

ÇAĞDAŞ HEYKELDE TASARIM SÜRECİ

Soner ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ekim 2010

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

ÇAĞDAŞ HEYKELDE TASARIM SÜRECİ

Soner ÖZDEMİR

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ekim 2010

Danışman: Doç. Rahmi ATALAY

İnsanı diğer canlılardan ayıran başlıca özelliği ihtiyaçlarını karşılayacak objeler üretebilmesidir. Bu şekilde üretilen her obje bir tasarım sürecinden geçer. İşlevsel bir özelliği olmasa da sanatsal üretim de bir tasarım süreci sonrasında var olur. Sanatın en eski dallarından biri olan heykel sanatı da tarih içerisinde tasarım süreci bağlamında değişikliklere uğramış, bu değişikliklerin en önemlisi modernizm ile birlikte olmuştur. Bu tez çalışması, çağdaş heykelde tasarım süreçlerinin ne şekilde gerçekleştiğinin, dönemin önemli sanatçılarından çalışmalarından örneklerle anlaşılmasını sağlamayı amaçlamıştır.

Bu amaca yönelik olarak birinci bölümde öncelikle heykel tanımlamaları değerlendirilmiştir. Çağdaş heykelin, içinde yaşadığı modernizm olgusu tarihsel süreci içerisinde incelenmiş ve heykel sanatının bu süreç içinde geçirdiği değişim ve dönüşümler ele alınmıştır. Ayrıca modernizme getirdiği farklı bakış ile 1960 sonrası her alanda etkili olmuş olan postmodernizm kavramı ve heykele yansımaları da bu bölümün içinde bir alt başlık altında değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, tasarım kavramı incelenerek, tasarımın oluşum sürecinde olması zorunlu olan problem, yaratıcılık ve tasarım nesnesi, tasarım süreci başlığı altında endüstri tasarımı ile sanatsal tasarımın farklılıkları göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde de öncelikle modern öncesi heykel tasarımının nasıl oluştuğu, ardından heykelde kullanılan malzeme ve yöntemlerin tasarım sürecine etkileri ele alınmış ve son olarak çağdaş heykelin önemli sanatçıları üzerinden tasarım süreçleri incelenmiştir.

ABSTRACT

DESİGN PROCESS OF MODERN SCULPTURE

Soner ÖZDEMİR

Depatment of sculpture

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, October 2010

Advisor: Associated Prof. Rahmi ATALAY

To product objects to provide his needs is main feature that separates human from other living things. Every object that product same way follows a design process. Even if artistic production has not a functional feature, it also exists after following a design process. One of the oldest branches, sculpture, has evolved with history in the context of design process and the most important changes has happened with modernism. This research is aimed to provide an understanding what has occurred in design processes in modern sculpture with examples of the important sculptors of the period.

For this purpose, firstly describing of sculpture were evaluated in the first chapter. Modern sculpture which is living on phenomenon of modernism was examined in historical process and sculpture's change and transformation were discussed in this process. Post-modernism in 1960 also brought with different views have been influential in every aspect of the concept of postmodernism and its reflections in the sculpture in this section has been evaluated as a subhead.

In Section Two, design concept was examined. With consideration difference between endustrial and artistic design Problem, Creativity and Designed Product which are essential subjects of design concept was researched under Design Process title.

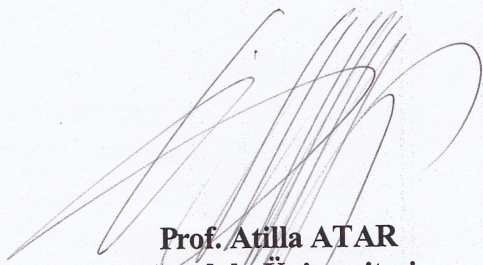
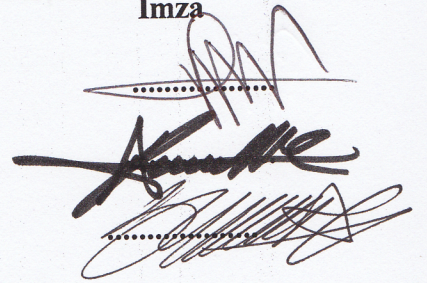
How Pre-modern sculpture design occured, effects of materials and techniques used on design process were interrogated firstly. And finally, design processes of the important artists of modern sculpture were examined

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Soner ÖZDEMİR'in "Çağdaş Heykelde Tasarım Süreci" başlıklı tezi 19 Ekim 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rahmi ATALAY
Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

İmza



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Çağdaş Heykelde Tasarım Süreci” adlı bu tez çalışmasında katkılarını ve desteklerini benden esirgemeyen danışmanım Doç. Rahmi ATALAY’a ve aileme teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Soner ÖZDEMİR

Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Y. Ls. 2010 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ls. 2007 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Lise 1998 Hürriyet Endüstri Meslek Lisesi – Elektronik Bölümü, Bursa

İş

2009 Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Alınan Ödüller

2009 Turgut Pura Vakfı Heykel Yarışması İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Ödülü, İzmir

2006 E.M.A. Uluslararası Öğrenci Heykel Yarışması: 2.lik, Almeria – İspanya

Katılınılan Etkinlikler

2007 Yesemek Bienal Genç Sanatçılar Sempozyumu, Gaziantep

2006 E.M.A. Uluslararası Öğrenci Heykel Sempozyumu, Almeria – İspanya

Karma Sergiler

2010 Lisansüstü 2010 karma sergi, Eskişehir

2009 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Öğretim Elemanları

Karma Sergisi, Eskişehir

2008 Bursa Yerel Gündem 21 Plastik Sanatlar Topluluğu karma sergisi, Bursa

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Bursa, 25 Şubat 1982 Cinsiyet: erkek Yabancı dil : İngilizce

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. Alexander Calder, The Spider, 1940 http://calder.org/work/category/standingmobile/20	3
Resim 2. Claude Monet, İmpression, 1873 http://www.luc.edu/history/fac_resources/dennis/Visual_Arts/106%20Images/page_Impressionism.htm	10
Resim 3. Augustie Rodin, Tanrının Eli, 1898 http://rodin-web.org/works/1898_hand_god.htm	12
Resim 4. Pablo Picasso, Gitar, 1912 http://www.moma.org/collection_images/resized/050/w500h420/CRI_172050.jpg	15
Resim 5. Augustie Rodin, Jules Dalou'nun Başı, 1883 http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/40017	16
Resim 6. Henri Matisse, La Serpentine, 1901 http://rechab-art-encore.blogspot.com/2010_01_01_archive.html	18
Resim 7. Constantin BRANCUSI, The Kiss, 1907 http://homes.chass.utoronto.ca/~sousa/teach/Brancusi-le-baiser.jpg	19
Resim 8. Constantin Brancusi, Bird In Space, 1923 http://renatabatata.files.wordpress.com/2010/01/constantin_brancusi-bird-in-space.jpg	20
Resim 9. Constantin Brancusi, Maiastra, Mermer, 1910 http://www.bluetravelguide.com/photosBTG/00/00/08/87/ME0000088710_3.JPG	21
Resim 10. Alberto GIACOMETTI, Uzun Figür I ve Uzun Figür II http://www.moca.org/pc/images/artworks/800px/giacometti.jpg	25
Resim 11. Nam June PAİK, Baş İçin Zen http://www.cccb.org/rccs_gene/Nam_June_Paik_interpretant_Zen_for_Head_1962_1.jpg	29
Resim 12. Robert SMITHSON, Sarmal Dalgakıran, 1970 http://publicroad.files.wordpress.com/2009/09/img_3738.jpg	31
Resim 13. CHRISTO ve Jean CLAUDE, Kaplanmış Avustralya Sahili, 1969 http://www.icollector.com/images/207/14751/14751_0650_1_lg.jpg	32
Resim 14. Willendorf Venüsü, M.Ö. 25 000, Avusturya http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Venus_von_Willendorf_02.jpg	40

Sayfa

Resim 15.	Yeşil Baş, M.Ö. 500, Altes Müzesi, Berlin http://www.artknowledgenews.com/files2008a/The_Green_Head.jpg	41
Resim 16.	Piero Manzoni, Dünya'nın Kaidesi, Demir – Bronz, 1961 http://www.inspiringcities.org/documenten/citycult/socle_du_monde/3_socle_du_monde.jpg	44
Resim 17.	Vladimir TATLIN, 3. Enternasyonal anıtı maketi, 1919 http://www.cabinetmagazine.org/issues/28/King_Tatlin+Tower_FINAL.jpg	45
Resim 18.	Constantin Brancusi, Uyku, Mermer, 1908 http://windshoes.new21.org/art-gallery/brancusi/brancusi20.gif	47
Resim 19.	Constantin Brancusi, Uyuyan Çocuk Başı, Mermer, 1908 http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/brancusi/images/sleepingchild.jpg	48
Resim 20.	Constantin Brancusi, Sleeping Muse, Bronz, 1910 http://www.artchive.com/artchive/b/brancusi/sleeping_muse.jpg	49
Resim 21.	Constantin Brancusi, Altın Kuş, Bronz, 1919 http://www.beautylabny.com/blog/wp-content/uploads/2009/12/Picture-5.png	50
Resim 22.	Pablo Picasso, Kadın Başı, Alçı, 1909 http://www.sculpture.org/documents/scmag04/march04/webspecials/picasso1.jpg	52
Resim 23.	Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri, 1943 http://hillgrovehighschool.typepad.com/.a/6a00d8341c0d4453ef01168543183970c-800wi	53
Resim 24.	Alexander Calder, Tel, 1928 http://2.bp.blogspot.com/_OcRaBrP1awY/SRJWuhIj-BI/AAAAAAAAA1Y/4r1aJ812oWU/s400/two+acrobats+wire+sculpture.jpg	54
Resim 25.	Alexander Calder, Bir Evren, Demir Boru, Tel, Ahşap, 1934 http://www.nga.gov/feature/artnation/calder/images/calder/calder_univer_335x420.jpg	55
Resim 26.	David Smith, Avustralya, Çelik, 1951 http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/wp-content/uploads/289-David-Smith-Australia-1951.jpg	56
Resim 27.	David Smith, Cubi XIX, 1966 http://faculty.etsu.edu/kortumr/HUMT2320/postmodern/htmldescriptionpages/cubi.htm	58
Resim 28.	İlhan Koman, Hiperform, Şeffaf Plastik, 1983 http://www.bridgesmathart.org/art-exhibits/bridges06/KOMAN3.jpg	60
Resim 29.	Joseph Beuys, The Pack, enstalasyon, 1969 http://apolide.files.wordpress.com/2007/09/the-pack-beuys-1969.jpg	61

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
 GİRİŞ.....	 1

BİRİNCİ BÖLÜM ÇAĞDAŞ HEYKEL

1. HEYKEL TANIMLARI.....	2
2. MODERNİZM VE HEYKEL.....	4
3. POSTMODERNİZM VE HEYKEL.....	27

İKİNCİ BÖLÜM

GENEL OLARAK TASARIM KAVRAMI

	<u>Sayfa</u>
1. TASARIM TANIMI.....	34
2. TASARIM SÜRECİ.....	36
2.1 Problem.....	36
2.2 Yaratıcılık.....	37
2.3 Tasarım Nesnesi.....	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKELDE TASARIM SÜREÇLERİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

	<u>Sayfa</u>
1. MODERN ÖNCESİ DÖNEM HEYKEL TASARIMI.....	39
2. HEYKELDE MALZEMENİN TASARIM SÜRECİNE ETKİSİ..	43
3. MODERN DÖNEM HEYKELTIRAŞLARI ÜZERİNDEN HEYKELDE TASARIM SÜREÇLERİ.....	46
3.1. AUGUSTE RODIN.....	46
3.2. CONSTANTIN BRANCUSI.....	47
3.3. PABLO PICASSO.....	51
3.4. ALEXANDER CALDER.....	53
3.5. DAVID SMITH.....	56
3.6. İLHAN KOMAN.....	59
3.7. JOSEPH BEUYS.....	61

SONUÇ.....	63
-------------------	-----------

KAYNAKÇA.....	64
----------------------	-----------

GİRİŞ

Heykel, geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan en eski sanat dallarından biridir. İnsanoğlu önceleri avlanmaya, tehlikelere karşı korunmaya yardımcı olduğuna ve bereket getirdiğine inandıkları için heykelcikler yapmıştır. Heykel sanatı, zamanla ve farklı uygarlıklarda çeşitlilik gösterse de modern döneme kadar işlevsel önceliği olan bir anlayışla sürdürülmüştür.

Dogmalar yerine aklın egemen olmaya başladığı modern döneme doğru, gelişen bilim ve teknoloji, üretim biçimine de yansımış ve toplum da bu yönde değişerek insanların yaşayış şekillerinde farklılıklara neden olmuştur. Her alanda gözlemlenen özgürlük hareketleri sanatta da kendini göstermiştir. Heykel sanatında en büyük değişim klasik heykel anlayışını özümsemiş olan Rodin ile beraber başlamış, gerçekliği göründüğü gibi yansıtmanın yerine sanatçının anlatmak istediği duygu ya da düşünceyi güçlendirici yönde biçimsel değişiklikler görülmeye başlanmıştır.

Binlerce yıldır farklı yöntemlerle her çeşit malzemeye şekil veren insanoğlu, bu eylemi eksikliğini hissettiği bir ihtiyaç doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda daha önce var olmamış bir obje tasarlaması, insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerindendir. Sanat eseri de bir tasarım sürecinden geçerek var olan bir objedir. Bu süreç heykel sanatında, önceleri teknik bir tasarımın oluşum sürecine benzer bir amaç ve yol izlerken, modern dönem ile birlikte diğer sanat dallarında da olduğu gibi sadece kendi var oluşu ile ilgilenmeye başlayabilmiştir. Bu çalışmada ağdaş heykel sanatında tasarım süreçleri, dönemin önemli sanatçılarının yaklaşımları üzerinden incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKEL

1. HEYKEL TANIMLARI

Heykel, binlerce yıllık sanat tarihinin köklü bir geçmişe sahip dallarından biri olarak, diğer sanat dalları gibi toplumdan topluma ve bu toplumların tarihsel süreçleri boyunca değişiklik göstermiş; buna bağlı olarak ta mekan ve zamana göre farklı tanımlanmıştır. Ercan Yılmaz “heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım” isimli tez çalışmasında heykelin tarihsel süreçle bağlantısı ile ilgili olarak şunları söylüyor:

Anlaşılabacağı üzere insanların gerçekliği kavrayışları değiştikçe, genişledikçe ya da derinleştikçe heykel dizgesini (kompozisyonunu) oluşturan kurallar da değişiklik gösterecektir. Fakat heykel dizgesinde değişmeyecek bir şey vardır ki o da şudur: Her değişimin kendinden önceki kuralların bilgisini kendi içinde saklı tutması ve onlara göndermede bulunması zorunluluğu. Bunun gerçekleşmemesi durumunda ortaya çıkacak şey, söz konusu dizgeyi çağrıştırmayacağından ve bu dizgenin bilgisiyle deşifre edilemeyeceğinden, heykel değil başka bir şey olur.¹

Zamanla gelişen bilim ve teknoloji ile insanların yaşayış şekilleri de değişmiş ve bu durum sanata da yansyarak, bir yanıyla kendinden önceki kuralları saklı tutsa da önceden tanımlanmış olan sanat kavramının dışına taşan özellikler barındıran çalışmalarla kendini göstermiş ve zaman zaman kavramın kapsamını genişletme gereği duyulmuştur.

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük’te heykel şöyle tanımlanıyor: “Taş, tunç, bakır, kil, alçı vb. maddelerden yontularak, kalıba dökülerek veya yoğrulup

¹ Ercan Yılmaz, **Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**, s. 8, 2002

pişirilerek biçimlendirilen eser, yontu.”² Bu tanıma göre değerlendirilen bir çalışmanın heykel olabilmesi için yontulması, kalıba dökülmesi veya yoğrulup pişirilerek biçimlendirilmesi gerekmektedir. Oysa bilindiği gibi bu yöntemlerin dışında pek çok teknik ve malzemeyle oluşturulmuş önemli heykeltıraşlara ait çok fazla eser mevcuttur. (resim1)



Resim 1. Alexander Calder, The Spider, 1940

Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü’nde heykel: “Hacim sanatı. Estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt. Sözcük bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve tekniği kullanırsa kullansın, tüm yapıtların genel adıdır.”³ Philip Rawson’un heykelle ilgili tanımlaması ise şu şekildedir:

‘sculpture’ kelimesi terimsel olarak oymak, yontmak anlamındadır, fakat biz bu terimi günümüzde, bir materyali bir anlam alanından diğerine, basit bir şeyden anlamlı bir yüzeye ve düzenlemeye çeviren bir metot olarak kullanıyoruz. Bütün bu süreçler boşlukta kesin bir

²

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük, 9. baskı, c.1, s.985, 1988

³

Sözen Metin, Tanyeli Uğur, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Yayınevi, 9. basım) , s.104

yüzeye ulaşmayı gerektirir ki bu yüzeye modelleme ile inşa yoluyla ya da eksiltme ile yontarak ulaşılır.⁴

Bu iki tanım da diğerlerine göre daha kapsamlı olmakla birlikte heykeli iki farklı koşulla değerlendirmişlerdir. İlkinde heykelde bir estetik yaşantı oluşturması beklentisi vardır; ikincisinde ise estetik yaşantıdan çok, üzerine anlam yüklenmiş bir form önemlidir.

2. MODERNİZM VE HEYKEL

Geç V. yüzyılda ortaya çıkan latince “modernus” terimi o dönemde “bugüne özgü” biçimindeki alışlagelmiş standart anlamının yanı sıra, putatapar geçmişin karşısında yükselen güncel Hristiyanlık gerçeğini de niteliyordu. Sonraki yüzyıllarda da modern sıfatı çok uzun bir süre boyunca bugün nitelediklerine benzer olgu ve nesneleri nitelemek amacıyla kullanılmamıştır.⁵

Birincil anlamı “bugüne özgü” olan modern kelimesi yerine bu anlamı karşılayan sözcük olarak “contemporary” kelimesi kullanılmaktadır. Her ikisinin de türkçe karşılığı “çağdaş” kelimesidir.

Türkiye’de de yakın zamana kadar ‘modern sanat’ ve ‘çağdaş sanat’ kavramları eşanlamli kullanılıyordu. Bunun belli bir noktaya kadar da sakıncası yoktu; ne kastedildiği konusunda genel olarak bir uzlaşma vardı (ya da öyle sanılıyordu). Ne var ki, Modernizm/Postmodernizm tartışmaları başladıktan sonra modern sanat ve çağdaş sanat kavramlarının farklı anlamlara geldiği söylenmeye başlandı ve dolayısıyla kafalarımız birazcık karıştı.⁶

Sözlüklerde contemporary kavramının anlamı genel olarak, ‘çağdaş’, ‘aynı zaman diliminden olan’, ‘yaşıt’ şeklinde veriliyor. Modern sözcüğüne verilen anlamlar ise şöyle:

⁴ Rawson Philip, **Sculpture**, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997) s. 5

⁵ **Modernizmin serüveni : bir "temel metinler" seçkisi : 1840-1990**, hazırlayan Enis Batur, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, 1997) s.63

⁶ Yılmaz Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, (Ankara: Ütopya Yayınları, 1.baskı, 2005) s.12

‘yeni’, ‘çağcıl’, ‘çağdaş’, ‘ilerlemeden yana olan’. Aradaki temel fark, modern kavramına yüklenen ‘yeni’ ve ‘ilerleme’ vurgusu.⁷

Avrupa’da ortaçağ boyunca her alanda güçlü bir konumda olan dinin baskıcı etkisini yitirmeye başlamasıyla, bilim, sanat ve felsefede ‘yeni’ fikirler ortaya çıkmaya başlamış; bilim insanları, filozoflar ve sanatçılar, dogmalardan oluşan, dine dayalı eski düşünce ile bazen hayatları pahasına da olsa mücadele etmişlerdir. Böylece kaderci ve değiştirilemez olan düşünceye karşı, yenilikçi, sorgulanabilir ve değiştirilebilir olan modern düşüncenin temelleri atılmaya başlanmıştır.

XVIII. yüzyıl Avrupa’sında, hatta, kimi alanlarda daha XVII. Yüzyılda, sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki epistemolojik sistemlerin normatif yapıları yıkılır. Modern dünya bu yıkımla başlamaktadır. Yıkımın hem müsebbibi hem de paradoksal olarak sonucu, dünyanın tüm boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir olduğuna duyulan pozitivist inançta temellenen yeni spekülative epistemolojidir. Onun sayesinde normatif bilgi yerini adım adım spekülative bilgiye bırakacaktır. En yetkin biçimde dinsel dogmaların örneklediği normatif bilginin doğruluğu nedensizdir; tartışılmaz, sınanmaz ve irdelenmez. Oysa, spekülative bilgi ancak yanlışlanana kadar doğru olmayı sürdürebilecektir.⁸

Temelini bu düşünceden alan bilim insanları, önemli buluşlarla yüzyıllardır pek fazla değişmeden yaşayan toplumun gündelik yaşantısında önemli değişimlerin başlamasına neden olmuştur. Matbaada bulunan yeni tekniklerle çok sayıda ve az maliyetle basım yapılabilmesi, bilginin halk arasında daha hızlı yayılmasını; okur-yazarlık oranında artışı beraberinde getirmiştir. Coğrafi keşiflerin getirisi olarak zenginleşen kent soyluların gücü hissedilir bir şekilde artmıştır. Bu durum 1789’da Fransa’da halk ayaklanmasıyla Avrupa’daki toplumsal dönüşümün neticesi olarak değerlendirilebilir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, 18. yüzyılda “filozoflar”, “akıl” adına, özlere dayanan mutlak monarşiyi sert bir eleştiriye tabi tutmuşlardı.öte yandan “soylular” ve “ruhban”, Fransız toplumunun bu “ayrıcılık” sınıf ve zümreleri, bu ayrıcalıklarını haklı gösterecek hiçbir etkin rol oynamıyorlardı; oysa “burjuvazi”, iktisadi planda en zengin, giderek egemen bir sınıf durumuna geldiği halde, bu ayrıcalıktan yararlanamıyor ve bunun sonucu olarak da

⁷ Yılmaz, **a.g.e.**, s.12

⁸ Batur, **a.g.e.**, s.66

bu ayrıcalıkların kaldırılmasını istiyordu.... Köylülere gelince, bu çok yoksul ve kültürsüz kitleler, ilkel koşullarda ve sefalet içinde yaşıyorlardı.... Böylece –toplumdaki gelişmeye zaten ters düşmüş olan- “feodal haklar” ağırlığını artık çekemez olmuşlardı.

Fransa’da devrim öncesi sosyal sınıflar tablosunun bu görünüşü, devrimin temel nedenleridir.⁹

Bu toplumsal değişimlerle beraber Avrupa’da bir de “sanayi devrimi” başlamıştır. Coğrafi keşiflerin getirisi olarak artan hammadde ve zenginlikle, gelişen bilim ve teknolojinin imkânlarını kullanarak sayısı her geçen gün artan fabrikalar kurulmuştur.

Sanayi Devrimi, batılı toplumların yaşamında köklü değişikliklere yol açmıştır; ama bu değişiklikler hiç de “anı” olmuş değildir. Öyle ki, 18. yüzyılın ortalarında kendini gösteren Sanayi Devrimi, bugün de sürmektedir. Bir de Sanayi Devrimi’ni yalnız sanayi ile ilgili sanmamalı aslında tarımsal üretimin biçimlerindeki köklü değişikliklerle, ulaştırma araçlarındaki büyük değişiklikleri de ona sokmak gerekir.¹⁰

19. yüzyıla gelindiğinde üretim ilişkilerinin toplumu şekillendirmeye devam ettiğini görüyoruz. Sayıları gittikçe artan fabrikalar, çoğunluğu tarımla uğraşan insanları köylerden kentlere çekmiş ve tarımsal üretime göre şekillenmiş olan aile yapısını da değiştirmiştir. Ortaya çıkan değişimler diğer yüzyıllara göre çok daha fazladır.

Batı’da, bir 16. yüzyılın belirgin özelliğinden, bir 18. yüzyılın belirgin özelliğinden – biraz da kolaylıkla- bahsedilebilir. Ama 19. yüzyılın belirgin özelliğinden söz açmak pek öyle kolay olmasa gerek.

Başta, böyle bir belirgin özelliği biçimlendiren sosyal ortam, 1800’lerde başkadır, 1900’lerde çok daha başkadır. Yüzyılın başlarında, bilim, sanat ve felsefenin, kısacası kültürün meraklıları, -18. yüzyılda olduğu gibi- bir azınlıktır; ama yüzyılın sonlarında, çerçevesi hayli genişlemiş sosyal tabakalar, kültürel gelişmeler hakkında bir düşünce sahibi olabilmektedir. Onların yardımcıları vardır artık: Basın, halkın anlayabileceği biçimde yazılmış eserler ve konferanslar... Özellikle basın tekniğindeki gelişmeler, gazetenin fiyatını

⁹ Tanilli Server, **Uygarlık Tarihi**, (İstanbul: Adam Yayınlar, 9.basım, 2003) s:109-110
¹⁰ Tanilli, **a.g.e.** s.118

“tek kuruşa” indirerek, yüzyılın ilk yarısındaki çerçevesi hayli dar okuyucu kitlesi yerine, büyük kitlelere hitap etmenin yolunu açmıştır.¹¹

Modernizmin oluşum süreci ve toplumsal yapı üzerindeki etkisi bu şekilde gerçekleşmiştir. Bununla beraber sanat kavramı da bu değişimlerden etkilenmiştir. Önceleri resim, heykel ve mimari gibi alanlar, marangozluk, bahçıvanlık ya da buna benzer diğer meslekler gibi bir zanaat olarak algılanmıştır. O dönemde yapılan resim ve heykeller daha çok dini mekânlar için tasarlanmış betimlemeler veya önemli din adamlarının portreleri olduğundan, diğer alanlarda olduğu gibi bir işleve sahip olma durumundan dolayı bu alanların zanaat olarak algılanması normal karşılanabilir.

Bu eski “sanat” anlayışı bugün bile kısmen yaşıyor ve bunun sonucu olarak bizler tıp ya da açıcılık gibi kimi faaliyetleri hala “bir sanat” olarak nitelendiriyoruz. Ancak XVIII. yüzyılda bu geleneksel sanat kavramının yazgısını tayin edecek bir bölünme gerçekleşti. Beceri ve zarafetle icra edilen her türlü insan etkinliğini iki bin yılı aşkın bir süredir ifade etmesinin ardından sanat kavramı ikiye ayrıldı: Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykeltcilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar, vesaire). Artık, güzel sanatlar diye adlandırılan şey, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi, bunlar incelmış zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan şeylerdi; hâlbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların varlığı yeterliydi; bunların hedefi sırf kullanım değeri sunma ya da eğlendirmekten ibaretti. Ancak XIX. Yüzyıldan itibaren bu yeni kategorideki “güzel” sıfatı atıldığı ve artık yalnızca sanat, zanaat ve eğlence ya da sanat ve toplum karşıtlıklarından bahsedilir olduğu için XVIII. yüzyılda yaşanan bu tarihi anlam değişikliği unutulmaya yüz tuttu. Nitekim bu gün “Şu gerçekten sanat mı?” diye sorarken artık “İnsan ürünü mü yoksa doğanın ürünü mü?” sorusunu değil “Prestijli (güzel) sanatlar kategorisine mi ait?” sorusunu kastediyoruz.¹²

Kilisenin ve sarayın etkisindeki sanat Rönesans ile beraber üslup ve teknik olarak ilerleme kaydetmiş, ancak işlev bakımından çok fazla değişen bir şey olmamıştır. Bu durum Avrupa’daki gelişmeler ile paralel olarak toplumsal tabakalar ve bunların güç dengelerindeki değişikliklerle beraber değişmeye başlamıştır.

¹¹ Tanilli, **a.g.e.** s.130-131

¹² Shiner Larry, ç: İsmail Türkmen, **Sanatın İcadı**, çev: İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. baskı, 2004) s. 23-24

18. yüzyılda Avrupa’da egemen olan tek ve en önemli sanat artık burjuva sanatı olacaktır. Orta sınıf içinde biri ilerici, diğeri tutucu olmak üzere iki farklı akım oluşacak; ancak soyluların ve sarayın amaç ve isteklerine uyacak bir sanat ta tarihe karışmış olacaktır. Sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin bir biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamıyla soyluların yerini almış ve süslemeciliğin (dekorasyon) yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı şimdiye kadar bu denli belirgin olmamıştır.¹³

Sanat ve zanaatın henüz kesin olarak ayrışmadığı; ancak belirli sanatçıların popülerliğinin arttığı ve eserin artık sadece bir işlevden çıkıp; resim veya heykeli faydaları bağlamında değerlendirmekten ziyade sadece resim ve heykel olarak değerlendirmeye başlayan az sayıdaki seçkinler arasında beğenin günden güne daha etkili olduğu görülmektedir.

1680 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada modern sanat sisteminin ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok ögesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu; 1750 ile 1800 arasını kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800-1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamaştırma ve yüceltme aşamasında ise, sanat terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğenin yerini almaya başlıyordu.¹⁴

Sanatçının durumu da sanata olan yaklaşımın değişmesiyle beraber başka bir konuma gelmeye başlamış; herhangi bir zanaat icrası gibi geleneğe dayalı olmaktan çıkmaya başlayan resim, heykel gibi sanat dallarının icrası için sanatçının bir zanaatçıdan çok daha fazla zihinsel çaba sarf etmesi gerekliliği doğmuştur.

Sanatçıların yaşamı hiçbir zaman engellerden ve endişelerden yoksun geçmemiştir belki, ama en azından “eski güzel günlerde” hiçbir sanatçı niçin dünyaya geldiğini kendine sorma zorunluluğunu da duymamıştır. Bazı açılardan, sanatçının işi diğer herhangi bir iş gibi, açıkça tanımlanmıştır. Her zaman için, yapılacak sunak resimleri ve portreler vardı. İnsanlar en güzel odalarına asmak için resim satın almak istiyor ya da konakları için freskolar sipariş ediyordu. Sanatçı tüm bu işleri yaparken, daha önceden az çok belirlenmiş biçimler doğrultusunda

¹³ Hauser Arnold, ç. Yıldız Gölönü, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev: Yıldız Gölönü (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. baskı, 1984) s. 18

¹⁴ Shiner, **a.g.e.**, s. 133-134

çalışıyordu. Dolayısıyla sanat koruyucusu sonuçta beklentisine uyan bir ürün alıyordu. Sanatçı vasat bir yapıt üretebilirdi ya da, işini öyle iyi yapardı ki, aldığı sipariş, bir başyapıt çıkarması için vesile olurdu. Her ne olursa olsun, sonuçta toplumdaki durumu, şöyle ya da böyle güvenlikte sayılırdı. XIX. Yüzyılda sanatçıların yitirdikleri işte bu güvenlik duygusuydu.¹⁵

19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte özellikle resim sanatında etkisini gösteren yeni bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Pozitif bilimlerdeki gelişmeler felsefe, mimari gibi dallarda pozitivist bir yaklaşımı gündeme getirdiği gibi bu yaklaşımın sanata da yansıdığını görmekteyiz. Dönemin ressam ve heykeltıraşları kapalı stüdyolarından çıkıp, doğayı birebir gözlemleyerek bulundukları yerde, açık havada çalışmalarını yapmaya başlamışlardır. Bu uygulama, doğayı geleneksel bilgiler ışığında uygulayan dönemin sanatçıları için gerçekliğin sorgulanması anlamında önemli bir deneyim olmuştur. Bu yaklaşımı resimlerinde uygulayan Claude Monet, Edouard Manet, Pierre A. Renoir ve Edgar Degas gibi dönemin sanatçıları için resimde nesneden çok nesnenin üzerine vuran ışığın önemi vardı. Onlar için anı yakalamak önemli olduğundan sanatçıların eskisi gibi çizim yapacak veya boya karıştıracak vakitleri yoktu. Çünkü manzara gün içinde ışığın şiddetine göre değişkendi.

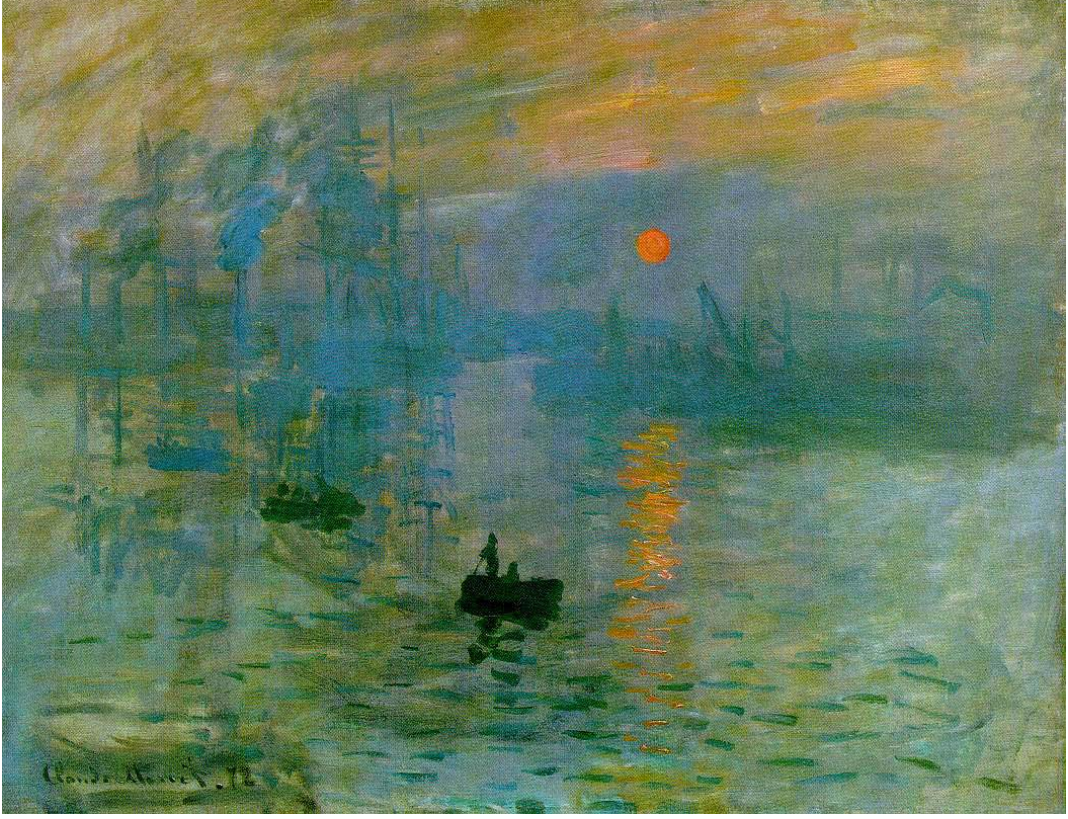
Claude Monet, kendinden önce Seine nehri kıyılarında tamamen açık havada çalışan resamlardan güç ve destek alarak parlak renkler kullanmaya başladı. Böylece empresyonizmin ürünleri, Seine nehrinin kıyısında ortaya çıkmaya başladı. Empresyonizme adını veren Monet'nin 'İmpression' adlı resmi oldu.¹⁶ (resim 2)

Resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır.¹⁷

¹⁵ Gombrich E.H., **Sanatın Öyküsü**, çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. basım, 2004) s. 501

¹⁶ Keser Nimet, **Sanat Sözlüğü**, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 1. basım, 2005) s. 118

¹⁷ Hauser, **a.g.e.**, s.352



Resim 2. Claude Monet, İmpression, 1873

Getirdiği yenilikler ve geleneği terk etmek bağlamında ele alındığında, izlenimcilik ilk modern akımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Önceleri pek çok etkinlikten geri çevrilen izlenimciler yüzyılın sonuna doğru artık kabul görmeye başlamışlardır. 19. yüzyılda sanat kavramında meydana gelen farklılaşma, çoğu sanat dalını etkilemiş, ancak heykel sanatındaki değişim ise yüzyılın sonlarına doğru olmuştur. Bu değişimin en önemli aktörü hiç kuşkusuz Augustie Rodin'dir.

Heykelin doğası nedeniyle Empresyonist sanata uzak kalabileceği düşünülebilir. Heykel sanatı esasen akademik ve klasik olmuş, ve romantizmden de pek etkilenmemiştir. Ancak Rude, Barye ve Carpeaux ile birlikte heykelde gerçekçilik başlar. Carpeaux'un öğrencisi olan Augute Rodin (1840-1917) de 19. yüzyılın son çeyreğinde resim sanatıyla tamamen uyum içinde bir heykel anlayışı geliştirmiştir. Bu bakımdan Rodin'in heykeli için Empresyonist terimi kullanılabilir. 19. yüzyıl boyunca resim sanatına oranla ikinci planda kalan heykel sanatı Rodin'in sayesinde yeniden canlanmıştır. Heykel sanatında 18. yüzyıldan beri süregelen gerilemeye son veren ve onu eski önemine kavuşturan kişi Rodin'dir. Bu

bakımdan modern resim sanatında hiçbir ressam onun modern heykel sanatındaki yerini tutamaz.¹⁸

Rodin'in eserlerinde empresyonistlerle benzeşen yönler bulunmaktadır. Heykellerinin bazılarında henüz tamamlanmamış olduğu izlenimi vardır ki bu da o dönem heykellerinde pek görülmuş bir durum değildir. Taştan oyduğu kimi çalışmalarında taşın bir kısmını olduğu gibi bırakarak izleyicinin hayal gücüne de bir miktar yer bırakmıştır.(resim 3).

20. yüzyıla doğru etkisini daha fazla hissettiren ve toplum yapısını şekillendiren endüstriye dayalı üretim şekli ve gelişen teknolojinin, toplumda ve sanatta gelenekselden kopuş bağlamında kökten bir değişikliği beraberinde getirdiği görülmektedir. Değişen ve kalabalıklaşan şehirler ve içinde yaşayan insanlar için bu yeni yaşam tarzı psikolojik açıdan etkili olmuştur. Hatta günümüz insanı için dahi etkisini sürdürecektir kadar önemli bir durumdur.

Endüstri kentlerinde modüller halinde yan yana ve üst üste kurulmuş, birbirleriyle yaşam ilişkisi olmayan apartman dairelerinde olduğu gibi, çalışma yerlerindeki işin eşit hızı da bir yaşam monotonisi yaratmış ve insanı hem işinde, hem toplumsal çevresinden izole etmiştir. Genel olarak sabahdan akşama değin kapalı yerlerdeki çalışma durumu ile yine doğadan kopuk apartman katlarında yaşamını sürdüren endüstri çağı insanı, psikolojik birikimle doludur ve dolayısıyla bir boşalma gereksinimi içindedir.¹⁹

Bu dönemin büyük heykel sanatçısı Rodin'in heykellerinde, anatomik yapının yoğunluğuna rağmen ruhsal bir dünya, bir iç kapanış hali yansımaktadır. Onun "Düşünen Adam"ındaki adalelerde bile belirtilen iç kapanıklığı gösteren bir kendinden geçişin ruhsal gerilimlerini bütün açıklığıyla görmek olasıdır. Rodin'in heykellerinde bağırان insanlar göremezsiniz. Yalnız dış biçimi amaç edinen bir figür güzelliği de onun eserinde bulunmaz. Onda iç yaşamın ıstırabı, düşünen, içine gömülmüş insanın bütün vücudunda oluşan gerginlik ve kasılma anlatılacak konu olmuştur. onun diğer heykellerinde de ruhsal gerginliğin fizik yapıya nasıl yansıdığı, insan kafasında geçen fırtınalarla adalelerin gerilerek nasıl çıkıntılar haline geldiği gözlemlenir. Bu adaleler fiziksel bir çaba sonucu oluşmamıştır. Onun heykellerindeki insanı şaşırtan düşünce hali, heykel sanatında ilk kez görülen bir olaydır.

¹⁸ İnankur Zeynep, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1. basım, 1997) s.70

¹⁹ Turani Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 7. basım, 2009) s.68

Hatta eğer etkilenmelerimizin nedenine biraz daha inersek, Rodin'deki maddenin bizi artık ilgilendirmedini; aksine maddenin, iç dünyanın yansıdığı bir yazı alanı olduğunu anlamaya başlarız.²⁰



Resim 3. Auguste Rodin, Tanrının Eli, 1898

²⁰

Turani, a.g.e., s.76

Heykel sanatında klasik anlayışın terk edilmesi bu dönemde gerçekleşmeye başlamıştır. Hem sanatçı hem de alıcıların geçmişin görkemli hikayelerine ilgileri azalmıştır.

1907 ile beraber tarihsel konular daha çok reddedilmiştir. Belki de bunun nedeni, pek çok alıcının “inanılmaz tarihi hikayeler” ile tatmin olmamasıdır. O zamanın yorumcuları tarafından heykeltıraşların, geçmişin övülerek anlatılmasına olan genel bir kızgınlığın artmakta olduğunun fazlaca farkında olduğu bize anlatılmaktadır. Toplum heykeltıraşlar tarafından tarihin öğretilmesine karşı ilgisizdi. İzleyici daha fazla bilgili, sanatçılar da hayatla başarısız bir rekabet içindeydiler.²¹

Empresyonizmin getirdiği yeni bakış açısının 20. yüzyıla gelindiğinde oluşan beklentilerin gerisinde kaldığı görülmektedir. Bu dönemde empresyonizm daha çok teknik bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Modern dünya içinde birey, dolayısıyla sanatçı bu yeni dünya ile olan uyum sorunu neticesinde oluşan içine dönük bir ruhsal durumdan rahatsızlık duymaktaydı. Ekspresyonizm (dışavurumculuk) bu rahatsızlığın tezahürü olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Sanatçılar tepkilerini daha önce görülmemiş bir öfkeyle eserlerine yansıtmışlardır.

Ernst Barlach, Edouard Munch, Kirchner gibi Ekspresyonist ressamalar kaba, haşin ve isyankâr bir ruhla çılgılık gibi, fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvalerde görülmeye başladı. İrin renklerinden, acı sarılara, yalın siyah ya da kahverenklerden ateş gibi yanan kırmızılara değin renkli boyalar, doğasal biçimi yok edercesine disonanslar ve uyumsuzluklar içinde, insanı titreten meşum bir iç dünyanın isyanını anlatıyordu. Bu, insanın sanata bulanmış bir çılgılığı idi. Tarihin hiçbir döneminde sanatçı, böylesine içten gelen bir çılgılıkla yaşama olan nefretini belirtmemişti. Tuval üzerindeki boya, yoğrulmuş bir hamur, bir bulamaç halinde biçimleniyordu. Bu boya insanın içinden akmış bir irin, bir kan gibiydi ve tarihin hiçbir döneminde görülmemişti. Demek ki, Ekspresyonizm, insanın ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendiren bir sanat anlayışıydı.²²

²¹ Elsen Albert E., **Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises**, (New York: G. Braziller, 8. basım, 1974) s.5

²² Turani, **a.g.e.**, s.83

Yüzyılın başlarında birbiri ardına yeni akımlar ortaya çıkmış; bunların bazıları birkaç yıl içinde etkisini yitirirken, birkaçı da sanatın geleceğini yönlendirecek türde akımlar olmuştur. “Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Fütüristler, Sürrealistler.. Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar kısa zamanda bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştı.”²³ Bu dönemde ortaya çıkan sanat akımlarının ortak özelliği empresyonizme ve kendilerinden önceki akımlara tepki olarak ortaya çıkmalarıdır.

Kübizm bu dönemin en etkili akımlarından olmuştur. Kübizmin en belirgin özelliği; Rönesans’tan bu yana kullanılmakta olan ve iki boyutlu zeminde bir derinlik yanılması yaratan perspektifin kullanımı yerine, bir objenin ya da mekanın yalnızca tek bir yönden değil her yönüyle ele alınarak aynı anda birden fazla bakış açısıyla resmedilmesi temeline dayanır.

Tuvali bir uzay olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem olduğunu kabul etti; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakma yerine resmini akıldan yapmaya başladı. Resim sanatında Rönesans’tan beri egemen olan tek noktali bakış açısının terk edilmesi dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına, dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol açtı. Bu yeni bir dil, dolayısıyla da yeni bir dünya tasarımı demekti.²⁴

Kübizm ile ortaya çıkan yeni bakış açısı heykel sanatında da karşılığını bulmuştur. Braque ile beraber Kübizmin önde gelen sanatçılarından olan Picasso, resimlerinde kullandığı parçalanmış formları öncelikle kilden şekillendirdiği bir kadın büstünde değerlendirmiştir. Picasso’nun yaptığı ikinci bir yenilik ise heykeli geleneksel teknikleri kullanmak yerine hurdalıktan bulduğu atık parçaları değerlendirerek oluşturmasıdır. Bu teknikle yaptığı çalışmalardan ‘Boğa Başı’ ve ‘Gitar’ en bilinenleridir. ‘Gitar’ (resim 4) isimli çalışması ile Picasso gitarı çağrıştıran, tel, delik, sap gibi temel birkaç öğeyi gövdeye kabaca yerleştirerek

²³ İşıroğlu Nazan, İşıroğlu Mazhar, **Sanatta Devrim**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. basım, 1991) s.20

²⁴ Yılmaz, **a.g.e.**, s.45

izleyicinin algısında gördüğünü sınıflandırma isteğinden kaynaklanan benzetme dürtüsü ile karşısındakinin bir gitar olduğu izlenimini yaratmıştır.



Resim4. Pablo Picasso, Gitar, 1912

Bizde masa kavramının doğabilmesi için, masaya ilişkin bir çok algının, türlü denemelerle belleğimizde yer etmesi gerekir. Kahnweiler'e göre, nesnelerin kavramını veren kübist resimler, belleğimizde yer eden bu algıların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşıyor ve bu işaretleri bir bir çözerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapıtlar, Kahnweiler'in ve kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbiriyle çelişen iki nitelik taşırlar. Bunlar bir yandan soyut düşünmenin ürünü olarak doğaya bağlı olmayan özerk varlıklardır, öte yandan da bize doğayı tanıtan bir yazıdırlar. Kübistlerden sonra gelenler bu çelişkiyi ortadan kaldırıyorlar.²⁵

Heykel sanatının modernizm süreci içerisindeki değişimi diğer sanat dallarında da olduğu gibi nesnenin birebir aktarımından, aktarılan nesnenin yorumlanmasına ve oradan da soyutlanmasına doğru evrilmiştir. Heykelde yorum, Rodin'in figürlerinde belirgin olarak gözlemlenmektedir (resim 5).



Resim 5. Auguste Rodin, Jules Dalou'nun Başı, 1883

Daha sonra gelen sanatçılar da kişisel yorumlarının yoğunlukta olduğu ve bu amaca yönelik olarak figürün gerçekliğinden daha fazla ödün vererek çalışmalarını sürdürmüşlerdir (resim 6). Sanatçıların eserlerinde kendi yorumlarına daha yoğun yer vermeleri ve ruh hallerini yansıtmalarında; gelişen teknolojik imkanlar ile daha önce sanatçıların yaptığı işlerin, onlara çok fazla gerek kalmadan yapılabilir duruma gelinmesinin payı vardır. Bunun bir nedeni de özellikle bulundukları dönemin büyük bunalımlar, toplumsal değişimler ve büyük savaşlarla geçmiş olması ve bireye fazlaca psikolojik yük getirmesinin bir sonucu olarak görülebilir.

Sanatsal üretimin nesnel gerçekliğe dayalı bir durumdan soyut ifade biçimlerine doğru evrilmesi, sanatta biçimin, nesnenin vazgeçilmezliğinden kurtularak sanat eserinin oluşumunda daha belirgin bir konuma gelmesini sağlamıştır. “Resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressam Vasiliy Kandinsky (1866-1944) olduğu için, kendisi soyut ya da non-figüratif denen sanatın ilk uygulayıcısı olarak kabul edilmektedir.”²⁶

Birçok Alman ressam arkadaşı gibi, gelişmenin ve bilimin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmayan Kandinsky, dünyanın, saf “ruhsallığı” temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemciydi. Tutkulu ama biraz da karışık olan ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ (1912) adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir.²⁷

Soyutlama doğada var olan ve varlığını sürdüren nesnelerin ve bunlara ait bilgilerin düşünsel boyutta yeniden düzenlenerek biçimlendirilip yeni anlamlar yüklenmesidir. Soyutlama sadece bir biçim bozma oyunu olmakla kalmayıp gerçeği sorgulayan, gerçek içinde yeni gerçeklikler arayan ve bu gerçekliklere bireysel katılımlarla yeni görünüm ve anlamlar yükleyen bir eylemdir.²⁸

Bu bağlamda heykel sanatında soyutlama ekspresyonizm ile belirgin biçimde gözlemlenmiştir. Bu akımın önemli sanatçılarından Henri Matisse, 1906 ve 1909 yılları arasında heykel çalışmalarına yoğunluk vermiş, en az yirmi beş kadar heykel yapmıştır. Rodin’in şaşırtıcı buluşu olan bitmemiş figür anlayışının etkisinin

²⁶ Yılmaz, **a.g.e.**, s.63

²⁷ Gombrich, **a.g.e.**, s.570

²⁸ Atalay Rahmi, **Brancusi’nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama**, Anadolu Sanat Dergisi, sayı: 18, 2007, s102

görüldüğü “La Serpentine” isimli çalışması da (resim 6) bu döneme ait büyük boyutlu bir figürdür. Figürün duruşu klasikçi geleneğe uygundur. Sanatçıların kullanımı için çekilen ve üzerinde açıkça tombul olarak görünen bir kadın figürü olan fotoğrafa bakarak yaptığı bu çalışmada Matisse figürün gövde ve kollarını aşırı derecede incelterek bütün parçaların oranını değiştirmiş, böylece hareketsiz olan biçime açıklık ve salınım kazandırmıştır. Matisse’in figürünü parçaları belli bir akıcılıkla gözü her yandan bakmaya ve heykeli çevreleyen boşluğu algılamaya çağırır gibidir.²⁹



Resim 6. Henri Matisse, La Serpentine, 1901

²⁹

Lynton Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 3. basım, s.32

Heykelde soyutlamaya örnek olarak 20. yüzyılın önemli heykeltıraşlarından Constantin Brancusi'nin çalışmaları gösterilebilir. 1907 tarihli "The Kiss"(resim 7) isimli çalışmasında Rodin'in aynı isimli çalışmasına gönderme yapan sanatçı, öpüşme kavramını en yalın ve basit haliyle, anatomik detaylardan arındırarak yansıtmaktadır. Sanatçının "Bird In Space"(resim 8) isimli bir başka çalışması ise bir seri çalışmanın sonuncusudur. İlkinin 1910'da yaptığı "Miastra"(resim 9) adlı heykelinden türemiştir. Sihirli Kuş'ta iki ayağı üzerinde yere sağlam basan ve şişkince bir gövdeye sahip olan bir yapıya sahipken, Uzayda Bir Kuş'ta ise sanatçı, yüzeyi bütün ayrıntı ve çıkıntılarını arındırmış ve yer ile temasını malzemenin olanakları dâhilinde en aza indirgeyerek heykele boşlukta yükselecekmiş gibi dinamik bir yapı kazandırmıştır.



Resim 7. Constantin BRANCUSI, The Kiss, 1907



Resim 8. Constantin Brancusi, Bird In Space, 1923



Resim 9. Constantin Brancusi, Maiestra, Mermer, 1910

Modern dünyanın getirisi olan pek çok yenilik toplumsal düzeni yeniden organize ettiği gibi, bu düzenin getirdiği farklı ihtiyaçların karşılanması adına meydana gelen savaşlar da gelişen teknoloji ve üretim biçimleri ile şekillenmiştir. Değişen üretim biçimi, hammaddeye ve madenlere gereksinimi arttırmış ve bunun neticesinde sömürgecilik anlayışı ve Avrupa ülkeleri arasında sömürgecilik çekişmesi gündeme gelmiştir. Bu paylaşım yarışı Avrupa ülkelerini ikiye bölmüş ve 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına sebebiyet vermiştir.

Neredeyse bütün Avrupa'yı etkileyen savaş sırasında bazı düşünür ve sanatçılar savaşa katılmak durumunda kalırken, bazıları kaçarak savaşa girmeyen İsviçre'ye ya da Amerika Birleşik Devletleri'ne dağılmışlardır. Farklı pek çok alandan gelen sanatçılar Zürih'te şair, oyun yazarı ve siyaset yorumcusu olan Hugo Ball'ın açtığı Kabare Voltaire adlı gece kulübünde bir araya gelerek Dada hareketinin içinde yer almıştır. Dada hareketi genel olarak savaşa ve savaşın oluşmasına neden olan düzene karşı ortaya çıkmış ve mevcut sanat anlayışını da bu düzenin bir parçası olarak değerlendirmiştir.

Dada adını verdiğimiz anlayış ne Ball'un, ne Huelsenbeck'in ne de Zürih'in yarattığı bir akımdı. Bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek sonucu olarak ortaya çıkmıştır.³⁰

Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan “değişmez” kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir “sanat tapınağı” gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturma gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla “ready made” diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini M. Duchamp ve Man Ray veriyor.³¹

³⁰ Lynton, **a.g.e.**, s.125

³¹ İşpiroğlu, **a.g.e.**, s. 99

Bu hareketin öne çıkan isimlerinden ve “Bağımsız Sanatçılar Birliği” yönetim kurulu üyesi olan Marcel Duchamp, birlik tarafından 1917’nin Mart ayında Grand Central Gallery’de gerçekleştirilen ve sonradan bir dönüm noktası olarak değerlendirilecek olan serginin düzenleme kurulunda da yer almıştır. Jüri ya da ödülün olmayacağı bu sergi için kurul her sanatçının katılabileceğini kararlaştırmıştır. Duchamp sanatçı arkadaşlarının bu sözlerinde durup durmayacağını denemeye karar vererek, ters duran bir pisuvarı “Fıskiye” ismiyle R. Mutt olarak imza atarak sergiye göndermiş ve yönetim kurulu da bunu adaba aykırı olduğu, sanat olmadığı ve birliğin ciddiyetini zedeleyeceği gerekçesiyle Fıskiye’nin sergilenmesine izin vermemiştir. Duchamp bu kararı protesto etmek amacıyla Fıskiye’nin sahibinin kendisi olduğunu açıklamadan yönetim kurulundan istifa etmiş ve iki arkadaşıyla birlikte “Kör Adam” isimli bir dergi çıkarmaya karar vermiştir. Dergide jürinin aldığı karar eleştirilerek bunun bir sanat olduğu iddia edilmiştir. Gündelik hayatta kullanılan bir eşyanın alınarak kullanım alanını yitirecek şekilde başka bir isim ve bakış açısıyla yerleştirmiş, bu nesne için yeni bir düşünce yaratılmıştır.³²

Dadayı bir sanat akımı olarak değerlendirmek yanlış olduğu gibi Dadacı düşünceye de aykırıdır. Dada, burjuva sınıfının doğmasıyla ortaya çıkan ve iki asrı bile bulmayan bir geçmişe sahip olan ‘Sanat’a karşı olmuştur. Bundan dolayı yazınsal ürünler dışında resim ya da heykele benzeyen çalışmaların sayısı azdır.³³ Dada bulunduğu dönemin sanatına etki etmiş olsa da 1960 sonrası sanatı için çok daha etkili olduğu bilinmektedir.

Bu dönemi izleyen yıllar, özellikle Avrupa ve Amerika’yı on yıl boyunca etkileyen, 1929 buhranı olarak bilinen ekonomik krizin baş gösterdiği yıllar olmuştur. Endüstri ağırlıklı şehirler başta olmak üzere milyonlarca insanın işsiz ve evsiz kalmasına neden olmuştur. Bu tarihten İkinci Dünya Savaşı’na kadar süren dönemin baskın sanat anlayışı Sürrealizm olmuştur. Kendinden önce gelen Dada ile ortak özelliği, modern sanatla ilgili tüm akımları insan hayatının hiçbir dönemi ile bağı olmayan yapay çabalar olduğu gerekçesiyle reddetmesidir. Sürrealistler, fantezi, düş ve imgelemin insanın doğal dünyası olduğuna inanmış, bunları uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmışlardır. Mantık dışılığı ve gerçek dışı yaşantıları

³² Shiner, **a.g.e.**, s.432
³³ Yılmaz, **a.g.e.**, s.110

ortaya çıkarabilmek için bilincin denetimini devre dışı bırakma çabasına girmişler; bunun için uyuşturucu madde ve hipnoz yollarını denemişlerdir.³⁴

Sürrealizmde gerçekliğin insan zihninde oluşan görüntülerden meydana geldiği; modele ne kadar sadık kalınırsa kalınsın, sanatçı gözünü modelden çalıştığı alana çevirdiğinde model olarak aktardıklarının zihninde oluşarlardan ibaret olduğu; dolayısıyla doğadan çalışmak ile zihinden çalışmak arasında ilkece bir fark olmadığı düşüncesi hakimdir. Gerçeklik algısıyla ilgili çalışmaları akımın önemli ressamlarından René Magritte'in eserlerinde yoğunlukla görülmektedir.

Picasso'nun hurda malzemeler kullanarak, deneye yanıla yaptığı heykeller, sözcüğün tam anlamıyla ezberdendi. Oyuncaktan ev aletlerine, makine parçalarından ağaç dallarına kadar, çevresindeki nesnelerde insan ve hayvan imgesi arayan biriydi Picasso. Bu yüzden yaptığı heykeller bir şeyleri andırır, bir şeylere benzer.... Onun bu oyunbaz tavrı gerçeküstücü imgelere kafa yoran bazı heykeltıraşları etkilemiştir. Örneğin Alberto Giacometti'nin (1906-1966) ilk gerçeküstücü nesnelerinde bu tip izler bulmak olasıdır.³⁵

Giacometti, önceleri çalışmalarını modele bakarak yapmış, gerçeküstücülük ile tanıştığı dönemde modelden çalışmayı bırakmıştır. Bu döneme ait bazı çalışmaları 'Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük' dergisinde yayınlanmıştır. Sanatçı 1935'te modelden çalışmaya geri dönmüş ve gerçeküstücüler tarafından suçlanarak gruptan ayrılmak zorunda kalmıştır. Giacometti'nin model ile ya da modelsiz çalışmalarının sonuçlarında pek fark olmadığı gözlemlenebilir. Bu dönem çalışmalarında genellikle kardeşini ve karısını model olarak kullanan sanatçının çalışmaları, mekân tarafından sıkıştırılmış gibi duran uzun ince figürler olarak, erken döneminden beri zihnini meşgul eden mekân saplantısının yansıması olarak değerlendirilebilir.³⁶ (resim 10)

1940 ve 1970 yılları arasında pek çok dalda olduğu gibi sanatta da Amerika Birleşik Devletleri'nin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Mondrian, Ernst, Chagall ve Dali gibi pek çok önemli sanatçının Avrupa'dan Amerika'ya göçmeleri de bu durumun oluşmasında etkili olmuştur.

³⁴ Lynton, **a.g.e.**, s.170

³⁵ Yılmaz, **a.g.e.**, s.150

³⁶ **Aynı.**, s.151-152



Resim 10. Alberto GIACOMETTI, Uzun Figür I ve Uzun Figür II, 1960

Soyut Ekspresyonizm bu bağlamda New York'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Jackson Pollock ve Willem de Kooning'in 1948 yılında açtıkları kişisel sergilerle New York sanat çevrelerini etkilemişlerdir. Bu yıl Soyut Dışavurumculuğun çıkış yaptığı tarih olarak gösterilebilir. Pollock, sonradan lekecilik olarak adlandırılan, yere serdiği bezlerin üzerine fırça ve palet kullanmaksızın boyayı ritmik bir şekilde damlatarak bir görsel derinlik oluşturduğu çalışmaları, belli bir zaman diliminde sanatçının deviniminin tuval üzerindeki kayıtları olarak değerlendirilebilir.³⁷ Soyut dışavurumcu sanatçıların ortak yönleri, bir çalışmanın

³⁷

Aynı, s.163

belirli bir plan olmaksızın başlanarak; sanatçının deneyimleri, malzeme ve tesadüf faktörünün de etkisiyle oluşturulmasıdır.

Akımın heykel alanında da etkileri olmuştur. Soyut dışavurumculuğa dahil edilebilecek en önemli heykeltıraşlardan biri David Smith'tir. Daha önceleri metal kaynağı ile ilgili mesleklerde çalışmış olan Smith, Picasso ve Gonzalez'in kaynakla yaptıkları heykellerden de etkilenerek çalışmalarını demir ve çelik kullanarak gerçekleştirmiştir.

Aynı yıllarda heykel sanatında daha gösterişçi ve daha melodramatik bir sanat anlayışı belirmiş ve giderek yaygınlaşmıştı. Hurdalıklardan toplanan metal parçaları, bu arada terkedilmiş otomobillerden alınan parlak, selüloz kaplı çelik yapraklar; ustalık ve ölümle ilgili net olmayan mesajlar aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Smith'in elle yaptığı ve boşlukta duruyormuş gibi görünen lirik heykelleri ise ne anlamsızdır, ne de anlam yoğunluğu taşır. 1950'li yılların sonuna doğru çizgisel yapıtlarının yerini kendi kendilerine destek olabilen, daha geniş öğelerden yapılanlar aldı. Başlangıçta düz ve eğri düzlemler şeklinde olan bu öğeler, zamanla çelik levhalardan inşa edilen küpler, silindirler, irkişler ve başka 'üç boyutlu biçimler'e dönüştü. Açık düzlemler parlak renklere boyandı; bunlar bir bakıma resimdeki son gelişmelerin belirtilerini de taşıyordu.³⁸

Soyut dışavurumculukta, anlamı veren başlıca öge tavidir; tavır, sanatçının keyfi serbestliği olarak değerlendirildiğinde; önemli olan düşünülmeden gerçekleşen devinim ve bunun tuvaldeki izidir. Önceleri soyut dışavurumcu resimler yapan Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre ve Robert Morris gibi sanatçılar, kısa bir süre sonra resimden uzaklaşarak üç boyutlu nesneler oluşturmaya başladılar. Minimalizm olarak adlandırılan bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirdikleri küp ve diğer geometrik şekillerden oluşan bu nesneler, kavramsal kararlılığın, açıklık ve netliğin, kesinliğin ve basitliğin yansıması olarak, soyut dışavurumcu tarzın duygusal akışkanlığına karşı bir bent gibidir.

Minimal sanat anlayışı kapsamına giren heykellerin, en basit ve en yalın biçimlerin ya tek başına ya da birbirlerinin peşi sıra yerleştirilerek oluşturulduğu gözlemlenir.

³⁸

Lynton, a.g.e., s.255

İnsanın kütleli nesnelere duyduğu saygı, sayısız modern yapılar ve Neo-klasik anıtlardan Piramitlere kadar uzanır. Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır: daha karmaşık örneklerdeyse bir ölçüde aynı zevk yankılanır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesneler olarak sanatın konmasını önerirler.³⁹

3. POSTMODERNİZM VE HEYKEL

‘Postmodern’ kavramı 1960’ların başından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Postmodernizm teriminin içerdiği zaman ve anlam bütünü, en az modernizmininki kadar belirsizdir. “Terimin anlamı konusunda kimse bütünüyle anlaşıyor. Belki bir istisna: ‘postmodernizm’, ‘modernizm’e karşı bir tepki, ondan bir kopuş olarak kavranıyor. Modernizmin anlamı da çok karışık olduğundan, ‘postmodernizm’ olarak bilinen tepki ya da kopuşu kavramak iki kez daha zor.”⁴⁰

‘Sonrası, Ötesi’ anlamlarına gelen ‘Post’ eki ile oluşturulan ‘Postmodern’ kelimesi modern olarak tanımlanan dönemin aşıldığını ifade eden bir anlama sahiptir. Postmodernizm, modernizmin üzerinde kurulduğu rasyonellik, materyalizm, determinizm gibi değerlerin yerine belirsizlik, metafizik, geçicilik ve yüzeysellik gibi değerleri koyar. Modernizm bilimde Newton fiziğinin kesin kurallarına dayanırken; postmodernizm kuantum fiziğinin belirlenemezlik ve rastlantısallığından ilham alır. Sanatta ise estetik ve bitmiş yapıt modernizme; performans, süreç ve happening ise postmodernizme özgü tanımlardır.

Postmodernizmin toplumsal olarak etkin bir konuma gelmesindeki etkenlerden biri, medya ve iletişim araçlarının 1960’lı yıllara doğru etkinliğini artırarak, aydınların toplumun kültürel eğilimleri üzerindeki otoritesinin zayıflatması ve bunun yerini popüler kültürün almaya başlaması olarak gösterilebilir.

Postmodernizmde herhangi bir kural ya da ilke olmaksızın “her şey her şeyle olur” görüşü egemendir. Bu da sonuç olarak eklektisizme yol açmıştır. Eklektik bir yapıyı oluşturan öğeler kaynaşmış bir şekilde değil, her öğenin kendi karakterini

³⁹

Aynı, s.269

⁴⁰

Harvey David, **Postmodernliğin Durumu**, çev: Sungur Savran, (İstanbul: Metis yayınları, 2. basım, 1999) s.21

koruduğu bir bütün oluşturacak şekilde birbirine eklenmiştir. Sanata kübizmle beraber giren kolaj ve montaj kavramları modern sanatta kullanıldığı gibi postmodern sanatın da vazgeçilmez unsurlarındandır. “...Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, ‘ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye’ teşvik eder.”⁴¹

Önce Picasso’nun atık malzemelerden, sonra da Duchamp’ın ‘Ready-made’ olarak adlandırdığı yöntem ile oluşturduğu ürünler, postmodernizmin ortaya çıkışından yıllarca önce olsa da postmodernizme özgü yöntemlerin uygulandığı çalışmalardır. Bu bağlamda postmodern bir akım olarak Pop Art, endüstri ürünü olan ve her gün karşılaşılan nesne ve imajları yoğunlukla kullanarak modern insanın hayatında önemli bir yer tutan ve hayatını şekillendiren seri üretim ürünleri yoluyla birbirinin aynı haline gelmiş yaşantıların eleştirisinden çok, yansımasıdır. Pop Art’ın en tanınmış sanatçılarından Andy Warhol 1963 yılında söyledikleri bu durumu açıklar niteliktedir:

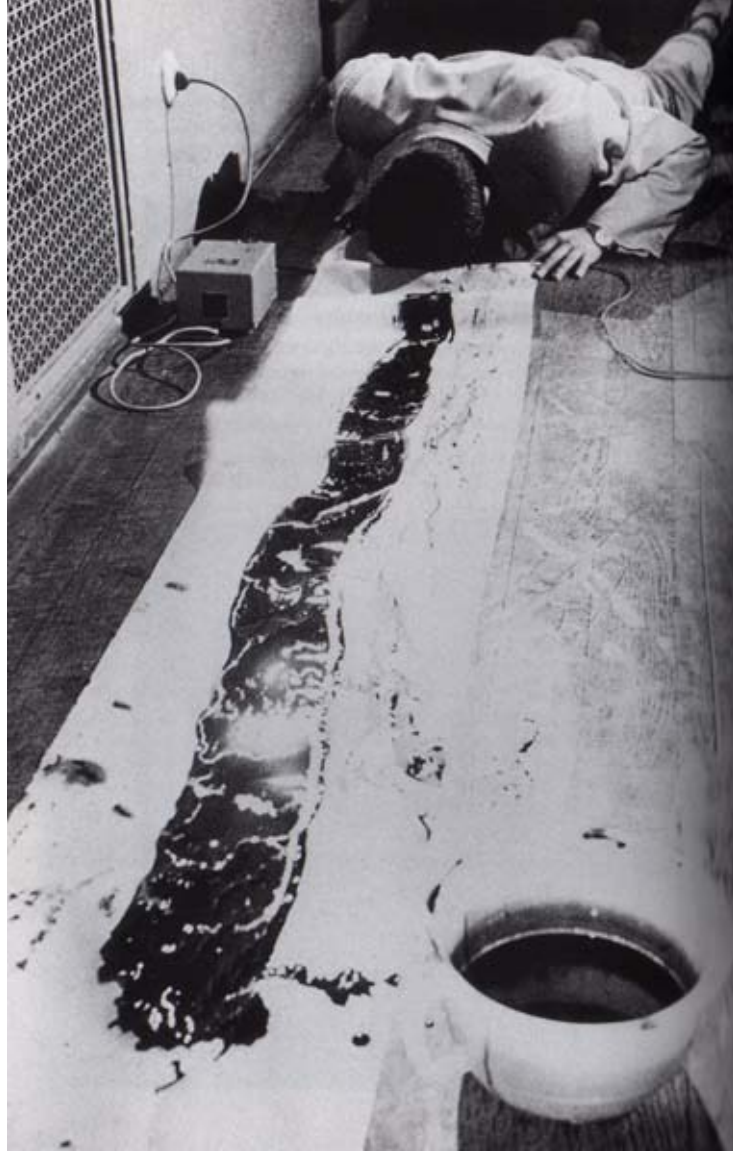
Bazılarının dediğine göre Brecht, herkesin benzer bir şekilde düşünmesini istiyormuş. Herkesin birbirine benzer şekilde düşünmesini ben de istiyorum. Ama Brecht bunu komünizm yoluyla gerçekleştirmek istiyordu. Rusya bunu devlet gücüyle yapıyor. Herhangi bir devlet baskısı falan olmadan bu durum burada kendi başına gerçekleşiyor. Madem herkes belli bir zorlama falan olmadan benzer düşünebiliyorsa, neden komünist olmak gereksin ki? Herkes birbirine benziyor, herkes benzer şekilde davranıyor; ve gün geçtikçe artan bir hızla bu yolda ilerliyoruz. (...) Keşke birisi bütün resimlerimi benim yerime, benim için yapabilse. (...) Keşke ipek baskıyı daha çok insan becerse de, yapılan işlerin benim mi yoksa başkalarının mı olduğunu kimse anlamasa; bu harika olurdu. (...) Bu şekilde resim yapıyor olmam bir makine olmak istememden ileri geliyor. Yaptığım her şeyi bir makine gibi yaptığımı hissediyorum; istediğim şey bu.⁴²

1960 sonrası her alanda olduğu gibi sanatta da disiplinler arasındaki sınırların gevşeyerek iç içe geçtiği bir dönemdir. 1962 yılında ortaya çıkan Fluxus bunu yansıtan bir harekettir. Fluxus adını ilk kez 1962’de Almanya’da düzenlediği şenlikle duyurmuştur. Şenlikte, Paik’in gerçekleştirdiği “Baş İçin Zen” adlı gösteri, La Monte Young’un bestelediği müzik eşliğinde Paik’in yere serilmiş bir kağıdı, bir kaptaki

⁴¹ Harvey, **a.g.e.**, s.67

⁴² Yılmaz, **a.g.e.**, s.190-191

domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma başını daldırarak boyaması ile gerçekleşmiştir.(resim 11) “Baş İçin Zen bir müzik parçası mıdır, gösteri midir, resim midir? Elbette ki, hepsi –ya da hiçbiri (seçim sizin). Bu ortak çalışma, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran ve sanat piyasasına yapılan bir eleştiri olarak da okunabilir.”⁴³



Resim 11. Nam June PAİK, Baş İçin Zen, 1962

Aynı yıllarda ortaya çıkan bir yaklaşım da Sol LeWitt ve Joseph Kosuth gibi sanatçıların öne çıktığı “Kavramsal Sanat” tanımı altında gerçekleşen sanatsal üretim ve eylemlerle kendini göstermiştir. Sanat yapıtını duygusal izlerden arındırıp, düşünsel bir alana çekmeye ve yeni bir form yaratmanın tersine düşünsel süreçlere yönelik bir sanat anlayışına yönelten bu yaklaşımda dilin etkinliği gözlemlenmektedir. Joseph Kosuth’un Bir ve Üç İskemle isimli çalışması; ortada

⁴³

Aynı, s.264

bulunan iskemle ve bir yanında iskemleye ait bir fotoğraf ile diğer yanında iskemlenin sözlükten alınmış olan tanımının bulunduğu bir düzenlemedir. Her biri ayrı ayrı bakıldığında farklı bir gerçeklik algısı yaratan göstergeler ile nesneye ilişkin göstergesel bir zincir oluşturmaktadır.

Burada iskemle gösteren, tanım gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth iskemlenin fotoğrafını ekleyerek denklemi hafif karmaşıktırıştır. Bu da nesnenin kendisinin seyirci tarafından algılanması için etkili bir yöntemdir. Sanatçı böylelikle sanatın, semiyotik'in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır.⁴⁴

1960'lı yılların sonlarına doğru gözlemlenen bir başka yaklaşım da Robert Smithson, Michael Heizer, Christo gibi sanatçıların başını çektiği “Yeryüzü sanatı” olarak adlandırılmıştır. Dönemin diğer sanat türlerinde olduğu gibi sanat yapıtının metaya dönüşmesine ve belirli bir kesimin beğenisine hizmet etmesine karşı bir tavırla, devasa genişlikteki alanlara müdahale ederek satın alınabilme olasılığı bulunmayan düzenlemelerden oluşur.

Sanatı doğadan ayrı olarak düşünülmesine karşı çıkan Smithson, çalışmalarını doğal malzemelerle oluşturulmuş ve kendi doğal sürecine bırakmıştır. Bu çalışmaların en bilinen örneği 1969 sonu ile 1970 baharı arasında Utah'taki Büyük Tuz Gölü'ne yaptığı ‘Sarmal Dalgakıran’dır (resim 12). Çalışma tonlarca taş ve toprağın gölün kıyısına taşınarak düzenlenmesi ile gerçekleşmiştir.

Duchamp ile birlikte ortaya çıkan ve 1960'lı yıllardan beri ivmesini arttıran pop, kavramsal, performans, yerleştirme ve çevresel sanatların ortak yönü; güzel sanatlar sistemine karşı çıkarak, sanat ile gündelik hayat arasındaki mesafeyi kaldırma çabalarıdır.

Daha önce gördüğümüz gibi bazı dadalar 1917 yılında sanata hücum ederlerken sanatla hayatı yeniden birleştirmek de hedefleri arasındaydı ve işi daha ileri götüren Rus konstrüktivistleri ise kapsamlı bildiriler yayımlıyor, sanayi ve devlet için iş yaparak düşüncelerini hayata geçiriyorlardı. Sonraki elli yıl boyunca sanatla hayatı yeniden bir araya getirme yolunda verilen çabalar, 1920'li yılların Parisi'ndeki “Sürrealist Araştırma

⁴⁴

Şahiner Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu**, (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 1. basım, s.149)

Bürosu”ndan 1930’ların sosyalist gerçekçi film, roman ve resimlerine, 1950’li yıllardaki New York “Happeningler”ine, 1960’lı yıllardaki Sitüasyonist Enternasyonal’in siyasal tavırları ve Fluxus Hareketinin sanatsal muzipliklerine kadar çok geniş bir yelpazede ortaya çıkıyordu.⁴⁵



Resim 12. Robert SMITHSON, Sarmal Dalgakıran, 1970

⁴⁵

Shiner, **a.g.e.**, s.431-432

Klasik sanat eseri kavramının öne çıkan değerlerine başkaldırı önce 1920’lerde Duchamp’ın “Hazır nesne”siyle eserin biricikliği ve yüceltilmesine, sonra da 1960’larla beraber sanat eserinin sahip olunabilen değil deneyimlenen bir şey olduğu düşüncesi ile sürdürülmüştür. Bu düşünce doğrultusunda Christo’nun gerçekleştirdiği Avustralya sahilinin bir kısmının paketlenmesi de (resim 13) dahil olmak üzere pek çok happening ve arazi uygulamaları örnek gösterilebilir. Bu tür çalışmaların özelliklerinden biri, sahip olunabilirliği, metalaştırmayı olanaksızlaştırmaktır.



Resim 13. CHRISTO ve Jean CLAUDE, Kaplanmış Avustralya Sahili, 1969

Her alanda olduğu gibi sanatta da kavramların sınırlarının belirsizleşmesi ve birbirine içine girmesi postmodernizm ile yoğunlaşarak varlığını hissettiren bir olgu olmuştur. Bu dönemde herhangi bir sanatçının uyguladığı çalışmada boya, fırça gibi resim sanatının öğelerini kullanarak müzik ve dans eşliğinde bir performans icra edip kameraya kaydedilip; yapılan performans sonrasında ortaya çıkan sonuç bir heykel gibi sergilenebilmiştir.

Postmodernistlerin karşıtlığı çoğulcu çeşitliliğin üstüne eklenerek yapılırken bir yandan da kültür içindeki sanat davranışlarının benzerliklerine yapıbozum uygulanır. Bu nedenle resmin tuvalin dışında heykelin ise alışılmış malzemelerin dışında alternatiflerinin

sunumu istenir. Malzemenin öneminden çok kültüre karşı sanat yapma önemlidir diyebiliriz.⁴⁶

Tıpkı modern sanat akımları ile birlikte klasik sanat anlayışının yok olmadığı gibi 1960'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan postmodern sanat hareketleri sırasında ve sonrasında da modern sanat anlayışı varlığını sürdürmüştür. 1970'li yıllarda Kavramsal Sanat savunucuları heykel sanatının başka alanlara kaydığını ve resmin yüzyıllardır sürdürdüğü üstünlüğü artık yitirdiğini öne sürmüşlerdir. Ancak 1980'lere gelindiğinde sanat yapıtlarındaki biçim dolgunluğu, sunuş zenginliği ve anlatım yalınlığı göze çarpmaktadır. Bu yıllarda öne çıkan eserler daha çok modern eğilimli çalışmalar olmuştur. 1980'lerde ortaya çıkan bu durum sanatta modernizme bir dönüş olarak algılanmışsa da; modern sanatın, yirmi yıldır dikkatlerin daha farklı söylemlere çekilmesiyle bir süre görmezden gelinmiş olduğundan ileri geldiği söylenebilir.

Ortaya çıkan manzaradan sonra o zamandan beri söylenen, genel olarak şudur: 'İsteyen resim yapar isteyen heykel; isteyen soyut çalışır isteyen figüratif; isteyen kavramsal işler yapar isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşağılanamaz; güçlü olan ayakta kalır vs...' Hadise, modernizmin seçkinciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkarılmasıdır; ki bu da postmodernizm denen şeydir.⁴⁷

⁴⁶ Akçaoğlu Zeliha, **Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernizm, Anadolu Sanat**, Bahar 2004, sayı: 15, s: 115

⁴⁷ Yılmaz, **a.g.e.**, s.347

İKİNCİ BÖLÜM

GENEL OLARAK TASARIM KAVRAMI

1. TASARIM TANIMI

Tasarım sözcüğü barındırdığı anlam yoğunluğu itibarıyla kullanım alanı oldukça geniş bir sözcüktür. Tasarımın tanımı farklı kaynaklarda çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Genel olarak, bir problemi çözmek amacıyla ortaya çıkan ve daha önce var olmamış yeni bir ürünle sonuçlanan zihinsel ve fiziksel çalışmalar süreci olarak özetlenebilir. Tasarım, tasarlama, tasarı gibi sözcükler İngilizce’de ‘Design’(Dizayn) sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Faruk ATALAYER’e göre: “Yaratıcı süreçte, işlevin-anlamın belirlediği, işleve uygun düşünülen formun, tatbik edilebilecek bir teknikte düzenlenmesi, ‘dzayn’ı’ (tasar’ı) meydana getirmektedir.”⁴⁸

Çevremizde gördüğümüz ve gündelik yaşantımızda sıklıkla kullandığımız insan ürünü olan her şey bir tasarım ürünü olmak durumundadır. Hepsinin ortak noktası bir eksiklik ya da sorunun giderilmesi amacıyla ortaya çıkmış olmalarıdır. Bu bağlamda tasarım süreci öncelikle bir eksiklik ya da sorunun tespiti ile başlar.

Bütün bu karmaşık ve yaygın yapısıyla dizayn, Türkçe karşılığıyla ‘tasarım’ nedir? Böyle bir soruya verilebilecek en genel yanıt: “Dizayn, bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide’dir”. Buna göre dizayn, ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bir tasavvur, bir biçim (form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır.”⁴⁹

Bu bağlamda insanlık tarihinin alet yapımı ile başladığı düşünüldüğünde, tasarım kavramının insanlık tarihiyle birlikte başladığını söylemek yanlış olmaz. Bu uzun geçmişe rağmen tasarım kavramının üzerinde durulmaya başlanması 19. yüzyıl

⁴⁸ Atalayer Faruk, **Temel Sanat Öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994)

⁴⁹ Tunali İsmail, **Tasarım Felsefesine Giriş**, (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2. baskı, 2004) s.12

endüstri devrimiyle birlikte olmuştur. Tasarım kavramına en önemli katkıyı Walter Gropius'un 1919'da kurduğu Bauhaus Okulu yapmıştır. Dönemin eğitim kurumları, salt estetik bir amaç doğrultusunda eğitim veren sanat akademileri ile dekoratif ve işlevsel amaçlara yönelik eğitim veren uygulamalı sanat okullarıdır. Bauhaus bu iki farklı amacın bir arada olabileceği düşüncesine ağırlık vermiştir. "Bu okuldaki öğrenciler, binaların ve çeşitli donatımların tasarımında rol alıyorlardı. Tasarımın amacını hiçbir zaman göz ardı etmemek koşuluyla, kendilerine hayal güçlerini kullanma ve cesur deneyler yapma olanağı veriliyordu."⁵⁰ Bauhaus ile birlikte tasarım, usta – çırak ilişkisi ile devam eden geleneksel bağlamından çıkıp modern halini almıştır. Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi önemli sanatçıların ders verdiği okul, sanatsal estetik değerleri zanaatla birleştirme amacındadır. Bauhaus'un sanat ile zanaat arasında zamanla meydana gelen mesafeye karşı tavrı Gropius'un şu sözlerinden anlaşılabilir:

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz. ...Sanatçıyla zanaatçı arasında özde hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır. İradesinin denetleyemediği zamanlar olan nadir esinlenme anlarında tanrının lütfuyla çalışması sanat şekline bürünebilir. Fakat her sanatçı zanaatına ehil olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından biri de burasıdır. Gelin, zanaatçıyla sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sınıf ayrımlarının olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. El ele vererek yeni bir gelecek bina edelim.⁵¹

Endüstri ürünü ve sanat yapıtının en büyük ortak noktası, her birinin bir tasarım objesi olarak meydana gelmiş olmasıdır. Bir başka ortak yönü de estetik olabilme özelliğidir. Ancak bu durum aynı zamanda bir ayrılığı da ortaya koymaktadır. Estetik olma özelliği sanat yapıtının özü gereğidir. Bir anlamda sanat yapıtının estetik ihtiyaç bağlamında bir işlevselliği vardır. "Güzel her insanın sorunu olduğuna göre, güzeli araştıran estetik de insanlığın ortak sorunudur. Ruhsallığı iyiden iyiye sakatlanmamış olanların dışında tüm insanlar belli bir ölçüde, belli bir çerçevede güzelle ilgilenir."⁵² Endüstri ürününün ise öncelikli olarak işlevsel olması gereklidir.

⁵⁰ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. basım, 2004) s.560

⁵¹ Shiner, **a.g.e.**, s.386

⁵² Timucin Afşar, **Estetik**, (İstanbul: Bulut Yayınları, 6. baskı, 2003) s.14-15

Tasarım olarak estetik, ama işlevsel olmayan bir otomobil ereğine uymayan, bu bağlamda, otomobil olmayan bir otomobil tasarımıdır. Çünkü bir otomobilin otomobil olması, ilkin onun işlevsel olması anlamına gelir. Buna göre, tasarım olarak estetik olmayan, ama işlevsel olan bir otomobil, işlevsel olmayan, tasarımıyla estetik olan bir otomobilden daha fazla otomobil olma anlamına sahiptir.⁵³

2. TASARIM SÜRECİ

Tasarım, çeşitli aşamalardan geçen, tek bir formülle uygulanamayan esnek bir süreci kapsar. “...tasarıma ve yaratıcılığa ilişkin yöntemlerin çoğu da doğrusal, katı, kesin kurallar içeren yöntemler değildir ki, katılık ve değişmezlik, tasarım sürecine aykırıdır.”⁵⁴ Bir tasarım sürecinde genel olarak sorunun belirlenmesi, bilgi toplama, çözümleme ve karar aşamaları uygulanır. Aşağıda açıklamaları verilen başlıklar bir tasarımın gerçekleşmesi için olması zorunlu olan etmenlerdir.

2.1 PROBLEM

Her tasarım süreci çözülmesi gereken bir problemi barındırır. Tasarım süreci sonucunda ortaya çıkan ürünün niteliği bu problemin ne olduğu ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla problem ne kadar detaylı tanımlanırsa tasarımın problemin çözümüne katkısı o kadar çok olacaktır. Problem belirlenirken göz önünde bulundurulacak öncelikler, sanat yapıtı ve endüstri ürünü tasarımı için farklıdır. Endüstri ürününde sorun, beklenen işlevselliğe göre tasarım sürecinin başlangıcında şekillenirken; sanat yapıtına yönelik bir tasarımda, tasarımcının(sanatçı) sürecin başında kendi içinde bir sorun olarak tanımladığı bir konu var olsa da sorun, yapıtın tamamlanmasına kadar varlığını sürdürebilir. Bir sanat yapıtında olması zorunlu olan estetiğin ne şekilde oluşturulacağı da tasarımın oluşum sürecinin bütününde belirlenebilecek esneklikte olabilir.

Taslaktan gerçekleşmişliğe doğru uzanan bir serüvendir bu. Tartışma taslak yapıtla gerçekleşmiş yapıt arasında büyük dönüşümlerin getirdiği o büyük uzaklığı koyar. İlk biçim

⁵³ Tunalı, **a.g.e.**, s.27-28

⁵⁴ Öztürk Nazmiye, **Tasarım Sürecinde Yaratıcılık Yöntemlerine Kuramsal Bir Yaklaşım**, Anadolu Üniversitesi, 2001, s.25

hiçbir zaman son biçime uymaz. Hatta bazen ilk biçim son biçime hiç benzemez. Yapıtı yaratıcısının elinde ya da zihninde bir taslak olarak var eden koşullar, onun gene yaratıcısının elinde ya da zihninde bir yapıt olarak gerçekleşmesini sağlayan koşullardan iyiden iyiye ayrılır.⁵⁵

2.2. YARATICILIK

Bir tasarım nesnesinin özgün olma niteliğini sağlayan unsur yaratıcılıktır. İnsana özgü bir yeti olarak yaratıcılık, doğada var olan öğelerin çeşitli yollarla değiştirilerek daha önce benzeri olmayan yeni ve özgün olanı ortaya çıkarma işidir. “Yaratıcılık ne doğadışı bir olay, ne de ‘ilahi’ bir bağlıştır. İnsani bir özellik olarak, doğanın bir ‘oluşu’, doğanın bir ‘sürecidir’. Doğadan üstün, doğaya aykırı bir yaratıcılık yoktur. O, insanın doğasındadır. Ya da yaratıcılık doğada, doğa yaratıcılıktır.”⁵⁶ İnsanı hayvandan ayıran özelliklerden biri de yaratıcılıktır. İsmail Tunalı, Tasarım Felsefesine Giriş isimli kitabında şöyle izah ediyor: “Yaratmak, insanın doğa varlığına insansal bir katkısıdır. Diğer canlılar, doğa varlığını, empirik dünyayı aynen benimsedikleri, ona uyum sağladıkları halde, insan, doğaya bir insansal dünya katarak doğayı insansal bir doğa varlığı haline getirir.”⁵⁷

Yaratıcılık, yetenek gibi Tanrı vergisi bir nitelik olarak az sayıda insanın sahip olduğu bir özellik gibi düşünülse de her insanın sahip olduğu ancak pek çoğunun farkında olmadığı ve çalışarak geliştirilebilecek bir özelliktir. Yaratıcı bir kişiliğin her türlü bilgiye karşı meraklı, düşünce yapısını yaşadığı toplumun değer yargıları ve dayatmalarına karşı koruyabilmiş, yeni fikirlere açık ve cesur olması gerekir.

Yaratıcılık her şeyden önce yeni olanı ortaya çıkarma işidir. Bu eylem, bir keşif gibi daha önce varlığı bilinmeyen ancak var olanı ortaya çıkarmak değil, var olanı değiştirip dönüştürerek daha önce hiçbir zaman var olmamış olanı meydana getirmektir. Bunu sağlamak için yaratım sürecinde, abartma, kaynaştırma, benzetme, başkalaşım, dönüştürme, zıtlık gibi çeşitli yöntemlerden faydalanılabilir. Bu süreçte önemli olan bir başka etmen de konu ile ilgili verilerin toplanıp, kişinin kendi

⁵⁵ Timuçin, **a.g.e.**, s.44

⁵⁶ Atalayer Faruk, **Güzel Sanatlar Eğitime İlginç Bir Katkı**, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 13, s. 43

⁵⁷ Tunalı, **a.g.e.**, s.51

birikimleri ile harmanlanarak uygulanmasıdır. Yaratıcı kişiliğin ilgili ya da ilgisiz her konuda olabildiğince bilgiye açık olması gereklidir.

Özü gereği bir yaratma eylemini içinde barındıran tasarım süreci ile yaratıcılık arasında kopmaz bir bağ mevcuttur. “... Yaratıcılık ve tasarım birbirlerinin ardılı değil koşutudur. Başka bir deyişle, tasarlama eylemi yaratıcılıktan bağımsız olmadığı gibi, yaratıcılık da bir sorun çözme etkinliği olan tasarımdan ayrı düşünülemez, birbirlerini belirlerler.”⁵⁸

2.3. TASARIM NESNESİ

Tasarım nesnesi bir tasarım sürecini var eden problemlerin çözümü olarak sürecin sonunda ortaya çıkan yaratılmış nesnedir. Tasarım nesnesi, öncesinde zihinde oluşturulan taslakların eskiz ve maketlerinin geliştirilip bir arada değerlendirilmesi ile oluşturulan son sentezin uygulanması ile oluşur. Ne şekilde olursa olsun bir sorun ya da sorunlar bütününe çözmek üzere başlayan bu süreç, insana özgü bir yeti olan yaratıcılık yoluyla sorunu ortadan kaldıracak nesneye ulaşır. Bu nesne, teknik bir ürün de, bir sanat yapıtı da olabilir.

...farklı katmanlardan oluşan tasarım ve endüstri tasarımının doğduğu kaynak, insandır, insanın düşünce varlığıdır, ide'dir, konsept'tir. Tasarım, bu ide'nin, konsept'in bir nesnede somutlaşmasıdır. Bu anlamda, tasarım, tinsellik kazanmış nesne demektir. Bir nesnenin tinselleşmesi, onun düşünsel bir biçim kazanması ya da böyle bir biçim içinde ifade bulmasıdır. Böyle biçim kazanmış bir nesne bir tasarım varlığı olarak gündelik kullandığımız bir eşya, örneğin bir masa, bir iskemle, bir bardak, bir sürahi, bir giysi, bir kravat vb. endüstri ürünü ya da bir resim, bir heykel, bir mimari yapı ve bir müzikal kompozisyon gibi bir sanat yapıtı olabilir.⁵⁹

⁵⁸ Öztürk, **a.g.e.**, s.23
⁵⁹ Tunalı, **a.g.e.**, s.72

HEYKELDE TASARIM SÜREÇLERİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

1. MODERN DÖNEM ÖNCESİ HEYKEL TASARIMI

Binlerce yıllık geçmişe sahip bir sanat dalı olan heykel sanatında, 19. yüzyıla kadar diğer sanat dalları gibi usta – çırak ilişkisi yoluyla aktarılan usul ve yöntemler kullanılmamıştır. Klasik heykel anlayışında kullanılan teknik ve malzemeler günümüz heykel sanatının da vazgeçilmez öğeleridir. Mağaralara çizilen ve oyulan av hayvanı tasvirleri henüz yerleşik hayata geçilmediği buzul çağında gerçekleştirilmiş resim olarak değerlendirilebilecek ilk örneklerdir. Heykel sanatına dair ilk örnekler tarih öncesi çağlarda, toprak, taş, kemik ve ahşap gibi malzemelerle yapılmış heykelciklerdir. Bu heykelcikler genellikle bereketi ve doğurganlığı simgeleyen ve bu yönde bir fayda beklenerek yapılan kadın figürlerinden oluşur.

Tarih öncesi çağlara ait heykelciklerin önemli bir kısmı kadınları betimlemekte, erkek betimlemelerine ender olarak rastlanmaktadır. Kadınların göğüsleri, karın ve kalçaları çoğunlukla abartılarak gösterilmiştir. Bunlar “ana tanrıça”yı ya da “bereket tanrıçası”nı simgelemektedir. Heykelciklerin genellikle Paleolitik Çağ’ın son dönemlerinden (MÖ 70.000-15.000) başlayarak çoğalma, bereket ve doğanın yaratıcı gizemini temsil ettikleri, aynı zamanda koruyucu oldukları kabul edilmektedir.⁶⁰

Bu heykelciklerin tasarımında, işlevine uygun bir biçimde figürün belirli yerlerinin abartılmış olduğu gözlemlenir (resim 14). İ.Ö. 6000 ile 4000 yılları arasında başladığı kabul edilen yerleşik hayat ile birlikte tarım ve hayvanların evcilleştirilmesi başlamıştır. Yenitaş Çağı (Neolitik Çağ) adı verilen bu dönemde pişmiş toprak kaplar gözlemlenir ve taşı delme ve cilalama bu çağa ait buluşlardır.

⁶⁰

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, cilt.2, 1997) s.783



Resim 14. Willendorf Venüsü, M.Ö. 25 000, Avusturya

Yenitaş Çağı öğeleri Ortataş Çağında hazırlanmış olup, artistik anlatımda büyük değişiklik gösterir. Majik, yani büyü ile ilgili Eskitaş Çağı sanatından, konstrüktif bir düzende olan anlatıma yönelme bu devrede önem kazanır. Bu yüzden mekân yaratıcı ve doğa süsleyici bir sanat ortaya çıkar. Bu mekân yaratma gücü, kaplardaki boşlukta, pişmiş topraktan yapılan ölü sandukalarında belli olur.⁶¹

Heykel sanatındaki ilk büyük değişim Mısır medeniyetinde gözlemlenir. Gerçeğe yakın ilk figürler bu medeniyette görülmüştür. Ölümden sonra yaşam inancının olduğu Mısır'da krallar öldüğünde bedenleri mumyalanarak korunmaya çalışılmış ve heykeltıraşlara sert granitten kralın büstünü yaptırarak mezarın gizli bir

⁶¹

Turani Adnan, **Dünya Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. basım, 1992) s.33

köşesine koyulmuştur.(resim 15) “Heykelci sözcüğü o zaman, ‘yaşamı Koruyan kişi’ ile eş anlama geliyordu.”⁶² Mısır heykelinin en önemli özelliği anıtsal heykel anlayışına sahip olmasıdır. Bu dönemde devasa boyutlarda anıt heykellere rastlanır. Ayrıca rölyefler de Mısır heykelinde önemli bir yer tutar. Mısır heykeli çoğunlukla taş oymacılığına dayanır.



Resim 15. Yeşil Baş, M.Ö. 500, Altes Müzesi, Berlin

Bir diğer önemli merkez de Antik Yunan’dır. Mısır’dan oldukça etkilenen Yunan sanatı, Mısır’daki gibi görkemli ölçülere ulaşmasa da heykel mimari içinde yerini almıştır. Teknik anlamda pek çok ilerlemenin kaydedildiği bu dönemde, vücut yapısını göstermenin önemli olduğu yolundaki anlayış, heykeltıraşları figürün anatomisini ayrıntılı incelemeye ve elbise kıvrımlarının altında kalan kısımların bile

⁶²

Gombrich, a.g.e., s.58

doğruluğunu sağlamaya itmiştir. Mısır heykeli, ilahi bir amaca yönelik olarak gerçekleştirilmiş çalışmalardan oluşur. Heykellerde ve rölyeflerde anlatılanlar gerçek olaylardır. Antik Yunan’da ise heykel insanlar için yapılmıştır ve anlatılan hikâyeler efsaneye dayanan, tanrıların başından geçtiğine inanılan hikâyelerdir. “Mısır sanatı seyirci için yapılmamıştır. Grek sanatında ise, asıl ilke, seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir. Bu bakımdan heykel başkalarının görmesi ve değerlendirmesi noktasından ele alınmıştır.”⁶³

Ortaçağ sanatı ise Hristiyanlığın doğuşundan sonra, Hristiyanlığı benimseyen toplumlarda ortaya çıkmış, dinsel niteliği ağır basan bir sanattır.

Hristiyanlık, başlangıçta Yahudiliğin tasvir yasağını benimsediği için ilk resim örnekleri, ancak 3. yüzyıldaki katakomb duvarlarında karşımıza çıkar. Bu resimler genellikle çok basit ve şematiktir. Okuma yazma bilmeyen Hristiyanların vaazlarda anlatılan dinsel olayları gözlerinde canlandırabilmeleri için yapılmışlardır.⁶⁴

Avrupa’da ortaya çıkan Rönesans ile birlikte dinin etkisi ortadan kalkmasa da sanatçılar ifade biçimlerini güçlendirecek ortamı bulmuşlardır. Resimde perspektifin kullanılmaya başlanması ve yağlı boya gibi yeni teknikler ortaya çıkarken, heykelde de antik yunandan beri görünmeyen anatomi incelemelerine dayalı çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu dönemin heykeltıraşları, figürü detaylı olarak incelemiş ve antik yunan heykellerini araştırmışlardır. Bu dönem sanatçıları, saray, kilise ve soyluların istekleri doğrultusunda eserler ortaya koymuştur. Resim ve heykel sanatlarının diğer zanaat dallarından ayrı olarak değerlendirilmeye başlanması, bu dönemde gerçekleşen toplumsal değişimlerin neticesinde ortaya çıkmıştır.

Klasik heykelcilik anlayışı, sanat kavramının modernizm ile birlikte zanaattan ayrılarak farklı bir konuma geçmeye başladığı 19. yüzyıla kadar, gerek teknik gerekse içerik anlamında belirgin bir değişikliğe uğramadan uygulanmış gelmiştir. İki dönem arasında gözlemlenen önemli farklardan biri heykel tasarımında problemin, yani heykelin yapılış amacının belirlenmesidir. Modern sanatçı bir yapıta genellikle kendi

⁶³ Turani, **a.g.e.**, s.127

⁶⁴ Yücel Ünsal, Yılmaz Tarcan, **Batı Sanatı**,
<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm>

içinde hissettiği bir sorundan yola çıkarak başlarken, klasik sanat anlayışında problem daha çok zanaat kavramına uygun olarak sipariş edilen konu üzerinden şekillenir. 18. yüzyılda gözlemlenmeye başlanan değişimler, sipariş yoluyla yapıt üreten sanatçıları, sanat alıcılarının geçmişin büyük sanatçılarının eserlerine yönelmesi üzerine, sergiler açıp kendi alıcı kitlelerini oluşturmaya itmiştir. Bu durum sanatçının seçtiği konudan kullandığı malzemeye kadar pek çok şeyin değişmesine neden olmuştur.

Geçmişin, akademilerin de gözdesi olan büyük ustalarının sürekli olarak övülmesi, sanat alıcılarını, yaşayan sanatçılara tablolar sipariş etmek yerine, eski ustaların yapıtlarını satın almaya itiyordu. Buna bir çare olarak akademiler, ilkin Paris'te, peşinden Londra'da, üyelerinin yapıtları için yıllık sergiler düzenlemeye başladılar. ...Bu yıllık sergiler, seçkin tabakanın, üzerinde en çok konuştuğu toplumsal olaylar haline geldi ve sergiler bazı sanatçılara ün kazandırırken bazılarına ününü yitirtti. Şimdi sanatçılar, istediklerini bildikleri bir sanat alıcısı ya da beğenilerini tartabildikleri genel bir seyirci kitlesi için çalışmak yerine; göz alıcı ve gösterişli olanın, yalın ve içten olanı daima gölgede bırakma tehlikesinin söz konusu olduğu sergilerde başarılı olmak için çalışmak zorundaydılar. Sanatçı, resimleri için aşırı duygusal konular seçerek ve resminin boyutlarını büyütüp, renklerini canlandırarak seyirciyi etkileyip dikkati çekmek gibi, kendisini baştan çıkaran önemli etkilerle karşı karşıyaydı.⁶⁵

2. HEYKELDE MALZEMENİN TASARIM SÜRECİNE ETKİSİ

Dünya üzerindeki her şey, hatta dünyanın kendisi bile heykelin malzemesi olabilir. Piero Manzoni'nin Dünyanın Kaidesi isimli çalışması (resim 16) baş aşağı duran bir kaideden oluşur. Böylece sanatçı dünyanın tamamını heykelin içine katmıştır. Malzeme heykel tasarım sürecinde önemli bir faktördür. Sanatçı genellikle oluşturacağı heykel için yaptığı çizimler ve maketler doğrultusunda uygun malzeme ve yöntemi belirler. Çamur, taş, ahşap ve metal heykel sanatında çoğunlukla kullanılan malzemelerdir.

⁶⁵

Gombrich., **Sanatın Öyküsü**, çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, (İstanbul: Remzi Yayınevi, 4. basım, 2004) s.481



Resim 16. Piero Manzoni, Dünya'nın Kaidesi, Demir – Bronz, 1961

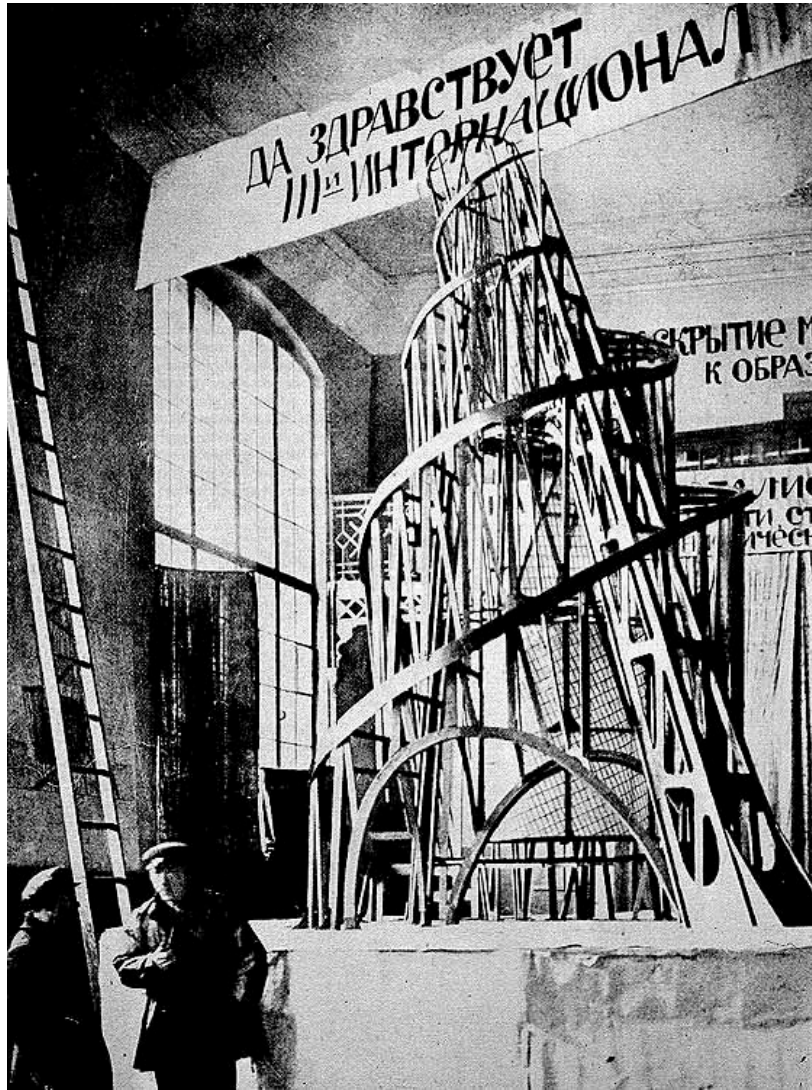
Geçmiş tarih öncesine dayanan çamur ile modelaj tekniği, şekillendirme anlamında diğer malzemelere göre çok daha rahattır. Ekleme ve çıkarma olanağı olan malzeme, çalışma tamamlandıktan sonra ya içi boşaltılıp pişirilerek, ya da kalıbı alınıp bronz, polyester gibi malzemelerle döküm yapılarak son halini alır. Her zaman geri dönüş imkânı sunduğu için eskizi yapılarak son halini almış olan tasarıma, çok fazla değişime uğramadan form verilebilir.

En az çamur kadar uzun bir geçmişe sahip yontma tekniği bir kütleden, çeşitli aletler yardımı ile eksiltme yaparak oluşturulan bir tekniktir. Genellikle oluşturulan tasarımın kilden ya da alçıdan bir maketi yapılarak uygulanacak kütleye oranlanır ve çizilerek eksiltme uygulanır. Aksi halde yalnızca eksiltme yapılabildiği için yanlış bir müdahale sonucu geri dönülmez bir duruma gelinebilir.

Metalin şekillendirilmesi ise genellikle ısıtılarak dövme, keserek ayırma ve kaynak ile birleştirme teknikleri uygulanarak gerçekleştirilir. Bu teknik çamur, taş ve ahşap kadar uzun bir geçmişe sahip değildir. Metal malzemede genellikle dolu bir

kütle söz konusu değildir. Hacim, sac veya çubukların birbirine kaynatılmasıyla oluşturulabilir.

Bu yöntemlerin dışında 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan inşa yöntemi de heykelde kullanılan bir tekniktir. Kübizm ile ilk örneklerine rastlanan inşa yöntemi öncelikle Picasso'nun atık malzemeleri birleştirerek oluşturduğu çalışmalarında görülür. Picasso'dan etkilenen Rus sanatçı Vladimir Tatlin, bu yöntemin sık kullanıldığı konstrüktivizmin en bilinen heykeltıraşlarındandır. (resim 17)



Resim 17. Vladimir TATLIN, 3. Enternasyonal anıtı maketi, 1919,

Malzemeleri birbiri üstüne bindirerek, kaynak ile tutturarak, kesip birbirine geçirerek, yani inşa ederek heykel yapan bu sanatçılar, aynı zamanda birer mühendis ve teknisyen gibi çalışırlar. Sanatçıların kullandığı aletlere gelince... Tahmin edebileceğiniz gibi, artık “alet” kavramı biraz hafif kalıyor. İnşacı heykeller yapmak istiyorsanız; demir, cam, ağaç, taş gibi maddeleri her türlü biçime sokabilen alet, makine ve bunlarla donatılmış bir işliğe (atölye) gereksiniminiz var demektir.⁶⁶

3. MODERN DÖNEM HEYKELTIRAŞLARI ÜZERİNDEN HEYKELDE TASARIM SÜREÇLERİ

3.1. AUGUSTE RODIN

Rodin, heykel sanatında önemli bir yere sahip heykeltıraşlardandır. Onu önemli kılan, bulunduğu dönemin koşullarına göre uygun adımı atma cesaretini göstermiş olmasıdır. Rodin yaşadığı dönemde resim sanatında gözlemlediği değişimleri kendi sanatına uyarlamayı başarmış bir sanatçıdır. Önceleri Rönesans sanatçılarının eserlerini inceleyip bu doğrultuda çalışmalar yapan Rodin, daha sonra izlenimci ressamların tablolarında gözlemlenen yarım bırakılmışlık hissini heykellerinde uygulamaya başlamıştır. Bu tür heykellere alışık olmayan seyirci için çalışmalar önceleri rahatsız edici bulunmuş, tembellik olarak algılanmıştır.

Bu dar kafalı alışkanlıklara aldırmayarak, yaratılış ile ilgili kişisel görüşünü ifade eden Rodin, Rembrandt'ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu şeyi ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu çeşit bir kararın sanatçının bilgisizliğinden kaynaklandığını iler süremez.⁶⁷

Rodin, biçim olarak yeni yöntemler uygulamış olsa da tasarım süreci olarak klasik heykel anlayışına çoğunlukla bağlı kalmıştır. Kilden yaptığı çalışmaları genellikle bronz dökürmüş ya da atölyesindeki çalışanlarına mermer yontusunu yaptırmıştır. Figür ağırlıklı çalışan Rodin için model vazgeçilmez bir öğedir. Eskiz aşamasından çalışmanın bitirilmesine kadar modelden faydalanmıştır. Model ile arasındaki bağ Rodin'in şu cümlesinden anlaşılabilir.

⁶⁶

Yılmaz Mehmet, **Heykel Sanatı**, (Ankara: İmge Kitabevi, 1. baskı, 1999) s.59

⁶⁷

Gombrich, **a.g.e.**, s.530-531

Kopyalayacak herhangi bir şey olmadığında kafamda tek bir düşüncenin bile belirmediğini söylemeliyim; ama doğanın bana gösterdiği biçimleri görünce, söylenmeye ve hatta geliştirilmeye değer bir şey buluyorum hemencecik; bazen, modelle çalışırken hiçbir şey bulamıyormuşsunuz gibi oluyor; sonra birden bire, doğanın küçücük bir parçası gösteriyor kendini, bir demet ten beliriyor ve bu kadarcık hakikat, hakikatin tümünü gözler önüne seriyor ve tek sıçrayışta şeylerle ilgili mutlak ilkeye yükseliveriyorsunuz.⁶⁸

3.2. CONSTATİN BRANCUSI

Romanya’lı bir heykeltıraş olan Brancusi, Bükreş’te aldığı sanat eğitiminden sonra 1907 yılında bir müddet Paris’te Rodin’in yanında çalışmıştır. Ancak bu dönem çok uzun sürmemiştir. Sanatçının 1908 tarihli “Uyku” isimli çalışmasında Rodin’in etkisi görülmektedir (resim 18). Sanatçının mermerden oluşturduğu bu çalışmada, Rodin’in işlerinde çok sık rastlanan bitmemişlik hissi vardır.



Resim 18. Constantin Brancusi, Uyku, Mermer, 1908

⁶⁸

Rodin Auguste, **Düşünce Kıvılcımları**, çev. Sönmezay Ayşegül, (İstanbul: Alkım Yayınları, 1. baskı, 2006) s.157

Brancusi'nin çalışmalarında bu dönemden sonra belirgin değişiklikler gözlemlenir. Aynı temayı işleyen çalışmaların ayrıntılarından arındığı ve giderek soyut formlara döndüğü görülür. Aynı yıl yaptığı bir diğer çalışma olan “Uyuyan Çocuk Başı” isimli çalışmasında(resim 19), taşın tamamını yontmuştur. Çalışmada oran olarak gerçekçi bir yaklaşım vardır, ancak figürdeki detayların azaldığı gözlemlenir. 1910'da yaptığı “Sleeping Muse”(resim 20) isimli çalışmasında, insan başını tüm ayırt edici özelliklerinden arındırarak canlılığın simgesi olarak kullandığı yumurta formuna kadar indirgemıştır. Ayrıca figürün oranları da değişime uğramış, soyutlanmıştır.



Resim 19. Constantin Brancusi, Uyuyan Çocuk Başı, Mermer, 1908



Resim 20. Constantin Brancusi, Sleeping Muse, Bronz, 1910

Brancusi başka heykellerinde de benzer süreçleri farklı konular üzerinden sürdürmüştür. 1910 yılında beyaz mermerden yaptığı “Maiastra” (resim 9) isimli heykeliyle ile başlayan bir dizi çalışma da buna örnek olarak gösterilebilir.

Brancusi’nin Romanya mitindeki bir kuş olan “Maiastra” isimli heykeli, fallus ile yumurtanın birleşimidir, ayrıca insanın kozmosa karşı mücadelesini sembolize eder. ...Brancusi hiçbir zaman bir hayvan sanatçısı olmamış, ancak hayvanları ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Maiastra’yı başka kuş çeşitleri penguen, horoz, balık, fok ve kaplumbağa takip etmiştir⁶⁹

Maiastra’dan yola çıkarak yaptığı çalışmalar yıllarca devam etmiştir. 1919 yılında yaptığı “Altın Kuş” (resim 21) isimli eserinde gövdenin incelendiği ve

⁶⁹

Cabanne Pierre, **Brancusi**, (Paris : Terrail, 2006) s. 89

Maiastra'ya göre ayrıntıların büyük kısmının kaybolduğu görünür. 1925 yılında yaptığı “Uzayda Bir Kuş” adlı çalışmasında ise malzemenin iyice incelendiğini ve yer ile bağlantısının en düşük seviyede tutulduğu gözlenir.



Resim 21. Constantin Brancusi, Altın Kuş, Bronz, 1919

Sanki kuş, uzayda rahatça süzülebilirsin diye, takıntı hissi verebilecek bütün çıkıntılardan arındırılmıştır. Sanatçının belli bir süreçte yarattığı bu işler, sabundan yapılmış bir figürün kullanıla kullanıla iyice ayrıntılarından arınarak, eriyip gitmeden önceki son

hallerine benzetilebilir. Ne var ki, Brancusi'un biçimleri daha fazla küçülmezler; tersine son hallerini koruyarak, sanki büyümek isterler.⁷⁰

Brancusi'nin bu çalışmaları tasarım süreci bağlamında değerlendirildiğinde, sorun olarak ele alınan konunun yalnızca tek bir çalışmada değil, pek çok yapıtta çözümlendiği, her birinde farklı bir şekilde sonuçlandığı ve oluşan formun giderek daha soyut bir hal aldığı görülmektedir.

“Kuşlarım, benzer ortak arayışlardan çıkan farklı objelerin serileridir.” diye yorumlar Brancusi. Küçük farklılıklar her biri için ayırt edicidir. Birleştirici faktör ise keçi derisi diskler ve elektrikli keçelerle yapılan özenli cilalamadır. Mükemmelliği kovalama, ruhsal arayıştan ayrılamazdı ve Duchamp, kendisinin kasıtlı olarak bastırıldığı arkadaşındaki bu “mistik eğilim” in oldukça farkındaydı.⁷¹

Brancusi'nin bir heykelin oluşum sürecinde malzemenin etkisi ile ilgili düşünceleri şu sözlerinden anlaşılabilir: “Taşı yontarken malzemenin özünü, onun gerçek boyutunu keşfedersiniz. El düşünür ve malzemenin düşüncesini izler.”⁷² Bu sözden de anlaşılacağı gibi sanatçı, eserin yapım aşamasında da malzemenin karakterine göre değişime açık bir süreci takip etmektedir.

3.3. PABLO PICASSO

Daha çok ressam olarak anılsa da Picasso, seramikten heykele pek çok disiplinde çalışmalar yapmış, çok yönlü bir sanatçıdır. Picasso'nun geleneksel yöntemlerle kilden şekillendirip bronz dökümü yapılan çalışmaları olmuştur. Bunlardan öne çıkanı 1909 yılında yaptığı “Kadın Başı”(resim 22) çalışmasıdır. Çalışma, parçalanmış geometrik yüzeylerden oluşan bir büsttür. Bu çalışmada sanatçının resim sanatına getirdiği yeniliklerin heykele uygulanmış hali görünür.

⁷⁰ Yılmaz Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, (AnkaraÜtopya Yayınevi, 1. baskı, 2005) s. 72

⁷¹ Cabanne, **a.g.e.** s. 215

⁷² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, cilt.1, 1997) s.286



Resim 22. Pablo Picasso, Kadın Başı, Alçı, 1909

Heykeli farklı malzemelerle tanıştıran sanatçı Picasso olmuştur. Atık malzemeleri kullanarak oluşturduğu çalışmaların, tasarım süreci bağlamında da farklılaştığı gözlemlenir. Bir işe başlarken zihinde oluşan imgenin eskiz ve maket aşaması ile somutlaşması durumu bu yöntemde pek fazla uygulanmaz. Sanatçı bir hurdalık veya benzeri bir yerde gezerken zihnini çalıştırmaya başlar ve gördüğü parçaları birbirleri ile ilişkilendirmeye çalışır. Picasso'nun 1943 yılında gerçekleştirdiği “Boğa Başı”(resim 23) isimli çalışma bu duruma örnek olarak gösterilebilir. “Söylendiğine göre, Picasso, hurdalıkta gezindiği günlerden birinde, bir bisiklet dümeni ve oturağını yan yana görmüş ve ‘dervişin fikri neyse zikri de odur’ misali, onları derhal zihninde bir boğa başı olarak birleştirmiştir.”⁷³

⁷³

Yılmaz, a.g.e., s. 52

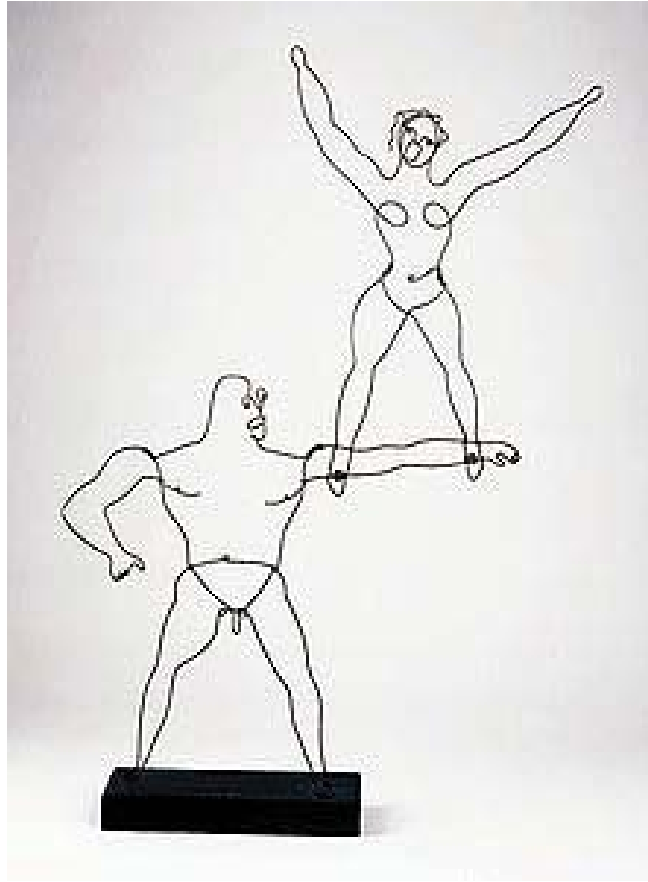


Resim 23. Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri, 1943

3.4. ALEXANDER CALDER

Mühendislik eğitimi almış Amerika'lı bir sanatçı olan Calder, heykel sanatına hareketi katan sanatçı olarak bilinmektedir. Picasso'nun atık malzemeye yaptığı heykellerden etkilenen sanatçı, hurda, kemik ve ağaç parçaları gibi bulduğu her şeyi

heykelleri için kullanmıştır. 1920’li yılların sonlarına kadar, tellerden oluşturduğu figür çalışmaları dikkat çeker (resim 24).



Resim 24. Alexander Calder, Tel, 1928

Soyut resmin öncü sanatçılarından Mondrian’ın evrenin gizemli dengesi ile ilgili düşüncelerinden de etkilenmiştir. Her an hareket halinde olup, aynı zamanda bir dengeye sahip olan evrenin bu durumu sanatçıya esin kaynağı olmuş ve hareketli kompozisyonlar yapmaya itmiştir. “Calder, çeşitli şekildeki ve renkteki biçimleri asarak onların boşlukta dönüp sallanmalarını sağladı. Bu kompozisyonlardaki ‘denge,’ soyut bir kavram olmaktan çıkmış, gerçeğe dönüşmüştür.”⁷⁴ Bu tür çalışmalarına 1934 yılında yaptığı “Bir Evren” (resim 25) adlı çalışması örnek olarak gösterilebilir.

⁷⁴

Gombrich., a.g.e., s. 584



Resim 25. Alexander Calder, Bir Evren, Demir Boru, Tel, Ahşap, 1934

‘Bir Evren’, hareketli küreler içeren motorlu bir cihazdır ve bu nedenle mekanik güneş sistemi modelleri ile ilişkilendirilebilir. Burada Calder, Astronomi teorisyenleri arasında kesişen bir revizyonizmi yansıtan hayali bir modele kalkışmıştır. Calder, ‘Bir Evren’ için konstrüksiyonun hemen yanına açık bir küre içine iki küçük katı kürenin onlar için yapılan yörüngelerinde harekete geçirmesini sağlayan mekanik bir cihaz yaptı. Farklı hızlardaki bir kırmızı ve daha büyük beyaz bir küre belki de ikili bir yıldız sistemini ima ediyordu. Tıpkı bir astronom gibi, Calder, iki hacmin deviniminin birbirleri ile ilişki içinde olduğunu düşünüyordu: ikili yıldızlar bir çemberi tamamlamak için karşılıklı olarak dönerler.⁷⁵

1930 ile birlikte Mondrian’ın atölyesini ziyareti ile birlikte, Duchamp’ın ‘mobiller’ dediği çalışmalara başlayan Calder’e bu işleri yapmakta, aldığı eğitimin katkısı olmuştur. “Hiç şüphesiz Calder, sanatın bilimle paralel olabilmesi görüşünü paylaşıyordu ve ‘kesin, matematik kanunları’ temeline sahipti ve eğitimini aldığı

⁷⁵

Marter Joan, **Alexander Calder**, (Cambridge: Cambridge University Pres, 1997) s. 145–146

bilim, fizik ve matematiği yeni merakı soyutlama ile başarılı bir şekilde kaynaştıırabileceğini biliyordu.”

Geleneksel heykel anlayışında pek rastlanmayan bir durum olan heykelin farklı renklerle boyanmasını Calder, tasarımlarında uygulamıştır. Renk ve hareketin, heykellerinde bir öğe olarak yer aldığı ve evrenin karakterinden ilham alan sanatçının bu çalışmalarında öncelikli olarak ele aldığı sorun, denge ve uyumdur.

3.5. DAVID SMITH

Gençliğinde bir süre otomobil fabrikasında kaynakçılık yapmış olan Smith, metal heykelleri ile tanınır. Önceleri daha çok çizgisel özellikte heykeller yapan sanatçı (resim 26), 1950’li yılların ortalarında hacimli ve kübik çalışmalar yapmaya başlamıştır.



Resim 26. David Smith, Avustralya, Çelik, 1951

Paslanmaz elik malzeme ile oluşturduğu bu çalışmaların bazıları insan figürünü çağrıştırırken bazıları ise herhangi bir nesneye çağrışım yapmaz. Bu çalışmalarından en bilinenleri ‘Cubi’ (resim 27) serisidir. Kp, silindir ve prizmaları farklı aırlarla yerleştirmiş, yüzeyleri ise parlatarak ve doku vererek farklı ışık değerleri elde etmiştir.

Soyut dışavurumcu heykelin en tanınmış heykeltıraşlarından olan Smith, akımın özelliklerine uygun olarak çalışmalarına çoğunlukla belirli bir plan olmaksızın başlayıp, nasıl bir sonuca ulaşılacağı, çalışmanın yapım aşamasında şekillenir. Sanatçının çalışmalarındaki tasarım süreci ile ilgili düşünceleri şu sözlerinden anlaşılabilir.

Genellikle, işin gidişatını daha önceden yaptığım çizimlere pek dayandırmam. Başlangıçta heykelle ilgili çok yoğun duygular iindeysem, sonucun ne olacağını bilme gereksinimi duymam; en önemli şey, çözüm için yapılan mücadeledir. Işin sonu, gereğinden fazla tam ve gidilebilecek son noktaysa, yani yeni bir sorun ortaya koymayacaksa, bir çözümden ziyade bir sorun ortaya koyacak bir sondan başa doğru çalışmaya hazırlarım kendimi. Bazen bir heykele başladığımda, ilk başta kafamda sadece belli bir parçası vardır; gerisi, sanki bir rüyanın gidişatı gibi bilinmeyen bir yolculuktur. Sanatı ortaya çıkaran şey, o işin tekniği, malzemesi ya da kesinliği değil, yaratının kendi içindeki çelişkisidir.⁷⁶

⁷⁶

Yılmaz, **a.g.e.**, s. 175



Resim 27 David Smith, Cubi XIX, 1966

3.6. İLHAN KOMAN

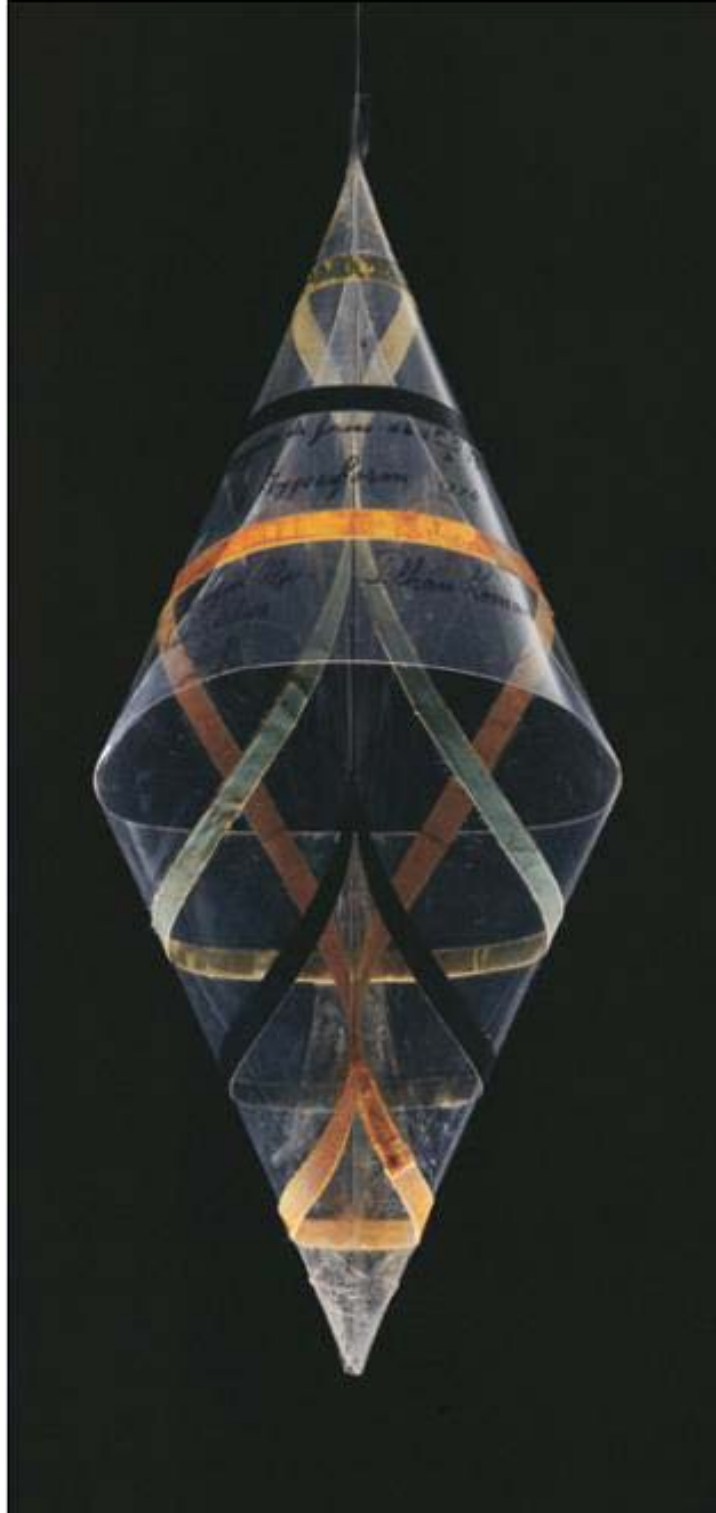
Türk heykelinde önemli bir yeri olan İlhan Koman, Edirne’de doğmuş, hayatının bir bölümünü Türkiye’de, bir bölümünü de İsveç’te geçirmiştir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni birincilikle bitirip burslu olarak Paris’e gönderilmiştir. Türkiye’ye döndükten sonra bir müddet akademide görev almış, aldığı ücret yetersiz geldiği için arkadaşları ile mobilya atölyesi açmıştır. 1958 yılında ömrünün geri kalan kısmını geçirdiği İsveç’e gitmiştir.

Her çeşit malzemeyle çalışmış olan sanatçının bir özelliği de Calder gibi matematikle heykeli bağdaştırmasıdır. Koman’ın çalışmalarında sıklıkla altın oranı ve pi sayısı gibi çeşitli matematiksel öğeleri kullanmıştır. Bunlardan biri dört eşit kareden oluşan bir dikdörtgenin uçlarının 360 derece kıvrılarak birleştirilmesi ile ortaya çıkan “Hiperform” (resim 28) adını verdiği çalışmasıdır. Kendisine ait, İsveç Bulgular Kurumu tarafından tescillenmiş matematiksel buluşlarını bu ve birkaç çalışmada uygulamıştır. Koman’ın sanat ve sanat yapıtının oluşum sürecine ilişkin düşünceleri şu sözlerinden anlaşılmaktadır.

Bir nesnenin sanat olması için, has, öz, gerçek olması gerekir. Sanatta tek ölçü budur. Sanatın kopya, özentî, taklit olmayan, kendi kendine bir olay olması gerekir. Bu, küçük veya büyük de olur, obje de eşya da olur, figüratif veya non-figüratif de olur. Bütün sorun tek ve gerçek olmasıdır... bir de Racine’in sanatı tarifi vardır: sanat, hiçbir şeyden bir şey yapmaktır. Ben bazen çalışmamdan memnun olmayınca, kendi kendime küfür ve alayla Racine’in lafını tersyüz edip, şimdi bir şeyden hiçbir şey yaptın be mübarek adam, derim. Aslında sanat, bence insanın bilinmeyene doğru çıktığı bir serüvendir. Sanatçı, devamlı kendisini yenileyebilmelidir.⁷⁷

⁷⁷

Özsezgin Kaya, **İlhan Koman Retrospektif**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) s. 18



Resim 28. İlhan Koman, Hiperform, Şeffaf Plastik, 1983

3.7. JOSEPH BEUYS

Heykelde postmodern dönemin önemli sanatçılarından biri olan Beuys, bu dönemin çoğu sanatçısı gibi tek bir alanda değil, grafik, resim, performans ve video sanatı üzerine çalışmalar yapmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda Alman Hava Kuvvetleri'ne katılmış, uçağı Kırım'da düşürülmüş ve orada yaşayan göçebe tatarlar tarafından donmasının önlenmesi amacıyla yağ ve keçeyle sarılarak kurtarılmıştır. Bu olay sanatçıda iz bırakmış ve yaptığı çalışmalarda bu malzemeleri çoğu kez kullanmıştır(resim 29).



Resim 29. Joseph Beuys, The Pack, enstalasyon, 1969

Beuys, heykelde kullanılmamış malzemeleri kullanarak, sanata ready-made kavramını getiren Duchamp ile karşılaştırılmıştır. Duchamp ve Beuys'un sanata bakışları ve üretim süreçlerindeki farklılıklar ile ilgili Mehmet Yılmaz şöyle söylüyor:

Duchamp, nesneleri kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak, nesnelerin sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorguluyordu; derdi nesneydi, üründü. Beuys ise nesneleri kendi bağlamlarından tamamen uzaklaştırmak istemediği gibi, kullandığı nesnelerin doğalarından, özelliklerinden –oldukları gibi- yararlanmış; malzemeye yabancılaşmak yerine onu tanımaya çaba göstermiştir. En önemlisi de ‘ürün’den (sonuçtan) ziyade (ya da en az sonuç kadar) ‘süreç’ üzerinde de kafa yormuştur; başka bir deyimle, Beuys'ta ürün, süreçtir. Duchamp'ta her nesne sanat eseri; Beuys'ta her insan sanatçıdır, iş başındaki bir heykeldir. Dolayısıyla, Beuys açısından insan, hem özne (sanatçı), hem nesnedir (sanat yapıtıdır).⁷⁸

Çalışmalarında sonuçtan çok süreç ile ilgilenen sanatçı için kullandığı malzemeler göz önünde bulundurulduğunda, ortaya çıkan sonucun kalıcılığını sorun etmediği anlaşılmaktadır.

⁷⁸

Yılmaz, a.g.e., s.275

SONUÇ

Her alanda köklü değişimlerin gözlemlendiği modern dönem ile birlikte, heykel sanatında da gerek biçim gerekse içerik bağlamında geleneksel anlayışın ötesine geçen bir döneme girilmiştir. Bu da beraberinde heykelin tasarım sürecinde değişmelere neden olmuştur. Gözlemlenen ilk belirgin değişim, aynı zamanda bir tasarım nesnesi olan heykelin problemi, yani yapılış nedeninde ortaya çıkar. Modern döneme kadar bir gereklilik ve işlev doğrultusunda bir amaca sahip olan heykel sanatı, modernizmle beraber işlevsellik özelliğinden kurtularak kendi varoluş amacına yönelik sorunlar doğrultusunda gerçekleşen bir tasarım sürecine sahip olmaya başlamıştır.

Bu bağlamda modern dönem heykel sanatında tasarım süreci, sanatçıdan sanatçıya değişen bir çeşitlilik göstermiş, malzeme ve yöntemde sınırların genişlemesi ve sanat yapıtının var oluş nedenlerinin değişime uğraması bu çeşitliliğin oluşumunda etkili olmuştur. Bir heykel tasarımını var eden problemler de önceden belirlenen bir sorun üzerinden, değişmeksizin malzemeye aktarılan bir süreçten çıkıp, tasarım sürecinin bütününe kapsayabilen bir değişim göstermiştir. Çağdaş heykeltıraşlar üzerinden yapılan bu incelemede görülmüştür ki heykelde tasarım süreçleri sanatçıdan sanatçıya değiştiği gibi, heykeltıraşlar bütün çalışmalarını tek bir tasarım süreci üzerinden değil farklı süreçleri uygulayarak oluşturmuştur. Sanatçıların ilgilendikleri alanlar çalışmalarına yansımış ve heykel sanatında daha önce uygulanmamış teknik, malzeme ve yorumlar getirmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Atalayer, Faruk. **Temel Sanat Öğeleri.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. 1994
- Cabanne, Pierre. **Brancusi.** Paris : Terrail,. 2006
- Elsen Albert E. **Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises.** New York: G. Braziller. Sekizinci basım. 1974
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü.** Çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi. Dördüncü basım. 2004
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu.** Çeviren: Sungur Savran. İstanbul: Metis yayınları. İkinci basım. 1999
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi.** Çeviren: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi. Birinci basım. 1984
- İnankur, Zeynep. **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi. Birinci basım. 1997
- İşpiroğlu, Nazan ve Mazhar İşpiroğlu. **Sanatta Devrim.** İstanbul: Remzi Kitabevi. Üçüncü basım. 1991
- Keser, Nimet. **Sanat Sözlüğü.** Ankara: Ütopya Yayınevi. Birinci basım. 2005
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi. Üçüncü basım. 2004
- Marter, Joan. **Alexander Calder.** Cambridge: Cambridge University Pres. 1997
- Modernizmin serüveni : bir "temel metinler" seçkisi : 1840-1990.** hazırlayan Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Birinci basım. 1997

- Özsezgin, Kaya. 2005. **İlhan Koman Retrospektif**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rawson, Philip. **Sculpture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Pres. 1997
- Rodin, Auguste. **Düşünce Kivılcımları**. Çeviren: Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Alkım Yayınları, Birinci basım. 2006
- Shiner, Larry. **Sanatın İcadı**. Çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Birinci basım. 2004
- Sözen, Metin ve, Uğur Tanyeli. **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi. dokuzuncu basım.2007
- Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu**. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi. Birinci basım. 2008
- Tanilli, Server. **Uygarlık Tarihi**. İstanbul: Adam Yayınları. Dokuzuncu basım. 2003
- Timuçin, Afşar. **Estetik**. İstanbul: Bulut Yayınları. Altıncı basım. 2003
- Tunalı, İsmail. **Tasarım Felsefesine Giriş**. İstanbul : Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. İkinci basım. 2004
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Remzi Kitabevi. Yedinci basım. 2009
- . **Dünya Sanatı Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi. Dördüncü basım. 1992
- Türk Dil Kurumu **Büyük Türkçe Sözlük**, Dokuzuncu basım. Ankara: 1988
- Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınları. Birinci baskı. 2005
- . **Heykel Sanatı**. Ankara: İmge Kitabevi, Birinci basım. 1999

Ansiklopediler

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. Cilt: 1 ve 2. 1997

Dergiler

- Akçaoğlu, Zeliha. **“Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernizm”** Anadolu Sanat Dergisi, sayı: 15, Bahar 2004
- Atalay, Rahmi. **“Brancusi’nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama”** Anadolu Sanat Dergisi, sayı: 18, 2007
- Atalayer, Faruk. **“Güzel Sanatlar Eğitime İlginç Bir Katkı”** Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 13, Güz 2002

Tezler

- Yılmaz, Ercan. **“Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım”.** Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, S.B.E. Eskişehir, 2002
- Öztürk, Nazmiye. **“Tasarım Sürecinde Yaratıcılık Yöntemlerine Kuramsal Bir Yaklaşım”** Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, S.B.E. Eskişehir, 2001

İnternet Kaynakları

Yücel Ünsal - Yılmaz Tarcan. Batı Sanatı,
<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm>