

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERNİZM SONRASI BATI HEYKEL SANATINDA
BİÇİMSEL YAKLAŞIMLAR VE TAŞ

Hazırlayan
Şeyma ÇOBANOĞLU

Danışman
Yard. Doç. Gökçen ERGÜR

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

11 /07/2011

Adı SOYADI:

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisanas öğrencisi Şeyma Çobanoğlu' nun 'Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş' konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/ PROJE FORMU: Tez/ Proje No: Konu No: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/ Proje Yazarının:

Soyadı: ÇOBANOĞLU

Adı: Şeyma

Tezin/ Projenin Türkçe Adı: Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar Ve Taş

Tezin/ Projenin Yabancı Dildeki Adı: Formal Approaches and Stone in Western Sculpture Art After Modernism

Tezin/ Projenin Yapıldığı:

Üniversite: Dokuz Eylül
Üniversitesi

Enstitü: Güzel Sanatlar
Enstitüsü

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 148

Referans Sayısı: 150

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Gökçen

Soyadı: ERGÜR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Heykel
2. Taş Heykeller
3. Modernizm
4. Biçim

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Sculpture
2. Stone Sculpture
3. Modernism
4. Form

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum:

Evet:

Hayır:

ÖZET

Bu çalışmada, 20. yüzyılda modernleşme süreci ve sonrasındaki heykel sanatında malzeme olarak taşın kullanılması ele alınmıştır. Sanatta değişen tanım, kavram ve yaklaşımların biçimsel etkileri ve taşın bu etkilerdeki rolü örnekler üzerinden incelenmiştir.

Birinci bölümde batı plastik sanatlarını etkileyen Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi ve onların sonucundaki gelişmelere değinilmiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının sonuçları ve etkilerinin ne olduğu ile tüm bu etkilerin sanatta nelerin doğmasına sebep olduğu ve soyut sanatın ortaya çıkışı yer almaktadır.

İkinci bölümde modernizmin temel kavramı; soyut ve soyutlama merkezli heykelde, taşın doğrudan biçimlendirme malzemesi olarak nasıl yer aldığı, heykeltıraşların biçimsel yaklaşımları ve etkilendikleri görüşler ve temalar üzerinden ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde 20. yüzyılın ikinci yarısında, heykelin değişen tanım ve kapsamlarından bahsedilmiş ve bu değişim üzerinden taşın heykelde yeni yaklaşımları, biçimleri; doğal malzeme oluşu, ham malzeme oluşu ve işlevselliği ile kullanılması ele alınmıştır.

ABSTRACT

The scope of this thesis is the use of stone as a material in sculpture during modernization process in the 20th century and after it. The formal effects within the change of definitions, notions and approaches in art and the role of stone in these effects are examined with the examples.

In the first chapter, French Revolution and Industrial Revolution which have affected the western plastic arts, and the progress of their consequences are mentioned. What are the results and the effects of World War I and World War II, and what caused to be brought into the world and the emergence of abstract art are presented within the consequences influenced the art.

In the second chapter, the basic concept of modernism in the abstract sculpture and the sculpture based on abstraction, are mentioned in terms of how the stone is taken part as a direct carving material through the sculptors' formal approaches and the notions they are influenced.

In the third chapter, in the second half of the 20th century, the changing definitions, notions and the scope of the sculpture are noticed; and as a result of this change, new approaches and forms in stone are mentioned as a natural material, a rough material and also within its functionality.

ÖNSÖZ

Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş başlıklı bu araştırmada, 20. yüzyılda modernizm sonrası heykel sanatında taşın heykelin malzemesi olarak nasıl ele alındığı, farklı biçimsel ve üslupsal yaklaşımlar incelenerek ele alınmıştır.

Bu çalışmada yöntem olarak sanat tarihi hakkında yazılmış kitaplar ile lisansüstü tezleri incelenmiştir. Ayrıca metinde ele alınan heykeller kitap ve internet gibi yayın araçlarının görsel dokümanlarından faydalanılarak incelenmiştir.

Fotoğraflar metnin içinde ve söz edilen paragrafın hemen arkasında yer almaktadır; okuma sırasında görselin takibinin kolaylaşması hedeflenmiştir.

Referans olarak tezde yer almayan ve tezin konusu ile ilgili araştırmada fikir edinmek için başvurulan kaynaklar 'okuma listesi' olarak kaynakçanın ardında yer almaktadır.

Bu çalışmada bana destek olan ve bilgi ve deneyimleriyle yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR'e, Heykel Bölümü hocalarına, çevirilerde yardımcı olan Şeyda ÇOBANOĞLU ve Gökay GÜRCAN'a, maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Şeyma ÇOBANOĞLU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

20. YÜZYIL BATI PLASTİK SANATLARINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

.....	3
-------	---

2. BÖLÜM

DOĞRUDAN BİÇİMLENDİRME MALZEMESİ OLARAK TAŞIN KULLANILMASI

.....	10
-------	----

2.1. Geleneklerin Terk Edilişi	11
--------------------------------------	----

2.2. Biçimin Dönüşümü: Soyutlama	24
--	----

2.3. Figüratif Soyutlama ve Primitivizm	39
---	----

2.4. Saf Biçim ve Temsiliyet Sorunu.....	50
--	----

2.5. Doğanın Biçimleriyle Ele Alınan Taş	57
--	----

3. BÖLÜM

ESKİ MALZEME YENİ YAKLAŞIMLAR

.....	77
-------	----

3.1. Nesne Olarak Doğal Taş	79
-----------------------------------	----

3.2. Minimal Müdahale.....	90
----------------------------	----

3.3. Taş ve Doğa Kuvvetleri	99
-----------------------------------	----

3.4. Geleneksel Konular ve Yeni Biçimler	104
3.5. İşlevsellik ve Taş.....	109
SONUÇ	119
KAYNAKÇA	xxii
OKUMA LİSTESİ	xxiv
ÖZGEÇMİŞ	xxvii

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Auguste Rodin, Bir Kadın Figürü (Figure of a Woman

"The Sphinx"), 1909, mermer, 59 x 62,1 x 58,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

<http://entertainment.webshots.com/photo/1006353500015914915nIjTzueVEK> erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 2. Auguste Rodin, Balzac, Baş (Head), 1979, bronz,

50,8 x 44,5 x 40,6 cm, Brooklyn Müzesi, New York

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/111463/Balzac_Monumental_Head_Balzac_tête_monumentale erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 3. Auguste Rodin, Öpüşme (The Kiss), 1888-1889, mermer, 181,5 x 112,3 x 117

cm, Rodin Müzesi, Paris

http://it.wikipedia.org/wiki/File:The_Kiss._Auguste_Rodin.JPG erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 4. Auguste Rodin, Danaid (La Danaide), 1889, mermer, 36 x 71 x 53 cm,

Rodin Müzesi, Paris

http://www.artecreha.com/Historia_de_la_Belleza/a-rodin-qla-danaideq.html erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 5. Auguste Rodin, Düşünce (Thought), 1895, mermer, 74,2 x 43,5 x 46,1 cm,

Orsay Müzesi , Paris

http://www.artchive.com/artchive/R/rodin/rodin_thought.jpg.html erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 6. Auguste Rodin, Fırtına (The Storm), 1880, mermer, 50 x 44 cm,

Rodin Müzesi, Paris

<http://artandnaturephotography.com/displayimage.php?album=63&pid=4722#im=0> erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 7. Auguste Rodin, Şeytanın Eli (Hand of the Devil), 1902, mermer,

64 x 38 cm, Rodin Müzesi, Paris

http://www.rodin-web.org/works/1898_hand_god.htm erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 8. Auguste Rodin, Tanrının Eli (Hand of The God), 1896, mermer,

94 x 82,5 x 54,9 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

<http://picasaweb.google.com/lh/photo/WadsY-0FcyBGa3vRWow6SQ> erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 9. Auguste Rodin, Sabah (Morning), 1906, mermer, 60,4 x 28,7 x 33,3 cm,
Ulusal Sanat Galerisi, Washington
<http://www.flickr.com/photos/72213316@N00/4320786999/> erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 10. Auguste Rodin, Lahitten Çıkmış El (Hand Coming Out of a Tomb), mermer, Rodin Müzesi, Paris
<http://www.cartage.org.lb/en/themes/arts/sculptureplastic/understandingsculpture/patina/whatispatina/augusterodin/rodintomb.jpg> erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 11. Auguste Rodin, Mozart, mermer, 1911, 100 x 51 cm, Rodin Müzesi, Paris
http://policeworx.com/Gallery/rodin/rodin_mozart erişim: 27 Mart 2011

Fotoğraf 12. Constantin Brancusi, Öpüşme (The Kiss), 1909, kireç taşı,
17x 23x 72,5 cm, Montparnasse Mezarlığı, Paris
<http://www.artinfo.com/news/story/38046/to-fulfill-brancusi-last-wish-romanian-poet-treks-across-europe-to-bring-his-corpse-home/> erişim: 30 Mart 2011

Fotoğraf 13. Constantin Brancusi, Yeryüzünün Bilgeligi (Wisdom of the Earth),
1909, cilalanmış kireçtaşı, 51 x 17,8 x 25,3 cm, Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, Paris
<http://www.freewebs.com/brancusi/Gallery.html> erişim: 30 Mart 2011

Fotoğraf 14. Constantin Brancusi, Büyülü Kuş (Passarra Maiastra), 1908, kireçtaşı
ve mermer, 75 x 37,1 x 13 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
<http://www.flickr.com/photos/rocor/sets/72157626170463584/detail/?page=3> erişim: 30 Mart 2011

Fotoğraf 15. Constantin Brancusi, Matmazel Pogani (Mademoiselle Poganu),
1912, beyaz mermer ve kireçtaşı, 43,3 x 19 x 26,6 cm, Filedelfiya Sanat Müzesi, Filedelfiya
<http://www.flickr.com/photos/hanneorla/2922736227/> erişim: 30 Mart 2011

Fotoğraf 16. Constantin Brancusi, Prenses X (Princess X), 1915- 1916,
mermer ve kireçtaşı, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm, Filedelfiya Sanat Müzesi, Filedelfiya
<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/brancusi.php> erişim: 30 Mart 2011

Fotoğraf 17. Constantin Brancusi, Esin Perisi (The Muse), 1912, beyaz mermer, 45 x
23 x 17 cm, Guggenheim Müzesi, New York
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Constantin%20Brancusi&page=1&f=People&cr=2> erişim: 30 mart 2011

Fotoğraf 18. Constantin Brancusi, Uyku (The Sleep), 1906, mermer, Ulusal Sanat Müzesi, Bükreş

<http://legacy.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/daythirteen.htm> erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 19. Constantin Brancusi, Uyuyan Çocuk Başı (Head of a Sleeping Child), 1908, mermer, Georges Pompidou Merkezi, Paris

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/brancusi/room2.htm> erişim: 30 mart 2011

Fotoğraf 20. Constantin Brancusi, Uyuyan Esin Perisi (Sleeping Muse), mermer, 1909-1910, 17,1 x 24,1 x 15,2 cm Hirschhorn Müzesi ve Heykel Parkı

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/brancusi/> erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 21. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı (Beginning of the World), 1920, taş, metal, 76,2 x 50,8 x 50,8 cm, Dallas Sanat Müzesi, Teksas

http://www.framemuseums.org/images/photos/1004/img_1150461088017.jpg erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 22. Constantin Brancusi, Prometheus, 1911, mermer, 13 x 18 cm, Filedelphiya Sanat Müzesi, Filedelphiya

<http://awp.diaart.org/kos/images/branprom.html> erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 23. Constantin Brancusi, Prometheus, 1911, bronz, 13,5 x 17,2 x 13,7 cm

<http://www.flickr.com/photos/factgirl/3738099591/> erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 24. Constantin Brancusi, Uzayda Kuş (Bird in Space), 1923, mermer, 144,1 x 16,5 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

<http://brancusi-image.co.cc/category/constantin-brancusi-bird-in-space> erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 25. Constantin Brancusi, Öpücük Kapısı (The Gate of Kiss), 1938, Traverten, 5,13 x 5,45 x 1,69 m, Targu-Jiu, Romanya

<http://ookaboo.com/o/pictures/source/50227/> Dalf erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 26. Constantin Brancusi, Sessizlik Masası (Table of Silence), 1938, kireçtaşı, Panel Çapı 2, 15 m, Kalınlık 0,43 m; Bacak Kısmı çapı 2 m, kalınlık 0,45 m, Oturma Yerleri 24 x 29,8 cm, Targu-Jiu, Romanya

<http://art.wisc.edu/art108/images/fullsized/1438fs.jpg> erişim: 1 Nisan 2011

Fotoğraf 27. André Derain, Çömelmiş Figür (Crouching Figure), 1907, taş,
yükseklik 23 cm

<http://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/esculturas-s-xx/ad-crouching-figure-1907-andre-derain/> erişim: 9 Nisan 2011

Fotoğraf 28. André Derain, Chalchihuitlicue, M.S. 15 yüzyıl, taş , yükseklik 29,5 cm,
Metropolitan Sanat Müzesi, New York

http://www.metmuseum.org/toah/hd/azss/hd_azss.htm erişim: 9 Nisan 2011

Fotoğraf 29. Jacop Epstein, Oscar Wilde Mezarı (Tomb of Oscar Wilde),1911,
Kumtaşı, Père Lachaise Mezarlığı, Paris

<http://shaunhigson.photoshelter.com/gallery-image/Europe/G0000wD1MSJvf9OM/I0000VNGQSeRynW4> erişim: 9 Nisan 2011

Fotoğraf 30. Amedeo Modigliani, Kadın Başı (Woman's Head), 1912, kireç taşı, 68,6
x 23,5 x 24,8 cm , Metropolitan Sanat Müzesi, New York

http://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:'Woman's_Head'.limestone_sculpture_by_Amedeo_Modigliani._1912._Metropolitan_Museum_of_Art.jpg erişim: 9 Nisan 2011

Fotoğraf 31. Amedeo Modigliani, Kadın Başı (Woman's Head), 1910-1912, kireç
taşı, 65,4 x 17,1 x 21,3 cm, Gaston Levy Koleksiyonu, Minnesota

<http://www.sculptsite.com/sculpture-headlines-Amadeo-Modigliani-06-14-10.html> erişim: 9 Nisan 2011

Fotoğraf 32 : Henri Gaudier-Brzeska, Ezra Pound'ın Başı (Head of Ezra
Pound), 1914, mermer, 90 x 46 x 49 cm

<http://www.tate.org.uk/about/freedomofinformation/immunityfromseizure.htm> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 33. Henri Gaudier- Brzeska, Erkek Geyikler (Stags), 1914,

Damarlı su mermeri, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

http://1.bp.blogspot.com/_hWaeU9Eq2vw/So2wqMCBWhI/AAAAAAAAABLo/urs7go913SY/s1600-h/IMG_3123+Henri+Gaudier-Brzeska,+Stags,+1914,+Veined+alabaster.JPG erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 34. Henri Gaudier- Brzeska, Kuşların Kalkışı (Birds erect), 1914, kireç
taşı, 67,6 x 26 x 31,4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ACL%3AI%3A10&page_number=66&template_id=1&sort_order=1 erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 35. Henri Gaudier- Brzeska, Kırmızı Taş Dansçı (Red Stone Dancer),

1913, kırmızı Mansfield taşı, 433 x 229 x 229 mm, Tate Galerisi, Londra

<http://arttattler.com/archivevorticists.html> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 36. Henri Gaudier- Brzeska, Torso, 1914, mermer, 98 x 25 cm,

Tate Galerisi, Londra

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=5036&searchid=9863&roomid=false&tabview=text&texttype=8> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 37. Jean Arp, Torso, 1958, mermer, 159 x 65 x 34 cm, Sidney Janis Galerisi, Sidney

<http://sbhb.tumblr.com/post/6197521418/nearlya-jean-arp-hans-arp-torso-gerbe> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 38. Jean Arp, Büyüme (Growth), 1938, beyaz mermer, 109 x 44,5 x 28 cm,

Chicago Çağdaş Sanat Müzesi

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/23365> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 39. Jean Arp, İnsan Eliyle Biçimlendirilmiş Taş (Stone Formed by Human Hand), 1934, beyaz mermer, 22 x 40 x 23cm

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=1646349 erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 40. Jean Arp, İnsan Somutlaması (Human Concretion), 1933, kireç taşı,

55 x 78 x 53 cm, Kunsthaus, Zürih

<http://www.abcgallery.com/A/arp/arp3.html> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 41. Jean Arp, İnsan Somutlaması (Human Concretion), 1935, mermer,

49,5 x 47,6 x 64,7 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York

<http://www.abcgallery.com/A/arp/arp2.html> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 42. Jean Arp, Torso, 1959, mermer, 104,1 x 58 x 31,8 cm

<http://www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=1787933> erişim: 13 Nisan 2011

Fotoğraf 43. Henry Moore, Uzanmış Birleşik Formlar (Reclining Connected Forms), 1969-74, traverten, CityCenter Bahçesi, Las Vegas

http://4.bp.blogspot.com/_meGeeObBkM4/TCd7JOI68WI/AAAAAAAAAajQ/aiCOak5Tk2M/s1600/Reclining+Connected+Forms+-+Henry+Moore+-+1969-74.JPG erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 44. Henry Moore, Meme Emen Çocuk (Suckling Child), 1930,

su mermeri, 19,7cm, Palant Ev Galerisi, Sussex

<http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/uk/chichester/pallant-house-gallery/suckling-child-1930-lh-96> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 45. Henry Moore, Uzanmış Kadın (Reclining Woman), 1930,

yeşil Horton taşı, uzunluk 88,8 cm, Kanada Ulusal Galerisi, Kanada

<http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/canada/ottawa/national-gallery-of-canada/reclining-woman-1930-lh-84> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 46. Henry Moore, Uzanmış Kadın (Reclining Figure), 1929,

Hornton taşı, uzunluk 83 cm, Leeds Müze ve Galerileri

http://artobserved.com/artimages/2010/03/henry-moore_1584022c.jpg erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 47. Henry Moore, Aztec Chacmool Figürü (Aztec Chacmool Figure),

M.S. 900-1000 A.D., Ulusal Antropoloji Müzesi, Meksika

<http://mycancuntv.com/my-cancun-tv-blog/wp-content/uploads/2008/08/chac-mool-big.jpg> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 48. Henry Moore, Uzanmış Figür (Reclining Figure), 1938,

Hornton taşı, uzunluk 132,7 cm, Londra

<http://blog.lastminute.com/2010/03/31/walking-london-in-the-footsteps-of-henry-moore/> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 49. Henry Moore, Uzanmış Figür (Reclining Figure), 1935, Corsehill taşı,

32 x 62 x 32 cm

http://www.hauserwirth.com/exhibitions/list-of-works/view?exhibition_id=2&p=45 erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 50. Henry Moore, Madonna ve Çocuk (Madonna and Child), 1943-1944,

kahverengi Hornton taşı, yükseklik 149.9 cm, Moore Aile Koleksiyonu

<http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/uk/northampton/parish-church-of-st-matthew/madonna-and-child-1943-44-lh-226> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 51. Henry Moore, Anne ve Çocuk (Mother and Child), 1932,

yeşil Hornton Taşı, yükseklik 89 cm, Sainsbury Koleksiyonu

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue18/henrymoore.htm> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 52. Henry Moore, Anne ve Çocuk (Mother and Child), 1924-25, Hornton taşı, yükseklik 63,5cm, Manchester Şehir Galerisi, Manchester
<http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/uk/manchester/manchester-city-art-gallery/mother-and-child-1924-25-lh-26> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 53. Henry Moore, Mask, 1928, Yeşil Gnays Taşı, 21 x 19 x 8 cm, Tate Galerisi
<http://www.artfund.org/artwork/4479/mask> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 54. Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon, Uzanmış Figür (Four-Piece Composition, Reclining Figure), 1935, Cumberland Su Mermeri, uzunluk 50,8 cm, Tate Galerisi
<http://zoolander52.tripod.com/theartsection4.9/id1.html> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 55. Henry Moore, Kuş ve Yumurta (Bird and Egg), 1934, su mermeri, uzunluk 52.8cm, İngiliz Sanatı Yale Merkezi, New Haven, Connecticut
<http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/united-states-of-america/new-haven/yale-centre-for-british-art/bird-and-egg-1934-lh-152> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 56. Henry Moore, İki Form (Two Forms), 1936, Hornton taşı, yükseklik 106,7cm, Filedelfiya Sanat Müzesi, Filedelfiya
<http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/united-states-of-america/philadelphia/philadelphia-museum-of-art/two-forms-1936-lh-170> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 57. Barbara Hepworth, Profiller ile Heykel (Sculpture with Profiles), 1932, Su Mermeri, 23 x 24 x 15 cm, Tate Galeri, Britanya, Londra
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=20355&searchid=9366&roomid=false&tabview=text&texttype=8> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 58. Barbara Hepworth, Anne ve Çocuk (Mother and Child), 1934, Nehir Su Mermeri, 23 x 45,5x 18,9 cm, Tate Galeri, Britanya, Londra
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=20603&searchid=9566> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 59. Barbara Hepworth, Üç Form (Three Forms), 1935, Serravezza mermeri, 21 x53,2 x34,3 cm, TATE Galeri, Britanya, Londra
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6030&searchid=9566> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 60. Barbara Hepworth, Delinmiş Figür, (Pierced Form), 1963- 1964,
Pentelicon Mermeri, 126,4 x 97,2 x 22,9 cm, Tate Koleksiyonu
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6038&searchid=9791> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 61. Barbara Hepworth, Grup I (Group I), 1951, Serravezza mermeri, 24,8 x 50,5 x 29,5 cm, Tate Galeri Koleksiyonu
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6053&searchid=23027&tabview=image> erişim: 15 Mart 2011

Fotoğraf 62. Richard Long, Sahra Çizgisi, (Sahara Line), 1988
<http://martaco.wordpress.com/2010/01/15/why-is-locative-media-art-socially-relevant-nowadays/> erişim: erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 63. Richard Long, Utah Halkası (Utah Circle), 1989
<http://blog.sfmoma.org/2009/08/> erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 64. Richard Long, Beyaz Taş Çizgi (White Rock Line), 1990,
20 x 150 x 4000 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Bordeaux
<http://www.therichardlongnewsletter.org/item1.asp?no=69&m=permanently&nummer=1004> erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 65. Richard Long, Altına Akın (Gold Rush), 2006, granit,
640,1 x 792,5 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco
<http://farticulate.wordpress.com/2011/01/29/29-january-2011-post-richard-long-selected-works-interview/> erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 66. Richard Long, Kırmızı Kayağantaşı Halkası (Red Slate Ring), 1986,
kırmızı kayağantaşı, çap 853,4 cm, Guggenheim Müzesi, New York
http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/82.2895_ph_web.jpg erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 67. Richard Long, Himalayalar'da yol (Road on the Himalayas), 1975
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/himalaya.html> erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 68. Richard Long, İskoçya'da Yol (Road in Scotland), 1981
<http://www.fadwebsite.com/2009/04/01/tate-britain-announces-major-exhibition-of-richard-longs-works-of-art/> erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 69. Richard Long, Okyanus Taşı Halkası (Ocean Stone Circle), 1999
http://www.askart.com/AskART/photos/SNY20060511_3355/490.jpg erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 70. Richard Long, Kırmızı, Beyaz, Gri ve Yeşil Kaya Halkası (Red, White, Gray and Green Stone Circle), 1987, kırmızı, beyaz, yeşil, gri taş,

çap 740 cm, Donald Young Galerisi, Chicago

http://magazine.saatchionline.com/magazine-articles/reports-from-czechoslovakia/chris_moore_on_mining_nature_a erişim: 26 Şubat 2011

Fotoğraf 71. Andy Goldsworthy, Çatlamış Taş Spiral (Cracked Rock Spiral)

http://www.morning-earth.org/artistnaturalists/andy_goldsworthy.html erişim: 3 Mart 2011

Fotoğraf 72. Andy Goldsworthy, Batı Kıyısı Höyüğü (West Coast Cairn),

Pigeon Ucu

<http://www.sculpture.org/documents/scmag03/june03/goldsworthy/gold1.shtml> erişim: 3 Mart 2011

Fotoğraf 73. Andy Goldsworthy, Doğu Kıyısı Höyüğü (East Coast Cairn),

New Rochelle, New York

<http://www.art-word.com/goldsworthy/images/pic%2010%20-%20prairie%20cairn.jpg> erişim: 3 Mart 2011

Fotoğraf 74. Ulrich Rueckriem, İsimsiz- İki Blok (Untitled- Two Blocks), 1991,

Fin graniti, her biri 125 x 125 x 125 cm, Norenhake Galerisi, Berlin

<http://www.nordenhake.com/php/exhibition.php?id=16&year=2001> erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 75. Ulrich Rueckriem, Detay, İsimsiz- İki Blok (Untitled- Two Blocks)

<http://www.nordenhake.com/php/exhibition.php?id=16&year=2001> erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 76. Ulrich Rueckriem, Uyuyan Devler (Sleeping Giants), 2008, Rosa

Porinjo graniti, herbiri 420 x 140 x 70 cm, Dallas

http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_1a.html erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 77. Ulrich Rueckriem, İsimsiz (Untitled), 2003, kırmızı porinjo granit, herbiri:

69,85x 76,2x 497,84 cm, Donald Young Galeri, Chicago

http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_3a.html erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 78. Ulrich Rueckriem, Detay, İsimsiz (Untitled)

http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_3b.html erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 79. Ulrich Rueckriem, Dümenin Mavi Graniti (Granit Bleu de Vire),

2000, granit, Neues Müzesi, Nürnberg

<http://www.magazine-germany.com/en/culture/media/article/article/ulrich-rueckriem.html> erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 80. Ulrich Rückriem, İsimsiz (Untitled),1938, granit

<http://picasaweb.google.com/lh/photo/8U2jrmdtHorCNcDIEyRXDQ> erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 81. Ulrich Rueckriem, İsimsiz (Untitled), 1988, Dolomi taşı,

219 x 115 x 30,5 cm, Nordenhake Galerisi, Berlin

<http://www.artnet.com/artwork/425919217/ohne-titel--untitled.html> erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 82. Giovanni Anselmo, İsimsiz (Untitled), 1991, Tuval, granit, çelik ip, 220 x

150 x 70 cm

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/5/108326.html> erişim: 6 Mart 2011

Fotoğraf 83. Giovanni Anselmo, Denizötesini Aydınlatan Griler, (Grigi che si

alleggeriscono verso oltremare), 1988, taş, çelik kablo, düğüm, mavi boya,

274,32 cm x 609,6 cm x 60.96 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<http://blog.sfmoma.org/wp/wp-content/uploads/2011/03/Anselmo-600x411.jpg> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 84. Giovanni Anselmo, İsimsiz (Untitled), 1969,

taş, çelik kablo, düğüm, değişken boyut

<http://radicalart.info/informe/hang/index.html> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 85. Giovanni Anselmo, İsimsiz (Untitled), 1968, granit, marul, bakır tel, Ulusal

Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris

<http://www.artmagazine.cc/media.html?mediaId=39909&contentId=53099> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 86. Giovanni Anselmo, Yön (Direzione), 1966 – 1967,

taş, pusula ve cam, 17x 83x 225 cm, Sonnabend Koleksiyonu

<http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=76> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 87. Luciano Fabro, Sisyphus, 1994, mermer, un, 58 x 95 x 58 cm,

Walker Sanat Merkezi, Minnesota

<http://schools.walkerart.org/arttoday/artwork.wac?id=2142&num=20> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 88. Luciano Fabro, Demetra (Demeter), 1987, taş ve çelik kablo,

113,6 cm x 202,5 cm x 78,7 cm, San Francisco Sanat Müzesi, San Francisco

<http://www.sfmoma.org/exploer/collection/artwork/119#ixzz1Nd0QtPm8> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 89. Luciano Fabro, Izanami, Izanagi, Amaterasu, 1999, mermer ve oniks,

99 x 294 x 138 cm, Kirishima Açık Hava Müzesi, Kagoshima

http://4.bp.blogspot.com/SBdKUaRQxcg/TezX_kxy7TI/AAAAAAAAAXk/sWtLeI_H7Ss/s320/Izanami%252C+Izanagi%252C+Amaterasu_02.jpg erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 90. Luciano Fabro, Göküzünün Deliği (Cul de Ciel), 2007, Louvre Müzesi,

Paris

<http://www.paris-art.com/interview-artiste/Luciano%20Fabro/fabro-luciano/181.html> erişim: 11 Mart 2011

Fotoğraf 91. Isamu Noguchi, Miharuru, 1968, Miharuru graniti, Noguchi Müzesi, New York

http://www.artknowledgenews.com/Isamu_Noguchi.html erişim: 14 Nisan 2011

Fotoğraf 92. Isamu Noguchi, Siyah Güneş (Black Sun), 1969, Volunteer

Parkı, Washington

<http://blog.vastudc.com/2011/06/vastus-herman-miller-favorites-the-noguchi-table/> erişim: 14 Nisan 2011

Fotoğraf 93. Isamu Noguchi, Bahçe (Piramit, Güneş ve Küp)

[The Garden (Pyramid, Sun and Cube)], Beinecke Kütüphanesi, New Haven

[http://libraryarchitecture.wikispaces.com/Beinecke+Rare+Book+and+Manuscript+Library,+Yale+University,+New+Haven,+Connecticut+\(building\)](http://libraryarchitecture.wikispaces.com/Beinecke+Rare+Book+and+Manuscript+Library,+Yale+University,+New+Haven,+Connecticut+(building)) erişim: 14 Nisan 2011

Fotoğraf 94. Isamu Noguchi, Su Masası (Water Table), 1968, Isamu Noguchi Vakfı,

New York

<http://designmuseum.org/design/isamu-noguchi> erişim: 14 Nisan 2011

Fotoğraf 95. Isamu Noguchi, Kaydırak (Slide), 1968, mermer, Miami, Florida

<http://www.conservationolution.com/projects/modern-art/slide-mantra-by-isamu-noguchi/> erişim: 14 Nisan 2011

Fotoğraf 96. Isamu Noguchi, Siyah Kaydırak (Black Slide), 1986, siyah granit, Oo-

Dori Park, Sapporo

<http://www.woa.ees.hokudai.ac.jp/~galapen/datab/sky/ss/N4420.jpg> erişim: 14 Nisan 2011

Fotoğraf 97. Scott Burton, Şehir Plazası Kuzey (Urban Plaza North), 1985-86,
yeşil granit, Manhattan

<http://axagallery.com/TheCollection.html> erişim: 17 Nisan 2011

Fotoğraf 98. Scott Burton, Şehir Plazası Güney (Urban Plaza South), 1985-86,
yeşil granit, Manhattan

<http://axagallery.com/TheCollection.html> erişim: 17 Nisan 2011

Fotoğraf 99. Scott Burton, Bir Çift Kaya Sandalye (Pair of Rock Chairs), 1980,
Taş (gnays), 125,1 x 110,5 x 101,6 cm ve 111,6 x 167,7 x 108 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

<http://www.artic.edu/aic/exhibitions/exhibition/Burton> erişim: 17 Nisan 2011

Fotoğraf 100. Scott Burton, İki Parçalı Sandalye (Two Part Chair), 1986, granit,
106,7 x 48,3 x 94 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

http://www.thebody.com/visualaids/web_gallery/2008/bastien/12.html erişim: 17 Nisan 2011

Fotoğraf 101. Scott Burton, Altı Parçalı Oturma Yeri (Six-Part Seating), 1985,
kırmızı granit, Sanat Heykel Bahçesi Ulusal Galerisi, Washington

<http://etc.usf.edu/clippix/picture/six-part-seating.html> erişim: 17 Nisan 2011

GİRİŞ

Heykel, insanlık tarihi boyunca malzemeye üç boyutlu biçim verme sanatı olarak tanımlanmıştır. Heykel, coğrafyaya, kültüre, dine ve döneme göre farklı malzeme ve farklı üsluplar ile değişmiştir.

Dönemiyle her zaman uyum içinde ilerlemiş olan heykel sanatı, Batıda modernizm öncesi doğayı ve insanı model alan bir bakış açısı içindeyken modernizm ile bu tutumunu kaybetmiştir. Toplumsal, sosyal, siyasi, ekonomik, teknolojik ve bilimsel tüm gelişmeler sanatı da etkilemiştir. Sanatçının nesneye bakış açısı, onu yansıtma biçimi, dış gerçekliği ele alışı değişmiştir; bilinçaltını dışavurma, duyguları yansıtma, hatta gerçeklik ve sanatın gerçeklik ile bağı sorgulanmaya başlanmıştır. Modernizm ile dogmaların yerini akıl almıştır. Gelişen bilim ve teknoloji, sosyal unsurlar, üretim biçimlerine de yansımış ve toplum bu yönde değişerek insanların yaşayış biçimleri farklılaşmıştır. Her alanda gözlenen özgürlük hareketleri sanatta da kendini göstermiştir. Heykel sanatında Rodin ile başlayan değişim, gerçekliğin görüldüğü gibi yansıtılmasının yerine sanatçının anlatmak istediği duygu ve düşünceyi aktarmasına dönüşmüştür.

Modernizm ile heykel, konusunu, biçimini ve malzemesini sorgulamaya başlamıştır. Heykel sanatında binlerce yıldır kullanılan geleneksel malzemeler taş, ağaç, kil, bronz 1900'lerin ilk yarısında popülerliğini yitirmeden doğrudan biçimlendirme malzemesi olarak kullanılmaya devam etmiştir. Artık malzeme heykelin varlığını doğrudan etkileyen bir unsur olmaya başlamış ve malzemenin karakteri biçimi etkilemiştir. Asırlardır heykelin malzemesi olan taş, zamana meydan okuyan tavrı ile tarihe hep tanıklık etmiştir. Modern dönemde de taş, hala en çok tercih edilen malzemelerden olmuştur. Taş, sağlamlığı, boyutları, biçimlendirmeye uygunluğu açısından ve dış mekanda dayanıklılığı sebebiyle kullanılmıştır.

Modern sanata kadar Batıda taş, yapısal özellikleri dışında, biçimsel yaklaşımlar açısından diğer malzemelerden çok farklı değildir; diğer malzemeler gibi saça, kaşa, göze, tene ve kumaşa dönüşmüş ve idealleştirilmiş figürlere beden

olmuştur. Modern heykel sanatında ise taş kendi özellikleri ile bir arada düşünölmüştür. Taşın yapısal özellikleri baz alınmış ve sunduğu imkanlar değeriendirilmiştir.

1900'lerin ikinci yarısına gelindiğinde, sanat artık kendi varlığını ve kendine dahil unsurları sorgulamaya başlamıştır. Duchamp'ın sanata dahil ettiği hazır nesne ile sanat yeni sorulara cevaplar aramaya başlamıştır. Günlük nesnelere ve imgeler sanata dahil olurken, geleneksel malzeme olan taş kendi nesnel özelliği ile varlık göstermiştir. Doğada bulunduğu gibi ya da kesimhaneden çıktığı gibi kullanılan taş, kullanım nesnelere tercih edilmiştir.

1. BÖLÜM

20. YÜZYIL BATI PLASTİK SANATLARINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

20. yüzyıl modernizmi, sürekli ve yaşamın her alanında daha önce tarihte eşî görülmemiş boyutta -toplumsal, sosyal, siyasal, ekonomik, teknolojik, bilimsel- birçok yeniliği ortaya çıkaran değişimler beraberinde getirmiştir. Kendi zaman diliminin gelişmelerinden ayrı düşünölemeyecek bir insan faaliyeti olması bakımından, sanat da bu değişimlerin içinde ve hiç kuşkusuz olan bitenden etkilemiştir.

Sanat tarihi açısından ondokuzuncu yüzyıl, ondokuzuncu yüzyılın özellikle son çeyreğiyle yirminci yüzyılın ilk başları sanatta devrimler çağıdır. Hiçbir tarihsel aralık, yüzyıl bu kadar çok arka arkaya, iç içe devrimlere tanık olmamış, devrimleri yaşamamıştır. Sürekli bir devrimdir bu dönemler. Sanatın en canlı olduğu, devingen olduğu, toplumsallaştığı, politikleştıği tarihsel dönemdir. Sanatın en üst noktaya çıktığı, en görkemle parladığı dönemdir.¹

Sanattaki bu baş döndürücü değişmeleri ele almak ve incelemek için, modern, modernite gibi ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl ile anılan kavramları ve dönemin gelişmelerini ele almak yerinde olacaktır.

‘Modern’ terimi çok eski bir tarihe dayanır ve bu dönemdeki kullanımı günümüzdeki kullanımından çok farklıdır.

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 kullanılmıştır. XVII. yüzyıl Fransa’sındaki “Modernlerle Eskilerin Çatışması” diye adlandırılan kutuplaşma, kavramsal içeriği açısından çağdaş modernizme uzaktan yakından benzememektedir. İki yüzyıl sonra da durum pek değişmiş değil; sözgelimi Ruskin’in

¹ ALMASULU, Doğan; Postmodernizm Sanatın Sonu mu?, Sone Yayınları, İstanbul, 2008, 229.-230. s.

1843'te yayımlanan 'Modern Painters' adlı kitabında bugün modern resim diye bilinegelen sanatsal davranış biçimlerinden söz edilmemektedir.

Yukarıda kullanılanların tümünde "modern" terimi henüz Batı dilleri için geçerli bir sözcükçülük sorunu olmaktan öteye gitmiyor ve söz konusu dilbilimsel- filolojik açıklama bölgesi modernizmin kavramsal içeriği hakkında pek az ipucunu barındırıyor. Modernizmin etik, teknik, işlevsel "olağan" açıklamaları için de aynı sözler yinelenabilir. Geniş bir toplumsal ve insansal etkinlik alanını kuşatan terimler olarak "modern" ve onun türevi "modernizm" kapsamlı bir tariyografik olgular bütünü oluşturduklarından ötürü, yalın tanımlara indirgenebilen birer kavram olarak incelenmesini daha geniş ve sanatsal olmaktan çok, toplumbilimsel araştırmaların da yapılmasını gerektirirler.²

Modernizm, sözlük anlamıyla yenilik ve yeniçağcılık demektir. Felsefede yeni teoriler ve pozitif bilimlerde yeni buluşların ortaya çıkmıştır. Modernizm, dogmatizme inat içinde akılcılığı, insancılığı ve özgürlüğü barındırır. Felsefeden sanata, günlük yaşamdan siyasete, ticaretten bilime her şeyi sorgulamıştır ve bunlara yeni öğeler ve anlamlar yüklemiştir. Her şeyden üstün olanın akıl olduğunu öne sürmüştür. 18. yüzyıl Avrupa'sında, hatta kimi alanlarda 17. yüzyılda birçok alanda modernizmin kurulmasına sebep veren ve eski düzeni yıkan değişimler oluşmaya başlamıştır. Bu yıkımların ortak özelliği ve Aydınlanma fikrinin temel özelliği aklın merkezde olmasıdır.

"Modernist düşünce insanların, aklın keşfettiği ve bizzat o aklın da tabii olduğu doğal yasalarca yönetilen bir dünyaya ait olduğunu belirtir. Ve halkı, ulusu, insanların oluşturduğu kümeyi, doğal yasalara uygun bir biçimde işlerlilik gösteren ve kendini, hileli bir biçimde insan- üstü bir vahiye ya da bir karara başvurma yoluyla meşrulaştırmaya çalışan akıl- dışı örgütlenme ve egemenlik biçimlerinden kurtarması gereken bir toplumsal oluşumla özdeşleştirir."³

Batı toplumları içinde sanatçı, Hıristiyanlığın ortaya çıkışından Rönesans'a kadar birbirlerinden farklı, özgün ve özgür kişiler olamamıştır. Rönesans başından modernizme uzanan bir süreçte ise bu durum değişmiştir. Artık bu süreç sanatçının yaratıcı, özgür ve özgün diye anılmaya başladığı bir süreç haline gelmiştir.

² Modernizmin Serüveni, Der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 64. s.

³ TOURAINE, Alain; Modernliğin Eleştirisi, Çev. Hülya Tufan, Yapı Yayınları, İstanbul, 2010, 40. s.

1789 yılında meydana gelen Fransız İhtilali'yle anılan, kilise ve feodalizmin karşısında konumlanan burjuvanın ilkeleri; eşitlik, özgürlük ve kardeşliktir. Bu dönemde, bilimsel, teknik ve sanatsal bütün ilerlemelerin insanı özgür kılacağına ve onu hep daha iyi bir yaşama taşıyacağına inancı, dinsel dogmalara karşı savunulur hale gelmiştir. Evrensel İnsan Hakları Bildirgesi, neredeyse dinin büyük bir otoriteye sahip olduğu dönemin kapanışını sembolize eder. Fransız İhtilali, Burjuvazinin iktidarı devralmasının siyasal simgesi, Sanayi Devrimi de ekonomik simgesi olarak kabul edilir. Fakat bu sınıfın oluşma süreci Rönesans'a kadar uzanmaktadır. Din dışı resimleri ilk sipariş edenler, genel olarak bu sınıftandır.

Sanatın dinselliğinin giderek yok olmasının başka bir deyimle, sanatın yakasını dinden kurtarmasının diğer bir önemli nedeni de kendi iç dinamiği ile bağlantılıdır. Örneğin Hegel, bütün dış koşullara karşın, sanatın özerk bir yanının olduğunu görmüştür. Üstelik sanatın bu özelliği, ona göre, "din açısından rahatsız ediciydi." Dini çevreler, okuma yazma bilmeyenlere kolaylık olsun diye resim ve heykel imgelerinden yararlanıyordu; ama aslında resmin ille de güzel olması gerekmiyordu. Çünkü güzel bir resmin dikkatleri bir süre sonra dinden uzaklaştırıp kendi üzerine çekebileceğini fark etmişti Hegel.⁴

Diğer bir bakış açısıyla Burjuvazi, soylular ve kilise çevresiyle iktidar mücadelesi içindeyken, sanatçılar yalnız kalmıştır. Arkası hiç kesilmeyen siparişlerin durması, sanatçılara kendi içlerinden gelen konulara yönelme fırsatı doğurmuştur ya da buna itmiştir.

Sanayi Devrimi, 1780 ile 1840 yılları arasında buhar gücünün üretime girmesiyle başlamıştır. 1860 ve 1910 yılları arasında petrol ve elektrik gibi yeni enerji biçimleri ortaya çıkmıştır. 1950'lerden sonra ise nükleer enerji insan hayatına girmiştir. Bu dönemde elektronik sistemleri, bilgisayarlar, mikroçipler ve otomatikleşme hakimdir.

Elektriğin keşfiyle gelen icatlar, ulaşım, imalat, iletişim gibi geniş kullanım olanakları bulunan alanlarda özellikle görünür olmaya başlamıştır. Yirminci yüzyılda

⁴ YILMAZ, Mehmet; Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, 30. s.

elektrik dünyayı değiştirmiş, yeni yeni kurulan şehirlerin görünümünü etkilemiştir. Fabrikasyon üretim yöntemleri ve üretim tarzındaki bu değişimlerle beraber el emeğinin yerini makine üretimi alması, bu süreçte yeteneğin tanımını ve zanaatların niteliğini etkiler. Kırsaldan fabrikaların kurulduğu bölgelere göç ve şehirleşme ile tıp alanındaki insan sağlığını iyileştiren keşifler nüfus artışını beraberinde getirmeye başlamıştır.

İnsanın, sıradan günlük yaşam deneyiminde ve alışkanlıklarında ortaya çıkan ve göstergesi tarladan tümüyle uzaklaşmak olan bu gelişme, insanların yaşamında büyük değişikliklere yol açmıştır. Bu yalnızca başka hayvanları avlayarak yaşamlarını sürdürdükleri dönemden çıkıp kendi yiyeceklerini üretmeye başladıkları döneme geçtiklerinde görülenler kadar temel bir değişiklik olacak gibi görünüyor. Öylese, endüstri devriminin tarihsel önemini yeterince vurgulamak kolay değildir. Endüstrileşme ekonomilere en uygun düğümü eninde sonunda anlaşılacak olan toplumsal örgütleniş biçiminin ve yaşam yollarının şimdiden açıkça ortaya çıktığına inanma olanağı da yoktur.⁵

Fotoğrafın icadı, kitle iletişim araçları (radyo, sinema, televizyon), gibi teknolojik yenilikler; ticari ve siyasi gelişmeler sanata da yansımıştır.

(...) Bu süreçte Karl Marx (1810- 1883) ve Friedrich Engels'in (1820- 1895) "Komünist Manifesto"su (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. "Tanrı öldü" diyen Friedrich Nietzsche (1844- 1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856- 1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçeğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkanların, resimli basının, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşamıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi birer "hayat arşivcisi" olarak gözlemlerini sanata yansıtılmışlardır.

⁵ MCNEILL, William; Dünya Tarihi, Çev. Alaeddin Şennel, İmge Kitabevi, 13. Baskı, İstanbul, 2006, 558. s.

19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temel etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünülerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir.⁶

Fransız İhtilali'nin getirdiği yeni anlayış ve görüşler siyasi ve sosyal hayatta büyük değişikliklere neden olmuştur. Milliyetçilik düşüncesi, 20. yüzyılın başlarında etkisini göstermiş, 19. yüzyılda büyük gelişme olan sanayileşme hızla ilerlemiştir. Bu da Batılı ülkelerde ekonomik ve siyasi rekabetlere neden olmuştur. Bu rekabet ortamı dünya savaşlarının doğmasının sebeplerinden olmuştur. Kusursuz ve mükemmel bir dünya kurmayı amaçlayan modernizmin, insanlığın iki büyük dünya savaşı ile karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Birinci Dünya Savaşı ile modern dünyanın getirdiği hayat giderek parçalanmıştır. Yabancılaşma, aidiyetsizlik ve kimlik sorunları ortaya çıkmıştır. Savaş ile Batı'daki kapitalist düzen, onun doğurduğu toplumsal yapılar ve milliyetçilik görüşü iflas etmiştir. 20. yüzyıl başlarında, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası sanatçılar da dahil olmak üzere bütün Batı dünyası için her alanda bunalımlı bir süreç yaşanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı, bilim ve teknolojinin yıkıcı yanını gözler önüne sermiştir. Savaş alanı cephelerden yerleşim yerlerine yayılmış ve birçok şehir yerle bir olmuştur. Savaş sonrası barış tam bir huzur getirmemiştir. Büyük devletler silahlanma yarışına girmeye başlamıştır. Bu koşullar doğrultusunda teknik gelişmelerin sadece toplumun yararına kullanılmayacağı ortaya çıkmıştır. İnsanlar bilime, tekniğe ve endüstriyel gelişmeye olan inancını yitirmeye başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı ile adeta gövde gösterisi yapan ABD, İkinci Dünya Savaşı'yla süper güç olduğunu bütün dünyaya ispatlamıştır. Amerika ekonomisi savaş ile canlanmıştır. Yeni iş alanları ortaya çıkmıştır. Bankalar zenginleşmiş, orta sınıf da dahil olmak üzere halk kalkınmıştır. Her alanda tüketim artmıştır.

I. ve II. Dünya Savaşları yalnız maddi şeyleri değil, en önemlisi manevi değerleri de parçalayıp yok etmiştir. Yine de ayakta kalan tepki dolu duygular, düşünceler ve insanın

⁶ ANTMEN, Ahu; 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 18. s.

yaratıcı gücüdür. Hatta zorluklar ve ıstıraplar, yaratıcı gücü daha da ateşlemiştir. Her şeyin parçalanmış bir dünyada birleşme ve bütünleşmelerini sağlayacak en etkili dil, sanat dili olacaktır. Bu nedenle sanat, savaştan yenik çıkmadı. Daha coşkulu ve başkaldıran bir sanat doğuyordu. İşte modern ve soyut sanat, geleneksel sanatın katı kurallarına ulaştığı tekdüzelğe bir tepki olarak doğdu. Kültürün, bilimin evrimleşmesiyle gelişti. Etnik sanat, ilkel sanat, Orta, Yeni ve Yakın Çağ Sanatı gibi sanatların kendine özgü tabularına, geleneksel sanatın kurallarına karşı çıksa da, kökeni ya da dayandığı kültür, hep bu sanatlar oldu. Bilim ve teknolojinin getirdiği yeniliklere kapılarını açtı. Sanatçının içindeki gerçeğe ulaşma peşinde, pek çok kuralı yıktı. Dünyaya modern bir görünüm kazandırmak, insanları bu yeni dünyaya alıştırmak için yeni kurallar koydu. Karşı çıktığı kurallar, kendi koyduğu kurallarla yanıt verdi.⁷

Modern Dönem’de bilimsel, teknolojik siyasi alanlarda olduğu gibi sanat kavramlarının sınırları değişmiştir. Bu değişimden ilk etkilenen resim sanatı, artık illüzyon ve taklit olmaktan çıkmıştır; iki boyutlu oluşu, boyalar ve boyama eylemi ön plana çıkmıştır, resmin içeriği ve ne anlattığı ikinci plana atılmıştır. Bu değişimde kuşkusuz fotoğrafın icadı büyük rol oynamıştır. 1840’da icat edilen fotoğraf ile o güne kadar resim sanatının konusu olan sahne ve biçimlerin daha kısa zamanda elde edilmesi sağlanmıştır. Sanata büyük bir darbe vuran bu yenilik sanatta büyük bir kırılma yaşatmış ve sanatın yönünü değiştirmiştir. Ona yeni biçimler, konular ve anlayışlar getirmiştir. 1900’lerin sonlarıyla birlikte, sanatta genel üslup ve biçim anlayışları, yerini, sanatçıların kendilerini tek tek ortaya koyduğu bir anlayışa bırakmıştır.

Dünyanın büyük bir hız ile değişimlere sahne olduğu bu dönemde sanatın anlamı, amacı ve tanımı da değişmiştir. Daha önceki dönemlerde belli sınırlar çerçevesinde gelenekçi yaklaşım ile ‘sanat doğanın bir taklidi olmalıdır’ benimsenmişken, 20. yüzyılda kökten değişen estetik değerler sanatçının önünde geniş ufuklar açmıştır. Modern dönemde sanatçı kendine özgü zevk, beğeni ve anlayışlar ile kendi üslubunu yaratmış ve sınırlar ortadan kalkmıştır.

⁷ BİLGE, Nilgün; Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 2000, 261. s.

Modernizm ile birlikte birçok sanatçı, kendisini sembolik etkinlikler ile ifade etmeye başlamıştır. Bu yeni semboller ve imgeler, sanatçının yeni renk ve biçim anlayışıyla birleşip, yeni tarzda yapıtların çıkmasına neden olmuştur. Böylece soyut sanata giden yol açılmıştır. Artık sanatçılar, nesne ötesine ya da görüntünün üstüne ulaşma çabasına girmiştir. Objesiz sanata doğru gidilmiş ve sanatçı artık saf olanın peşinde olmuştur.

2. BÖLÜM

DOĞRUDAN BİÇİMLENDİRME MALZEMESİ OLARAK TAŞIN KULLANILMASI

Üç boyutlu sanat yapıtı olarak tanımlanan heykel, önceleri tapınma amaçlı yapılmış ve kullanılmıştır. İnsanların taptığı tanrıların simgesi ve ayrıca insanın öteki dünyada yaşayan ruhunun bedeni olmuştur. Yüzyıllarca bu amaç için biçimlendirilen heykel, daha sonra farklı fonksiyonlar kazanmış, önemli kişileri de konu edinmiştir. Kütleli biçimlendirme esasına dayanan heykel sanatı büyük değişimlere 20. yüzyılda uğramıştır. Heykel, konu, biçim ve teknik yeniliklere ve değişimlere ayak uydurmuştur.

19. yüzyıl sonlarına kadar heykel ve resim “doğanın taklidi” ve kusursuz güzelliğin tasviri olmuştur. Antikiteden beri süregelen oran- orantı ve kompozisyon anlayışları kullanılmıştır. Heykel sanatı, halka açık kamu alanlarında, meydanlarda ya da parklarda bulunan yapıtlarda, anıtlarda, önemli şahısların, devlet adamlarının heykel ve büstlerinden oluşmuştur. Ya da kilise ve bina cephelerini süslemek için uygulanan yapıtlardan meydana gelmiştir. Konu olarak tarihsel olay ve karakterler, kahramanlar ve öyküleri ile kutsal kitaplardan temalar ele alınmıştır. Başka bir deyişle geleneksel sanatta tema her zaman insan merkezlidir. Sanatçıya kendi görüş, duygu ve düşüncelerini katma hakkı pek verilmemiştir. Sanat kutsal, büyük, yüce kişilere, olaylara ve makamlara hizmet etmiştir.

Modern sanat genel olarak hiçbir topluluğa ve topluma direk olarak hizmet etmemiştir. Bu yüzden genel üslup ve konu söz konusu değildir. Modern sanatta her sanatçının kendi tarzı ve yaklaşımı vardır. Dönemin sanat yapıtları incelendiğinde, sanatçının kendisi için keşfettiği dünyada yaşamak istediği ve bu dünya adına yapıtlar gerçekleştirdiği görülmektedir.

1900’lerde geleneksel kurallar ile biçimlendirilen figürlü heykelin teknik ve ifadesel ustalığı çoktan gerçekleşmiştir. Figüratif ve realist yani doğaya bağlı heykel

adına her şey denenmiştir. Her alanda büyük ve köklü devrimlerin yaşandığı Modern dönemde bütün bu değerler değişmiştir.

1900'lerin başında sanatçılar biçimsel ve konusal özgür oluşlarına rağmen, malzeme ve yöntem açısından, geleneksel olarak süregelen el ile biçimlendirme terk edilmemiştir. Sanayinin ve teknolojinin sunduğu yeni malzemelerden çok; taş, bronz ve ahşap gibi eski malzemeler, yontma ve modelleme gibi eski yöntem ve teknikler ile biçimlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Dönem sanatçıları hala sanat eserinin kalıcı olması konusunda ısrarlıdır. Bu yüzden de taşı heykelde malzeme olarak kullanmaya devam etmişlerdir.

2.1. Geleneklerin Terk Edilişi

Modern heykel sanatının öncüsü Auguste Rodin (1840- 1917), gerek konu seçimi açısından, gerekse biçimsel açıdan geleneksel kuralları yok saymıştır. Rodin, Geleneksel Batı sanatında hakim olan klasik sanat anlayışındaki tanrılar, din, mitoloji ve insan erdemi gibi klasik konuları ve mükemmelliği hedefleyen biçimlendirme teknikleri terk etmiştir. Rodin'e kadar saç, ten, kumaş, tırnak olan malzeme -kil, bronz, taş- kendi karakterine bürünmüştür. Biçimi ve malzemeyi o güne kadar görülmemiş bir enerji ile kullanan Rodin, acı ve haz arasındaki bütün duyguları kendi dili ile anlatmıştır. Rodin, 19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı çıkmış ve insan bedenini zengin biçimler ile ele almıştır.

Rodin için bedenin heykele dönüşmesi temsilden daha önemlidir. Bedeni yeniden keşfedişi, daha önceki dönemlerde figürün kim olduğunun ve statüsünün vurgulanmasının önüne geçmiştir. Anlatımda bedeni yeniden keşfeden Rodin, ondan parçalar atmaya ve onu gerekli gördüğü şekilde anatomik açıdan eksiltmeye başlamış ve anatomik bütünlük olmadan da heykelin bir bütün olabileceği düşüncesiyle yeni anlatım olanaklarına yol açmıştır. Geleneksel kompozisyonlarda hem biçimlendirmeden hem de figürün duruşlardan dolayı heykel sonsuza kadar aynı

konumda dururken, Rodin'in heykellerinde 'an'ı betimlemiştir. Fotografik görüntünün etkisinde kalan dönemin sanat anlayışı Empresyonizmden etkilenmiştir.

Rodin, Akademik sanatı ne kadar reddetmiş olsa da, Antikite ve Rönesans dönemlerindeki yapıtlara hayrandır. Antik Yunan heykellerini incelemiş ve onlardan yola çıkmış olan Michelangelo'dan fazlasıyla etkilenmiştir. Özellikle Michelangelo'nun yarım bıraktığı esirler heykelleri ve pietaları onun esin kaynaklarıdır.

Michelangelo'nun gördüğü klasik eğitim, anlam ve anlatıma dönük anlayışı, üslup özellikleri, eserlerinin çağrıştırdığı mistisizm ve sanatını uygularken eziyet edercesine kendini zorlaması Rodin'in sanat hayatında da her zaman tekrarlanmıştır.⁸

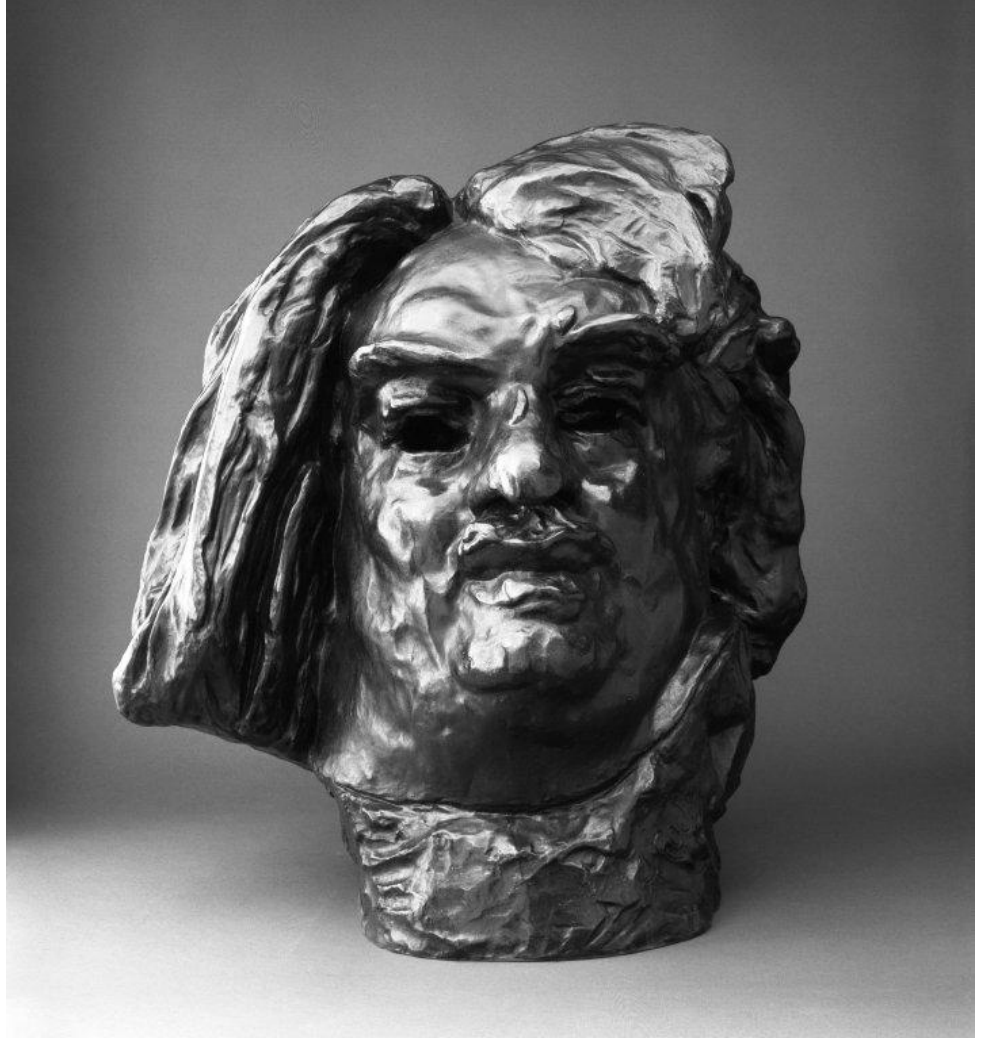
Diğer malzemelerden biçimlendirdiği heykellerindeki gibi taş heykellerinde de bedeni, figürü ortaya çıkarmıştır. Biçimlendirmeyi bitirmiştir; fakat tam olarak alışlagelmiş tamamlanmışlık yoktur. Mesela kaş, göz gibi ayrıntıları genelde yok saymıştır. Figür dışındaki formlarda ise taşın kendi dokusunu bırakmış ya da malzemenin taş olduğunu vurgulayan müdahalelerde bulunmuştur. Rodin öncesindeki heykellerde, detay, bitmişlik, kusursuzluk gibi kavramlar vardır. Rodin ise sunmak istediği kadarını yontmuş ya da biçimlendirmiştir. Artık heykelde parçalama başlamış, bütün yok olmuş, ifade edilmek isteneni öne çıkartmıştır. İzleyici, anlatılmak istenilene odaklandırılmıştır ve ona göre detaylar ve parça-bütün kavramları ele alınmıştır. İlk defa malzemenin dilinden faydanılmaya başlanmıştır. Taş, kendi doku ve karakterinde, gerektiği kadar yontulmuş, heykeli göstermiştir. Başka bir deyişle Rodin, asıl anlatmak istediğini anlatmış, gerisini biçimlendirmemiştir (Fotoğraf 1).

⁸ ERKMEN, Duygu; Bir XIX. Yüzyıl Fransız Sanatçısı; Rodin, Yayınlanmamış, İstanbul Üniversitesi Doktora Tezi, İstanbul, 1990, 43. s.



Fotoğraf 1: Bir Kadın Figürü (Figure of a Woman "The Sphinx"), 1909, mermer, 59 x 62,1 x 58,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

Rodin, kili de kendi karakterinden yararlanarak kullanmıştır. Kilden yaptığı heykellerinde dönemin sanat anlayışı olan Empresyonizm etkisi daha çok hissedilir. İzlenimci etkiler ile yaklaştığı malzemede parmak izlerini, figür üzerindeki dokuları ya da dökümden sonraki kalıpların birleşim noktalarındaki çizgileri de olduğu gibi bırakmıştır (Fotoğraf 2). Fakat taş heykellerinde geleneksel biçimlendirme anlayışlarının etkisi daha çok hissedilmektedir; vurgu yaptığı, yonttuğu bölümlerde yumuşak form geçişleri ve pürüzsüz yüzeyler mevcuttur.



Fotoğraf 2: Balzac, Baş (Head), 1979, bronz, 50,8 x 44,5 x 40,6 cm, Brooklyn Müzesi, New York

Döneminde resim sanatındaki büyük kırılma, Empresyonizm, Rodin'in çalışmalarında gözlenmektedir. Empresyonistlerin resimde yaptığı ışık üzerine denemelerini, Rodin heykelde yapmıştır. Gerçeği yansıtabilme kaygısıyla yapıtlarını biçimlendiren Rodin, çağdaşları olan Empresyonist ressamlar gibi bitmemişlikle suçlanmıştır. Bunun nedeni, heykellerinin bir çırpıda bitmiş ve yüzeylerinin iyice törpülenmemiş gibi durmasıdır. Empresyonist ressamlar gibi Rodin de heykellerinde ışık- gölgeyi ana biçimlendirme ögesi olarak kullanmıştır. Rodin'e göre 'heykel' bir çıkıntılar ve oyuklar sanatıdır ve heykelin formları, bir ışık ve gölge içinde tasvir

edilmelidir. Yine Empresyonist ressamalar gibi nesnelere formundan uzaklaşmış ve nesnenin çevresindeki atmosfer oyunlarına yönelmiştir.

Günlük konular ve sıradan insanlar Rodin'in heykellerinin konusu olmuştur. Rodin, heykelde konu ve biçim reformu dışında, modellerin duruşlarıyla da yeni bir dönem başlatmıştır. O güne kadar alışlagelmiş siparişler için duran ya da profesyonel modeller ile çalışmak yerine, akrobatik duruşlar yapanlarla ya da sıradan modeller ile çalışmıştır. Bunda amacı, düzensel çalışmalardan kurtulmak ve spontane* öğeleri kullanmaktır. Rodin'in heykelleri anatomik doğruluktan veya gerçeğe yakınlıktan çok, yansıttıkları yaşam enerjisiyle de farklıdır. *“Rodin heykel sanatında harekete olduğu kadar insan psikolojisine de çok önem vermiştir. Nitekim ilk yapıtlarında bile adele gerginlikleriyle ruhi gerginlikleri yansıtmaya çalışmıştır.”*⁹

Geleneksel bitmiş heykel alışkanlığına, diğer heykelleri ile kıyaslandığında, daha yakın olan 'Öpüşme' (The Kiss) heykelinde (Fotoğraf 3) Rodin, yine de figürleri kısmi ele almış ve heykelde anatomik bütünlüğü redderek heykele yeni bir bütünlük anlayışı kazandırmıştır. Figürlerinin oturduğu taş kısım, taşın dokusu ve amorfluğunu** yansıtarak, malzemenin karakteri hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Bedenin günahkarlığını temsil eden bu yapıt, Ortaçağ İtalya'sında yaşamış gerçek iki kişinin, Paolo ve Francesca'nın tasviridir. Francesca kocasının kardeşi Paolo ile yasak aşk yaşamıştır. Onların ilk öpücükleri sırasında, Francesca'nın kocası Giocotto onları yakalamış ve hançer ile öldürmüştür. Bu heykel, güçlü aşk, günah, ölüm ve arzusunun temsilidir. Rodin, erotik duruş ve kompozisyon ile bu aşkları bir anlık görüntüsü ile tasvir etmiştir.

* spontane: Kendiliğinden.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=spontane&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

⁹ İNANKUR, Zeynep; 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, Kalacı Yayınevi, İstanbul, 1997, 70.-71. s.

** amorf: Biçimsiz.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=amorf&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011



Fotoğraf 3: Öpüşme (The Kiss), 1888-1889, mermer, 181,5 x 112,3 x 117 cm,
Rodin Müzesi, Paris

'Danaid' (La Dananide) heykeli (Fotoğraf 4), heykelin bir ögesi olan ışığın cilvelerinin temsillerindedir. Figürün ayrıntılı bir biçimde çalışılmış sırtı, parlak ve

pürüzsüz olmasına rağmen taşın alt bölümünün, kaidenin, dokulu olması kontrast etkisi yaratarak, figürün vurgusunun artmasını sağlamıştır.

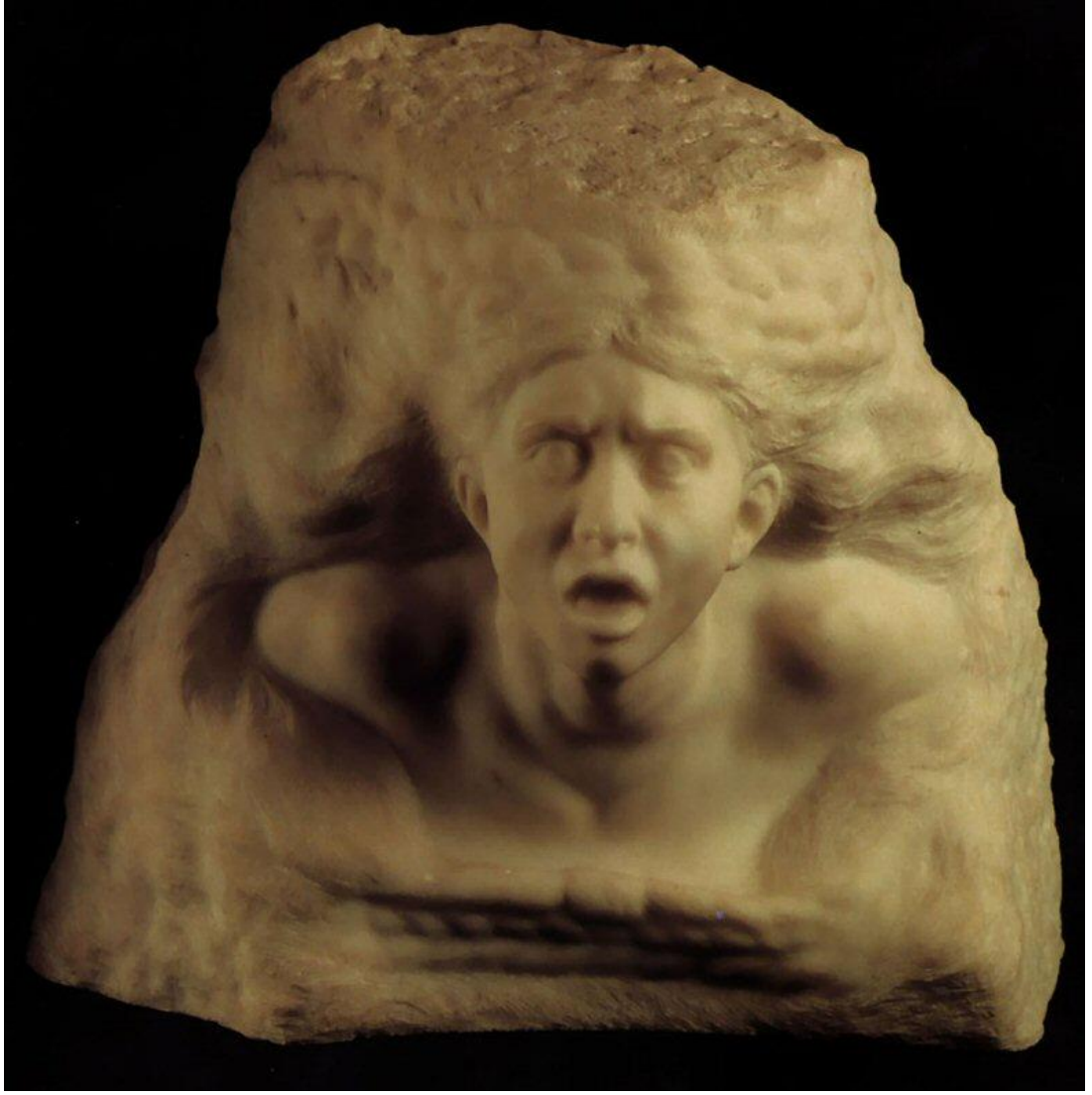


Fotoğraf 4: Danaid (La Danaide), 1889, mermer, 36 x 71 x 53 cm,
Rodin Müzesi, Paris

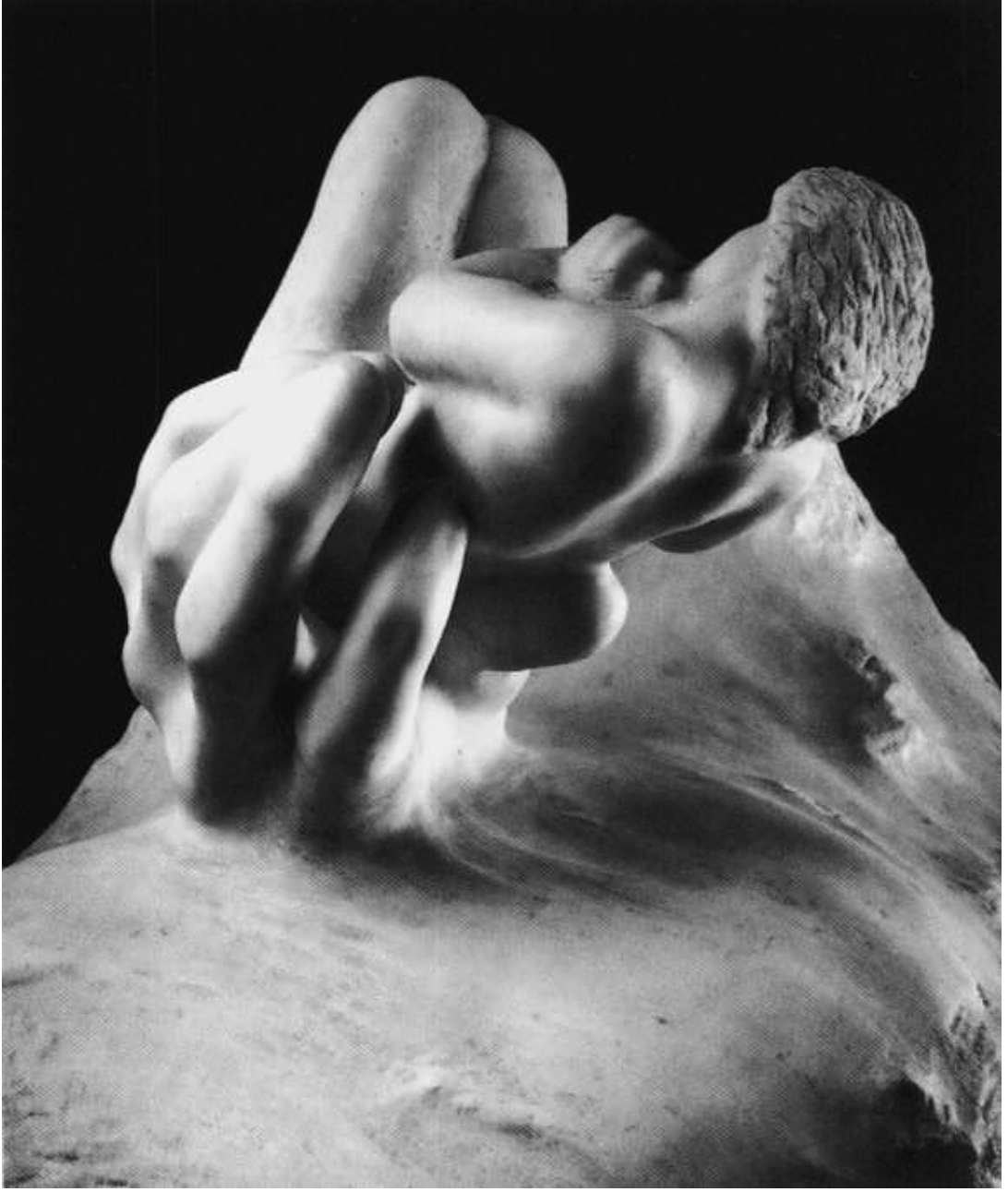
‘Düşünce’ (Thought) heykelinde (Fotoğraf 5) yonttuğu büstün formsal açıdan tamamlanmışlığı ve altındaki taşın blok halde bırakılması adeta başın taştan fırlamış gibi görünmesine sebep olmuştur. Rodin’in bu tarz çalışmaları heykeltıraşlık açısından yontunun nasıl yapılması gerektiği konusunda ders verirken heykelde bitmiş yapının ne olduğunun tanımını değiştirmiştir. ‘Fırtına’ (The Storm) (Fotoğraf 6), ‘Şeytanın Eli’ (Hand of The Devil) (Fotoğraf 7), ‘Tanrının Eli’ (Hand of The God) (Fotoğraf 8), ‘Sabah’ (Morning) (Fotoğraf 9), ‘Lahitten Çıkmış El’ (Hand Coming Out of a Tomb) (Fotoğraf 10) ve ‘Mozart’ (Fotoğraf 11) heykellerinde de benzer etkiler gözlenmektedir.



Fotoğraf 5: Düşünce (Thought), 1895, mermer, 74,2 x 43,5 x 46,1 cm,
Orsay Müzesi, Paris



Fotoğraf 6: Fırtına (The Storm), 1880, mermer, 50 x 44 cm,
Rodin Müzesi, Paris



Fotoğraf 7: Şeytannın Eli (Hand of the Devil), 1902, mermer, 64 x 38 cm, Rodin Müzesi, Paris



Fotoğraf 8: Tanrının Eli (Hand of The God), 1896, mermer, 94 x 82,5 x 54,9 cm,
Metropolitan Sanat Müzesi, New York



Fotoğraf 9: Sabah (Morning), 1906, mermer, 60,4 x 28,7 x 33,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi,
Washington



Fotoğraf 10: Lahitten Çıkmış El (Hand Coming Out of a Tomb), mermer, Rodin Müzesi, Paris



Fotoğraf 11: Mozart, mermer, 1911, 100 x 51 cm, Rodin Müzesi, Paris

2.2.Biçimin Dönüşümü: Soyutlama

Rodin ile idealist biçimlendirmeden ve akademik sanattan kurtulan heykel, Constantin Brancusi (1876- 1957) ile kaidesinden ve modelden çalışma geleneğinden ve gerçeklikten kurtulup soyutlamaya geçmiştir. Soyut heykelin öncüsü Brancusi, yalın formları, aynı temalar üzerinde farklı malzemelerin ilişkisine getirdiği yeni yaklaşımlar ile heykelin konusunda, biçimlendirme anlayışında ve heykel ile mekanın ilişkisinde günümüze kadar etkisini sürdüren yeni yaklaşımlara yol açmıştır.

Brancusi de Rodin gibi Akademik sanatı reddetmiştir. Rodin'in asistanlığını yapmış sanatçı, Rodin'den farklı olarak modelden çalışılan figüratif sanat geleneğini reddetmiş, yalın formlar ile biçimlendirmeler yapmıştır. Brancusi Rodin'in 19. yüzyıl teatrallığının* ve gereken her türlü süsleme ve açık saçık öykü anlatımının karşısında durmuştur. Onun sanatsal amacı, objelerin özüne inmektir ve bunu minimuma indirgenmiş formları ile gerçekleştirmiştir. Döneminin sanat anlayışlarını, akımlarını reddeden sanatçının çalışmalarında, Romen köyünde doğup büyümüş olmanın ve Romen kültürüne ait geleneksel ağaç yontma sanatının etkilerinin yanı sıra Afrika kabile sanatının etkileri büyüktür. Bu iki biçimlendirme tarzını ve formları harmanlamış ve bu harman ile daha sınırsız bir hayal dünyasını heykellerine yansıtmıştır. Geleneksel biçimlendirme yöntemlerinin yerine daha çok malzeme ile direkt olarak çalışmayı tercih etmiştir.

Brancusi'nin heykelleri ile natural gerçekliğin arasındaki bağ, ele aldığı konunun karakteristik özelliğini, yaşamsal, somatik** ve yaptığı eylemi vurgulayan formları yontmuş ya da modellemiş olmasıdır. Daha önce Rodin ile başlayan anatomik indirgeme, bu kez soyutlama doğrultusunda Brancusi heykellerinde ortaya çıkmıştır. Rodin'de beden hala tüm tanınabilirliğiyle karşımızdadır; ama Brancusi'nin vardığı sonuç soyutun sınırındadır. Bu soyutlamalarında tıpkı Rodin gibi 'heykel neler olmadan da olabilir' ilkesiyle forma yaklaşmıştır.

* teatral: Tiyatro özelliği taşıyan.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=teatral&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

** somatik: Bedensel.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=somatik&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

Rodin ile başlayan biçimsel sadeleşme Brancusi'de de devam etmektedir. Rodin biçimlendirme üslubu ile yarattığı yüzeylerde ışığın bütün cilvelerini kullanırken, Brancusi girintiden uzak dışbükey yüzey ve formları ile uzaya doğru genişleyen formlar yaratmıştır. Heykelleri yekpare olmasının yanında ve ayrıntılarından tamamen sıyrılmış olmasına rağmen, ağırlık, kütle ve yerçekimi gibi kavramların etkisinden tamamen uzaktır. Bu da Brancusi'nin ilkel kabile sanatçılarından biçimlendirme anlayışı açısından ayrıldığı önemli bir unsurdur. Kullandığı malzemelerin yüzeylerinde yarattığı parlaklık ve pürüzsüzlük ile dokunma hissi uyandırmaktadır. Geleneksel anlayıştan farklı olarak, gerçekleştirdiği pürüzsüz heykeller ile döneminde hızla gelişen makine estetiğinin -makine yapımı nesnelerin mükemmelliğinin- etkileri vardır.

Brancusi'nin soyutlamalarında figürün, bedenın bazı parçaları yok sayılmıştır. Bu indirgeme ile her şeyi içeren bir yalınlık açığa çıkmıştır. Tanınabilir nesneleri çalışması, sanatçıyı gerçekçi tasvirlerinden kurtarmış ya da çalışılan temanın özelliklerini basite indirgenmesinde imkan sağlamıştır. O herkese, herkesin bildiği ya da bilebileceği bir dilde seslenmiştir. Sadelik onun için sanatının özüdür. Brancusi'nin figüratif biçimlerdeki yalınlığının en etkili örnekleri büstleri ve torsolarıdır. Büst ve torsolardan geriye sadece yüzün ya da bedenın tanınmasını sağlayacak ana parçalar kalmıştır. Figürün neredeyse tüm ayrıntıları atılmıştır.

Brancusi, saf biçimi, ekleyerek yaptığı heykellerinden çok seçtiği malzemeyi -taşı ve ağacı- yontarak elde edeceğini düşünmüştür; bunun için de 1907'den itibaren ekleyerek çalışmayı, kil ile modellemeyi bırakıp direkt olarak taştan ve ağaçtan parça çıkararak biçimlerini yaratmaya başlamıştır. Doğrudan malzemedен çalışan sanatçının çalışmalarında hiçbir rastlantısal öge ya da malzemenin biçimlendirme imkanlarının etkisi yoktur; her şey hesaplanıp, planlanarak gerçekleştirilmiştir. Brancusi heykellerini sadece biçim yaratmak için yontmamış, aynı zamanda yaratılış ile yarışmıştır.

Brancusi, heykel sanatının ne olduğunu mekan ve hacim problemleri üzerinden sorgularken, kendi sanat anlayışı ve sanatını da sorgulamıştır. Hacmi,

heykelin mekan içindeki yerini, heykelin malzemesini; kil, alçı, bronz, taş ve tüm bunlar arasındaki ilişkileri yaratma sürecinde sorgulamıştır. Heykel için malzemenin ne olduğu, teknik açıdan olduğu kadar, plastik açıdan da önemlidir. Alçı, bronz, ahşap ve taş, yarattıkları etki açısından o kadar birbirlerinden farklıdır ki aynı formu ya da aynı kalıbı kullanarak bu malzemelerden gerçekleştirilmiş her heykel farklı bir duygu vermektedir. İşte Brancusi'nin de aradığı etki ve farklı malzemelerden aynı konuyu hatta aynı biçimi yaratmasının sebebi budur.

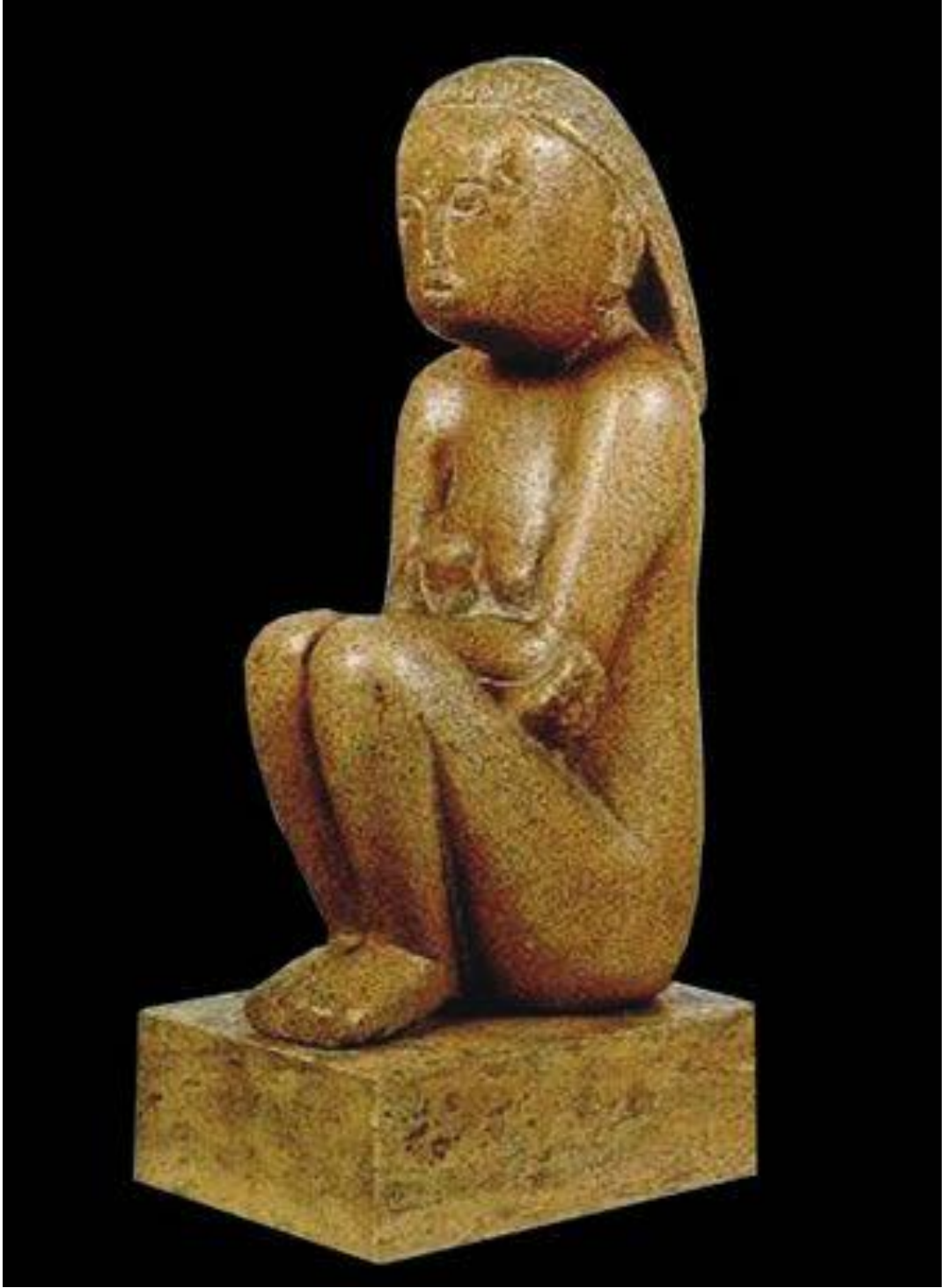
Brancusi ilk yontularını kireçtaşından yapmıştır, daha sonraki yıl mermer yontmaya başlamıştır. Ahşap da çalışmış olan Brancusi, her bir malzemenin kendi çapında değişik bir nesne olduğunu ve her malzemenin ham halindeki şeklinin yapısal özellikleri ile belirlendiğini savunmuş ve malzemelere o açıdan yaklaşmıştır. Sanatçı, malzeme- biçim ilişkisini, taşı yontarken malzemenin özünü ve onun gerçek boyutunu izleyiciye hissettirmiştir. Brancusi'ye göre el düşünür, aynı zamanda malzemenin düşüncesini de takip eder.

Soyuta yönelik eğilimlerinin ilk örneği olan 'Öpüşme' (The Kiss) heykeli (Fotoğraf 12) ilk doğrudan yontusudur. Birbirine sarılmış iki kişinin dikey figürleri, simetrik çizgiler ile kapalı bir formda oluşturulmuştur. Brancusi'nin forma yaklaşımı, sadeleştirme ve geometrikleştirme, bu çalışmada açıkça sergilenmektedir. Bu heykelin en belirgin özelliği, taşın blokluğunu kaybetmemiş olmasıdır. Kütlenin içine yerleştirdiği figürleri geniş hacimler ile değil de taşın yüzeyine açtığı çizgisel oyuklar ile biçimlendirmiştir. Böylece taşın zaten var olan kütleli gücünü heykele dahil etmiştir. Brancusi, Rodin'den tema açısından etkilenmiştir. Rodin'in 'Öpüşme'si ile Brancusi'nin 'Öpüşme'si tamamen farklıdır. Rodin'in heykeli anlık bir görünüşü tasvir ederken, Brancusi'ninki, primitif ve soyutlayıcı bir temsildir.



Fotoğraf 12: Öpüşme (The Kiss), 1909, kireç taşı, 17 x 23 x 72,5 cm,
Montparnasse Mezarlığı, Paris

Çalışmalarında insan ya da hayvan figürlerinden yola çıkan Brancusi, kalıcı, genel ve evrensel olana ulaşmak için tüm özel ve ayırıcı nitelikleri aşmış, biçimi yalınlaştırarak özüne indirgemıştır. Aynı 'Öpüşme' heykelinde olduğu gibi, 1907'de yaptığı 'Yeryüzü Bilgeliği' (Wisdom of The Earth) (Fotoğraf 13) ve 1908'de yaptığı 'Büyülü Kuş' (Passarra Maiastra) (Fotoğraf 14) heykellerinde taş yontmak ile ilgili denemeler yapmıştır ve sonrasında malzemenin şekli eserin son görünüşüne yansımaya başlamıştır.



Fotoğraf 13: Yeryüzünün Bilgeliği (Wisdom of the Earth), 1907, cilalanmış kireçtaşı,
51 x 17,8 x 25,3 cm, Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, Paris



Fotoğraf 14: Büyülü Kuş (Passarra Maiastra), 1908, kireçtaşı ve mermer, 75 x 37,1 x 13 cm,
Modern Sanat Müzesi, New York

‘Matmazel Pogani’ (Mademoiselle Poganu) (Fotoğraf 15), ‘Prenses X’ (Princess X) (Fotoğraf 16), ‘Esin Perisi’ (The Muse) (Fotoğraf 17) heykellerinde olduğu gibi biçimleri oval formlara indirgemiştir. Daha yoğun, daha ağır olan heykelin tipik formları, mermer ve bronz malzemeyle yumurta şeklini oluşturmuştur. Bu formlarda boyun ve omuz, formun içine dahil edilerek biçimlerde sadeleştirmeyi gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf 15: Matmazel Pogani (Mademoiselle Poganu), 1912, beyaz mermer ve kireçtaşı,
43,3 x 19 x 26,6 cm, Filedelphiya Sanat Müzesi, Filedelphiya



Fotoğraf 16: Prenses X (Princess X), 1915- 1916, mermer ve kireçtaşı, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm,
Filedefiya Sanat Müzesi, Filedefiya



Fotoğraf 17: Esin Perisi (The Muse), 1912, beyaz mermer, 45 x 23 x 17 cm, Guggenheim Müzesi, New York

‘Uyku’ (The Sleep) (Fotoğraf 18), uyuyan bir yüz imgesidir; anatomik açıdan bitmemiştir ve realistik çizgiler içerir. Bu portre bir taş kütesinin içinde bırakılmıştır. Rodin’in yarım bırakılmış izlenimi taşıyan heykellerini andırır. Taşın

dokusuna, karakterine ve doğal haline vurgu yapmıştır. Seçtiği diğer temalarda olduğu gibi insan başından gerçekleştirdiği seride de gittikçe soyutlanan bir biçimlendirme anlayışına varmıştır. ‘Uyku’ heykeli, ‘Uyuyan Çocuk Başı’na (Head of a Sleeping Child) (Fotoğraf 19), daha sonra da ‘Uyuyan Esin Perisi’ne (Sleeping Muse) (Fotoğraf 20) dönüşmüş ve en sonunda da yumurta formuna ulaştığı baş serisi ‘Dünyanın Başlangıcı’ (Beginning of the World) adlı heykeli (Fotoğraf 21) ile son bulmuştur. Yumurta formu, yaratılışı, yaratıcılığı ve doğumu temsil etmektedir. Portrenin kafası ve boynu omuzlarından ayrılmış ve bütün çıkıntıları neredeyse yok edilerek bir yumurtaya dönüşmüştür. Heykeli saydamlaştırana dek cilalamış ve böylelikle onlara ışığı emip yansıtan bir nitelik kazandırmıştır.



Fotoğraf 18: Uyku (The Sleep), 1906, mermer, Ulusal Sanat Müzesi, Bükreş



Fotoğraf 19: Uyuyan Çocuk Başı (Head of a Sleeping Child), 1908, mermer,
Georges Pompidou Merkezi, Paris



Fotoğraf 20: Uyuyan Esin Perisi (Sleeping Muse), mermer, 1909-1910,
17,1 x 24,1 x 15,2 cm Hirschhorn Müzesi ve Heykel Parkı



Fotoğraf 21: Dünyanın Başlangıcı (Beginning of the World), 1920, taş, metal,
76,2 x 50,8 x 50,8 cm, Dallas Sanat Müzesi, Teksas

Brancusi'nin hem mermer hem de bronzdan biçimlendirdiği çalışmalarından biri 1911 tarihli 'Prometheus' adlı heykeldir (Fotoğraf 22- 23). Ayrıntılar görüntüsel olarak yok olmuştur ve ifade boynun yatay aksında vurgulanmıştır. Mermerden olan versiyon yansıtıcı yüzey ve mermerin parlatılmış mükemmelliyetçiliğini vurgularken, bronz versiyon heykelin bulunduğu çevrenin ve izleyicinin görüntüsünü içine almış, heykelin biçiminde şekillendirilmiştir.



Fotoğraf 22: Prometheus, 1911, mermer, 13 x 18 cm, Filedelfiya Sanat Müzesi, Filedelfiya



Fotoğraf 23: Prometheus, 1911, bronz, 13,5 x 17,2 x 13,7 cm

19. yüzyıldaki akademik mükemmelliğin malzemesi mermer, Brancusi'nin çalışmalarına da beden olmuştur. 1910'da başladığı bir dizi heykelin ilki 'Büyülü Kuş' (Fotoğraf 14) baş ve boyundan meydana gelmiştir. Malzeme olarak mermeri kullandığı bu ilk çeşitlemede kuşun gövdesi yalınlaştırılmıştır. Brancusi, bu heykelini Romen mitindeki 'Altın Kuş'tan almıştır. Figürden soyutlamaya doğru aldığı yol bu heykelde görülmektedir. Sonraki 15 yıl boyunca sanatçı kuş temasını tekrar tekrar ele almıştır. 28 farklı versiyonu olan bu uçan kuş betimlemeleri her defasında daha yalın formlara dönüşmüştür. Adeta kuş, rahatça uçuşun ve süzülebilsin diye onun takılmasına ya da yavaşlamasına neden olacak bütün çıkıntıları yok sayılmıştır. 'Uzayda Kuş' (Bird in Space) (Fotoğraf 24) malzemenin olanakları ölçüsünde heykelin yer ile olan bağlantısını en aza indirgeyerek uçuş eylemini de vurgulamıştır.



Fotoğraf 24: Uzayda Kuş (Bird in Space), 1923, mermer, 144,1 x 16,5 cm,
Metropolitan Sanat Müzesi, New York

‘Öpüşme’ heykelinden yirmi yıl sonra yaptığı ‘Öpüşme Kapısı’ (The Gate of Kiss) (Fotoğraf 25), ‘Öpüşme’ heykelinin daha soyut bir versiyonudur. Brancusi’nin yaptığı bir kompleksin ‘Sessizlik Masası’ (Table of Silence), ‘Öpücük Kapısı’ (The Gate of Kiss) ve ‘Sonsuz Sütun’ (The Endless Column) parçalarından biri olan kapı, ‘Öpüşme’ heykelinde olduğu gibi taşın blokluğu ile dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 25: Öpücük Kapısı (The Gate of Kiss), 1938, Traverten, 5,13 x 5,45 x 1,69 m, Targu-Jiu, Romanya

Romen halk geleneğinin bir temsili olan ‘Sessizlik Masası’ (Fotoğraf 26) değirmen taşı benzeri büyük ve yuvarlak bir taş masa ve çevresine yerleştirilmiş kum saati formundaki on iki tabureden meydana gelmektedir. Tabureler ortadan ikiye bölünmüş, kürenin parçalarından biri ters çevrilmiş ve diğerrinin üstüne konulmuş izlenimi vermektedir. Birinci Dünya Savaşı’nda ölen Romen askerleri adına yapılan bu anıt, Romen kültürüne göre ölülerin ardından, bir masa çevresinde toplanıp sessizce yemek yeme geleneğinin bir temsilidir.



Fotoğraf 26: Sessizlik Masası (Table of Silence), 1938, kireçtaşı, Panel Çapı 2, 15 m, Kalınlık 0,43 m; Bacak Kısmı çapı 2 m, kalınlık 0,45 m, Oturma Yerleri 24 x 29,8 cm, Targu-Jiu, Romanya

2.3.Figüratif Soyutlama ve Primitivizm

Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur. 19. yüzyıl sonunda İzlenimcilikten başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuş, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir. 20. yüzyıl başına tarihlenen her akım genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş 'sanat için sanat'çı gibi yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır.¹⁰

Heykelde konular değişmiştir; geleneksel konular ve estetik anlayışı heykeltıraşların gözünden düşmüştür. Bundan sonra sanatın ne olduğu ve sanattaki gerçekliğin ne olduğu sanatın temel soruları olmuştur; görüneni taklit eden benzetme mi gerçek, yoksa sanatçının kendi içsel, hayalindeki gerçek mi gerçektir. Doğa artık

¹⁰a.g.e., ANTMEN, 80. S.

sanatın direkt konusu değil, esin kaynağı için kullanılan bir unsurdur. Bu durum gerek biçimsel, gerek üslupsal, gerekse konusal açıdan sanatçıya sonsuz bir ufuk açmıştır. 1900'lerde heykeltıraş, figürü ele alırken o döneme kadar alışlagelmiş biçimlendirme anlayışını terk etmiştir. Başka bir deyişle heykeltıraş artık bedeni taklit etmekten, onun anatomik sıra ve düzen ile biçimlendirilmesinden vazgeçmiştir.

Modern sanatçı, geleneksel biçimlendirme ve renk anlayışını redderek soyutlayandır. Duyguları, iç dünyayı, sevinçleri, hüznüleri ortaya koymuştur. Doğanın taklidinden kaçınan sanatçı, biçim ve renkleri kullanarak ruhsal ve duygusal vurgular yaratmışlardır. Natürist anlatımdan kaçınan sanatçılar doğayı tamamen yok saymamıştır; biçimler doğal hallerini andırmaktadır. Böylece, sanat eserinin anlamı ile yansıtılan ve biçimlendirilen nesne birbirinden kopuk değildir ve yansıtılan nesne anlatılmak istenen değil, anlatılanı anlatmak için bir araçtır.

İçten ve saf olanı arayan sanatçı Batı kaynaklı olmayan kültürlerin sanatını keşfetmiştir. Müzelerdeki etnografik koleksiyonları inceleyen sanatçı primitif kültür birikiminden etkilenmiştir.

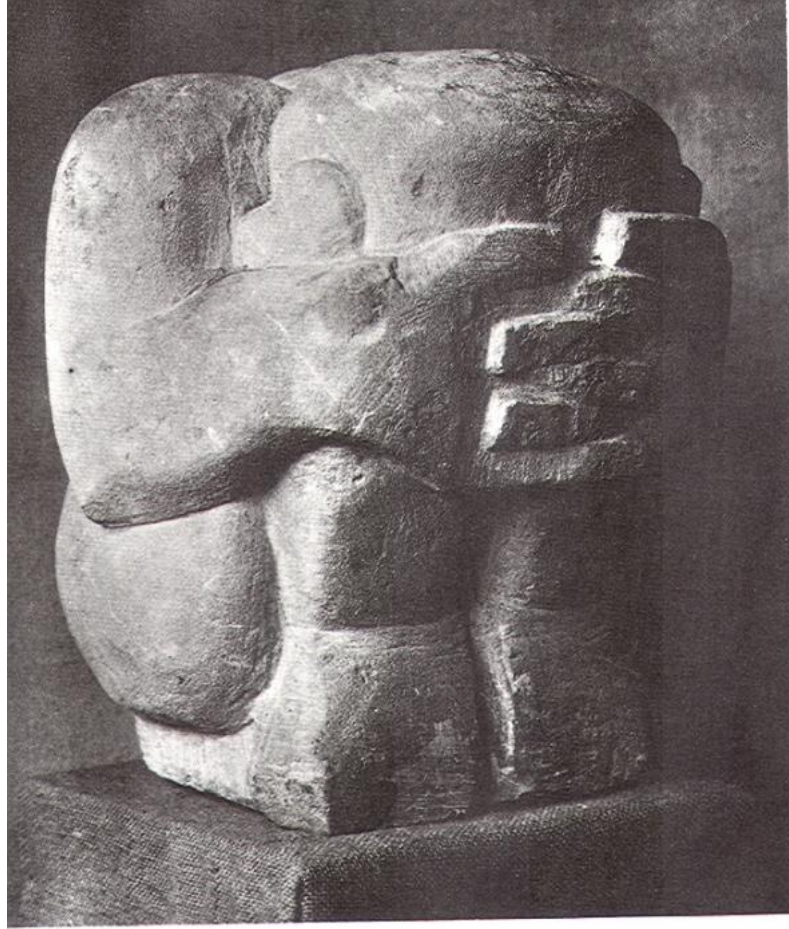
20. yüzyıl başında modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan birçok sanatçının yanı sıra hızlı kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçı olmuş, yeni bir 'Romantik' ruhu doyuran bu sanatçılar 'Primitivizm', olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır. 'Primitivizm' kısaca 'Modern' olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesidir. Bu karşı tavır, Batılı sanatçıların 'ilkel toplum'ların sanatına yönelik ilgisinden beslenir; 'primitif' sözcüğü ayrıca ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar. Batı'nın modern sanatçıları, 'primitif' olarak adlandırılan bu tür esin kaynaklarında zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu arayış, sanatçıların saf bir sanatsal dürtüyle, içsel bir esinle yarattıkları düşüncesini de benimsemiştir.¹¹

Primitivizm ile binlerce yıllık üç boyutlu hacim olarak öz ve masif kütleye geri dönüş yaşanmıştır. Masif kütlelerin egemen olduğu bu dönemde heykelde

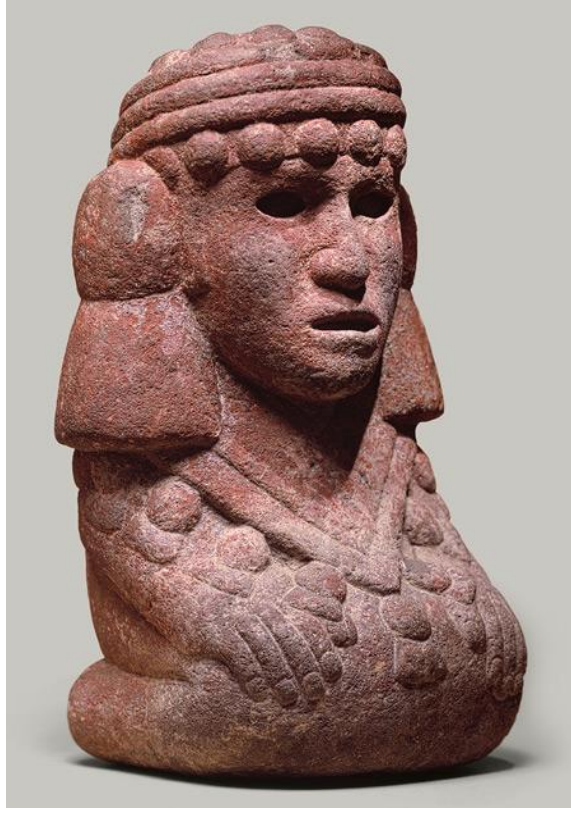
¹¹ a.g.e., ANTMEN, 35. S.

biçimsel bir indirgeme ortaya çıkmıştır. Bu alanda tıpkı ressamlar gibi heykeltıraşlar da Afrika, Okyanusya ve Güney Amerika ilkel kabilelerinin zengin biçimsel anlayışlarından yararlanmışlardır. André Derain, Jacop Epstein, Henri Gaudier- Brzeska ve Amedeo Modigliani bu heykeltıraşlardan bazılarıdır.

André Derain (1880- 1954) ilkel sanatın biçimsel anlayışlarından ve temalarından etkilenmiştir. ‘Çömelmiş Figür’ (Crouching Figure) heykelinde (Fotoğraf 27) Avrupa’nın geleneksel kusursuz form ve denge prensiplerini reddetmiş, Mısır’ın katı form anlayışı ile kübik formu sentezlemiştir. Kare formun bodur bacakları aklı Aztek tanrısı Chalchiuhtlicue’yi (Fotoğraf 28) getirmektedir. Bu çalışmada sanatçı, taşı katılığı ve bloksallığını ilkel medeniyetler gibi ele almıştır.



Fotoğraf 27: Çömelmiş Figür (Crouching Figure), 1907, taş, yükseklik 23 cm



Fotoğraf 28: Chalchiuhtlicue, M.S. 15 yüzyıl, taş, yükseklik 29,5 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Jacop Epstein (1880- 1959) bir malzeme olarak taşa hayrandır ve otobiyografisinde açıkça, büyük mermer bloklarının harika bir heykel barındırdığının farkında olduğunu söylemiştir. Epstein işlem görmemiş taşın gücüne değer vermiş ve kendisinin, büyük blokları diğer aşağılayıcı kaderlerinden, duvar döşemesi ya da iç dekorasyonun malzemesi olmaktan, onları heykellere dönüştürdüğünü, kurtardığını savunmuştur. Bu kurtuluş hareketinin sonucu ‘Oscar Wilde Mezarı’nı (Tomb of Oscar Wilde) (Fotoğraf 29) yapmıştır. Taşın kendi başına sanatsal fikri etkileyen anıtsal bir karakteri olduğunu göstermek istemiştir. Epstein’in heykelleri kabile sanatlarının izlerini taşır. Epstein, Londra’da Trocadero Binası’ndaki ve sonrasında British Museum’daki ilkel sanatı incelemiş ve onları anlayıp kendi yapıtlarında kullanmıştır. Sanatçı, Afrika heykelinin form ve objelerinin yanı sıra Asurların sanatından etkilenmiştir. Yukarıda bahsi geçen ‘Oscar Wilde Mezarı’nda açıkça bu etki gözlenmektedir.



Fotoğraf 29: Oscar Wilde Mezarı (Tomb of Oscar Wilde), 1911, Kumtaşı, Père Lachaise Mezarlığı, Paris

Daha çok resimleriyle anılan Amedeo Modigliani de (1884- 1920) ilkel sanatın etkilerini taşıyan taş heykeller yapmıştır. Modigliani de birçok çağdaşı gibi biçimlerin küp, silindir ve koni gibi temel geometrik hacimlerden oluştuğunu iddia eden Cezanne'dan ve primitif sanattan oldukça fazla etkilenmiştir. Heykellerinde yalınlaştırılmış figürler ve kabile sanatlarının uzatılmış biçimlerini kullanmıştır. İnsan başı, heykellerinde en çok kullandığı temadır. 1909- 1914 yılları arasında, kireç taşından Batı Afrika, Baule, Guro ve komşu kabilelerin masklarında olduğu

gibi, sıradışı bir uzamayı gösteren 'Kadın Başı' (Fotoğraf 30- 31) heykellerini yapmıştır. Modigliani saf simetrik masklara indirgenmiş geniş eğrileri stabil* hale getirmesi için ifadesiz büstlerini kübik kaide üzerine yerleştirmiştir.



Fotoğraf 30: Kadın Başı (Woman's Head), 1912, kireç taşı, 68,6 x 23,5 x 24,8 cm,
Metropolitan Sanat Müzesi, New York

* stabil: Kararlı.

<http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=stabil&kategori=terim&hng=md> 24 Haziran 2011



Fotoğraf 31: Kadın Başı (Woman's Head), 1910-1912, kireç taşı, 65,4 x 17,1 x 21,3 cm, Gaston Lévy Koleksiyonu, Minnesota

Henri Gaudier-Brzeska (1891- 1915), heykellerinde figüratif soyutlamayı kullanmasına rağmen organik bir bakış açısına geçmiştir. Gaudier, 1913'te Epstein'in atölyesinde çalışmış, orada yontma teknikleri dışında dönemin modası olan egzotik* tarzda heykeller ile tanışmıştır. British Museum'da gördüğü Easter Adası'ndan gelen

* egzotik: Yabancı.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=egzotik&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

büst ve anıtsal büstlerden etkilenerek 'Ezra Pound'un Başı'nı yapmıştır (Fotoğraf 32). Bu heykel biçimsel özelliği, formların geçişleri ve duruşunun katılığı ile oldukça anıtsal yapıdadır.



Fotoğraf 32: Ezra Pound'ın Başı (Head of Ezra Pound), 1914, mermer, 90 x 46 x 49 cm

Gaudier-Brzeska heykellerinde taşın yapısal bütün özelliklerini kullanmıştır; damarlarını ve çatlaklarını. Taşın organik bir varlık olduğu düşüncesine bağlı

kalarak, doğa kaynaklı formlar yontmuştur. Malzemenin çizgilerini ve yüzeyinin yapısını kendine referans almıştır. Bir makine kararlılığında malzemenin ona sunduğu imkanları kullanmıştır. Gaudier- Brzeska'nın 'Erkek Geyikler' (Stags) (Fotoğraf 33) ve 'Kuşların Kalkışı' (Birds Erect) (Fotoğraf 34) heykellerinde bu organik etki bulunmaktadır. Bu görünüme rağmen sanati düzlemlere benzeyen bu tam blokların konveksliğini* korumuş, kenarları ve köşeleri hafifçe yuvarlatmıştır.



Fotoğraf 33: Erkek Geyikler (Stags),1914. Damarlı su mermeri, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

* konveks: Dışbükey
<http://tdkterim.gov.tr/?kelime=konveks&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011



Fotoğraf 34: Kuşların Kalkışı (Birds erect), 1914, kireç taşı, 67,6 x 26 x 31,4 cm,
Modern Sanat Müzesi, New York

Gaudier- Brzeska, yontularında hem kübist etkileri hem de Afrika sanatını birleştirmiştir. ‘Kırmızı Taş Dansçı’ (Red Stone Dancer) heykelinde (Fotoğraf 35) şematik işaretler kullanmıştır; üçgenleri bir yüz için, elipsleri de bir el için. Bu durum Picasso’nun aynı dönemli işlerindeki semiyotik* belirsizliklerin etkisini de taşır. Aynı zamanda bu iş Gaudier- Brzeska’nın ilkel kültürlerle olan ilgisini, onların yaşayışları ile sanatlarını incelediğini göstermektedir.

* semiyotik: Gösterge Bilimi

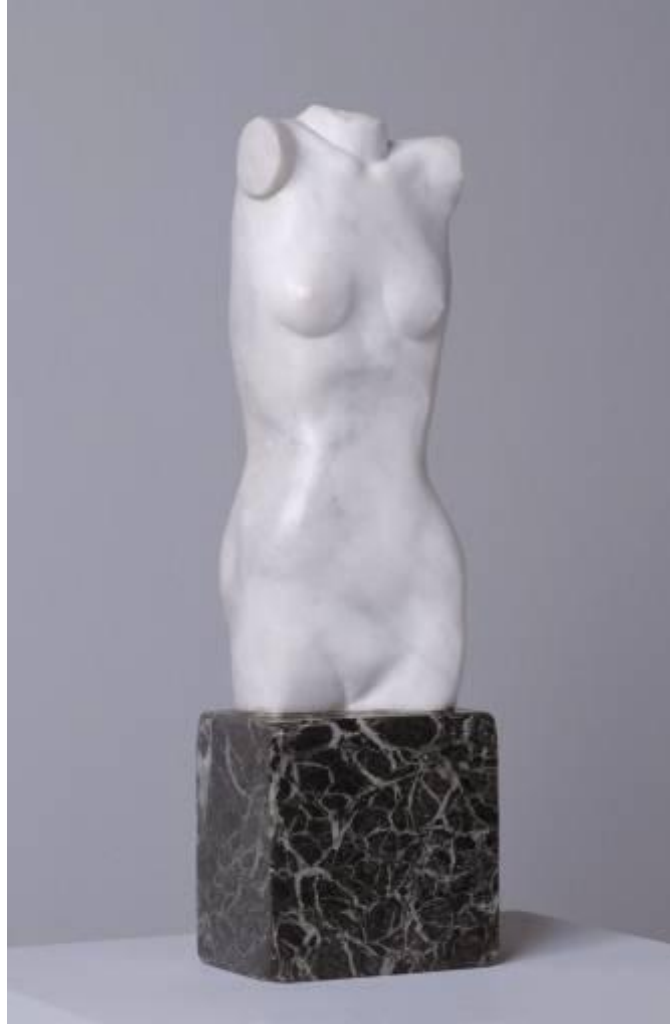
<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=semyotik&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011



Fotoğraf 35: Kırmızı Taş Dansçı (Red Stone Dancer), 1913, kırmızı Mansfield taşı,
433 x 229 x 229 mm, Tate Galerisi, Londra

Avangard işlerin yanı sıra Gaudier 'Torso' heykelinde (Fotoğraf 36) daha geleneksel ve klasik konulu heykeller de yapmıştır. Bu heykel beyaz mermerin malzeme olarak seçimi ve figürün yuvarlak hatlar ile biçimlendirmesiyle sanatçının klasik geleneğe yakınlığını hatırlatmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda sanatçının yontma üzerindeki yeteneğinin bir göstergesidir. Diğer heykellerinde daha bitmemiş yüzeyler ve amorf formlar yaratmasının, heykeltıraşın yontma konusundaki

yeteneksizliğinden ya da malzemenin zorluğundan olmadığını, bu yaklaşımın sanatçının tercihi olduğunu hem 'Red Stone Dancer' hem de 'Torso' heykelleri göstermektedir.



Fotoğraf 36: Torso, 1914, mermer, 98 x 25 cm, Tate Galerisi, Londra

2.4. Saf Biçim ve Temsilliyet Sorunu

Jean (Hans) Arp (1886- 1966), geleneksel bir malzeme olan beyaz mermerin yumuşak görünümünü kullanarak soyut biçimler yaratmıştır.

Dada grubunun üyelerinden olan Jean (Hans) Arp sanatın bağılı olduğu burjuvadan, müzelerden kurtulması gerektiğini düşünmüştür. Sezgileri ile hareket eden Arp, güdülerin anlatımı üzerine bir sanat kuran ilk modern heykeltıraştır.

Arp, yaşamı yalınlaştırmayı, güzelleştirmeyi, insanı tinsel ve gerçek olana götüreni, sezgiselliğin ve raslantısallığın kullanıldığı bir sanatı hedeflemiştir. Arp, her şeyin ölçütünün insan olduğunu, sanatın ne moda ne müzeye ne de burjuvalara göre yön bulmaması gerektiğini öne sürmüştür. Müzelerde olduğu gibi, sanatçıların kendisini ve sanatını yücelttiği bir sanat anlayışına gerek olmadığını savunmuştur. Arp kendi sözleriyle sanatı şöyle tanımlamıştır; “*Sanat, tıpkı bir bitkinin üzerindeki meyve ya da anasının rahmindeki çocuk gibi, insanda yetişen bir meyvedir. Ben doğayı seviyorum; doğanın yerine konanları değil. Doğalcı, yanılısamacı sanat doğanın yerine konan bir şeydir.*”¹² Böylece o güne kadar yapılan sanatı benimsemediğini ortaya koymuştur.

Arp, birleştirerek yaptığı kabartmalarını kişisellikten arındırmıştır. Elin yetisinden gelen beceriyi ortadan kaldırmak için şablonlar hazırlamış ve onları marangoza vererek kestirmiş sonra da onları birleştirmiştir. Ahşap, karton gibi malzemelerden yaptığı kabartmalarında kesintisiz eğrilerden ve düzlemlerden faydalanan Arp, heykellerinde bölünmez bir bütünlük kullanmıştır. Brancusi'nin tek parça, bütün biçimlerinin aksine, Arp'ın heykelleri büzüşen, genleşen, yaşayan biçimlerdir.

Arp fazlasıyla sıcak, sevimli formları heykele katmıştır. Arp'ın heykellerinin yaratılışı pürizmden gelmiştir. Heykelleri öncelikli olarak içeriksiz, sembolik olmayan, bir şey temsil etmeyen soyut plastik formlardır. Brancusi gibi, Arp da bilinçli olarak, işlerini biçimlendirirken pürüzsüz yüzeyler, küpler, silindirler ve yumurtamsı biçimler kullanmıştır. Brancusi'nin tersine Arp canlı ve genellikle insansı davranışları soyut figürlerden çıkarmıştır.

¹² MOSZYNSKA, Anna; Abstract Art, Thames and Hudson, London, 1990, 113. s.

Pürizmden yola çıktığı heykellerinde çoğu zaman beyaz alçı ve beyaz mermer, seçtiği malzemelerdir. Ana hatlar ve geçişler biomorfik* yaratıcı duyguyu takip etmiştir. Bu duygu bir kadın torsosunun tasvirine bir basamak kadar yakındır. Ama bu basamağı kendi başına yaratmamaktadır, bunu daha ziyade izleyiciye bırakmıştır. Arp'ın 'Torso' heykeli (Fotoğraf 37) izleyicinin yorumuyla bir kadın vücudu olmaktadır.



Fotoğraf 37: Torso, 1958, mermer, 159 x 65 x 34 cm, Sidney Janis Galerisi, Sidney

* biomorfik: Ağaçlar ve insan vücudu gibi yaşayan formlara çağrışım etme ya da onları ima yapma www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=42 erişim: 24 Haziran 2011

Üç boyutlu heykellerinde yalnızca kusursuzluk aramakla kalmıyor, aynı zamanda “sanat” tarafından yozlaştırılmamış yeni bir güzellik arıyordu. Çelişkili olsa da tıpkı akedemisyenler gibi, her çağın güzelliğini yeniden keşfetmesi ve geçmişe taptaze bir gözle bakması gerektiğine inanıyordu. Akademik heykeldeki klasik su perileriyle alay ediyordu. Burjuva kültüründen nefret ettiği herşey kaidesi üzerindeki Venüs heykelini temsil ediyordu. Yine de figürün ve estetik güzelliğin sanata etkisini hiç bir zaman inkar etmedi. Venüs’ün de eşdeğerini yaptı; ‘Büyüme’ (Growth) (Fotoğraf 38), ‘Uzanmış Yatan Venüs’, ‘İnsan Eliyle Şekillendirilmiş Biçim (Fotoğraf 39) ve Somutlama’lara (Fotoğraf 40-41) dönüştü.¹³

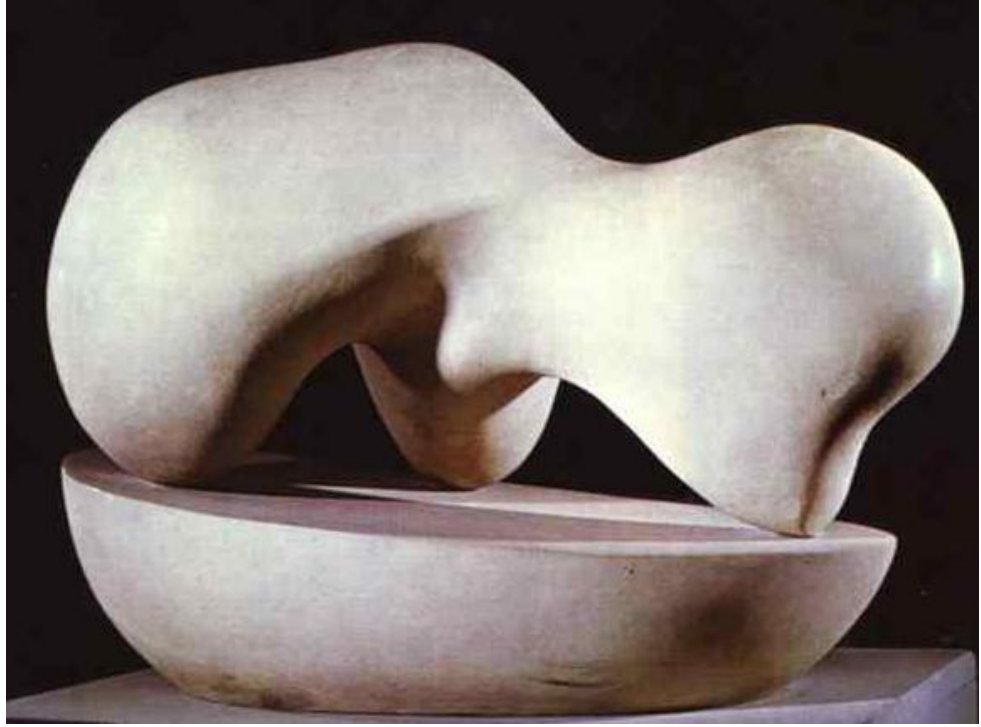


Fotoğraf 38: Büyüme (Growth), 1938, beyaz mermer, 109 x 44,5 x 28 cm,
Chicago Çağdaş Sanat Müzesi

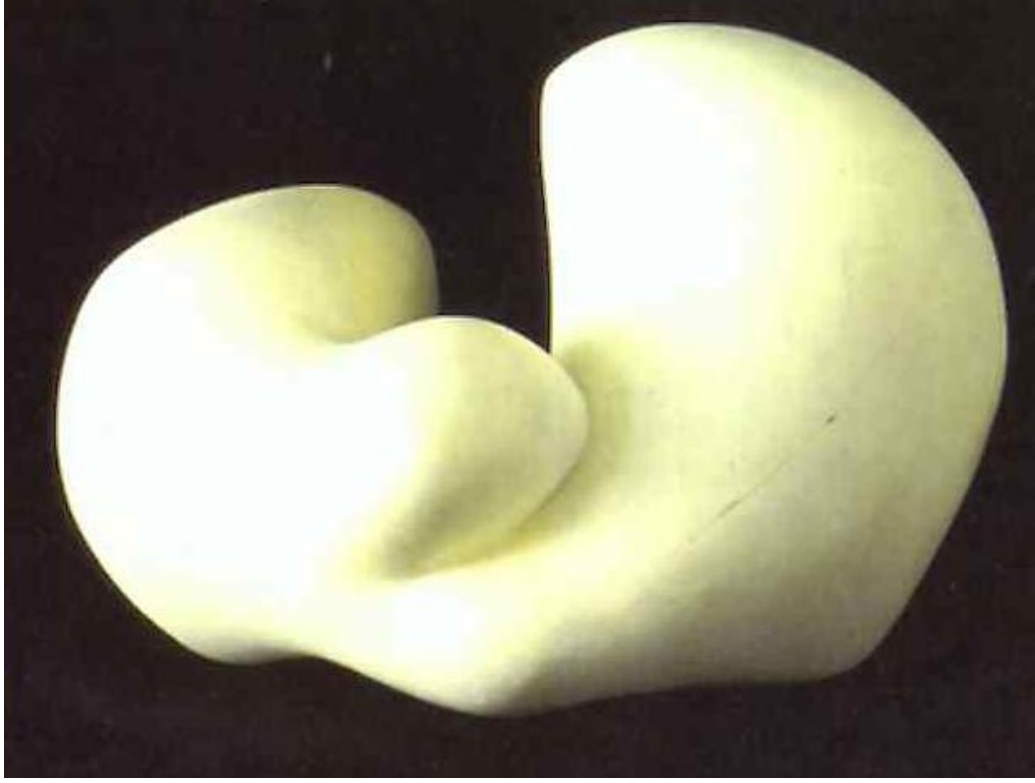
¹³ a.g.e., BİLGE, 29.- 30. s.



Fotoğraf 39: İnsan Eliyle Biçimlendirilmiş Taş (Stone Formed by Human Hand), 1934,
beyaz mermer, 22 x 40 x 23cm



Fotoğraf 40: İnsan Somutlaması (Human Concretion), 1933, kireç taşı, 55 x 78 x 53 cm,
Kunsthaus, Zürich



Fotoğraf 41: İnsan Somutlaması (Human Concretion), 1935, mermer,
49,5 x 47,6 x 64,7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Arp 1930'lu yıllarda, bilinmeyen varlıklardan oluşan heykel serisini yapmıştır. Pek çok açıdan kaideye ya da zemine yerleştirilebilen bu heykellerin tek izleme noktası ve duruşu bulunmamaktadır; yani herhangi bir yönde konumlandırılabilmişlerdir. Zaten Arp, heykellerinin müzeye ve kaide üzerine konulmamasından yanadır; böyle bir yüceltmeye gerek duymamıştır. Bunun ile birlikte, kaide üzerinde olmayan heykel doğadaki yerini kolayca bulabilir düşüncesini savunmuştur. Doğayla bütünlük sağlamak için sabit perspektiften kaçınmıştır. Bütünüyle yepyeni bir form ve sanat anlayışı yaratmak istemiştir. Zamanı ve onunla ilgili hislerini dile getirmiştir.

Yüzyıllardır heykelin malzemesi olan beyaz mermer Arp'ın heykellerinde yeni bir anlatım dili kazanmıştır. Heykellerindeki form geçişleri ve bu geçişlerin yumuşaklığı ve yuvarlaklığı bir pamuk ya da bulutu anımsatmaktadır. Beyaz

mermerden biçimlendirdiği heykellerine malzemenin rengi ve softluğu vurgu yaparken, sertliği ile forma tezatlık oluşturmaktadır (Fotoğraf 42).



Fotoğraf 42: Torso, 1959, mermer, 104,1 x 58 x 31,8 cm

2.5. Doğanın Biçimleriyle Ele Alınan Taş

Henry Moore (1886- 1966), modern heykel sanatının temel kavramı ‘soyutlama’yı heykellerinde kullanmıştır ve bunu figürden yola çıkarak gerçekleştirmiştir. Kadın, anne- çocuk, ölen savaşçılar ve doğum gibi konular heykellerinin genel temalarıdır.

Moore heykelin hacmi, büyüklüğü, biçimi, ritmi, yüzeyi ve ölçeği ile oynamış ve bu unsurlara kendi dilini katmıştır. Heykellerinde yüzeyleri delerek heykelin temel unsurlarından hacmi ve üç boyutluluğu vurgulamış ve heykele mekanı dahil etmiştir. Ayrıca kemikleri, doğadaki taşları ve deniz kabuklarının doğal formlarını ve onların tabiatan etkilenerek biçim değiştirmelerini de incelemiş ve yapıtlarını biçimlendirmede kullanmıştır. Kemiklerin hafif ama dayanıklı yapıları, biçimler arası geçişler Moore’un heykellerindeki biçim zenginliğinin kaynaklarındandır. Ona göre, doğada bulunan çakıl taşları ve kayaların aşınma izleri bir heykeltıraşın malzemeyi nasıl yontması gerektiğini işaret eder. Su, taşı zaman ile ve yavaş yavaş aşındırır ve bu aşındırma sonucunda taşta asimetrik biçimler oluşur; Moore’un heykelleri tıpkı çakıl taşları gibi asimetrik girintilere ve çıkıntılara sahiptir.

Hayatı boyunca iki dünya savaşına şahitlik eden Moore dönemindeki bütün sanatçılar gibi savaşların getirdiği kayıp ve ölümlerin etkisinde kalmıştır. Avrupa geleneksel heykel sanatına sırtını dönen Moore, Orta Amerika ve Afrika heykellerinin biçim anlayışlarını ve kompozisyonlarını keşfetmiştir. Mısır sanatındaki anıtsallık ve masif kütlelerden de etkilenmiştir. Ayrıca British Musuem’da incelediği Colomb öncesi Amerika, Afrika, Meksika ve Mısır sanatını inceleyen Moore figüratif işlerinde bu sanatların biçimlerinden etkilenmesinin yanı sıra, malzeme seçiminde de onların kullandığı taş ve ağaçları seçtiği açıktır. Batı sanatında önceden popüler olan mermerin yanı sıra, kırmızı, siyah, gri, mavi ve yeşil renkte taşlar kullanmıştır.

Moore, malzemenin -biçimlendirilen maddenin- plastik avantajlarının göz önünde bulundurulması gerektiğini düşünmüştür. Malzemeyi biçimlendirirken onun

kendine özgün yapısını ve karakterini kaybetmeden ele almıştır. Mesela taş gibi sert, yoğun ve katı bir malzemeden ten, saç, göz gibi şeyler yapıp onu yumuşatmanın ya da parlatmanın manasız olduğunu, bunların malzemenin karakterine aykırı olduğunu savunmuştur. Formlarını yaratırken et yerine kendine etin altındaki kemiği ve deniz kabuğu gibi doğal malzemeleri referans olarak seçmiştir. Doğanın da taşı asimetrik yontması onun diğer bir referans noktasıdır. (Fotoğraf 43- 44)



Fotoğraf 43: Uzanmış Birleşik Formlar (Reclining Connected Forms), 1969-74, traverten,
City Center Bahçesi, Las Vegas



Fotoğraf 44: Meme Emen Çocuk (Suckling Child), 1930, su mermeri, 19,7 cm,
Palant Ev Galerisi, Sussex

Gombrich, Henry Moore'un malzemeye olan ilişkisini şöyle dile getirmiştir;

Yaratılarıyla bize hissettirmek istediği şey, insan elinin büyüğü ile yapılmış bir nesnenin benzersizliğidir. Moore, modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyordu. Taşın biçiminden “bir şeyler çıkarmak” istiyordu. Bunu taşı parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne “istediğini” bulmaya çalışarak yapıyordu. Eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa, bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile, taşın kütlelerinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyordu. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.¹⁴

¹⁴ GOMBRICH, Ernest H.; Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, 1992, 586. s.

Moore, malzemelerin karakterlerini çalışmalarında esas alınmıştır. Her malzemenin kendi doğallığı içinde geçerli sayılan çalışma tarzı olduğunun algılanmasını amaçlamıştır. Malzeme granit ise mermer gibi kesilip yontulmaması gerektiğini, ağacın ise doğasının ve karakterinin taştan farklı olduğunu ve öyle algılanması gerektiğini savunmuştur.

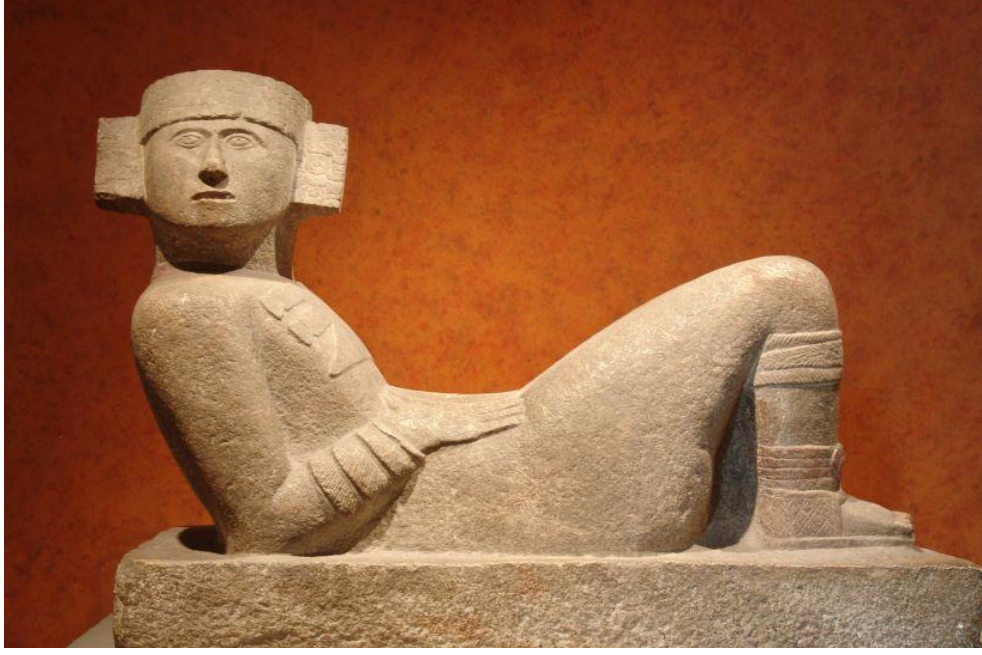
Moore; figürün üç çeşit tasviri olduğunu düşünmektedir; ayakta, oturan ve uzanan figür. Uzanan figürün daha özgür olduğunu ve mekan ile daha iç içe olduğunu öne sürmüştür. Çünkü oturan figürün, o pozisyon için bir nesneye ihtiyacı vardır. Ayakta duran figürün ise mekan ile ilişkisi azdır; fakat uzanan figür daha dengeli ve sağlam durmaktadır. Bu yüzden ki, Moore'un heykellerinin büyük bir kısmı boylu boyunca uzanan figürlerden oluşmuştur (Fotoğraf 45-46). Çoğunlukla çıplak tasvir edilmelerine rağmen ayrıntılar hiç yoktur. Bu duruş eski Meksika yağmur tanrısı Chacmool'un (Fotoğraf 47) duruşunu hatırlatır. Primitif etkiler taşıyan bu heykeller malzeme seçimi konusunda da primitif etkiler taşımaktadır. Antik dönemden bu yana heykelde kullanılan beyaz mermer artık yerini granit ya da diğer renkli taşlara bırakmıştır. Uzanan figür heykellerinde gittikçe soyutlamaya ulaşmıştır (Fotoğraf 48). Güçlü bir primitif duygu barındıran, 1935'te Corsehill taşından yonttuğu 'Uzanmış Figür' heykeli, ölümü ve mezar taşlarını anımsatır. Figür kısmen gömülmüş ve üzerinde toprak varmış gibi durur (Fotoğraf 49). Beden durağan şekilde ve beden parçaları olabildiğince birbirine yaklaştırılmış, hatta birbirine geçmiş biçimde betimlenmiştir. Bedenin bu şekilde gösterilmesinin temel nedeni Moore'un taş ile ilgili görüşüdür. Taşın ağır ve sert oluşu ve figürün ağır kütleli görünümü arasında bir bağ kurmuştur.



Fotoğraf 45: Uzanmış Kadın (Reclining Woman), 1930, yeşil Horton taşı,
uzunluk 88,8 cm, Kanada Ulusal Galerisi, Kanada



Fotoğraf 46: Uzanmış Kadın (Reclining Figure), 1929, Horton taşı,
uzunluk 83 cm, Leeds Müze ve Galerileri



Fotoğraf 47: Aztec Chacmool Figürü (Aztec Chacmool Figure), M.S. 900-1000 A.D.,
Ulusal Antropoloji Müzesi, Meksika



Fotoğraf 48: Uzanmış Figür (Reclining Figure), 1938, Hornton taşı, uzunluk 132,7 cm, Londra



Fotoğraf 49: Uzanmış Figür (Reclining Figure), 1935, Corsehill taşı, 32 x 62 x 32 cm

Moore'un taştan yonttuğu heykellerinde doğal bir enerji mevcuttur; fakat bu temsili değildir. Heykellerini biçimlendirirken taşı, doğanın, rüzgarın ve suyun gösterdiği şefkat ile yontmuştur. Heykellerinde doğal biçimleri, doğadan aldığı karşıt ilişkileri kullanmıştır; iç bükey ve dış bükey formları. Ayrıca uzanan figürleri mistik ve uyuşuk da değildir; enerji ve güç heykellerinin temel temasıdır.

Moore, İtalya'da gördüğü Rönesans dönemindeki Meryem ve Çocuk tasvirlerinden etkilenmiştir. Anneyle çocuk arasındaki konum, formların birbirlerine geçmişliği, kendi anne çocuk heykellerinde ona ilham vermiştir. İlk yaptığı örneklerde biçimler bedenın öğelerini içerirken yaptığı sonraki versiyonlarda soyutlama gözlenmektedir. İlk örneklerinde Mısır'ın anıtsal heykellerindeki form katılığı bulunmaktadır. Daha masif görünen bu biçimler, köşelerin varlığından dolayı taşın karakteri ile doğru orantılıdır (Fotoğraf 50-51-52).



Fotoğraf 50: Madonna ve Çocuk (Madonna and Child), 1943-1944, kahverengi Hornton taşı, yükseklik 149,9 cm, Moore Aile Koleksiyonu

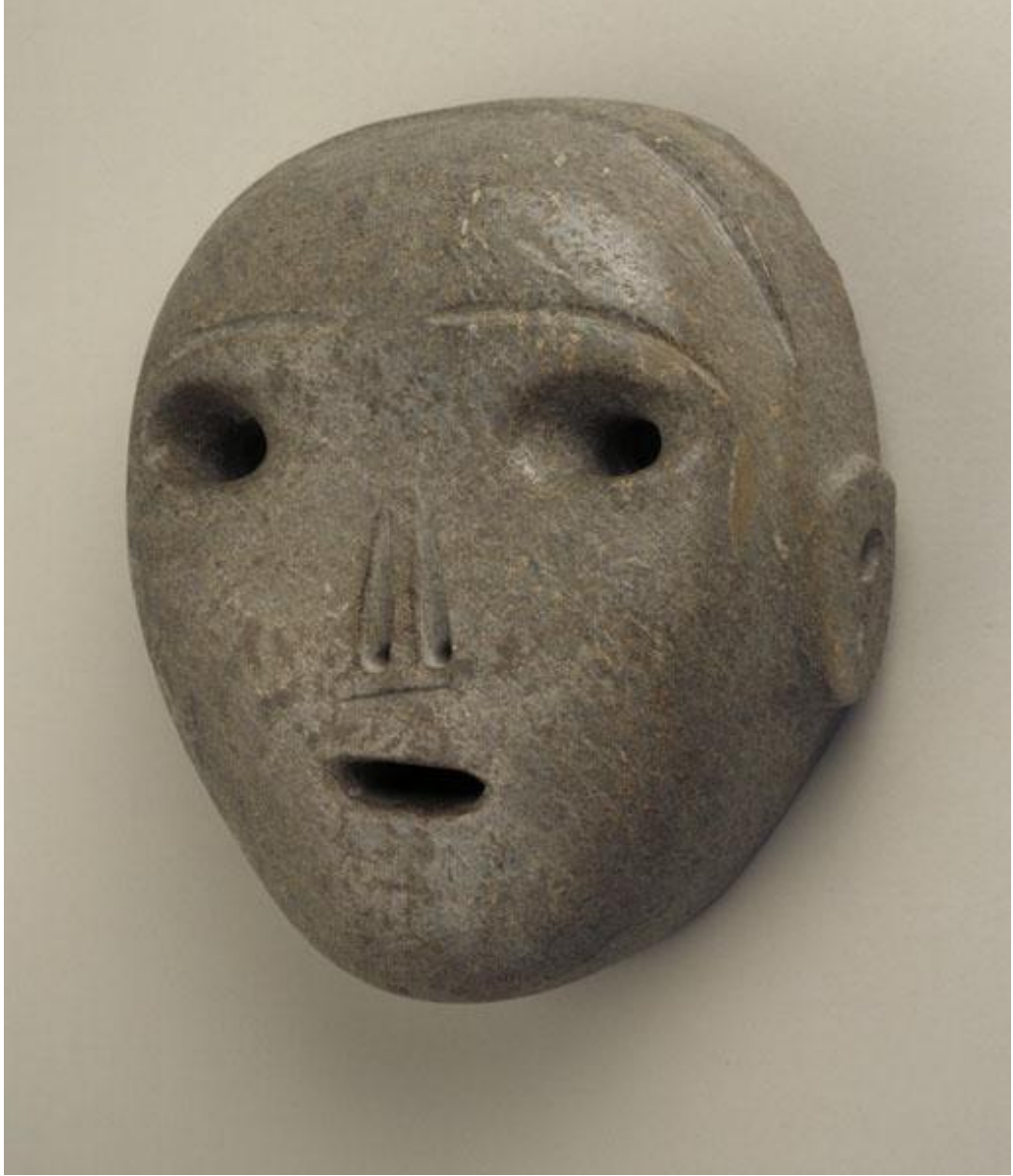


Fotoğraf 51: Anne ve Çocuk (Mother and Child), 1932, yeşil Hornton Taşı, yükseklik 89 cm,
Sainsbury Koleksiyonu



Fotoğraf 52: Anne ve Çocuk (Mother and Child), 1924-25, Hornton taşı, yükseklik 63.5cm,
Manchester Şehir Galerisi, Manchester

Moore primitif örneklere benzeyen masklar yapmıştır. Daha masif ve ayrıntıdan uzak bu yüzler ifadesizdir ve gözleri ile ağızları oyuktur (Fotoğraf 53).



Fotoğraf 53: Mask, 1928, Yeşil Gnays Taşı, 21 x 19 x 8 cm, Tate Galerisi

Geç dönem çalışmalarında soyutlamanın en üst noktası olan çok parçalı heykeller yapmıştır. Bu heykeller bazen uzanan bir figür, bazen anne- çocuk, bazen de bir kuş ve yumurtadır. (Fotoğraf 54-55) Taştan yonttuğu bu formlar, biçimsel açıdan bakıldığında tıpkı diğer heykelleri gibi doğadaki çakıl taşlarının, kemiğin referanslarını taşır. (Fotoğraf 56)



Fotoğraf 54: Dört Parçalı Kompozisyon, Uzanmış Figür (Four- Piece Composition, Reclining Figure), 1935, Cumberland Su Mermeri, uzunluk 50,8 cm, Tate Galerisi



Fotoğraf 55: Kuş ve Yumurta (Bird and Egg), 1934, su mermeri, uzunluk 52,8 cm, İngiliz Sanatı Yale Merkezi, New Haven, Connecticut



Fotoğraf 56: İkili Form (Two Forms), 1936, Hornton taşı, yükseklik 106,7 cm,
Filedelphiya Sanat Müzesi, Filedelphiya

Moore parçalı heykellerinden bahsederken şöyle demiştir;

Fark ettim ki; iki parçalı bir kompozisyonun avantajı figürün peyzaj ile ilişkilendirilmesidir. Dizler ve göğüsler bu peyzajın dağlarıdır. Bu iki parçayı bir kere birbirinden ayırdığımızda onun doğal bir figür olmasını bekleyemeyiz. Bu yüzden onu bir

taş- kaya ya da bir peyzajmış gibi ele alabiliriz ama bu tek parçalı bir figür ise bunun neye benzemesi gerektiğini tahmin edebilirsiniz. Eğer iki parçalı ise daha büyük bir sürpriz vardır; daha çok beklenmedik bakış açısı oluşur. Ön görüntüsü arkayı görmeyi, tahmin etmeyi engellemez, etrafında dolaştığımızda bu iki parça ya üst üste gelir ya birleşir, ya da ayrılırlar ve aralarında hep bir boşluk vardır. Heykel bir yolculuk gibidir, her geri dönüşte farklı bir bakış açısına sahip oluruz, üç boyut dünyası sürprizler ile doludur.¹⁵

Moore heykellerinde anıtsal unsurlar kullanmıştır. Ona göre anıt ve anıtsallık heykelin anlamından, konusundan ve boyutundan gelmektedir. Onun heykellerindeki figürler ne kadar sıradan insanlar olsalar da estetik ve ruhsal gücünden dolayı anıtsaldırlar. Michelangelo ve Rodin'in heykellerinde olduğu gibi gücü, fiziksel güzelliği -mükemmelliği- veya cinselliği simgelememişlerdir. Moore'un heykellerindeki prensip, canlılık ve sağlıktır. Anıtlarındaki figürlerin sıradan insanlar olmalarına rağmen soylu olmaları, boyutlarının devasallığına rağmen insancıl durmaları bu yüzdendir.

Moore ile aynı okuldan mezun olan ve yakın arkadaşı Hepworth, Moore'un biçimlere ve malzemeye yaklaşımı açısından ciddi benzerlikler taşımaktadır.

Barbara Hepworth (1903- 1976) sanat hayatı boyunca insan ile doğanın temel ve ideal bütünleşmesini yakalamayı amaç edinmiştir. Doğal formları kendine referans almıştır ve böylece Moore ve Arp gibi biçimlerinde öze ve çekirdek yapıya ulaşmıştır. Sanatçı, Brancusi'nin çalışmalarından da etkilenmiştir; onun malzeme ile formların bütünleştiği yapıtları ve soyutlamaları biçimsel çözümlerine yansımıştır.

Hepworth,

Kraliyet Sanat Yüksek Okulu'nda öğretilen tutucu geleneklere karşı çıkıyor, çeşitli ağaç dallarının, taşların ve bunların dokularının heykelin biçimsel sorunlarını belirlemesine izni veriyordu. Henüz belli bir üslup oluşturma çabasında değildi. Malzemeleri zanaatı ile

¹⁵Sculpture: From Antiquity to the Present Day, Edt. Jean-Luc Daval ve diğerleri., Tashen, 2003, 1040. S.

uyum arayışı içindeydi. Arkadaşı Henry Moore kadar eski kaynakların, ilkel sanatların etkisinde kalmadı. Moore gibi, sert ile yumuşak arasındaki uyuma kafasını takmıştı¹⁶

İnsandan yola çıkan Hepworth, konularını erkek ile kadın, anne ile çocuk ya da üçünün de bulunduğu soyutlamalardan seçmiştir. Aynı konular üzerinde durmuş ve formu tekrar etmeden defalarca aynı temanın işlenebileceğini öne sürmüştür. Organik ve geometrik soyutlamalar yapan sanatçı, biçimlerine duruluk, özlülük ve ritm katmıştır. Deniz ve ufkun birleşimini, yükselen ve alçalan getgitleri, dalgaların kumlara ve taşlara bıraktığı izleri, kuşların uçuşları ve dairesel dönüşlerinin işaretlerini heykellerini biçimlendirirken referans almıştır. Yaşadığı çevreyi ve bu çevrenin kendisine kattığı izlenim ve duyguları yapıtlarında ya konu olarak ya da biçimsel olarak ele almıştır.

Direkt malzemeden formlar yaratmayı tercih etmiştir; çünkü her malzemenin kendi dilinin olduğunu ve formu yaratırken farklı imkan ve fırsatlar sunduğunu savunmuştur. Hepworth de Moore gibi malzeme içindeki figürü ve malzemenin sunduğu imkanları takip etmiştir. Adeta figür taşın içinde her zaman var olmuş gibidir; taşın çatlakları, damarları, kırık olan yanları her iki sanatçıya da yol göstermiştir.

Hepworth formlar kadar mekandaki boşluk ilişkileri, malzemenin dokusu, ağırlığı ve boyutu ile ilişkiyi de benimsemiştir. Heykel kavramlarındaki bazı mutlak özlüleri keşfetmeyi ummuştur. Heykelleri soyutlaşmış ve geometrikleşmiştir; ama form olarak ilişkilendirildiğinde figüratiftir. Onun heykelleriyle, yüzyıllardır heykelin konusu olan figürün yüceliği iptal edilmiş; figür, soyutlama yoluyla evrensel bir boyuta çıkmıştır.

Hepworth taştan yonttuğu heykellerinde mermerin yanı sıra traverten, su mermeri, arduvaz gibi renkli taşları da kullanmıştır. ‘Profil ile Heykel’ (Sculpture with Profiles) adlı çalışmasında (Fotoğraf 57) su mermeri, Hepworth’ün organik ve

¹⁶ a.g.e., BİLGE, 111. s.

yuvarlak formlarına yapısal olarak eşlik etmiştir. Soyutlamalarındaki detaylarında taşın yarı şeffaflığını kullanmıştır.



Fotoğraf 57: Profiller ile Heykel (Sculpture with Profiles), 1932, Su Mermeri, 23 x 24 x 15 cm,
Tate Galeri, Britanya, Londra

Soyutlamaları ile evrensel bir bakış açısına ulaşmayı hedefleyen Hepworth, doğal formlar ile soyut şekilleri harmanlayıp birden fazla parçalı heykeller üretmiştir. ‘Anne ve Çocuk’ (Mother and Child) adlı çalışması (Fotoğraf 58) sanatçının annelik deneyimini yansıtmaktadır. Hamile iken yonttuğu bu heykel, sanatçının soyut formlarına yeni bir çeşitlilik getirmiştir: Taşın içinde delik açmak.



Fotoğraf 58: Anne ve Çocuk (Mother and Child), 1934, Nehir Su Mermeri, 23 x 45,5 x 18,9 cm, Tate Galeri, Britanya, Londra

‘Üç Form’ (Three Forms) heykeli (Fotoğraf 59) sanatçının soyutlama anlayışına yeni bir bakış açısı daha katan başka bir çalışmasıdır. Bu heykel saf form ile yapılan insan figürüdür. Bu tarz işlerinde en yalın formlara inmiş ve neredeyse bütün renkleri ve ayrıntıları reddetmiştir. Hepworth mekanda, boyutta, dokuda ve kütledeki işleri kadar formlar arası gerginlikleri de soğurmuştur. Bu üç form, biçim olarak kusursuz olmasına, sanatçının el işçiliğine, kompozisyonda formların uyumlu şekilde düzenlenmesine verdiği önemi göstermektedir.



Fotoğraf 59: Üç Form (Three Forms), 1935, Serravezza mermeri, 21 x 53,2 x 34,3 cm, Tate Galeri, Britanya, Londra

Hepworth 1931’de ilk delinmiş formlarını yontmaya başlamıştır. ‘Delinmiş Form’ (Pierced Form) adlı çalışması (Fotoğraf 60) pembe su mermerinden yontulmuştur. Sanatçı bu çalışmasında soyutlamanın sunduğu natüralizmden kurtulmuş ve ifadenin özgürlüğünü keşfetmiştir. Bu heykelinde boşluğu yaratmasıyla mekan ile formun ilişkisini arttırmıştır.



Fotoğraf 60: Delinmiş Figür (Pierced Form), 1963- 1964, Pentelicon Mermeri,
126,4 x 97,2 x 22,9 cm, Tate Koleksiyonu

Hepworth 'Grup I' (Group I) adlı heykelini (Fotoğraf 61) Venedik'teki San Marco Meydanı'ndan ve insanların birbirleriyle olan etkileşiminden esinlenerek yapmıştır. Her formun bir diğeriyle ilişkisi ve konumu belirli ve mutlaktır. Bu çok parçalı heykeli yontmada kullanılan serrevazza mermeri, tarihte yeri olan ve

mükemmelliyetçilik ile anılan, klasik eserlerde kullanılan İtalyan klasiklerine beden olmuş bir taştır.



Fotoğraf 61: Grup I (Group I), 1951, Serravezza mermeri, 24,8 x 50,5 x 29,5 cm,
Tate Galeri Koleksiyonu

3.BÖLÜM

ESKİ MALZEME YENİ YAKLAŞIMLAR

1900'lerin ikinci yarısında sanat, kendini ve kurumlarını sorgulamaya başlamıştır. Sanatı, sanat nesnesinin ne olduğu, sanatçının kim olduğu, bunları kimin belirlediği ve neye göre seçildiği, ayrıca sanat piyasasıyla birlikte galeri ve müzelerin varlığı sanatın problemleri ve sorguladığı unsurlar olmuştur.

1960'lı yıllardan itibaren geleneksel ve modern sanatın getirdikleri reddedilmiştir. Eskiden kalmış bütün estetik anlayışlar artık yok sayılmıştır. Sanat elle yapılan bir şey olmaktan çıkıp, makinelerin yaptığı ve sanatçının da anlamlandırıp başka bir şeye dönüştürdüğü, yani o nesne ile sanat problemlerinden birine işaret ettiği bir sanat anlayışı doğmuştur. Modernizmde önemli olan biçim, kendini anlama ve içeriğe bırakmıştır.

Gündelik objenin sanata, heykele dahil edilmesiyle yaşam ve sanat arasındaki katı ve büyük sınırlar ortadan kalmıştır. Sanatın kelime hazinesine yeni kavramlar, görüş ve tanımlar girmiştir. Heykel ile heykel olmayan nesneyi birbirinden ayıran tanım ve görüşler değişmiş, hatta bazen kalkmıştır. Heykel daha kapsamlı bir tanıma sahip olmuştur; bir seri üretim nesnesi, bir çöp yığını, bir parça toprak, bir eylem, bir fikir, bir videodur. Ayrıca heykel artık sadece galeri ve müzelerde değil; sokakta, gökte, çölde, denizde, ıssız bir arazide, insan bedeninde ve belki de sadece zihnimizde yer almaya başlamıştır. Seyirlik bir nesne olmaktan çıkan heykel, sürece, kavrama, duruma dönüşmeye başlamıştır.

Bir Avrupa geleneği olan kurgusal kompozisyon reddedilmeye başlanmış, alana ve o ana özel olma durumu öne çıkmıştır. Yaratıcısının yaşam öyküsünü, iç dünyasını, imzasını ve üslubunu bütünlük içinde bulunduran sanat, kendini sorgulamış ve gerçek, yaşam, toplum, hayat, iletişim, rastlantı, geçicilik gibi kavramları kendine konu edinmiştir. Biçimlendirmenin yerini yığma, biriktirme, yerleştirme, tekrar etme almıştır.

Modern sanatçının açıkça belli olan tavrı, sanatı, dünyası ve tarihi, postmodern sanatçıda yoktur. Genel bir tanımı ya da herkesçe kabulü söz konusu değildir, bir ölçütü yahut sınırı yoktur. Sanatın merkezinde sanatçı vardır, her şeyi kendi belirler; çünkü postmodern sanat kişiseldir. Postmodernizmde tüketim nesnesi ana varlıktır; tüketilir ve biter. Zaman önemli bir unsurdur. Sanat nesnesinin üretimi, varlığı ve yok oluşu ve bunların oluşundaki ‘süreç’ sanatın – sanat nesnesinin-tamamıdır. Modernizmin bütünlediği dünyayı postmodernizm çözer, parçalar. Her ikisi de evrenseldir.

Modern estetikten, postmodern estetiğe geçerken Lyotard şöyle söylemiştir;

Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir, gösterilemez. Sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkan verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, harika yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce hazzın ve acının özgün bir bileşimidir. Aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlılığın kavramlarla boy ölçüşmesinin acısıdır.¹⁷

Postmodern sanat, Dada’nın başlattığı muhalifliğini devam ettirmiştir; sanatın bütün öğelerini içerir; başta kendisi olmak üzere, kalıcılığı, geçiciliği, doğal olmayanı, içsel olanı, yetenek ve el becerisini, saklanabilirliği, satılabilirliği, sanatın kurumları olan okulu, müzeleri ve galerileri, anıtsal olanı eleştirmiştir.

1900’lerin ikinci yarısında sanat, bunları sorgulamıştır ve bunlara cevap ararken geleneğin klasik malzemesi olan taş da modern sanatta olduğundan farklı nedenler ile biçimlerde sanatın nesnesi olmuştur. Taş, doğal bir malzeme oluşu, kütlesi, masifliği ve yapısal özellikleri ile ön plana çıkmıştır. Taş artık figüre ve başka nesnelere benzemesi için yontulan bir malzeme olmaktan öteye geçmiş, kendi varlığının temsili olmuştur.

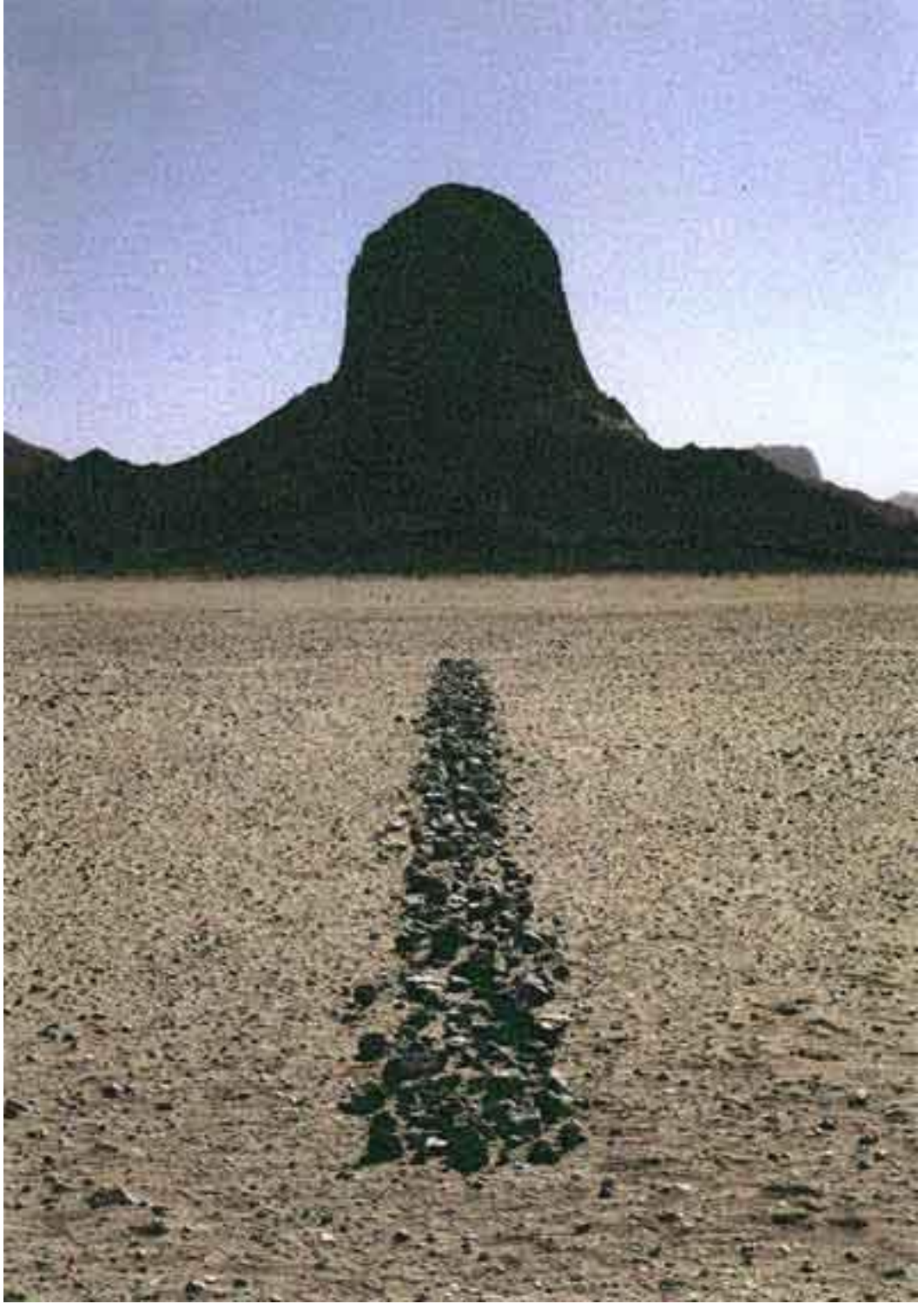
¹⁷ LYORTARD, Jean- François; JAMESON, Fredric; HABERMAS, Jürgen; “Postmodernizm”, Kıyı Yayınları, 1994, 57.- 58. s.

3.1. Nesne Olarak Doğal Taş

Doğa sanatçıları tarafından her zaman ele alınmıştır, mağara resimlerinin olduğu Pre-historik çağdan 20. yüzyıl çevresel sanatına kadar. Richard Long da (1948-) doğayı çalışmalarının konusu yapmış, yeni bir yöntem yaratmıştır; 'yürüyerek heykel yapmak' (walking as art) fikrini geliştirmiştir. Sanatın geleneksel teması olan manzara ve peyzaj Long'un çalışmalarında sanatın kendisini oluşturmuştur.

Long'un yapıtları çevre üstüne uygulanan eylem ve müdahalelerden meydana gelir. Yöntem olarak seçtiği uzun doğa yürüyüşlerinde yanına basit materyaller alır; pusula, harita, defter, kalem ve kamera gibi. Büyük Sahra, Nepal, Peru, And Dağları, Avusturya, Batı Avrupa, Japonya, Bolivya, Himalayalar, İngiltere, İrlanda gibi dünyanın birçok yerinde gerçekleştirdiği uzun yürüyüşlerde, bazen ıssız bir bölgede oradan bulduğu ağaç, taş ve kil ile yaptığı düzenlemeler bazen de yürürken ortaya çıkan izler yapıtlarıdır.

Richard Long'un çalışmalarında illüzyon yoktur ve onlar kavramsal değil, gerçektir. Gerçek taşlar, gerçek zaman, gerçek aksiyonlar çalışmalarının esas unsurlarıdır. Dünyayı bulduğu şekliyle kullanmıştır. 'İz' kavramı üzerinden gittiği müdahalelerinde doğanın kendi döngüselliğine vurgu yapmıştır. İnsanı doğanın bir parçası olarak gören Long, insanın doğaya kalıcı müdahaleler yapmaması gerektiğini düşünmüş ve doğaya kalıcı bir müdahaleden kaçınmıştır. Doğanın kendi disiplinine saygı duymuş ve onun işleyişine ayak uydurmuştur. Doğal malzeme ve en az alet sanatçının yapıtlarının temel prensipleridir. Long'un doğadaki yapıtları, o mekanın o anda vermiş olduğu enerji ve imkanlar ile gerçekleştirilmiştir. Mekanın varlığı, süreç ve müdahalenin eforu yapıtların temelidir. Long, bu süreci fotoğraflar, notlar ve haritalar ile belgelemiş ve sunmuştur. Bütün bu tecrübenin tamamı onun sanatının nesnesidir, kendisidir. Kendini sanatçı olarak, engebeli bir arazi boyunca yürüme ve zemine bir taş koyma yeteneği ile tanımlar (Fotoğraf 62-63).



Fotoğraf 62: Sahra izgisi, (Sahara Line), 1988



Fotoğraf 63: Utah Halkası (Utah Circle), 1989

Long çevresine ve peyzaja Amerikan çağdaşlarından daha hafif dokunuşlarla, daha hafif müdahalelerde bulunarak arkasında varlığına dair çok az ipucu bırakmıştır. Yeryüzünde yükselen büyük yapılar inşa etmediği gibi, derin çukurlar da kazmamıştır. İşlerinde geometri bağlarından ve kompozisyon yerine assamblajı tercih etmesinden dolayı Minimalizm ile doğrudan bağlantılıdır. Long'a göre işlerin yerleşmişlikleri kazılardan ve büyük çukurlardan bağımsızdır ve arazinin yüzeyini hasarsız bırakmak bir saygı göstergesidir¹⁸

Long'un çalışmalarında, seçtiği biçimlerde bir ilkelik ve ayinsellik bulunmaktadır. Temel geometrik biçimleri kullanır; daire, çizgi, üçgen, prizma, çarpı ve kareler gibi bütün kültürlerde var olan ve insanlar tarafından kabul görmüş basit temel şekiller. Bu biçimleri evrensel olduğu için seçmiştir (Fotoğraf 64- 65- 66- 67).

¹⁸ ŞARK, Uğursal; Greenberg Modernizmi Sonra Heykel Tarifleri, Yayınlanmamış, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, 36. s.



Fotoğraf 64: Beyaz Taş Çizgi (White Rock Line), 1990, 20 x 150 x 4000 cm, Çağdaş Sanat Müzesi,
Bordeaux



Fotoğraf 65: Altına Akın (Gold Rush), 2006, granit, 640,1 x 792,5 cm,
San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco



Fotoğraf 66: Kırmızı Kayağantaşı Halkası (Red Slate Ring), 1986, kırmızı kayağantaşı,
çap 853,4 cm, Guggenheim Müzesi, New York



Fotoğraf 67: Himalayalar'da yol (Road on the Himalayas), 1975

Richard Long, çalışma tarzını ve sanata bakış açısını tanımlarken; dünyayı bulduğu gibi kullandığını, yürümenin ve taşların basitliğini ve dünyanın taşlardan meydana geldiği fikrini sevdiğini, teknik içermeyen duyarlılığın peşinde olduğunu, çalışmalarının gerçek zaman, gerçek mekan ve gerçek taşlar ile ilgili olduğunu söylemiştir.

Dağlar, peyzajlar gibi galerilerin de çalışmalarını gerçekleştirmek için yerler olduğunu dile getirmiştir. Her ikisinin de kendi içinde uç, nötr ve düzensiz olduğunu düşünmektedir. Doğal mekanlarda yaptığı heykelleri gibi galerideki ve müzedeki yapıtlarında da mekanın çevresinden edindiği malzemeleri kullanmış ve yine doğal mekanlarda olduğu gibi galerilerde yaptığı heykellerinde de çalışmalar, eylem ya da performanslardan arda kalanlar olmuştur (Fotoğraf 68- 69- 70).



Fotoğraf 68: İskoçya'da Yol (Road in Scotland), 1981



Fotoğraf 69: Okyanus Taşı Halkası (Ocean Stone Circle), 1999



Fotoğraf 70: Kırmızı, Beyaz, Gri ve Yeşil Kaya Halkası (Red, White, Gray and Green Stone Circle), 1987, kırmızı, beyaz, yeşil, gri taş, çap 740 cm, Donald Young Galerisi, Chicago

Long gibi Andy Goldsworthy'nin de (1956-) sanatının metodu ve konusu doğa ve ona yapılan müdahale ve bırakılan 'iz'dir. Onun sanatındaki önem Earth Art işlerine samimiyet, mimik ve performans özelliklerini getirmesidir. İşleri bu bağlamda masif iş gücü kullanılan yoğun projelerdir.

Goldsworthy, doğal dünyanın özelliklerini; rengini, değişkenliğini, kararsızlığını, enerjisini taklit etmeden, onları direk kullanmıştır. Kırsal yerleşimlerde ya da doğanın içinde çalışmasına rağmen doğal dünya tanımı epey geniştir; doğa onun için doğal peyzajlar ile sınırlı değildir. Bir kent parkı, şehrin içinde bir alan, bir galeri, bir bina, kısacası bulunduğumuz her yerdedir. Onun için dünyanın tamamı doğanın bir parçasıdır. Hiçbir şeyin sonsuza kadar var olmadığı ve olmaması gerektiğini savunmuştur. İşlerinin büyük bir kısmını, bir müze ve galeriden uzakta ya da İngiliz kırsal kesimlerinde bulduğu malzemeleri kullanarak yaratmıştır. Goldsworthy nerede olursa olsun etrafında bulduğu doğal malzemeleri kullanmıştır, çünkü yaptığı işlerinde doğa ve onun kendi materyalleri ve geçicilik kavramları esastır. Yapıtlarını sadece renkli fotoğraflar ile kaydetmiştir.

Goldsworthy çalışmalarını izleyiciye fotoğraflar aracılığıyla taşımıştır. Fotoğraflarını sergilemesinin fotoğraf sanatı ile ilgisi yoktur. O fotoğrafı belge olarak kullanmıştır. Yapıtlarında doğal nesnelere kullanmış; çünkü doğal dünyayı ve sanatçının kendisini saran dünyayı ve çevreyi göstermek istemiştir. Çalışmaları iddiadan ve gösterişten uzaktır. Avrupa geleneksel sanatına hakim olan illüzyonu ve estetik kaygıları içermez, ve çalışmaları bu kaygılar doğrultusunda yapılmamışlardır. Çalışmalarını İlkel bir inanç, ibadet gibi yapmıştır. Druidler* gibi doğanın sunduğu bütün etkenlere takıntılıdır; doğada var olan taş, ağaç ya da toprak ve güneş ışığı, yaprağın düşmesi, rüzgar ya da deniz dalgası gibi. Doğanın kendi etkisini, doğadaki güçlere özgü bir yaklaşım ile kullanmıştır. Peyzajın temsilinden daha çok peyzajı kendi yaratmayı seçmiştir.

* druid: Britanya'da 3. yüzyılda genellikle ormanları ziyaret eden, din adamı, öğretici ve yargılayıcı gibi davranan Antik kent öğretini sınıfı üyeleri www.britannica.com/EBchecked/topic/172029/Druid erişim: 29 Haziran 2011

Goldsworthy'nin 'Çatlamış Taş Spiral' (Cracked Rock Spiral) adlı çalışması (Fotoğraf 71) sanatçının doğaya, ona müdahale edişine ve çalışma prensibine mükemmel örneklerinden biridir. Kendi çevresinin bir parçası olan bu çalışma kumsalda durmaktadır ve kısa bir sürede deniz tarafından süpürüp yok edilecektir.



Fotoğraf 71: Çatlamış Taş Spiral (Cracked Rock Spiral)

Zaman ve doğanın iş birliği ile sanatçının çalışmalarına müdahale etmesi, Goldsworthy'nin çalışma prensibinin en güçlü ve temel öğesidir. San Diego'nun kuzeyine 600 mil uzaklıktaki Pigeon Sahili'nde kayaları deniz içine yerleştirmiştir;

'Batı Kıyısı Höyüğü'nde (West Coast Cairn) (Fotoğraf 72) dalgaların taşı aşındırmasını fotoğraflar ile belgeleyip sergilemiştir. Taşa doğanın başka bir müdahalesini belgelediği 'Doğu Kıyısı Höyüğü' (East Coast Cairn) çalışmasında (Fotoğraf 73) rüzgarlı bir alana taşı yerleştirmiştir. Rüzgarı fotoğraflayabilmek için taşın etrafındaki bitki ve çalılıarı yakmıştır.



Fotoğraf 72: Batı Kıyısı Höyüğü (West Coast Cairn), Pigeon Ucu



Fotoğraf 73: Doğu Kıyısı Höyüğü (East Coast Cairn), New Rochelle, New York

3.2. Minimal Müdahale

Taş çalışırken asgari müdahalede bulunan sanatçılardan biri olan Ulrich Rueckriem (1938-), Minimalist müdahalenin en önemli temsilcilerinden biridir. Heykelin evresindeki boşluk, hacim ve malzeme onun sanatındaki temel problemlerinden biridir. 1956-1959 yılları arasında taş ustası çırağı olarak çalışmış ve sonrasında iki yıl Cologne Cathedrali'nin restorasyon çalıştayına katılmıştır. Hayatının bu dönemi onun sanat hayatının üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

1960'ların başında taştan birkaç tane figüratif heykel yontmuştur; fakat bu yaklaşımı 1968'de, mevcut taşları ayırma süreci için terk etmiştir. Taşlarını ocaktan ya da keski imalathanesinden seçmiş ve onları parçalara ayırmıştır. Bunu yaparken taşların içsel, yapısal özelliklerine göre ya dağıtmış ya da parçalayarak bölmüş ve parçaladığı blokları yapısal özelliklerine göre yine aynı -ilk - haline getirmiştir. Bu eylem ile işlerine süreç kadar hacimsel boyut da katmıştır. Minimalist Heykeltıraşlar, Richard Serra ve Carl Andre'nin heykeli hacimlere bölmesinden etkilenmiştir; fakat onlardan farklı olarak Rueckriem'in sanatında süreç sonuçtan daha önemlidir.

Çalışmalarında taşın farklı biçimlendirme tekniklerini kullanmıştır. Bütün heykelleri oldukça yüksek tansiyonlu objelerdir. Rueckriem çalışmalarını şöyle anlatır; *“Bir taş bloğu belirli bir yolla bölmek sonra onu orijinal formuna geri döndürmek benim için süprizler ile doludur. Ve beni hala uyarır, tetikler. Öyle ya da böyle tüm sonraki temalar benim için çok önemli olan deneyim ile bağlantılıdır.”*¹⁹

Rueckriem, heykeli temelden daha fazlasına indirgemıştır, bunu heykelin kaybolmuş işlev ve bütünlüğünü ararken yapmıştır. Ama heykellerindeki bütünlük ve temel formlara bölümlenmeleri, temele indirgenmiş form ile zıtlık yaratmıştır; bu da parçalı bütünselciliktir. Ona göre geometrik şekiller; kare, daire gibi, insanların üstünde müzakere ettiği ve hiçbir zaman vazgeçmediği sembolik güçlere sahip olmuştur, olurlar ve buna sahip olmaya devam edeceklerdir. Ruchriem çalışmalarını

¹⁹ http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_pr_2004.html , erişim: 17 Mart 2011

basit ve sade formlara çevirmiştir. Çalışmaları ilk bakışta basit ve temel formlardan oluşsa da izleyicinin dikkatini çekmekte ve daha dikkatli bakmaya yöneltmektedir.

Rueckriem'in işlerinin güzelliğinin altında onların basit, anlaşılır ve sade oluşu yatar. Çalışma yöntemi olarak malzemeyi (taşı), müdahaleyi ve süreci seçmiştir. Orijinal malzemeyi kopyalayarak, dağıtarak, çoğaltarak, azaltarak ya da belli belirsiz değiştirerek heykellerinde kullanmıştır. Taşlar kabaca kesilmiş, birbirine tam olarak oturmuş ya da matkap delikleri ile parçalara ayrılmıştır (Fotoğraf 74-75).



Fotoğraf 74: İsimsiz- İki Blok (Untitled- Two Blocks), 1991, Fin graniti, her biri 125 x 125 x 125 cm, Norenhake Galerisi, Berlin



Fotoğraf 75: Detay, İsimsiz- İki Blok (Untitled- Two Blocks)

Rueckriem'in çalışmaları onun kendi sanatsal ifadesini ortaya koymasına rağmen, taş çalışmanın -yontmanın- malzeme ve sürecin bütün dilini seyirciye sunmuştur. Ona göre sanat ve doğa arasındaki sıkı ilişki maddeye duyulan saygı ile mümkündür. Sanatçı, sanatsal yaratım sürecini yeniden tanımlar; böylece taş herhangi bir sanatçının çalışmalarından dolayı sanatsal bir malzeme olmuştur.

Taşa sanatçı tarafından verilen formun doğal görünen yüzeyi, insan ve doğa arasındaki bir karşılaşmayı ve ortak yaşamı ifade eder. Sanatçı taşın sonsuzluğuna ve tarihselliğine kendi imzasını bırakmıştır. Yaratma süreci, nesnenin bütünlüğünü ve taşın hikayesini değiştirir. 'Uyuyan Devler' (Sleep Giants) heykeli (Fotoğraf 76) ile Rueckriem kaba yontulmuş blokları, parlatılmış ve kusursuz sonuçtan çok, yaratma sürecinin gerçekçiliğini ve yaratma sürecinin geçiciliği vurgulamıştır. Tarih öncesi dönemdeki sanat çalışmaları gibi çatlaklar ve düzensiz yüzeyler yaratmıştır.



Fotoğraf 76: Uyuyan Devler (Sleeping Giants), 2008, kırmızı porinjo graniti,
herbiri 420x 140x 70 cm, Dallas

Ruchriem, Donald Young Gallery’de açtığı sergide dört tane anıtsal büyüklükte kırmızı porinjo graniti vardır; bunları tek bir parça granitten kesmiş ve bu dört parça dizinin her biri dörtlü dizelerden oluşmaktadır. Taşın kaba, pembe yüzeyi doğal malzemenin saflığını ortaya çıkarmıştır. Taşa yapılan minimal müdahaleler taşın heykele dönüşmedeki sürecini gösterir. Enstelasyonun bu sade görüntüsü Minimalist yaklaşımı çağırıştır; ama yine de taşlardaki bu kesilmeler ve dağılmanın varlığı sanatçının heykeli yaratışındaki müdahalesini gösterir (Fotoğraf 77- 78).



Fotoğraf 77: İsimsiz (Untitled), 2003, kırmızı porinjo granit, herbiri: 69,85x 76,2x 497,84 cm,
Donald Young Galeri, Chicago



Fotoğraf 78: Detay, İsimsiz (Untitled)

Ruchriem 'Dümenin Mavi Graniti' (Granit Blue de Vire) çalışmasında aynı büyüklükte üç granit küp kullanmıştır. Bu parçalar, sanatçının taş işçiliğine dair çalışmalarda kesme ve yontmaya verdiği önemi gösterir. İlkini 1991'de yaptığı bu seriyi, mimari ve tarihi referanslar ile biçimleri farklı sayılara bölerek tekrarlamıştır. 2000'de 11 adet küpten oluşan bir varyasyonunu yapmıştır (Fotoğraf 79). Bu taşların sunumunu, yerlerinin her beş yılda bir değiştirildiği bir süreci içermektedir; çünkü burada sanatçı süreci sergilemek istemiştir.



Fotoğraf 79: Dümenin Mavi Graniti (Granit Bleu de Vire), 2000, granit, Neues Müzei, Nürnberg

Rueckriem heykellerini kesmesi, çömlekçinin tornasına kil atması gibidir; parçadan bütüne gitmiştir. Bu süreç farkındalık ve öngörülemezliğin kabullenilişini içerir. Sanatçının, sanatına yaklaşımı her bir taşın renk ve dokusundaki doğal çeşitliliğine olan duyarlılığını ve aynı zamanda tahmin edilemeyen ile uyumunu ve onu kabullenilişidir. Ruchriem çalışmalarını tanımlarken şöyle demiştir:

Benim temel prensibim, bir fikirden ya da malzemedan yola çıkarım. Bu ikisinden hangisinin önce geleceği belirli değildir. Benim için heykel, tasarımdan önce başlar. Heykel

dediğimde malzemeyi, formu, kütleyi, süreci ve nereye yerleşeceğini düşünürüm. Bunların hepsi bir içeriği oluşturmaktadır. Form malzemeye bağlıdır; ama aynı zamanda, konumu kadar malzeme de seçilen forma bağlıdır.²⁰

Heykellerinin hemen hemen hepsi insan ölçeğindedir. Normal bir algının dışına çıkmaya çalışmaz; fakat normal algıyı da etkilemeye çalışmıştır. Bir işi çok büyük boyutta olsa dahi hangi biçimsel kararlar verildiği ve nasıl bir süreç izlendiği anlaşılır.

Neolitik menhirler* ve onların mantığının en açık görüldüğü işleri dikili işleridir. Sanatçı bu menhirleri ve dolmenleri** Eski Britanya'nın topraklarında görmüştür. Yine de bu çalışmalar menhirler ve dolmenlerden daha az ve farklı şeyler anlatır. Sanatsal farkındalık bu taşlarda çelişir, yalnızca bu noktadan bakıldığında tarzı Japonya'yı anımsatır; doğal dünyanın güçlerini anımsatır (Fotoğraf 80- 81).

²⁰ http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_pr_2004.html erişim: 12 Şubat 2011

* menhir: Tarih öncesi zamanlardan kalma dikili tek parça sütun biçiminde taş anıt.

<http://tdkterim.gov.tr/?kelime=menhir&kategori=terim&hng=md> 24 Haziran 2011

** dolmen: Çatı işlevi gören bir taşı desteklemek için birkaç taş tablayı içeren tarihi öncesi anıt.

www.britannica.com/EBchecked/topic/168304/dolmen 24 Haziran 2011



Fotoğraf 80: İsimsiz (Untitled),1938, granit



Fotoğraf 81: İsimsiz (Untitled), 1988, Dolomi taşı, 219 x 115 x 30,5 cm,
Nordenhake Galerisi, Berlin

3.3. Taş ve Doğa Kuvvetleri

Giovanni Anselmo (1934-), bilinen, sıradan ve kabul edilmiş heykel malzemesi ile birlikte yer çekimi, magnetik güç ve çürüme gibi doğal unsurları çalışmalarında konu edinmiştir. Alışlageldiği gibi doğanın tasvirindeki hareketsizliği sunmamıştır; malzemenin içinde yer alan, görünmez güçleri doğrudan sunmuş, hayata geçirmiştir. Yaptığı heykellerinde formun mükemmelliyetindeki sonsuz anın arayışında değildir; ama bütün her şeyin doğadaki gibi düzenli, sürekli değişimin doğaçlama anını aramıştır. Anselmo'nun sunum tekniği enstelasyondur. Basit formlardan yontulmuş tek parça bir taş ya da çok parçalı taşlar onun yerleştirmelerinin elemanlarıdır.

Taştan gerçekleştirdiği işlerinde, taşın kütlesi ve yer çekimi gibi unsurlar onun temel prensipleri olmuştur. Yer çekimini göstermek için çalışmalarında sık sık kullandığı granit blokları duvara asmıştır. Enerji, ağırlık ve sonsuzluk onların nonillüzyonist özellikleri, Anselmo'nun çalışmalarının öncelikli öğeleridir.

'İsimsiz' (Untitled) adlı çalışması (Fotoğraf 82) sergi alanında ilk görüldüğünde insanı şaşırtacak bir etkiye sahiptir. Yerde görmeye alışık olduğumuz taş bloklar bu kez çelik halatlar ile duvara asılmıştır. Ayrıca 'Denizötesini Aydınlatan Griler' (Grigi che si alleggeriscono verso oltremare) adlı çalışmasında (Fotoğraf 83) da bu etki çoklu taş parçaları ile daha da artmaktadır.



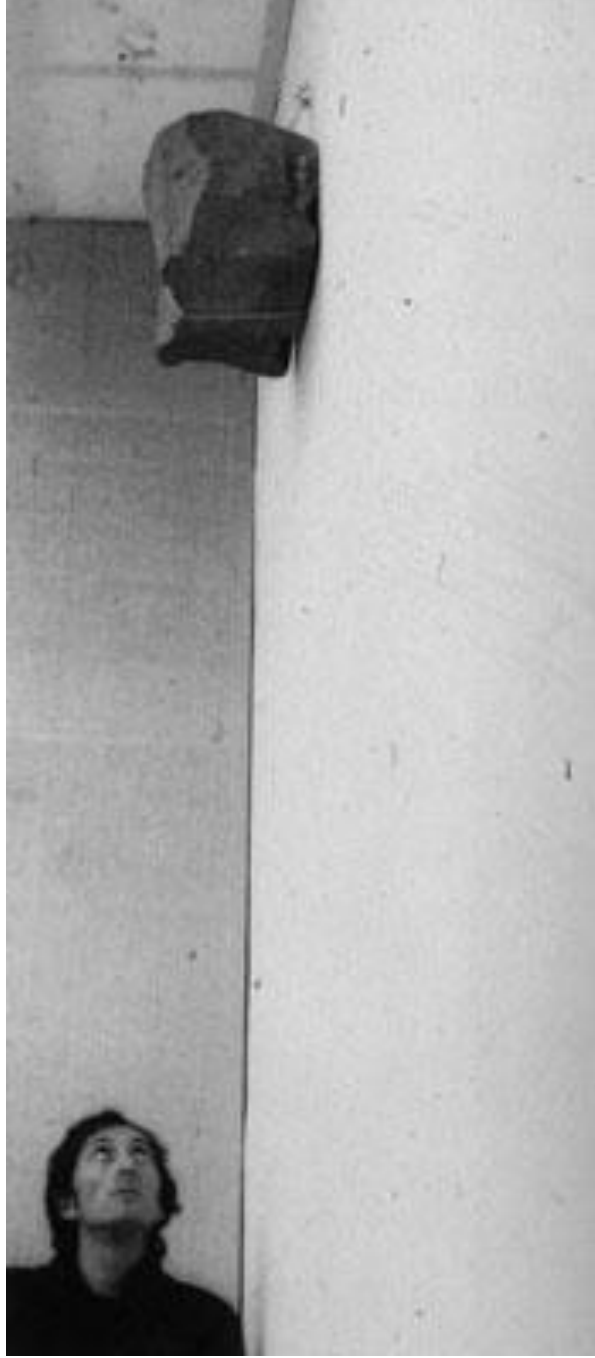
Fotoğraf 82: İsimsiz (Untitled), 1991, Tuval, granit, elik ip, 220 x 150 x 70 cm



Fotoğraf 83: Denizötesini Aydınlatan Griler, (Grigi che si alleggeriscono verso oltremare), 1988, taş, çelik kablo, düğüm, mavi boya, 274,32 cm x 609,6 cm x 60,96 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Anselmo'nun 1969 yılında taş ve yer çekimi ilişkisini işlediği diğer bir çalışması da 'İsimsiz' (Untitled) dir (Fotoğraf 84). *“Bu çalışma, duvara çelik kablo ile bağlanmış bir taştan meydana gelmiştir. Eğer kablo bağlandığı yerden çıkarsa ya da koparsa, taş yere düşer ve böylece yerçekimi tecrübe edilmiş olur.”*²¹

²¹ Christon-Barargiev, Carolyn; Arte Povera, Phaidon, Hong Kong, 2005, 75. s.



Fotoğraf 84: İsimsiz (Untitled), 1969, taş, çelik kablo, düğüm, değişken boyut

Anselmo 'İsimsiz' (Untitled) heykelinde (Fotoğraf 85) çok büyük bir taş parçası ile küçük bir taş parçası arasına bir morul koyarak bakır bir telle bağlamıştır. Marul zaman içinde çürüdükçe küçük taş yere doğru sarkacaktır. Yerde taşın kesim tozları bulunmaktadır. Çalışma, sanatın tarihi ve zamanın kültürel birikimini taşı

kullanarak geleneksel heykellere gönderme yaparken, marulun başkalaşımı Anselmo'nun metamorfoz* üzerindeki yorumunu göstermektedir. Bakır tel de enerji ve güç aktarımını sembolize etmektedir.



Fotoğraf 85: İsimsiz (Untitled), 1968, granit, marul, bakır tel, Ulusal Modern Sanat Müzesi,
Georges Pompidou Merkezi, Paris

* metamorfoz: Başkalaşım

<http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=metamorfoz&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

‘Yön’ (Direzione) adlı çalışmasında (Fotoğraf 86) Anselmo üçgen şekilde yontulmuş, pusula gibi kuzeyi gösterecek şekilde konumlandırılmış bir taş kullanmıştır. Taşın içine pusula gibi manyetik bir iğne yerleştirmiştir. Bu tek parçalı taş, manyetik gücü sembolize eder, başka bir deyişle manyetik* gücün somutlaşmış halidir.



Fotoğraf 86: Yön (Direzione), 1966 – 1967, taş, pusula ve cam 17 x 83 x 225 cm, Sonnabend Koleksiyonu

3.4. Geleneksel Konular ve Yeni Biçimler

İtalyan heykeltıraş Luciano Fabro'nun (1936- 2007) mermer ile gerçek bir bağı vardır, ki bu bağ tarih boyunca İtalyan heykel sanatında mermerin kullanılmasındır. Taşı geleneksel yontu tekniğini kullanarak biçimlendirmiştir ve taş onun heykellerinde geleneğin izlerini taşır. Antik dönem konuları seçen Fabro malzemeyi çağdaş yaklaşımlar ile biçimlendirmiştir.

* manyetik: Mıknatıs özelliği taşıyan, mıknatısla ilgili
<http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=magnetik&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

1968 yılında Fabro ikonografik temalar içeren işler gerçekleştirmeye başlamıştır. Roma ve Yunan mitleri; Demeter, Prometheus ve Sisyphus'u ve Japon mitleri; Izanami, Izanagi Amaterasu'yu konu almıştır. Tüm bu karakterler tema olarak ele alınacak ise taş onlara beden olan doğru bir malzemedir.

Yunan mitlerinden, 'Sisyphus' taş ile çalışmaya en uygun figürlerden biridir. Çünkü Sisyphus tanrılar tarafından ölümünden sonra, büyük bir kaya parçasını bir dağın tepesine yuvarlamak ile cezalandırılmıştır. Fabro siyah silindir bir mermerin üzerine kendi otoportresinin konturlarını yontmuştur. Bu figür, silindir bir un yatağının üzerinde yuvarlandığında ortaya çıkmaktadır. İş sergilendiğinde imajın canlılığını koruması için galeri görevlileri bu yuvarlama işlemini haftada bir tekrar ederler (Fotoğraf 87).



Fotoğraf 87: Sisyphus, 1994, mermer, un, 58 x 95 x 58 cm, Walker Sanat Merkezi, Minnesota

İnsanın çoğalmasını ve doğanın verimliliğini simgeleyen Yunan Tanrıçası 'Demeter' de Fabro'nun heykeline konu olmuştur. Demeter iyi kalpli bir tanrıçadır. Onun ruhunun cömertliği, ekinlerin büyümesini ve hasatın olmasını

garantilemektedir. Sanatçı iki parçadan oluşan taş blokları birleştirerek bir dudak formu yontmuştur. Demetra'nın davetkar dudakları ile temas, dil gibi uzanan çelik kablo aracılığıyla engellenmiştir. Böylece dilek için gereken temas sanatçı tarafından engellendirilmiştir (Fotoğraf 88).



Fotoğraf 88: Demetra (Demeter), 1987, taş ve çelik kablo, 113,6 cm x 202,5 cm x 78,7 cm, San Francisco Sanat Müzesi, San Francisco

Fabro'nun 'Izanami, İzanagi, Amaterasu'* adlı çalışması biri beyaz, diğeri siyah iki mermer silindirden ve parlak sarı bir oniksten oluşmuştur. İki silindir, Japon mitolojisinin tanrıları Izanami ve Izanagi'nin temsilidir; sonsuz hareketi ve aynı zamanda ışık ile karanlığın birleşimini temsil ederler. İki silindir Doğu ve Batı yönünde ve Amaterasu da yüzü öğle vakti güneşe dönük şekilde yatıktırlar. Sarı

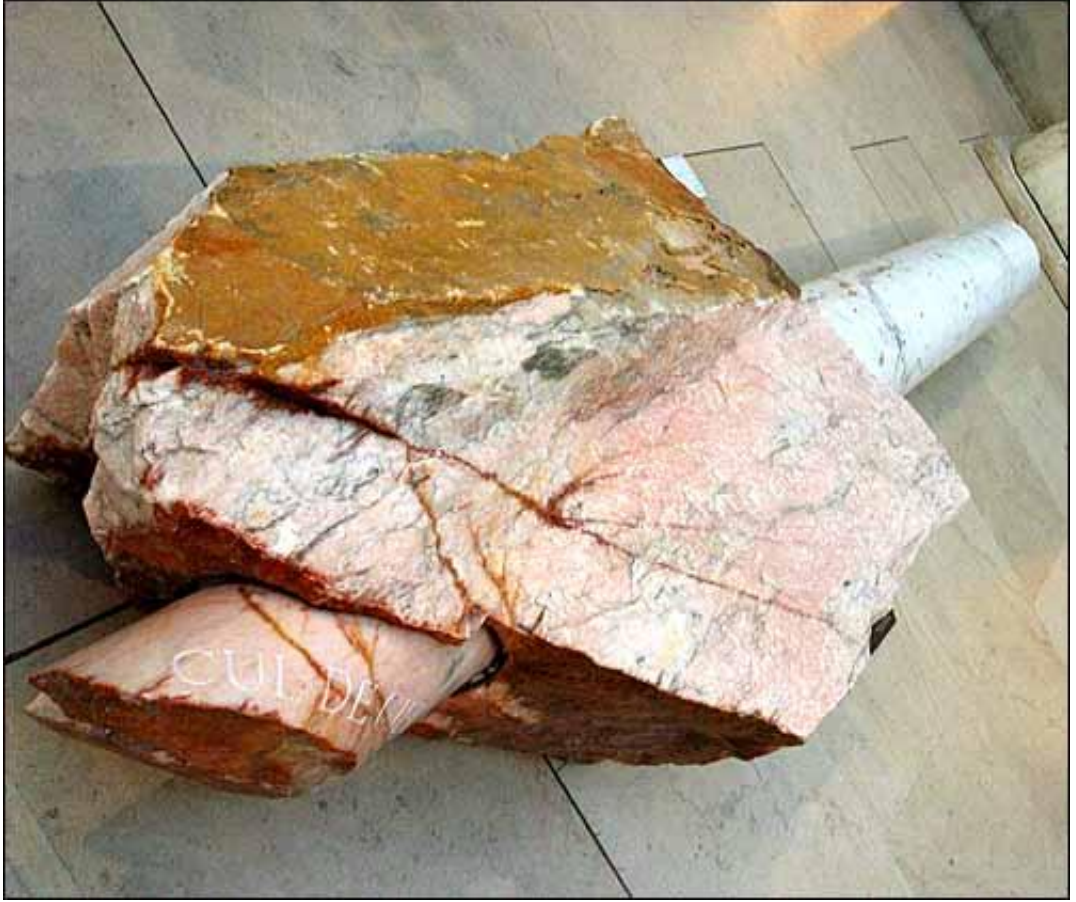
* İzanami ve İzanagi: Japon Mitolojisi. Dünyanın cennet ve cehennem olarak ayrılmasından sonra meydana gelen 8 tanrıdan 2 sidir. İlk toprak kütlelerini yaratan tanrılar.
Amaterasu: Japon Mitolojisi. Güneş tanrıçası. İzanagi'nin sol gözünden yaratılmıştır.
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/298448/Izanagi-and-Izanami> erişim: 24 Haziran 2011

oniks ile tasvir edilen Amaterasu, her yöne doğru genişleyen bir anne rahmi gibidir. Güneş tanrısı Amaterasu tasvirinde, güzellik tanrıçası Venüs gibi, bir göbek deliğine sahiptir. Işık, oniks aracılığı ile tanrıçanın içinden filtrelenir; fakat filtrelenme dik oklar gibi değildir, ışık adeta taşın içinden yumuşak bir şekilde dağılarak süzülür (Fotoğraf 89).



Fotoğraf 89: Izanami, Izanagi, Amaterasu, 1999, mermer ve oniks,
99 x 294 x 138 cm, Kirishima Açık Hava Müzesi, Kagoshima

‘Gökyüzünün Makatı’ (Cul de Ciel) heykeli parlatılmış beyaz mermerin içine girdiği taştan oluşmaktadır. Diğer tarafında beyaz mermer olan pembe silindirin parçası kütleli taş, işlenmemiş biçimi ve yüzeyi ile silindire giydirilmiş gibi durmaktadır ve bu parçanın işlenmemiş biçimi ve yüzeyi ile silindirlerin kusursuz formu ve yüzeyi kontrastlık yaratmaktadır. Fabro açık bir şekilde bu çalışmasında erotizmi vurgulamıştır (Fotoğraf 90).



Fotoğraf 90: Gökyüzünün Makatı (Cul de Ciel), 2007, Louvre Müzesi, Paris

Fabro harekete önem verir; bizim bütün duyularımızın aynı anda bir hareketin içerisinde olduğunu, bir şey ile ilgilendiğimiz zaman bütün vücudumuzun aynı anda o şeye tepki verdiğini öne sürmüştür; bir şey ile ve başka biriyle iletişim içerisinde girildiğinde de. Heykellerinde de bu fikirden yol çıkmıştır.

3.5. İşlevsellik ve Taş

Isamu Noguchi (1904- 1988) heykeltıraş, endüstriyel tasarımcı, peyzaj tasarımcısı ve mimardır. 20. yüzyılın yetkin yaratıcılarından yarı Japon yarı Amerikalı sanatçı eserleriyle yüzyılın, estetik süreçlerde yepyeni kavramlar ile tanışmasını sağlamıştır. Birçok park ve bahçe düzenleyen Noguchi, mobilyalarının yanında işlevsel heykeller de üretmiştir. Ayrıca işlevden uzak ve Japon sanatlarının etkilerinin de görüldüğü çalışmaları vardır. Bir taş da yontsa, bir kamusal alanı da düzenlese objeleri mekan ile birleştirerek tasarlamıştır; böylece heykel ve sanatın gerçekte ne olduğunu kişisel olarak yeniden tanımlanmaya çalışmıştır. Onun açık alanda yarattığı kompozisyonları sanat ve peyzajın birleştiği yegane örneklerdir.

Noguchi, doğa ile insan arasında bir birliktelik yaratmak istemiştir. Bu sebepten dolayı, taşı doğal malzeme olduğu için kullanmış ve insan eliyle yapılmış peyzajı göstermek istemiştir. Sanat hayatı boyunca küçük yontulardan, anıtsal park heykellere ve düzenlemelerine, pek çok yapıta imza atmıştır. Taş heykellerinde genellikle granit ve bazalt kullanan sanatçının, bu yapıtlarında belirli bir düzen ve sadelik hakimdir. Graniti bazen kara kristalli dokusu ile amorf halde bırakırken bazen de onu adeta yumuşak yapılı bir taşmış gibi görünmesini istercesine parlatmıştır (Fotoğraf 91- 92).



Fotoğraf 91: Miharu, 1968, Miharu graniti, Noguchi Müzesi, New York



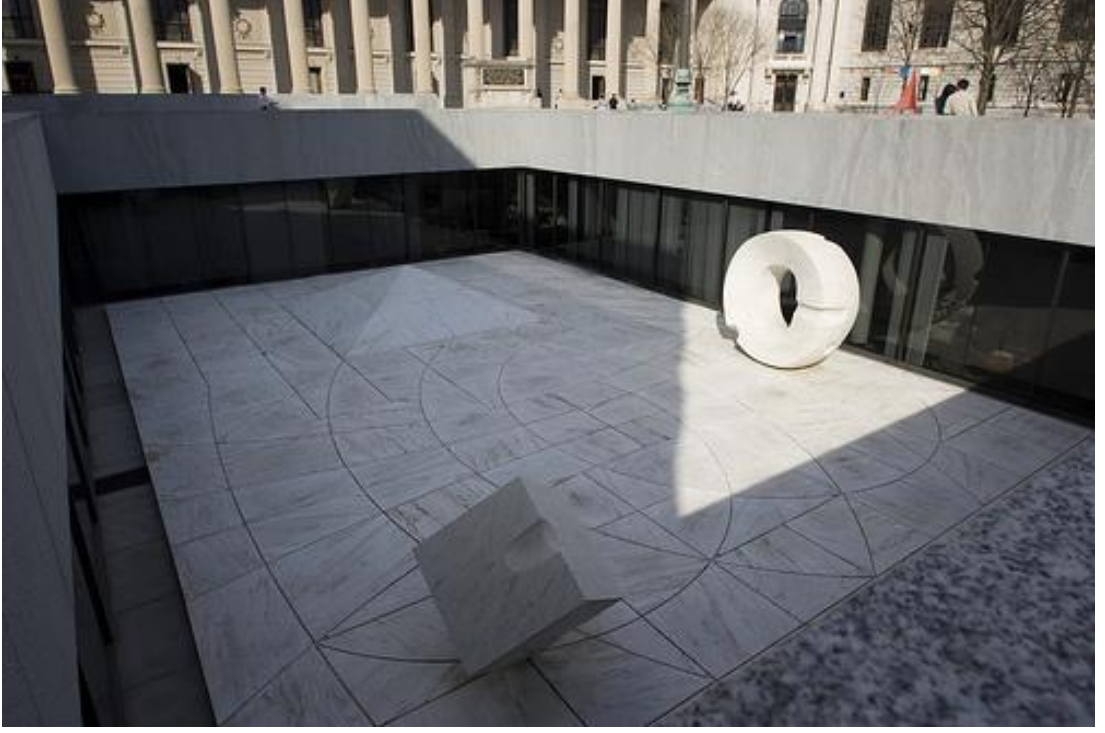
Fotoğraf 92: Siyah Güneş (Black Sun), 1969, Volunteer Parkı, Washington

Genellikle doğa ile geometrik biçimler arasındaki uçurum ve ilişkileri birbiriyle harmanlayarak paradokslar* yaratan yapıtlar yapmıştır. Japon Zen kültürünün izlerini de barındıran bu çalışmalar, Doğuya ait duyarlılık ve bakış açılarını da barındırmaktadır. ‘Bahçe (Piramit, Güneş ve Küp)’ [The Garden (Pyramid, Sun and Cube)] adlı çalışması da (Fotoğraf 93) Japon Zen bahçelerin bir modudur**. Bu yerleştirme dengeleyici kozmik güçleri sembolize eden daireden (daire güneş ve onun enerjisini simgeler), piramitten (piramit yeryüzünü ve onun tarihini sembolize eder), köşesi üstüne dengelendirilmiş küpten (küp şansını temsil eder) meydana gelmektedir. Doğu ve Batı sentezi olan bu çalışma aynı zamanda, döşemeleri İtalyan meydanlarında bulunan mermerlerin kullanıldığı bir alandır.

* paradoks: Aykırı düşünce

<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=paradoks&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011

** mod: Tarz, biçim, şekil <http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=mod&kategori=terim&hng=md> erişim: 24 Haziran 2011



Fotoğraf 93: Bahçe (Piramit, Güneş ve Küp) [The Garden (Pyramid, Sun and Cube)],
Beinecke Kütüphanesi, New Haven

Noguchi'nin çalışmaları sadelik, form ve boşluk ilişkisinin birleşiminin sonucudur. Ayrıca yonttuğu taşların birçoğunda işlev ve heykeli birleştirmiştir (Su Masası ve Kaydırak işlerinde olduğu gibi). Ve bu işlevsel heykellerini yine kendi tasarladığı peyzajlara yerleştirmiştir ve bu çalışmalarında fonksiyonellik vardır (Fotoğraf 94- 95- 96).



Fotoğraf 94: Su Masası (Water Table), 1968, Isamu Noguchi Vakfı, New York



Fotoğraf 95: Kaydırak (Slide), 1968, mermer, Miami, Florida



Fotoğraf 96: Siyah Kaydırak (Black Slide), 1986, siyah granit, Oo-Dori Park, Sapporo

Amerikalı Sanatçı Scott Burton (1939- 1989), Noguchi gibi fonksiyonel heykeller yapmıştır. Burton, sanat ile tasarımı birleştirmeyi hedeflemiştir. Burton'un başarısı onun kamusal sanata atılımıdır. Burton'a göre sanat öncelikli olmamalıdır;

ama seyircinin çevresinde, arkasında, önünde, altında yer almalıdır. Burton'un işleri buldukları şehrin sokak veya caddesinden geçerken ya da buldukları parka gidildiğinde tecrübe edilmektedir. İşleri görmek için bir müze ya da galeriye girmek gerekmemektedir (Fotoğraf 97-98).



Fotoğraf 97: Şehir Plazası Kuzey (Urban Plaza North), 1985-86, yeşil granit, Manhattan



Fotoğraf 98: Şehir Plazası Güney (Urban Plaza South), 1985-86, yeşil granit, Manhattan

1960'ların sonunda 1970'lerin başındaki jenerasyondan olan Burton Minimalizmin gölgesi altında kalmıştır. Onun endişesi estetik sınırları eritmektir;

bilhassa güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar arasındaki sınırları. Genellikle Minimalizmin sade ve soyut formlarından etkilenmiştir. Bu etkilenme, kullanışlılık, tarih ve ince zekanın bir araya gelişidir. Burton, heykel ile mobilya arasındaki sınırları yani özel zevkler ile kamu kullanımı arasındaki sınırları az ve özlü işleriyle kesin çizgiler ile kırmıştır.

Burton'un yapıtları kendi hatırları için deneyim edilmezler; bunun yerine kullanıcı deneyimini şekillendirir ya da genişletirler. Bu objelerin kamusal kullanışlılığını onların sanatsallık ile işlev arasındaki yorumu gösterir ve bu bağlamda bir anlam kazandırır.

Burton'un mobilya heykelleri, uygulama sanat sergilerinde (aslında bir evde ya da kamusal bir alanda) vazgeçilmeyen mermer, granit ve metal gibi malzemelerden yapılmıştır. İzleyiciye, kesin köşeli bu formlarda bir konforsuzluk sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında bu formlar heykel olmaktadır; mobilya yanlarının tersine, Postminimalizmin en uç noktasında yer alırlar. Burton hem tek parça ve amorf taşlardan hem de parçalı ve simetrik çok parçalı, aynı zamanda cilalanmış taşları bir araya getirerek oturma nesnelere yapmıştır (Fotoğraf 99-100).



Fotoğraf 99: Bir Çift Kaya Sandalye (Pair of Rock Chairs), 1980, Taş (gneys),
125.1 x 110,5 x 101,6 cm ve 111,6 x 167,7 x 108 cm, Modern Sanat Müzesi, New York



Fotoğraf 100: İki Parçalı Sandalye (Two Part Chair), 1986, granit, 106,7 x 48,3 x 94 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

‘Altı Parçalı Oturma Yeri’ (Six- Part Seating) adlı çalışmasında (Fotoğraf 101) Burton, formun küteselliği ve taşın görkemli ve sıcak kırmızı rengi ile kontrastlık yaratmıştır. Brancusi’nin ‘Sessizlik Masası’ gibi daire şeklinde yerleştirilen bu grup, oturanları bir toplantıya davet etmektedir.



Fotoğraf 101: Altı Parçalı Oturma Yeri (Six-Part Seating), 1985, kırmızı granit,
Sanat Heykel Bahçesi Ulusal Galerisi, Washington

SONUÇ

Heykelin binlerce yıllık malzemesi olarak kullanılan taş, dayanıklılığı ve biçimlendirebilme imkanları açısından sunduğu imkanlardan dolayı Batı geleneksel sanat anlayışında her zaman tercih edilmiştir. Geleneksel dönemde malzemenin dilinden daha çok üslup ve konu heykelin en önemli öğeleridir. Malzeme seçimi heykele biçimsel açıdan direkt olarak etki etmemiştir. Heykelin taş, kil ya da ağaçtan yapılmış olması malzemenin sağlamlığı, heykelin bulunduğu mekan ve iklim gibi unsurlar baz alınarak malzeme seçimi yapılmıştır. Malzemenin plastik özellikleri heykelin biçimini etkilememiştir.

Modern dönemde tıpkı diğer malzemelerde olduğu gibi taşın dili de heykelde önemli bir unsur olmuştur. Rodin ile başlayan geleneğe ayrılma ile realist temsilden ve temalardaki katılıktan uzaklaşma başlamıştır. Malzemenin ne olduğu ve biçimlendirme teknikleri dışında, plastik açıdan forma ne kattığı sorgulanmaya başlamıştır. Modern dönemin heykeltıraşları taşın kütsel oluşunu, sertliğini, dokusunu ve yapısının sunduğu fırsatları değerlendirmiştir.

Rodin, taşı kendi biçim ve dokusuyla heykellerinde kullanan ilk Modern heykeltıraştır. Brancusi, yalın heykellerinde aynı tema ve biçimi farklı malzemeler ile biçimlendirmiş, taşın etkisini ölçmüştür; parlatılmış yüzeyler ile malzemenin etkisi artmıştır. Derain, Epstein, Modigliani ve Gaudier-Brzeska taştan yonttukları heykellerini soyutlama ve primitif sanatın etkisi altında biçimleri sadeleştirmiş ve taşın amorfluğuna vurgu yapmışlardır. Arp, beyaz mermerin saf yapısından yararlanarak, pürizmden yola çıktığı çalışmalarında soyut ve organik biçimler kullanmıştır. Moore ve Hepworth, taşa doğanın müdahale ettiği gibi yaklaşmış ve biçimlerinde doğadan yola çıkmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında sanat ve heykel tanımları değişmiş ve sınırlar ortadan kalkmıştır. Artık heykel sadece biçimin temsili ve aktarımı değildir. Heykelin geleneksel malzemesi olan taş artık kendi varlığı, doğallığı, tarihselliği, yapısı ve ağırlığı ile heykelin bir öğesidir. Long ve Goldsworthy doğada bıraktıkları

izlerinde, taşı doğal bir nesne olarak kullanmıştır. Rueckriem taşın doğal bir nesne oluşu ile insanın müdahalesi arasındaki ham biçimlerini kullanmıştır. Anselmo taşın kütlesi, ağırlığı ve yerçekiminin gücü arasındaki ilişkiyi konu edinmiştir. Fabro mitolojik konuları, simgesel biçimler ile taşa aktarmıştır. Noguchi ve Burton heykelin çoktan terk ettiği fonksiyonelliğini kamusal alanda yaptıkları işlevsel taş heykeller ile geri kazandırmışlardır.

Heykelin değişen tanımları, üslupları, biçimleri ve kapsamlarıyla birlikte, onun önemli öğelerinden biri olan malzemeye de yaklaşımlar değişiklik göstermiştir. Geleneksel sanatta ten, tırnak, saç, sakal ve kumaş olan taş modernizm ile birlikte kendi yapısal özellikleri ile kullanılmaya başlanmıştır. Artık taş sadece biçimlendirilme özellikleri ve dayanıklılığı dışında yapısı, rengi, dokusu ve hatta kendi varlığı ile heykelin malzemesi ve konusu olmuştur.

KAYNAKÇA

ALMASULU, Doğan; **Postmodernizm Sanatın Sonu mu?**, Sone Yayınları, İstanbul, 2008, 400 S.

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar- Sanatçılardan Yayınlar ve Açıklamalarla**, Sel Yayınları, İstanbul, 2008, 333 S.

BİLGE, Nilgün; **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2000, 239 S.

CHRISTON-BARARGIEV, Carolyn; **Arte Povera**, Phaidon, Hong Kong, 2005, 304 S.

ERKMEN, Duygu; **Bir XIX: Yüzyıl Fransız Sanatçısı; Rodin**, Yayınlanmamış İstanbul Üniversitesi Doktora Tezi, İstanbul, 1990

İNANKUR, Zeynep; **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kalacı Yayınevi, İstanbul, 1997, 142 S.

LYORTARD, Jean- François; JAMESON, Fredric; HABERMAS, Jurgen; **“Postmodernizm”**, Kıyı Yayınları, 1994, 116 S.

Modernizmin Serüveni, Der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, 495 S.

MOSZYNSKA, Anna; **Abstract Art**, Thames and Hudson, London, 1990, 113. S.

Sculpture: From Antiquity to the Present Day, Edt. George Duby, Jean- Luc Daval, Taschen, 2003, 1152 S.

ŞARK, Uğursal; Greenberg Modernizmi Sonra Heykel Tarifleri, Yayınlanmamış, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, 138 S.

TOURAINÉ, Alain; Çev. Hülya Tufan, **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, 504 S.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, 448 S.

http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_pr_2004.html , erişim 2010, Ekim

OKUMA LİSTESİ

ATAKAN, Nancy; **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Birinci Baskı, Karakalem Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009, 177 S.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, 162 S.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**, Thames & Hudson, UK, London, 2005, 424 S.

BURGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 192 S.

BURNHAM, Jack; **Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century**, George Braziller, 1975, 416 S.

CAUSEY, Andrew; **Sculpture since 1945**, Oxford University Press, New York, 1998, 304 S.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; **Arte Povera (Themes and Movements)**, Phaidon Press Inc., USA, 2005, 304 S.

COLLINS, Judith; **Sculpture Today**, Phaidon Press Inc., USA, 2007, 464 S.

CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür- Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev: Doğan Şahiner, Birinci Baskı, YapıKredi Yayınları, İstanbul, 2001, 420 S.

CURTIS, Penelope; **Sculpture 1900-1945**, Oxford University Press, USA, 1999, 304 S.

DANTO, Arthur C.; **Sanatın Sonundan Sonra**, Çev: [Zeynep Demirsü](#), [Ayrıntı Yayınları](#), İstanbul, 2010, 296 S.

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat çapan, 8. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2003, 223 S.

FOSTER, Hal; **Art Since 1900**, Thames & Hudson, London, 2004, 704 S.

GERMANER, Semra; 1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, 150 S.

GİDERER, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**, Birinci Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, 232 S.

KAHRAMAN, H. Bülent; **Sanatsal Gerçeklik, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 325 S.

KASTNER, Jeffrey; **Land and Environmental Art**, Phaidon Press Inc., USA, 2010, 204 S.

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 224 S.

LEWISON, Jeremy; **Moore**, Çev: Rengin Arslan, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2008, 96 S.

LUCIE-SMITH, Edward; **Art Today**, Phaidon Press Inc., USA, 1999, 512 S.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan / Sadi Öziş, Üçüncü Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2004, 400 S.

MEYER, James; **Minimalism: Art and Polemics in the Sixties**, Yale University Press, 2004, 348 S.

NERET, Gilles; **Rodin Heykel ve Çizimler**, Çev: Selva Suman, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, 96 S.

RAGON, Michel; **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Hayalbaz Yayınları, Ankara, 2009, 240 S.

RODIN, Auguste; **Düşünce Kıvılcımları**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Birinci Baskı, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006, 230 S.

ROBERTS, John Morris; **Yirminci Yüzyıl Tarihi**, İkinci Basım, Dost Yayınevi, Ankara, 2003, 773 S.

SHINER, Larry; **Sanatın İcadı**, Çev: İsmail Türkmen, Birinci Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 448 S.

www.moma.org

www.tate.org.uk

www.noguchi.org

www.richardlong.org

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Şeyma ÇOBANOĞLU

Doğum yeri ve yılı: BURSA, 19/01/1984

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2003, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Lise: 2001, Anadolu Sekreterlik Meslek Lisesi, Bursa

İş tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

2005 yılında IV. EÇEV Heykel Yarışması'nda sergilenme hakkı kazandı.

2005 yılında Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması'nda sergilenme hakkı kazandı.

2006 yılında V. EÇEV Heykel Yarışması'nda sergilenme hakkı kazandı.

2006 yılında Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması'nda sergilenme hakkı kazandı.

2006 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi 'Kent Orman Projesi'ne katıldı ve bir kamusal alan projesi gerçekleştirdi.

2007 yılında VI. EÇEV Heykel Yarışması'nda sergilenme hakkı kazandı.

2007 yılında Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması'nda mansiyon aldı.

2007 yılında Konak Belediyesi III. Heykel Günleri Taş Heykel Sempozyumu'na katıldı.

2009 yılında Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması'nda sergilenme hakkı kazandı.

Karma ve Kişisel Sergiler:

2006 yılında DEÜ GSF Heykel Bölümü Renk, Biçim, Kurgu Sergisine Katıldı.

2007 yılında İzmir Narlıdere Kültür Merkezi'nde ilk kişisel sergisini açtı.

2009 yılında DEÜ GSE Heykel Bölümü Lisansüstü sergisine katıldı.

2009 yılında Bursa Tayyare Kültür Merkezi Cemal Nadir Güler Sergi Salonu'nda ikinci kişisel sergisini açtı.

2009 yılında İstanbul Grand Hotel Haliç Sanat Galerisi'ndeki karma sergiye katıldı.

2010 DEÜ GSE Heykel Bölümü Lisansüstü sergisine katıldı.

2010 yılında İstanbul Grand Hotel Haliç Sanat Galerisi'ndeki karma sergiye katıldı.

2011 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi, Ahmet Necdet Sezer Kampüsü Galerisi'nde karma heykel sergisine katıldı.

2011 yılında İzmir Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezinde karma heykel sergisine katıldı.

2011 DEÜ GSE Heykel Bölümü Lisansüstü sergisine katıldı.

Yayınları: