

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

## **HEYKELDE GEOMETRİK SOYUTLAMA**

**Hazırlayan**  
**Sümevre DOĞRU**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Arzu ATIL**

**İZMİR-2010**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Heykelde Geometrik Soyutlama” 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

.../.../.....

SÜMEYRE DOĞRU

İmza

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... /..... /..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sümeyre DOĞRU'nun "Heykelde Geometrik Soyutlama" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

#### Tez Yazarının

Soyadı: DOĞRU

Adı: Sümeyre

**Tezin Türkçe Adı:** Heykelde Geometrik Soyutlama

**Tezin Yabancı Dildeki Adı:** Geometric Abstraction in Sculpture

#### Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S. E.

Yıl: 2010

#### Diğer Kuruluşlar:

**Tezin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

Dili: Türkçe

**Doktora:**

Sayfa Sayısı: 109

**Tıpta Uzmanlık:**

Referans Sayısı: 30

**Sanatta Yeterlik:**

#### Tez Danışmanlarının

**Unvanı:** Yrd. Doç.

**Adı:** Arzu

**Soyadı:** ATIL

#### Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Heykel
- 2- Geometrik
- 3- Soyut
- 4- Soyutlama

#### İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Sculpture
- 2- Geometry
- 3- Abstract
- 4- Abstraction

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum,

Evet

Hayır

## ÖZET

Heykelde Geometrik Soyutlama başlığı ile ele alınan çalışmada heykel sanatı içerisinde geometrik soyutlama kavramı esas alınarak, 1900 ve 1950 yılları arasında heykel sanatında gelişen, değişen plastik yargıların açıklanması amaçlanmıştır. Radikal değişikliklerin olduğu bu dönemlerde, gerçek kimliğini kazanan modernist heykelin değişimine paralel olarak geometrik soyutlama kavramının gelişimi de yansıtılmaktadır. Sanat yapıtında yapılan bu devrimin tanımlaması soyutlama olarak adlandırılır. Soyutlamanın sanat tarihindeki başlangıcı irdelenirken primitif ve arkaik dönem sanatındaki soyutlama anlayışına dikkat çekilmektedir. İlkel dönem sanatçısının dünyayı görme ve çözümleme becerisi mutlak bir soyut anlatıma değil, bir nesne figür görüntülerinin sembolize edilmesine dayanır. Uygur toplumlarda ise, bireyi soyutlamaya, geometrik biçimlere götüren neden, öze ulaşma isteğidir. Öze ulaşmaya çalışan sanatçı tarafından imgelerin yüklendiği yeni anlamlar, geçmişteki anlamları ile birlikte, düşünsel ve ruhsal olarak yeniden ortaya konur.

Heykel sanatında geometrik soyutlama sürecinde sanatçılar ve akımlar bölümleri ile 19.yy sonralarında, Endüstri devrimi sonucunda oluşan değişikliklerin sanatçıya nasıl yansıdığı ve buna bağlı olarak soyutlama ve geometrik soyutlamanın ortaya çıkış nedenleri incelenmeye çalışılmıştır. Konu incelenirken geometrik soyutlamaya kaynaklık eden sanatçılar ve yapıtları, ayrı ayrı ele alınarak değerlendirilmiştir.

## **ABSTRACT**

In the paper discussed with the title Geometric Abstraction in the Art of Sculpture it has been aimed, by taking the concept of geometric abstraction in sculpture as basis, to explain the plastic judgments that developed and changed in sculpture during the period of time between the years 1900 and 1950. In parallel with the modernist sculpture which achieved its real identity during this period, in which radical changes took place, also the development of the concept of geometric abstraction is reflected. The definition of this revolution in the work of art is named as abstraction. While the initial usage of abstraction in the history of art is studied, attention is called to the understanding of abstraction in the art of the primitive and archaic periods. The ability of an artist of the primitive period to see and analyze the world does not predicate on an abstract expression but on a symbolization of the images of subjects and figures. As for the modern world, the reason that leads the individual to abstraction and geometric figures is the desire to reach self. The new meanings attributed to the images by the artist trying to reach self are re-manifested visually and spiritually, together with their past meanings.

How the changes that occurred as a result of the Industrial Revolution by the end of the 19th century have affected the artists and correspondingly, the reasons of the emergence of abstraction and geometric abstraction have been tried to be examined, within the sections of artists and movements during the phase of geometric abstraction in the art of sculpture. While examining the subject, the artists who originated geometric abstraction and their works have been discussed and interpreted separately.

## ÖNSÖZ

“Heykelde Geometrik Soyutlama” başlığı ile incelenen bu çalışma da, Modern soyut heykelin altyapısını oluşturan dönemin gelişim ve değişimleri incelenmektedir. Araştırma da; soyut, soyutlama, geometrik soyutlama gibi kavramlar ele alınarak bu kavramların heykel sanatı ve sanatçısında ki yansımaları sunulmuştur.

Çalışmaya kaynaklık eden sanatçı, dönem ve eserler; araştırılan konu bağlamında sanat tarihinde bilinen ilk ve önemli örnekler olması nedeniyle seçilmiştir. “Heykelde Geometrik Soyutlama” başlığında ele alınan tez çalışmamda; ilkel toplumlardan başlayarak 1950’li yıllara kadar olan zaman dilimi içerisinde sanatçının soyut ve geometrik soyutlama olgusuna nasıl yaklaştığı, nasıl çözümler bulduğu araştırılmıştır.

Tez çalışmam döneminde katkılarından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Arzu ATIL, Yrd. Doç. Sevgi AVCI, Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR, Yrd. Doç. Oktay ŞAHİNLER Hanife YÜKSEL’e ve Sevgili Aileme, teşekkür ederim.

Sümevre DOĞRU

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ .....	viii
TUTANAK .....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
RESİMLER LİSTESİ .....	viii
GİRİŞ .....	1

### 1. BÖLÜM: SOYUTLAMA

1.1. Heykelde Soyutlamaya Giriş .....	4
1.2. Soyut, Soyutlama, Geometrik Soyutlama Kavramları .....	11

### 2. BÖLÜM: HEYKEL SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA SÜRECİNDE AKIMLAR

2.1. Empresyonizm .....	23
2.2. Ekspresyonizm .....	27
2.3. Süprematizm .....	29
2.4. Kübizm .....	35
2.5. Fütürizm .....	46
2.6. Konstrüktivizm .....	49



**3. BÖLÜM:**  
**HEYKEL SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA SÜRECİNDE**  
**SANATÇILAR**

<b>3.1. Auguste Rodin</b>	.....	<b>55</b>
<b>3.2. Constantin Brancusi</b>	.....	<b>60</b>
<b>3.3. Henry Moore</b>	.....	<b>75</b>
<b>3.4. Barbara Hepworth</b>	.....	<b>82</b>
<b>3.5. Jacques Lipchitz</b>	.....	<b>91</b>
<b>3.6. Jean (Hans) Arp</b>	.....	<b>98</b>
<b>SONUÇ</b>	.....	<b>105</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	.....	<b>107</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	.....	<b>109</b>

## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Paleolitik Dönem Venüs Örnekleri, M. Ö. 25.000, Eski Taş Çağı, Y: 11 cm. Viyana Doğa Tarihi Müzesi
- Resim 2:** M.Ö. 25.000, Vilendorf Venüsü, Eski Taş Çağı, Kireç Taşı
- Resim 3:** M.Ö. 15000-10000 Dolayları, Lascaux Mağara Resmi, Fransa
- Resim 4:** Kafra Heykeli ve Sfenks, M.Ö.10.500 Dolayları, Mısır
- Resim 5:** M.Ö. 2560, Gize Piramitleri, Mısır
- Resim 6:** Lagaş Kralı Gudea Heykeli
- Resim 7:** Lagaş Kralı Gudea Heykeli
- Resim 8:** Auguste Rodin, “Thought” (Düşünce) (Camille Claudel), 1886, Mermer, 74.2x43.5x46.1 cm. d'Orsay Müzesi, Paris
- Resim 9:** Auguste Rodin, “Tanrının Eli”, 1898, Mermer, 16x15x15 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, Fransa
- Resim 10:** Rudolf Belling1923. Brass, 48x19.7x21.5 cm. A. Conger Goodyear Fund
- Resim 11:** Piet Mondrian, Beyaz Siyah ve Kırmızının Kompozisyon, “Composition in White Black and Red” 1936, T.Ü.Y.B., 102x104 cm. New York Modern Sanatlar Müzesi
- Resim 12:** Kazimir Malevich,Siyah Kare “Black Square”, 1913, T.Ü.Y.B., 106.2x106.5 cm.
- Resim 13:** Kazimir Malevich, Siyah Daire “Black Circle”, 1915, T.Ü.Y.B., 31 1/2x31 1/2 inc.
- Resim 14:** Kazimir Malevich, Kara Haç, Siyah Alan, Siyah Daire “Black Cross, Black Square and Black Circle”, 1915, T.Ü.Y.B.
- Resim 15:** Kazimir Malevich, Siyah Alan ve Kırmızı Alan “Black Square and Red Square”, 1915, T.Ü.Y.B.
- Resim 16:** Kazimir Malevich, “Oduncu”, 1912-13, T.Ü.Y.B., 94x715 cm.
- Resim 17:** Kazimir Malevich, “Kırmızı Zemin Üzerine Hasatçı”, 1912-13, T.Ü.Y.B., 115x69cm.
- Resim 18:** Pablo Picasso, “Masanın Üstündeki Meyvelik ve Ekmek”, 1908-09, Basel Kunst Müzesi

- Resim 19:** Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 1904
- Resim 20:** Pablo Picasso, “Ambroise Vollard’ın Portresi”, 1910, T.Ü.Y.B., Pushkin Müzesi, Moskova
- Resim 21:** Pablo Picasso, “Mandolin Çalan Kadın” (*Fanny Tellier*), 1910, T.Ü.Y.B., 100.3x73.6 cm. New York Modern Sanat Müzesi
- Resim 22:** Jacques Lipchitz, “Yıkanan”, 1917, Foundation Barnes, Merion (PA)
- Resim 23:** Alexander Archipenko, Atlıklarınca pierrot “Carrousel Pierrot”, 1913, Painted Plaster, New York Guggenheim Müzesi
- Resim 24:** Alexander Archipenko, Bol Dökümlü Kadın “The Draped Woman”, 1911, Bronz, Y: 56 cm.
- Resim 25:** Alexander Archipenko, Saçını Tarayan Kadın, “Woman Combing Her Hair” 1914, Bronze, 180.7x47x42.9 cm. İsrail Müzesi
- Resim 26:** Alexander Archipenko, Duran Kadın “Standing Woman” (Ayrıntı), 1917, Bronz
- Resim 27:** Constantin Brancusi, Horoz, “The Cock” , 1924, Kiraz Ağacı, 121x46.3x14.6 cm. New York Modern Sanat Müzesi
- Resim 28:** Pablo Picasso, “Avignonlu Kadınlar”, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9x233.7 cm. MoMA (Museum of Modern Art), New York
- Resim 29:** Pablo Picasso, “Kadın Başı” (Fernande), 1909, Bronz, 40.5x23x26 cm.
- Resim 30:** Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 1942, Paris
- Resim 31:** Pablo Picasso, “Keçi”, 1950, Bronz, 117.7x143.1x71.4 cm.
- Resim 32:** Umberto Boccioni, şişenin uzayda yükselişi, “Sviluppo Di Una Bottiglia Nello Spazio”, Bronz, 1912
- Resim 33:** Umberto Boccioni, “Essiz Formların Boşluktaki Devamlılığı”, 1913, Bronz, 126.4x89x40.6 cm. Civica d’Arte Moderna, Milano
- Resim 34:** Naum Gabo, İnşa Edilmiş Baş “Constructed Head No. 2”, 1916, Paslanmaz Çelik, Y: 17 3/4 inc.
- Resim 35:** Vladimir Tatlin, III. Uluslar arası Anıt, “Monument to the Third Interntaional,” 1919-20, Ahşap, Karton, Tel, Metal ve Yağlı Kâğıt, Y: 500 cm. Rusya
- Resim 36:** August Rodin, “Kırık Burunlu Adam”, 1863, Bronz Döküm 1970, 9.2x6.4x6.4 cm.
- Resim 37:** August Rodin, “Balzak” 1898, Bronz Döküm 1979, 50.8x44.5x40.6 cm.

- Resim 38:** Constantin Brancusi, “Sonsuzluk Sütunu”, 1937, Dökme Demir, Y:29,35m.
- Resim 39:** Constantin Brancusi, “Sonsuzluk Sütunu”, 1937, Dökme Demir, Y:29,35m.
- Resim 40:** Constantin Brancusi, Uyku “Sleeping Muse”, 1909, Mermer
- Resim 41:** Constantin Brancusi, “Uyuyan Çocuk Başı”, 1908
- Resim 42.** Constantin Brancusi, “Uyuyan Esin Perisi”, 1909, Mermer, 27x30x17 cm. Musée National d’Arte Moderne, Paris
- Resim 43:** Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, “Beginning of the World”, 1920, Mermer, Nikel Gümüş ve Taş, 30x20x20 inc.
- Resim 44:** Constantin Brancusi, “Uzayda Bir Kuş”
- Resim 45:** Constantin Brancusi, “Uzayda Bir Kuş”
- Resim 46:** Constantin Brancusi, “Prometheus”, 1911, Mermer, Filedelfya Sanat Müzesi
- Resim 47:** Constantin Brancusi, ”Danaid”, 1913, Bronz, Kunst Müzesi, İsviçre
- Resim 48:** Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany” 1912, Beyaz Mermer, Y: 44,5 cm. Taş Kaide Y: 15,4 cm.
- Resim 49:** Constantin Brancusi, “Prenses X”, 1916, Bronz Poli, 61,7x40,5x22,2 cm.
- Resim 50:** Constantin Brancusi, Maiastra, 1915, Mermer, Y: 60,9 cm. Kaide Y: 15 cm.
- Resim 51:** Constantin Brancusi, Balık,
- Resim 52:** Constantin Brancusi, Uçan Kaplumbağa “The Flying Turtle” , 1943,
- Resim 53:** Constantin Brancusi, “Genç Erkek Torsosu”, 1924, Parlak Pirinç, 45,5x31x17 cm.
- Resim 54:** Constantin Brancusi, “Bir Genç Kızın Torsosu”, 1923, Mermer, 38x23x21cm.
- Resim 55:** Constantin Brancusi, “Öpücük”, 1912, Taş, 58,4x34x25,4 cm.
- Resim 56:** Constantin Brancusi, “Savurgan Oğlan”, 1915, Meşe, 44,5x21,6x22,2 cm.
- Resim 57:** Constantin Brancusi, “İki Penguen”, 1914, Mermer, 54x28.3x30.8 cm.
- Resim 58:** Constantin Brancusi, Mühür “The Seal” 1943, Mermer, 23 1/2x19 1/4 inc.

- Resim 59:** Henry Moore, Uzanan Figür, “The Three Piece Reclining Figure” 1938, Bronz, 132.7x88.9 cm. Tate Gallery, London
- Resim 60:** Henry Moore, Uzanan Figür, “Recumbent Figur”, 1938, Yeşil Hornton Taş, 88.9x132.7x73.7 cm. Tate Galleri, Londra
- Resim 61:** Henry Moore, Kral ve Kraliçe, “King and queen” 1952-53
- Resim 62:** Henry Moore, Çift Oval, “Double Oval”
- Resim 63:** Henry Moore, Yontu, “Carving”, 1936, Mermer, Y: 45cm.
- Resim 64:** Henry Moore, Büyük Mil Parçası “Large Spindle Piece”, 1969, Bronz
- Resim 65:** Barbara Hepworth, “Delinmiş Biçim”, Pembe Su Mermeri, 1931, 25 cm.
- Resim 66:** Barbara Hepworth, Deniz Formları Düzenlemesi, 1972, Mermer-Çelik, Norton Simon Art Foundation, Pasadena, CA.
- Resim 67:** Barbara Hepworth, kademeli Diskler “Disks in Echelon”, 1935, Koyu Renk Ahşap, 53X24 cm.
- Resim 68:** Barbara Hepworth, İki Parça ve Küre “Two Segments and Sphere”, 1935-36, Beyaz Mermer, Y: 30.5 cm.
- Resim 69:** Barbara Hepworth, Jocelyn’in Vaftizi, “Christened Jocelyn”, 1903-75
- Resim 70:** Barbara Hepworth, “Renk ile Mermer”, 1964, Mermer, Y: 138 cm.
- Resim 71:** Barbara Hepworth, “Dikey Biçimler”, 1951, Taş, Y: 166 cm.
- Resim 72:** Barbara Hepworth, “İki Figürlü Menhir”, 1954-55, Tik Ağacı, Y: 135 cm.
- Resim 73:** Barbara Hepworth, İki form ”Two Forms”, 1969, Hepworth Müzesi
- Resim 74:** Barbara Hepworth, Dört Kare Yürüyüş Boyunca, “Four Square Walk Through”, 1966, Bronz, Barbara Hepworth Müzesi
- Resim 75:** Jacques Lipchitz, “Yaşama Sevinci”, 1927, Bronz, Y: 225 cm.
- Resim 76:** Jacques Lipchitz, Gitarlı Adam, “Man with A Guitar”, 1915-16, Kalker, 98x28x18 cm. Tate Galleri, Londra
- Resim 77:** Jacques Lipchitz, “Figür”, 1926-30, Bronz, 220x97.5x72.5 cm.
- Resim 78:** Jacques Lipchitz, Gitarlı Adam “Man with a Guitar”
- Resim 79:** Jacques Lipchitz, Uzanan Gitarlı Figür “Reclining Nude with Guitar”, 1928, Bronz, 40x74x32.5 cm.

- Resim 80:** Jacques Lipchitz, Duran Kadın “Seated Woman”, 1916, Taş, 108x28,5x31,5 cm.
- Resim 81:** Henry Moore, Kask, “Helmet Head”, Bronz, Y: 29,5 cm.
- Resim 82:** Jacques Lipchitz, Ana ve Çocuk “Mother and Child”, 1941-45, Bronz,
- Resim 83:** Henry Moore, Ana ve Çocuk, “Mother and Child” , 1931, Mermer
- Resim 84:** Jacques Lipchitz, Pierrot Kaçıyor, “Pierrot Escape”, 1927, Bronz, 49x31x16 cm.
- Resim 85:** Hans (Jean ) Arp, Beyaz ve grinin mavi alanda yaptığı takımyıldızı form “white Forms One Gray Make a Constellation on Blue Ground”, 1953
- Resim 86:** Hans (Jean ) Arp, “Anhänger/Brosche in Silber mit Kieselstein”, 1960, 7,7x4,5 cm, Privatsammlung Duesseldorf
- Resim 87:** Hans (Jean ) Arp, “Following the Unesco”
- Resim 88:** Hans (Jean) Arp, “La Dame de Delos”, Beyaz Mermer, Y: 14 1/2 inc.
- Resim 89:** Hans (Jean) Arp, Büyüme “Growth”, 1938-60, Beyaz Mermer, 109x44.5x28 cm.
- Resim 90:** Hans (Jean) Arp, “Şekilsiz İnsan Soyutlaması”, 1933, Bronz Üzerine Altın Patine, 56x52,5x42,5 cm.
- Resim 91:** Hans (Jean ) Arp, “Çan ve Göbek Çukurları / Bell And Nowels”, 1931, Beyaz Boyalı Ahşap
- Resim 92:** Hans (Jean) Arp, “Fondation Gianadda Martigny”
- Resim 93:** Hans (Jean) Arp, “Blattinitiale”, 1960, Bronz

## GİRİŞ

Dış dünyadan farklı olarak insanın kendi dünyasında kendini anlatabileceği hazır bir dili yoktur bu iç dünya kendi dilini kendi oluşturmak zorundadır. Bu anlamda her türlü ifade etme biçiminin ön koşulu soyut olarak ortaya çıkmaktadır. Soyut sanat, doğa dışındaki salt biçimler dünyasıdır.

Soyutlayıcı sanat ise, doğa biçimlerinden hareket eden doğayı değiştirme ya da yeniden düzenleme arzusudur. Soyutlama, yan anlamları ortadan kaldırmaktır. Sanatçıyı soyutlamaya iten neden ise endüstrileşme ile gelen teknik, bilimsel, düşünsel alanda gelişimlerin hızlı olduğu bir dönemdir. Tüm alanlardaki bu hızlı gelişim, geometrik soyut biçimin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Heykelde geometrik soyutlama, sanat tarihi süreci içinde, plastik anlamda ele alınarak, simgesellik, dışavurum olguları, anlatımcı ve imgesel ilişkiler bir bütün içerisinde incelenmiştir. Çalışmada sanat içerisinde soyut kavramının nasıl bir süreçten geçtiği bu kavramın içerisindeki geometrik soyutlamanın nasıl yer edindiği ve sanatçıların bu yansıtma biçimini nasıl ele aldığı irdelenmeye çalışılmıştır. Sanatçının soyut, soyutlama ve geometrik soyutlama ile kendisini, insanı, doğayı, yani yaşamın tümünü sorgulaması ve kavrama çabasının nedenleri sonuçları üzerinde durulmuştur. Bu incelemelerden hareketle araştırma üç bölüm başlığı altında incelenmiştir.

Birinci bölüm de "soyutlama" ana başlığı kendi içerisinde iki alt başlıktan oluşmaktadır. "Heykelde Soyutlamaya Giriş" soyutlamanın heykel sanat tarihindeki başlangıçlarını araştırmak amacı ile ilkel toplumların yaşadığı dünyayı yansıtma biçiminin nasıl bir soyutlandırma anlayışına hizmet ettiği üzerinde durulmuştur. İlkel insanın doğayı algılayışında nasıl farklılıklar bulunduğu ve bu doğa anlayışının o dönemlerde üretilen eserlere yansımaları incelenirken tüm bu etkilerle birlikte, bireyin doğada var olan nesnelere ve insanı algılama, tanıma ve betimleme içgüdülerinin ne derece önemli olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü olan "Heykel Sanatında Geometrik Soyutlama Sürecinde Akımlar" başlığı ile 1900-1950 yılları arasında, heykel sanatındaki hızlı değişimi ve değişen dünya düzeninin sanat yapıtlarındaki yansımalarının soyut heykel

sanatında nasıl uygulandığı, o yıllar arasında ortaya çıkan sanat akımları incelenerek sorgulanmıştır.

Heykel sanatında geometrik soyutlamaya tanıklık eden sanat akımları araştırılırken, çalışmaya referans oluşturacak şekilde seçilmiştir. Doğa'nın birey duyuları dışında varılan nesnel bir gerçeklik olarak değil, bireysel bir duyumsama olarak öngören empresyonizm; bunu sanat alanına uygulandığında, sanat yapıtlarına figürde bütünlüğün bozulması şeklinde yansıtmıştır. Geleneksel kurallardan sıyrılmaya başladıktan sonra bu kuralların sorgulanması ve bu nedenle gerçeğinden saptırılmış, soyut, ama yine de sanatçının içsel yaratma gereksinimine hizmet etmiş olan ekspresyonizm, Heykel sanatına içsel bir dinamizm ile birlikte kendine özgü bir enerji ve ritim kazandırmıştır. Sanatın her alanına yayılmış olan özü arama ve doğaya yaklaşma çabası kübizm için de geçerliydi fakat kübistlerin doğadan anladığı "şey" kendinden önce gelen akımların aradığı "şey" den farklıydı. Kübistler nesnelere özünü, değişmeden kalan yanını arıyorlardı. Doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılayabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmışlardı. Kübistler heykel formlarını, serbestçe parçalıyor, geometrik bir düzen, içinde derliyordu. Kübizm soyut yaklaşımı içinde barındırır da Soyut değildi, ama daha sonra oluşacak soyut heykelin temel taşlarını oluşturmaktaydı.

Kübizmin yayılması ile ortaya çıkan Fütürist sanatçılar yapıtlarını; insan ve yaşadığı çevreye ve onun içinde barındırdığı tüm etkenlere bağımlı kılarak geleceği hareket üzerine oturtarak sunmuşlardır. Fütürist heykeltıraşlar doğa olmaktan çıkan "nesnelere", durağan halinden ayırarak yapıtlardaki Geometrik çözümlerle kendilerine özgü bir dünya sunma olanağı bulmuşlardır. Çağın mekanik doğasına uygun olan Süprematizm; geometrik formların temelini teşkil ettiği bir ifadeselliği yeğlemekteydi geometrik gerçekler insanın yücelişini sembolize eden temel elemanlar olarak uygulandı. Konstrüktivistler, Fütüristlerin kendi dönemlerinde ileri sürdükleri kuramsal kavramları ele almış ve Modern heykel sanatını ortaya koyarken; heykelin amacıyla ilgili tüm önceki varsayımları çıkarıp atmışlardır. Bunların sonucunda Sanatçılar kendilerini denenmemiş malzemelerin yapısal etkileyciliği ve mekânın ne olduğu konusundaki araştırmaların içinde bulmuşlardır.



Heykel Sanatında Geometrik Soyutlama Sürecinde Sanatçılar, başlığı ile ele alınan bölümde ise; Sanatçıların, soyutlama sürecinde öz ve yalın olanı ararken kendi bireysel tutumlarının, soyut tanımlı yapıtlarında nasıl biçime dönüştürdükleri üzerinde durulmuştur. Sanatçıların, heykelde yapmış oldukları analizlerin, geometrik soyutlama adına nasıl bir rol oynadığı sorgulanırken seçilen konu kapsamında ortaya çıkardığı sonuçlar vurgulanmıştır.

# HEYKELDE GEOMETRİK SOYUTLAMA

## 1. BÖLÜM: SOYUTLAMA

### 1.1. Heykelde Soyutlamaya Giriş

İlkel insan yaşadığı çevreyi yorumlarken doğanın yansımalarını ortaya koymaya çalışmıştır. Gözlemden hareketle içsel çözümlerin sunumlarını ortaya dökerken çevresini ve ihtiyaçlarını yorumlama, algılama, anlama, tanıma ve tanımlama yolu ile varlıkları tasvir etmeye çalışmıştır. Buradaki ayırt edici özellik ilkel insanın ihtiyaç için yaptığı barınak ile bir imgenin yaratılması sürecindeki anlam varlık bakımından birbiri ile aynıdır. Ortaya çıkan yapıtlar her ne olursa olsun doğada varlığını sürdürmek için üretilmiş yapıtlardır. İlkel insan için bunların oluşturulmasındaki neden gereksinimlerden dolayı ortaya çıkmıştır. Ayrıca ilkel insanın ortaya koyduğu sanat yapıtlarının temelinde dinsel ve büyüsel etkilerin etkisi çok büyük önem taşımaktadır (Resim 1).

*“İlkel insan için görüntü sadece bir taklit değildir. Görüntü ya da tasvir, modeli ya da ikizi olduğu varlığın canlı yetilerinin tıpkısına sahiptir ve dolayısıyla, insanoğlunun doğa üzerindeki egemenliğini ortaya koyduğu bir büyü çalışması ve etkinliğidir. Paleolitik dönemde (yontma taş dönemi) yasayan atamız, doğadaki formları, bir ‘sanat eseri’ yapmak konusunda hiçbir niyeti olmadan resmetmiş ya da kazımıştır. Onun amacı, avının bereketli olmasını ve tuzağa yakalanmasını sağlamak ya da kendi amaçları için kullanmak üzere av hayvanının gücünü edinmektir. İlkel sanatçı, yaptığı çizimler ile bir büyüün ya da efsunun bütün gücüne sahip olan bir büyücüdür.”<sup>1</sup>*

İlkel insanın hayatta kalma ve hayatın devamlılığını sağlamak için doğaya yaklaşması onun doğa ile uyum sağlaması, uzlaşması toplum bilincinin yerleşmesine neden olmuştur. Kaynağı doğa olan ilkel insanın sanatı da dolayısıyla doğa olmuştur. Evrendeki matematiksel düzenin belirli bir döngü ile devam etmesi yaşamsal

---

<sup>1</sup> BAZİN, Germain; **Sanat Tarihi**, Çev: Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998, 14-15 s.

anlamda doğayı taklit eden ilkel insanın yapıtlarına da yansımıştır. Hem fiziksel hem de tinsel açıdan alış veriş içindeki bu süreç zamanla öğretiyeye dönüşmüş ve bu öğretiler onların yapıtlarında da belli bir harmoni şeklinde ortaya çıkmıştır. Kaynak doğa ve yansıtmalarda doğanın düzeninin yansıtılması şeklinde olunca yapıt bu düzenin uyumunu üzerinde barındırmıştır.

*“Doğal örneğinin taklidini salt soyutlama elemanlarıyla; yani geometrik kristal kanunlarıyla ilgi içine koyma gereksinimi, soyutlama içtepisinin ikinci isteği olarak adlandırıyoruz bunun amacı; doğal örneğin taklidine ölümsüzlük damgası vurmak ve onu zaman ve keyfilikten koparıp almaktır...”*

*...ilkel sanat içtepisinin doğayı taklit etmekle hiçbir ilişkisi yoktur. İlkel sanat içtepsi, evrenin gösterdiği tablonun karışıklığı ve belirsizliği içinde biricik huzur imkânı olarak salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla geometrik soyutlamayı arar ve kendiliğinden yaratır. Bu geometrik soyutlama dünya tablosunun gösterdiği bütün zamansızlık ve tesadüflükten kurtulmanın yetkin ve insan için biricik dönüştürülebilir ifadesidir...”<sup>2</sup>*

İlkel insanın ana tanrıça imgesin de görülebileceği gibi tüm ortaya çıkan yapıtlar temelde doğanın kendi içerisindeki bilimsel döngüsü ile sıkı sıkıya bağlantılıdır (Resim 1-2). Aynı süreç mağara duvarlarındaki figürlerde de kendini gösterir. (Resim 3) Yazının olmadığı bu dönemlerde ilkel insan resmettiği ya da üç boyutlu nesne olarak ortaya koyduğu, tüm imgelerde kendini tasvir ederken; aynı zamanda doğadaki geometrik düzeni de vermiştir. Buradaki yansıtma kaygısı ne sanatsal, ne de bilimsel bir içerik taşımaktadır. Bilinçli olmadan salt görünen şey’i kendi içerisindeki uyumla tasvir etmişlerdir. Anatomik bilgiler eksiktir. Fakat figürlerin modle edilmesi doğaya uygun gerçekçi bir yaklaşımla ele alınarak kendi kavrayışları doğrultusunda stilize edilip soyutlanmıştır.

---

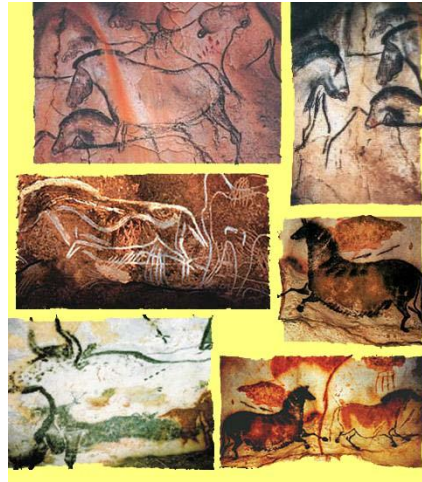
<sup>2</sup> WÖRRINGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 48-50 s.



**Resim 1: Paleolitik Dönem Venüs Örnekleri, M. Ö. 25.000, Eski Taş Çağı, Y: 11 cm. Viyana Doğa Tarihi Müzesi**



**Resim 2: M.Ö. 25.000, Willendorf Venüsü, Eski Taş Çağı Kireç Taşı**



**Resim 3: M.Ö. 15000-10000 Dolayları, Lascaux Mağara Resmi, Fransa**

İlkel toplumlardan sonra bu sürecin devamlılığı bütün medeniyetlerde kendini değişmez bir kural olarak sanat yapıtlarında matematiksel yaklaşım merkezde olacak şekilde ele alınmış ve tüm plastik uygulamalarda kendini göstermiştir.

*“...Toprađa yerleşildikten yani tarım başladıktan sonra, sanatta soyutlamanın (abstraction’ın) başladığını görüyoruz bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşılıyor. Örneğin; can, ruh, doğum, ölüm, tohum bitkinin büyümesi, meyvesini vermesi, güneş ay mevsimler vb gibi. Bu bilinmeyenler karşısında insan düşünüyor efsaneler büyüyor böylece sanatta ilk kez soyut eserler yapılıyor. Büyük uygarlıklar olan mısır ve Mezopotamya da cilalı taş çağından zamanımıza dek yeniden uzun bir figüratif (somut) sanat çağı başlıyor.”<sup>3</sup>*

Mısırlı sanatçılar için önemli olan güzellik değil, yapıtların eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi en açık biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, insanı ve doğayı rastgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından imgelemiştir. Yapıtındaki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapmıştır. Her şey figürün en karakteristik açısından gösterilmiştir.

Mısır sanat eserlerinin her ayrıntısını birbirine bağlayan düzen o denli güçlüdür ki, en ufak bir değişiklik tüm birliği altüst etmeye yetmiştir. Bunlarda hiçbir şey rastgele yapılmış izlenimi taşımaz. Her şey nerede yapılmış ise, tamamıyla orada yapılması gerekliliği hissinin vermektedir. Sanatçı, yapıtında yalnızca biçim bilgisini kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğini de dikkate almıştır. Boyutlar figürün ait olduğu dinsel ya da toplumsal değere göre değişmektedir. Örneğin: firavunlar ve tanrılar çoğunlukla öteki insanlardan daha büyük gösterilmişlerdir (Resim 4).

---

<sup>3</sup> TURANÍ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, 8. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, Kasım 2000, 553 s.



*Resim 4: Kafra Heykeli ve Sfenks,  
M.Ö.10.500 Dolayları, Mısır*

Yükselen geometrik düzen anlayışının en iyi örneklerinden biri olan Mısır sanatına bakıldığı zaman; geometrik düzenin figürden başlayarak, mimari öğelere kadar her alanda değişmez bir unsur olduğunu görmek hiç de zor değildir. Mısır sanatında geometri kavramı, insan bilincinin üst düzeylerine bir giriş kapısıydı mimari ve heykel sanatında önemli hale gelmesinin nedeni de budur. Yapıtların orantılarının kökenine indiğimizde, dini binalarda ve kutsal biçimlerde ki orantıyı tanımlayacak en iyi yol olarak geometri kavramıyla karşılaşırız. Mısır sanatında, ressamın ve heykeltıraşın eserlerinde orantıları korumak için geometrinin basit sayısal oranları Mısırlıların bütün sanatsal başarılarının temelinde yatmaktadır (Resim 5).



*Resim 5: M.Ö. 2560, Gize Piramitleri, Mısır*

Mezopotamya sanatı da arkaik yönü ile geometrik düzene uygun ve sağlamdır. Heykel sanatı Mısır'a göre daha farklıdır. Yani tasvir etmemekte, buna karşılık öğeleri yan yana getirerek ortaya çıkarmışlardır. Rölyeflerde teknik bakımdan derin bir kazıma yoktur. Geniş yüzeylerde kübik bir anlatım içindedir. Bacaklar birbirine paralel ve vücut dar bir biçimde gösterilmiştir. Elbiseler bütün vücudu örtmektedir (Resim 6). Bu katı, cepheden anlatım, simetri ve paralellik, arkaik sanatların ortak özelliğidir. Ön Asya heykeli Mısır sanatına nazaran bir vücut heykelinden çok, bir elbise heykelidir. Önasya sanatında figür, Mısır da olduğu gibi bir blok içinde olmayıp, figür bizzat bir bloktur. Yani Ön Asya'da form ve tasvir bir bütün içindedir böylece figür temsil edici görünüşünü geometrik stilizasyonla beraber soyutlamaya doğru bir yönelim içindedir (Resim 7).



*Resim 6: Lagaş Kralı Gudea Heykeli*



*Resim 7: Lagas Kralı Gudea Heykeli*

Mezopotamya sanatının ilk zamanlarında, organik biçimlerin geometrikleştirildiği ve süs ögesi haline getirildiği görülür. Örneğin Fara'da bulunmuş olan pişmiş topraktan bir levha üzerindeki yılanların, bir örgü motifi haline getirildiği görülmektedir. Bitki sapları, sarmaşık yaprakları, çiçekler, güller ve palmyelerin geometrik stilizasyonu, Ön Asya süslemelerini meydana getirir.

Primitif ve arkaik dönem sanatındaki soyutlama anlayışı, biçim bilgisi ve optik çözümlemenin bir sonucu değildir. Soyutlama antik ve primitif dönem sanatçısının dünyayı görme ve çözümüleme becerisinin bire bir yansımasıdır. Bu toplulukların soyutlama anlayışı, ilkel toplumlarda görülen soyutlamaya yönelik biçimleme, mutlak bir soyut anlatıma değil, bir nesne-figür görüntülerinin sembolize edilmesine dayanır; yani sembolize edilmeden doğan bir soyutlamadır. Uygar toplumlarda ise, insanı soyutlamaya, geometrik biçimlere götüren neden, özü arama, öze ulaşma isteğidir. Modern sanatta soyutlama gereksinimi, öz olana ulaşma isteğinden kaynaklanmaktadır inanç sistemlerine hizmet eden bir soyutlama anlayışıdır



## 1.2. Soyut, Soyutlama, Geometrik Soyutlama Kavramları

İnsanın varlığını sürdürdüğü maddesel ve tinsel dünyayı algılayıp tanımlaması, kavraması, çözümlemesi onun kaçınılmaz sorumluluklarındandır. Bunu yaparken bu iki dünya arasında gidip gelmesi yeni bir yargının ortaya çıkmasına neden olur. İnsanın varoluş nedeninin temel işlevi de budur. Buradan hareketle doğayı algılar değiştirebildiği ölçüde yeni bir dünya sunar. Bunun da sunumunu sanat yapıtlarıyla gerçekleştirir.

Sanat insanın kendi içerisinde bütünleştirdiği sosyal psikolojik etkinlikleri ile bilinmeyen, anlaşılmayan ve korkulan kavramları ele alıp ifade ederek imge olarak ortaya koyar. Yaşamın içinde olan bu davranış biçimi yaşamın özünü yansıtmaktadır. Sanat yapıtı hem biçim hem konu bakımından doğadaki örneklerinden uzaklaşıp kendi tarihsel süreci içerisinde her zaman var olmuştur. İlk çağdan günümüze kadar nesne ve durumların asıl ve gerçek görünüşlerin değiştirilmesi ya da bu görünüşlerin tamamen dışına çıkılarak, yalnızca bir kavram olarak ifade edilmesi yoluna gidilmiştir.

Rollo May bu konuda düşüncelerini şöyle açıklıyor:

*“Yaratıcılık oluşun zorunlu bir devamıdır, kişiler bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak dünyayı kendileriyle olan ilişki içinde yakalarsa bir şeyler yapabilirler, ancak dünyadaki kendilerine karşı tavır alabilip, kendilerini reddedecekleri duruma gelirse kendi varlıklarını olumlayabilirler.”<sup>4</sup>*

Buradan hareketle insanın zihninde oluşturduğu kavramlarla kendini yaratması ve buna koşut olarak aslında kendini sunması benlik duygusunun sunulması da denebilir. Kendini ve kendine ait olanı yaratmada insana yön veren şeyler; biçimler, imgeler, semboller ve diğer tüm her şey yaşamda sürekli devam eden bir süreçle beraber diğer birçok ruhsal içerikle oluşmaktadır. Sanatla harmanlanan bu kavrayış biçimi insanın doğa ile ve yaşamla olan bütün ilişkilerini yansıtmaya çalıştığı bir alandır. Bu sanatçının doğayı değiştirme geliştirme etkinliği olarak algılanabilir. Fakat böylesi bir etkinliğin temelinde yatan unsur sanatçı kişiliği ve kimliğini

---

<sup>4</sup> MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, 2 sunuş, XV s.

oluşturan sonsuz etkileşimin varlığını da göz ardı etmemek gerekir. Her sanat yapıtı öznel olarak karşımıza çıksa da her biçimsel yorumun içerisinde kişinin yaşamla kurduğu ilişkinin plastik bir yansıması ve ifade etme biçimi vardır. Buradan hareketle biçimler her zaman doğadan çağrışımlar yaparak soyut ve somut öğelerini kendi içerisinde barındıracaktır. Yaratıcılık insan da düşünme ve üretme yaşama eyleminin bir gereksinimi haline dönüşür. Yaratma eylemi bir dürtü veya gereksinim olarak adlandırıldığında bunun bireysel bir çaba ve eylemi de gerektireceği ifade edilebilir. Böylece yaratım ve üretim süreci içindeki kişiyi dış dünyada gördüklerini anlamaya tanımaya ve kendi içerisinde yolculuk yaparak tanımlamaya itecektir.

*“Yaratıcılığı tanımlarken, bir yandan sahte biçimleri ile- yani, yüzeysel bir estetizmle olan yaratıcılıkla arasındaki ayrımı ortaya çıkarmamız gerekir. Diğer yandan da yaratıcılığın otantik biçimini- yani yeni bir şeye varlık kazandırma biçimini. Can alıcı ayırım, yapmacıklığı (“hüner” de ya da “oyun” da olduğu gibi) sanat ile has sanat arasındaki ayırım...*

*Yaratıcı süreç sayrılığın\* sonucu olarak değil, duygulanımsal emotional sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmeli. Yaratıcılık sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetik olduğu kadar düşünürün emeğinde görülmeli ve yaratıcılığın erimi, ola ki modern teknolojinin kaptanlarında ya da bir annenin çocuğuyla normal ilişkilerinde ortaya çıksın, çizilip sınırlandırılmamalı. Yaratıcılık Webster’ın yerinde belirtişyle, yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir.”<sup>5</sup>*

Yaratıcı birey seçtiği nesneyi, kavramı, olayı veya olguyu ele alıp onu çözümlediği zaman, ona değerler ve anlamlar yüklemeye başlar. Sanatçı seçtiği konular üzerinden kendi değer yargıları ile bağlantı kurarak yorumlar. Bu yorumlama esnasında var olan nesnel koşullardan etkilenen yaratıcı birey, sanatçı kimliğinin de üretim aşamasına katılması ile yaratıma başlamaktadır. Bu hareketlenmeler yani; doğada var olanı yorumlama ve ona yeniden anlam kazandırma işlemi, sanatsal yaratma süreci ile birlikte içsel dışa vurumu beraberinde getirir. İmgelerin yüklendiği

---

\* **Sayrılık:** hastalık, Sağlığı bozuk olan, esenliği yerinde olmayan, sayrılanmış.

**Kaynakça:** <http://tr.wiktionary.org/wiki/sayr%C4%B1>, 11 Eylül 2010

<sup>5</sup> MAY, Rollo; **a.g.e.**, 62-63 s.

yeni anlamlar geçmişteki anlamları ile birlikte, yeniden ortaya konulan düşünsel ve ruhsal bir işlev haline dönüşür. Sanat yapıtında bu değişim ve dönüşümün tanımlaması soyutlama olarak bu yaratıcı süreç içerisinde kendine yer bulur.

İfade ve yansıma dünyanın var olduğundan bu yana vardır. İfade biçiminin tek bir anlatım şekli yoktur. Birey bunu pek çok şekilde sunma yeteneğine sahiptir; ses, jest, mimik, çizgi, renk ve bunun gibi pek çok araçla yansıtabilmektedir. Dış dünyadan farklı olarak insanın kendi dünyasında kendini anlatabileceği hazır bir dili yoktur bu iç dünya kendi dilini kendi oluşturmak zorundadır. İnsan kendine ait herhangi bir şeyi o şeyde kalarak anlatamaz. Bu anlamda her türlü ifade etme biçiminin ön koşulu soyutlama olarak ortaya çıkmaktadır.

Kavramları yansıtırken kullanılan dilin (ifade biçimi) birbiri ile çok yakın ilişki içinde olduğu kesindir ve bu kavramların elde edilmesinin soyutlama işlemi ile gerçekleştiği görülür. Bunların sonucu olarak ortaya çıkan soyutlama işleminden sonra kavramlar ad kazanırlar.

İnsanın yaşamında soyutlamaya uğraşacağı ‘şey’ e karşı bir ilginin yani bir yönelimin gerçekleşmesi gerekecektir. Bu yüzden bilgi öncelikle ilgiden doğar. İlgi, yaşamda bilgi edinme ihtiyacının ortaya çıkması olarak açıklanabilir. Bu bilgi edinme sürecinde, esas olan nesnelere dış görünüşüyle insanın doğaya dair bilgi edinme sürecinde, bilincinin biçimlenmesinde, soyutlamanın önemli bir yeri vardır. Bilgi her şeyden önce bir soyutlamadır. Ancak bu soyutlama istencinin öncesinde ilgili olan şekil değildir, genelde öze ilişkin ‘şey’lerin soyutlanmasıyla oluşur.

Soyutlamanın temeli bilgiye dayanmaktadır ve aynı zamanda insanlığın var oluşundan bu yana nesnelere ait bilgilerin öğrenilmesinde soyutlama kullanılmaktadır. İnsan doğada var olanı, duyuları sayesinde keşfeder ve duyularının olanağı çerçevesinde de kendisi tarafından yapılan nesnelere haline çevirirken yani kısacası kültürü ortaya koyarken, soyutlama yöntemini kullanmıştır.

Worringer'e göre, soyutlama ve özdeşleşim olmak üzere, insanın iki içtepisi vardır. Bunlar birbirinin karşıtı, iki temel yaşantı ve algıya karşılık gelmektedir. Sanat tarihi, baştan sona özdeşleşim ve soyutlama içtepelerinden doğan sanatsal eğilimlerin

toplamından ibarettir. Özdeşleyim içtepisinin karşılığına denk gelen natüralizm denen sanatsal eğilim doğa ile kurulan mutlu bir ilişkiyle bağlantılıdır.

Bilgi edinme sürecinde de kullandığımız soyutlama, sanatın var olabilmesi için bir araç görevini üstlenir. Gördüğümüz, duyduğumuz, dokunduğumuz, hissettiğimiz, biriktirdiğimiz şeylerin içselleştirilmesini ve aşılmasını sağlarken, soyutlama bir tercih olarak ortaya çıkar. Sanat var olanı tekrarlamaz.

*“Soyutlama doğanın kopyası ve ya onun yinelenmesi değil, doğadan hareket eden, üretim sürecinin sonunda da yine doğaya gönderme yapan, ancak yepyeni bir bilgi ve biçim dilidir.”<sup>6</sup>*

Sanat yapıtının gerçekliğe ne kadar benzediği önemli değildir. Önemli olan gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır. Yani sanatçının kendi gerçekliğini ortaya koymasındır. Sanatçının sanat yapıtı ortaya koyması, içinde yaşadığı çevre ve çağdan izler taşıyan bir üretim halini alır ve bu üretimin nesne halinde somutlaşması da, gerçekliğin yeniden üretilmesi veya dönüştürülmesini ifade eder ki; bu da yeni bir gerçeklik ve sanatçının varlığının ifadesi olarak karşımıza çıkar. Sanatsal form nesnel gerçeklerde değil, insanın iç dünyasında ve zihninin yaratımlarında aranır. Sanatçının kendi gerçekliğine yönelmesi sanatta biçim anlayışlarını doğurur.

Heykelde soyutlama süreci ile biçimin özüne inme kaygısını taşıyan sanatçı kendi gerçekliğinden bir varlık yorumuna ulaşmak kendisini çevreleyen bir atmosfere ulaşmak ve kendi atmosferinin özüne inme kaygısını da taşımaktadır. Çünkü sanatçı doğada var olan gerçekliği gözün algıladığı gibi değil bütün duyuları ile içinde yaşadığı kendi gerçekliği ortaya koymaya çalışmaktadır. Soyutlama tümü ile bireysel bir etkinliktir ve dış dünyanın görüntülerinden algılanan ya da gözlemlenen herhangi bir nesne ya da olayın yarattığı büyük bir iç tepkiden yola çıkarak ortaya konulur. Soyutlamada yalnızca biçim değişimi olmayıp soyutlanan nesnenin özündeki gerçeklik sorgulanmaktadır bunun başka bir açıdan değerlendirilmesi ise kişinin ya da sanatçının gerçekliği ya da doğayı algılayışı olarak tanımlanabilir.

Worringer sanatsal üretimin tanımını yapmak için iki kavram saptamaktadır. Bunlardan biri natüralist eğilimli sanat yapıtlarının dayandığı “ özdeşleyim” iç tepisi

---

<sup>6</sup> KARACAN, Nesrin; “Heykel Sanatında Çağdaş Kavramlar” Söyleşileri, 2008-2009

diğeri de tüm anti-natüralist sanat eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı “soyutlama” içtepisidir.

*“İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi özdeşleyim içtepisinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepsi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir. Ve kuvvetle transcendental (aşkın) bir renge bürünen düşünceleri ile dinsel bir ilgi kurar.”*<sup>7</sup>

Soyutlama iç tepisi ile insan ve doğa arasındaki ilişkiyi ve uyumu belirten Worringer, bunun özellikle ilkel kavimlerde evren bilgisinin Yetersizliğinden kaynaklandığı görüşünü ileri sürmektedir. Worringer’e göre, ilkel toplumlar evren hakkındaki işlenmemiş, ham bilgilerinden dolayı soyut sanata yönelirken, uygar toplumlar evren hakkında yeterince bilgiye sahip olmalarına rağmen daha farklı sebeplerle soyutlamaya gitmektedirler.

*“Uygar ulusların sanat istemlerinin başlangıcındaki eğilimi objeyi dış dünya nesnelerini ilkin görelî kılan belirsiz algı elemanlarından soyutlamaktadır. (bu soyutlanmış obje bir tasavvur bütünü oluşturur ve seyirciye bir rahatlık bilinci sağlar) ve kapalı maddî bireyliliğin zorunluluğu içindeki obje’den haz duymaktır.”*<sup>8</sup>

*“...insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak “kendiliğinden şey” duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir iç tepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür.”*<sup>9</sup>

Sanatsal yaratım sürecinde ele alınan varlığı soyutlayan düşünce mantığı, beraberinde farklı özgün ve özgür yorumlamalarla içsel dışavurumu da dile getirmektedir. Sanat tarihinin ve günümüz sanatının en etkili ve yalın olarak aktarılan (primitif dönem heykelleri de dâhil olmak üzere) simgesel figürlere soyutlamalarla ulaşıldığı görülmektedir. Soyutlama içtepisine varlıkları içselleştirip tekrar ortaya somut bir gerçeklik olarak dışsallaştırmak denilirse, bu bağlamda aşırı öznellikte şiddetli duygulara yön verilmesi yaratıcının kendisini iç dünyası ile bize tanıtmaya

---

<sup>7</sup> WÖRRİNGER, a.g.e., 23 s.

<sup>8</sup> WÖRRİNGER, a.g.e., 47 s.

<sup>9</sup> WÖRRİNGER, a.g.e., 26 s.

başlamasını olanaklı kılmaktadır. Anlatım olanaklarının sınırları da hemen her dönemde soyutlamalarla zorlanmaya başlanmıştır. Ortaya konulan biçime yaratıcı bireyin önceliği olarak bakılacak olunursa bunu sadece teknik bir problem olmadığı, bir görüş, bakış veya düşüncenin irdelenmesi sonucunda meydana geldiği söylenebilir. Bu yorumlama sanatçının ifade etme sorununun, belki de üslubunun sonucudur.

Sanat tarihi içerisinde yer alan kronolojik irdeleme sonucunda varılan noktada nesnellikten ilgisini koparan yapıt, yaratma özgürlüğüne kavuşur ve bakışını çok daha fazla genişletir. Hazır olarak sunulmuş biçimlerden hareket etmez, yeni biçimler oluşturur. Sanat artık, görünebilir olan şeyi iletmez aksine görünür kılar. Bu görünür kılınan şey ise nesnelere soyut düşünsel varlığıdır. Bu soyut düşünsel varlığa sezgi, bilgi ile ulaşılabilir. Bilgi ise, süje-obje ilgisine dayanır. Karşısındaki objeye, bilme ve yapma ile yönelen birey, onu belirli bakış açısıyla kavrar ve yorumlar. Dünyayı kavrayışın temelinde, insanın nesnelere kurduğu bilgi-sezgi ilgisi bulunur. Estetik obje sanat yapıtı bunun gibi bir varlık yorumudur.

Susanne Katherina'nın Bilimde Soyutlama Sanatta ve Sanatta Soyutlama adlı makalesinde de ifadeleştirdiği gibi:

*“...sanatçının sorunu, özel bir nesneyi soyut olarak ele almak; benzer nesnelere sınıfına (ki bunların benzerliğini yansıtan biçim gelişimsel genelleme mantıksal yöntemiyle soyutlanabilir) başvurmaksızın açıkça bir biçim örneği yapmaktır. Buna yönelik ilk adım, genellikle nesneyi, görünümünün dışında herhangi bir bakış açısında önemsizleştirmektir. Yanılsatma, kurgu gibi tüm düş unsurları bu amaca hizmet eder. Yapıtın, tüm gerçekçi bağlantılardan kurtarılması ve görünümünün öylesine kendine yeterli kılınması gerekir ki, bir kimsenin ilgisi bunun ötesine geçme eğiliminde olmasın. Aynı zamanda, bu tümüyle açık seçik kimlik basitleştirecek gözü, kulağı ya da yaratıcı tasarlamanın her zaman için tüm ögeyi özümseyebilmesi ve her ayrıntının temel, yanılgısız bir çerçeve içinde görülebilmesi (ilintili görülmesi, görülüp de sonradan ussal olarak ilintilendirilmesi değil) gerekir. Ayrıntının az mı çok mu olduğu, neyin var olduğu toplam benzerliğin bir birlikteliği olarak görünmelidir...”*

*Yapıtın, belli bir amaca, bir algılama biçimine yönelik tasarlanması onun organik görünmesini sağlar; çünkü ayrıntının bölünmez, kendi kendine yeterli bir bütünden evrimleşmesi, canlılara vergi bir özellik, onların işlevinin, yani yaşamının içeriksel dengidir. Böylece, sanatın organik bir yapısı ve yaşam ritimleri var gibi görünür; oysa o gerçek bir organizma değil, cansız bir varlık ya da nesnedir. Eğer benzerlik yeterince güçlüyse, yani sanatçı başarılıysa, canlı varlık izlenimi egemenleşir; parçanın fiziksel özelliği cılızlaşır. Tüm yaşamsal işlevi karakterize eden organik sürecin biçimi, soyutlanmış ve bu soyutlama o zaman simgesel olarak yaratılabilen genel bir ögenin ortaya çıktığı birkaç örnekten yararlanmaksızın özel bir doğal olgudan doğrudan doğruya gerçekleştirilmiştir. Sanatta bu bir örnek, anlaşılabilir biçimde yaratılır ve onun boyanmış bez, titreşen hava ya da (bir ölçüde yalın olarak) görece değerleri sözlükte kayıtlı, 'sözcükler' denilen klasik işaretlerden oluşan gerçek yapısı baskılanıp silikleştirilerek bir simge kişiliği kazandırılır. Gerçek içeriksel niteliği ya da benliği organik yapının yanıtılması sonucunda ortadan kalkınca, doğal niteliği öne çıkar, böylece özgül nesnenin mantıksal formunu sergilemesi sağlanır.”<sup>10</sup>*

Bu durumla ilgili Rollo May, 'Yaratma Cesareti' adlı kitabında sanatçının cesaretinden ve toplumdaki soyutlanmışlığından bahseder. Toplumcu gerçekçi sanatçılarda bile toplumun yaygın davranışlarından, kavrayışlarından ayrılan yanlar vardır ki bu şekilde sanatçı mutlak yalnızlığın içinde farkındalığını artırır. Bir insan olarak neye ihtiyaç duyduğunu, ne tür eksikleri olduğunu ve nasıl doyuma ulaşacağını düşünür, bu süreç sanatçının kendisini keşfederken diğer insanları da keşfetmesiyle sonuçlanır ve tek bir sanat yapıtıyla onlarca yılda alınacak yol bir anda kat edilebilir. Sanatçı melankoliktir, var olanla da yetinmez. O, kendi kaderini belirlemek ister ve yasaları belirlenmiş bir dünyada yaşamaktan hoşnut değildir. İşte kendi belirlediği yasalarla yaşayacağı dünya onun kendi yapıtıdır ve bu yapıtı yaratmak için sonsuz bir cesarete sahiptir.

*“İnsanoğlunun bilinen tarihi boyunca sanatın konu edindiği alan ile insanın egemen olmaya çaba sarf ettiği alan hep aynı olmuştur, aynı kalmıştır. Bu alan insanoğlunun yaşamını sürdürmek zorunda kaldığı madde, doğa yani dünya ile*

<sup>10</sup> YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara, Nisan 2004, Suzanne Katherrına Langer; “Bilimde Soyutlama Sanatta ve Sanatta Soyutlama” 228 s.

*güdülerimizin yönlendirdiği refleksiyonel davranışlarımızın ve idesel isteklerimizin ağır bastığı iç dünya... ”<sup>11</sup>*

Soyut sanatı belirleyen temel kategori, geometridir ve belirli bir düzen sergiler. Heykel öncelikle belirli bir düzen içinde bir araya getirilmiş form, biçim, hacim, doku ve kompozisyondan meydana gelmiş plastik bir yapıdır. Heykel sanatının geometrik bir yapı üzerine temellendirilmesi, sanatın yaşam ilgilerinden uzaklaşması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, insan ile dış dünya arasındaki deneysel-duyusal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan dolayı geometrik sanat, yeni ilgiler, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Buna benzer bir varlık olarak da o, duyularından tümüyle kaçan, duyusal ilgiler ve duyular yerine düşünce süreçlerini soyut kompozisyon elemanları olarak kullanır. Bu matematiksel düşünce sürecinin getirdiği estetikte, yine ilkelerini matematikte bulan bir estetikdir. Bunun gibi temellere dayanan geometrik sanat, sanat yapıtını soyut düşünsel bir yapı olarak sorgular.

Heykel, formunu oluşturan elemanlarının, zıt ya da uyumlu bir dengeyle kurduğu derin bir armoni ilkesine dayanır. Soyut heykelin de, geometri ve belirli bir düzen içinde bir araya getirilmiş bir yapı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda, yüzeydeki hareket organizasyonu ile biçim ve form arasındaki ilişki nedir? Sanatçılar bunu nasıl sorgulamışlardır? Bu ilişkinin araştırılmasında, öncelikle soyut heykelde yapının analizi başrol oynar.

Heykeldeki geometrik soyutlama da, heykelin bölümlerini, bu bölümlerin, birbirine bağımlı olup, bütünü düzenlenmesi için bir araya gelmeleri, bütüne uygun olarak yavaşça kendilerini belirlemeleri veya dinamik ilişki gereğince ortaya çıkarmaları ölçüsünde bir araya getirmekten başka bir şey değildir. Matematiksel ölçüler ve geometrik kurgu, sanatçının eserini oluşturmada dayandığı temel unsurdur.

Heykel sanatında geleneksel ilkeleri kendi süreci içinde değerlendirip yok gibi davrandırma biçimi modernizm sürecinin başlangıcından günümüze kadar gelen kolaycılık anlayışının basit yaklaşımına zemin hazırlamasından öte modernist tavırda ortaya çıkan ilk örneklerle birlikte geleneksel ilkeleri aşarak daha geniş bir alana

---

<sup>11</sup> ERİNÇ, M. Sıtkı; **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998, 16 s.



yayılması; heykel sanatında Rodin ile başlayan bir süreçtir. Geleneksel ifade tarzını sorgulayan tutum Rodin' den sonra Brancusi, Arp, Hepworth, Lipchitz, Moore ile soyutlama ve bu kavramın içerisinde daha özel bir tanımlamayla geometrik soyutlamayla da kavramının günümüzde ve hala geçerliliğini koruyan tanımlamasını yapan sanatçılardır. Plastik sanatlar içerisinde heykeli şiirsel bir biçime dönüştüren benzetmenin simgesel gücüdür. Bilinmeyen varlıkların bilinçaltında kendi olağan görüşlerinden sıyrılarak; düşünülen şey demek olan soyutlama - soyut- bireyi hayalinde canlandırdığı modernist tavrda yeni kendi gerçeğini ortaya çıkardı. 1900-1950 yılları arasındaki gerçek kimliğini kazanan modernist heykel çağı kendi içerisindeki değişimi ve dönüşümüne paralel olarak gelişmeye ve yeni kapılar açmaya başlamıştır.

Bunun yanı sıra içerisinde pek çok çelişkiyi de getiren modernist tavır tabuları yıkmaktan yola çıkmasına karşın yine o tabularla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Modern ve soyut heykel, kendi kendini yaratan, sadece kendine göndermede bulunan kendine yeterli yapıt hayalini başlangıcından günümüze kadar taşımıştır. Fakat sanatçı bu gidiş gelişleri her yaşayışında yine başa dönmektedir. Bunun bir nedeni de sanatçının içinde yaşadığı zamanın damgasını taşımasındandır.

Biçimsel yaklaşımla değer yargılarının ya da beğeni önceliklerinin varlığı ile insanın kendini görmek istediği ve dış kaynaklı nedenlerin içsel sorun haline dönüştürülmesi sorgulanabilir bir tutumdur. Dünyayı sıradan değerlendirmelerden değil de farklı bir açıdan ele almak heykel plastiğinin soyut yaklaşımıyla ilişkilendirilmiştir. Benzetmenin simgesel gücünü yansıtmakla, neye benzediği ya da nasıl olduğundan öte bir duruşun olabileceği sorgulanarak soyut tavrın temellendirilmesi önemlidir. Her şeyin hayal edilebilir ya da gerçekleştirilebilir olabileceğini ve bunu anlatmanın bir yolunun da sanatsal imgelerin varlığının farkına varılmasında yatar.

## **2. BÖLÜM: HEYKEL SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA SÜRECİNDE AKIMLAR**

18. yüzyıl, endüstri çağı ve demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemini başlatan, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin olduğu bir yüzyıldır. Bu yüzyıl bugünkü dünyamızı biçimlendiren önemli adımların atıldığı bir dönem olmuştur. 1789 Fransız devrimi ile birlikte, ilk devlet düzeni olan monarşi yönetim yıkılmış, yerine köklü değişikliklerin olduğu demokratik parlamenter yönetim dönemi başlamıştır. Toplumlarda sanatçı, yöneticilerle din adamlarının emrinde ve onların kabul edebileceği bir görüş ve anlayış sınırı içinde hareket etmiştir. Monarşi devlet yönetiminde, sanatçıların ortak konusu, doğa, insan ve alegorik figürlerdir. Doğa biçimi idealize edilse de, yapısal kuruluştaki tasvir edilse de, sonuç olarak doğayı göstermişler ya da işaret etmişlerdir. Yani doğa biçimleri tanınabilir kimliklerini korumuşlardır.

Demokratik parlamenter toplum düzeni ile yönetimin ve din kurumlarının baskısı ortadan kalkmış, birey kendi iradesini kazanmıştır. Bireyin kendi iradesini kazanması, sanatçının sanatına da özgürlük getirmiştir. “Sanat, sanat içindir” görüşü, dünya tarihinde ilk kez demokratik parlamenter dönemin başlarında ortaya atılmıştır. Bu yeni sanat anlayışı, sanatçının yaratma bakımından bağımsızlığı demektir. Değişmenin olduğu her çağda, o görüşlerine uygun olarak kendine özgün bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Bunun nedeni sanatın her zaman egemen kesimlere hizmet etmesidir. İlk çağdan günümüze kadar sanat, kralların, din adamlarının, yöneticilerin ve zengin kesimin hizmetinde olmuştur.

*“Kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güçtü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda gelişmeye başladı. Böylece, kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti. (...) ikinci dönem, doruğuna Fransız Devrimi'nde varan demokratik-burjuva ayaklanması ile geldi. Burada da sanatçı onurlu özneliği için çağının düşüncelerini dile getiriyordu. (...) Burjuva sınıfı bir yandan özgürlük istiyor, bir yandan da ücret köleliği gibi garip bir özgürlük anlayışı uyguluyordu. Sözüünü ettiği insan yeteneklerinin gelişmesini kapitalist yarışmanın ortam yasalarıyla kısıtlıyordu. Çok yanlı insan kişiliğini dar bir alanda ustalaştırmaya -uzmanlaşmaya- zorluyordu. Bu gelişmeler daha o günlerde ortaya*

*bir takım sorunlar çıkarıyordu. İçten insancıl bir sanatçının, demokratik-burjuva devriminin tümüyle bayağı, tümüyle ayıltıcı, ama aynı zamanda ürkütücü olan sonuçlarıyla karşılaştığı zaman, büyük bir düş kırıklığına uğraması kaçınılmaz bir şeydi. 1848'den sonra, o yıl yapılan devrimin Avrupa'daki başarısızlığından sonra, sanatta yaygın bir düş kırıklığından söz edebiliriz. Burjuva düzeninin parlak yaratıcılık dönemi artık sona ermişti. Böylece sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, iş bölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu.”<sup>12</sup>*

Kapitalist sistemde önce sanatçı belli bir alıcının sipariş ettiği işe göre çalışmıştır. Kapitalist sistemdeki meta üreticisi ise alıcısını bilmiyordur. Meta üretimi her yere yayılmış; işbölümünün artması, isin parçalara bölünmesi, ekonomik güçlerin belirsizliği insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri kaldırmış ve insan toplumsal gerçeklere ve kendisine yabancılaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla sanat da bir meta durumuna gelmeye başlamıştır. Sanatçı da meta üretici konumuna gelmiştir. Ancak bununla birlikte ekonomik üretimde olduğu gibi sanat üretimi için de sonsuz kaynaklar yaratılmıştır.

*“Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti.”<sup>13</sup>*

## **2.1. Empresyonizm**

19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana büyük bir gelişme gösteren endüstri, toplumları her alanda etkilemiş, bütün değerleri altüst etmiştir. Bu bakımdan bu döneme “Endüstri Çağı” denilmeye başlanmıştır. Endüstri kentlerinin oluşmaya

<sup>12</sup> FİSCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2003, 25 s.

<sup>13</sup> TURANÎ, , **a.g.e.** 550 s.

başlamasıyla ortaya çıkan bunalımlar, güzel sanatlara da yansımıştır. Fabrika işçiliğinin tarımsal üretimden daha fazla gelir getirmesi, köyden endüstri kentlerine olan göçü hızlandırmıştır. Fabrika üretiminin çıkar karşılığında iş yapma esasına dayanması ve her şeyin bir karşılığının olması, endüstri insanını duygusallıktan uzaklaştırmıştır. Birey, kişisel dünyasından kopmuş, koparılmıştır. Bu nedenle onda, çevresine karşı bir sevgisizlik, bir düşmanlık oluşmuştur. Kendi yaşamını yaşama isteği, kendi içine dönme arzusu, onda psikolojik bir birikim olarak bilinçaltında toplanmaya ve giderek onu rahatsız etmeye başlamıştır. İşte bu duygusuzlaşma ve psikolojik birikim, 20. yüzyıl sanatlarının oluşmasında önemli etkenlerden biri olmuştur. Sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olan iç dünyasında aramıştır.

*“Sanatçı da toplum içinde yaşayan bir birey olarak bu düzenden bağımsız yaşayamayacağı bir dönemin içine girmiştir. Öncelikli olarak tepkisel gelişen bu değişim süreci, zaman içinde sanatçının kendi iç dünyasına dönmesine neden olur. Bu belki sanatçı için sistem karşıtı bir durum, zorunlu yaşanması gereken bir süreç, belki de bir tercih edıştır. Artık sanatın sorunsalı, sanatçının iç dünyasında aranmaya başlanmıştır. Çağın getirdiği bu kaçınılmaz zorunlulukta sanayileşen, tecimselleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşayan insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaştı.”<sup>14</sup>*

Bilim ve felsefenin değişimler zincirindeki, varlığın anlamı; nesnenin kendisinden, varlığın anlamına kaymıştır. Nesne; duyularla algıladığımız bir varlık olmaktan çıkıp bilinç üzerinden yönlendirilen, düşünsel bir varlık olmuştur. Nesne değil, nesnenin anlamına yönelen, onun içine giren bir gerçekliktir. Nesnelere dünyasının karşısına düşünceyi koymak, düşünsel bağlamda ortaya çıkan bu algılamalar sonucu; yeni ilgilerin gerçekleşmesine doğru bir yönelme halidir. Burada ki esas nokta duyusal algılamalardan, yinelemelerden, görülebilir olandan arınarak; varlığı görünür kılmayı amaçlamaktadır. Fiziksel olarak algılanan gerçeklik duyularla algılanan bir gerçeklik olmayıp, onların anlamıdır.

---

<sup>14</sup> FİSCHER, a.g.e., 193 s.

*"Parçalayarak yok etme içgüdüsi, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir. Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve Ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar\*, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir. Yüzyılımızın başında daha soyut resimler ortaya çıkmadan resmin kesin olarak soyutlamaya gideceğini açık bir dille söyleyenlerin sayısı az değildi."*<sup>15</sup>

19. yüzyıl sonlarında sanatçılar, dış gerçekliğin birebir kopyalanmasını reddetmişlerdir. Bu dönemde sanatta "İzlenimcilik" in başladığı görülmektedir. Felsefedeki olguculuğun\* karşılığı olan izlenimciliğe göre doğa bireyin duyuları dışında varılan nesnel bir gerçeklik olarak değil, bireysel bir duyumsama olarak öngörülmektedir. Bu sanat alanına uygulandığında, sanat yapıtlarına ilk olarak figürde bütünlüğün bozulması şeklinde yansımıştır. Bu durumda sanatçı, kendi iç dünyasının ifadesini kullanıp dış gerçekliği yorumlarken, heykelin kendi içerisindeki bütünlük ve gerçekliğinin anatomik bütünlük ve gerçeklikten daha fazla önem taşıdığını fark etmiştir.

---

\* **Akım:** (İng. Trend, Movement): Ortak sanatsal görüş davranış ve tutum özelliği sanatçı veya sanat yapıtlarının içinde gruplandığı kategori "akım" sözcüğü genelde modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanılır. Önceki dönemler için "üslup" sözcüğü tercih edilir.

**Kaynakça:** SÖZEN, Metin ve Uğur Tanyeli; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 9.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, Ocak 2007, 15 s.

<sup>15</sup> TURANİ, a.g.e., 554 s.

\* **Olguculuk:** (İng. Positivism): Her türden bilgi araştırmasının kayıtsız koşulsuz olgulara ya da gerçeklere dayandırılması gerektiğini savunan bilgi edinme sürecinde yalnızca olgular dünyasını, onun temelini oluşturan deneye açık yasaları esas alan metafiziğin açıklamalarının ilkece doğrulanıp sinamaya açık olmadıklarından ötürü anlamsız olduklarını ileri süren; deneye denetlenemeyen soruları sözde soru olarak nitelendiren felsefe anlayışı. "olgu" terimi üstüne kurulmasına karşın olguculuk anlayışında bu terim düşünürler arasında değişik anlamlara gelmektedir. Ancak hepsinin üzerinde birleştiği temel bir konu varsa o da doğa bilimlerinin evren tasarımı ile araştırma yöntemlerine sıkı sıkıya uymanın zorunluluğudur.

**Kaynakça:** GÜÇLÜ, A. Baki ve Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsan; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara, 2002, 1060 s.

*“Empresyonistlerin, duygu, istek ve kavramlardan sıyrarak yarattıkları salt duyular dünyası, elbette soyutlanmış seyirlik bir dünyaydı ve bu bakımdan böyle bir yoruma çok elverişliydi. Fakat Empresyonistler hiç de doğadan, uzaklaşmış durmuyorlardı. Tersine, ışığı kendi başına bir konu olarak alıp, her şeyi ışık görüntüsü olarak göstermekle, Rönesans'tan bu yana adım adım keşfedilen doğanın, üzerinde durulmamış bir yanını bulduklarına inanıyorlardı.”<sup>16</sup>*



**Resim 8: Auguste Rodin, “Thought” (Düşünce) (Camille Claudel), 1886, Mermer, 74.2x43.5x46.1 cm. d'Orsay Müzesi, Paris**

Rönesans’tan bu yana, heykelin oranları ve kompozisyonu temelde canlı insan biçiminden çıkıyordu. Sanatsal güzellik, hala klasik Yunan örneklerinden alınıyordu. Figür kimliğini adından, kostümünden ve atfedilen simgelerden alıyordu. Tüm heykeltıraşlar bu temasal ve ifadesel kurallar bütününe bağlıydı. Heykeltıraş, konu üzerindeki düşünce ve duygularını bu kurallar bütününe dışına çıkmaksızın, mimikler ve el kol hareketleriyle ifade ediyordu. Temalar tarihteki, Kutsal Kitap’taki,

<sup>16</sup> İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar; **Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi**, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, Ocak 2010, 156-157 s.

mitolojide ki, edebiyat kaynaklarındaki erkek ve kadın kahramanlardı. Yücelik, güçlülük ve güzellik nitelikleri onları toplumun gözünde daha da büyütüyordu. Heykel maddi, entelektüel ve manevi kültürün uygun örneklerini figürle göstererek, toplumun eğitilmesine hizmet ediyordu. Kutsal ve yüce kişilikleri ölümsüzleştiriyordu. Temasal olarak geleneksel kuralları yıkan Rodin'dir, o kısmi figürleriyle heykele yeni bir bütünlük anlayışını da getiriyordu. Heykel kendi içinde bir bütündü ve bu estetik bütünlüğe kimse karşı çıkamazdı. Her tür insani duygular sınırsızca anlatılabiliyordu. Sanatçılar daha önceleri gerçek sayılanlardan daha gerçeğe ulaşmak için çabaladılar; şiir hakikat oldu.



**Resim 9: Auguste Rodin, “Tanrının Eli”,  
1898, Mermer, 16x15x15 cm. Metropolitan  
Sanat Müzesi, Fransa**

*“Sanatsal bütünlük taşıyan bir yapıtın alışılmış nesne bütünlüğüne ille de uyum sağlaması gerekmediği, böyle bir bütünlükten bağımsız olarak resimde yeni bütünlüklerin, yeni bir aradalıkların, yeni ilişki ve dengelerin oluşabileceği anlaşılıp öğrenilmiştir. Heykelde de başka türlü değildir durum. Pek çok nesneden bir tek*

*nesne çıkarmak, bir nesnenin en küçük parçasından bir dünya yaratmak heykeltıraşın pekâlâ hakkıdır.”<sup>17</sup>*

Rodin, klasik heykel anlayışının aksine bütünü parçalama yoluna gitmiştir. Sanatçının Düşünce ya da Tanrının Eli gibi yapıtlarında her zaman bu bütünlüğü bozmuş olduğu görülmektedir(Resim 8-9). Ancak bu heykellerde herhangi bir eksiklik hissedilmez çünkü Rodin eksiksiz bir anatomiden çok, tek bir parçayla ifade etmek istediğini anlatabilmiştir. Bu yüzden yapıt, kendi içerisindeki bütünlüğü korumaktadır. Modern çağ sanatın da ışığın ve gölgenin, atmosfer etkilerinin ve İzlenimciliğin de yardımıyla sanatçının kendi gerçekliğinin önem kazanması heykel sanatının gittikçe daha ekspresif olan ifade biçimlerine doğru yol almasını sağlamıştır. İzlenimcilik ile ifadecilik arasındaki bu geçiş, yine izlenimcilikte daha dramatik etkilerin aranması veya formun saflaştırılması olmuştur.

## **2.2. Ekspresyonizm**

Gerçekte, öteki sanat biçimlerinde olduğu gibi, heykelde de Ekspresyonizm, sınırları kesin olmayan bir terimdir. Ekspresyonizm, ya zamanın genel havasının ürünü olarak görülür ki bu durumda Archipenko'dan Picasso'ya ve Arp'dan Henry Moore'a değin tüm modern akımlar onun bir bölümünü oluştururlar, ya da kendini öteki akımlardan ayıran belirgin özelliklere sahip olarak görülür. Bu eğilimin etkisi yoğun olarak Almanya'da kendini göstermiştir. Bu terim orada ve diğer Avrupa ülkelerinde geleneksel kurallardan sıyrılmaya başladıktan sonra bu kuralların sorguya çekilmesi anlamındaydı ve bu nedenle heykelin Ekspresyonizmden çok şeyler almasını sağladı. İkinci eğilim Ekspresyonizmin tanımında, gerçeğinden saptırılmış, soyut, ama yine de sanatçının içsel yaratma gereksinmesi duygusuna hizmet etmiştir (Resim 10).

---

<sup>17</sup> RILKE, Rainer Maria; **Auguste Rodin**, Çev: Kamuran Sipal, Cem Yayınevi, 2002, 30 s.





**Resim 10: Rudolf Belling 1923. Brass,  
48x19.7x21.5 cm. A. Conger Goodyear Fund**

*“Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir.*

*Bu tutum ve bu teknik yüzyıllarca varlığını sürdürmüş olan bir uzlaşmayla karşıtlaşır. Söz konusu uzlaşmaya göre nesnenin alışlagelen gösterimiyle sanatsal üretim arasında sapma yoktur. Tersine dışavurumcularda, bu sapma bütün düzeylerde rol oynar.*

*Yaratıcıyı uyarır ve izleyiciyi kıskırtır. İster onu çeksin isterse yıldırınsın, bu önemli değildir. Dışavurumcu sürekli heyecan halindedir ve sanatının koşulunu da onun "iç*

*gerilimi" oluşturur. İşte bu nedenle, eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı durum haline gelirse ve eğer artık bir iç gereklilikten doğmuyorsa, görüntüler bundan böyle boş ve anlamdan yoksun görüntülerden başka bir şey değildir."*<sup>18</sup>

İki eğilimi de kapsayan önemli bir bulgu vardır: Heykel sanatına içsel bir dinamizm aşılanmıştır. Heykel yalnız kendine özgü bir enerji ve ritim kazanmıştır. Bu sanat dalında bundan böyle hareket ve ritim egemen olacaktır. Bu dönemde heykeltıraşlar için (Garbe, Belling ve Wauer gibi) heykel ritim dönemi geçiriyordu; devinime ulaşma çabaları, biçimleri soyutlama noktasına varıncaya değin yalınlaştırmaya yöneltiyordu.

### **2.3. Süprematizm**

Çağın mekanik doğasına uygun bir karaktere sahip Süprematizm; doğa görüntülerinin taklidini reddederek, geometrik formların temelini teşkil ettiği bir ifadeselliği yeğlemekteydi. Gelenekselleşmiş anlatım biçimlerini reddederek, yeni gerçekleri yakalamaya çalışıyordu. Bu geometriye gerçekler doğanın kaosu içerisinde insanın yücelişini sembolize eden temel elemanlar olarak doğal olgular içinde bulunmayan görüntülerle uygulandı. Temel geometrik eleman kareydi. Konstrüktivistler gibi sanatın faydacılığı savunmalarına rağmen onlardan ayrılan ferdiyetçi bir tavrı benimsemişlerdi. Sanatçının mühendis ve bilim adamı olması fikrine karşı çıkararak, hür bir sanatçı tipi oluşturmayı hedeflediler. Sanat eserinin bilinçaltı zihnin tezahürü olduğunu savunarak, insan yapısı materyal özünü değil, ama evrenin açıklanamaz bilinmezliğini ifade için bir arzu olduğunu ilke edinmişlerdi.

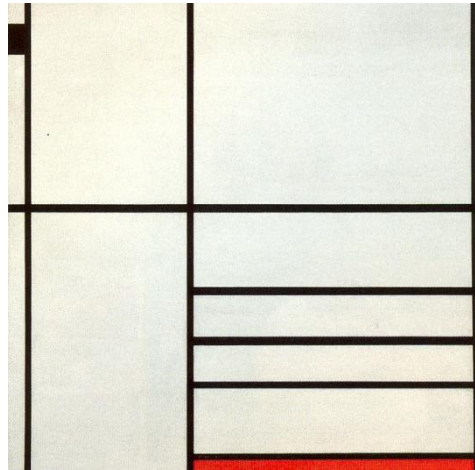
Geometrik ve soyut biçimlerin netliğine düşkün olan Mondrian, bireysel anlatımların keyfilikinden uzak durmuştu. Sanat evrensel bir keskinliğe kavuşturulmalıydı (Resim 11).

---

<sup>18</sup> BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Çev: Sema Rifat, 8. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 2009, 266-270 s.

*“Mondrian, insanın her zaman dış dünyadan etkilendiğini, dolayısıyla benliğinin buna göre biçimlendiğini kabul ediyor, ancak yine de bunların belli bir yere kadar aşılabileceğini düşünüyordu. Nesnel ve öznel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında bocalamaktaydı insan zihni. Resmindeki dikey ve yatay çizgiler bu karşıtlıkları yansıtıyordu.*

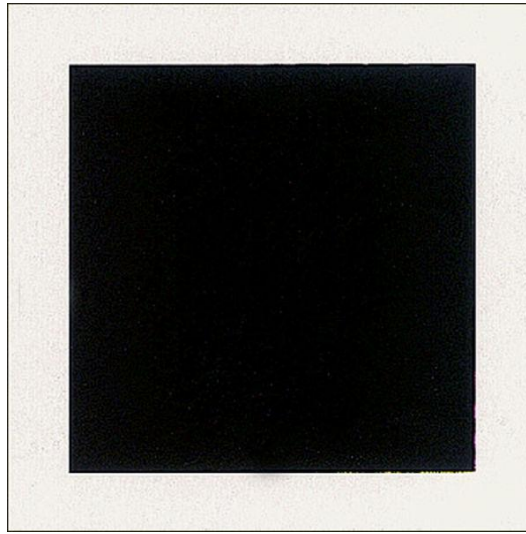
*Mondrian, resim sanatındaki üç boyutluluk yanılısamasının aslında heykel ve mimariden ödünç alındığı kanısındaydı. Mademki resmin yapıldığı alan bir düzlemdi, o halde derinlik yalanına gerek yoktu, Resmini tuval yüzeyindeki düz renk alanlarına indirgeme nedenlerinden biri de işte bu geleneksel hacim yanılısamısından kurtulma manevrasıydı. Tabii, kompozisyonu oluştururken monotonluğa da düşmek istemiyordu. Tuval yüzeyini eşit olmayan parçalara bölmeye bundandı. Simetrikmiş görünen kompozisyonları aslında asimetrikti. Bir denge arayışı vardı; ancak bu denge, oynak ve değişken bir dengeydi. Sonuçta oldukça yalın, anlık heyecanlardan uzak bir resim dili geliştirmişti sanatçı. Bireysel değil evrensel, geleneksel değil modern bir dile ulaştığına inanıyordu.”<sup>19</sup>*



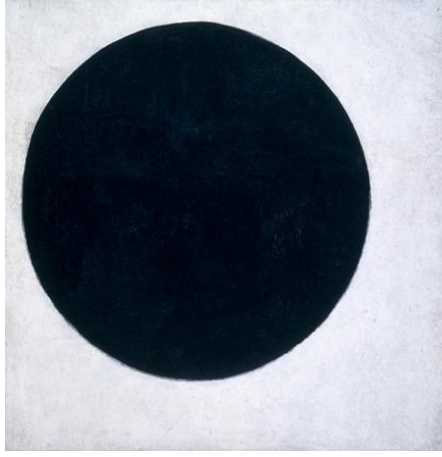
**Resim 11: Piet Mondrian, Beyaz Siyah ve Kırmızının Kompozisyon, “Composition in White Black and Red” 1936, T.Ü.Y.B., 102x104 cm. New York Modern Sanatlar Müzesi**

<sup>19</sup> YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Post modernizme Sanat**, Ütopya Yay. Şubat 2006, Ankara, 67 s.

Kasimir Malevich tarafından kimlik kazanan süprematizm; sanatın bütün yerleşik tanımlarını reddederek tinsel bir gerçekliğin keşfine yönelmiştir. Süprematistler geometrik soyutlama ile bu tinsel gerçekliği ifade edebileceklerine inanmıştır. Malevich'in sanatı geometrikti çoğu kez de renksizdi. Malevich de sanatın seslerdeki duyguları, bilimsel başarıların ruhunu ve kendisinin "sonsuzluğu duymak" dediği şeyi ifade etme gücüne inanmaktaydı. 1913'te beyaz bir tuval üstüne yerleştirdiği siyah kare hem geçmiş sanatla kesin bir kopuşun hem de hiçliğin sembolüydü (Resim12-13-14). Bu "hiçlik" sadece kendini temsil eden, devlete ve onların politikalarına alet olmayan yeni ve saf bir sanatın ön koşulu demektir. Siyah, beyaz, kırmızı, yeşil ve mavi renklerle yaptığı basit geometrik şekilli eserlerinden sonra, tuvalin önünde uçar görünen öğeler gibi bir uzam ve hareket yanılsaması yaratmak amacıyla daha karmaşık şekillere ve daha geniş bir yelpazedeki renklerle gölgelere yönelmişti (Resim 15).



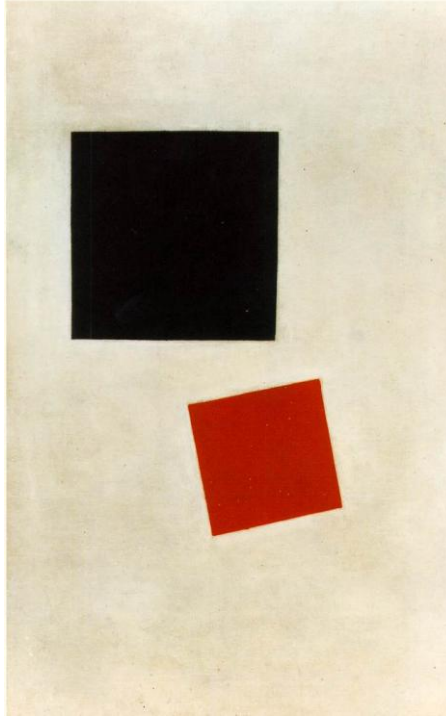
**Resim 12: Kazimir Malevich, Siyah Kare  
"Black Square", 1913, T.Ü.Y.B.,  
106.2x106.5cm.**



*Resim 13: Kazimir Malevich, Siyah Daire “Black Circle”, 1915, T.Ü.Y.B., 31 1/2x31 1/2 inc.*

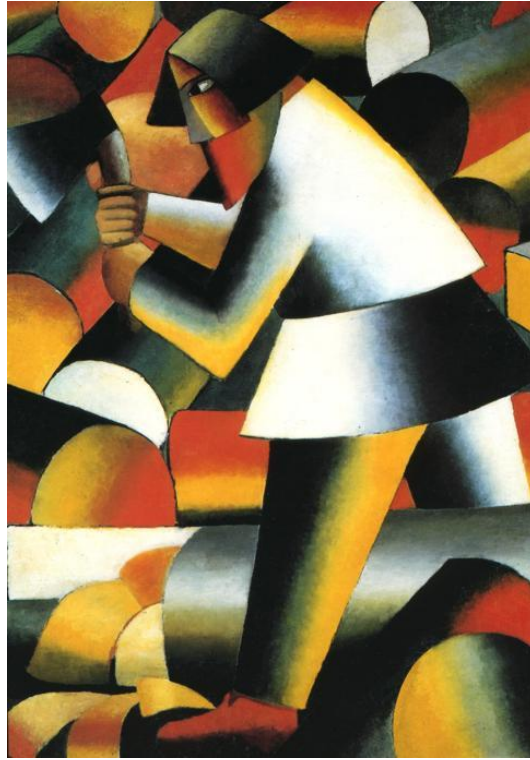


*Resim 14: Kazimir Malevich, Kara Haç, Siyah Alan, Siyah Daire “Black Cross, Black Square and Black Circle”, 1915, T.Ü.Y.B.*



*Resim 15: Kazimir Malevich, Siyah Alan ve Kırmızı Alan “Black Square and Red Square”, 1915, T.Ü.Y.B.*

“(…) Dördüncü boyut, yükseklik, genişlik ve derinlik olarak sınırlanan üç boyutu, düşlem gücü yardımıyla sınırları olmayan bir alana çıkarmaktadır (...) Dördüncü boyut mekân algısına değil mekân sezgisine dayalıdır ve aklın en büyük gücüdür (...) Geometrik olarak tanımlanan mekân ve içindeki nesnelere ölçebildiğimiz birimlerle sınırlıdır. Meta geometri, Öklid geometrisinden farklı olarak mekân sezgisini göstermektedir ve zamanın hareketle ilişkisini dördüncü boyut olarak tanımlar. Zaman kavramının içinde iki düşünce vardır: Mekân düşüncesi ve mekânda hareket düşüncesi. Zaman olarak tanımladığımız şey bu zaman olgusudur. Süprematizm, dördüncü boyutla yaratılmıştır. Nesnelere üçüncü boyutta gördükleri gibi değil dördüncü boyutta nasıl görüneceklerini düşleyerek göstermeye çalışmıştır. Bundan dolayı, Malevich’in temel kaygısı, perspektif değil nesnenin her anda ve her açıdan, zihnimizdeki gibi gösterebilmesi olmuştur (...)”<sup>20</sup> (Resim 16-17).



**Resim 16: Kazimir Malevich, “Oduncu”,  
1912-13, T.Ü.Y.B., 94x715 cm.**

<sup>20</sup> GİDERER, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**. Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, 118 s.



**Resim 17: Kazimir Malevich, “Kırmızı Zemin Üzerine Hasatçı”, 1912-13, T.Ü.Y.B., 115x69cm.**

Ne doğada ne de geleneksel resimde rastlanabilen geometrik şekiller, özellikle kare, Malevich’in gözünde görünüm dünyasından daha büyük bir dünyanın üstünlüğünü simgelemekteydi. Malevich bir Hıristiyan mistiği idi ve yurttaşı Vasily Kandinsky gibi sanatın yapılması ve alımlanmasının, siyasal, faydacı ya da toplumsal amaçlarla ilgili düşüncelerden kurtulmuş, bağımsız bir tinsel faaliyet olduğuna inanıyordu; bu mistik ‘his’, ya da ‘seziş’ (insani duygulara karşıt olarak) en iyi, resmin temel bileşenleriyle -saflaşmış form ve renk- yansıtılabildi.

*“...Matematiksel olarak var olan çok boyutluluk, gerçekte ne görselleştirilebilir ne de tasvir edilebilir (...) Gerçek yolda uzayımızın eğiminin açısını değiştiremeyiz, örn. küp veya kare herhangi başka kararla biçime dönüştürülemez...”<sup>21</sup>*

<sup>21</sup> HARRİSON, C., Wood, P.; **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**, Oxford Yayınları, Blackwell, 1992, 305 s.

## 2.4. Kübizm

Batı uygarlığının eski bir geleneği olan akılcılığa\* dayanan Kübizm, bir dönüm noktası olmuş ve gelecekteki gelişmeleri etkilemiştir. Kübistler de Empresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabası içinde işe başlamıştır. Fakat her iki sanat akımının doğadan anladığı ve onda aradığı başka şeydi. Empresyonistler uçan izlenimleri arıyorlardı; Kübistler nesnelere özünü, değişmeden kalan yanını yansıtmaya çalışıyorlardı.

*“Önce manzara veya olayın geçtiği yer, ana parçalarına ayrılır, sonra bu parçalar sanatçının kişisel görüşüne göre yeniden birleştirilir. Böylece şeyin tümü, aslındaki gibi değil, sanatçının duyularına göre geometrik bir karakter içinde şekil alır. Eğer şey, yani konu, tabiattaki şekliyle sanata girse, sanatçının rolü kalmaz. Onun için, önce analiz yardımıyla konu olan şeyin parçaları tanınacak, ondan sonra da sentezle o şey, sanatçının isteğine göre yeniden meydana gelecektir. Kübizmde 20. yy başlarındaki toplumlarda görülen sosyal gerginlik ve dengesizliklerin etkilerini bulmak mümkündür. Bu metot edebiyatta da kullanılmış, şairler de şiirlerinde, analiz-sentez metodu ile mısralar sıralamış, peyzajı ve hayatın sahnesini kendi kişisel görüşlerine göre anlatmaya çalışmışlardır”<sup>22</sup> (Resim 18).*

20. yüzyılda büyük bir devrim hareketi sayılan bu sanat akımı birden bire meydana gelmemiştir. Resim sanatında yapı sorununa yaklaşan tek sanatçı Paul Cezanne, Kübizm hareketinin başında yer alır.

Cezanne'ın doğaya yaklaşımındaki rasyonellik, nesnelere özündeki geometriyi yakalamaya çalışması, resmi Kübistlerin oluşturduğu geometrik yapı olarak anlayan Kübizm'in doğmasına yol açar. Cezanne'ın düşünceleriyle hesaplaşma içinde Picasso ve Braque'da biçimsel yöntem olgunlaşır. Nesnelere analiziyle biçim serbest kalır.

---

\* **Akılcılık:** En genel anlamda belli bir amacı en yerinde ve en uygun yolla ulaşmayı sağlayacak araçları kullanmayı bilme durumu. Yerleşik felsefe dilinde ussal bakımdan geçerli us yürütmeleri, çatısı iyi kurulmuş temellendirmeleri, sağlam kanıtlamaları niteleyen; usun varlığı ya da işleyişiyle belirlenmiş olup us yoluyla kavranmaya uygunluk gösteren; kendi içinde tutarlılık, yalnlık, düzenlilik ve mantıklılık sergileyen.

**Kaynakça:** GÜÇLÜ, A. Baki ve Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsan; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara, 2002, 1481 s.

<sup>22</sup> <http://mitoloji.info/resim-akimlari/kubizm>.



Buradaki olgu Cezanne'in resim sanatını Empresyonist yanılsamadan kübist formalizme geçirmiş olmasıdır. Artık duygulardan çok akıl söz konusudur. Kübizm bir sanat biçimi olarak anlamını evrenin içyapısını ifade etmede, varlığın özünü dışlaştırmada bulur. Bu tüm sanat anlayışlarının amacı olmuştur (Resim 19).



*Resim 18: Pablo Picasso, "Masanın Üstündeki Meyvelik ve Ekmek", 1908-09, Basel Kunst Müzesi*



*Resim 19: Paul Cezanne, "Sainte-Victoire Dağı", 1904*

Kübistlerin yaklaşımı, Giotto'dan beri süregelen Yeniçağ, sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına heykel plastiğinin temellerinden olan hacmi devreye sokup; yapıtın çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını sunuyordu.

Kübistler, hacmi; düşüncelerinde geometrik biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı. Sanatın gelişiminde bir devrim olarak nitelenen kübizm, geleneksel perspektife, ışık-gölge kurallarına ve sanatı, doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış; doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılayabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır (Resim 20-21).

*"Kübizm üç boyutlu, mekân, kitle ve yönlerden oluşan bir sanat olarak heykelin yapısını inceleme aracıydı... Heykelsi biçimin doğasını kendi yalınlığıyla dile getiren ve heykeli başka bir şeyin taklidi değil de, kendi başına bir kimlik olarak ortaya çıkaran bir araçtı"*<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> LIPCHITZ, Jacques; **My Life in Sculpture**, Viking Yay, New York, 1972, 77 s.



*Resim 20: Pablo Picasso, "Ambroise Vollard'ın Portresi", 1910, T.Ü.Y.B., Pushkin Müzesi, Moskova*



*Resim 21: Pablo Picasso, "Mandolin Çalan Kadın" (Fanny Tellier), 1910, T.Ü.Y.B., 100.3x73.6 cm. New York Modern Sanat Müzesi*

Bu dönemde heykeltıraşlığın taş, mermer, ağaç ve bronz gibi geleneksel temel malzemelerine çeşitli madenler, cam ve plastik eklenmiş ve hatta bunlara malzeme olarak öncelik verilmiştir (Resim 22-23).

Kübist heykel sanatçıları kullanılan malzemenin tabiatını belirtmek için figüratif karakterin olabildiği ölçüde değiştirme, yapısal oluşumu ortaya koyma yolunu tutmuşlardır. Bazı sanatçılar endüstrinin sanat üzerindeki etkisini inceleme ve değerlendirmeye önem vermişlerdir. Plastik maddeler, cam ve madenler bu sanatçıların malzemeleridir.

Kübist heykel formları, doğadan alındığı için soyut değil, keskinleştirilmiş, parçalanmış formlardır. Soyut değildir ama daha sonra oluşacak soyut heykelin temel taşıdır. Picosso'nun da farkına vardığı gibi kübizmin parçalayıcı anlayışının üçüncü boyuta geçirildiğinde pek az anlamı kalmıştır. Çünkü kübizm, hacmi parçalara bölüp çok açıdan gösteren bir sanattır. Bunu da heykelde yapmak oldukça zordur. Nedeni de heykelin zaten üç boyutlu olmasıdır. Dolayısıyla kübizm heykel sanatını ancak formların keskinleştirilmesi, köşelerin artması, yüzeylerin parçalanması şeklinde etkiledi (Resim 24-25-26-27).



**Resim 22: Jacques Lipchitz, “Yıkanan”,  
1917, Fondation Barnes, Merion (PA)**



*Resim 23: Alexander Archipenko, Atlıkartınca pierrot "Carrousel Pierrot", 1913, Painted Plaster, New York Guggenheim Müzesi*



*Resim 24: Alexander Archipenko, Bol Dökümlü Kadın "The Draped Woman", 1911, Bronz, Y: 56 cm.*



*Resim 25: Alexander Archipenko, Saçını Tarayan Kadın, "Woman Combing Her Hair" 1914, Bronze, 180.7x47x42.9 cm. İsrail Müzesi*



*Resim 26: Alexander Archipenko, Duran Kadın "Standing Woman" (Ayrıntı), 1917, Bronz*



**Resim 27: Constantin Brancusi, Horoz, “The Cock”, 1924, Kiraz Ağacı, 121x46.3x14.6 cm. New York Modern Sanat Müzesi**

“Göz boyayıcı bir yenilik perdesi altında yerleşmiş değerleri yansıtan sanat yapıtları, gerçekten köklü değişiklik getiren yapıtlardan daha çabuk hayran ve taklitçi bulurlar. Kübizm örneğinde bu göz boyayıcı görünüşü, geometrik düzlemler sağlıyordu. Bugün geriye bakarak diyebiliriz ki, Picasso ile Braque'ın Kübizmi, teknoloji ve şehir hayatının özendirildiği ve ortam hazırladığı, o zamana kadar gizli kalan geniş bir geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasına yardım etmiştir.”<sup>24</sup>

Picasso, kübizmin resimde yakaladığı çözümlenmeleri heykelde de denemiştir. O dönemde heykel denince akla Rodin geldiği için, Picasso'nun heykelleri ilk birkaç yılda kimse tarafından kayda değer bulunmamıştı. Bunun bir diğer nedeni de

---

<sup>24</sup> LYNTON, a.g.e., 55-85 s.

öncelikle ressam olarak bilinmesiydi. Fakat bir süre sonra onun getirdikleri 20. yüzyıl heykeline yeni bir yön verdi (Resim 27-28).



**Resim 28: Pablo Picasso, “Avignonlu Kadınlar”, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9x233.7 cm. MoMA (Museum of Modern Art), New York**

Heykelde yansıttıkları resimde denediklerinin yansımasıydı. Heykellerini başlangıçta kil yığma ile yapmış sonra da bilinen süreçlerden geçirek bronz olarak döktürmüştü ( Resim 29). Picassonun heykellerindeki uyguladığı geleneksel teknikle ortaya çıkan yapıtındaki yenilik, yöntemden ziyade biçime getirdiği farklı bakış açısıydı. Gitar, boğa başı ve keçi heykellerinde ise üç boyutlu nesneyi, önce kilden yapıp sonra da kalıplama tekniğiyle alçı ya da bronza aktarmaktansa, doğrudan hurdalıkta bulunduğu teneke ve demir parçalarına, kabaca biçim vermiştir. Bunları birbirlerine ekleyip sergilerken, bir şeyi başka bir şeye benzetmesi, insan olarak son derece doğal bir özelliğin yansımasını sunmasıdır. Benzetme gereksinimi, zihnimizin gördüğü nesneyi bir yere koyma, sınıflama eğiliminden ele alarak soyut düzleme taşıma amacıdır.





**Resim 29: Pablo Picasso, “Kadın Başı”  
(Fernande), 1909, Bronz, 40.5x23x26 cm.**

“...Onun Boğa Başı adlı işine baktığımızda da düşünürüz bu sorunları. Söylediğine göre, Picasso, yine hurdalıkta gezindiği günlerden birinde, bir bisiklet dilineni ve oturağını yan yana görmüş ve 'dervişin fikri neyse zikri de odur' misali, onları derhal zihninde bir boğa başı olarak birleştirmişti. Bugün birkaç müzede karşımıza çıkan bu iş, hurdalıkta bulunan o nesnelere bronz olarak yeniden dökülmüş kopyalarıdır. Buradaki mesele, onların kopya olmaları değil (ki zaten bronz heykellerin tamamı kopyadır), bisiklet dümeniyle oturağına bakılarak bir boğa başına dönüşmeleridir. Bu yapıta bakan bir insan, eşzamanlı olarak orada hem bir boğa başı hem de iki bisiklet parçası görmüyorsa, Picasso'ya göre 'heykel ilgi konusunu yitirmiş demektir' ve bu iyi bir şey değildir.”<sup>25</sup> (Resim 30-31)

<sup>25</sup> YILMAZ, a.g.e, 48-54 s.



*Resim 30: Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942, Paris*



*Resim 31: Pablo Picasso, "Keçi", 1950, Bronz, 117.7x143.1x71.4 cm.*

Soyut yaklaşımı içinde barındırsa da normal biçimlerle ilgisini kesmeyen Kübizm biçimleri serbestçe parçalıyor, geometrik bir düzen, her konuya göre değişen düzenler içinde dağıtıyor, derliyordu. Kübizm konuya önem vermiyordu. Yapıtlar hep aynı temaların, aynı konuların tekrarı gibi idi: Masa üstünde gitar ve mandolin, gazete parçaları, pipo, tütün paketi, yemiş ve yemişlik, ya da palyaçolar... Bu dar çerçeveli konu repertuarı içinde Kübistler, biçim oyunlarına girişmişler, tabiatın, öncelikle cansız tabiatın yepyeni bir sentezini kurmaya başlamışlardı.

## 2.5. Fütürizm

Empresyonizm, Kübizm bazı sanat eleştirmenlerince bu sanat hareketlerine alaycı anlamda ve benzetmelerle verilen adlardı, Oysa Fütürizm bir grup İtalyan sanatçısının filozofik, politik ve artistik ilkelere ve kavramlara göre oluşturdukları, niteliği ve amacı belli bir sanat hareketidir. Fütürizmin doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastlar. 1909'a kadar 'Fütürizm' (gelecekçilik) Teoloji (Tanrıbilimle) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. Yüzyılın başında olan hızlı değişim ve dönüşümler sonucunda İtalyan sanatçılar yayınladıkları manifesto ile yollarını çizdiklerini açıkça belirtmiştir. Onlara göre Gerçek olan bir şey varsa, makine, ekonomik hayata tam güçle girmiş; fabrika gürültüleri bütün dünyayı sarmaya başlamıştır. Böylece insan emeğinin ağır adımları yanında, baş döndürücü bir sürat meydana gelmiştir. Her şey bir dinamizme bağlanmıştır. Bu sürat karşısında sanatçı da kendinde bir hız bulmuş, tablosunu, heykelini, müziğini şiirini bu dinamizme uydurmak ihtiyacını duymuştur. Fütürizm, geçmişin durgun davranışına düşman kesilmiş ve onun belli ve kuralcı alışkanlıklarını beğenmez olmuştur.

Fütürizm, içinde bulunduğu: zamanın ve hatta geleceğin dinamizmine yönelmiş, bu dinamizmin gürültüsünü ve hızını eserlerinde duyurmaya çalışmıştır. Böylece mısraların ses örgüsünde makine ve çark seslerini duyurmaya, ruhta bir dinamo gücü meydana getirmeye çalışmışlardır. Sürat ve demir çelik sesi, şiirde duygu yönünü zayıflatmış, insanın nabzına âdeta bir demir sertliği verme çabasına düşmüştür.

Fütürizm, bugünün üstünden de atlayarak gözlerini geleceğe, geleceğin dinamik varlığına dikmişti. Prensibi hareket, durmadan, dinlenmeden hareket, çaba, çalışma idi. Bundan ötürü Fütürizm, seçtiği teknikte statik, hareketsiz olamazdı. Meydana getirilecek eserler, seyirci duygusunda bir makinenin, bir motorun, bir çarkın durmadan çalışmasına benzer bir hareket etkisi uyandırması gerekti. Fütürizm, hareketi ifade için, o güne kadar uygulanmayan bir teknik kullanıyordu (Resim 32).



**Resim 32: Umberto Boccioni, şişenin uzayda yükselişi, “Sviluppo Di Una Bottiglia Nello Spazio”, Bronz, 1912**

Kübizm objeyi eşyayı parçalamıştı, ama statik, hareketsiz sonuçlara varmak amacı ile parçalamıştı. Kübizm'in eşyayı parçalayışı, örneğin bir bardağı, bir şişeyi, ya da bir insan yüzünü bütün plânları içinde; önünü, yanlarını, hatta arkasını göstermek amacını güden bir parçalayış idi. Kübizm eşyanın ağırlığını sembolize etmek istiyordu. Fütürizm'in eşyayı parçalayışı, konfeti pullarını andırır küçücük bölümlere bölüşü eşyanın, ya da insan, makinelerin bir andan bir başka ana geçişini göstermek içindi. Pek çabuk hareketlenen bir insan, ya da bir cisim, varlık çizgilerini hava içinde eritir ve gözlerimiz onun yapısını fark edemez. Pek çabuk hareketlenen cisim parçalanmış moleküller halindedir sanki. Bu bilimsel gerçek Fütürist'lerin tekniğini etkilemişti. Oldukça çabuk ileriye doğru hareketlenen bir lokomotifin gövdesi, tekerlekleri, çıkardığı duman hayal gibi belirir. Çılgın bir tempo ile raks eden, fır dönen dansözlerin vücut ve bacak hareketleri boşluk içinde arabeskler çizer.

*“Umberto Boccioni’nin “Boşluktaki Eşsiz Formların Devamlılığı” adlı heykelindeki (bir alev ya da bir kanat misali girintili ve çıkıntılı elemanlar bir Nike sentezi, yarış arabası, dev gibi ve son derece hararetli ve dinamik bir figürü değildir ve büyük savaş arifesinde derhal korkuya dönüşmüş olan makineler çağındaki acı yüklü inanın heykelsi ikonu değildir.”<sup>26</sup>(Resim 33)*



**Resim 33: Umberto Boccioni, “Essiz Formların Boşluktaki Devamlılığı”, 1913, Bronz, 126.4x89x40.6 cm. Civica d’Arte Moderna, Milano**

Nesneleri ölçülü ve tutarlı ilişkiler içinde betimleme sanatı sayan resim geleneğine karşı çıkan bu sanatçılar, konularını hemen hemen her zaman çağdaş dünyadan seçmişler ve gerçek yaşantılardan yola çıkmışlardır. Belli bir ölçüde parlak ve canlı bir sanat yaratmayı da başarmışlardır.

Fütüristlerin sanatı değişik ve deneyci nitelikteydi. Bu sanatçıların düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntemleri yoktu. Üstelik abartılmış görüşlerine denk düşen bir sanat ortaya koydukları da pek

<sup>26</sup> RUHRBERG, Karl, Klaus Honnef, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke; Art Of The 20th Century, Taschen Yayınları, İspanya, 2000, 434 s.

söylenemez. Ama girişimleri geçerliydi ve elde ettikleri sonuçlar, dile getirdikleri tutkuların boyutlarına hiçbir zaman ulaşmasa bile, çok çarpıcıydı.

Fütürizm, soyut ancak aydınlara seslenebilen bir sanat akımıdır. Fütürist sanatçılar yayınladıkları manifestodan hareketle, yapıtlarını; insan ve yaşadığı çevreye ve onun içinde barındırdığı tüm etkenlere bağımlı kılarak geleceği hareket üzerine oturarak sunmuşlardır. Eserlerinde anlam, bağlam ve seyredenin getirdiği deneyimler açısından amaca hizmet eder hale getirmişlerdir.

Onların bulunduğu dönem içerisinde sanatsal nesne zaten doğa olmaktan çıkmıştı. Plastik anlamda koydukları tüm fütürist kuralları soyutlama eğilimi içerisinde sunarken alt metnini sadece nesnelere durağan halinden çıkarmakla kalmayıp başka yapılandırmalara da gitmişlerdir. Yapıtlardaki Geometrik çözümler fütürist sanatçılara kendilerine özgü bir dünya sunma olanağı vermiştir. Bu dış dünyadan kaynaklanan fakat kişisel bir dünyadır. Günlük yaşamın etkisini, geçmiş yaşamın etkisini ve başka kültürlerin etkisini yapıtlarında soyutlama temelli olarak görmek mümkündür.

## **2.6. Konstrüktivizm**

Plastik sanatlarda geleneksel formları reddetme eğilimi sanatta yeni bir ideolojik temel, yaratma istencine dönüştü. İdeolojik yan; somut pratik etkinliği yönlendirmekle görevlidir, ama deneysel ve pratik yan da ideolojik yanı, doğrultup düzeltecektir. Materyalist tavrı yeni bilimsel ve materyal biçimlerde belirlemeye çalışarak toplumsal olarak faydalı ve kullanılabilir şeylerin yeni biçimlerin kaynağı olduğunu kabul eden anlayış yerini sağlama almıştır artık. Toplum ve sanatı bütünleştirme çabasında makine ve insan bilinci zamanlarını yansıtacak güçte olup 20. yüzyılın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratmak sanatçıların temel amacıydı. Heykeltıraşları modern heykel üzerinde yeni bir görüşe iten en önemli şey teknolojiyle birlikte gelen yeni bilimsel felsefe oldu. Modern fizik maddi dünyanın tam bir tablosuna ulaşılmayacağını kabul etmişti. Çünkü modern dünyanın yapısı sürekli sorgulamaya açık bir yapıydı. Tanımlamadan çok çözümlenmeyi vurgulayan

bilimsel yöntem heykeltıraşlar üzerinde şu fikri pekiştirdi: heykeltıraşlar yeniden üretici olmak yerine yaratıcı olmalıydılar.

Gabo yüzyılın başlarına dönüp bakarak, 1937 de şunları yazıyordu:

*“Heykel sanatının ölümü herkese kaçınılmaz geliyordu. Artık, öyle görünmüyor. Heykel sanatı yeniden doğuş dönemine giriyor.”*<sup>27</sup>

Bu dönemi farklı kılan ve heykele yeni bir yaşam kazandıran şey, sanatçılar arasındaki heyecan dolu bilinçlilikti. Onlar heykeli biçim ve hayal gücü açısından, daha önce hiç bilinmeyen alanlara taşıma fırsatına sahip olduklarının bilincindeydiler (Resim 34).



**Resim 34: Naum Gabo, İnşa Edilmiş Baş  
“Constructed Head No. 2”, 1916,  
Paslanmaz Çelik, Y: 17 3/4 inc.**

<sup>27</sup> J.L.Martin. Ben Nicolson, Naum Gabo, Circle International Survey of Constructive Art, Newyork, Praeger, 1971, 110 s.

Gabo bu yeni biçim anlayışı için şöyle diyordu:

*“Bilimin oluşturmakta olduğu yenedünya düşünüyü kabul ediyorum. Çünkü bu son derece güzel bir sanat eseri”*<sup>28</sup>

Konstrüktivist akılsallığın ve akılsal konstrüktivizmin özü de bu temeller üzerinde inşaa edilmiştir. Temel özellikleri somut bir biçimde ancak, sosyalist ekonominin ilkelerinin tam anlamıyla bilinmesi ve geçiş döneminin ekonomisinin tepeden tırnağa incelenmesi ve devrimci etkinliğin siyasal ve ekonomik stratejisine yönelik derin bir dikkatle ele alınmasıyla başlamıştır. Dolayısıyla, akılsallığı temel özelliklerinden ve gereksinimlerinden, öte yandan endüstriyel malzemeye bilinçli bir biçimde yaklaşımdan yola çıkarak kavramak gerekir.

Konstrüktivist heykeltıraşlar modern bir heykel sanatını ortaya koyarken; Doğanın taklidi ve geçmiş sanatların yüceltilmesi gibi heykelin amacıyla ilgili tüm önceki varsayımları çıkarıp attılar. Bronz ve mermer heykeller halk ve politik liderler tarafından olmasa bile öncü sanatçılar tarafından modası geçmiş sayıldı. Üslup, yerini malzemelerin ve tekniğin açığa çıkmasına bıraktı. Sanatçılar kendilerini denememiş malzemelerin yapısal etkileyciliği ve mekânın ne olduğu konusundaki araştırmaların içinde buldular.

*“Malzemenin bir araya getirilmesi sorunu ve çalışmanın kendisi, ayrıntılarda bir çözüme ulaştırılıyordu, ama temeller sağlam ve sınanmış değildi. Her şey dar anlamda mesleksi açıdan görülmüştü ve yaşamdan yapay bir biçimde ayrı düşmüştü. İstemeyerek de olsa, çalışma, dışına çıkamadığı bir deney oyunu düzeyinde kalıyordu ve tasarılar, "yaşamın dışında" düşünülmüş olmaktan kurtulamıyordu. Oysa yaşamın bağrında gerçek deneyimlere geçmek gerekiyordu. Soyut tasarılar yaratmak değil çalışmada, doğmak üzere olan komünist kültürün bize yüklediği işleri yerine getirmek gerekiyordu.”*<sup>29</sup>

Figür merkezli sanattan ve doğanın taklidinden uzaklaşmakla yeni soyutlama ya da “gerçekçi sanat” geometrik şekillerin anlatımına doğru kaydı. Dönem’in sanatçıları ruhsal ve sanatsal tablolardan kurtulmuşlardı. Daha önce heykelle ilgili

<sup>28</sup> GABO, Naum; **Of Diverse Arts**, New York, Praeger, 1971

<sup>29</sup> BATUR, a.g.e., 187-195 s.



hiçbir sanat akımı bu kadar mekân bilincinde olmamış ya da mekânı bu kadar bütünleyici ve heykelde somut bir hale getirmek için kararlı olmamıştı (Resim 35). Konstrüktivist heykelin çok yerinde bir nitelendirilmesi Duchamp Villon'un şu sözüyle ifade edilebilir:

*“Sanatların tek ve tek amacı ne benzetme nede taklittir. Bilinmeyen varlıkların yaratılmasıdır. Her zaman var olan ancak görünmeyen öğelerden sağlanan gerçeklerdir”<sup>30</sup>*



**Resim 35. Vladimir Tatlin, III. Uluslar arası Anıt, “Monument to the Third Interntaional,” 1919-20, Ahşap, Karton, Tel, Metal ve Yağlı Kâğıt, Y: 500 cm. Rusya**

Konstrüktivistler, Fütüristlerin kendi dönemlerinde ileri sürdükleri kuramsal kavramları (tektonik, yapım, konstrüksiyon) kullanmışlardır. Bu kavramların konstrüktivizmde ki rolü, Tektonik, içsel tözün patlamasının organik özelliğiyle eşanlamlıdır. Yöntem olarak tektonik konstrüktivisti, yeni bir içerik ile yeni bir biçimin sentezini gerçekleştirmeye yönelmelidir. Tektoniksiz konstrüktivizm,

<sup>30</sup> BATUR, a..g.e., 90 s.

renksiz resim gibidir. Konstrüksiyonu ise, konstrüktivizmin birleştirici işlevi olarak anlamak gerekir. tektoniğin, bir amaç birliği sonucu veren ideolojik ve biçimsel bağ kapsamına ve yapımın, malzemenin durumunu ortaya koymasına karşılık, konstrüksiyon yapı yapma sürecini başlatır. Başka bir deyişle; işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığıyla tasarımın biçimlendirilmesidir.

Yapım kavramını, somut bir biçimde ele almak için; malzemedan yola çıkmak yerinde olacaktır. Burada malzeme, hammadde anlamına gelir. Malzemenin akılsal kullanımı, seçim ve işleme demektir. Yapım ise, özel bir işlemenin ayırt edici özelliğidir. Endüstrinin sağladığı bir malzeme olan dökme demir gibi... Bir nesnenin yapılması, karmaşık bir üretim sürecinden geçerek gerçekleşir. Daha açık ifade etmek gerekirse: Yapım, işlenen malzemenin organik durumu ya da organizmasının yeni durumudur. Bu sözcük, olgunun kendisini, cismin, maddenin şu ya da bu verisindeki olgunun özünü akla getirir yapım maddedir. Bu maddeyi dönüştürdüğümüz ve işlediğimiz ölçüde, yapımı gerçekleştirmiş oluruz. Yapım, inşa hareketini durdurmadan ve tektoniği sınırlandırmadan bilinçli bir biçimde ele alınan ve akılsal olarak kullanılan malzemedir.

Konstrüktivizm, bütün bu temel-kuramsal yapılanmasına, eğitim kurumlarında ve sanatçı çevrelerinde yaygınlık kazanmasına karşın tam anlamıyla bir akım kimliğine bürünemedi; daha çok, yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayıldı. Bunun en belirgin nedeniyse, karakterini yansıttığı mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yönsemeler doğurmasında aranabilir.

### **3. BÖLÜM: HEYKEL SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA SÜRECİNDE SANATÇILAR**

Sanatçının söylemleri, sanatsal bir dille sunarken kullandığı dil, üslup ve biçim olarak yansımaktadır. Bu kendine has duruş aynı zamanda sanatçının ortaya çıkardığı yapıtların da birbiri ile konuşan kimlik kazandıran ortak bir dildir.

Heykel sanatının 1900'lü yılları başında başlayan değişim süreci klasik söylemin, artık yerini çok daha başka şeylere bıraktığının apaçık göstergesiydi. Sanatçı bireysel olarak yaşadığı her şeyi eşsiz kılmak için heykel yapma koşullarını değiştirme cesaretini, bu dönemde bulmuştu. İnsanoğlu kendini kavrama ve özümseme çabası içerisine girdiği andan itibaren, bilincini ve alt bilincini ortaya koymuştur. Çıkış noktası yaşadığı çevre ve bu çevrenin insan üzerindeki yansımalarını plastik bir dil ile sunarak sanatsal biçime dönüşmüştür. Bu kompozisyon yani insan ve yaşadığı çevrenin oluşturduğu yansımalar, sanatsal nesnede su yüzüne çıkmıştır. Bu keşif varılan son nokta değildir ve insan söz konusu olduğu sürece, olmayacaktır da çünkü süreci hazırlayan tüm etmenler amaca hizmet ederek başka yeni bir şeyin doğması için vardır.

Sanat tarihinin geçirdiği tüm evrelere bakıldığında ortaya çıkan, sanatsal niteliği olan tüm yapıtlar da o çağın içerisinde bulunan toplumun sosyal, kültürel alt yapılarının, doğanın, teknolojinin sorgulanması ve bütün bunların birbirleri ile olan etkileşimlerinin varlığından söz etmek mümkündür. Modern çağın sanatçısının rolü burada başlamıştır; o tanıklık ettiği dünyayı kendisine ait ifade tarzı ile sunmuştur.

Sanatçıdaki bu yaratıcı edim; klasik heykel anlayışının sorgulanması sonucunda heykel sanatında, soyut bir tanımlama kazanmıştır. Yani bütün canlı varlıkların ve nesnelerin kendi doğasına sadık kalınarak betimlenmesinden vazgeçen sanatçı, soyutlamaya yani bireysel bir etkinlik ya da dış dünyanın görüntülerinden algılananlardan, gözlenen herhangi bir nesnenin olgunun, olayın yarattığı büyük bir içtepiye doğru yol almıştır. Burada modern çağın heykel sanatçısı yalnızca biçim değişimini değil aynı zamanda soyutlanan nesnenin veya olgunun özünde yatan şeyi sorgulamaktadır. Başka bir deyişle buna; sanatçının kendi gerçekliği ya da yaşadığı dünyayı algılayış şekli de denilebilir.

Sanatsal yaratım aşamasında ele alınan kavram ya da varlığı soyutlayarak sunmak beraberinde özgün ve özgür yorumlama olanağı da sunmuştur. Sanatçının soyutlama ya da başka değerler yüklemek için kullandığı her türlü kavrayış biçimi esasında

kendi doğasının içinde barındırdığı matematiksel ahengi barındırır. Soyutlama kavramının en iyi biçimde kendini sunduğu bu kavrayış biçimi geometrik düzende oluşmuştur. Modern çağın sanatçılara bakıldığı zaman apaçık bir biçimde görülen bu düzen uyumu silsile halinde pek çok sanatçının sorguladığı ve konu edindiği bir kavram haline dönüşmüştür. Çağın yeniliği olarak ifade biçimini sanatçıların belirlemesi ile heykeltıraşlar konu edindiği tüm her şeyi farklı ve yeni bir düzen anlayışı içerisinde sunmuşlardır. Yeni form, plastik öğelerin ahenkli uyumu ve tüm bunların biçimsel olarak birbiri ile örtüştürülmesi soyutlamanın geometrik bir algılayışla sunulması gibi pek çok değişik yöntemi denenmeye hazır kılmıştır.

### **3.1. Auguste Rodin**

Auguste Rodin yontu sanatında izlenimci tavrın en önemli ustası. Açık hava heykeltıraşlığını ışığın tüm kaprislerinden özgür kılmaktan bahsederken, ışığın ayırıcı, koparıcı, çözücü gücünü kabul ediyordu. Sanatçının bu etkileri kontrol edebileceğini hissediyor ve ışığın heykeller üzerindeki dağıtıcı parçalara ayırıcı etkisine, formların sıkı şekilde esere katılmasıyla engel olunabileceğini iddia ediyordu. Zamanında izlenimcilere yapılan eleştirilerden o da nasibini almıştı. Eleştirilenler tarafından figürleri sakatladığı, kollarını kopardığı, büstleri kafasız bıraktığı için saldırıya uğramıştı. Onunla birlikte heykel sanatında yeni bir dönem başlamıştır.

Rodin, heykellerinde figürü meydana getiren parçaları tek tek ele almak yerine onları bir bütünün parçaları olarak tasarlar. Işığı ve gölgeyi onun heykellerinde birbirinden kesin hatlarla ayırmak mümkün değildir, ikisini bir ahenk içinde bir araya getirir. Işığın nerede başlayıp nerede bittiğinin anlaşılabilmesi, nesnelere seçilmez, güçlülükle tanınır hale getirmektedir. Bu, Rodin'in heykellerinin izleyiciyi değişik açılardan bakmaya zorladığı anlamına da gelir. Heykelleri bellekte ve imgelemde yavaş yavaş yeniden oluşur. İzleyicide uyandırdığı ilk izlenimin tekrar tekrar bakıldığında giderek anlam kazanması bu sebeptendir.

Yapıtlarında heykel sanatını bugünlere taşıyan bir başka özellik daha görülür. Bu, anıtsal heykelde insan-mekân ilişkisinin önemini öngörmesidir. Rodin'in

heykellerine bakıldığında açıkça sezilmekte olan dünya görüşü, hep ahlaki sorgulama ve cinsellik parantezine alındı. Burada üzerinde durulması gereken, onun eserlerinin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki burjuva cinsel ahlakının doğasını yansıtması değil, heykellerinde yaptığı deformasyon, ışık-gölge-mekân problemine yaklaşımı ve heykel sanatının temsili olandan soyut olana dönüşümü bağlamındaki rolüdür.

Hissi, dışavurumcu ve romantik çalışmalarının yanında Rodin’de es geçilemeyecek bir denge ve oran kaygısı gözlenir.

*“Gsell ile yaptıkları söyleşilerden alıntılar bu ikili tutuma ışık tutacaktır. Rodin bu konuşmalardan birinde kendini bir kalıpcıdan farklı gördüğünü öne sürer. Ona göre kalıbı alınarak üretilmiş bir yapıt insan enerjisinin yol açtığı etkiden mahrum kalmaktadır; “Bir modeli uzun süre aynı pozda tutmak imkânsız. Ben heykeli modelin zihnimde bıraktığı etki ile çalışıyorum. Kalıp almak bir şeyi yalnızca dış yüzeyleri ile sınırlı tutmaktır ama ben modelimin ruhunu da işe yerleştiriyorum... Duyguları ve ruhu en iyi şekilde dışa vuracak çizgiler üzerine yoğunlaşıyorum”<sup>31</sup>*

Rodin’e göre sanatta kasten bir çarpıtma ya da vurgu olmamalıdır. Doğa oranlar ve duygulara rehber olur. Çalışmaları öznel ya da keyfi değildir, doğadaki geometri kuralları ile sıkı ilişki içindedir.

*“İfademin gücü yüzeylerde saklı. Yüzeyler, hareketi, ötelenen hacimle yeni dengelemeyi içerir. İnsan bedenini tapınağa benzetiyorum, çevresinde beden hacminin dağılıp sıralandığı bir ağırlık merkezi var.”*

Geometri arayışı Gsell ile yaptığı söyleşilerde de şu şekilde geçer:

*“Heykellerimin coşkulu olduğu söyleniyor. Çalışmalarımın yoğunlukla doğayı içerdiğini inkâr etmiyorum. Fakat bu gergin ve heyecanlı nitelik benimle ortaya çıkıyor. Bu yine doğanın kendisi... Sakin bir yaradılışım var, hayalperest değilim*

---

<sup>31</sup> [http://www.toplumdusmani.net/v2/resim/resim-sanatcilari/3795-auguste-rodin.html#Auguste Rodin Heykelleri](http://www.toplumdusmani.net/v2/resim/resim-sanatcilari/3795-auguste-rodin.html#Auguste%20Rodin%20Heykelleri)

*ama matematiksel düşünmeye yatkınım, işim iyiye bu onun geometrisinden kaynaklanıyor”<sup>32</sup>*

Rodin, her şeyden önce insan vücudunu eksiksiz tanıması gerektiğini biliyordu. Yavaş yavaş, araştıra araştıra bir vücudun yüzeyini tanıyacak kadar ilerlemişti; derken sanatçının dışarıdan uzanan eli, içten olduğu gibi dıştan da belirleyip sınırlandırdı bu yüzeyi. Yürüdüğü ıssız ve uzun yolda ilerledikçe rastlantı denen şey gerilerde kaldı ve bir yasa Rodin'i alıp bir başka yasaya götürdü. Rodin boşlukla sanatının temel ögesini, keşfetti. Yüzeydi bu da, bütün çalışmaların kendisinden yola koyularak yapılabileceği değişik büyüklükte, değişik şekilde vurgulanıp titizlikle belirlenmiş yüzey. Rodin'in sanatı büyük bir düşünceyi değil, küçük ve titiz gerçekleştirme eylemini, ulaşılabilirlik ve üstesinden gelinebilirlik ilkesini temel edindi.

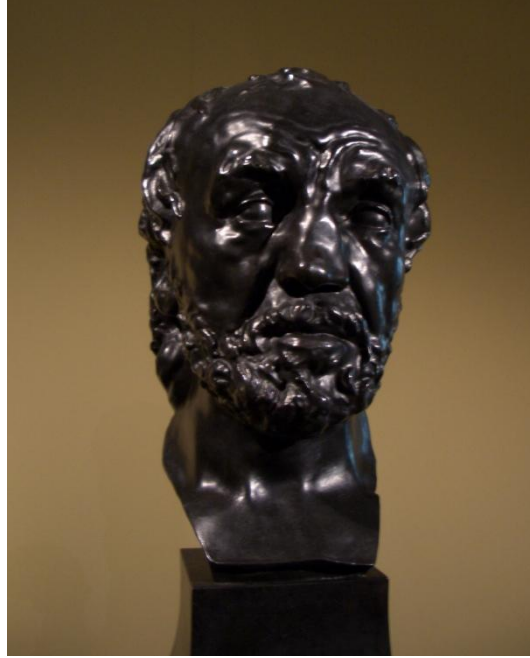
Rodin'in kendine özgü çalışması söz konusu keşifle başladı. Ancak bunun üzerinedir ki plastik sanatın tüm geleneksel kavramları onun için anlamını yitirdi. Rodin baktığı her yerde karşılaştığı yaşama el attı, en küçük dışavurumlarını yakalamaya çalıştı bu yaşamın, onu gözlemlemeye koyuldu, onun peşine düştü. İnsan vücudunun hiçbir parçası önemsiz değildi Rodin için ya da öteki parçalarından daha az önem taşıyordu; her parça canlıydı.

*“İki yapıt söz konusu olgunlaşma döneminin sınırlarını belirler. Dönemin başında Kırık Burunlu Adam, sonunda ise Rodin'in verdiği isimle ilk Çağların insanı vardır. Kırık Burunlu Adam (Homme au nez cassé) 1864'te sergileneceği galeriden geri çevrilmiştir. Bunun da anlaşılmayacak yanı yoktur, çünkü söz konusu yapıtta Rodin'in sanatının tümüyle olgunlaştığı, eksiklerinden arınıp sağlam temeller üzerine oturduğu görülür; hala tek geçerli güzellik sayılan akademik güzelliğin beklentilerine büyük bir mesajın hatır gönül tanımazlığıyla karşı çıkmıştır Rodin'in sanatı. Rude l'Eto ile Meydanı'nı süsleyen zafer takının üzerindeki ayaklanma Tanrıçasını o vahşi jestle ve uzaklarda yankılanan o çığlıkla boşuna donatmış, Barye, o kıvrak hayvan fi-*

---

<sup>32</sup>[http://www.toplumdusmani.net/v2/resim/resim-sanatcilari/3795-auguste-rodin.html#Auguste Rodin Heckelleri](http://www.toplumdusmani.net/v2/resim/resim-sanatcilari/3795-auguste-rodin.html#Auguste_Rodin_Heckelleri)

*gürlerini boşuna yaratmıştı. Ve Carpeux'un Dans figürü sadece alayla karşılanmış, sonunda ancak görmezden gelinecek kadar kendisine alışılabilmişti*<sup>33</sup> (Resim 36).



**Resim 36: August Rodin, “Kırık Burunlu Adam”, 1863, Bronz Döküm 1970, 9.2x6.4x6.4 cm.**

Portrelerde başlayan bu yorum Rodin'in yapıtlarında durmadan ilerleyerek onun geniş çaptaki gelişiminin son basamağını, en son halkasını oluşturdu. Bu noktada da yine yüzeyden yüzeye yol aldı, doğa'nın peşine düştü, Görülebilenden daha çok şey bildiği yerleri kendisine gösteren doğa oldu. Doğanın işaret ettiği yerlerden yola çıktı, Doğanın amaçlarından birini gerçekleştirdi böylece, çaresizliğe düşüp gelişimini sürdürmemiş bir nesnenin gelişim sürecini tamamladı. Gravürleri bir yana bırakırsak, Rodin, pek çok portre yapmıştır. Alçıdan, tunçtan, mermerden ve kum taşından büstler vardır aralarında, pişirilmiş topraktan başlar ve yine topraktan yalnızca kurutulmuş masklar vardır. Rodin'in yaratıcılığının her döneminde kadın portreleri ve heykel portreleri karşımıza çıkar. Fakat erkeklerin portrelerinde durum farklıdır. Portrelerinde yüz hatlarının bütün geçici dışavurumları tanıdı tüm detayların nereden çıkıp geldiğini, nereye kaybolup gittiğini öğrenmeye çalıştı.

<sup>33</sup> RAINER MARIA Rilke, a.g.e, 21 s.

Heykeldeki efektlerle uzaktan görülebilen nesnelere, yalnızca en yakındaki atmosferle değil, bütün bir gökyüzüyle kuşatılmış yapıtlar yaratabilmekteydi. Canlı bir yüzle uzaklan bir ayna gibi yakalayabiliyor ve onu dilediği gibi devindirebiliyor, kendisine büyük bir jesti şekillendirip mekânı bunda rol almaya zorlayabiliyordu.

*Balzac'ta* da farklı değildir durum. Rodin onu öyle boyutlarla heykele aktarmıştır ki, belki yazar gerçektekinden de büyük görünür. Rodin varlığının özünden yakalamış Balzac'ı, ama bu varlığın sınırlarında durmamıştır; sanki çoktan geçmişe karışmış kavimlerin mezar taşlarında örneği görülen heybetli konturu, yazarın en uç ve en uzak olanaklarının, onun elde edilmemişliklerinin çevresine yerleştirmiştir (Resim 37).



**Resim 37: August Rodin, “Balzac” 1898, Bronz Döküm 1979, 50.8x44.5x40.6 cm.**

Rodin'in yapıtlarındaki formlar: Saf ve bozulmamış. Rodin'in heykellerinde çok kez karşılaşılan jestlerin devingenliği nesnelere içinde, adeta içsel bir ritim gibi gerçekleşir ve onların mimarilerinin dinginlik ve dengesini asla bozmaz. Öte yandan, devinimi plastik sanata sokmak bir yenilik değildi. Yeni olan, devinim biçimiydi; Rodin'de ışık, yüzeylerin kendilerine özgü yapısının aracılığıyla ister istemez söz konusu devinime yönelmek zorunda bırakılır. Yüzeyler öylesine değişik eğilimlerde donatılmıştır ki, bir yerde yavaş yavaş akar ışık, bir yerde yuvarlanıp gider, bazen



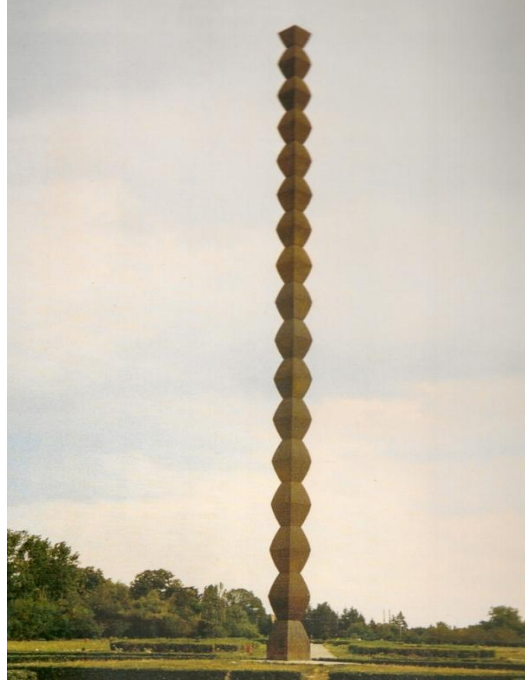
sıg, bazen derin görünür, bazen yansır, bazen donuktur. Yapıtlarından biriyle temasa gelen ışık rastgele ışık niteliğinden sıyrılır, rastgele yönelişleri içermez olur, nesne ışığa el koyar, kendi malıymış gibi kullanır onu.

### **3.2. Constantin Brancusi**

Constantin Brancusi'nin sanatı, kendini, mutlağı aramaya daha iyi verebilmek için önceden hazırlanmış her türlü eğilimi yadsıyan bir karşı çıkma sanatıdır. Yapıtlarını her türlü gerçekçi ayrıntıdan arındırmış, konu edindiği düşünceleri ya da biçimleri geometrik yapılara indirgemiş bir sanatçı olan Brancusi, yinelemeleri ritimlere son derece önem vermiştir. Sonsuz Sütun ve Âdem ile Havva adlı yapıtları, bu eğilimini yansıtan anlamlı örneklerdir. Tıpkı bir ressamın yaptığı gibi, büyük bir titizlikle seçtiği gereçlerin duyumsal niteliklerini vurgulamıştır.(Resim 38-39)

Brancusi, belli temalar üzerinde çalışan bir sanatçıdır. Her tema figüratif bir anlatımdan gittikçe soyuta kayan bir çizgi oluşturur. Bir açıdan, Mondrian'ın resimde yaptığı sadeleştirmeyi Brancusi heykelde yapmıştır denebilir. “Uyku” adlı çalışmasındaki düşünce “Uyuyan Çocuk Başı”nda sürmüştü, daha sonra da “Uyuyan Peri” serisine doğru devrilmiş, nihayet “Dünyanın Başlangıcı” dediği, yumurtamsı biçime kadar gitmiştir.( Resim 38-39-40-41-42-43)

Yine, 1920'lerde olgunlaştırdığı ve genel olarak hepsine “Uzayda Bir Kuş” adını verdiği bir dizi işi de, ilkinin 1910'da yaptığı Sihirli Kuş adlı heykelinden türemiştir. Sihirli Kuş şişkin gövdeli, dik bir vaziyette iki ayağı üzerinde yere sağlamca basarken, bundan yola çıkarak geliştirdiği çeşitlemeleri gittikçe inceler.



**Resim 38: Constantin Brancusi, “Sonsuzluk Sütunu”, 1937, Dökme Demir, Y: 29,35 m.**



**Resim 39: Constantin Brancusi, “Sonsuzluk Sütunu”, 1937, Dökme Demir, Y: 29,35 m.**



*Resim 40: Constantin Brancusi, Uyku  
“Sleeping Muse”, 1909, Mermer*



*Resim 41: Constantin Brancusi, “Uyuyan  
Çocuk Başı”, 1908*

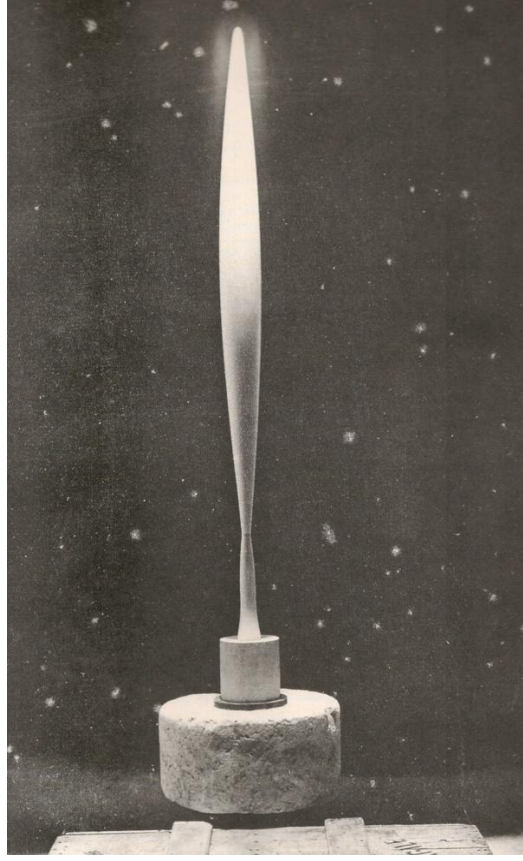


*Resim 42. Constantin Brancusi, “Uyuyan  
Esin Perisi”, 1909, Mermer, 27x30x17 cm.  
Musée National d’Arte Moderne, Paris*



**Resim 43: Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, "Beginning of the World", 1920, Mermer, Nikel Gümüş ve Taş, 30x20x20 inc.**

Uzayda Bir Kuş adlı işinin yerle olan bağlantısı, malzemenin olanakları ölçüsünde, mümkün olduğunca en aza indirgenmiştir. Sanki kuş, uzayda rahatça süzülebilir diye, takıntı hissi verebilecek bütün çıkıntılardan arındırılmıştır. Sanatçının belli bir süreçte yarattığı bu işler, sabundan yapılmış bir figürün kullanıla kullanıla ince ayrıntılarından arınarak, eriyip gitmeden önceki son hallerine benzetilebilir. Ne var ki, Brancusi'nin biçimleri daha fazla küçülmezler; tersine o son hallerini koruyarak, sanki büyümesini isterler. Rodin, heykeli 'girinti ve çıkıntıların sanatı diye tanımlamıştı. Brancusi'nin heykellerin de girintiden ziyade dışbükey yüzeyler egemendir. Sanatçının yarattığı biçimler, uzaya doğru genişlemek isteyen, merkezinden kendi çeperine sonsuz bir güç uygulayan varlıklar gibidir. Uzayın kendi içine girmesine izin vermek şöyle dursun; uzayı delen, son derece yalın ve akılda kalıcı çalışmalardır bunlar (Resim 44-45).



*Resim 44: Constantin Brancusi, "Uzayda Bir Kuş"*



*Resim 45: Constantin Brancusi, "Uzayda Bir Kuş"*

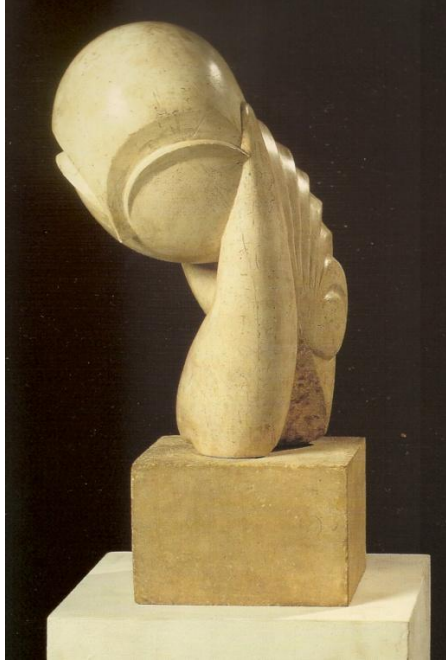
Klasik Mitoloji ve Efsaneleri konu alan yapıtlar; Brancusi'nin gerçekleştirdiği yapıtlar arasındadır. Erken tarihli örneklerden Prometheus, Yunan mitosunun önemli karakterlerinden birinin başıdır. Brancusi Prometheus'u yontarken tüm yüz hatlarını minimuma indirgemıştır; tıpkı yaban kültürlerine ait maskelerde gördüğü gibi. Dolayısıyla bu yapıtında pek çok yapıtında olduğu gibi primitif etkiler söz konusudur. Danaide, Brancusi'nin, adını Yunan Mitolojisinden alan başka bir yapıtıdır. Efsaneler, sanatçının yapıtlarına konu oluşturan diğer esin kaynağıdır (Resim 46-47-48-49).



*Resim 46: Constantin Brancusi, "Prometheus", 1911, Mermer, Filedelfya Sanat Müzesi*



*Resim 47: Constantin Brancusi, "Danaid",  
1913, Bronz, Kunst Müzesi, İsviçre*



*Resim 48: Constantin Brancusi, "Matmazel  
Pogany" 1912, Beyaz Mermer, Y: 44,5 cm.  
Taş Kaide Y: 15,4 cm.*



**Resim 49: Constantin Brancusi, "Prese X", 1916, Bronz Poli, 61,7x40,5x22,2 cm.**

Maiastra, Romanya'da söylenegelen bir efsanenin kahramanıdır. Efsaneye göre Maiastra altın bir kuştur ve mistik güçleri vardır. Sesi, sihirli güçlere sahiptir. Sanatçı bu özelliği yansıtmak amacıyla kuşun gagasını açık olarak yapmıştır. Cilalanmış bronz malzemedен yapılan Maiastra, altın görünümündedir ve zenginliği çağırır (Resim 50).

Büyük Horoz, Balık ve Uçan Kaplumbağa Brancusi'nin seriler halinde farklı malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği diğer çalışmalarıdır. Sanatçının Balık adlı yapıtı için söylediği birkaç söz, aslında hem kuş, hem horoz hem de kaplumbağa konulu çalışmalarının ardında yatan gerçekleri de açıklar (Resim 51-52).

Şöyle der Brancusi:

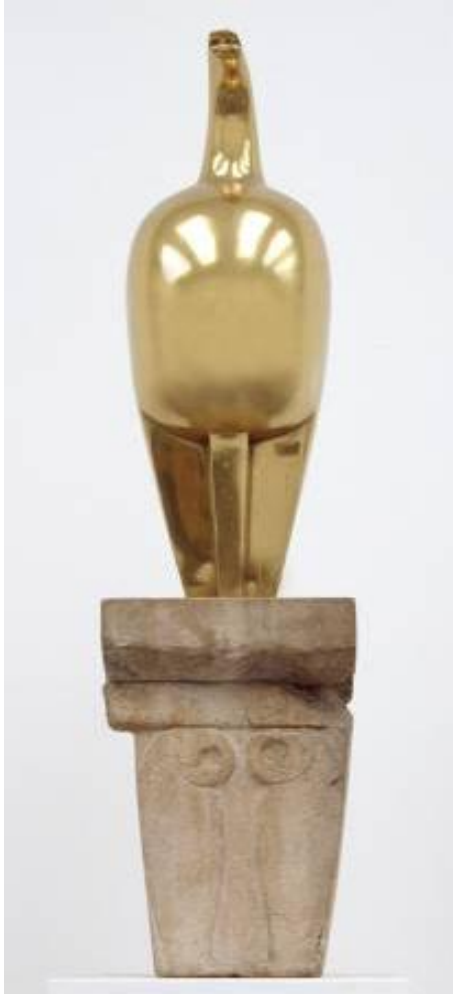


*“Bir balık gördüğünüzde onun pullarını düşünmezsiniz. Hareketindeki hızı, suyun altında parıldaayan yüzeyini düşünürsünüz. Benim anlatmak istediğim de bu... Onun ruhunu yansıtan bir kıvılcım aradım.”<sup>34</sup>*

Brancusi'nin yüzleri, büstleri ve torsoları; hepsi birden, üslubunun izlenimcilikten daha sadeye oradan da soyuta giden gelişim çizgisini izleyebilmemize olanak veren çalışmalarıdır. Yüzlerden, Uyuyan Çocuk, Uyuyan Esinperisi, Yeni Doğan ve İlk Ağlayış; büstlerinden, Bir Oğlanın Büstü ve Esin Perisi, torsolarından, Erkek Torsosu ve Bir Genç Kızın Torsosu, sanatçının her birini çeşitli malzemelerle realistten soyuta doğru gerçekleştirdiği yapıtlarıdır. Sanatçı, yakınlarına ya da çevresinde gördüğü kişilere ait heykeller de yapmıştır. Brancusi diğer malzemelerde olduğu gibi bu malzemeyi işlemede de ustadır. Ahşap heykellerinde Romen zanaatçılığının izlerini görmek mümkündür buna göre her heykel birbirinden farklı parçaların birbiri üzerine bindirilmesinden oluşturulmuştur (Resim 53-54).

---

<sup>34</sup> <http://www.artchive.com/artchive/B/brancusi.html>



*Resim 50: Constantin Brancusi, Măiastră, 1915, Mermer, Y: 60,9 cm. Kaide Y: 15 cm.*



*Resim 51: Constantin Brancusi, Balik,*



*Resim 52: Constantin Brancusi, Uçan  
Kaplumbağa  
“The Flying Turtle” , 1943,*



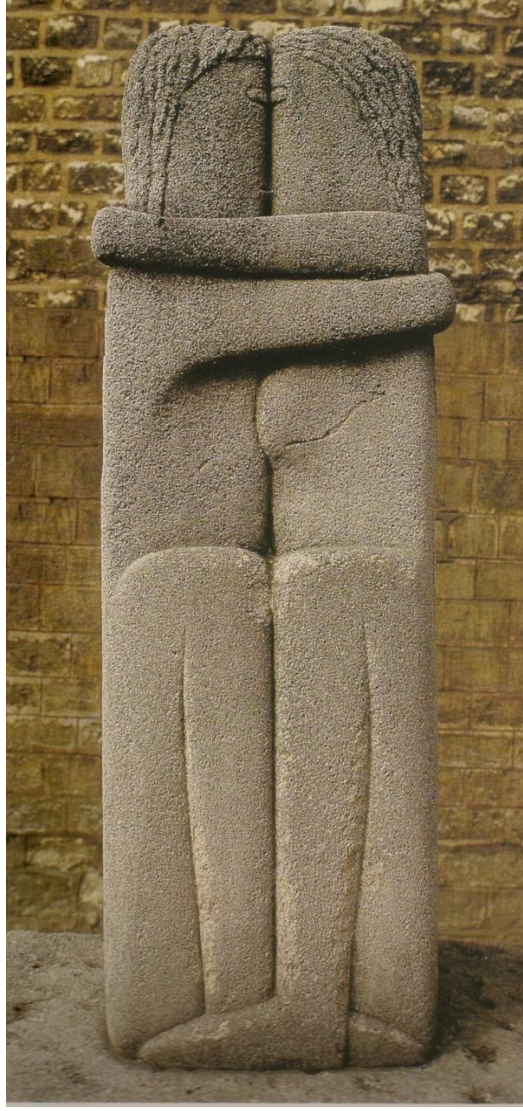
*Resim 53: Constantin Brancusi, “Genç Erkek  
Torsosu”, 1924, Parlak Pirinç, 45,5x31x17 cm.*



**Resim 54: Constantin Brancusi, “Bir Genç Kızın Torsosu”, 1923, Mermer, 38x23x21cm.**

Sanatçının “Öpücük” adlı eseri, ideal birlikteliğin stilize edildiği iyi bir geometrik soyutlama örneğidir. Rodin’in aynı adı taşıyan yapıtından oldukça farklıdır (Resim 55). Öpüşen çift gerçekçi değil, madde yanılısaması söz konusu değil. Bu yapıt kollarını sevgiyle birbirine dolayarak bir bütün olmuş figürlerin taş üzerine kazındığı bir blok. Brancusi, birçok yapıtında olduğu gibi bu konuyu birkaç kez tekrarlamıştır.

Tevrat’ta geçen olaylar tarih boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş. Özellikle de Âdem ve Havva’nın hikâyesi. Brancusi de aynı hikâyeyi konu alarak bir heykel gerçekleştirmiş. Aslında burada izleyiciye aktarılan konu değil karakterlerdir. Deneüstüne, bilinmeyene karşı olan ilgisi sanatçının Dünyanın Başlangıcı adlı yapıtını gerçekleştirmesinde etkili olur. Brancusi’nin bu çalışması, sanatçı her ne kadar “soyut” nitelmesini reddetse de bu anlamda gerçekleştirdiği yapıtlardan en çarpıcı olanıdır. Oval biçimi, Uyuyan Esinperisi’nden dönüştürülerek yapılmıştır. Dünyanın Başlangıcı, basit bir formdur. Bu form kozmik kökenlerle ilgili eski mitleri çağrıştıran ve doğurganlığı sembolize eden bir formdur aslında. Bu yapıt Brancusi’ye göre bir sanat eseri değil, sanatın temelidir, özüdür.



*Resim 55: Constantin Brancusi, “Öpücük”,  
1912, Taş, 58,4x34x25,4 cm.*

Her yapıt bir anlam içerir; ilki, doğumu, ikincisi yaşamı, üçüncüsü ise ölümü sembolize eder. Bu yapıtlar doğumla başlayan, insan hayatında önemli bir dönüm noktası olan yaşam, evlilik, birliktelik ile devam eden ve ölümlle sonlanan yaşam hikâyemizin kozmik bir sunumudur aslında. Brancusi'nin sanatı şiirsel bir sanat olarak tanımlanabilir. Yapıtları, tanınabilir bir nesnenin gerçekçi tasvirinden bir fikir ya da ruh halinin basite indirgenmiş haline doğru gelişme gösterir. Sadelik, onun için sanatın sonu değil, “şeylerin özü”nü bulmaktır. Minimalistler ve daha birçok sanatçı tarafından örnek alınmış, modern heykelin doğmasında öncü isimlerden biri olma sıfatını kazanmıştır (Resim 56).

Brancusi'nin 1908'den önceki heykellerinde, özellikle Uyku adlı çalışmasında Rodin etkisi oldukça belirgindir. Uyku, bir taş kütlesine yanlamasına yontulmuş, uyuyan bir yüz imgesidir. Anatomik olarak kafa, bitirilmeden öylece bırakılmıştır. Brancusi, sanki figürü uyandırmaktan korkmuş da çalışmasına ara vermiş, sonra bir daha ele almamıştı. Rodin'in de vardı bu tip heykelleri. Belli ki Brancusi onlardan etkilenmişti. Bu çalışmalar, taşın doğasını inkâr ederek, onu sanki canlı bir insana dönüştürmek isteyen geleneksel anlayıştan kopmaya başlamanın işaretleridir.



*Resim 56: Constantin Brancusi, "Savurgan Oğlan", 1915, Meşe, 44,5x21,6x22,2 cm.*



*Resim 57: Constantin Brancusi, "İki Penguen", 1914, Mermer, 54x28.3x30.8 cm.*



*Resim 58: Constantin Brancusi, Mühür "The Seal" 1943, Mermer, 23 1/2x19 1/4 inc.*

Sanatçı, yıllarca bıkıp usanmadan farklı taş ve madenlerden birçok işinin çeşitlemelerini yapmıştır. Aradığı, mükemmeliyetti. Bu işler o kadar pürüzsüz ve parlak bir hale getirilmiştir ki, sanki insan elinden çıkmamış gibidirler. Yüzeylerin parlatılmasına da büyük önem gösteren, (çok sık işlediği Yavrukuş teması bunu açıkça kanıtlar) heykellerini taşıyan altlıkları karşıtlık yaratabilecek gereçlerden oluşturarak, sözgelimi cilalı beyaz mermerden bir heykeli siyah kadifeden bir yastık

üstüne yerleştirerek ya da oturma için yerine aynalar, parlak çelik levhalar kullanarak özel etkiler yaratmayı başarmıştır. Brancusi, heykellerinin ahşap kaidelerini genellikle törpülemeyi bırakmıştır. Bu, üstteki biçimlerin daha da belirgin kılınmasına katkıda bulunur ( Resim 57-58).

Brancusi de soyutlama yapan sanatçıların yolundan, doğadan soyutlama yolundan gider. Ancak sanatçı sanatının soyut sanat olmadığını belirtmektedir. Şöyle der:

“Çalışmalarımı soyut olarak nitelendiren bazı embesiller var. Onların soyut diye adlandırdıkları, “en gerçek” olandır. Çünkü “en gerçek olan”, dış görünüm değil fikirdir, şeylerin özüdür” der. Bu, metafizik bir varlık yorumu Brancusi'ye göre gerçek ile soyut birbirinin karşıtı şeyler. Gerçek; fizikötesi iken soyut dediği şey de fiziksel bir şey. O, soyutlamanın değil, gerçeğin peşinde olduğuna inanmaktadır. Ancak kendisi ne derse desin, sanatı hakkındaki genel yaklaşım şudur: Brancusi doğadan soyutlama ve idealizasyon yapar. Şeylerin özünü ilişkisini bu yolla sürdürür.

### **3.3. Henry Moore**

Modern dünyayı heykel için olanaklı hale getiren şey soyutlamaydı. Henry Moore'un 20 yy heykel adına yaptığı en büyüleyici eylem de budur. Sınırsız düş gücünün üç boyuta dökülmesi ve bu tanımlamanın biçimde çeşitli kimliklerle karşımıza çıkmasıdır. Onun heykelini şiirsel yapan unsurda benzetmede kullandığı simgesel güçtür. İnsandan ve kadından yola çıkarken yine onun kimliğiyle örtüşen heykelleri yaratma eylemini ve hayal gücünün sınırsızlığını gösterir.

Heykellerindeki şiirselliği yakalama arzusu biçimsel ifadede daha büyük yoğunluğa dönüşmüştür. Moore biçimin ölçeğin ritmin yüzeyin ve hacmin anlamlarını hem büyük saflıkla hem de bilinçlilik içinde geleneksel araçlarla incelemiştir. Sanatın öğeleriyle doğan geleneksel çağrışımları kesip atmak için yaptığı dokunuşlar onun heykelinde kendini yeterince net bir şekilde gösterir ve bunu büyük bir inançla sonuna kadar sürdürmüştür. Çevresindeki her şey onun bilinç süzgecinden geçerek biçime dönüşmüştür.



Seri haline dönüştürdüğü uzanan figür heykellerinde kadın ve onun doğadaki tanımlaması pür bir şekilde tasvir edilmiştir. Figürlerinde tasvir ettiği şey kadın olmasına karşın bu üç boyutlu figürler kadın kimliğinin yanında pek çok unsuru da üzerinde taşır. Doğa kadın kimliğinde önümüze sunulmuştur. Uzanan kadınlara baktığımızda alabildiğince uzanan sıradağların betimlendiğini görmemek imkânsızdır (Resim 59-60).



*Resim 59: Henry Moore, Uzanan Figür, "The Three Piece Reclining Figure" 1938, Bronz, 132.7x88.9 cm. Tate Gallery, London*



*Resim 60: Henry Moore, Uzanan Figür, "Recumbent Figure", 1938, Yeşil Hornton Taş, 88.9x132.7x73.7 cm. Tate Galleri, Londra*

Moore'un betimlediği şey aslında yalnızca soyutlanmış kadının mükemmel dengelenmiş bir bütünden oluşan uyumlu bir eser yaratma isteği değildir. Bununla birlikte mekânla tanımlanır örtüşebilir bir biçime dönüştürme arzusu da vardır. Tasvir ettiği figürlerin yapısını yeterince anlayabilmek için doğadan ne kadar etkilendiği çok nettir. Heykellerinin ön hazırlıklarında yaptığı eskizlerinde bunu çok açık bir şekilde görebiliriz.

Moore'un uzanan figür heykelinde bilinçaltında ki kavramların oluşum sürecinde en önemli etken, onun yaşamla olan ilişkisinin ifadesini görebiliriz. Gerçek hayatındaki bireylerin tüm çalışma ve üretimlerine içsel değerlerinin bir yansıması olduğunu görebiliriz. Onun üç boyutu kavrama biçimi heykeli oluşturan estetik ve düşünsel tüm değerler güzellikleriyle, çirkinlikleriyle, kaygılarıyla, kuşkularıyla, tasalarıyla, endişeleriyle sanatçının iç dünyasını etkilediği oranda yapıtlarında da kendini gösterir.

Moore'un, uzanan figüründeki kadın imgesindeki çözümlenme, salt bir kişinin biçimsel ifadeyle sunulması değildir. Onun bu figür serisinde yatan gerçek bir bütünden tek ve özel olanın bir kesiti sunma çabasıdır. Ve ortaya çıkan nesne soyutlanmış ve göndermeleri olan bir yapıt haline dönüşmüştür İç hesaplaşma, üç boyutlu bir yapı tanımlamasıyla bütüne dönüşmüş; tüm zihinsel ve plastik kaygıları içine alan oluşumlardan meydana gelmiştir Kendileri birer nesne olmaktan çıkıp onun ifade biçimine hizmet eden kavramlar haline dönüşmüştür. Heykellerin de sanatçı, üretim aşamasında her şeyden önce kendi iç dinamiklerini ve etkilenebilirliği söz konusu olabilecek özelliklerini irdelemiş ve bu negatif özelliklerinden yapıtlarının hiçbir şekilde etkilenmemesine gayret göstermiş; kaygılar, kuşkular, tasalar, endişeler. Ve bunların içinde en çok da sözü edilen “estetik kaygı” varlığını üç boyutlu biçim olarak tanımlamıştır.

Moore'un heykellerini incelerken, sanatçının her türlü kaygıdan uzak durduğunu, kendi gerçek iç dünyasını objektif ve doğal olarak çalışmalarına yansıtılabildiğini onun devleşen kadın figürlerinden ve biçime yaptığı müdahalelerden anlaşılabilir. Bu yüzden “Beğenilme” kaygısı ve “beğendirme” çabası yapıtlarının tüm doğallığının önüne geçmemiştir.

Eğer gerçek bir sanat yapıtı, var olan doğal gerçekliğin, sanatçının düşünsel zenginliğinin de katkısıyla ortaya koyduğu bir değer ise; bu değer bir kaygıyla üretilmiş olması, o yapıta değer değil, negatif bir özellik kazandırmış olur ki bu özellik, estetik düşünce temelli olsa dahi olumsuz kimliğini değiştirmiş olmaz. Zaten estetizmin bireysel beğeni hedefli olduğu da düşünülürse; burada dikkate alınması gereken beğeni, izleyicinin değil, yapıtın yaratıcısının beğenisidir. Buradan hareketle Moore'un heykelinde yapıtın üretim aşamasında sanatçının estetik değerleri birincil rol oynarken; sanatçının, izleyicilerinin estetik değerlerini önceden düşünme ve buna göre bir yapıt üretmediği net bir şekilde bu yapıtında kendini gösterir (Resim 61-62).



*Resim 61: Henry Moore, Kral ve Kraliçe,  
"King and queen" 1952-53*



*Resim 62: Henry Moore, Çift Oval,  
"Double Oval"*

Moore, yapıtlarına hiçbir dışsal kaygı yansıtmamış, pozitif değer yüklü içsel kaygıları ise yapıtın bir “değer” olmasına yardımcı etkenler gücünde olacağından, bu türden katkıları olumlu yardımcı unsurlar olarak kabul etmiştir. Moore’un seçtiği imge olan kadının günlük eylemleri içerisinde alabileceği sıradan bir durumu üçboyutlu ve soyut olarak ele almak; benzer nesnelerin sınıfına (ki bunların benzerliğini yansıtan biçim gelişimsel genellemenin mantıksal yöntemiyle soyutlanabilir) başvurmaksızın açıkça bir biçim örneği olup olamayacağıdır. Buna yönelik ilk adımı da, genellikle nesneyi, görünümünün dışında herhangi bir bakış açısında önemsizleştirmektir. Moore’un yaptığı da budur. Yanılsatma, kurgu gibi tüm düş unsurları bu amaca hizmet eder. Yapıtın, tüm gerçekçi bağlantılardan kurtarılması ve görünümün öylesine kendine yeterli kılınması gerekir ki, bir kimsenin ilgisi bunun ötesine geçme eğiliminde olmasın. Aynı zamanda, bu tümüyle açık seçik kimlik basitleştirecek gözün, kulağın ya da yaratıcı tasarlamanın her zaman için tüm örgeyi özümseyebilmesi ve her ayrıntının temel, yanılgısız bir çerçeve içinde görülebilmesi, görülüp de sonradan zihinsel olarak ilintilendirilmesi gerekir. Ayrıntının az mı çok mu olduğu, neyin var olduğu toplam benzerliğin bir birlikteliği olarak görünmektedir.

*"Doğa gözlemi sanatçının yaşamında çok önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir. İnsan figürü, beni en çok etkileyen konudur; ama biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri, kemik, çakıl taşı, kaya, ağaç gibi doğal nesnelere öğrendim.*

*Kemiklerin dayanıklı ve yoğun yapıları, bir biçimden diğerine geçişleri. Akıllara durgunluk verecek derecede zengin kesitleri bütün bunlar mükemmeldir.*

*Çakıl taşları ve kayalar; bir sanatçının taşı nasıl yontması gerektiğinin doğal yolunu gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları, yavaş yavaş yok olmayı, bakımsızlığın (asimetrikliğin) kurallarını ve taşın ovulmuş halini gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlemin ritmini taşıyan kayalar, taşın rastgele aldığı biçimleri gözler önüne sererler.*

*Ağaçlar; bir kesitten diğerine giden basit geçişlerin, bağlanmanın ve büyüyip serpilmenin temel ilkelerini gösterirler. Yukarı doğru kıvrılarak yükselen bir ağaç, heykel hakkında mükemmel fikir verir.*

*Tek biçimin tamlığına, kendi kendine yeterliğine harika örnekler olan, doğanın, içi boş ama sağlam biçimlerini gösterirler.*

*Doğadaki biçimler ve ritimler sınırsızdır; bunlar heykeltıraşın biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler.”<sup>35</sup>*

Moore bu heykelinde özgün içsel değerlerindeki negatif altyapının bilincinde olup, bunları sorgulama ve bilinçaltını bu negatif değerlerin etkisinden kurtarabilmiştir. Negatif özelliklerinden arındırdığı bilinçaltının sanatçıyı ve yapıtlarını negatif yönde etkilemediği açıktır (Resim 63-64).

Bu nedenle de düşünsel ve biçimsel hedefleri estetik içermektedir ve estetik de olsa hiçbir değer kaybı unsuru taşımamaktadır. Fakat kaygısal düşüncelerin içerdiği negatif özellikler, bilinçaltının yönlendirmesiyle yapıtlarına da belirli bir oranda yansır. Kaygının pozitif yöndeki değeri, yalnızca sanatçının içsel pozitif dinamikleri ölçüsündedir. Düşünsel boyutuyla estetizm, sanatçının üretim aşamasında kendi iç zenginliklerini yapıtına yansıtabilme kaygısı taşıdığında bu, yapıtın bir değer olabilmesi için yapıtın içeriğine, niteliğine yansıyan pozitif bir değer olmuştur.



**Resim 63: Henry Moore, Yontu,  
“Carving”, 1936, Mermer, Y: 45cm.**

<sup>35</sup> YILMAZ, Mehmet, **Heykel Sanatı**, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, 177-179 s.



*Resim 64: Henry Moore, Büyük Mil Parçası  
“Large Spindle Piece”, 1969, Bronz*

Sanatın amacı duyu, algı ve heyecanlarımızı başkalarına ulaştırmaktır. Güzellik ise bazı biçimlerin bize verdiği duyudur. Biçimi yaratırken Moore’un başvurduğu düzen veya dizginlenme de kendi başına plastik tanımları anlatan bir ifade tarzıdır. Heykelde olması gereken plastik kaygıları yaşayarak yansıttığı açıktır. Ölçü denge, ritim ve armoni gibi plastik terimlere ayrılabilen biçim sezgiye dayanır ve bu sezgiler onu evrensel sanat tanımlamasında ki özgürlüğe ulaştırmıştır. Biçimi sadece zihinsel bir gayretle meydana getirmemiş ve onu heyecanlarını yönelterek, sınırlandırarak bulduğu açıktır. Heykel sanatın üç boyutluluğunu, ‘biçim verme isteği’ diye tanımladığımızda sadece zihinsel bir çalışmayı değil, aynı zamanda plastik dengelerle oluşturulan içgüdülere bağlı çalışmayı düşünmemiz gerekir. Geometrik orantılar olgun bir ahengi elde etmek için bin bir düzene sokulabilir. Uzanan kadın figüründeki yaratılan bütünlük, öğelerin bir sistem içinde, plastik unsurlar bağlamında bir araya getirilmesidir; ancak bu, onun üslubunun karakterini yansıtan bir bütünlüktür. Üslubun karakteristiğini biçimlendirme dili ile vermiştir.

### **3.4. Barbara Hepworth**

Barbara Hepworth yaşamı boyunca ve heykeldeki yaratım süreci içerisinde ona itici güç veren şey, insanla doğanın temel ve ideal bütünleşmesini yakalamaktı. Heykeltıraş olarak “yalnızlık bütünleştirir” ilkesinden hareketle onun felsefesine öncülük etmesi ve tüm eserlerinde bunu açıkça uygulamasıdır. Bu serüvenin başlaması 1920 li yılların başında kuş motifleri ve kısmi figürlerle başlar. Eğitim aşamasında verilen tutucu geleneklere karşı çıkararak kendi ifade dili içerisinde, çeşitli ağaç dallarının, taşların ve bunların dokularının heykelin biçimsel sorunlarını belirlemesine izin veriyordu. Başlangıçta üslup oluşturma çabasında değildi. Malzeme ve sanatı arasında uyum arayışı içindeydi. Henry Moore kadar eski kaynakların, ilkel sanatların etkisinde kalmadı. Moore gibi, sert ile yumuşak arasındaki uyum konusunda çok derinlere inmedi. Yapıtlarında Moore'un konu edindiği kaynaklarda olduğu gibi onun kendine özgü figürlü sanatının dinamik bireşimi görülmez. Yine de Hepworth'un geometrik biçimleri Henry Moore'un çalışmalarını, biraz da kocası Nicholson'un kabartmalarını hatırlatır.

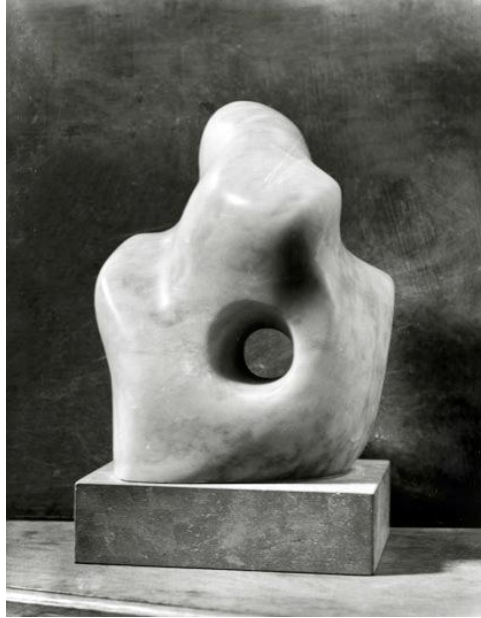
“Delinmiş Biçim” de ve “Baş” ta Hepworth, konu edilen kavramın kütleden bağımsız kendi özgürlüğünü bulmasıyla yeni bir kimliğe kavuştuğunun farkına vardı (Resim65). Kabul edilen süregelen düzeni yıkmak, bu düzeni yeniden yapılandırarak kendi düzenini kurmanın yolunu bulmuştu. Bu yol, insan anatomisinin kabul edilmiş düzeninden başka bir yoldu. Yani, Hepworth’un malzemeden şiirsel taleplerde bulunarak, biçimleri kompozite etmekte yeni bir yol arayışıydı. Başka bir arayışı da bütünleştirme için gösterdiği çaba idi. Modern sanatın hızlı dönüşüm sürecinde kendi sanatının varlığını belli bir uyum içerisinde sunulabileceği gerçeğiydi.

Mondrian, Brancusi ve Arp’ın eserlerinin kendi üzerindeki etkisi ona yeni bir yol açıyordu. Biçim üzerinde soyut dille ifade edilen bu örnekler ona başka düzenler yaratmada cesur kararlar alma konusunda referanslık ediyordu. Bu üç sanatçı da, insanla doğa arasında ideal bir bütünlüğe ulaşma yolunda çok farklıydılar. Ama üçü de Hepworth’un sanatının şekillenmesinde oldukça etkili oldular. Hepworth için Mondrian, etkisi hiç de azımsanacak bir detay değildir. Mondria’nın hayal gücünün modern sanatta açtığı çığır onun için de; gücü hiç eksilmeyen, bütünsel ve cesaret dolu bir örnek oldu. Hepworth’un, O'nun eserlerinde yakaladığı şey; sanatçının,

sanatını geliştirebilmesi için bütün sorumluluğu alma konusunda, kendine özgü bir hakkı olduğunun farkına varmasıdır.

Brancusi'nin atölyesinde edindiği deneyimler malzeme ile bütünleşmiş bir hayat demektir. O'nun gözünde Brancusi'nin heykelleri hayatla yaşamın iç içe geçtiği bütünleşmiş bir yaşam demektir. Brancusi Hepworth'a anıtların, insanı ölümlere doğru götüren zincirlerinden kurtulmayı öneriyordu. Heykel yaşayanlara aitti. Heykel, kendiliğinden doğan etkinliği, biçimlerinin coşkusu, dingin güzelliğiyle çağdaş gereksinimleri karşılaşmalı ve yaşamın sürekliliğini doğrulamalıydı.

Arpın sanatı ile tanışması onun malzemeler üzerinde sınırların kalkması anlamına gelmektedir. Böylece malzemeler konusunda engellemelerden kurtuldu. Heykeldeki konu ve içerik olarak seçtiği kavramları doğayı bütünleştirmede yeni ve önemli adımlar attı. Hepworth'un şiirsel düzenini bulması ve soyutlamaya doğru kayması Ben Nicholson sayesinde oldu. Ben Nicholson da gördüğü şey O'na, geometrik motiflerin yeni ve çok büyük bir güzellik kaynağı olduğunu gösteriyordu (Resim 66).



*Resim 65: Barbara Hepworth, "Delinmiş Biçim", Pembe Su Mermeri, 1931, 25 cm,*





**Resim 66: Barbara Hepworth, Deniz Formları Düzenlemesi, 1972, Mermer-Çelik, Norton Simon Art Foundation, Pasadena, CA.**

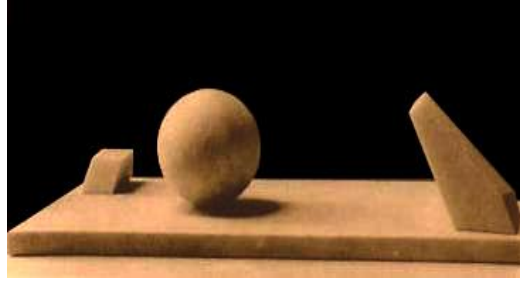
Hepworth'un otuzlu yıllarda doğayı yeniden keşfetmesi biçimlerini başka türlü yorumlamasına neden olmuştur. Fakat insan fikrini tamamen ortadan kaldırmadı. O'nun mekândaki ilişkileri ve biçimler arasındaki gerilimleri incelemesi, heykel dilinde insan ilişkilerini yansıtan bir mutlak öz keşfetme arayışının parçasıydı.

İnsandan yola çıkarken, heykellerinde erkek ile kadın, anne ile çocuk ya da bunların üçünü de içeren soyutlamalar yaptı. Moore'un İki Biçim heykelinde olduğu gibi, bir kaideye oturtulmuş ikili ya da üçlü geometrik figürlere olan eğilimi, biçimler arasında bir tür karşılıklık duygusu yaratmak amacıyla tasarlanmıştı. Hepworth'un düzenlemeleri, Arp'ın Çan ve Göbek Çukurları heykelini hatırlatır.

Hepworthun insancılığı, ışığın eğimli yüzeyler üzerinde gezinmesiyle hafifletilen cinsellik eğilimi, O'nun kürelerini, koniklerini, prizma ya da kristal biçimli şekillerini keskinlikten ve soğukluktan kurtardı. (İki Biçim, Kademeli Diskler) İki Parça ve Küre heykeli, Giacometti'nin Asılmış Top heykelinden ne kadar etkilendiğini gözler önüne sermektedir. Hepworth Giacometti'nin "Sivriyle", "Yuvarlağı'nı" birleştirmesini benimsemiş ama ondaki saldırgan cinsellik ifadesinden kaçınmıştır. Üst üste yığılmış biçimlerin dengesi, daha sonra yaptığı, anne temasını çağrıştıran "yuva" biçimlerine ön hazırlıktı. Cornwall da yaşadığı süre içerisinde buranın kendine özgü doğası onun üzerinde yaptığı etkiler, figürün içinde doğa görünümünü canlandırmasını sağladı (Resim 67-68).



**Resim 67: Barbara Hepworth, kademeli Diskler "Disks in Echelon", 1935, Koyu Renk Ahşap, 53X24 cm.**



**Resim 68: Barbara Hepworth, İki Parça ve Küre "Two Segments and Sphere", 1935-36, Beyaz Mermer, Y: 30.5 cm.**

Yirmili yılların sonlarında yaptığı kısmi figür çalışmaları, insanı ifade edebilmesi için, heykelde gerekli olan en az göndermeyi saptamasına yardımcı oldu. Vücudun geometrik biçimler içinde soyutlanması yolu açılmış oldu. Delinmiş Biçim'de Hepworth, vücut ile kol arasındaki alışılmış, doğal aralığı göstermek için değil, daha özgür biçimler topluluğu arayışının bir parçası olarak, taşın içinden bir delik açmıştı. 1938'de rengin de eklenmesiyle Hepworth, bu keşfini genişletti. Heykelde "içindelik" duygusunu yaratmanın ve karanlığı dokunabilir kılmamanın yeni yollarını buldu. Güneybatı İngiltere'nin doğasıyla duygularını paylaştığı bir kalıp oluşturdu.

*"Geometrik soyutlamayla yaşadığı deneyim O'na bir tür biçimsel özlülük, duruluk ve ritm kazandırdı. Pendour ve Zennor kıyılarındaki kayaların oluşturduğu çifte sarmalları. Denizin ufka doğru dalışını, yükselen ve alçalan gelgitleri, dalgaların taşlar ve kumlar üzerinde bıraktığı izleri, kuşların dairesel dönüşlerini biçimlerinde şifrelemeye başladı. Bilim adamlarının telli matematiksel modellerinden, Moore ve*

*Gabo' un telli heykellerinden etkilenmişti. Dalga heykelinde olduğu gibi telleri zarif ve yalın kullanarak, Moore ve Gabo'nun tersine geometriyi insancillaştırdı. "Bu teller, deniz, rüzgâr ya da tepeler arasında hissettiğim gerilimdi" diyordu. O'nun için doğa görünümüleri, aradığı sürekli değişen biçimleri ve dış çizgileri yansıtıyordu. Hepworth kendisini, doğa görünümü içindeki figüre dönüştürdü. Bu ilişkiyi korkusuzca tersine çevirdi; sonuçta Ağıt ve Pendaaur gibi eserleri figürün içindeki doğa görünümü olup çıktılar”<sup>36</sup> (Resim 69).*

Modern çağın mimarlığının heykeline yansması tek bir amaç çevresinde toplanmasını sağladı. Dünya savaşının, kendisini ve döneminin sanatçıları için bir deneme süreci olduğunun farkındaydı bu yüzden tüm akımlar ve sanatçılar gibi Hepworth, sanatın teknolojiyle ve siyasal olmayan ideolojiyle birleşmesinden doğan Konstruktivist ideale kapılan heykeltıraşlar gibi umutlarını yitirmemişti.



**Resim 69: Barbara Hepworth, Jocelyn'in Vaftizi, "Christened Jocelyn", 1903-75**

*“...Doğal formlardan hareketle yaptığı çalışmaları sonucunda bir çekirdek öze ulaşmıştır. Hepworth'un heykellerinde organik dinamizm ve geometrik netlik yumuşak bir şekilde kaynaştırılmıştır. Bütünüyle soyut bir tasarım için ise baskın geometrinin konstruktivizmi de göz önünde bulundurulmuştur...”<sup>37</sup>*

<sup>36</sup> BİLGE, a.g.e.,113 s.

<sup>37</sup> BİLGE, a.g.e.,28 s.

Tutarlı evrimleşmesi ve iyimserliği, umutlarını mühendisliğe ve makinaya bağlamamış olmasından geliyordu. Bu konudaki tüm umudu yaratıcılıkta saklıydı. Dikey Biçimler, Renk ile Mermer, Figür, İki Figür (Resim 70-71-72).



*Resim 70: Barbara Hepworth, "Renk ile Mermer", 1964, Mermer, Y: 138 cm.*



*Resim 71: Barbara Hepworth, "Dikey Biçimler", 1951, Taş, Y: 166 cm.*



**Resim 72: Barbara Hepworth, “İki Figürlü Menhir”, 1954-55, Tik Ağacı, Y: 135 cm.**

*“Yontmak benim için model yapmaktan daha ilginçtir” Çünkü ilham almak için malzeme sınırsızlığı vardır. Her malzemede bir parça hayat ve yaşamın içindeki yalın konuların yeniden yaratılması vardır. Gerçekte formun tekrarı olmadan aynı konuyu farklı taşlarla yontarak anlatmak mümkün olabilir veya bir yumurta formunu bir çakıl taşından çıkarabilirsiniz. Yalnızca, bu heykel gerçek bir ilerlemedir. Değişen ekseni şişkinlikler ve çeşitli bölümleri tam olarak anlayamadım. Bir ağaç gövdesi bizi bir adım daha ileri götürür. Sonunda o soyut form gerçekleştirilir, kitlelerin ve uçakların ilişkisi, yani heykel hayat veriyor ise, bu, o zaman, bu heykel parçasının tamamen veya olmayan temsili soyut olabilir”<sup>38</sup>*

Modern ve soyut heykelde kavramların gelişmesini ısrarla sürdürmesi, önemli yeni varsayımlardan çıkan fikirlerin sonucunda oldu. Heykeltıraşlar, geleneksel temalardan kaynaklı heykel geleneğinin engellerini ortadan kaldırdılar. Heykeltıraş konuyu işlerken, kendini, taklidin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmuş hissediyordu. Tüm bilinen kuralların dışında bilinen düzen yerini yeni bir düzene bırakıyordu.

<sup>38</sup> The Architectural Association Journal, London, vol. XLV, no. 518, Nisan, 1930, 384 s.

“Bu sınırsız özgürlükler heykel sanatına birçok olumsuzluklar getiriyor, ama bunun yanı sıra özgür bir hayal gücüne kapılarını açıyordu. Açıklanamaz olanlar kabul edildi ve heykeltıraş, yorumlamanın olanaklarını seyirciyle paylaşır duruma geldi. Arpın Sanatı "sanatçının meyvesi" olarak görmesi, başka bir şeye benzetilmemesi gerektiğini savunması, sanatın kendi biçim ve kimliğine sahip olduğu konusundaki anlayışı, heykeltıraşları doğayı özümlemeye itti. Yaratma, doğal ve içgüdüsel bir süreç olarak görünüyordu. Matematiğin, geometrinin ve mühendisliğin soyut heykeltıraşlar için birer ölçüt olması gibi, biyolojik süreç de figürle çalışan birçok heykeltıraşa çekici geliyordu. Yaratma gücü katı kurallarla engellenmiyor, gene de eleştirel yargıya açık tutuluyordu. Ruhbilim ve resim sanatı heykeltıraş, içsel yaşamını dışa vurmaya teşvik ediyordu. Daha önce hiç görülmemiş bir anlatım içtenliği ortaya çıktı. Mantığın ve benzetmenin sınırlarından kurtulmuş olan heykeltıraşlar, en olmayacak birleştirmeler ve benzetmelerle eserlerini yarattılar. Bütünleştir birleştir ve kaynaştır buyruğu, insanla doğal dünya ve nesnelere arasında şaşırtıcı birleştirmelere yol açtı. Kısacası, nesnelere ve doğa, insanın ölçüsü olabiliyordu. İnsana özgü olan dolaylı olarak canlandırılabilir”<sup>39</sup> (Resim 73-74)



**Resim 73: Barbara Hepworth, İki form  
"Two Forms", 1969, Hepworth Müzesi**

<sup>39</sup> BİLGE, a.g .e, 114 s.



*Resim 74: Barbara Hepworth, Dört Kare Yürüyüş  
Boyunca, "Four Square Walk Through", 1966,  
Bronz, Barbara Hepworth Müzesi*

Dünyada yeni bir çığır açan teknoloji, matematik, mühendislik, fizik, kimya bilimleri heykel sanatına da pek çok teknik olanaklar sağlıyordu. Heykel eski hareketsizliğinden kurtuluyor, mekâna açılıyor; Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm gibi pek çok sanat akımı heykeli etkisi altına alıyordu. Bütün bunların içerisinde Hepworth teknolojik egemenliğe karşı çıkarak, topluma, doğanın kendi içinde yaşayabileceğini gösteriyordu.

### **3.5. Jacques Lipchitz**

Yirmili yılların ortalarına gelindiğinde ise, Lipchitz gibi pek çok sanatçı için Kübizm, kendi disiplininin değişmez kuralları nedeniyle artık kısıtlayıcı olmaya başlamıştı. Bununla birlikte var olan duruma göre, geleneksel heykel kurallarından çok farklı disipliniyle heykele pek çok şey kazandırdığını ortaya çıkan sonuçlar açık bir şekilde kendini göstermekteydi. Lipchitz'in Yaşama Sevinci adlı heykeli, Kübist özellikler taşıyan eserler içerisinde doruk noktası olarak nitelendirilebilir ( Resim75).

Soyutlamanın geometrik kurguyla bezenerek kübist bir kurguyla gitarla dans eden bir figürün plastize edilişi vardır. Lipchitz, figürle hareketin, figürle nesnelere ya da hayvanların daha şiirsel birliktelikler kurmasını gösteren yeni ufuklar açmıştır. O'nun Gitarlı Adamı, Figür'ü, Çift'i Kübizm'den ne denli etkilendiğini yansıtmaktadır (Resim 76-77).

Lipschitz kübist süregelen ivmesi kübist heykeli doruk noktaya çıkardığı görülmektedir. Böylece onun bu yaklaşımı heykeldeki benzetmenin karşılığı olmuştur. Vücudu soyut düzlemde ele alarak çağrışımlarla yansıtmamanın ilk öncülerinden birisidir. Heykelinde vücut parçaları bilinen soyutlama cesaretini biraz daha öteye taşıyarak dizilim kurallarını yıktı. Lipschitz figürü çevresinden ayıran mekânı figürün içerisine sokarak alışılmış sınırları ortadan kaldırmıştır.

Lipchitz için soyutlama eğilimi figürle nesnelere arasındaki farklılıkların erimesiyle başlamıştır. Üç boyutlu mekân, kütle, düzlem ve yönlerden oluşan bir sanat olarak, heykelin yapısını yeniden inceleme amacındaydı. Çağın genel karakteristiğinde olduğu gibi onda da heykelsi biçimin doğasını kendi yalınlığıyla dile getiren ve hep başka bir şeyin taklidi değil de kendi başına bir kimlik olarak ortaya çıkaran bir araçtı (Resim 78-79-80).



**Resim 75: Jacques Lipchitz, "Yaşama Sevinci", 1927, Bronz, Y: 225 cm.**





*Resim 76: Jacques Lipchitz, Gitarlı Adam, "Man with A Guitar", 1915-16, Kalker, 98x28x18 cm. Tate Galleri, Londra*



*Resim 77: Jacques Lipchitz, "Figür", 1926-30, Bronz, 220x97.5x72.5 cm.*



*Resim 78: Jacques Lipchitz, Gitarlı Adam  
“Man with a Guitar”*



*Resim 79: Jacques Lipchitz, Uzanan Gitarlı  
Figür “Reclining Nude with Guitar”, 1928,  
Bronz, 40x74x32.5 cm.*

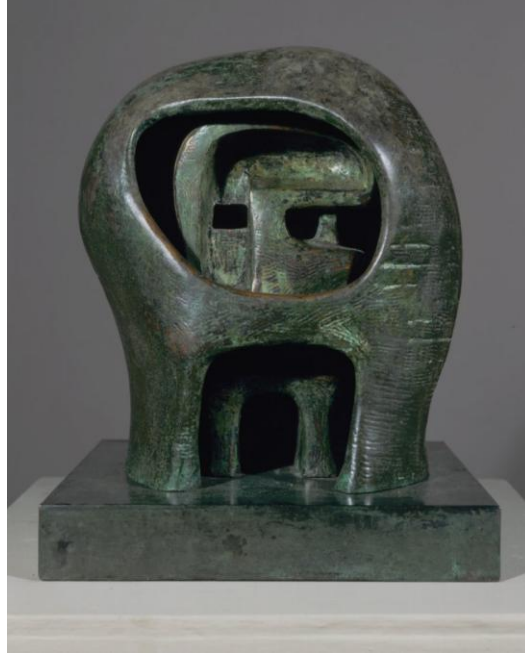


**Resim 80: Jacques Lipchitz, Duran Kadın  
“Seated Woman”, 1916, Taş,  
108x28,5x31,5 cm.**

*“Lipchitz, sevgi dolu iyimserliğiyle, nefret dolu vahşetini pek çok eserinde birlikte sergiler. Çift heykeli,? seyredene göre hem sevişen âşıklar hem de kaplumbağaya benzer garip bir hayvanın haykırışı olarak yorumlanabilir. Sanatçının 1920'li yıllardan sonra Kübizm'i aşarak gelişmesine, Picasso ile olan dostluğu ve O'nun sanatındaki yeni anlatımları görebilmesinin büyük etkisi oldu. 1930'lu yıllar boyunca modelden çalışmayı bırakarak, doğaya döndü. Figürlerin de artık içindeki haykırışı ve baş kaldırışı dışa vuran bir tür patlayan güç duygusu geliştirdi. Hatlar daha kütleli ve daha yuvarlaklaşmaya başlamıştı”<sup>40</sup> (Resim 80).*

Çağdaşları olan sanatçılardaki esinlenme sürecinin bir başka örneği olan kask adlı heykelinde yine Moore da olduğu gibi betimlenen konuların aynı olmasına karşın ifade etme biçimindeki bireysellik göze çarpmaktadır. Soyut temelli açılımın formsal anlamda bireysel bir dil kazanması sanatçının bireysel imzası olarak gözler önüne serilmektedir. Kask adlı heykelinde Moore, simgesel baştaki inandırıcılığa, etkileme gücüne ve gerçek gizeme ulaşabilir. Lipchitzin Kask'ında ise karanlığa bakarız, yalnızca başka açıklıklardan gelen şekilleri ve ışığı görürüz.

<sup>40</sup> BİLGE, a.g.e 44s.



*Resim 81: Henry Moore, Kask, "Helmet Head", Bronz, Y: 29,5 cm.*

Yine Moore'un uzanan Figürlerinden farklı olarak Lipchitz'in figüründe içine giren mekânla kazanılmış saydamlık anlayışını hemen fark edilmektedir. Konular ve yerleşim aynı olmasına karşın geometrik soyutlama kurgusu ağırlıklı olarak kendini hissettirmektedir. Bu bağlamda iki sanatçıdaki soyutlama eğiliminin etkisi, farklı yansımaktadır.

Yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal ve diğer tüm gelişmelerinin yansıması periyot halinde eserlerinde ortaya çıktığı görülmektedir. 2. Dünya Savaşı'nda New York'a sığınmış bir mülteci olarak sanatına devam ederken buradaki eserleri, savaşa gösterdiği tepkiyi ve sürgündeyken umutlarını yansıtıyordu. Bu heykeller, sanatçının çelişkili büyük ıstırapıyla, iyimserliğini kanıtlar: Ana ve Çocuk, Takdisi ve Dua. Yüzyıllar boyunca işlenen bu tema sanatçılar tarafından farklı ve defalarca ele alınan bir konu ola gelmiştir. Dinin yansımaları mitolojiden esinlemeleri temellendiren bu kronolojik tasvirler sonucunda modern çağdaki sanatçıda yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtırken yine dönemin plastik özelliklerini sunmuştur. Lipschitz'in Ana ve Çocuk heykeli yine tema olarak bu konuyu çok fazla irdeleyen Moore'un

“Meryem ve Çocuk” heykelinden çok farklıdır. Moore un Meryemi bilenen klasik heykellerin dışında daha yeni bir ifadeleşme sürecinden geçerken yerini Lipchitzin Anne ve Çocuk heykelinde izleyiciyi kendi ruh durumuna bağlı olarak farklı açılımlara yöneltmektedir (Resim 82-83).



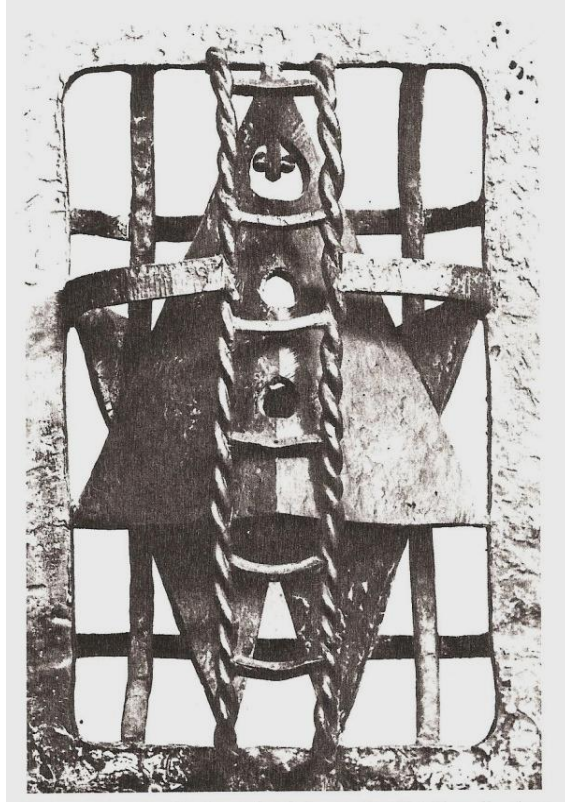
**Resim 82: Jacques Lipchitz, Ana ve Çocuk  
“Mother and Child”, 1941-45, Bronz,**



**Resim 83: Henry Moore, Ana ve Çocuk,  
“Mother and Child” , 1931, Mermer**

Modern çağın heykeltıraşı olarak Lipchitz konu edindiği tüm kavramları yaşadığı dönemlerden seçerken bir takım denemeler yapmaktan geri kalmamıştır. Bu denemelerden bazıları istendiği gibi sonuç vermese de o denemekten ve soyut eğilimli yaklaşımda vazgeçmemiştir. Mitoloji ya da savaşın getirdiği tüm yansımaları dönüşümlü olarak heykellerinde görmek mümkündür.

Lipchitz Pierrot Kaçıyor adlı heykelinde, Kübizm'den kaçan kişi olarak, kendisini biçimlendirmiştir. On yıl önce Kübizm sanatçıya özgürleşme yolu olarak görürken bu heykelle mekâna ışığı yerleştirip bilinen kompozisyon anlayışının dışında soyut anlatımın tüm hikâyeselliğini de sunmayı başarmıştır. Kübizm'in tabuları, kuralları, kısıtlamalarından heykeli kurtarmaya çalışmıştır. Geometrik soyutlama ile plastize edilen Pierrot Kaçıyor sanatçının en verimli keşifleri arasında yer alan yapıtlarından biridir (Resim 84).



*Resim 84: Jacques Lipchitz, Pierrot Kaçıyor, "Pierrot Escape", 1927, Bronz, 49x31x16 cm.*

“...Burada Pierrot'un "hapisanesi" nükteli bir zekâyyla Kübist kafesi temsil eder. Temsili ve sunu geometrik bir düzen içinde verilmiştir. Kafes Pierrot'un kaçarken kullanacağı ayaklı merdivenle uyum içindedir. Yedi uçlu yıldız benzer figür, Pierrot'u oluşturur. Palyaço giysisi üzerindeki düğmelerin yerine iki delik konmuş, yüzüne şişliğe benzer çizgiler yapılmıştır. Bu açık biçimli heykeller Lipchitz için heykel yapma koşullarını değiştirdi. Ögelerin inceliği çok özel döküm sorunlarını da beraberinde getiriyordu. Lipchitz, bu sorunları usta bir dökümcüyle çalışarak halletti. İnce yapılar önce mukavvadan yapılıyor, sonradan bal mumuna aktarılıyordu. Lipchitz çalışırken, çoğu zaman tel kullanıyordu. Tel, sanatçıya "mekânda çizim" yapma, kendi başına ayakta durabilen kabartmalar yapma olanaklarını veriyor ve eskizin tazeliğini korumasını da sağlıyordu. Yine de, Kübizm'in Lipchitz'e kazandırdığı biçim disiplini, ileride geliştireceği daha tutkulu sanatının denetlenmesinde gereklidir. Bu anlamda Kübizm, O'nun için hem gardiyan hem de özgürleştirici oldu.”<sup>41</sup>

### 3.6. Jean (Hans) Arp

Jean Arp, bütünü ile yepyeni bir şey, zamanı ve onunla ilgili hislerimizi dile getiren soyut bir biçim yaratmak istiyordu. Otuzlu yıllarda dünyaya egemen olan karışıklık, huzursuzluk, saçmalık, delilik ve çılgınlıkla teke tek savaştıkları bir sanat istiyordu. Arp'ın görüşüne göre: "Her şeyin ölçüsü insan" olmamalıydı. Doğada insan için başka bir düzen, başka bir değer bulunmalıydı. Her şey ve insan doğa gibi ölçüsüz olacaktı. İnsandan yeni görüşler yeni biçimler yaratılmalıydı. Müzelerde olduğu gibi, eserlerinin üstüne gururla imzasını atan, ben merkezli bir sanatçı tarafından, kendisini yücelterek kaideler üzerine oturmaya devam eden bir sanata hiç gerek yoktu. Eşi ile birlikte yaşamı yalınlaştıracak, güzelleştirecek, dönüştürecek, insanı tinsel ve gerçek olana götürecek bir sanat yaratmaya karar verdiler. Onların sanatı, insanı doğayla özdeşleştirmeyi amaçlıyordu. Arp: "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." diyordu.

<sup>41</sup> BİLGE, a.g.e, 118 s.

Arp gerçek model olamayınca otomatizm üzerine sezgiden doğan güdülerin anlatımı üzerine bir sanat kuran ilk heykeltıraş oldu. Bu fikirlerini genellikle çizimlere döküyor, sonra marangozların kabartma halinde kesebilmeleri için bunlardan şablonlar çıkarıyordu. Çalışmayı kişisellikten arındırıyor, elin yarattığı mucizeleri ortadan kaldırarak aklın ve yaratıcılığın mucizelerini ortaya koyuyordu. Üslubunu ilk dönem kabartmalarında geliştirdi. Bu çalışma yöntemini kabartmalarında açıkça görebiliriz (Resim 85-86-87).

1925'te yapılan Torso adlı kabartması, boşlukta 180 derece döndürüldüğünde, neredeyse 1931'de yaptığı gene Torso adlı heykeline benzer. Kabartmalarındaki kesintisiz eğriler ve düzlemler, üç boyutlu heykellerinde de bölünemez bir bütünlük olarak ortaya çıkar. Brancusi'nin tek parça, bütünleyici biçimlerinin tersine, Arp'ın biçimleri büzüşen genleşen, yaşayan biçimlerdir.

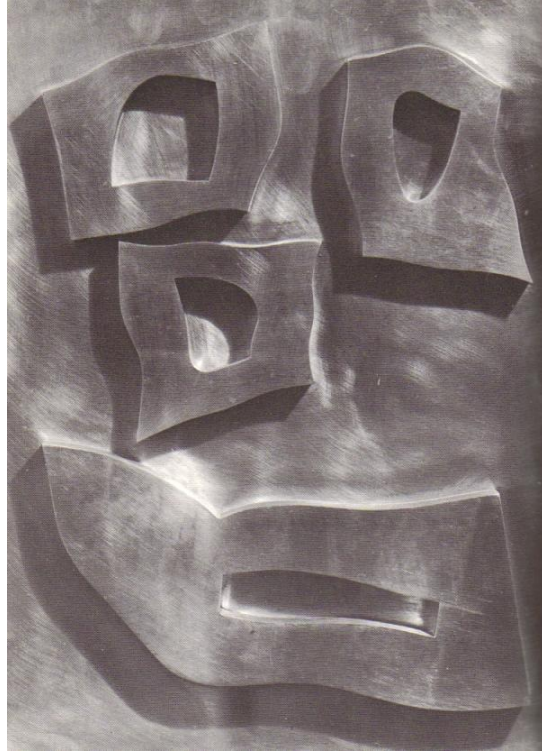


*Resim 85: Hans (Jean ) Arp, Beyaz ve grinin mavi alanda yaptığı takımyıldız form "white Forms One Gray Make a Constellation on Blue Graund", 1953*





*Resim 86: Hans (Jean ) Arp,  
“Anhänger/Brosche in Silber mit  
Kieselstein”, 1960, 7,7x4,5 cm,  
Privatsammlung Duesseldorf*



*Resim 87: Hans (Jean ) Arp, “Following  
the Unesco”*

*“Plastik eserlerimin küçük bir parçası, beni etkileyen bir eğri ya da zıtlık, yeni bir eserin çekirdeğini oluşturur. O eğride ya da zıtlıklar üstünde yoğunlaşırım; bu da*

*yeni biçimleri belirler. Bu kütlelerin her birinde tinsel bir içerik vardır; ama ben bu ifadeyi ancak eser bitince yorumlarım ve ancak o zaman ona bir ad veririm. İşte bunun için eserlerim, "Siyah bulut-oku ve beyaz noktalar bitkisel kalkan" gibi adlar alır...<sup>42</sup>*

Brancusi'nin kavramları yontula yontula indirgenemez, tek merkezde toplanmış, eksiltilemez kavramlar gibi görünür. Arp ise daha çok bir modelciye benzer onun biçimleri nabızları atan biçimlerdi. Arp, insanla doğa arasındaki biçimsel uyuşma kadar tinsel uyuşmada da kısmi figürün ne kadar etkili ve önemli olduğunu Brancusi'den daha iyi anlamıştı. 1938'de yaptığı Otomatik, Rodin' e Saygı heykelinde, Rodin' e olan borçluluğunu kabul etmişti. Bu heykel, Rodin'in içinden gelen sesi dinler gibi kendi üstüne kıvrılan kadınlarını hatırlatır biçimde, kendi üstüne kapanan bir kısmi figürdür. Kısmi figür, insan figürünü bilinçaltındaki yeni şekillerle birleştirmesine olanak veriyordu. Bir yandan da güçlük yaratan ya da gerekli olmayan el-kol uzantılarını elemesini sağlıyordu (Resim 88).



**Resim 88: Hans (Jean) Arp, "La Dame de Delos", Beyaz Mermer, Y: 14 1/2 inc.**

*"Somutlama, yoğunlaşma, sertleşme, pıhtılaşma, birlikte büyüme gibi doğal süreçlerin göstergesidir... Somutlama, katılaşmayı, taşın kulesini, bitkiyi, hayvanı, insanı gösterir. Somutlamalar kendi kendine gelişen bir şey oldu. Eserlerinin orman*

<sup>42</sup> BİLGE, a.g.e, 110 s.

daki, dağlardaki, doğadaki alçak gönüllü, adsız yerini bulmasını istediğini yansıtır biçimde kurgulamıştır. Somutlamaların tabanı, önü, arkası, tepesi ya da dibi çeşitli konumlarda doğrudan doğruya yere yerleştirilebilirdi. Yani bunların altı üstüne çevrilebilirdi. Arp, oluşturduğu biçimin doğayla daha büyük bir yakınlık sağlayabilmesi için sabit bir perspektiften kaçındı. O, kabartmalardan üç boyutlu heykelle döndüğünde tamamen başka bir anlayışla çalışmalarını sürdürdü<sup>43</sup> (Resim89-90-91).



**Resim 89: Hans (Jean) Arp, Büyüme  
“Growth”, 1938-60, Beyaz Mermer,  
109x44.5x28 cm.**

---

<sup>43</sup> BİLGE, a.g.e, 29-30 s.



*Resim 90: Hans (Jean) Arp, “Şekilsiz İnsan Soyutlaması”, 1933, Bronz Üzerine Altın Patine, 56x52,5x42,5 cm.*



*Resim 91: Hans (Jean) Arp, “Çan ve Göbek Çukurları / Bell And Nowels”, 1931, Beyaz Boyalı Ahşap*



*Resim 92: Hans (Jean) Arp, “Fondation Gianadda Martigny”*



*Resim 93: Hans (Jean) Arp, "Blattinitiale",  
1960, Bronz*

Yalnızca kusursuzluğu aramakla kalmıyor, aynı zamanda "sanat" tarafından yozlaştırılmamış yeni bir güzellik arıyordu. Çelişkili olsa da tıpkı akademisyenler gibi, her çağın güzelliğini yeniden keşfetmesi ve geçmişe taptaze bir gözle bakması gerektiğine inanıyordu Akademik heykeldeki klasik su perileriyle alay ediyordu. Burjuva kültüründe nefret ettiği her şey 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, Uzanmış yatan Venüs, İnsan Eliyle şekillendirilmiş Biçim ve Somutlama'lara dönüştü. Arp kültüründen asla kaçmadı; tam tersine onu arıtmayı amaçladı. Klasik Yunan heykellerinin fiziksel güzelliğinden pek çok sanatçı gibi o da etkilendi. İnsanı doğada, başka canlı biçimlerle mutlu bir yaşam içinde göstererek, figürü Yunan'a özgü kibrinden uzaklaştırdı. Yumuşak, gerilimsiz, ruhsal içeriği olan figürler yarattı. Çözümleyen, sınıflandıran ve kesip biçen uzmanlara karşıt olarak, sıra düzenleri ve sınırları aşan bir birleşim modeli sundu (Resim 92-93).

O'nun figürümsü heykelleri, içinde bulunduğumuz zamanla ilgili birer kıssadır; modern zamanlarda bile güzelliğin ve tüm yaşam bütünlüğünün nasıl hala devam ettiğini, ama akılla ve bilimle bizden nasıl gizlenmiş olduğunu gösterir. Doğanın bütünlüğü görüşü, sanatçının sezgileri ve şiirsel heykel anlatımıyla dışa vurulur.

## SONUÇ

Sanatçının dokunuşlarıyla birlikte başlayan evrimleşen değişikliğe uğrayan kavramlar ve bu kavramların kendi içerisindeki zihinselliği nesneye yeni bir anlam yükler. Sevinçler, coşkular, sevgi, nefret, yüceltme ve başkaldırı gibi kavramlar bilgi ile tekniğin süzgecinden geçerek tekrar insanlığa iletilen bir yapıya yani sanat nesnesine dönüşür.

Nesnelerin ve kavramların kendi olağan görünüşlerinden sıyrılması, 1900-1950 yılları arasında yeni bir kimlik kazanmıştır. Heykel sanatı da çağın kendi içerisindeki değişimi ve dönüşümüne paralel olarak gelişmeye ve kavramlar üzerinde yeni kapılar açmaya başlamıştır. Rodin ile başlayan süreç Brancusi, Arp, Hepworth, Lipchitz, Moore ve dönemin diğer sanatçıları tarafından içinde buldukları akım anlayışı doğrultusunda sorgulanmış ve sanat nesnesi ile sunulmuştur.

İnsanın içerisinde yaşadığı dünyayı sorgularken kendi dünyası arasında gidip gelmesi yeni bir yorumun ortaya çıkmasına neden olur. Buradan hareketle dış dünyayı algılar değiştirebildiği ölçüde yeni bir dünya sunar. Böyle bir yapılanmaya en uygun açılımın yapılabileceği alan ise sanat ve sanat nesnesidir. Sanat aracılığı ile insanın kendi içerisinde bütünleştirdiği sosyal psikolojik etkinlikleri ile bilinmeyen, anlaşılmayan ve korkulan kavramları ele alıp ifade ederek imge olarak ortaya koyar. Yaşamın içinde olan bu davranış biçimi yaşamın özünü yansıtmaktadır.

Bu gelişim içerisinde soyut sanatı belirleyen temel kategori, geometridir ve belirli bir düzen sergiler. Heykel; belirli bir düzen içinde bir araya getirilmiş form, biçim, hacim, doku ve kompozisyondan meydana gelmiş plastik bir yapıdır. Heykel sanatının geometrik bir yapı üzerine temellendirilmesi, sanatın yaşam ilgilerinden uzaklaşması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, insan ile dış dünya arasındaki deneysel-duyusal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan dolayı geometrik sanat, yeni ilgiler, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur. Salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Buna benzer bir varlık olarak da o, duyularından tümüyle kaçan, duyusal ilgiler ve duyular yerine düşünce süreçlerini soyut kompozisyon elemanları olarak kullanır. Bu, matematiksel düşünce sürecinin getirdiği, ilkelerini yine matematikte bulan bir estetikdir. Bunun gibi temellere

dayanan geometrik sanat, sanat yapıtını soyut dūşünsel bir konstrüksiyon olarak sorgular.

Biçimlendirme eğilimi ile ortaya çıkan her yeni olgunun bir sonraki durumun habercisi olduğu ve geometrik soyutlama kavramının nedenli geniş bir kapsama alanı içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Biçimsel yaklaşımla değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin varlığı ile insanın kendini görmek istediği ve dış kaynaklı nedenlerin içsel sorun haline dönüştürülmesi sorgulanabilir bir tutumdur. Dünya sıradan değerlendirmelerden değil de farklı bir açıdan; heykel plastiğinin soyut yaklaşımıyla ilişkilendirilmiştir.

## KAYNAKLAR

BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, Çev: Doğan Şahiner, 8. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, Aralık 2009

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Çev: Sema Rifat, 8. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 2009

BAZİN, Germain; **Sanat Tarihi**, Çev: Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998

BİLGE, Nilgün; **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu: 1900-1950**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2000

ERİNÇ, M. Sıtkı; **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998

FİSCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2003

GABO, Naum; **Of Diverse Arts**, New York, Praeger, 1971

GİDERER, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**. Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003

GÜÇLÜ, A. Baki ve Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsan; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara, 2002

HARRİSON, C., Wood, P.; **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**, Oxford Yayınları, Blackwell, 1992

<http://mitoloji.info/resim-akimlari/kubizm>.

<http://tr.wiktionary.org/wiki/sayr%C4%B1>, 11 Eylül 2010

<http://www.toplumdusmani.net/v2/resim/resim-sanatcileri/3795-auguste-rodin.html#Auguste Rodin Heykelleri>



- İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar; Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, Ocak 2010
- J.L.Martin. Ben Nicolson, Naum Gabo, Circle International Survey of Constructive Art Newyork, Praeger, 1971
- KARACAN, Nesrin; “Heykel Sanatında Çağdaş Kavramlar” Söyleşileri, 2008-2009
- LİPCHİTZ, Jasques; **My Life in Sculpture**, Viking Yay, New York, 1972
- LYNTON, Norbert, Modernizmin Serüveni, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004
- MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Soysal, 9. Basım, Metis Yayınevi, Temmuz 2005, İstanbul
- MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, 2 sunuş
- RAİNER MARİA, Rilke, **August Rodin**, Çev; Kamuran Şipal, 1. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul, Kasım 2002
- RILKE, Rainer Maria; **Auguste Rodin**, Çev: Kamuran Sipal, Cem Yayınevi, 2002
- RUHRBERG, Karl, Klaus Honnef, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke; Art Of The 20th Century, Taschen Yayınları, İspanya, 2000
- SÖZEN, Metin ve Uğur Tanyeli; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 9.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, Ocak 2007
- The Architectural Association Journal, London, vol. XLV, no. 518, April 1930
- TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, 8. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, Kasım2000
- WORRİNGER, WORRİNGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- YILMAZ, Mehmet, **Heykel Sanatı**, İmge Kitabevi, Ankara, 1999

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi,  
Ankara, Şubat 2006

YILMAZ, Mehmet, Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi,  
Ankara, Nisan 2004, Suzanne Katherrına Langer; “Bilimde Soyutlama  
Sanatta ve Sanatta Soyutlama”

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı:** Sümeyre DOĞRU

**Doğum yeri ve yılı:** MARDİN/Kızıltepe 1983

**Yabancı Dil:** İngilizce

### **Eğitim:**

**Lisans:** 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.

**Lise:** 1997, Kızıltepe Lisesi.

### **Ödüller:**

**2006** Bilkent Üniversitesi DNA ve Moleküler Biyoloji Laboratuvar'ı, "DNA ve Moleküler Biyoloji" Tasarım Yarışması **jüri özel ödülü**, Ankara.

**2007** Turgut Pura Vakfı Heykel Yarışması Sergisi, **Birincilik ödülü**, İzmir.

**2009** Turgut Pura Vakfı Heykel Yarışması Sergisi **Mansiyon Ödülü**, İzmir.

**2010** T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü "70. Devlet Resim ve Heykel Sergisi" Heykel Yarışması **Başarı ödülü**, Ankara

### **Kişisel Sergiler:**

2007 Lisans Mezuniyet Sergisi İ.T.O İzmir.

2010 "RAST", Heykel Sergisi İKSEV İzmir.