılaştırır:

"Giacometti'nin yontusunun kaidesi ise tek parçadır, kesintisizdir. Kaide figüre yedirildiğinden değil; tersine, figür kaidenin pençesine düşmüştür, kaide figürün ilğini emer, onu felce uğratar. Kaidenin anlamını dokusu da ele veriyor: örneğin, Michelangelo ve Rodin'de kaidenin pürüklü, figürün pürüzsüz oluşu, vücudun adeta can çekişe çekişe ama mucizevi bir biçimde taştan doğup yükseldiğini düşündürür, Boccioni'de, figürün pürüzsüz dalgalanışı kaideyi kapıp ileri götürür; *Yürüyen Adam*'ın kaidesi ise donukluğu ve pürüklülüğüyle figüre bulaşır, arılar gibi üstüne başına üşüşür, onu alaşağı eder. Boccioni'de, Rodin'de ve Michelangelo'da figür ile kaide, figürün yaratacağı etki yönünde iş birliği yaparken, Giacometti'nin neredeyse bütün yontularında bu ikisi ölümüne bir çatışma içindedir. Kaide figürü kaldırıp diker, ama figür bizi hemen kaideye indirir"³⁵

Aygün, Boccioni'nin figürü ve kaidesi arasındaki ilişkiyi, etki bağlamında tutarlı olarak düşünse de sanatçının heykelinde önemli olan hız unsuru ile kaidenin bir çelişki yarattığı da düşünülebilir. Çünkü Boccioni'nin heykelinde hızın etkisi altındaki aerodinamik formların belirsizliği ve hafifliğiyle, dikdörtgen biçimindeki blok ve hantal kaideleri arasında, figürün hızını ket vuran bir tezat oluşmuştur.

Tarihte kaide ve figür arasındaki ilişki 1900'lere kadar kendini tekrar eder bir şekilde devam etmiştir. Figür heykeli galeri ve herhangi bir kamusal alan vb. mekânlar olarak nereye

³⁵ Ömer Aygün, A.g.m. 125

taşınırsa taşınınsın, kaide kendi somut varlığı ile onu takip etmiştir. 20. yüzyılda sanatçılar klasik olana, kabul görmüş olana karşı bir tavırla, heykelin kaideli, kütsel yapısına karşı çıkmışlardır. Heykel mekâna yayılmaya, mekânın daha önce kullanılmayan alanlarında deneyimlenmeye, kimi zaman üzerinde yürünebilen, içerisine girilebilen, biçim ve içerik bağlamında sürekli genişleyen bir sürece girmiştir. Sanatçıların kaide karşısındaki sergilediği bu tavrın şiddeti, bu yüzyıl içerisinde zaman geçtikçe artmıştır.

Jack Burnham'a göre bu dönemin yenilikçilerinin kaideyi yeniden organize etmesinin sebebi, heykelin maddi çevresinin ötesinde, her yöne doğru yayılan ve değişim yaşayan uzamsal bir etki alanı gerçekleşmesinin devam etmesidir (Burnham,1975: 20). Sanatçılar kaide karşısında sergilediği bu tavırla, heykelin aşkın niteliğini gösteren, geleneksel heykel ile izleyici arasındaki ruhsal bariyeri devamlı olarak yıkmaya çalışmıştır. Önemli olan artık objelerin ve yapıların temsil ettikleri şey değildir. İzleyici ve obje arasındaki pozisyon değişmeye başlamış ve bir objeyi aşkın bir şekilde insan üstü bir konuma yerleştirmek artık sanatçıların ilgilendiği bir konu olmaktan çıkmıştır.

Yüzyıllar boyunca kaide, heykele hizmet etmiş, ona ait olmuştur. 1960 sonrası Postmodern süreçte bu birliktelik sonra ermeye başlamıştır. Heykelin kaide üzerindeki mahkûmiyeti sona ermiş, yer değiştirebilen hareket eden, süreç içerisinde yok olabilen bir sanat dalı haline gelmiştir. Böylece heykel yeryüzü ile buluşmaya ve kendi kütsel varoluşunu da sonlandırmaya başlamıştır.

2.1.3. Boşluk – Mekân

Boşluk, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “oyuk, çukur, kapanmamış yer, boş olan, kesinti, kopukluk, eksiklik ve yoksunluk duygusu”³⁶ gibi anlamları olan bir kavramdır. Doğan Hasol, boşluk için üç farklı tanım yapmaktadır. Bu tanımlardan biri, mekânda algıladığımız boşluk (emptiness) kavramıdır. İkinci tanım, boşluk (space) mekânı oluşturmakta ve diğer tanımda ise boşluk (void), 20. yüzyıldan itibaren heykelde sıkça karşımıza çıkan, üretilen / kullanılan bir elemandır (Hasol, 2008: 126). Seda Erol’un, *Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası* adlı tezinde bu tanımlara verdiği örnekler

³⁶ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>

kavramamızı kolaylaştıracak niteliktedir. Şöyle ki: Giacometti'nin, *Yürüyen Adam*'ında (Resim 30) figürü sıkıştıran, etrafının saran boşluk (space), *Boşluğu Tutan Eller* adlı heykelin içine dahil olan, ellerin tuttuğu boşluk ise 'void'dir (Erol, 2011: 48, 50).

Boşluk kavramı üç boyutlu bir üretimi içeren heykel sanatında, yapıtın oluşmasında ana unsurlardan biridir. Çünkü heykel, hacmi ile Orhan Hançerlioğlu'nun boşluk tanımındaki, "içinde hiçbir özdeğin bulunmadığı uzay"da (Hançerlioğlu, 1980: 192), buna karşıt diyalektik biçimde bir doluluk oluşturarak kendini ortaya çıkarmaktadır. Aristo ise boşluk için, "... içinde hiçbir duyulur cismin bulunmadığı, ara nesnedir" (Aristoteles, 2001: 161). der. Bu bağlamda Orhan Hançerlioğlu'nun boşluk tanımının, Aristoteles'inki ile örtüştüğü görülmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde birçok filozof, boşluğun tanımını diyalektik bir ilişki üzerinden yapmıştır. Ying – Yang felsefesinde boşluğun, karşıtı olan doluluk ile beraber olmadan ele alınamayacağından bahsedilir. Bu iki kavram birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Boşluğun varlık - yokluk, boşluk - doluluk gibi diyalektik ilişkiler üzerinden, karşıtı olan doluluk ile kendini var ettiğini söylemek de mümkündür.

Devabil Kara'nın aktarımına göre Çin filozofu Lao Tzu şöyle der:

"Bir kap ancak boşluğu sayesinde yararlı olabilir. Pencere olarak işe yarayan şey duvarda açılan boşluktur. Nesneleri işe yarar kılan şey onlarda var olmayandır." Ayrıca Kara buna, "Taocu öğretilerde yoğunlaşma boşluk üzerine olduğunda anlamlıdır. Zen Budizm'e hâkim olan düşünce "form boşluktur, boşlukta formdur" dolu olmak boş, boş olmak dolu olmaktır."³⁷ şeklinde bir ekleme de yapar.

Lao Tzu boşluğu, işlevselliği ile değerlendirir ve şöyle ifade eder:

"Otuz çubuk tekerleğin ortasında birleşir, aralarındaki küçük boşluk tekerleği döndürür. Çamurdan yapılan çanak, işlevini, çevrelediği boşlukla görür. Bir odanın duvarlarına kapı ve pencereler yapılır. Fakat asıl iş gören odanın boşluğudur. Bütün birleşen öğelerin yararı vardır. Fakat işlevi gören boşluktur" (Martin, 1981: 86). Buradan da anlaşılacağı üzere yalnız başına ele alınamayan boşluk, David Martin'in de söylediği gibi, "... bir şeyin kendisi değil,

³⁷ Devabil Kara, Boşluğun Anlamlılığı, <http://devabilkara.com/boslugun-anlamliligi/>

şeylerin ilişkisidir.”³⁸ Boşluk, şeylerin mekânda konumlanması sonrasında doğan ilişkilerden hissettiğimiz güçtür. Mekân, boşluğu algılamamız için bir araçtır.

İnsan, içinde bulunduğu boşluğun ve mekânın ilişkisini değiştirmesiyle mekânı dini, ideolojik vb. bir mekanizmanın aracı olarak kullanmaya başlamış ve bu değişimden heykel de etkilenmiştir. Genellikle kütsel niteliği ile öne çıkan, mimariyi bezeyen, onun uzvu, tamamlayıcısı olan ve kaidesiyle ona uyum sağlayan heykel, bağımsız konumunu ilan etmiş ve boşlukla olan diyalektik ilişkisinin boyutlarını değiştirmiştir.

Hildebrand’ın heykel ve mimari ilişkisi hakkındaki görüşleri ile de örtüşen, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde heykelin mekâna bağlı oluşu şöyle açıklanmıştır:

“Antik Yunan ve Roma’da bile tek başına konumlandırılmış bir heykelle pek karşılaşılmaz. Hatta, her yönden algılanamaz; genellikle cepheden görülmek üzere biçimlendirilmiş ve yerleştirilmiştir. Heykel ürünü yapıya eklenmiş olarak ve yapısal mekâna katkıda bulunmak üzere düşünülmüştür.”³⁹

Charles Baudelaire, heykelin mekâna bağlı oluşunu, Primitif dönemde ortaya çıkışından beri tamamlayıcı ve izole bir sanat olduğu şeklinde ifade eder. Baudelaire’e göre heykelin meselesi figürü ustaca oymak değil, resim ve mimarinin sıradan bir ortağı olmak ve onlara hizmet etmektir (Baudelaire, 1956: 120-121).

Herbert Read ise, *The Art of Sculpture* kitabının “The Monument and Amulet” bölümünde, evriminin ilk aşamalarından beri heykelin, objeler halinde küçük ve elle hissedilebilir bir boyutta üretildiğinden ya da ele alınamayacak kadar büyük bir ölçekte olduğu takdirde arka plandaki mekândan kopamayacağından bahseder (Read, 1956: 3-24).

³⁸ David Martin, *Sculpture and Enlivened Space*, 86

³⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1194



Resim 31. Michelangelo Buonarroti, Marcus Aurelius Anıtı, 1538

Primitif dönem heykellerinde boşluğun, hacmin içinin oyularak heykelde yer almasının kullanılan bir yöntem olmayışının sebebi, malzemeyi işleme zorluğundan ötürü, o çağda yapılan figürlerin yekpare/monolit oluşudur. Boşluklu figür örneklerinde ise karşımıza çıkan boşluk, farklı bir durumdadır. Biçimsel bir özellik göstermediği sürece boşluklar, "...iç'te (heykelin iç yapısı) gerçekleşen bir biçimde değil, katı parçaların arasında var olurlar."

"Heykelin bir mekân kurucu öge olarak ele alınması için Rönesans'ın bitişini beklemek gerekmiştir."⁴⁰ Bunun ilk örneği Michelangelo'nun Roma'da Campidoglio Meydanı'ndaki *Marcus Aurelius Anıtı*'dir. Yapıt mimariden bağımsızlaşarak kendi mekânını yaratmış ve merkezi bir konuma geçerek bulunduğu meydanı da merkezileştirmiştir.

Melih Apa'nın, L. R. Rogers'ın *Sculpture* adlı kitabından aktardığı üzere,



Resim 32. Tamuin Figürü, 900-1521



Resim 33. Donatello, Davud, 1430-1440

⁴⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1194

Elleri, kolları, bacakları ve gövdesi arasında boşluk bulunmayan figürlerden sonra sanatçılar, kolların vücuttan ayrı durduğu, bacaklarının arasında boşluk olan heykeller yaparlar. Tabi geçmişte yapılan bu heykellerde görülen boşluklar, sanatçıları tarafından bir biçim olarak ele alınmamıştır. Rogers, Barok ve Maniyerizm dönemindeki gibi göz önüne çıkan karışık heykel kompozisyonlarında (örneğin *Laocoon*, 1506) bile boşluğun, biçimsel açıdan ikinci planda olduğundan bahseder. Boşluğun biçim olarak ele alınmasına, Meksika taş figürlerinden *Tamuin*'i (Resim 32) örnek veren yazar, Donatello'nun *Davud*'unda (David) (Resim 33) aynı yaklaşımın görülmediğini vurgular. *Tamuin*'de kol ve vücut arasındaki boşluk bir biçim iken, *Davud* heykelinde öyle değildir. (Yani katı parçalar arasındaki boşluktan ibarettir.) Anatomi, *Tamuin*'i yapan heykeltıraş için bir şey ifade etmiyorken, Donatello'nun boşluğu görmesini engellemiştir (Rogers, 1969: 74-79).

Heykelde kütle ve boşluğun birliğinin bilinçli bir kullanımı 20. yüzyıl itibariyle gündeme gelmiştir. Bu yüzyılda gerçekleşen tüm değişimlerin yanı sıra heykel ile boşluk arasındaki ilişki de bu değişimlere dahil olmuştur. Boşluk artık heykelin dış yüzeyini çevreleyen, “saran cismin, sarılan cisimle birleştiği sınır” (Aristoteles, 2001: 153) olmaktan çıkıp, heykelin içine dahil olabilen bir eleman haline gelmiştir.

Michelangelo'nun “mükemmel bir heykel, bir tepenin yamacından bırakıldığında hasarsız aşağıya yuvarlanabilecek kapalılıkta olmalıdır”⁴¹ şeklinde tanımladığı, kütleler arasında boşluğun olmadığı ya da az olduğu geleneksel heykelin kapalı form anlayışı, 1900'lerden itibaren yerini boşluklu heykellere bırakmıştır. Bu anlayış heykel ve boşluk arasındaki ilişkilene biçimini değiştiren bir süreci beraberinde getirmiştir.

20. yüzyılda fizik alanında gerçekleşmiş olan araştırmalardaki gelişmeler sanatı derinden etkilemiştir. 19. yüzyıl sonlarında X ışınlarının keşfi ve hemen ardından radyoaktivite ve elektronlar üzerine bulgular elde edildi ve bu hızlı süreçte yapılan araştırmalar, insanların gerçeği kavrama konusundaki görüşlerinde değişikliğe neden oldu. Birçok bilim adamı yeni bir gerçekliğe varabilmenin yolunun eski olanı yok etmek olduğunu düşündüler. Bilim insanı Albert Einstein mutlak bir gerçek bulmak yönünde çalışmalarını sürdürdü. Amacı uzay ve zamanın mutlak olmadığına dair teorileri çürütmektir. Bu yolla Einstein'ın ortaya koyduğu görelilik kuramı, (eşzamanlılık) 20. yüzyılda hem bilimde hem

⁴¹ Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari, 69

sanatta değişimlere sebep olan önemli bir itici etken haline geldi. Einstein'ın görüşüne göre, izleyici kendi uzay-zaman sisteminde bir olay gördüğünde, bu olay “göreceli eşzamanlılık” içinde gerçekleşmektedir. Diğer bir ifadeyle, aynı olay aynı anda farklı izleme noktalarından farklı gözlemlenir. Bu nedenle bir izleyicinin bakış açısı bir olayı-olguyu tanımlamak ne yeterli ne de diğer bakış açılarından doğrudur (Markus, 2003: 313-314). Bu nedenle sanatçılar, bir nesnenin mümkün olduğunca çok yönünü temsil etmek için farklı yöntemler geliştirdiler. Bilimsel alandaki gelişmeler, nesnenin algılanması ve tasarlanması biçimlerinde değişik kanıların doğmasına neden oldu. Zaman, mekân ve hareket, nesnenin ayrılmaz, tamamlayıcı parçası olmuştur. Kütle enerji haline gelmiş ve katı maddeselliğinin yanında, maddesi olmadan, değişken bir karakterde de üretilmeye başlandı (Martin, 1981: 185-196).

Atom parçalanır ve atomun büyük bir bölümünün boşluktan oluştuğu, atomun temelini oluşturan parçaların içinde boşluğun geniş anlamda egemen olduğu tespit edilir ve böylece boşluk ile uzay arasında bir benzerlik bulgusu ortaya çıkar. Biri evrende bulunan en küçük yapı taşının temel öğesine egemen olan boşluk iken diğeri bilinen en büyük mekân olan uzaydır. Mekân ve hacim arasındaki birbiri içinde olma ve ayrı olma sorunu ile daha yakından ilgilenmeye başlayan sanatçılar boşluğun, bu soruna cevap olabileceğinin farkına varmışlar ve araştırmalarını bu yönde yapmaya başlamışlardır.

David Martin, *Sculpture and Enlivened Space* adlı kitabında, heykel ve yerleştirildiği mekâna ilişkin açıklamasında, heykelin doğru bir şekilde yerleştirildiği taktirde bulunduğu mekânda yaşamaya başladığından ve o mekândan kaldırılmaya karşı koyduğundan söz eder. Bir heykelin yeri değiştğinde uzamsal ilişkileri de değişir. Bir oturma odasının köşesine yerleştirilmiş güçlü bir fiziksel varlığı olan heykel mekânın merkezi haline gelerek mekândaki yaşam düzenlemelerinin, uzamsal algıların tamamını bozabilir. Böyle bir bozukluk, heykelden daha büyük olsa bile aynı odadaki bir resim ile pek mümkün değildir, çünkü heykel çevresini işgal ederken resim bundan kaçır (Martin, 1981: 94).

Bulunduğu mekânı tanımlayan heykelin varlığı, ancak kendi maddi, somut varlığıyla sağlanabilir. Bu da heykelin uzayda kapladığı alan olan hacim ile mümkündür ve heykeldeki hacme-kütleyle yapılan her müdahale beraberinde boşluğu da şekillendirir. Heykel, mekân içinde bulunan uzamı ile mekânı boyutsuzluktan kurtaran bir nesne halini alır. Mekân, içindeki nesne ile beraber, heykel ise bir uzam olarak yer aldığı mekân-boşluk ile beraber, algılanabilir hale gelir.

Boşluk kavramı, 20. yüzyıl heykelinde içerik ve biçimsel anlamda birçok sanatçıda farklılık gösteren bir kavram olmuş ve bu farklılaşma figür heykellerinde de kendini göstermiştir. Örneğin, Alberto Giacometti'nin heykellerinde son derece önemli bir etken olan boşluk, sanatçının figürlerini saran dominant bir pozisyonda bulunur. Heykellerinde var olan küçülme, incelme ve figürün izlenmesi gereken mesafeyi belirleyen sanatçının 'bakış'ında yani uzaklık deneyiminde mekânın etkisi oldukça büyüktür. Çünkü, Şengül Gür'ün de bahsettiği gibi, "Mekân, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran boşunun üç boyutlu bir anlatımıdır."⁴² Bu nedenle bu özellikleri de incelemek gerekir.

1940 yıllarında Giacometti'nin yaptığı heykellerde bir küçülme meydana gelir. Büyük ölçekte başladığı heykeller, o sıralar sanatçının temel kriteri olan model ile arasına koyduğu uzaklık deneyiminden ötürü giderek küçülmeye başlar. Ona göre bir nesneye yaklaşıldığında nesnenin, sadece boyu değil, genişliği de azalır. Bundan dolayı heykelleri küçülmekle kalmaz incelmeye de başlar. Bu incelen heykellerinde Giacometti'nin, boşluğu oyarak figürü ortaya çıkardığı da söylenebilir.

Sartre'a göre Giacometti, modeli görüldüğü uzaklıktan ele alan ilk heykeltıraştır ve onun uzaklık deneyimini ressamlarınkine benzetir. Sanatçı bunu ressamların tuvalinde figür imgesini mutlak bir uzaklığa konumlandığı gibi yapar. Model artık o koordinatlara aittir (Sartre, 2000: 94). Bunun nedenlerinden biri, Giacometti'nin ayrıntı anlayışıdır. Onun için insan, ayrıntılardan ibaret biri değil, eylemleri, düşünceleri ve duygularının bütünüdür ve diğerleri ile arasındaki ilişkiyi bu bütünlük sağlar. Sanatçı, ayrıntılarda kaybolmamak ve modelde bütünlüğü yakalayabilmek için boşluğun içine konumlandığı modelden uzak bir mesafede heykelini icra etmiştir.

Giacometti, sokaktan geçen bir kadın gördüğünde, kendinden on adım uzakta yakaladığı kadın imgesine yaklaştığında artık onu tanımanın olanaksızlığından bahseder. Uzaktan gördüğü pürüzsüz bedenini yerini yaklaştığında akan çizgiler, çatlaklar, oyuklar alır. Bu deneyim sanatçının heykellerinde doğrudan etkisini göstermiştir. Giacometti'nin heykellerinde, klasik heykele kıyasla yakınına kadar gittiğimizde keşfedeceğimiz şeyler

⁴² Şengül Gür Öymen, Mekân Örgütlenmesi. Trabzon: Gür Yayıncılık.

detaylar değil, alçının dokusuyla; derin kraterler, oymalar, deliklerdir. Bu yaklaşma, izleyiciye garip ve bulanık bir izlenim verir. Buna karşılık heykel, bizi sanatçının figürü boşlukta konumlandığı ve onu izlememiz gerektiği mesafeye geri yönlendirmektedir. Jean Genet bunu şöyle ifade eder:

“Giacometti’nin yapıtıyla ne yapsam boş. Bir de bakıyorsunuz, çoktan uzaklaşmış. İşi tatlılıkla, şamataya vurmak imkânsız. Yapıt, bütün sertliğiyle, kendisine bakılması gereken noktaya geri dönmemi buyuruyor.”⁴³

Sanatçı için, modele yakın çalışarak, herhangi bir ayrıntıdan yola çıkarak bütünlüğü yakalayabilmenin imkânı olmadığı gibi o, başvurduğu bu uzaklığı, ‘bakış’ı ile yoğurup heykellerine yansıtma derdindeydi. İnsanı, bulunduğu mekandaki konumda, başkalarının o insanı gördüğü noktada yakalamaya çalışmıştır. Bu bakış, sanatçının kendi üslubunun doğmasında önemli bir yer tutar.

Boşluktaki aşırılığın peşinde olan sanatçıya göre heykeltıraşlar heykellerindeki boşluğu gereksiz şeyler ile doldurur. Heykel yapmak, onun için varlığını tehdit eden uzay boşluğuna, içinde yarattığı biçim ve doluluk ile karşı koyarak, bu doluluğu gereksiz ve aşırı olan ayrıntılardan arındırmaktır. Sartre Giacometti’nin boşluk tavrı için şunları söyler:

“Giacometti, nefes alıp veren bir insanda aşırı ve gereksiz hiçbir şeyin olmadığını farkındadır. Ondaki her şeyin bir işlevi vardır çünkü. Yine bilir ki uzay boşluğu varlığı mahveden ve her şeyi yiyip bitiren bir kanserdir. Onun açısından heykel yaratmak, uzay boşluğuna biçim vererek ondan bir doluluk oluşturmak, onu sıkıştırmak ve bütün aşırılıklarından kurtulmaktır.”⁴⁴

⁴³ Jean Genet, Giacometti’nin Atölyesi, Çev: Hür Yumer, 46

⁴⁴ Jean Paul Sartre, Estetik Üstüne Denemeler, Çev: Mehmet Yılmaz, 91



Resim 34. Alberto Giacometti, *Ayaktaki Kadın*, 1948

1948 yılında yaptığı *Ayaktaki Kadın* (Standing Woman) (Resim 34) isimli yapıtında, ince ve uzatılmış figürün etrafındaki boşlukla beraber bu tavır açıkça görülür. Sartre, Giacometti'nin heykeltıraş olmasının nedeni olarak gördüğü boşluk saplantısı için şunları söyler: “Bu heykeltıraşın ortaya koymaya çalıştığı şey, kendi iç dünyası; yani onu savunmasız bırakarak fırtınanın önüne atan ve bütün varlığını kuşatan boşluk.”⁴⁵ Dolayısıyla sanatçının verdiği bu varoluşsal mücadele, boşluğun içinde cesur bir şekilde yerleştirdiği ince, cılız formları ile sürmüştür.

Giacometti'nin, heykelinde boşluğa kazandırdığı dinamik boyut, figürlerin boşluk tarafından kuşatılıp buna tahammül ederken aynı

zamanda bu boşluğun içinde yaşaması ile mümkündür. Boşluk, içinde var olan neredeyse kaybolmak üzere olan figürü tanınır hale getirirken, içinde herhangi bir nesnenin olmadığı duyumlanamayan boşluğun algılanmasını koşulu da yine bu cılız figürler olmuştur. Bundan da anlaşıldığı gibi sanatçı heykelini yaparken, Henry Moore gibi boşluğu heykelinin içine almaz, figürün çevresinde, dışında bırakır. Figür boşluk tarafından yok olmaya yüz tutan bir şekilde sıkıştırılır. Geriye sadece, ‘boşluğun basit bir pıhtısı’ (Sartre, 1948: 2) kalır. Giacometti'nin belirlediği mesafeden onun figürlerine bakan izleyici boşluğun da etkisiyle, neredeyse bir çizgi formuna bakıyordur. Bedrettin Cömert bunu şu şekilde dile getirmiştir:

“Giacometti plastik biçimle mekân arasındaki ilişkinin olumsuzluğunu göstererek, figür ya da anıt olarak heykeli, en uç noktasına vardırmaştır. Heykellerinde ise, biçimle mekân arasında tek tür bir ilişki, karşıtlık ilişkisini olanaklı görür. Mekân sonsuza dek kaçır, figür kendi içine çekilir, neredeyse bir ipe dönüşür, öyle ki, maddenin en son bir kalıntısı onu

⁴⁵ Jean Paul Sartre, A.g.k. 68



Resim 35. Alberto Giacometti, *Boşluğu Tutan Eller*, 1934

hiçliğin eşiğinde tutması, tümünden yok olabilir. Giacometti kısacası bir varoluş değil aksine bir var olmayış koymaktadır ortaya.”⁴⁶

Giacometti, 1934 yılında *Boşluğu Tutan Eller* (Hands Holding The Void / The Invisible Object) (Resim 35) adlı bir heykel yapar. Figürün elleri boşluğu tutuyormuş gibi tasarlanmıştır. Buradaki boşluk sanatçı tarafından üretilen bir boşluktur. Bu heykelde görülen yaklaşım, dönemsel olarak daha önce olduğu için, sanatçının genel üretim anlayışında var olan figürlerini saran boşluk tavrından farklı bir yerdedir.

Henry Moore’un figürlerinde Giacometti’nin ince figürlerinde görülen kütle, çevre, boşluk ilişkisinden farklı bir ilişki görülür. Moore için kütle kadar boşluğun biçimi de önemlidir ve bu iki eleman karşıtlık içindedir. L. R. Rogers’ın sözünü ettiği biçimsel özellikteki boşluk, Moore’un figürlerinde uzuvların ortaya çıkmasını sağlayan

şey değil, figürün içinde biçim açısından ele alınan bir elemandır. Figüre açılan her delik, yüzeylerin birbirine bağlanmasını sağlar ve üç boyut algısını artırır. Sanatçı bu durumu şu sözleriyle aktarır:

“Delikler daha ilk başlangıcımda heykele olan ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık oluşturuyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur.”⁴⁷

Henry Moore heykellerini yaparken taşa izlediği yontma yöntemini alçı üzerinde de izleyip ve bronz dökümlerini bu alçı modeller üzerinden gerçekleştirdi. Oluşturduğu

⁴⁶ Bedrettin Cömert, Giacometti, 19-20

⁴⁷ Önder Şenyapılı, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, 65

konstrüksiyonu alçı ile kaplayarak, akabinde oluşan kütleyi yontarak devam ettiği bu süreçte boşluğun kütlenin içinde olduğu ve plastik bir eleman olarak yer aldığı heykelleri doğurmuştur. Bunu yaparken Giacometti'nin alçıyı ekleyerek, boşluğu kütlenin dışında bırakarak izlediği yöntemden farklı bir yol izlemiştir.



Resim 36. Henry Moore, *Uzlanmış Figür*, 1939

More'un hayatı boyunca üretiminde var olan uzanan figürlerde ve parçalı versiyonlarında bu boşluk tavrı hep karşımıza çıkmaktadır. "...iki parça ya üst üste gelir ya birleşir ya da ayrılırlar ve aralarında hep bir boşluk vardır."⁴⁸ Boşluk Giacometti'deki gibi kütlenin varlığı ile mücadele etmez aksine onu var eder ve etkisini artırır. Giacometti'de görülen figürün etrafını saran, kütlenin varlığı ile mücadele eden boşluk, Moore'un 1938 yılında yapmaya başladığı bu örneklerde katı kütlenin etkisini arttırıp bedenın içine girmiştir. Figürleri üzerinden boşluk kavramını değerlendirirken Moore şunları söyler:

"Üç temel figür duruşu vardır; ayakta, oturan ve uzanan. Bu üç farklı hareket içinde, uzanan figür, kompozisyon ve mekân içindeki "boşluk" algısını özgürleştirir. Oturan figür altlıktan bağımsızlaşamaz, fakat uzanan figür her mekânda kurgulanabilir, dolayısıyla hem bağımsız hem de dengeli olması farklı denemelere olanak tanır."⁴⁹ Bu yorumdan da anlaşılacağı gibi Moore, uzanan figürleri için bahsettiği farklı deneme olanaklarını değerlendirir ve bu figürlerden çok sayıda üretir.

⁴⁸ George Duby, *Sculpture: From Antiquity to the Present Day*, 1040

⁴⁹ Antoinette Le Normand-Romain, *Sculpture*, 119

Moore'un sık kullandığı uzanan figür duruşu Pablo Picasso ve Jacques Lipchitz tarafından da kullanılmıştır. Picasso'nun *Reclining Bather* (Resim 37) adlı uzanmış figürü ile Moore'un figürleri karşılaştırıldığında görülen fark, Moore'un boşluğu figürde bir biçim olarak değerlendirmesi ve Picasso'nun eserinde böyle bir yaklaşım görülmemesidir.



Resim 37. Pablo Picasso, *Uzanmış Figür*, 1931



Resim 38. Jacques Lipchitz, *Gitarlı Uzanmış Nü*, 1928

Lipchitz'in *Gitarlı Uzanmış Nü* (Reclining Nude with Guitar) (Resim 38) adlı figüründe ise boşluk, Moore'un figürlerindeki benzer bir konumda ele alınmıştır.

Hery Moore'un heykellerinde görülen boşluk yaklaşımının benzeri aynı zamanda, sanatçı ile aynı dönemde yaşamış ve onun gibi ilkel sanattan beslenmiş Barbara Hepworth'ın eserlerinde de görülür. Sanatçı için kütlenin yanı sıra boşluk en az onun kadar önemli olmuş, boşluğu içbükey ve dış bükey formlardan oluşan kütlenin içinde kullanarak heykellerini sürdürmüştür. 1934 yılında yaptığı *Anne ve Çocuk* (Mother and Child) (Resim 39) isimli heykelinde bu benzerlik açıkça görülmektedir.



Resim 39. Barbara Hepworth, *Anne ve Çocuk*, 1934

David Martin, *Sculpture and Enlivened Space* adlı kitabında Brancusi, Moore ve Giacometti'yi karşılaştırır. Bu üç sanatçının, eserlerinin 'iz'lerini (izlenme rotasına benzer bir anlamı var) çevreleri - uzamları ile beraber değerlendirir. Brancusi'de 'iz'in, heykelinde izleyiciyi, içeri ve yukarı çektiğinden, Moore'da heykelin içine ve aşağı çektiğinden, Giacometti'de ise eserin izleyiciyi kendinden uzak tuttuğundan bahseder. Giacometti'de bu, boşluğun uzaklık deneyimi ile nasıl ilişkilendiğine dair bir fıkirdir. Martin'e göre Brancusi, Moore ve Giacometti kuvvetlerin mekânı nasıl etkilediğini anlayarak, heykel olanakları hakkında yeni seçenekler ortaya koymuşlardır (Martin, 1981: 101-116).

Martin'in aktardığına göre, Henri Focillon, *The Life of Forms in Art* (*Sanatta Biçimlerin Yaşamı*) adlı kitabında, Giacometti için boşluk bir 'sınır' iken, Brancusi için 'çevre' anlamına geldiğini belirtmektedir. Giacometti'de figürlerin etrafını saran ve onları varoluştan uzaklaştıran boşluk, formu sıkıştırır ve genişlemesini titizlikle sınırlar. Moore ve Brancusi'de ise boşluk, hacimleri özgür bırakır ve genişlemesini sağlar. Martin'e göre boşluk, Moore'un uzanmış figürlerinde 'içeri çeken' merkezci (centripetal) bir konumda, Giacometti'nin figürlerinde ise 'dışarı iten' merkezkaç (centrifugal) bir konumda yer alır (Martin, 1981: 169).

L. R. Rogers, *Sculpture* adlı kitabında boşluğun, kütlenin aksine dokunulmayan, görünemeyen ve dokunulamayan bir şey olduğu için kavranmasının kolay olmadığından ve boşluk ile uzamsal ilişkiler arasında farkları belirtmenin (ayrım yapmanın) bu kavrayışı daha mümkün kılacağından söz eder. Boşluk, heykeli oluşturan bileşenlerin birbirleri arasında bulunan kesin ölçüleri ve biçimleri olan oyuklar, çukurlar ve aralıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzamsal ilişkiler ise heykel bileşenlerinin boşlukta, birbirine bağlı yönleri ve pozisyonları sayesinde bu ilişkinin geriliminden meydana gelen algıdır ve fiziksel değildir (Rogers, 1969: 26-30). Bir heykelin uzamsal ilişkileri göz önüne alınarak üretilmesi, küteselliğinden çok uzamsallığının ele alınması 20. yüzyıla tekabül eder. Bu tip eserler ip, tel ve iki boyutlu levhalardan oluşur ve üç boyutlu materyaller, bileşenlerine dahil değildir.

20. yüzyılın başlarında yaygınlaşan, boşluğu malzeme gibi kullanma fikri, diğer değişen ve gelişen elemanlar gibi her sanatçıda farklı bir netice göstermiştir. Bu süreç heykele yeni bir gerçeklik kazandırarak, biçimlerin boşlukta kurgulanışına dair yeni önerilerin de doğmasını gerekli kılmıştır. Bütünü oluşturan biçim parçalanmış ve boşluk, nesnenin içine sızarak bu bütünlüğün kavranmasına katkı sağlamıştır. Bu tarz bir yaklaşım Pablo Picasso, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Julio Gonzales gibi heykeltıraşların heykellerinde kendini gösterir.

Rogers, Henry Moore'un boşluklu eserlerini 'uzamsal heykel' grubunda değerlendirirken, sanatçının küteselliği azaltmayan, heykelin katı biçimini terk etmeyen bir tavır ile boşluğu ele aldığından bahseder. Naum Gabo ise bu yaklaşımın aksini savunmuştur. Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner gibi sanatçılar ile uzamsal değerler, üç boyutlu yapıların karşısında üstünlük kazanmaya başlar. Rogers, uzamsal değerlere yönelik belirtmelerine, aslında her sanatçının bu değerlere sahip olduğunu, fakat Gabo ve Pevsner gibi sanatçıların heykellerinin tamamen uzamsal fikirlerle ön plana çıktığını ekler (Rogers, 1969: 81-82).

Gabo, "Carving and Construction in Space" adlı makalesinde bunu şöyle ifade eder:

"...hacim hala heykelin temel özelliklerinden birini hatırlatıyor ve temayı, dayanışma ifadesi gerektirdiği sıklıkta heykellerimizde kullanıyoruz... Biz hiçbir heykel eserini maddesiz ve onun var olmayan bir hale getirmek niyetinde değiliz; biz realistiz, dünyevi konulara bağlıyız ve dünya hakkındaki algılarımızın temel grubuna ait olan bu psikolojik duygulardan hiçbirini ihmal etmiyoruz. Aksine, kütlelerin algısına uzay algısı ekleyerek, onu

vurgulayarak ve şekillendirerek, kütlenin ifadesini zenginleştirerek, kütlenin dayanışmasını koruduğu ve uzayın genişlemesini sağladığı aralarındaki sözleşme yoluyla daha da önemli hale getiriyoruz.”⁵⁰



Resim 40. Antoine Pevsner, *La Chatte Balesi'ndeki Afrodite Heykeli İçin Model*, 1927



Resim 41. Antoine Pevsner, *Baş*, 1924

Gabo'nun eserleri, heykelin boşluktaki gelişimini gösterir. Gabo, Moore'un kullandığı gibi kütle ve katı biçimlerin tersine, bir veya iki boyuttan oluşan levha, ip, tel, metal, çubuk gibi malzemeleri ve genellikle çizgisel bir biçim kullanarak heykellerini yapmıştır. Gabo boşluğu heykelde kütlenin içine koyma niyetinde değil, boşluğun kendisine yönelme amacındaydı. Rogers, “Onlar boşluğun içine yönelirler, onu bölerler, çaprazlama işlerler, katlarlar, sararlar, çevrelerler.”⁵¹ der. Kullandığı cam, pleksiglas gibi şeffaf ve yarı şeffaf malzemeler, boşlukla heykeli arasında daha entegre olan, iç yapıya (iç'e) ihtiyaç duymadan uzamın-boşluğun tanımlanabilmesini sağlayan bir ilişki kurmuştur.

Antoine Pevsner, *Baş* (Resim 41) ve *La Chatte Balesi'ndeki Afrodite Heykeli İçin Model* (Resim 40) adlı eserlerinde ve Gabo'nun *Baş No.2* (Resim 43) ve *Yapılandırılmış Torso* (Resim 42) adlı heykellerinde boşluk, uzamsal ilişkilerle algılanır. Her iki sanatçının

⁵⁰ Harold Osborne, *Aesthetics in the Modern World*, 207

⁵¹ L. R. Rogers, *Sculpture*, 81-82

heykellerinde de düzlemler, çok yönlü hareketler ile bölünür. Şeffaf olan malzeme ışığın içeri girmesini sağlar. Saydam malzemenin kullanılmadığı örneklerde ise, heykel ışığı dışarıda tutar. Işığın içeri girmesi ve plastik tarafından kalıplanmasıyla beraber, heykeldeki tüm yüzeyleri, derinliği ve boşluğu kavramak kolaylaşır. İzleyicinin bakış açısı değiştikçe heykeldeki her düzlem de malzemenin saydamlığından dolayı değişir.



Resim 42. Naum Gabo, Yapılandırılmış Torso, 1917



Resim 43. Naum Gabo, Baş No.2, 1916

Uzamsal fikirlerin heykel üretiminde yerini bulması Pablo Picasso ile başlar. Picasso, 1912’de *Gitar* (Resim 44) isimli bir heykel yapar. Eser, malzeme ve boşluk arasında ortaya koyduğu ilişkiden dolayı devrimci bir niteliktedir. Çünkü, geleneksel heykel sağlam ve kapalı bir kütle oluşturmaya rağmen, bu yapıtta boşluk, heykeli kapsamakta ve içine girerek heykelle daha karmaşık bir ilişki kurmaktadır. Gabo’nun heykelinde de buna benzer etkiler görülür. Picasso’nun heykelinde boşluk ilk kez bir maddeye sahip olmadan kendi heykelsi formunu ortaya koydu. Bir malzeme gibi kullanılan bu boşluğa, Ruth Markus “Negatif Boşluk” (Negative Space/Void) der (Markus, 2003: 305). Sanatçı böylece iki boyutlu malzemeleri kesip, birbirine yapıştırıp, içine negatif boşluğu katarak üç boyutlu form elde etmenin yolunu buldu. Picasso ve Gabo’daki gibi endüstriyel malzemelerin bu yöneme katkıları açıkça görülmektedir. Boşlukla çevrilmiş heykel yerini, heykel ve malzeme ile çevrili boşluğa bıraktı. Gabo’nun eserlerinde de olduğu gibi heykel kendi maddeselliğini aştı. Böylece Markus’un bahsettiği “Çizgisel Heykel” (Linear Sculpture) kendini gösterdi (Markus, 2003: 306). Çizgisel heykel, Antoine Pevsner ve Naum Gabo’nun yapıtları gibi,

boşluğu kaplayan ve şekil veren, ana hatları ile uzayda çizgilerden oluşan bir form tasarlar. İçerdiği malzemeler kâğıt, karton, cam, metal plaka, plastik, kontrplak, tel, metal şerit gibi şeffaf ya da opak materyallerdir. Bu tanım aynı zamanda Rogers'ın uzamsal heykel tanımına da denk düşer. Ruth Markus, çizgisel heykelin geçmiş dönemdeki bir örneği olarak da M.Ö. 8. yüzyıla ait olan *Bronz Adam ve Kentaur* (Resim 45) figürlerini gösterir. Bu figürler kil malzemenin yumuşak oluşu ve kolay biçimlendirilmesinden ötürü çizgisel bir form ile üretilmiştir (Markus, 2003: 308).



Resim 44. Pablo Picasso, Gitar, 1912



Resim 45. Bronz Adam ve Kentaur, Antik Yunan Dönemi - M.Ö. 8. Yüzyıl



Resim 46. Pablo Picasso, Bahçedeki Kadın, 1930



Resim 47. Pablo Picasso, Kollarını Uzatmış Kadın, 1961



Resim 48. Alexander Archipenko, Yürüyüş, 1912

Naum Gabo'nun yaptığı heykellerde de Picasso'nunkine benzer bir tavır görülür. Picasso kullandığı iki boyutlu malzemeler ile ışık ve gölge arasında keskin bir ayrım koyarak, heykelin içinde gömülü olan boşluğun algılanmasını sağlar. *Gitar* isimli heykelinden başka, *Chicago Picasso* (1967), *Bahçedeki Kadın* (Woman in the Garden, 1930)

(Resim 46) ve *Kollarını Uzatmış Kadın* (Woman with Outstretched Arms, 1961) (Resim 47) figürlerinde de buna benzer yaklaşımlar vardır. Alexander Archipenko, Picasso'nun *Gitar*'ı yaptığı yıl *Yürüyüş* (Walking) (Resim 48) adlı bir heykel yaptı. Bu figüründe boşluğu heykelin merkezine konumlandırmış ve malzeme boşluğu çevrelemiştir. İçbükey ve dışbükey oyuklarla bu anlatımın desteklendiği, boşluğun biçimsel olarak ele alındığı bir yöntem izlenmiştir.

2.1.4. Dokunsallık (Tactility) ve Optik Olana İlişkin (Opticality)

“Heykel, palpasyon (elle dokunarak algılama) sanatı: nesnelere dokunma ve işleme konusunda memnuniyet veren bir sanattır.”⁵²

Alberto Giacometti'nin figürlerinin izlenmek için, izleyiciyi kendinden uzak bir mesafeye konumlandırmasında sadece boşluğun değil dokunsal unsurların da etkisi vardır. David Martin'in belirttiği gibi, “onlar dokunulmazdır.”⁵³ Constantin Brancusi'nin cilalanmış yüzeyli heykellerinde algılanan dokunma isteği, Giacometti'nin oyuklu, girinti çıkıntılı, dokulu yüzeyinde ters teper. Herbert Read, Brancusi ve Moore'un heykellerini dokunsallık (tactility) terimi üzerinden değerlendirir. Fakat Giacometti'nin dokunulmazlığı ile Read'in dokunsallık görüşü ve bunun zıttı bir fikre sahip olan Clement Greenberg'in optik olana ilişkin görüşü arasında bir bağıntı yoktur. Bu bölüm, 20. yüzyılın heykel medyumunu tartışması altında rastladığımız, Moore ve Brancusi'nin heykelleri için elzem olan Read'in dokunsallık görüşü ile Greenberg'in optik olana ilişkin görüşü üzerinden sanatçı David Smith'i savunuşunun, karşılaştırılmalı bir incelemesinden oluşmuştur.

Herbert Read, *The Art of Sculpture* isimli kitabında, kendimize ait imajımızı, dış dünyada büyüyen bilincimizin bir parçası olarak inşa ettiğimizden bahseder. Dış dünyadaki bir bedenın görüntüsünü kavrayarak kendi imajımızı konumlandırabiliriz. Bu imaj sadece görme yoluyla oluşturulmaz. Görme, bize başkalarının imajını verir, kendimizin değil. Tüm bedensel hisleri, kas gerginliklerini, hareketleri, ağırlığı ve yerçekimi izlenimlerini bir araya getirerek, karşılaştırır ve bundan kendi beden imajımızı inşa ederiz. Bu imaj bir görüntü

⁵² Herbert Read, *The Art of Sculpture*, 49

⁵³ David Martin, A.g.k. 112

değildir ve oluşmasında fiziksel – bedensel faktörler etkilidir. Read, bu fikri desteklemek için, Ludwig Münz ve Victor Lowenfeld’in incelemesinde yer alan, kör çocukların yonttuğu heykelleri örnek verir. Doğuştan kör bir çocuğun, insan figürü imajını aktarma konusunda yetersiz olacağı düşünülse de durum böyle değildir. Çünkü insan bedenini, tanımlayacak yeterlilikte abartı ve vurgularla şekillendirebilirler. Figür, imajı oluşturmada yararlandığımız hislerin (iç bedensel hisler, kas gerginlikleri, refleksler gibi) ve izlenimlerin etkisiyle, dokunsal bir yol ile meydana gelmiştir. Bu tür bir dokunma duyarlılığına haptik (haptic) denir (Read, 1956: 24-30).



Resim 49. Yalvaran Genç, 20. Yüzyıl



Resim 50. Belgian Congo, 19. Yüzyıl



Resim 51. Michelangelo Bounarroti, Atlas, 1530-1534

Read’in örnek olarak gösterdiği 17 yaşında doğuştan kör bir gencin yaptığı *Yalvaran Genç* (Youth Imploring) (Resim 49) adlı figürde bu duyarlılık algılanır. Figür, İlkel dönem heykellerinde de görülen bir abartıyı içerir. Eller ve kollar normal ölçüsünden daha büyüktür ve bununla beraber plastik olarak tüm vurgu gerilim ile vücudun üst kısmına doğru yönlendirilmiştir. Dokunsal bir izlenimle elde edilen imaj, figüre dönüşmüştür. Kör olmayan bir heykeltıraşın yaptığı *Belgian Congo* (Resim 50) adlı figürde de dokunsal duyarlılık ön plandadır. Dokunsallık, heykelin üretiminde çağlar boyunca yerini almıştır. Örneğin Michelangelo gibi sanatçılar, figürü iki boyutlu bir optik görüşle, resimsel olarak taşa aktarır ve rölyef aşamasına geçer. Ana düzlem, rölyef olarak yontulup tamamlandığında diğer düzlemlerin üç boyutta bu başlangıç düzlemine ayak uydurması, kendini düzenlemesi üç boyutlu olan, dokunsal bir aşama ile mümkündür.



Resim 52. André Malraux, *Hayali Müze*, 20. Yüzyıl

Read, “Ressam gerçeğe parmak uçları ile dokunurken, heykeltıraş gerçeği elleri ile kavrar.”⁵⁴ der. Burada dokunsal kavrayış, Read’ın heykel görüşünün temeli ve maddeyi (medium) anlamının tek yoludur. Read’e göre heykel, maddenin fizikselliğine dayanan bir sanattır ve salt bir görüş (optik) yoluyla deneyimlenemez, kişinin kendi cisimleştirme pratiği ile fiziksel olarak bizzat kendisinin deneyimlemesi gerekir. Bir heykeli sadece görüşümüzle

ilişkilendirirsek, üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir izlenimini elde ederiz. David Getsy, bunun özellikle modern heykel için geçerli olduğunu ifade eder (Getsy, 2011: 105).

Martin’in Read’i destekleyen görüşüne göre, bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde kavramak mümkün değildir. Kavrayış, iki boyutta başlayıp, dokunma aracılığıyla üç boyuta geçtiği zaman tamamlanabilir. Fotoğrafın icadıyla beraber gelen, bir sanat eserinin deneyimlenebilmesi için artık taşınmasının gerekmiyor oluşu, heykel gibi mekândan kopması ve taşınması güç olan üç boyutlu nesnelerin fotoğraf gibi iki düzlemde sergilenmesinin önünü açmıştır. André Malraux *Hayali Müze* (The Imaginary Museum) (Resim 52) adlı, fotoğraflardan oluşan, mimari somutluğu olmayan bir müze yapar. Bu eserde, fotoğraflar aracılığıyla resim ve heykelleri, asıl sergilendikleri yere gitmeden görmek mümkündür. Martin’e göre bir fotoğraftan heykeli görsek bile, fotoğraf sadece bir heykelin üç boyutluluğunu temsil edebilir, onu sunamaz (Martin, 1981: 9). Resim için aynı şey geçerli değildir. Çünkü resim, tuvalde iki boyutlu bir düzlemdeyken, iki boyutlu olan fotoğrafa dönüşür.

Heykelin üç boyutluluğu, sadece görsellik ile sınırlandırılmaz. Optik olan deneyim, sadece dokunma duyusunun aracısıdır. Read, heykeli ele alırken hacmi, kütlesi ve ağırlığı ile

⁵⁴ Herbert Read, *The Art of Sculpture*, 230

beraber değerlendirir. Heykel ilk olarak görüş yoluyla kavranırken, fizikselliğe ve ağırlığa özgü bir başka duyarlılığın, izleyici için gerekli olduğu öne sürer ve şöyle yazar:

“Özellikle plastik duyarlılığın görsel duyarlılıktan daha karmaşık olduğuna inanıyorum. Plastik duyarlılık üç faktör içeriyor: yüzeyin dokunsal niteliklerinin algısı, yüzey düzlemlerinin hacim olarak ifade edilmesinin algısı, kütlenin sentetik realizasyonu ve nesnenin ölçülebilirliği. (ponderability – somut ve elle tutulabilir)”⁵⁵

Getsy, bu nedenle “ölçülebilir” teriminin önemli olduğunu düşünür. Bir heykel hakkında düşünürken, onun üç boyutlu bir imaj olmasından ziyade fizikselliği, ağırlığı ve kütlesi ile değerlendiririz. Read, bununla birlikte *A Concise History of Modern Sculpture (Modern Heykelin Kısa Bir Tarihi)* adlı kitabında dokunma duyusunun, heykeli kavramak için önemli oluşunu şöyle ifade eder:

“...dokunma, en azından duyusal bir önceliğe sahiptir ve izleyicinin bu yolla heykeli kavranmasına müsaade edilmezse, bu izleyici için bir kayıptır.”⁵⁶



Resim 53. David Smith, Asılmış Figür, 1935



Resim 54. David Smith, Uzanmış Figür, 1935

Read’ın dokunsallığı karşısında Greenberg’in ortaya koyduğu ‘optik olana ilişkin’ (opticality) ise izleyicinin heykeli anlamasının ve kavramasının görsel yolla gerçekleşeceğini savunur. Read, Henry Moore’un heykellerini savunurken Greenberg, David Smith’in eserlerini benimser. Çünkü Smith’in heykellerinin grafiksel ve çizgisel bir etkisinin oluşu,

⁵⁵ Herbert Read, *The Art of Sculpture*, 71

⁵⁶ Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, 15-16

geleneksel heykelin sağlamlığını reddedişi, Greenberg'in optik olana ilişkin görüşünü destekleyen özelliklerdir.

Dokunsallığa dayanan heykel üretimi ile, Read'in estetik görüşünde büyük bir etkisi olan Henry Moore, heykellerini yaparken daha önceki dönemlerde olduğu gibi malzemeyi zorlayarak bir dönüşüme uğratmak yerine, onu kendi maddesel özellikleri hakkında bilgi veren bir araç olarak kullanmıştır. Sanatçı, heykellerinde “malzemeye bağlılık” (truth to material) olarak adlandırdığı bu tavrı şöyle açıklamıştır:



Resim 55. Henry Moore, *Uzanmış Figür*, 1936

“Her malzemenin kendine özgü özellikleri vardır. Sadece, heykeltıraş doğrudan çalıştığında, malzemesiyle aktif bir ilişkisi olduğunda, malzeme bir fikrin şekillenmesinde rol alabilir. Örneğin taş, sert ve konsantre olup yumuşak ete benzeyecek şekilde sahte bir dönüşüme uğramamalıdır, yapısal yaradılışının ötesinde bir zayıflık noktasına zorlanmamalıdır. Sert, gerginliğini korunmalıdır.”⁵⁷

Moore'un malzemeye bağlılık anlayışı, malzemenin, heykel formunun belirleyicisi olmasını ister. Zanaatçılıktan farklı olarak heykeltıraşlık, malzemenin özelliklerine bağlı olmayı gerektirir. Çünkü form daima, heykeltıraşın ellerinde ya da aletlerinin altında onun hissettiği malzemeye uyarlanır. Martin bu tavrı, sanatçının ahşaptan yaptığı *Uzanmış Figür* (Resim 55) üzerinden değerlendirir. Figür, bizi pürüzsüz kıvrımlı malzemesini okşamaya davet eder.

⁵⁷ David Martin, A.g.k 107

Fakat Rosalind Krauss, Brancusi'nin üretiminin, Moore ve Arp gibi "malzemeye bağlılık" görüşü etrafında şekillenmediğini düşünmektedir (Krauss, 1977: 100). Brancusi'de Moore gibi Afrika Sanatı'nın etkisiyle figür heykellerine getirdiği yeni yalınlaştırıcı tavrı ile ayrıntıları, heykelinde mümkün olduğunca tercih etmeyen her türlü fazlalığı temizlediği yalın formlar yaratmıştır. Sanatçı, formu, genel geçer tüm plastik normların egemenliğinden kurtararak, onun çekirdeğini ve kökenini araştırıyordu. Brancusi, geleneksel heykelin yüzeyinde görülen kaostan uzak bir yalınlıkla, taş, ahşap, mermer, bronz gibi malzemelerden yaptığı heykellerde, Moore'un aksine malzemeden bağımsızlaşarak yüzeyleri parlatarak çekirdek ve saf biçime ulaşmaya çalışmıştır. Henry Moore, Brancusi'nin bu yalınlaştırma tavrı için şunları söyler:



Resim 56. Constantin Brancusi, *Uyuyan Esin Perisi*, 1910 Resim 57. Constantin Brancusi, *Prometheus*, 1911

"Duyarlı bir heykel izleyicisi, formu tanımlama ya da anımsamak olarak değil, form olarak hissetmeyi öğrenmelidir... Gotik'ten beri Avrupa heykeli, yosun ve yabancı otlarla büyümüşü. (yüzeyin her bölümünü, formu tamamen gizleyen fazlalıklarla) Bu aşırı büyümeden kurtulmak ve bizde bir kez daha form bilinci oluşturmak, Brancusi'nin özel misyonu oldu. Bunu gerçekleştirmek için de heykellerinde, sanki çok değerli bir seviyede olana ulaşmak için arındırılmış ve cilalanmış gibi duran, dolaysız basit formlara konsantre olmalıydı. Brancusi'nin çalışması, bireysel değerinin yanı sıra, çağdaş heykelin gelişiminde tarihsel öneme sahiptir.⁵⁸

Brancusi'nin heykellerinde görülen, doğumu, sürekli dirilişi ve yaradılışı simgeleyen yumurta formu, biçimde öze ulaşma çabası sürecinin bir sonucu olma özelliği taşır. *Uyuyan Esin Perisi* (Sleeping Muse) (Resim 56) ve *Prometheus* (Resim 57) heykellerinde bu form

⁵⁸ Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, 184-185

gözle görülebilir şekilde öne çıkmaktadır. Brancusi'nin eserlerinde yalınlaştırma sürecine dahil olan formda öze ulaşma gayreti ve Henry Moore'un uzanmış figürlerinde, malzemenin fiziksel özelliklerinin deneyimlenmesi şeklindeki iki ayrı tavır, bu sanatçıların heykellerinin kavranmasında dokunsal (tactility) bir deneyimi ihtiyaç haline getirir. Martin, "Brancusi'nin heykelleri algılarımızı hızlandırırken, Moore'un heykelleri hantallığı ile bizi oyalar"⁵⁹ der. Heykelin "ölçülebilirliği" (ponderability) bağlamında ele alındığında, Brancusi'nin eserlerinin ağırlığından kurtuluşunun aksine Moore'unkiler, ağır ve sağlam-dengeli duruşu ile izleyiciyi etrafında oluşturduğu kuvvet ile içine doğru çeker.

Read'in aksine Greenberg, heykelin görsel bir deneyim sunabilmesi için katı, kavranabilir bir nesne olma durumunu, kendi maddeselliğini (materiality) ve küteselliğini aşmasının gerekli olduğunu düşünür (Getsy, 2011: 113). Ona göre, heykel, Brancusi'nin mükemmel hale getirdiği sağlamlığı ve yuvarlaklığı geride bıraktı. Moore'un yüzey dokuları ile maddesinin vurgulandığı heykelleri için de bu geçerlidir. Greenberg için heykel, grafiksel-resimsel bir üretim biçimini paylaşan, David Smith başta olmak üzere Picasso ve Julio Gonzales'in eserleri ile yeni formunu almıştır. Greenberg'e göre dokunsallık heykelin estetik potansiyeli için gereksizdir. Bu nedenle (matter) madde de önemini yitirmiştir (Getsy, 2011: 115).

Sanat tarihçisi Rhys Carpenter da Greenberg gibi heykelde dokunsallık yerine görsel deneyimi ve "gözün üstünlüğünü" savunur. Carpenter'a göre heykel dokunsal değil görsel bir sanattır ve parmakların hissetmesi için değil gözlerin dikkatle izlemesi için yapılır. Heykelin formu dokunsal olarak kavranamaz ve bu bir koşul olarak kabul edilemez. Çünkü, izleyici dokunma duyusu ile en iyi ihtimalle malzemeye ulaşabilir, fakat dikkatli bir şekilde inceleyen gözler için tasarlanan sanatsal temsile ulaşamaz (Martin, 1981: 8). Read'e göre ise, bir heykel kendi özgüllüğünü bir duyuya verilen öncelik ile elde ediyorsa, bu duyuya dokunsallıktır. Çünkü heykel, görsel duyuya karşı dokunsal hisleri tercih eden, bir plastik sanat olarak resimden ayrı bir yerdedir ve bu tercih, heykeli heykel yapan estetik değerlere sahip olmasının sebebidir (Getsy, 2011: 114-115).

Kaynak tekniği ile yapısal karakterdeki yapılmış heykeller, Greenberg için diğerlerinden daha üstündür. Çünkü bu heykeller malzemenin sağlamlığını reddetmenin,

⁵⁹ David Martin, A.g.k 106

uzamı heykele dahil etmenin yanında çizgiselliği ile grafiksel olma niteliğine sahiptir. Greenberg'in görüşüne göre; David Smith'in heykellerinde olduğu gibi, yeni heykelde boşluk, şekillendirilebilir, bölünebilir, kuşatılabilir ama doldurulamaz veya gizlenemez. Yeni heykel, taş, bronz ve kil yerine endüstri malzemeleri kullanma eğilimindedir (Greenberg, 1986: 58). Bu değerlendirmeye Naum Gabo da alınabilir. Rogers, Gabo gibi sanatçıların eserlerinin örnek verildiği uzamsal heykellerin, dokunma isteği uyandırmamasının nedenini, geleneksel heykel anlayışındaki gibi eserde üç boyutlu yapıların ve hacmin olmaması ve bu nedenle heykelsi görünmemesi olarak görür (Rogers, 1969: 86).



Resim 58. Julio Gonzales, *Kaktüs Adam*, 1939



Resim 59. Julio Gonzales, *Don Kişot*, 1930



Resim 60. Julio Gonzales, *Aynalı Kadın*, 1937

Clement Greenberg, dokunsal yolla elde edilen heykelin, katı, kütsel özelliklerini reddederken, önemli olanın heykelde optik olana ilişkin yöntemin yarattığı, çizgisellik ve grafiksellik olduğunu düşünür ve şunları söyler:

“Esas olan, konstrüksiyonun artık bir heykelden ziyade üç boyutlu uzamda bir resim olması ve etrafındaki heykeltıraşın, yerçekimi ve kütle alışkanlıklarını gözlemleme gerekliliğinden kurtulmasıdır.”⁶⁰

⁶⁰ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism Volume 2*, 226

Greenberg, bu heykel görüşüne Picasso'yu ve Gonzales'i de katar. David Smith'in heykellerinde olduğu gibi, Picasso'nun *Bahçedeki Kadın* (Resim 46), *Kollarını Uzatmış Kadın* (Resim 47) ve Gonzales'in *Kaktüs Adam* (Resim 58), *Don Kişot* (Resim 59), *Aynalı Kadın* (Resim 60) ve *Uzanmış Figür* isimli heykelleri de grafiksel ve çizgisel tavırla malzemenin sağlamlığı ve katılığı bağlamında Moore'un sergilediği yaklaşımdan farklıdır.



Resim 61. Reg Butler, Ayaktaki Kadın, 1951



Resim 62. Geoffrey Clarke, Anne ve Çocuk, 1951

Moore'un heykellerinin dokunsallığı Read'in estetik görüşünün temel değeri ve Greenberg'in optik olana ilişkin fikrini yansıtan çizgisel ve grafiksel yapının karşıtıydı. Read, Greenberg'in savunduğu bu yapıların, bir sanat eseri olduğunu kabul etse de ona göre heykel değildir. İnşa ve montaj sürecinden geçen, uzamı tanımlayan ancak doldurmayan, heykel sanatının temel unsurlarını ve elle dokunulur kütleyi reddeden, bu 'negatif heykellerin' olanaklarını reddetmese de Read, bu eserlerin müzede heykel konumunda değil, yalnızca herhangi bir demir iskelet (ironwork) konumunda yer alabileceğini düşünür (Read, 1956: 114). Smith'in heykelleri bu sınıfa girer ve anti dokunsaldır. Ayrıca, Gonzales,

Picasso, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke’ın heykelleri de öyledir. Greenberg’in optik olana ilişkin görüşü içinde savunduğu heykeller, aynı zamanda “ölçülebilirlik” (ponderability) özelliğinden de yoksundur.

2.1.5. Tekrar (Yineleme)



Resim 63. Auguste Rodin, Figür Parçaları

20. yüzyıl heykelinde öne çıkan diğer bir kavram ise sanatçıların salt bir teknik gereklilik dışında üretimlerinde yer verdikleri bir değer niteliği de taşıyan, tekrar ve varyasyon yöntemidir. Bu metot Rodin’in üretiminin merkezindedir. Rodin kendi heykellerinden aldığı gövde, bacak, kol, baş gibi dökümlerin her birini farklı pozisyonlara farklı anlara yerleştirir. Bu nedenle bedeni bu yüzyıla kadar daha önce görülmemiş bir duruşta sergilemeyi başarmıştır. Bu görülmemiş duruş Krauss’un söz ettiği, Rodin’deki figürün iç strüktürün değişmesiyle meydana gelmiştir ve bunda sanatçının gerçekleştirdiği tekrarlı üretim önemli bir etkidir.

Rodin’in imgeleri bu süreç ile beraber, doğallıktan ve benzeşimden uzaklaşarak, kendi farklılıklarını yinelemesini sağlayan, sonsuz sayıda tekrarı mümkün kılar ve sanatçı, figürlerinde alışagelmiş devinimlerin hareketlerin dışına çıkar. Bu tekrar, onun yarattığı imgeyi, model aldığı kökenden uzaklaştırmış ve defalarca yinelemesini, maddeyi bir dolayım olmadan maddeye aktarmanın olanağını da yanında getirmiştir. Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi” adlı kitabında bu durumdan şu şekilde söz eder:

“Hareketi veren, birlikte mümkün olamayacak devinimlerin aynı bedende birleşmesidir; bedenin zamansal heryerdeliği, bedene yalnızca bakmaya değil, aynı zamanda onu okumaya davet etmektedir. Belirli bir kökeni tevil eden bir imge değildir böyle bir beden, kökenin ne

olduğu belli değildir ve yontu, farklı öğelerden bir araya gelen göstergesel bir niteliklidir. Böyle bir imge, kökeni gösteren bir imge olarak değil, kökenle beden ve bedenle öğeleri arasında kurulan iki aşamalı bir ilişki olarak okunabilir. Çünkü beden, mekân içinde bir bağıntı ögesidir ve kökeni kendi ritmine katmış bir mekânı da başka bir yere bağlayabilir. Dışsal yazılım, bedene dokunduğu için beden değişir.”⁶¹

Zeynep Sayın’a göre, Rodin’in heykellerinde beden dökümlerinin parça parça alınması süreci teknik bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, figürün kalıbının parça parça alınmasını zorunlu kılan bir tekniktir. Sanatçı bu sayede birçok kol, bacak, baş, gövde dökümleri elde etmiştir. Elde edilen her döküm ve tekrar ile Rodin “göndergeyi doğallıktan uzaklaştırmayı ve doğallık ötesi bir dizge oluşturmayı dener”⁶². Alçı döküm yapılarak gerçekleşen bu tekrar işlemi 19. yüzyıl sanatçılarının, bronz döküm ve taş oyma işlemlerinde bir ara süreç olarak sık sık başvurdukları teknik bir metot olsa da Rodin, bu teknik süreci sistematize eder ve bunu üretiminin bir parçası haline getirmesiyle diğer sanatçılardan farklı bir yerdedir.



Resim 64. Bronz Hermes Kriophoros Figürleri, M.Ö. 6. Yüzyıl

⁶¹ Zeynep Sayın, A.g.k. 101

⁶² Zeynep Sayın, A.g.k 109

Daha erken dönemlerde ise tekrar yöntemi, bronz döküm sırasında ana modele zarar gelmemesi için, zaman ve çabadan tasarruf etmek amacıyla geliştirilen bir yöntem olmuştur. Buna örnek olarak, Milattan önce 6. yüzyılda yapılan *Bronz Hermes Kriophoros* (Resim 64) figürleri gösterilebilir. Figürün, döküm aşamasında elde edilen mum halinin üzerinde birkaç değişiklik sonucunda başka bir varyasyon üretilmiştir.



Resim 65. Riace Bronzları, M.Ö. 5. Yüzyıl

Carrol Mattush, “The Casting of Greek Bronzes: Variation and Repetition” adlı yazısında Edilberto Formigli’den aktardığı üzere *Riace Bronzları* (The Riaces Bronzes, M.Ö. 5. yy) (Resim 65) tek bir modelden kalıp alınarak üretilmiştir (Mattush, 1989: 137, Ed:True and Podany). Bu model figürün ana hatlarından oluşan, ayrıntıları bulunmayan kaba bir modeldir. Figürler daha sonra bu kaba zemin üzerinde, figürün özelliklerini veren ayrıntılar da eklenerek ve değiştirilerek tekrar üretilmiştir. Adı geçen yazıda aynı zamanda, mumun bir alçı kalıp içine dökülerek, aynı kalıptan çok sayıda döküm alınabilmesini keşfeden kişinin, Sikyon’dan Lysistratos olduğundan da söz edilir.



Resim 66. Auguste Rodin, Victor Hugo Anıtı, 1890

Rodin'in tekrar sürecinde bağımsız olarak sergilediği heykellerini, her kullanımında farklı pozisyonlardaki yerleştirmesine *İç Ses* ve *Ben Güzelim* figürleri örnek gösterilebilir. *İç Ses* adlı kolsuz figür, daha sonra kolunun da eklendiği bir başka varyasyonu ile *Cehennem Kapıları* 'na (The Gates of Hell) (Resim 67) ve *Victor Hugo Anıtı* 'na (Monument of Victor Hugo) (Resim 66) dahil olmuştur.



Resim 67. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları (Sağ üstte *İç Ses*'in ve *Ben Güzelim*'in yer aldığı bölümün detayı) 1880-1917

Ben Güzelim adlı heykelindeki figürler de kendi içinde tekrar üretimin sebep olduğu farklı bir konumlanış ile bunun daha büyük bir kombinasyonu olan ve metnin ilerleyen bölümlerinde incelenecek olan *Cehennem Kapıları* 'na eklenmiştir. Örneklerden diğeri ise, *Adele Torsosu* (Torso of Adele) (Resim 68) adlı figürdür. Yalnız başına da sergilenen figür hem *Cehennem Kapıları* 'nda kullanılmış hem de *Sonsuz Bahar* (Eternal Springtime) (Resim 69) adlı bir kompozisyonda yer almıştır. Bunun yanında Rodin'in tekrarlı üretimi, Walter Benjamin'in bahsettiği 'teknik aracılığı'yla değil, Yunan baskı ve döküm örneğindeki gibi

‘el emeği’ ile gerçekleşmektedir. Dökümü yeniden yapılan her parça bir başka heykelde ve başka bir konumda kendini sergiler. Rodin’den sonra Brancusi de 20. yüzyılda bu yöntemi sık sık üretimde kullanmıştır.



Resim 68. Auguste Rodin, Adele Torsosu, 1884



Resim 69. Auguste Rodin, Sonsuz Bahar, 1884

3. 20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA FİĞÜR GRUBU

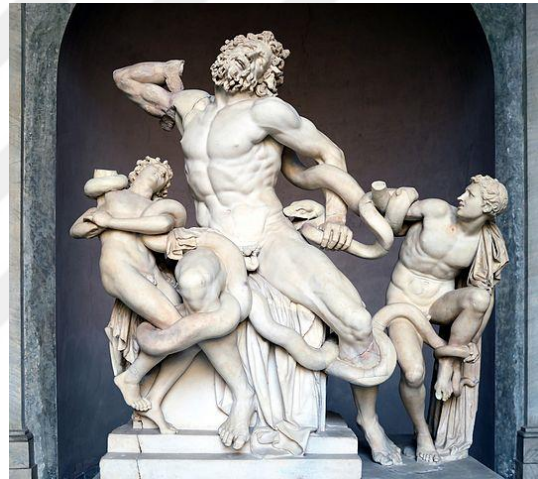
Eser metninin ana eksenini oluşturan bu bölümde, figür grubu kompozisyonlarını merkezine alarak, devamlı bir şekilde bu heykel üretim metodunu benimseyen sanatçıların eserlerinin değerlendirmesine geçmeden önce, bir veya birden fazla figür grubu üreten sanatçıların kompozisyonları da incelenmiştir. Figürün yalnız başına kullanıldığı gibi gruplar halinde sergilenmesi de tarih boyunca birçok kez başvurulan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel bir biçimde örnek olarak, Milattan önceki dönemlerde yapılan Meksika’da Olmek kültürüne ait *Offering 4* (Resim 70), Antik Mısır Dönemi’ne ait *Siyah Firavunlar* (The Black Pharaohs – Nubia) (Resim 71), İmparator Qin Shihuang’ın mezarındaki askerler (Resim 73), *Laokoon ve Oğulları* (M.Ö. 1. yy) (Resim 72) ve *Sperlonga Heykelleri* (M.Ö. 1. yy) (Resim 74) adlı figür grupları incelenebilir.



Resim 70. Offering 4, Antik Meksika Dönemi, M.Ö. 900 - 400



Resim 71. Siyah Firavunlar, Antik Mısır Dönemi – M.Ö. 7. – 6. Yüzyıl



Resim 72. Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros, Laokoon ve Oğulları, M.Ö. 1. Yüzyıl

Offering 4, Meksika'daki ilk büyük medeniyet olan Olmek kültürünün erken dönemlerinde taş malzemeden yontulmuş, bir ritüeli betimleyen, taşınabilir boyutlardaki küçük ölçekli figür grubudur. Figürlerin hepsi düz, detayı olmayan ince gövdelere sahiptir. Kafalarında ise Olmek kültüründe yaygın olan, uzun bir baş ve yüz, iki ucu aşağı bakan dudaklar ve üçgen burundan oluşan ve 'bebek yüzü' olarak adlandırılan bir stil hakimdir. Figürler her ne kadar birbirine benzese de dikkatle bakıldığında farklı kişisel özelliklere sahip olduğu gözlemlenir. Bir grup oluşturmak amacıyla üretilmeyen ve süs eşyası, takı vb. amaçlarla kullanılan figürler, daha sonra yeniden değerlendirilerek bu kutsal sahnenin meydana gelmesini sağlamıştır. *Siyah Firavunlar* adlı grup ise M.Ö 8. yüzyılda Mısır'ı fetheden ve uzun yıllar boyunca buraya hükmeden 25. hanedan firavunlarından oluşur. Monolit özelliğini taşıyan figürler, cilalanmış yüzeyleri, stabil duruşları, boşluğu içine almayan kaideli yapıları ile dikkat çeker.



Resim 73. Qin Shihuang'ın Toplu Mezarı, M.Ö. 221

M.Ö. 221'de Çin İmparatoru Qin Shihuang'ın yaptırdığı toplu mezardaki askerler pişmiş toprak malzemeden üretilen bir figür grubudur. Dinsel bir işlev üstlenen, yaklaşık 8000 askerden oluşan ordu, İmparatoru ölümden sonraki yaşayacağı dünyada korumak amacıyla yapılmıştır. Üretilen her figür birbirinden farklı kıyafetlere ve yüzlere sahip olsa da uzuvlar ve gövdeler kalıp kullanılarak çoğaltılmış ve bir bütün oluşturmak için organize edilmiştir. Metnin önceki bölümünde örnek verilen *Riace Bronzları* 'nda olduğu gibi, figür grubu, elde edilen temel parçaların birleştirildiği, rütbelerine ve görevlerine göre birey özellikleri eklendiği bir üretim sürecinin

sonucudur. Figürlerin tekrarlı bir şekilde dökümü için sekiz farklı yüz kalıbı kullanılmıştır (Torres, 2004: 6-7) (Portal, 2007: 170).



Resim 74. Sperlonga Heykellerinin mağaradaki olası konumları

Bir diğer grup olan *Laokoon ve Oğulları*, Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros tarafından yapılmıştır ve *Sperlonga Heykelleri* gibi Helenistik Dönem ürünüdür. Her iki grup da duygusal ifadelerin ve teatrallığın ön planda olduğu bir üsluba sahiptir. Figürler, İmparator Tiberius'un hükmettiği Roma Sperlonga'da Romalı seçkinlerin eğlence

alanı olarak kullanılan bir mağarada sergilenmiştir. Mağaranın arkasında, Odysseus'un adamları tarafından Polyphemus'un kör edilişinin betimlemesinden oluşan *Polyphemus'un Kör Edilişi* (Resim 75) adlı bir figür grubu vardır. Eylemin hemen öncesinin gösterildiği bu figürlerde dramatik etki, abartılı kas ve yüz ifadeleriyle desteklenir. Polyphemus'un hikayesi mağarada geçtiği için heykelin de aynı şekilde mağarada gösterilmesi ve ışık kaynağından uzak bir şekilde konumlanması teatral etkiyi arttıran unsurlar olmuştur.



Resim 75. Polyphemus'un Kör Edilişi (rekonstrüksiyon), Helenistik Dönem – M.Ö. 50

Mağaradaki diğer bir figür grubu ise, havuzun ortasına yerleştirilen Odysseus'un, deniz canavarı Scylla ile karşılaşmasını gösteren, *Scylla Grubu* (Resim 76) adlı heykeldir. Bu figür grubu da Polyphemus'un sahnesi gibi efsanedeki mekâna sadık kalmaya çalışarak suyun içinde sergilenmiştir. Scylla'nın, Odysseus'un gemisine saldırmak için havuzdan çıkışı, efsanenin yeniden canlandırılışı adına heykele katkı sağlayan unsurlardan biridir.



Resim 76. Scylla Grubu (rekonstrüksiyon), Helenistik Dönem – M.Ö. 50

Milattan sonra erken dönemlerde ise figür grubu, İmparator Tang Gaozong Mezarı'ndaki figürler - Qianling (684) (Resim 77), Paskalya Adası'ndaki *Moai* isimli büyük taş figürler (1200-1500) (Resim 78), Toltek uygarlığına ait *Atlant* figürleri (900-1500) (Resim 79) olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 77. İmparator Tang Gaozong Mezarı Elçi Figürleri, 689

689 yılında yapılan İmparator Gaozong Mezarı'nın Ruh Yolu isimli bölümünde bulunan grup, yabancı elçileri temsil eden figürlerden oluşur. Elçiler, imparatoru bekleyen bir durumda kompoze edilmiştir. 61 adet figürden oluşan bu gruptan ve mezardaki diğer taş muhafız figürlerden de anlaşıldığı gibi heykeller, Qin Shihuang'ın mezarındaki figürler gibi imparatora ölümünden sonra diğer dünyada eşlik etmesi inancıyla üretilmiştir.

Paskalya Adası'nda bulunan *Moai* grubu ise Rapa Nui taş ustaları tarafından, yönetici sınıfın isteği ile (tahmini 1000 adetten fazla), bereketi ve atalarıyla iletişimi sağlayacağı inancıyla yapılmış figürlerden oluşur. Heykellerin sadece 638 adedi, dilbilimci ve etnolog Peter Englert tarafından tespit edilmiş ve kayıt altına alınmıştır. *Moai* figürlerinin en büyüklerine *Paro* denir. Adadaki Rano Roraku yanardağının tüf ve taşlarından yontulan bu grup, halen orijinal konumunda, *Ahu* adı verilen bir platform üzerinde, o dönemde yaşayan insanların yerleşim yerlerine bakıyormuş gibi konumlanmaktadır.



Resim 78. Moai Grubu, 1200-1500

Bir diğer grup olan Olmek kültüründen sonra gelen Tolteklerin başkenti Tula'da bulunan Toltek savaşçıları figürleri, bulunduğu Sabah Yıldızı Tapınağı'nın (Temple of The Morning Star) çatısını taşıma işlevi üstleniyorlardı. *Atlant* denilen bu dev taş figürler, *Moai* figürleri

gibi volkanik taş ve benzeri malzemelerden ve aynı anda birden fazla kişi tarafından yontulmuştur.



Resim 79. Atlant Figürleri, 900-1500

Buna ek olarak, Abu Simbel Tapınağı (M.Ö. 1255), Karnak Tapınağı, Khajuraho Tapınağı, Bergama Zeus Tapınağı (M.Ö. 2. yy), Chartes Katedrali (1150-1220), Antonio Canova'nın Augustinian Kilisesi'ndeki Avusturya Maria Christina Anıtı'ndaki; çeşmeleri süslemek amacıyla yapılan, *Latona* (1667) ve *Diana ve Actaeon Çeşmesi* (Fountain of Diana and Actaeon, 1777) örneklerindeki gibi heykeller mimariye bağlı veya genelde mimariyi bezeyen nitelikte figür gruplarıdır.

16. yüzyılda figür grubu örneği olarak *Sabine Kadınlarının Kaçırılışı* (The Rape of The Sabine Womans, 1583) (Resim 80) incelenebilir. Giambologna'nın başyapıtı olarak kabul edilen bu grup, *Laokoon ve Oğulları* (Resim 72) gibi dramatik etkisi artırılarak teatralliğin ön plana çıktığı bir örnektir. Kaide (pedestal) üzerinde duran heykel, bir veya birkaç noktadan değil her yönden izlenecek şekilde, *Medici Madonnası*'nın (Resim 20) aksine her bir cephesi görünecek bir pozisyonda tasarlanmış ve sergilenmiştir. Bu tavır ile oluşturulan figürlerin spiral formunun etkisiyle heykel, izleyiciyi etrafında dolaşmaya davet eder.

17. yüzyıla ait örneklerden diğer bir figür grubu ise Adriaen de Vries'in 1614'de yaptığı, *Farnese Boğası* (Farnese Bull) adlı heykeldir. Grup, beş insan ve iki hayvan figüründen oluşmaktadır. Heykelin kaide üzerinde sergilendiği görünse de sanatçı, grubun

altına el yordamıyla döndürülebilen bir kaide tasarlamıştı. Böylece izleyici pozisyonunu, dolayısıyla konsantrasyonunu bozmadan heykeli çevirerek tüm yönlerini deneyimleyebilecekti. Grup, *Laokoon ve Oğulları* (Resim 72) gibi yapıtlarla karşılaştırıldığında figürlerin hepsi tematik yapıya ayak uydurmaz. Boğayı zapt etmeye çalışan figürün arkasında duran kadın figürü, ön tarafta yaşanan hareketliliğe göre daha sakin bir pozisyonudadır.



Resim 80. Giambologna, Sabine Kadınlarının Kaçırılışı, 1583



Resim 81. Adriaen de Vries, Farnese Boğası, 1614



Resim 82. Antonio Canova, Üç Güzeller, 1813-1816

Rosalind Krauss, figürün bir fotoğraf gibi tek bakış açısına sahip, arka cephesinin gömülü olduğu mimariye bağlı grupların sergilenme biçiminin aksine, Antonio Canova ve Berter Thorwaldsen gibi Neoklasik dönem heykeltıraşlarının, insan bedenini çoklu bakış açıları ile sunmayı amaçladığından bahseder (Krauss, 1977: 20). Bu, nesneyi kavrayabilmek için gerekli bir sunumdur. Canova ve Thorwaldsen, *Üç Güzeller* (The Three Graces) (Resim 82, 83) adlı gruplarında figürlerden birinin görünümünü önden veriyorsa, diğer figürü arkadan gösterdiği ve bunu aynı bakış açısında kurguladığı

bir kompozisyon tasarlamışlardır. Sanatçıların heykellerinde, üç kadın bedeni üç farklı açıdan görünür. Bu tavır Jean Baptiste Carpeaux'un *Dans* (The Dance, 1868-1869) (Resim 84) adlı figür grubunda da görülmektedir. Sanatçılar, bu örneklerde mimariye gömülü olan figürlerin arka cephelerini de aynı kompozisyonda göstermeyi amaçlamıştır.



Resim 83. Berter Thorwaldsen, Üç Güzeller, 1821



Resim 84. Jean Baptiste Carpeaux, Dans, 1868-1869



Resim 85. Auguste Rodin, Üç Gölge, 1880

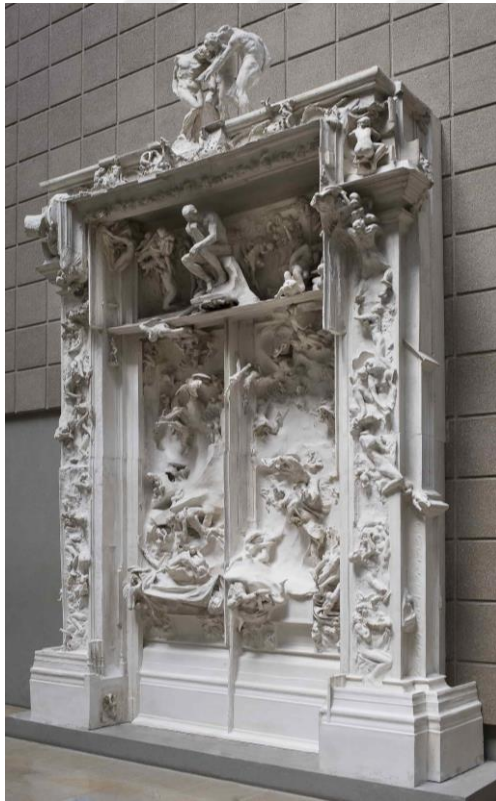
Rosalind Krauss yaptığı bu karşılaştırmada Rodin'in *Üç Gölge* (Three Shades, 1880) grubunun Hildebrand'ın 19. yüzyıla ait heykel ilkelerine uymadığından bahseder. Rodin aynı anda figürü üç kez tekrarlar ve sıralar fakat diğerlerinde böyle bir durum söz konusu değildir. Krauss'a göre, aynı insan formunu sırayla dizme eylemi dönemin geleneksel kompozisyon anlayışına zıttır (Krauss, 1977: 20).

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde figürün, bir fragman olarak sergilenebilmesi, bitmemişliği, kaide ve boşlukla ilişkisi, dokunsallık, optik olana ilişkin ve tekrar

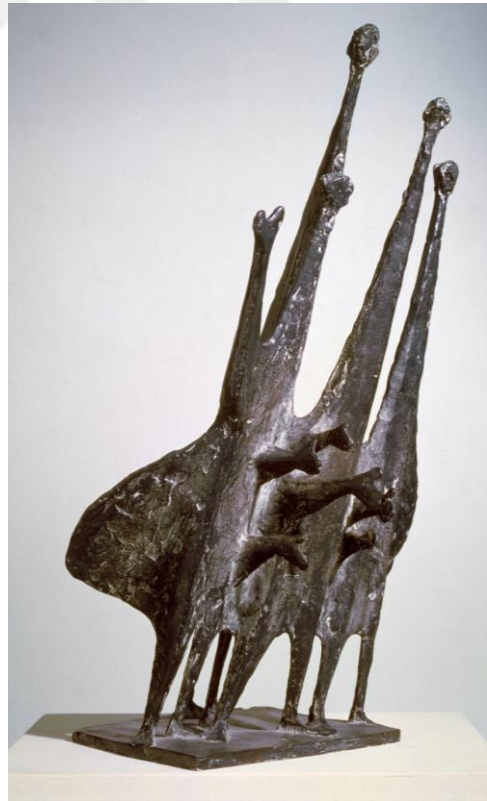
kavramlarıyla kendini yeniden düzenleyişi ve sanatçıların bu alanlara ilişkin yenilikler ve yeni öneriler meydana getirmesi doğrudan figür grubu kompozisyonlarını da etkilemiştir. Bu kompozisyonlara verilen örnekler genel olarak incelenecek ve metnin ilerleyen bölümlerinde figür grubu kompozisyonları, üretiminin merkezinde olan sanatçılara da ayrıca yer verilecektir.

Figür grubu kompozisyonlarından biri olan *Cehennem Kapıları* (Resim 86) adlı heykelde Rodin, aslında her birini bağımsız olarak sergilediği figürlerini, tekrar yöntemiyle üreterek, sayısız kombinasyonları denediği kapıya eklemiştir. Rilke bu heykel için şunları söyler:

“Bu figürler ordusunun sayısı, *Cehennem Kapıları*’nın çerçevesi ve kapı kanatlarına sığmayacak kadar artmıştı. Rodin eledikçe eledi. Büyük bütüne boyun eğemeyecek kadar yalnız olan ne varsa, bu bağlam içinde çok gerekli olmayan ne varsa çıkardı. Figürlerle grupların, yerlerini kendilerinin bulmalarını sağladı; yaratmış olduğu halkın yaşamını gözlemledi, iyice inceledi ve hepsi ne isterse onu yaptı.”⁶³



Resim 86. Auguste Rodin, *Cehennem Kapıları*, 1880-1917



Resim 87. Kenneth Armitage, *Rüzgardaki İnsanlar*, 1950

⁶³ Rainer Rilke, Auguste Rodin, Çev: Semih Uçar, 33-34



Resim 88. Emil Cimiotti, *Figürler Grubu*, 1958

Kenneth Armitage'in, soğuk savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini ve mücadelelerini ifade ettiği *Rüzgardaki İnsanlar* (People in The Wind, 1950) (Resim 87) adlı heykel de bir figür grubu olarak incelenebilir. Figürler kendi uzuvları üzerinde ayakta durabilse de sanatçı bir kaide (plinth) üzerinde heykeli sergilemeyi tercih etmiştir. Bununla birlikte figürler, bireysel kimlikleri hakkında bir bilgiye varılamayacak şekilde modellenmiş bir durumdadır ve figürlerin boşlukla ilişkisi, kütsel bir bütünlük yaratmak amacıyla, *Calais Burjuvaları*'ndaki (Resim 23) gibi bedenler arasında bir boşluğa yer vermeden

ele alınmıştır. Buna ilaveten Emil Cimiotti'nin merkezden dışarı doğru açılan *Figürler Grubu* (1958) (Resim 88), Armitage'in figürleri gibi birleşerek bir bütün oluştursa da kaidesiz sergilenmesi ve figürlerin içine aldığı boşluk ile farklılaşmaktadır.

Picasso'nun *Yıkananlar* (The Bathers, 1956) (Resim 89) grubunda ise farklı bir boşluk tavrı görülür. Ahşap parçaların bir araya getirilip monte edilerek yeniden kurgulanışından oluşan figürlerin her biri, diğer figürlerle temas etmeden grup halinde sergilenirler. Picasso'nun iki boyutlu malzemelerin organize edilmesinden meydana gelen bu figürler, çizgisellikleri, grafiksel etkisi ile ön plana çıkar. Ayrıca sanatçı, figürleri kaidesiz bir biçimde sergilemektedir.



Resim 89. Pablo Picasso, *Yıkananlar*, 1956

Wim Delvoye'nin *Rüzgar Gülü* (Rose of Wind, 1992) (Resim 90) adlı eserinde ritüel gibi dizilmiş figürler, her biri kendine ait kaidesi (base) üzerinde ve Picasso'nun figürleri gibi birbirine temas etmeden sergilenmiştir. Delvoye, aynı figürü dört kez çoğaltıp grubu oluşturmuş fakat bunu yaparken Rodin gibi, figürlerin üzerinde değişiklikler yaptığı ve onları her seferinde başka bir pozisyonda kullandığı bir metodu izlememiştir. Sanatçı, figürlerin ağzından anüsüne kadar yerleştirdiği teleskop ile sadece figürlerin yüzeyini ve dışını değil içini de sergilemeyi amaçlamıştır.



Resim 90. Wim Delvoye, *Rüzgar Gülü*, 1992

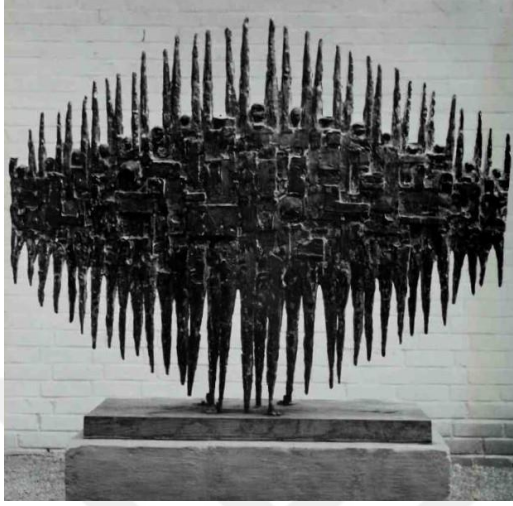


Resim 91. Jane Alexander, *Bom Boys*, 1998

Tekrar metodu ile üretilen bir başka figür grubu da Jane Alexander'ın *Bom Boys* (1998) (Resim 91) adlı heykeldir. Sanatçı figürleri tek bir kalıptan elde etmiş ve fiberglas malzemeden dökümlerini yaptıktan sonra bu bedenlere çeşitli aksesuar ve kıyafetler ekleyerek aralarında bir farklılık yaratmıştır. Aralarında boşluk bulunan, kaidesiz olarak sergilenen figürler, kıyafetleri, ölçekleri, sergilenme biçimi ve izleyiciyle kurduğu ilişki açısından geleneksel heykel anlayışındaki kaidenin yarattığı bir mekân hiyerarşisinden de uzaktır.

Delvoye'nin figür grubundaki kolektif hareket, Drago Trsar'ın tek bir jestten, bir motif tekrarından oluşturan *Göstericiler 2* (The Demonstrators 2, 1957) (Resim 92) heykelinde de gözlemlenebilir. Bununla birlikte Trsar'ın kimlikleri hakkında hiçbir bilgi vermeyen grubu Armitage'in figürleri (Resim 87) gibi tek bir beden oluşturacak şekilde modellenmiştir. Bunun aksine Giacometti'nin grubundaki figürlerin, kimseyle temas etmeyişi, iletişim kurmayışı ve izole oluşuyla, sanatçı modern bir insan temsiliyeti yaratmıştır. Sanatçının *Orman* (The Forest, 1950) (Resim 93) adlı figür grubu buna örnek verilebilir. Yalnız başına

olduğunda boşluğu dışarıda tutan bu figürler, grup olmalarıyla boşluğu kendi aralarına davet etmiş ve bir kaide (plinth) üzerinde sergilenmiştir.



Resim 92. Drago Trsar, Göstericiler 2, 1957



Resim 93. Alberto Giacometti, Orman, 1950

Sanat üretim sürecinde figür grubunu merkeze alan sanatçılardan bir diğeri ise Yue Minjun'dur. Erken dönemlerinde grup resimleri ile ön plana çıkan sanatçı, sonraki dönemlerde heykeli de üretimine katmış ve figür grubu heykellerini yaratmaya başlamıştır. Jianyi Geng'den etkilenen Minjun, figürlerini kahkaha atan bir ifadeyle yapmakta ve figürlerinde kendi portresini referans almaktadır. Bu durum figür grubu kompozisyonları üretirken, kendi bedenini üretim sürecinde kalıplama yoluyla referans aldığı bir eleman olarak kullanan, metnin ilerleyen bölümlerinde değinilecek olan Antony Gormley gibi sanatçıların eserlerinde de görünür. Figürleri ilk bakışta mutlu ve eğlenceli bir izlenim verir, ancak bu kahkaha ifadesinin politik bir yanı vardır. Sanatçı reddetse de 1990'larda ortaya çıkan Alaycı Gerçekçilik hareketi altında incelenir. Bunun nedeni Minjun'un eserlerinin içeriğinin, akımın, tarihi olayları ve sosyo-politik meseleleri ironik bir yaklaşımla eleştirmesiyle örtüşmesidir.

Çağdaş Terracotta Savaşçıları 2 (Contemporary Terracotta Warriors 2, 2000) (Resim 94) adlı heykelinde sanatçı, kendi bedenini referans almış ve tekrar üretimle aynı figürden dokuz adet üretmiş ve sergilemiştir. Boyayarak, yüzeydeki bitmişlik etkisini resimsel bir yanılsamayla arttıran sanatçı, biçimsel bir boşluk kaygısı gütmmediği figürleri, her biri alçak bir kaide (plinth) üzerinde, birbirine temas etmeyecek şekilde konumlandırmıştır.



Resim 94. Yue Minjun. Terakota Savaşçıları 2, 2000



Resim 95. Barbara Hepworth, Grup 1, 1951

Barbara Hepworth'ın *Grup 1* (Concourse, 1951) (Resim 95) adlı heykeli, *Calais Burjuvaları* (Resim 23) gibi tek bir kaide (plinth) üzerinde kompoze edilmiş figürlerden oluşur. İtalya'da San Marco Meydanı'nda bir gezisi esnasında gözlemlediği insanlardan esinlenen sanatçı, boşluğu bir eleman olarak hem soyutladığı figürlerin içinde hem de uzamsal bir etki yaratmak için figürlerin arasına yerleştirmiştir.

3.1. Eugene Dodeigne (1923-2015)

Üretiminde figür grubu kompozisyonlarına sık sık yer veren Eugene Dodeigne, 1923'de Belçika'da doğdu. Bu figürleri yaparken kullandığı malzeme olan taş ile tanışması ve deneyim elde etmesi, 13 yaşında babasının yanında çalışması ile başladı. Dodeigne'nin taş figürleri, Moore'un "malzemeye bağlılık" anlayışı gibi malzemenin özelliklerini de içine alan bir üretim pratiğinin sonucudur. Bu bağlılığı, Baselitz'e benzer bir şekilde agresif bir üretim sürecinin izleriyle ortaya koyan sanatçı 1988'de şunları söyler:

"Heykel, bir kavgadır; maddeye karşı olan bir kavga. Yumruklarınızla oynamak zorundasınız."⁶⁴

Örneğin, *Yedili Grup* (Groupe de Sept, 1993) (Resim 96) isimli grubu incelediğimizde, Baselitz'in tavrına benzeyen, yüzeyde taşın bölme, parçalama işlemleri izlerinin olduğu kaba bir tutum görülmektedir. Figürler dekupe olarak yontulmuş ve geleneksel heykel anlayışındaki gibi kendi kişisel özelliklerinin okunduğu bir modelleme işleminden

⁶⁴ <http://www.moreeuw.com/histoire-art/eugene-dodeigne-sculpteur.htm>

geçmemiş, neredeyse tanımsız halde ve kaidesiz yerleştirilmiştir. Uzunların ve figürün tanımlanmasını sağlayacak zaruri formlar, rölyef mantığı ile yüzeyde farklı derinliklerdeki oyuklarla, ışık-gölge kontrastı elde edilerek yapılmıştır.



Resim 96. Eugene Dodeigne, Yedili Grup, 1993

3. 2. Duane Hanson (1925-1995)



Resim 97. Duane Hanson, Futbol Betimi, 1969



Resim 98. Duane Hanson, Vietnam, 1967

Duane Hanson 1925’de Minnesota’da doğdu. *Vietnam* (1967) (Resim 98) ve *Futbol Betimi* (Football Vignette, 1969) (Resim 797 gibi erken dönem grup heykellerinde fiziksel şiddet ön plana çıkmış, daha sonraki dönemlerde ise *Öğle Arası* (Lunchbreak, 1989) (Resim 99) ve *Bowery Kimsesizleri* (Bowery Derelicts, 1969) (Resim 100) heykellerindeki gibi orta ve alt sınıf Amerikan vatandaşlarını yalnız, pasif ve izole figürler olarak betimlemiştir.

Sanatçı, 1960’larda heykelleri için uygun gördüğü canlı modellerden kalıplar alarak figür gruplarını oluşturmaya

başlamış ve tekrar üretimle elde ettiği dökümleri yeniden düzenleyerek farklı pozisyonlarda farklı heykellerde kullanmıştır. Gruplarını üretirken hiperrealist bir tutumla çalışan Hanson, Minjun’a benzer biçimde figürler ile izleyici arasında herhangi bir sınır veya yükselti olmadan ve figür grupları ve mekân ilişkisini diorama olarak ele almıştır. Teatral bir düzenlemenin hâkim olduğu bu yaklaşım, Hunson’ın figürlerini gören izleyicide bir şok ve illüzyon etkisi yaratmada etkili olmuştur. Gerçekçiliği yakalamada, beden tipleri ve renklendirme etkili olduğu kadar, figürlerde kullanılan aksesuar ve kıyafetler de sanatçının önem verdiği detaylar arasındadır. Hunson, pratiğinin merkezinde yer alan gerçekçilik için şunları söyler:

“Gerçekçilik, zamanımızın korkunç özelliklerini anlatmak için en uygunudur.”⁶⁵



Resim 99. Duane Hanson, *Öğle Arası*, 1989



Resim 100. Duane Hanson, *Bowery Kimsesizleri*, 1969

⁶⁵ Michael Kimmelman, “Duane Hanson, 70, Sculptor Of Super-Realistic Figures, Dies”, 18

3. 3. Edward Kienholz (1927-1994)

Duane Hanson'un teatral yaklaşımı ile benzerlik taşıyan ve figür grubu üreten diğer bir sanatçı Edward Kienholz'dur. Sanatçının ürettiği figür gruplarında şiddet, ırkçılık, cinayet, yalnızlık, cinsellik gibi temalar ön plandadır. Kienholz'un heykelleri, gündelik yaşamdan nesnelerin de içinde bulunduğu, gerçek kıyafetler ile giyinen, bazı örneklerinde hayvan uzuvlarının da dahil edildiği melez figürlerden oluşur.



Resim 101. Edward Kienholz, *Taşınabilir Savaş Anıtı*, 1968

1968 yılında yaptığı *Taşınabilir Savaş Anıtı* (The Portable War Memorial) (Resim 101), ürettiği figür gruplarından biridir. Grubun çıkış noktası, fotoğrafçı Jose Rosenthal'ın çektiği 1945'te Amerikan askerlerinin Japonya'da bir ada olan Iwo Jima'ya bayrak dikmelerini gösteren fotoğraftır. Bu fotoğraf Amerika'nın galibiyetinin bir göstergesidir. Sanatçı beş figürü fotoğrafta olduğu gibi, bayrak dikmeye çalışırken kurguladığı, kola otomatı, şemsiye, masa ve sandalye gibi hazır nesneleri de kompozisyona dahil ettiği bir diorama yaratmıştır. Bununla beraber fonda çalan Kate Smith'in *God Bless America* şarkısı ile ses de heykelin bir parçası haline getirmiştir.

3. 4. Antony Gormley (1950-)

20. yüzyılın ikinci yarısında figür grubu kompozisyonlarıyla ön plana çıkan sanatçılardan biri, 1950'de Londra'da doğan Antony Gormley'dir. Arkeoloji, antropoloji ve sanat tarihi bölümlerini okumuş ve küçük yaşlarda öğretmeni olan sanatçı Jacop Epstein'in yönlendirmesi ve Britanya Müzesi'ndeki Antik Mısır'a ait heykeller onun sanat yolculuğunu başlatan etkenler olmuştur.

Erken dönem heykel üretiminde obje ile ilgilenen sanatçı, objenin bir insan bedeninin deneyimini ve duygularını aktaramayacağını düşünerek figüre, Martin Smith'in deyiimiyle figür olarak "kendi bedenine"⁶⁶ yönelmiştir. Orhan Tekin'in Martin Smith'ten aktardığına göre Gormley, "Varoluşla ilgilenirken kendi varlığımla ilgilenmek istiyorum. Her figür yaşanmış bir andan geliyor. Bu bir yaratıcılık ya da olağanüstü bir soyutlama biçimi değil, yaşanmış bir anın ölümsüzleştirilerek başka bir boyuta taşınmasıdır."⁶⁷ der. Sanatçının kendi bedenini üretiminin merkezine alması, kendi varlığını anlamlandırma çabasının bir göstergesidir. Sanatçının uyguladığı kalıplama yöntemi sonucunda, insan yaşamının bir anı somutlaşarak yeniden üretilmiş olur.

Gormley'in figürleri kaideyle kurulan mekânsal bir egemenlik yaratmaz. 1993'de sanatçının yaptığı *Avrupa Tarlası* (European Field) (Resim 102) buna bir örnektir. İzleyicinin izlenen, izlenenin izleyici olarak rollerinin değiştiği 210000 adet figürden oluşan bir gruptur. Figürlerin her biri, farklı kişiler tarafından yapılmıştır ve sergilendiği tüm alanı işgal edip, izleyiciyi dışarıda bırakır ve yalnız görsel bir erişime izin verir. Buna ek olarak izleyici, grubu izlemek için figürlerin sergilendiği alanın yalnız altıda biri kadar bir bölme kullanır ve grubu sadece sanatçının belirlediği bir açıdan izleyebilir.



Resim 102. Antony Gormley, *Avrupa Tarlası*, 1993

⁶⁶ Martin Caiger Smith, Antony Gormley, 21

⁶⁷ Martin Caiger Smith, A.g.k. 88

Gormley, figürlerinin sadece dökümlerini değil kalıplarını da izleyici ile buluşturur. Ozi Huntürk'ün aktarımıyla Gormley minvalinde düşünüldüğünde, şair ve eleştirmen Thomas Stearns Eliot'a göre deri, insan bedeninin iç ve dış dünyası arasında sınırdır ve heykelin kalıbı ikinci deri görevi görür (Huntürk, 2016: 159). Gormley'e göre deri, insanın mekânla ilişkisinin başlangıcı, sardığı objeyi sınırlayan ve tanımlayandır.



Resim 103. Antony Gormley, *Kuantum Bulutu*, 1999-2009



Resim 104. Antony Gormley, *Alan*, 1999-2003

Sanatçının *Kuantum Bulutu* (Quantum Cloud) (Resim 103) adlı serisine ait figürlerin aksine *Alan*'daki (Domain, 1999-2003) (Resim 104) figürler, beden sınırlarının aşılmadığı; derinin, bir kontur olarak görünmese de metal elemanların bu sınırı aşmayışı ile sezildiği bedenlerdir.

Gormley'in deyimiyle "uzayda bir tür çizim"⁶⁸ olan *Alan*, yer çekimine meydan okuyan metal çubukların, karmaşık ve rastgele bir matris olarak kurgulanışı ile insan silüetini içinde taşır. Sanatçı, daha önce yaptığı figürlerde, bedeninin nerede bittiğini 'deri' gibi bir sınır ve kenar kullanarak ortaya koyarken, *Alan*'da beden sınırlarının başladığı ve bittiği nokta kesin olmamakla birlikte belirsizdir. Bu da sanal bir varlık gibi görünen figürlere ağırlıksız bir etki vermiştir. Sanatçı beden sınırlarının kendisinin temsiliyle değil, bulunduğu alanla ilgilenir. *Alan*, bunun için yerinde bir örnektir. Gormley, beden sınırlarından kaçınmış ve mümkün olan minimum malzeme kullanımı ile figürlerini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Az malzeme ile bir

⁶⁸ Darian Leader, *Drawing on Space*, 3

beden oluşturma çabası, figürlerde geleneksel heykeldeki gibi bir bitmemişlik, eksiklik etkisi yaratmıştır ve sanatçı bunu içerikle kurduğu ilişki açısından şöyle açıklar:

“Heykeller eksik oldukları şeyleri çağırıyor: hareket, düşünce, duygu, yaşam. Vicdanımızı, duygularımızı, hareketimizi çağırıyorlar ve işin bir parçası oluyoruz.”⁶⁹

Gormley, bu grubu kendi bedeninin değil, 287 gönüllünün kalıplarını alarak oluşturulmuştur. Katılımcılar streç film ile sarılıp daha sonra alçı ile kaplanarak kalıpları alınmış ve bedenin oluşturduğu negatif boşluğun içinde, metal çubuklar birbirine kaynatılarak figür ortaya çıkarılmıştır. *Alan*’da figürler hermetik⁷⁰ bir yapıya sahip değildir. Hiçbir şeyi gizlemez, görülmeyen bir bölüm yoktur ve her şey ortadadır. Bu karmaşık matrisin oluşturduğu figürler, Gormley’in “mükemmel heykel formu, bombadır.”⁷¹ tanımıyla örtüşür.



Resim 105. *Alan*’ın yapılış sürecinden bir fotoğraf



Resim 106. Antony Gormley, *Alan*, 1999-2003

Wjt Mithcell’e göre Gormley, figürlerini yaparken bir araç olarak ellerini değil, bedenini kullanır (Mitchell, 1995, 3). Burada bahsedilen, sanatçının, geleneksel heykel anlayışındaki gibi heykeli bir el aracılığı ile biçimlendirmek ve forma kavuşturmak değil, kendi bedenini kullanarak figürlerini yaratıyor oluşudur. Alçıyla kendi bedenini kaplayan sanatçı, malzemeyi dışarıdan müdahale ederek değil, ‘içeriden’ boşluk açarak şekillendirir ve bu boşluk ona figürlerini verir. Sanatçı, üretiminde kendi bedeninin kullanılmasına yönelik şunları söyler:

⁶⁹ <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2283>

⁷⁰ Hermetik: Hava geçirmez, sızdırmaz, sınıksız kapalı.

⁷¹ Darian Leader, A.g.m. 2

“Çalışmalarımın en önemli koşulu gerçek ve kişisel deneyimlerimin biçimselleşmesi gereğidir. Ben hiç kimsenin vücudunun içine giremeyeceğime göre, tabi ki kendi vücudumu kullanacağım. Her bir parça zaman içinde şekillenmiş, özgün bir olaydan ortaya çıkmış demektir. Süreç yalnızca olayı yakalayan araçtır; ama bu aracın kendi vücudum olması çok önemlidir. Tüm proje yapıtı dışarıdan manipüle etmek yerine içeriden alarak dışarıya çıkarmaktır. Tüm beden ve akıl sistemini bir araç olarak kullanmaktır. Tabi ki bu eylem sırasında kendi bedenimin kalıbını alırken onun nasıl görüldüğünün farkında olamam. Kalıptan çıkarım, parçaları birleştiririm, olduğum şeyi yeniden değerlendiririm.”⁷²

1960’lı yıllardan itibaren hem kendi hem de başkalarının vücudunu kullandığı bu yöntem, insanı, doğa ve evren arasında nasıl konumlandığına yönelik bir soru için parantez açma niyetindedir. Sanatı da bu sorunun cevabının araştırıldığı bir alan olarak görür.

Hindistan’da yaşadığı 2 yılda Budist öğretinin ve sanatın etkisi, figürlerinde farkındalık ve içe bakış eylemi, enerji alanı gibi konuların araştırılması olarak kendini göstermiştir. Figürlerinde görülen durağanlık ve sakinlik bunun bir yansımasıdır. ‘Kendi’ olma sürecini doğa ve mekân ilişkisi üzerinden bir bakışla ortaya koyan sanatçının kurmaya çalıştığı iç-dış ilişkisi, metafiziksel olarak da algılanabilir. John Hutchinson bu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Gormley’i daha çok ilgilendiren nokta, insanın bir yandan içinde sonsuz bir mekân taşıırken öte yandan sonsuz bir mekân içinde yaşıyor olmasıdır. Gormley’in projesi taşıdığı metafizik anlamlara rağmen diğer dünyalara uzaktır. Onun heykelleri insan vücudunun içindeki derin mekân olarak gördüğü şeyle ilgilenir... Gormley’e göre beden, dışsal mekânla ilişkilidir ve içinde bir mekân taşır.”⁷³

Gormley, geleneksel heykeltıraşların aksine ‘dışarıdan içeriye’ doğru değil, ‘içeriden dışarıya’ yönelerek heykelini yapar. Onun için önemli olan ve figürün enerji alanını araştırdığı, ‘içeriden dışarıya’ doğru izlenen bu yol, bedenin içinde yaşanan varoluşsal halleri dışarı taşır.

⁷² John Hutchinson, Antony Gormley, 19-20

⁷³ John Hutchinson, A.g.k. 32

Çalışmalarında bedeni, mekâna ulaşmada bir ortam ve araç olarak kullanır. Sanatçı mimariyi ikinci bir beden olarak görür. Mekân onun heykellerinde vazgeçilmezdir. İnsan vücudunun uzayla olan ilişkisini araştırdığı figürleri, deneyimlenmemiş bir mekân algısı yaratır. Figürleri, mekânla ilişkisel anlamda bir zıtlasma yaratmaz, mekânda bir egemenlik kurmaktan ziyade onunla iletişim içinde olur, onu işaret eder. Bedenlerin doldurduğu mekân, izleyici ile figürlerin paylaştığı ortak bir alandır. Sanatçı, bedenleri mekânı hem içeren hem de işgal eden kaplara dönüştürmek ister. Bununla birlikte, Gormley'in figürleri, sergi alanı olarak salt bir mekân tanımazlar. Çünkü tekrar yöntemi ile üretilen bu figürler, her seferinde başka mekanlarda sergilenir ve oraya özgü bağlamlara kavuşur. Buna örnek olarak *Başka Bir Yer* (Another Place) (Resim 107, 108) gösterilebilir. 1997'de Almanya'ya yerleştirilen grup, daha sonra 1998'de Norveç'te sergilenmiştir. Eser, Almanya Cuxhaven'daki sahilde 1,75 kilometrekarelik bir alanda 50-250 metre aralıkla yayılan 100 adet demir figürden oluşur. Eserin sergilendiği gökyüzü, su ve kumdan oluşan bu düz alan, figürlerin oraya yerleştirilmesiyle, ölçülebilen bir derinliğe kavuşur. Bedenler bu alanın ölçeği haline gelir, bu da o mekânın, alışılmışın dışında bir uzamsal algı yaratmasını sağlar.



Resim 107. Antony Gormley, *Başka Bir Yer* (Almanya), 1997



Resim 108. Antony Gormley, *Başka Bir Yer* (Norveç), 1998

Figürler sanatçının bedeninden alınan 17 adet kalıptan üretilmiştir ve bu açıdan Qin Shihuang'ın mezarında kullanılan yöntemle arasında bir benzerlik taşır. Fakat mezardaki figürlerin aksine Gormley, tanımlayıcı ve karakteristik özelliklerini, dikkat çekmemesi için figürlere dahil etmemiş, onları anonimleştirmiştir.

Darian Leader'in aktarımına göre Gormley, "Bedenimiz, atmosferdeki elemanların sirkülasyonundan geçici olarak ödünç alındı."⁷⁴ der. Cuxhaven'daki figür grubu bu fikir üzerinden meydana gelir. Figürlerin görünürlüğünün, gelgit hareketlerine bağlı oluşu ile sanatçı insan bedeninin geçiciliğini vurgulamaktadır.

Mitchell'e göre Gormley'in izleyiciye gösterdiği şey, beden bir mekân olduğu ve heykelin bu mekânın biçimini ortaya çıkararak sunduğu şeyin, insanın yaşadığı iç mekân olduğudur (Mitchell, 1995: 3). Buna örnek olarak *İçeridekiler* (Insiders, 1996-1999) (Resim 109) gösterilebilir. Gormley, bu figürlerde vücudun yaşadığı iç mekânın, 'çekirdeğini' - en mükemmel formunu ortaya çıkarır. Gormley, ilkel örnekleri anımsatan bu figürleri, bedenlerin formunu üçte birine indirgeyerek gerçekleştirir.



Resim 109. Antony Gormley, *İçeridekiler*, 1996-1999

Gormley, *İçeridekiler* hakkında, "*İçeridekiler*, beden için bilincin hafızasıdır: bir tür kalıntı, geride kalan bir şeydir. Bir iskeletten ziyade çekirdektir."⁷⁵ der. Bununla beraber sanatçı, figürlerin dayanıklı olması ve uzamı yoğunlaştırması adına kullandığı malzeme olan

⁷⁴ Darian Leader, A.g.m. 3

⁷⁵ <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/258>

demir ile, dünyanın çekirdeğinde yer alan demir arasında bir ilişki kurar. Bu demirler, figürlerin açığa çıkmış ve soğumuş manyetik yüklü çekirdekleridir.

Sanatçının yaptığı, vücudun yaşadığı iç mekânı bir nesneleştirme eylemidir. Bunu yaparken imaj ortaya *İçeridekiler* gibi pozitif olarak da çıkabilir, *Alan*'daki gibi negatif olarak da.

Gormley'in figür grubu örneklerinden biri de 1995'de yaptığı *Kritik Kütle* (Critical Mass) (Resim 110) isimli heykeldir. Sanatçı bu grubu kendi bedeninden aldığı 12 farklı pozisyondaki kalıptan, tekrar üretim yöntemiyle oluşturmuştur. Grup birçok kez farklı kurgulanmış ve farklı mekânlarda sergilenmiştir. Sanatçı bu tutumuyla, figürün salt bir mekânda ve kaide üzerinde sergilenişi iktidarının da önüne geçer.



Resim 110. Antony Gormley, *Kritik Kütle*, 1995

Figürler, malzemenin fiziksel özelliklerini gizlemeyen bir yorumla ele alınmıştır. Bu da Herbert Read'in, heykelin üç boyutluluğunun yanında onu fizikselliği, ağırlığı ve kütlesini de değerlendirdiğimiz ölçülebilirlik kavramını çağrıştırmaktadır.

Genel olarak Gormley'in gruplarındaki figürler incelendiğinde bedenler, karakteristik ve tanımlayıcı özellikleri olmamakla birlikte kolektif bir kimlik yaratır. Duane Hanson'un figürlerinde görülen, yüzeyde hiperrealist bir tutumu destekleyen detaylar ve renklere,

Gormley'in figürlerinde rastlanmaz. Sanatçı, vücudun proporsiyonu ve uzaydaki konumu ile ilgilenir. Bedenin ifade biçiminin tüm olasılıklarını araştırmış, belli bir biçimden ve üsluptan ziyade insan bedeni formuna bağlı kalmıştır.

Figürler izleyiciyle olan iletişimini mimiklerle değil makro hareketlerle kurmaktadır. Hareketli geleneksel figürlerin aksine, sanatçının heykellerinde durağanlığı, sakinliği tercih etmesi, izleyicinin kendi deneyimlediği bir beden farkındalığının içinde mekân farkındalığını da beraberinde getirir. Gormley, bu durağanlığın izleyiciyi durdurmak ve mekân algısını yeniden düzenlemek açısından gerekli olduğunu düşünür.

3. 5. George Segal (1924-2000)

20. yüzyılda insan bedeninin üzerinden kalıp alarak gruplar üreten diğer bir sanatçı ise 1924 New York doğumlu George Segal'dir. Pop Sanatı ve Yeni Gerçekçilik akımları altında incelenen Segal, Gormley'in aksine günümüzde, modern hayatın kuşattığı insanların temsillerinden oluşan gruplar üretir. Sanatçı üretiminde kıyafet ve aksesuarları da figürlerine dahil eder. Fakat bu süreçte, Duane Hanson gibi (Resim 99) gerçekçi bir renk ve doku uygulamasını benimsemez. Hanson'ın figürleri, gerçek olup olmadıkları konusunda izleyiciyi kuşkulandırırken, Segal'in beyaz heykelleri izleyiciye bunu yaşatmaz. Ürettiği grup kompozisyonlar, gündelik yaşamın kesitlerinden oluşur ve herhangi bir mekân sınırlaması olmaksızın, gündelik yaşam alanlarına yönelir. Yaşamın içinde bir simülasyon üreten Segal'in figürleri, Gormley'in grupları gibi beden ve mekân farkındalığını sorgulatmaz.

Segal'in gündelik kesitten oluşan kompozisyonlarından biri olan *Otobüs Yolcuları* (Bus Passengers, 1997) (Resim 111) örnek olarak incelenebilir. Sanatçının hem kendisinden hem de başkasından alınan kalıplar ile devam ettirdiği tutum, bu grupta da görünür. Segal, otobüsteki yolcuların, bir yolculuk anını aktarmış, bunu yaparken figürlerinde ana malzeme olarak alçıyı kullanmış ve herhangi bir renk kullanımından kaçınan monokrom bir tavır sergilemiştir. Ayrıca, gruptaki mekân bütünlüğü, hazır nesneler kullanılarak sağlanmıştır. Sanat eleştirmeni Brian O'Doherty, Segal'in eserleri için şunları söyler:

“Segal”in yapıtları, belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın

renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar – imal edilmiş biçimleriyle bile – yaşayanların bir simülakrı gibidirler ve ölümlerin sinir bozucu kayıtsızlığıyla bizi görmezlikten gelirler. İnsan ilişkilerini göstermekten ziyade işaret eden duruşlarıyla, birbirlerine bile kayıtsız görünürler. Sanki her birinin arasında, ayrıca her birinin çevresiyle arasında ağır, soyut bir boşluk vardır. Mekânı nasıl işgal ettikleri başlı başına bir konudur. O mekâna giren izleyicinin üzerindeki etki kesinlikle bir tür izinsiz giriş duygusudur.”⁷⁶

Başka bir deyişle, Segal’in ‘an’ları yeniden yarattığı beyaz figürleri kendi aralarındaki ilişkisiyle, izleyiciyi dışarıda bırakır.



Resim 111. George Segal, *Otobüs Yolcuları*, 1997

3. 6. Juan Munoz (1953-2001)

1953’te Madrid’de doğan Juan Munoz da figür grubu üreten sanatçılardan biridir. Ürettiği figür gruplarından *Son Konuşma Parçası*’nda olduğu gibi (Last Conversation Piece, 1995) (Resim 112) bazı figürlerinde uzuvların eksik olduğu, bedensel bir işlevsizlik söz konusudur. Sanatçı figürleri üretirken, vantrolog kuklalarından esinlenmiştir. Sohbet halinde kurgulanmış bu figürler, alt tarafında yer alan küresel form nedeniyle, dokunarak temas

⁷⁶ Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde*, Çev: Ahu Antmen 71

edilmesi durumunda hareket kazanır. Figürler genelde birbirleriyle etkileşim içindedir.

Munoz'un figürlerinde kullandığı tekrar üretimin sağladığı tek biçimci tavır, bir gerilim ve tehdit duygusunu da beraberinde getirir. Sanatçı, insanların gerçek rengine bağlı kalmak yerine, Segal gibi gri veya kahverengi tercih ederek benzer bir tutum sergilemiştir. Bu da figürlerde herhangi bir karakter veya kişilik özelliğinin olmayışı bakımından önemli bir rol oynar.



Resim 112. Juan Munoz, *Son Konuşma Parçası*, 1995



Resim 113. Juan Munoz, *Birçok Kez*, 1999

1999'da ürettiği *Birçok Kez* (Many Times) (Resim 113) adlı figür grubu tek bir kalıp kullanılan, tekrar üretimin hâkim olduğu bir heykeldir. 50 adet figürden oluşan grup, ufak gruplar halinde sergi alanında kurgulanmış ve bu da izleyiciyi dışarıda tutan ve görmezden

gelen bir etkinin doğmasına neden olmuştur. Sanatçı, genellikle figürlerin baş kısımlarını reçine gibi sert bir malzeme kullanarak yapmış, bedenleri ise kumaş malzemenin içini doldurarak oluşturmuştur.

3. 7. Magdalena Abakanowicz (1930-2017)

20. yüzyılda önde gelen, figür grubu kompozisyonları üreten diğer bir sanatçı Magdalena Abakanowicz'dir. 1930'da Polonya'da dünyaya gelen sanatçı, gruplarını üretirken Gormley'in sıkça başvurduğu tekrar yöntemini farklı bir şekilde uygulamıştır. Sanatçı, maddeyi bir başka maddeye aktarmada ve malzemeyi şekillendirmede Gormley'in aksine bedenini değil, 'el'ini kullanmıştır. Figürler, sanatçının hepsinde bizzat kendisinin çalıştığı bir el emeği sürecinden geçer.

Küratör Mary Jane Jacop'a göre, Abakanowicz'in figürlerinde el üstün bir konumdadır. Elin üstünlüğü, sanatçının elinin, kişisel bir emekle ve dokunma aracılığıyla, tüm duyarlılığının ve hislerinin figür yüzeyinde anlaşılıyor oluşundan kaynaklanır. Bu durum Jacop'un deyişiyle, "malzemenin işlenmesi esnasındaki hareketin, tavrın dondurulmuş ifadesi"⁷⁷ olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Sanatçının 1985'de yaptığı *Katarsis* (Catharsis) (Resim 114) adlı figür grubu tek bir kalıp kullanıp tüm figürlerini bu kalıptan elde etmediği heykellerinden biridir. Her ne kadar birbirini benzer görünse de figürlerin ayrıntılarında el aracılığı ile yaratılan farklılaşmalar görülür. Grup 33 adet 2,5 metre boyunda bronz figürden oluşur. Birey özellikleri olmayan, pasif bir şekilde duran bu bedenler, kabuk formunu andırır. Figürlerde, geleneksel bronz heykel dökümlerinde görülen, içi görünmeyen, kapalı hermetik bir yapıya rastlanmaz. Aksine sanatçı, bronzun içini, en ham tarafını da göstererek, malzemenin organik olan doğasına dikkat çeker. Kabuğu andırmasının sebeplerinden biri beden dokusuyken diğeri yarım bir şekilde duran figürün içindeki boşluğun, ince bir form tarafından sarılışı da olabilir. Figürler, kaidesiz bir şekilde ve aralarında düzenli bir boşlukla sergilenmiştir.

Hünkâr Yılmaz'ın *Arte Ambientale (Çevre Sanatı)* adlı kitaptan aktardığına göre, Abakanowicz bu yapıtla ilgili şunları söyler:

⁷⁷ Mary Jane Jacop, İnsanlık Serüveni, 5

“Büyük gri lekeler oluşturarak birlikte uçan sivrisinek yığınlarını izlerken topluluklar üzerine düşündüm. Bu yığında her bir yaratık kendi başına farklılık taşıırken, hep birlikte kendi toplumunu oluşturur, tıpkı insan toplulukları gibi.”⁷⁸

Sanatçının heykellerinde birey, toplumu ve kalabalığı oluşturur, ondan bağımsız ele alınamaz. Birey küçük farklılıklara sahip olsa da kalabalığın içinde kaybolur, kendini bizzat gösteremez.



Resim 114. Magdalena Abakanowicz, *Katarsis*, 1985

Juan Munoz’a benzer bir şekilde bedensel bir işlevsizliğin ön plana çıktığı Abakanowicz’in *Katarsis* grubundaki gibi figür örnekleri, kafaları olmayışı ile tedirgin edici bir duygu uyandırmakla birlikte antropomorfik figürlere de benzetilmektedir. Abakanowicz’in devinim halindeki figürleri, statik ve durağandır. Bireysel bir tecrit etkisi veren figürler, Hasan Bülent Kahraman’ın deyiimiyle ‘oluş’ halindeki insan imajını taşır. Figürlerde uzuvların eksikliği, sanatçının çocukluğunda yaşadığı kişisel bir deneyime dayanır. 2. Dünya Savaşı’nda Almanya’nın Varşova’yı işgal ettiği dönemde bir grup sarhoş askerin, annesinin sol elini, kolunu ve omzunu yaralaması onda derin bir etki bırakmıştır. Çocukluğunda ve 1944’de yardımcı hemşire olarak çalıştığı klinikte sık sık 2. Dünya Savaşı’nın olumsuz görüntülerine maruz kalmıştır.

⁷⁸ Fattoria di Celle. Arte Ambientale. Pistoia: Gli Ori

Sanatçı, figür ürettiği dönem öncesinde, bronz, alüminyum, çelik, ahşap, beton, gibi sert malzemeler kullansa da 1970’le beraber çuval bezinden yapmaya başladığı soyut işlerin yanında ortaya çıkardığı figürlerde de açık havada sergilenmediği sürece, yumuşak ve doğal bir malzeme olan lifi tercih etmiş ve daha sonraki dönemlerde bu heykeller figür gruplarına dönüşmüştür. Lif, çuval bezi gibi doğal malzemeleri kullanışı, çocukluğunda ormanda yaptığı oyun amaçlı aktivitelere dayanır. Üretim esnasında çuval bezleri kalıba basılır, reçine ile sertleştirilir ve kalıptan sökülür. Önceki dönemlerinde kullandığı dokuma yöntemlerini, kendi üslubu için farklı bir şekilde yorumlaması daha sonra ürettiği figür grubu heykellerindeki malzeme seçimini etkileyen unsurlardan biridir. Çoğunlukla yapıtlarında tercih ettiği kırılgan, geçici ve mukavemeti olmayan çuval bezi ile insan bedeninin gelip geçiciliğine ve dayanıksızlığına hitap eder. Abakanowicz, 1978’de çalışmalarında kullandığı malzemeler ile insan bedeni arasında kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar:



Resim 115. Magdalena Abakanowicz, *Katarsis*, 1985 (grubun diğer cepheden fotoğrafı)

“Yapıtlarımda kullandığım bitkilerden elde edilen dokular, bizleri oluşturan yapıyla benzerlik göstermektedir. Kalbimiz, liflerin en hayati olanı koroner ağ ile çevrilidir... Lifle uğraşırken gizemi ele alıyoruz. Kuru bir yaprak bir mumyayı andıran bir ağa sahiptir... Vücudumuzun biyolojisi bozulduğunda, içeriye erişim sağlamak için cildin kesilmesi

gerekir. Daha sonra kumaş gibi dikilmelidir. Kumaş/lif bizim örtü ve kıyafetlerimizdir. Kendi ellerimizle yapılmış, düşüncelerimizin bir kaydıdır.”⁷⁹

Sanat Eleştirmeni Janet Koplos ise Abakanowicz’in malzeme tercihi ile ilgili şunları söyler:

“Abakanowicz için lif, sadece varoluşun ipliği, zaman ağı değil, aynı zamanda ahşabın lifli dokusu, kan damarlarının bağı, saç örtüsünden oluşan organik bir metafordur.”⁸⁰



Resim 116. Magdalena Abakanowicz, *Kalabalıklar*, 1990

Lif malzemeden yaptığı iç mekân figür gruplarına örnek olarak, farklı kurulumlarla Stadel, New York ve Frankfurt gibi bölgelerde sergilenen, sanatçının 1990’larda yaptığı *Kalabalıklar* (Crowds) (Resim 116) gösterilebilir.

3. 8. Gustav Vigeland (1869-1943)

Gustav Vigeland’ın heykelleri de 20. yüzyıldaki figür gruplarına örnek olarak incelenebilir. Özellikle Norveç Vigeland Park’ta bulunan 1930-1944 yılları arasında yapılan ve üretimi 14

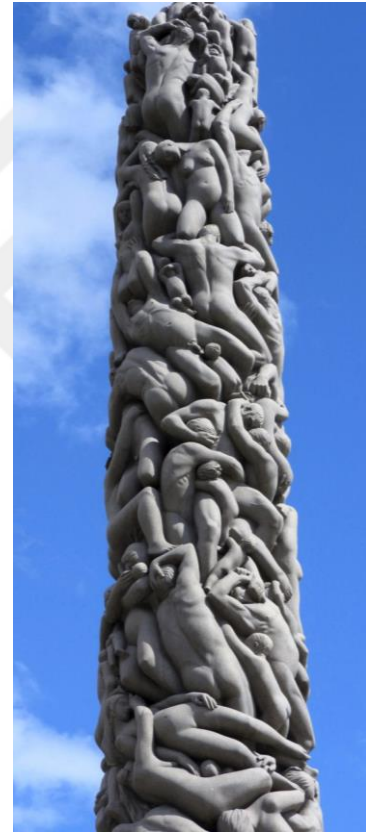
⁷⁹ Amy Catherine Clarke, *How Materials Inform Metaphor In The Work of Magdalena Abakanowicz*, 4

⁸⁰ Amy Catherine Clarke, *A.g.m.* 9

yıl süren *Monolit* (Monolith) (Resim 117,118), yontularak yapılmış olması açısından önemli bir örnektir. 121 adet figürden oluşan grup, 17,3 metre yüksekliğindedir ve granit malzemeden yontulmuştur. 12 sıra yontulan heykel daha sonra birleştirilerek son görünümünü almıştır. *Monolit*, silindirik formu ile bir kule biçimdedir. Heykel, kendi formunun izdüşümünde bir kaide (base) ile yükseltilmiştir. Kapalı bir kompozisyonndan oluşan grupta boşluk, heykelin dışında bırakılmış, figürlerin uzuvları eksiksiz ve yüzeyleri ise herhangi bir araç gereç izinin olmadığı bir şekilde tamamlanmıştır. Sanatçının bizzat kendinin çalıştığı heykelleri, Abakanowicz gibi bir el emeği sürecinden geçer.



Resim 117. Gustav Vigeland, *Monolit*, 1930-1944



Resim 118. Gustav Vigeland, *Monolit* (detay), 1930-1944

Parkta bulunan diğer figür gruplarından biri de *Yaşam Çarkı*'dır. (The Wheel of Life, 1933-1934) (Resim 119) Grup, *Monolit* gibi geometrik bir biçimde, daire formunda birleşen figürlerden oluşur ve *Monolit* ile kıyaslandığında, boşluk heykelin hem uzuvlarının arasında hem de genel kütle içinde dominant bir şekilde kullanılmıştır.



Resim 119. Gustav Vigeland, Yaşam Çarkı, 1933-1934

3. 9. Lynn Russel Chadwick

Eserleri, figür grubu kategorisinde incelenebilecek diğer bir sanatçı da Lynn Chadwick'tir. 1914'de Londra'da doğan sanatçı, mimarlık bölümünde eğitimini tamamlar ve 1950'lerde ilgisi heykele yoğunlaşır. Sanatçı ürettiği antropomorfik figürlerde genellikle metal malzemeyi kullanmasının yanı sıra alçı ve demir tozu bileşeninden oluşan stolit malzemeyi kullanmıştır.

Chadwick, figürlerini yaparken öncelikle planimetrik bir metal konstrüksiyon yapar ve daha sonra bu planları, metal plakalar ve çubuklarla doldurur. Geleneksel heykel anlayışında strüktür gizlenirken, Chadwick'in figürlerinde yüzeyde kendini gösteren bir eleman haline gelir. Metal malzeme birbiri içine girerek, örülerek ve birleşerek, konstrüksiyonun da içinde bulunduğu bir yüzey oluşturmaktadır.

Sanatçı erken dönemlerinde insan bedeni formu ile ilgilenmemiş, *Birlik* (Conjunction, 1953) (Resim 121) adlı iki figürlü heykelleri daha sonra yaptığı üç figürlü gruplarının başladığı nokta olmuştur. Kaynak yoluyla yapılan heykelin, tekrar yöntemi ile çoğaltılamamasından ötürü figürler, tekrar üretilmek istendiğinde kaçınılmaz olarak

değişime uğramış ve *Dans Eden Figürler* (Dancing Figures, 1956) (Resim 120) gibi daha hareketli kompozisyonlara dönüşmüştür.



Resim 120. Lynn Russel Chadwick, *Dans Eden Figürler*, 1956



Resim 121. Lynn Russel Chadwick, *Birlik*, 1953

Sanatçının ürettiği üç figürlü gruplara 1963’de yaptığı *İzleyiciler* (The Watchers) (Resim 122) örnek olarak gösterilebilir. *İzleyiciler*’de konstrüksiyon yüzeyde kendini gösterir. Heykel kaidesiz bir şekilde sergilenmiş ve figürlerde biçimsel bir boşluk tavrı görünmemektedir. Boşluk sadece uzuvlar ve figürler arasında yer alan bir elemandır. Soyutlanmış figürler, herhangi bir bireysel özelliğe sahip değildir.

Herbert Read 1952’de Venedik Bienali’nde Chadwick’in de bulunduğu bir grup sanatçının heykellerini, “korkunun geometrisi”⁸¹ olarak nitelendirmiştir. Bunun sebebi, sanatçının metal malzemeyi döverecek ve kaynatarak oluştuğu figürlerin, savaşın acımasızlığına ve dehşetine karşı kaygılarını yansıtmasıdır.

⁸¹ “Korkunun Geometrisi, 1952’de eleştirmen Herbert Read tarafından, bir grup genç İngiliz heykeltıraşın, işkence görmüş, hırpalanmış veya tahrip olmuş görünümlü, insan ve bazen de hayvan figürleriyle karakterize edilmiş eserlerini tanımlamak için türetilmiş bir terimdir.” Bu sanatçılar arasında Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi ve William Turnbull gibi isimler yer almaktadır. (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/geometry-fear>)



Resim 122. Lynn Russel Chadwick, İzleyiciler, 1963

4. UYGULAMA



Resim 123a. Emrah Önal, *Bir Olmak*, 2019, Polyester ve Ahşap, 182 x 200 x 145 cm

Bir Olmak isimli grup, Arkaik Dönem heykellerini andıran, birey özelliklerine yönelik bir yalınlaştırmaya gidilen, birebir ölçekli üç figürden oluşur. Birey özelliklerinin olmayışı gösterilecek tüm çalışmalar için geçerlidir. Aralarında bir alt üst ilişkisine rastlanamaz. Kompozisyon, figürlerin birbirinden destek alarak yükselmelerini sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Bu kurgunun içerikle örtüşen yanı, insanların yalnızca birlikte ayakta kalabileceği fikridir. Heykeldeki değnekler ve uzuvların olmayışı, hayata eşit katılımları için gerekli olan şeylerin eksikliğini sembolize eder.



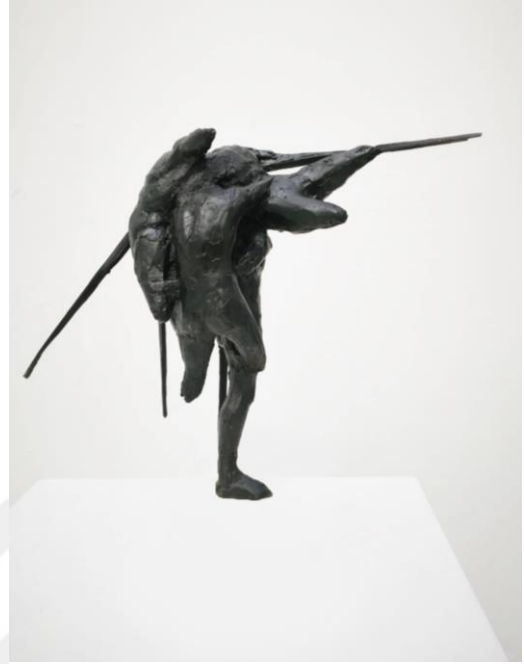
Resim 123b. Emrah Önal, *Bir Olmak*, 2019, Polyester ve Ahşap, 182 x 200 x 145 cm



Resim 123c. Emrah Önal, *Bir Olmak*, 2019, Polyester ve Ahşap, 182 x 200 x 145 cm



Resim 124a. Emrah Önal, *Yük*, 2019, Poliüretan, 20 x 23 x 18 cm



Resim 124b. Emrah Önal, *Yük*, 2019, Poliüretan, 20 x 23 x 18 cm

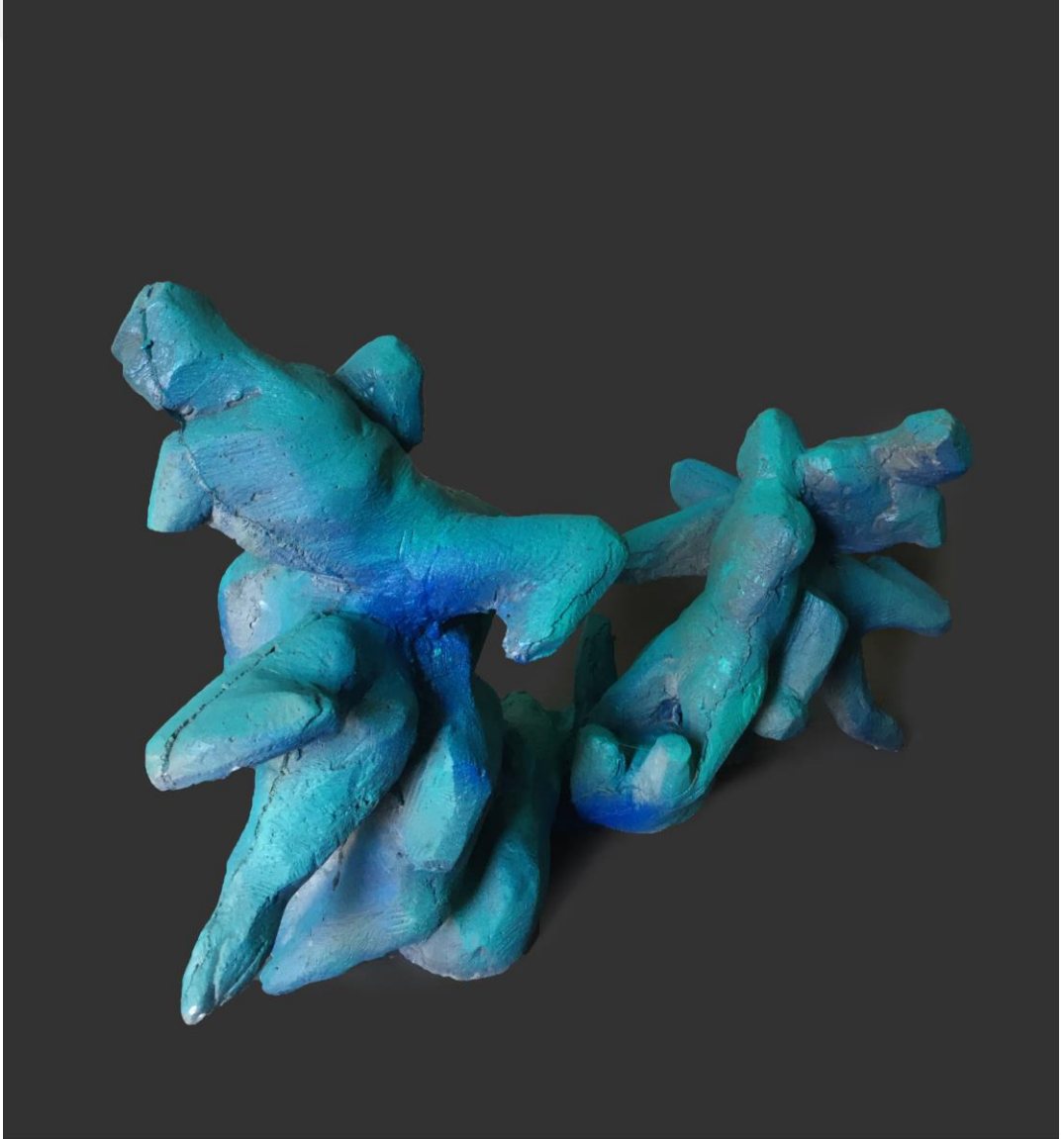


Resim 124c. Emrah Önal, *Yük*, 2019, Poliüretan, 20 x 23 x 18 cm

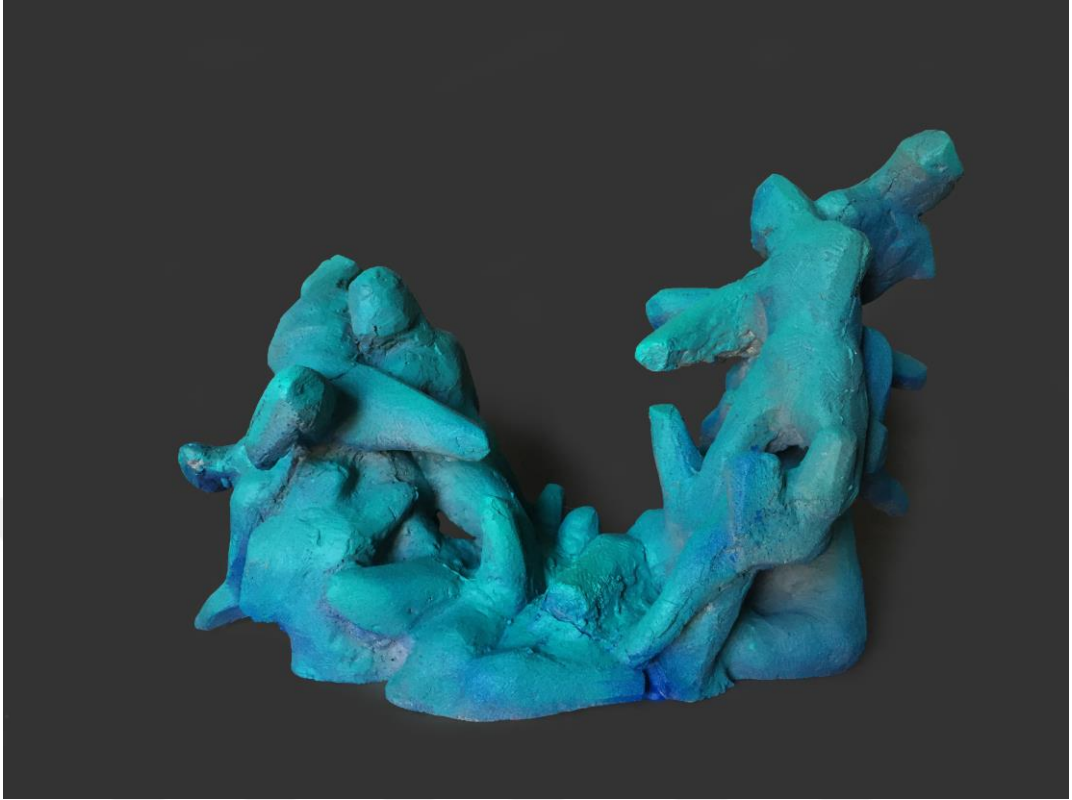
Yük isimli figür grubunda ise ayakta kalmak, kolektif eylemin bozulduğu bir çelişkiye dönüşür. Dört figür, sadece içlerinden birisi sayesinde ayakta. Bu çalışmalar, daha sonra gösterilecek olan *Organizma* adlı serinin zeminini hazırlamıştır. İnsanların oluşturduğu bu mücadele, dayanışma ve çelişkiler, serideki heykellerde beraber bir şekilde, kaotik olarak kompozisyonda yerini almıştır.

Eser metni paralelinde üretilen *Organizma* isimli seri genel olarak incelendiğinde, figürlerde bir anonimleştirme ve kimliksizleştirmenin hâkim olduğu görülür. Bedenler, ait olduğu kültür, coğrafya vb. kümelerine ait ipucu vermezler. Çünkü ele alınan genel bir insan-toplum (grup) ilişkisidir. Figürler arasında hiyerarşik bir ilişki görülmez. Boşluk hem figür uzuvlarının arasında hem de heykeldeki parçalılığı, kaosu destekleyecek ve etkisini arttıracak

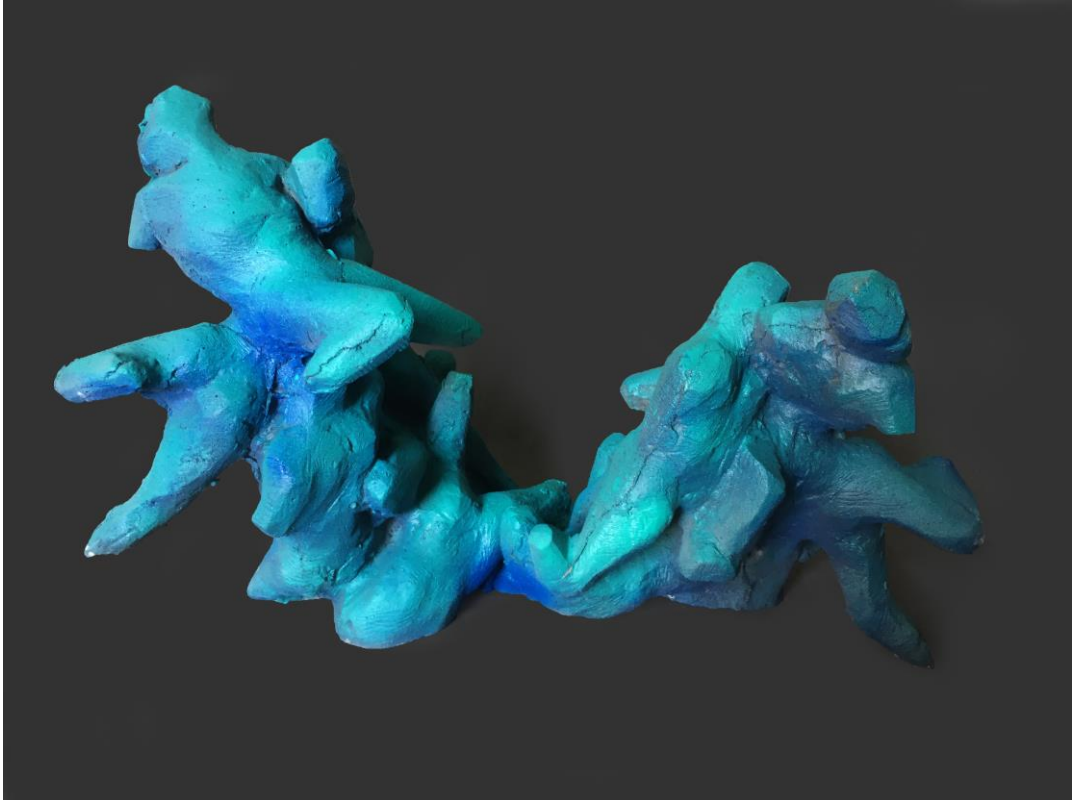
şekilde figürlerin oluşturduğu organizma (bütün) içinde yer alır. Tüm figürlerin tek bir canlı gibi görüldüğü bu organizma biçimi, toplum yapısını, içinde verilen birey ve grup mücadelesini yansıtır. Birey ve grup, birbiri içinde çelişki ile var olur. Grup bir dayanışma içinde yükseliyormuş gibi görünse de ve ayakta kalsa da bireysel çıkarlar için verilen uğraş yadsınamaz. Organizmalar tümel bir eylem içinde hareket ederler. Fakat içindeki bireylerin bazıları ezilerek ya da altta kalarak bir mağduriyet yaşarken, diğerleri bu bireylerden destek alıp harekete dahil olan figürlerdir. Parça-bütün ilişkisi bağlamında ele alındığında, bazı parçalar gruptan ayrı durmaya çalışsa da hepsi birbiriyle destek halinde, bir bütün oluşturarak ayakta dururlar. Bu gruplar bu ilişkiyi gözler önüne sürerek, bireysel değil toplumsal çıkarları önceler.



Resim 125a. Emrah Önal, *Organizma 1*, 2020, Beton, 30 x 45 x 20 cm



Resim 125b. Emrah Önal, Organizma 1, 2020, Beton, 30 x 45 x 20 cm



Resim 125c. Emrah Önal, Organizma 1, 2020, Beton, 30 x 45 x 20 cm



Resim 126a. Emrah Önal, Organizma 2, 2020, Beton, 32 x 48 x 25 cm



Resim 126b. Emrah Önal, Organizma 2, 2020, Beton, 32 x 48 x 25 cm



Resim 127a. Emrah Önal, Organizma 3, 2020, Alçı, 20 x 41 x 20 cm



Resim 127b. Emrah Önal, Organizma 3, 2020, Alçı, 20 x 41 x 20 cm



Resim 128a. Emrah Önal, *Organizma 4*, 2020, Beton, 45 x 65 x 40 cm

Gruplar kaidesiz tasarlanmıştır. Fakat küçük ölçekleri nedeniyle kaide, sergilemede teknik bir zorunluluk haline gelmiştir. Figürler birebir insan ölçeğinde olmaları durumunda kaidesiz sergilenecek şekilde gerçekleşecektir.

Figürler, silikon kalıptan, tekrar yöntemiyle üretilerek, her seferinde aynı veya farklı grupta farklı kompozisyonlarda konumlandırılarak gruplar oluşturulmuştur. Bu bağlamda incelendiğinde bu metot Rodin'in üretim mantığı ile yakınlık kurmaktadır. Var olanın üzerine inşa edilerek ilerleyen, oyun gibi işleyen bu süreçte, uzuvlar kesilerek ve aynı uzvun açısı değiştirilerek ya da başka figüre ait uzuvlarda değişikliğe gidilerek ve birleştirilerek figür içinde de farklılaşmalar yaratılmıştır. Grup, ilkin kil malzemeden modellenmiş, daha sonra alçı ile kalıbı alınmış ve alçı dökümü gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada alçı üzerinde törpü, spatula gibi aletlerle son müdahaleler yapılmış ve silikon kalıp aşamasına geçilmiştir. Figürler bu müdahalelerin ve sürecin izlerini üzerinde taşır. Bununla birlikte, uzuvların eksik

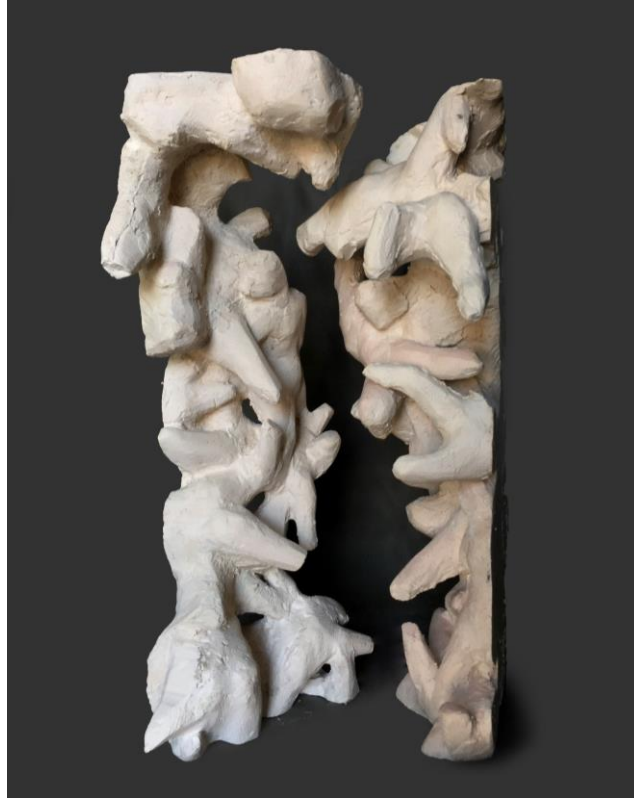
oluşu ile figürlerde bedensel bir işlevsizlik vardır. Fakat bütünlüğü bozulmuş bedenler eksiliğiyle, diğerleriyle yan yana gelince bir bütünü (organizmayı) oluşturur.



Resim 128b. Emrah Önal, *Organizma 4*, 2020, Beton, 45 x 65 x 40 cm



Resim 128c. Emrah Önal, *Organizma 4*, 2020, Beton, 45 x 65 x 40 cm



Resim 129a. Emrah Önal, *Geçit (Organizma Serisinden)*, 2020, Alçı, 53 x 30 x 25 cm

Malzemeyi kullanış biçimi *Organizma 3* (Resim 127) adlı heykelde de görüldüğü gibi kendi içinde evrimleşmiş, figürler daha da stilize edilip, tanımlanmasının zorlaştığı bir hal almıştır. Heykellerin bazılarında boşluk, yapının içinde yer alırken diğerlerinde ise dışarıda kalmıştır. Grupların kaidelerinin olmayışı, bir mekân yaratmak yerine, izleyici ile aynı mekân içinde, kendi hareketliliğini ve canlılığını göstermesini sağlamıştır. Bununla beraber, *Organizma 9* (Resim 134) adlı grupta da görüldüğü gibi bazı örnekler izleyiciye dokunsallık bağlamında, mesafe almayı ve uzaklaşmayı önerir.

Heykellerin bazıları patine yöntemi ile renklendirilmişken diğerleri tek düze bir renk üzerinden ele alınmıştır. Bunun sebebi, üretim sürecinde var olan iki renk tercihinin oluşudur. Bunlardan biri alışılmış heykel boyama metotlarında da görülen, heykel yüzeyinde diplerde koyuların, yüksek yüzeylerde ise açıkların yer aldığı tezatlıkla oluşturulan yöntemdir. Bu yöntem sahte bir ışık algısı yaratır. Işık ve gölge, fotoğrafta olduğu gibi kalıcı hale gelir, başka bir deyişle, mühürlenir. Bu yöntemin uygulandığı heykelin üzerine her ne kadar başka bir kaynaktan ışık gelse de kendinde var olan tezat etki daha baskın olacaktır. Tek düze renk tercihini hâkim olduğu yöntemde ise heykelde, dışarıdan gelen ışıkla, sabit bir ışık-gölge ilişkisinin aksine değişken ve hareketli bir etki ön plana çıkar.

Sonuç olarak, eser metni paralelinde ortaya çıkan bu figür grupları, 20. yüzyıla ve daha önceki dönemlere dair verilen tüm örnekler incelenerek, kaidesiz tasarlanarak kendi içinde bir mekânlaşmayı reddeden, boşluğun ve rengin, biçim içinde iki şekilde ile yer aldığı, ‘eksikliğin-bitmemişliğin’ figür uzuvlarında ve yüzeyinde ele alındığı, bazı grup örneklerinin sürece dair izlerinin ve figürlerin stilize ediliş biçiminden ötürü dokunsallık bağlamında izleyiciyi kendinden uzaklaştıran ve kendini tekrar etmeyecek bir biçimde yineleyen bir tavır ile üretilmiştir.



Resim 129b. Emrah Önal, Geçit (Organizma Serisinden), 2020, Alçı, 53 x 30 x 25 cm



Resim 129c. Emrah Önal, Geçit (Organizma Serisinden), 2020, Alçı, 53 x 30 x 25 cm



Resim 130a. Emrah Önal, Organizma 5, 2019, Alçı, 24 x 30 x 20 cm



Resim 130b. Emrah Önal, Organizma 5, 2019, Alçı, 24 x 30 x 20 cm



Resim 131a. Emrah Önal, *Organizma 6*, 2019, Alçı, 18 x 41 x 23 cm



Resim 131b. Emrah Önal, *Organizma 6*, 2019, Alçı, 18 x 41 x 23 cm



Resim 131c. Emrah Önal, Organizma 6, 2019, Alçı, 18 x 41 x 23 cm



Resim 132a. Emrah Önal, Organizma 7, 2020, Alçı, 28 x 31 x 20 cm



Resim 132b. Emrah Önal, Organizma 7, 2020, Alçı, 28 x 31 x 20 cm



Resim 132c. Emrah Önal, Organizma 7, 2020, Alçı, 28 x 31 x 20 cm



Resim 133a. Emrah Önal, Organizma 8, 2019, Alçı, 37 x 27 x 50 cm



Resim 133b. Emrah Önal, Organizma 8, 2019, Alçı, 37 x 27 x 50 cm



Resim 134a. Emrah Önal, Organizma 9, Bronz, 2020, 42 x 16 x 17 cm



Resim 134b. Emrah Önal, Organizma 9, Bronz, 2020, 42 x 16 x 17 cm

5. SONUÇ

Genel bir ifadeyle 20. yüzyıla kadar olan dönemde, sihirsel – dinsel ve siyasi düşünüş ürünü olan figür heykeli, tarih öncesi dönemden beri tekil olarak sergilendiği gibi, grup olarak da sergilenmiştir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, verilen örneklerde görüldüğü gibi figürü etkilemiş ve doğrudan figür üretiminde farklı metotlara yol açmıştır.

Bu metinde 20. yüzyılda figür, fragman estetiği – bitmemişlik ve sürecin izleri, kaide, boşluk – mekân, dokunsallık (tactility) ve optik olana ilişkin (opticality), tekrar (yineleme) kavramları bağlamında incelenmiş, daha sonra bu veriler ile, elde edilen figür grupları değerlendirilmiştir. Figür ve figür grubu kompozisyonlarının kökenlerine dair, tarih öncesi dönemden 20. yüzyıla kadar olan zamana genel bir bakıştan sonra, 20. yüzyıl için daha detaylı bir incelemeye gidilmiştir. Figürün tarih boyunca grup halinde sergilenişi, farklı örneklendirmelerle açıklanmış ve temel olarak ele alınan kavramlar bu incelemenin zeminini oluşturmuştur. Bununla beraber gruplar kendi aralarında bir karşılaştırmaya da tâbi tutulmuştur.

İnsanın, beden imgesini somutlaştırarak nesneleştirmesinin arkasında yatan nedenler arasında, dinsel – sihirsel ve temsili işlevlerinin yanı sıra Herbert Read’in dokunsallık kavramı ile ilişkilendirdiği, insanın kendi varoluşunu kavramayı tamamlamaya yönelik üretimler de yer alır. Bu durumda sadece sihirsel-dinsel amaçlı bir üretimden söz edilemez.

Heykelde dokunsallık kavramı salt olarak ‘dokunma isteği’ üzerinden açıklanamaz. 20. yüzyılda Moore, Brancusi, gibi sanatçıların eserlerinde görülen dokunma isteği kuramsal bir karşılığı olan Herbert Read’in ‘dokunsallık’ kavramı ve bunun karşıtı olan Greenberg’in optik olana ilişkin deneyimi ile beraber incelenmiştir. Bu tartışma aracılığıyla örneklenen sanatçıların karşısında David Smith gibi sanatçılara da değinilmiştir. Herbert Read’in kör bir gencin heykel örneğinde de bahsettiği dokunma, heykeli anlama, kavrama ve üretmenin aracıdır. Clement Greenberg de bunun aksi olarak dokunsallığın karşısına optik olana ilişkin bir deneyimi koyar. 20. yüzyılda figür heykellerinin bazı örnekleri bu bakış üzerinden incelenmiştir.

19.yüzyıl ve öncesinde figürde görülen bitmemişlik, bu dönem ile beraber figür heykelindeki yerini bir bilinçlilikle perçinlemiştir. Araştırmanın bu bölümünde, fragman

olarak da sergilenebilen figürün, uzuv anlamında bir eksiklik ve bitmemişliği ile yüzey anlamında bitmemişliği beraber ele alınmıştır. Yüzeydeki tamamlanmamışlık, incelenen örneklerde kendini sürecin yüzeyde bıraktığı izler olarak da göstermiştir. 20. yüzyıl ile beraber figürün geleneksel heykel anlayışını reddettiği örneklerde bitmemişlik ve tamamlanmamışlık birer olumsuzluk olmaktan çıkmış, sanatçıların yönelebileceği bir yöntem haline gelmiştir. Dolayısıyla figür grupları da bundan etkilenmiştir.

Figürü ve dolayısıyla figür grubunu etkileyen diğer bir konu kaidedir. Türkçe dilinde ve literatürümüzde “plinth, pedestal, base” kavramlarının karşılığı kaide olarak geçmektedir. Fakat aralarında farklar vardır. Yazının bu bölümünde, bu farklar ortaya konarak örnekler üzerinden incelenerek, kaide ve heykel ilişkisine tarihsel süreçte genel bir bakıştan sonra 20. yüzyıl heykelinde bu ilişkiye dair örnekler gösterilmiştir.

Kaide, tarih boyunca mekâna egemenlik sağlayan, üzerine konulan heykeli yüceleştiren ve onu mimariye bağlayan bir araç olmuştur. 20. yüzyıl figüründe ve figür grubunda, heykelin kaide ile ilişkilenişi tamamen değişmiştir. Figürler sınırlı alanlarından aşağı inerek, izleyici ile aynı zemini ve mekânı paylaşmıştır. Giacometti’de figür, çatışma içinde olduğu kaideden geriye kalan son formken, Boccioni’de figürün adımları kaideyi parçalamış ve kaidenin yekpare oluşuna müdahale etmiştir.

Figür heykeline bakıldığında 20. yüzyılda öne çıkan değişim gösteren diğer bir konu boşluk olmuştur. Figür heykelinde boşluğun tarih boyunca nasıl işlendiği genel olarak incelenerek 20. yüzyıl figür heykelinde metot olarak uzamsal değişimler araştırılmıştır. Boşluk, figür heykelinde yer alırken uzuvlar arasında olan bir formal gereklilik olması dışında 20. yüzyılda ortaya çıkan figür ve figür grupları arasındaki değerlendirmede sanatçıları birbirinden ayıran bir tavır olmuştur.

Henry Moore gibi sanatçılar boşluğu figürün içinde tutup kütlenin öne çıkmasını sağlarken, Giacometti’nin heykellerinde ise boşluk figürün dışında, onu kuşatan, sıkıştıran ve küteselliğini tehdit eden bir eleman haline gelmiştir. Gabo ve Pevsner gibi sanatçılar ise uzamı işaretlemek, boşlukta çizim yapabilmek, onu bölmek ve parçalamak adına üretimlerini gerçekleştirmiştir. Dönemin bu yenilikçi heykellerinde, sanayinin gelişimi ile malzeme dağarcığı da geliştiği için pleksi gibi şeffaf malzemelerin de yeni önerilere katkısı olmuştur.

Figür grubu üretiminde tekrar (yineleme), sık sık başvurulmuş bir yöntem olduğu için, bu konunun da tarihsel süreçteki farklı örnekleri incelenmiş ve 20. yüzyıl figür grubu heykelindeki önemi ortaya konmuştur. Tekrar, bronz ve benzeri malzemelerin dökümü sürecinde teknik bir gereklilikken, Rodin, Gormley vb. sanatçılar bu metodu kullanarak, bir veya birden fazla kalıp ile farklı gruplar üretmişlerdir. Gormley, Delvoye, Minjun ve Munoz, figür grubu üretiminde tekrar yöntemini, teknolojinin olanaklarıyla meydana getirilen örneklerle sunarken, Rodin, Giacometti, Hanson, Abakanowicz, Vigeland, Chadwick, heykellerinde el emeği sürecinden geçen bir yinelemeyi tercih etmiştir.

Rodin ve Abakanowicz gibi sanatçılar her yinelemede figürlerde farklılık yaratır ve figürleri kompozisyonlarda farklı konumlandırır. Gormley ise bu farklılığı mekânsal bir boyutta ele alır. Başka bir deyişle, Gormley, ürettiği her grubu farklı bir mekânda sergilendiğinde, o grup, mekân aracılığıyla farklı bir deneyime yol açar.

20. yüzyıl figür grupları genel olarak incelendiğinde Giacometti (*Orman*), Abakanowicz (*Katarsis*) ve Gormley (*Başka Bir Yer*), Segal (*Otobüs Yolcuları*) gibi sanatçıların ürettiği gruplardaki figürler, birbirini tanımayan yabancılar gibi kurgulanmışken, Rodin (*Cehennem Kapıları*), Trsar (*Göstericiler 2*), Hanson (*Futbol Betimi*), Munoz (*Birçok Kez*) ve Vigeland (*Monolit*) heykellerinde tamamen fiziksel bir teması, insanlar arasındaki ilişkiyi ortaya koyacak şekilde kompozisyonları tercih etmişlerdir. Öte yandan Alexander, Minjun, Munoz, Gormley ve Abakanowicz'in örneklerinde görüldüğü gibi figür grupları mekâna yayılıp onu işgal ederken, Rodin, Cimiotti, Armitage ve Vigeland'ın heykelleri, daha derli toplu, bir arada kompozisyonlardır.

Uygulama kısmında ise tüm ele alınan kavramlar doğrultusunda örnekler incelenerek, eser metni yazım süreci paralelinde figür grupları üretilmiştir. Kaidesiz bir biçimde tasarlanan gruplardaki figürlerin, uzuvları ve sürecin izlerini taşıyan yüzeyleri 'bitmemiş, tamamlanmamıştır'. Boşluk ise bazı örneklerde grupların içinde yer almışken, ilerleyen süreçte organizma formunun oluşumu nedeniyle grubun dışında bırakılmıştır. Bronz örnekte ise kompozisyonun kurgulanış biçimi nedeniyle oluşan uzaklaşma isteği, dokunsallık bağlamında değerlendirilebilir. Gruplar, teknoloji olanaklarının kullanıldığı bir metodun aksine el emeği sürecinden geçen bir tekrar yöntemi ile üretilmiştir. Figürlerde benimsenen bu yöntemler doğrultusunda, biçim ve içerik arasında bir ilişki kurulması amaçlanmıştır.

5. KAYNAKÇA

- Aristoteles (2001), Fizik, Çev. Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Aygün, Ömer (2002), “Giacometti’nin Yontuları”, Sanat Dünyamız. Sayı 82: 123-331
- Bakçay, Ezgi. Baltayla Tarih Yazmak: Heykeltraş Baselitz. E-Skop Dergi, 2012 (Erişim: 2020)
- Barr, Margaret Scolari (1962), Medardo Rosso and His Dutch Patroness Etha Fles. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook For History of Art, Vol. 13, pp. 217-251
- Baudelaire, Charles (1956), The Mirror of Art, Doubleday, Garden City, New York
- Baudelaire, Charles (2004), Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul
- Benjamin, Walter, Pasajlar (2002), Çev. Ahmet Cemal, Dördüncü basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Benjamin, Walter, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar (2001), Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Boccioni, Umberto (1912), Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu, (<https://www.wdl.org/en/item/20030/>, Erişim: 2020)
- Burnham, Jack (1975), Beyond Modern Sculpture, Dördüncü basım, George Braziller Inc., New York
- Clarke, Amy Catherine (1996) How Material Inform Metaphor In The Work Of Magdalena Abakanowicz, Colorado State University, (In partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Fine Arts)
- Cole, Ina (2004), Constantin Brancusi: The Immigrant in Montparnasse: ART TIMES Ocak - Şubat 2004, (https://www.arttimesjournal.com/art/reviews/J_F_04_Ina_Cole/j_F_04_Brancusi.htm, Erişim:2020)
- Cömert, Bedrettin (1976), Giacometti. Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 203, İstanbul
- Elsen, Albert (1963), Rodin, The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, New York,

- Erol, Seda (2011), Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası, Doktora Tezi, İstanbul Ün. Sosyal Bilimler Ens. İstanbul
- Fattoria di Celle. Arte Ambientale. Pistoia: Gli Ori, 2008 (Hünkâr Yılmaz’ın aktarımı, Mekâna Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü)
- Fischer, Ernst (2018), Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan, Yedinci basım. Sözcükler Yayınları. İstanbul
- Genet, Jean (2012), Giacometti’nin Atölyesi, Çev. Hür Yumer, Dördüncü Basım. Metis Yayınları, İstanbul
- Getsy, David. “Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on the Art of Sculpture”, Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1956, 118
- Gombrich, Ernst (1992), Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Greenberg, Clement (1986) “Sculpture in Our Time,” in Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, vol. 4: 58
- Greenberg, Clemen (1948), “Review of a Joint Exhibition of Antoine Pevsner and Naum Gabo” (1948), in Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, vol. 2: 226. Emphasis added
- Hançerlioğlu, Orhan (1980), Felsefe Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi
- Hasol, Doğan (2008), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Onuncu baskı, YEM Yayınları, İstanbul
- Hasol, D. – Gevgilili, A. – Özer, B. (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul
- Hildebrand, Adolf Van (2016), Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu, Çev. Hakan Anay, Birinci baskı, Janus Yayıncılık, İstanbul
- <http://www.musee-rodin.fr/en/resources/educational-files/multiples-fragments-assemblages> (Erişim: 2020)
- <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2283> (Erişim: 2020)
- <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/258> (Erişim: 2020)
- <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/geometry-fear> (Erişim: 2020)
- Huntürk, Özi (2016), Heykel ve Sanat Kuramları. Birinci basım. Hayalperest Kitap, İstanbul

- Hutchinson, John (2004), Antony Gormley, New Edition, Revised-Expanded, Paidon, Londra
- Kahraman, Hasan Bülent (2012), Magdalena Abakanowicz, Sergi Kataloğu: İnsanlık Serüveni, İstanbul
- Kara, Devabil (2016), Boşluğun Anlamlılığı (<http://devabilkara.com/boslugin-anlamliligi/>, Erişim: 2020)
- Kimmelman, Michael (1996), “Duane Hanson, 70, Sculptor Of Super-Realistic Figures, Dies”, New York Times, 1996, (<https://www.nytimes.com/1996/01/10/nyregion/duane-hanson-70-sculptor-of-super-realistic-figures-dies.html>, Erişim: 2020)
- Krauss, Rosalind (2002) “Mekâna Yayılan Heykel”, Çev. Tuncay Birkan. Sanat Dünyamız. Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:82, 104, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Krauss, Rosalind (1977), Passages in Modern Sculpture, The Viking Press, New York
- Leader, Darian (2006), Drawing on Space, From Antony Gormley, exh. cat., BALTIC Centre for Contemporary Art, 2003, Published by Hand Books, Londra
- Le Normand Romain, Antoinette (1996), Sculpture, Taschen, Köln
- Lynton, Norbert (2015), Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan - Sadi Öziş, Beşinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Markus, Ruth (2003), “Line and Space as a New Artistic Language in Modern Sculpture” Sculpting with Line and Space, Tel Aviv
- Martinon-Torres, M. - Li, X. - Bevan, A. - Xia, Y. - Zhao, K. - Rehren, T. (2014). Forty Thousand Arms for a Single Emperor: From Chemical Data to the Labor Organization Behind the Bronze Arrows of the Terracotta Army. Journal of Archaeological Method and Theory. 21. 539. 10.1007/s10816-012-9158-z.
- Martin, David (1981), Sculpture and Enlivened Space: Aesthetics and History, The University Press of Kentucky, Kentucky
- Mitchell, W. J. T. (1995, 2000) - WHAT SCULPTURE WANTS: PLACING ANTONY GORMLEY ANTONY GORMLEY, Phaidon, Londra, UK
- O’Doherty, Brian (2010), Beyaz Küpün İçinde, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul

- Osborne, Harold (1968), *Aesthetics in the Modern World*, Thames and Hudson, Londra
- Öymen Gür, Şengül (1996), *Mekân Örgütlenmesi*, Gür Yayıncılık, Trabzon
- Özkul, Tülay (2019), *Çağdaş Sanatta Kütle ve Yüzey İlişkisi*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 34
- Portal, Jane (2007), *The First Emperor: China's Terracotta Army*. Harvard University Press. ISBN 978-0-674-02697-1.
- Read, Herbert (1956), *The Art of Sculpture*. Üçüncü basım. Pantheon Books, New York
- Read, Herbert (2018), *Sanat ve Toplum*. Çev. Elif Köksal, Birinci basım. Hayalperest. İstanbul
- Read, Herbert (1974), *Sanatın Anlamı*, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Read, Herbert (1998), *Modern Sculpture A Concise History*, Thames and Huston, Londra
- Rilke, Rainer Maria (1978), “The Rodin-Book: First Part (1903),” *Where Silence Reigns: Selected Prose*, Çev. G. Craig Houston, New York
- Rilke, Rainer Maria (1986), “Various Notes Relating to Rodin (1900 – 1902).” in *Rodin and Other Prose Pieces*, Quartet Books, London
- Rilke, Rainer (2016), *Auguste Rodin*, Çev. Semih Uçar, Nora Kitap, İstanbul
- Rodin, Auguste (2018), *Düşüncenin Kıvılcımları – Cehennem Kapısı’na Doğru*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Birinci basım. Kırmızı Kedi, İstanbul
- Rodin, A. - GSELL, P. (1912), *Art*, Çev. Romilly Fedder, Maynard & Co. Boston
- Rogers, L. R. (1969), *Sculpture*, Oxford University Press, New York (Melih Apa’nın aktarımı, <https://sites.google.com/site/melihapa3/heykelinvarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1>, Erişim: 2020)
- Röportaj: Donald Kuspit, *Goth to Dance: Donald Kuspit Talks with Georg Baselitz*, in *Artforum* 33, no.10, 1995, sy 76 (<https://www.questia.com/read/1G1-17239566/goth-to-dance>, Erişim:2020)
- Sartre, Jean Paul (2000), *Estetik Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Yılmaz, İkinci baskı, İstanbul

- Sartre, Jean Paul (1948), “The Search For The Absolute”, Catalogue Essay for Alberto Giacometti, Sculptures, Paintings, Drawings, Pierre Matisse Gallery, MOMA, New York
- Sarfatti, Margherita, “Le cronache del Venerdi. Esposizioni e Polemiche”, Popolo d’Italia, (Şubat 1922. Sanatçının Gazete K     , Rosso Arşivi, Barzio, Italy.)
- Sayın, Zeynep (2009), İmgenin Pornografisi, İkinci basım, Metis Yayınları, İstanbul
- Sculpture: From Antiquity to the Present Day (2003), Edt. Duby, George, - Luc Daval, Jean, Taschen, Köln
- Shiner, Larry, Sanatın icadı: Bir Kültür Tarihi (2004),   ev. İsmail Türkmen, Dördüncü basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Smith, Martin Caiger (2010), Antony Gormley. Tate Publishing, Londra (Orhan Tekin’in aktarımı (2016), Antony Gormley’e Yakınlaşabilmek, Medeniyet Sanat, İM   Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:1)
- Şahiner, Rıfat (2013), Sanatta Postmodern Kırılmalar,   topya Yayınevi, Ankara
- Şenyapılı,   nder (2003), Otuz Bin Yıl   ncesinden Günümüze Heykel, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları, Ankara
- Trier, Eduard (1962) Form and Space, Sculpture of the Twentieth Century, Frederick A. Praeger, New York
- True, M. - Podany, J. (1989) Small Bronze Sculpture from the Ancient World, Birinci Basım, The J. Paul Getty Museum, Kaliforniya
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim: 2020)
- Tzu, Lao (2013), Lao Tzu Tao Yolu   ğretisi,   ev. Doğan Kuban, YEM Yayınları, İstanbul
- Yağcı, Necmettin (2018), “Figüratif Heykele Yüklenen Anlamlar”, İdil Dergi, 2018, cilt 7, sayı 52
- Yılmaz, Mehmet (1999), Heykel Sanatı, Birinci basım, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara

6. ÖZGEÇMİŞ

Emrah ÖNAL, 1993, Samsun

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans (2018 - ...)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü Lisans (2013 – 2018)

İstanbul’da yaşıyor ve çalışmalarını sürdürüyor.

İletişim: eemrahonal@gmail.com – 05344885303

Seçilmiş Grup Sergileri

2020, “Ebedi Yaz”, Art On, İstanbul

2019, “3 Nokta Grup Sergisi”, Tüyap, İstanbul

2019, “Turgut Pura Heykel Yarışması Sergisi”, Turgut Pura Vakfı, İzmir

2019, “Genç Arayışlar 6 Heykel Yarışması Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2019, “New Generation 5”, Ekavart Galeri, İstanbul

2018, Tüyap Artist Deneyim, Atölyealtı “Dün ve Yarın Arasında”, Tüyap, İstanbul

2018, “Summer Love”, Ekavart Galeri, İstanbul

2018, “New Generation 4”, Ekavart Galeri, İstanbul

2018, “Yavaş Yavaş Yaşama Döner Gibi”, UPSD, İstanbul

2018, “Atölyealtı Sanat Kolektifi Sergisi”, Kadıköy / Mecra, İstanbul

2017, “Genç Arayışlar 5 Anıt Heykel Yarışması Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2017, “Patpat 5 Msgsü Heykel Bölümü Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2017, Rotary Kulübü “Bazaart Yarışma Sergisi, The Sofa Hotel, İstanbul

2016, Siemens Sanat, “Sınırlar Yörüngeler Sergisi”, Tütün Deposu, İstanbul

2016, Rotary Kulübü “Bazaart Yarışma Sergisi, The Sofa Hotel, İstanbul

2016, “Patpat 4 Msgsü Heykel Bölümü Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2016, “Genç Arayışlar 4 Yarışma Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2015, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Maske Atölyesi ve Sergisi, Erzurum

2015, “Patpat 3 Msgsü Heykel Bölümü Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2015, “Merey Heykel Yarışma Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

2015, “Çelik ve Yaşam Yarışma Sergisi”, Tophane-i Amire, İstanbul

2014, “Patpat 2 Msgsü Heykel Bölümü Sergisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Sempozyumlar

2018, Tüyap “Ağustos Atölyesi”, İstanbul

2017, Düşler Akademisi, Atölyealtı “Küçük Kara Balık” Heykel Çalıştay, Antalya

2017, Büyükçekmece Taş Heykel Sempozyumu, İstanbul (asistan katılımı)

2017, “Hurdadan Sanata” Metal Heykel Sempozyumu, İstanbul

2016, 2. Kyzikos Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Balıkesir

2015, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Maske Atölyesi ve Sergisi, Erzurum

2015, 14. Uluslararası Marmara Adalar Taş Heykel Sempozyumu (asistan katılımı)

2015, 1. Kyzikos Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Balıkesir

2014, Uluslararası Lüleburgaz Bronz Heykel Sempozyumu, (asistan katılımı)

Ödüller

2019, “Turgut Pura Heykel Yarışması”, Mansiyon Ödülü, Turgut Pura Vakfı, İzmir

2018, “Sabancı Ödülleri”, Birincilik Ödülü, MSGSÜ, İstanbul