

**HEYKEL SANATINDA FIGÜRATİF
ANLATIM VE ARTİSTİK ANATOMİ**

Rahmi ATALAY
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir - 1998

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MEZARLIK BİLİMİ

ÖZET

Heykel sanatında figüratif anlatım ve artistik (sanatsal) anatomi başlıklı inceleme konumuzun ilk bölümünde günümüze kadar, figür ve figüratif görünümelerde varlık değeri kazanmış olan plastik sanatlar içinde; figür, form ve figürü oluşturan estetik değerleri alt başlıklarıyla açıklamaya çalıştık.

İkinci bölümde insan bedeninin morfolojik yapısına ait detaylara girmeden sanatsal anatominin heykel sanatındaki yerini ve akademik anlamda eğitime dayanan heykel sanatı içinde, insan bedeninin öğrenme, bilme ve biçimlendirme aşamasındaki gerekliliğini (incelemiş olduğumuz kaynaklarla) aktarmaya çalıştık.

İnceleme konumuzun üçüncü bölümünde ilkel çağların başlangıcından Rönesans'ın sonuna kadar olan dönemde, bölümler içerisinde, insan figürünün toplumlara göre farklılaşmasını ve süreç içerisindeki gelişmesini ele aldık. İlkel çağlarda inançlar yüzünden oldukça naif bir şekilde ele alınan insan figürünün, Antik Yunan ve Rönesansla birlikte kusursuz bir görünüm almasını ve Rönesans'ta yapılan bilimsel araştırmalarda, insan anatomisinin en ince ayrıntılarına kadar çözümlenmesinin, daha bilinçli bir biçimde, figüratif anlatıya yansımalarını değerlendirmeye çalıştık.

Dördüncü bölümde ise Modernizmin başladığı dönem olan 19. yüzyıldaki sanat ortamı ile bu ortamın değişen toplumsal yaşamla paralellliğini ortaya koymaya çalıştık. Bunu yaparken 19. yüzyılda geleneksellik ile modernizm arasında köprü konumunda olan ve figüratif anlatıma farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Rodin'in çalışmalarını değerlendirdik. Devamında 19. yüzyılda başlayan değişim rüzgârlarının sonucu olarak çok sesli bir sanat ortamının gündeme gelişini, bu ortam içinde önemli gördüğümüz beş akımı ve bu akımlar içerisinde figüratif anlatımı vurguladık.

ABSTRACT

In the first part of this study, I tried to explain the aesthetic values forming the figure under the subtitle in the plastic arts gaining the existence value in the figurative appearances under the title figurative and artistic anatomy in the sculpture art.

In the second part of my study, I tried to give the necessity of the mankind at the rank of learning, knowing and forming within the sculpture art leaning to the academic education and without entering the details of the mankind morphologic structure.

In the third part of this study, we examined the differentiation of the mankind figure and the development during the period starting from the primitive centuries up to the end of the Renaissance. I tried to evaluate the faultless mankind figure within the Greek and Renaissance Period and to analyze the mankind anatomy and to describe the figurative leaning.

In the fourth part of my study, I tried to make clear the parallelism of the arts of the 19th Century period with the changing social life. I also evaluate the Rodin's works bridging the traditionalism with

modernism and approaching the figurative telling from a different view. I also emphasized the sounding artistic medium starting in the 19 th Century and five important artistic trends in this period and the figurative narration.

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|------------------------|-------|
| RESİMLER LİSTESİ | x |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | xii |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM FİGÜR

| | |
|--|----|
| 1. FİGÜR NEDİR | 3 |
| 2. FORM | 4 |
| 2.1. Form ve Figür İlişkisi | 5 |
| 3. FİGÜR ÇEŞİTLERİ | 6 |
| 3.1. İnsan Figürü | 6 |
| 3.2. Hayvan Figürü | 7 |
| 3.3. Mitolojik Figür | 8 |
| 3.4. Fantastik Figür | 11 |
| 3.5. Reel (Gerçek) Figür | 12 |
| 3.6. Stilize Figür | 12 |
| 4. FİGÜRÜ OLUŞTURAN ESTETİK DEĞERLER | 20 |
| 4.1. Ölçü-Oran | 20 |
| 4.2. Doku | 21 |
| 4.3. Espas (Aralık-Boşluk) | 22 |
| 4.4. Işık-Gölge | 24 |
| 4.5. Yatay-Dikey | 25 |
| 4.6. Simetri-Asimetri | 26 |

İKİNCİ BÖLÜM ARTİSTİK ANATOMİ

| | |
|--|----|
| 1. ANATOMİNİN TANIMI..... | 28 |
| 2. ARTİSTİK ANATOMİ VE GEREKLİLİĞİ | 28 |
| 3. HEYKEL SANATI İÇİNDE ARTİSTİK ANATOMİ | 30 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM İNSAN FİGÜRÜNÜN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL SANATINDAKİ YERİ

| | |
|---|----|
| 1. İLKEK ÇAĞLARDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ | 37 |
| 1.1.1. İlkel Çağlarda Figürün İşlev Değeri | 39 |
| 2. MEZOPOTAMYA SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ | 42 |
| 2.1 Mezopotamya Sanatında Figürün İşlev Değeri. | 46 |
| 3. MISIR SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ | 49 |
| 3.1. Mısır Sanatında Figürün İşlev Değeri | 53 |
| 4. ANTİK YUNAN SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ | 57 |
| 4.1. Yunan Sanatında Figürün İşlev Değeri | 63 |
| 5. RÖNESANSTA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ | 70 |
| 5.1 Rönesansta İnsan Figürü ve İşlev Değeri | 78 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 19. YÜZYIL VE SONRASINDA HEYKEL SANATI İÇİNDE FİGÜR

| | |
|--|----|
| 1.1. 19. YÜZYILDA SANAT ORTAMI | 86 |
| 1.2. 19.YÜZYIL HEYKEL SANATINDA RODİN'İN YERİ VE FİGÜR ANLAYIŞI | 90 |

| | |
|---|------------|
| 2. 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI VE 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA GELİŞMEKTE OLAN MODERN SANAT İÇİNDE FİGÜRATİF HEYKEL | 99 |
| 2.1. Soyut Dışavurumculuk'ta Figüratif Anlatım..... | 99 |
| 2.2. Kübizim'de Figüratif Anlatım..... | 103 |
| 2.3. Fütürizm'de Figüratif Anlatım | 111 |
| 2.4. Konstrüktivizm'de Figüratif Anlatım | 114 |
| 2.5. Dada Hareketinde Figüratif Anlatım | 117 |
| | |
| SONUÇ | 120 |
| | |
| YARARLANILAN KAYNAKLAR | 123 |

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

- Resim 1.** Michelangelo Buonarroti, David, Roma
Vatikan Müzesi, Mermer. 14
- Resim 2.** Rodin, The Gates of Hell, 1887, Paris Müzesi, Bronz. 15
- Resim 3.** Old Centour, Eros torments old man-horse,
Louvre Müzesi, Mermer. 16
- Resim 4.** Salvador Dali, Milo Venüsü, 1936, Rotterdam
Baymans-Van Beuningen Müzesi, Boyalı Bronz. 17
- Resim 5.** Rodin, The Kiss, 1886-98, Paris Müzesi, Mermer. 18
- Resim 6.** Zadkin, Tors, 1939, e'bene coll. H. Hoppenot,
Paris, Ahşap. 19
- Resim 7.** Buruno Lucchesi, Ekorşe Çamur. 36
- Resim 8.** Larussel Venüsü, Doğu Fransa, Kireç Taşı. 40
- Resim 9.** Willendorf Venüsü, Batı Avrupa, Kireç Taşı. 41
- Resim 10.** Lagaş Kralı Gude, Paris Louvre Müzesi, Diyorit. 47
- Resim 11.** Lagaş Kralı Gude, Paris Louvre Müzesi, Diyorit. 48
- Resim 12.** Amenofis IV, Kahire Mısır Müzesi, Toprak. 54
- Resim 13.** Prenses Kawit'in saç tuvaleti, Kahire Mısır Müzesi. 55
- Resim 14.** Firavun Kefren, Kahire Mısır Müzesi, Siyah Diyorit. 56
- Resim 15.** Olasılıkla Kleobis ve Biton, Delphio Müzesi. 65
- Resim 16.** Miron, Disk Atan Adam, Münih Glyptothek,
Tunç heykelin Roma dönemine ait kopyası, Mermer. 66
- Resim 17.** Polykleitos, Cirit Tutan Adam, Kalıptan Çoğaltma,
Oxford. 67
- Resim 18.** Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dianysos, Mermer. 68
- Resim 19.** Lysippos Apoksiyomenos, Roma Vatikan Müzesi,
Mermer. 69

| | |
|---|-----|
| Resim 20. Leonardo Da Vinci'nin Anatomi Araştırmaları, Windstor şatosu, Kraliyet Kitaplığı. | 79 |
| Resim 21. Leonardo Da Vinci'nin Figür Oranlarına dair şeması. | 80 |
| Resim 22. Leonardo Da Vinci'nin Anatomi Araştırmaları, Vinstor şatosu, Kraliyet Kitaplığı. | 81 |
| Resim 23. Michelangelo Buonarrotti, Pieta, Roma Vatikan Müzesi, Mermer. | 82 |
| Resim 24. Michelangelo Buonarrotti, Musa, Roma San Pietro in, Vincoli, Mermer. | 83 |
| Resim 25. Rodin, Kırık Burunlu Adam Büstü, 1864, Paris Rodin Müzesi, Bronz. | 95 |
| Resim 26. Rodin, Havva, 1881, Paris Rodin Müzesi, Bronz. | 96 |
| Resim 27. Rodin, Calais Burjuvaları, 1889, Paris Rodin Müzesi, Bronz. | 97 |
| Resim 28. Rodin, Donaid, 1885, Paris Rodin Müzesi, Mermer | 98 |
| Resim 29. Lehmbruck, Diz Çökmüş Kadın, Bronz. | 102 |
| Resim 30. Pablo Picasso, Avinon'lu Kızlar, 1907, New York, Modern Sanat Müzesi, Tual Üzerine Yağlı Boya. | 107 |
| Resim 31. Pablo Picasso, Boğa Başı, 1943, önceden sanatçının kolleksiyonundaydı, Bisiklet selesi ve Gidonundan kalıplanmış Bronz döküm. | 108 |
| Resim 32. Henri Laurens, Gitar Çalan Kadın, 1919, Denise Laurens Koleksiyonu, Taş. | 109 |
| Resim 33. Jacques Lipchitz, Yarı-Ayakta Figür, 1915, Londra Tate Galeri, Taş. | 110 |
| Resim 34. Umberto Boccioni, Yürüyen Adam, 1913, Bronz. | 113 |
| Resim 35. Naum Gabo, Yeni İnşa Edilmiş Büst, 1916, Metal Üzerine Selüloid. | 116 |
| Resim 36. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, İndiana Üniversitesi Sanat Müzesi, Porselen. | 119 |

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

- Şekil 1. A- Medial Plan, B- Frontal Plan, C- Transversal Plan 33
- Şekil 2. Polykleitos'un Canon Şeması. 64
- Şekil 3. Heinrich Vogtherr, Başlar ve Ayaklar. 84
- Şekil 4. Erhard Schön, Şematize Edilmiş Kafa ve Bedenler. 84
- Şekil 5. Heinrich Lautensack, Şematize Edilmiş Çocuk Figürleri. 85

GİRİŞ

Plastik sanatların önemli dallarından biri olan heykel sanatı, tarihsel süreç içinde, farklı yenileşme hareketleriyle günümüze kadar çok çeşitli görsel biçimlerle gelişim göstermiştir.

Heykel sanatının tarihsel sürecine bakıldığında, başlangıçta korktuğu veya avlamak istediği hayvan figürlerini mağara duvarlarına çizen insanoğlu, zamanla kendisini tanımış; inançları doğrultusunda yaptığı totemlerle tanrılarına göndermeler yapmıştır. Totemler kimi zaman büyüsel güce sahip olmuş; kimi zaman onları düşmanlarından korumuş; kimi zaman öbür dünyada yalnız kalmaması için ölümlerle birlikte gömülmüş; kimi zaman da bereket sembolü olmuştur. Gerçek ya da “gerçekçi” figürler ilk dönemlerin temel biçimlendirişlerini oluşturmuştur. Masklar, totemler, mağara ortası heykeller, heykelcikler, basit toplumsal yaşama biçimlerinin gerçekçi yansımaları olmuştur.

Figürün bu üç boyutlu ifadeleri zaman içinde geliştirilerek çok farklı görünümler almış; bulunduğu çağın düşünce yapısına göre biçimlenmiştir. Mısır’da eşsiz bir düzeye ulaşan heykel sanatı

Mezopotamya'da gelişmiştir. Heykel sanatında klasik dönemin başladığı Antik Yunan'da insan figürü ideal bir biçimde yetkinleştirilmiştir. İdeali yakalama arzusu Antik Yunanda figürün kusursuz görünümünü oluşturmuştur. Rönesansla birlikte bilinçli bir gözlem yetisinin sanat alanına girmesi, insan figürünün merkezi olan heykel sanatında sanatsal anatominin gündeme gelmesini sağlamış ve figür kendi içindeki estetik değerleriye bir bütün olarak biçimlendirilmiştir.

Toplum biçimlerinin gelişimine bağlı olarak; endüstriyel atılımlar, toplumlarda kökten bir değişimin kaynağı olmuş; bu yenileşme hareketleri insanların düşünce yapılarında büyük değişimleri beraberinde getirmiştir. Dünyanın dokusunu değiştirmek isteyen sanatçı figüre farklı bir açıdan bakmıştır. 19. yüzyılda Romantizmle birlikte Rodin; insan bedeninin duygusal dramını heykellerinde biçimlendirmiştir. Yirminci yüzyılda heykel sanatı; teknik, malzeme, konu ve biçim açısından büyük bir atılım göstermiştir. Naum Gabo, Wilhem Lehmbruck, Barloch, Umberto Boccioni, Antoine Pevsner, gibi sanatçılarla heykelde geleneksel figür anlayışı yerine, betimsel olmayan, soyut öğelerin birlikteliğine dayalı ürünler verilmiştir. Heykelde iki temel öğe ele alınmıştır; mekan (uzam) ve kütle. Bunlarla birlikte heykel; form, yüzey, ışık-gölge, renk, doku, espas, yatay-dikey, simetri-asimetri gibi tasarım öğeleriyle biçimlendirilmiş ve varlık değeri kazanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FIGÜR

1. FIGÜR NEDİR

Plastik sanatlarda, varlığından yararlanılarak, dış dünyadaki nesnel gerçekliğine gönderme yapılan her oluşum figürdür. Figür, dünyada var olan canlı ve cansız herşeydir. Figürün birçok tanımı yapılmaktadır: “Resim ve her tür varlık ve nesnenin genel adıdır” (SÖZEN-TANYELİ 1986, s. 84); “Figür resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, gerçek ya da hayal ürünü, her tür varlık veya nesnedir” (TURANI 1995, s. 42). Figüratif heykel, herhangi bir varlığın veya nesnenin almış olduğu biçimi, estetik değerlerle temsil eden heykeldir. “Bir mermer parçasından oyulmuş figür, artık bir mermer figüründen fazla bir şeydir, artık o insanlığın taşla ölümsüzleştirilmiş seçkin bir idealidir” (EDMAN 1977, s. 50).

Figür, varlıkların ve nesnelerin oluşturduğu bir görüntü gerçekliğidir (realitesidir) ve kaynağı doğadır. Figüratif anlatım ise doğal veya yapay varlıkların, plastik sanatlardaki yoruma bağlı

görünümleridir. Her varlık, her nesne aynı zamanda bir içerik-bir anlamdır. Varlık; oluş olarak görünüş ve içerik-anlam bütünlüğüdür. Figür bir yapay varlıktır. Varlık olduğu için de bir özü, anlamı, içeriği vardır. Kısaca figür; içsel anlamın, özün kazandığı görünüştür.

2. FORM

Form, heykel plastiği içinde, üç boyutlu tasarım öğelerinden en önemli olanıdır. Form üzerine birçok tanım yapılmaktadır: “*Bir şeyin şekli anlamına gelir*” (TURANI 1995, s. 23). “*Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir*” (TANYELİ-SÖZEN 1986, s. 41). Her formun kendini çevreleyen sınırları vardır. Uzay boşluğunda canlı ya da cansız her oluşumun kendine özgü bir formu vardır. Wong’a göre: “*Üç boyutlu mekan (uzay) içinde bir yer, bir hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel eleman Form olarak adlandırılır*” (WONG 1972, s. 9). Atalayer’e göre “*Form, uzayı yüzeyleriyle sınırlayan her varoluştur*” (ATALAYER 1994, s. 156). Burada amaç işlevsel bir değeri olan oluşumun, kapladığı alana yüzeyleriyle egemen olmasıdır. Form; kendi yasalarıyla boşluğu sınırlandıran ve bulunduğu boşluğa hacmiyle egemen olan üç boyutlu gerçekliktir.

Form heykelin vazgeçilmez yapı birimidir. Heykel plastiği içinde form, tek başına veya örgütlenmiş bir görünümün konturları ve yüzeyleriyle oluşturduğu, anlamlı bir bütünlüktür. Her heykel tek başına bir form veya formların oluşturduğu görünümdür.

2.1. Form ve Figür İlişkisi

Her figür, kendi yüzeyle varolan bir form bütünlüğüdür. Her form figür değildir. Ama her figür örgütlenmiş bir form bütünlüğüdür. *“Her varoluş iç ve dış şartlara göre sınırları olan bir bütündür. İşte genel olarak her varoluşun-sentezin “dış görünüşü”, onun “şekli”ni (formunu) oluşturur. Yani bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş “form”dur”* (ATALAYER 1994, s. 162). Her figür aynı zamanda bir biçimdir. Her figürün bir biçimi vardır. Anlatım aracı olarak figürü ve biçimi aynı anlamda ele alabiliriz.

Biçim canlı varlıkların anlık görünümüdür. Buna karşılık form: figürün veya figürün almış olduğu biçimin dış yüzeyini çevreleyen hacimsel görünümüdür. *“Biçim yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı , formda konturları olan şekildir”* (HODGEN). Bu tanıma bir örnekle açıklayacak olursak: Michealangelo'nun yapmış olduğu Musa heykelinde, figürün biçimini oturur pozisyondaki anlık bir görünüm oluşturmaktadır. Figürün formunu ise oluşturduğu yüzeyle, insan bedeninin yapısal özelliklerini yansıtan anatomik görünüm, bedeni saran draperi ve diğer elemanlar oluşturmaktadır. Hodgen'nin tanımına göre: Musa heykelinin bütününe kaplayan formun, başta figür olmakla birlikte figürü oluşturan öğelerin sınırlandırmış olduğu bir yüzeyselliği, bir hacmi ve formu tanımlayan konturları vardır. Formu, temel yapı olarak ele alan Hegel'e göre *“Şekil, uzamsal olarak yayılımlıdır, sınırlıdır, figüre sahiptir. Biçim, renk, hareket vb. bakımından farklıdır ve bu tür farklılıkların çok çeşitliliğidir”* (HEGEL 1994, s. 125).

Kısaca figür ve form arasındaki ilişkiyi şöyle açıklayabiliriz. Figür: belli bir hacmi olan yüzeylerin oluşturduğu anlamlı bir form bütünlüğünün, anlık görünümüdür.

3. FİGÜR ÇEŞİTLERİ

3.1. İnsan Figürü

İnsan tarih öncesi dönemden, günümüzdeki modern döneme kadar, tüm eylemleriyle, insanı sorgulayan her sanatsal faaliyete kaynak olmuştur. “İnsan, doğanın sahip olduğu en güzel ve en anlamlı varlıktır. Kuşkusuz varlığının en güzel yanı, sanat olgusuna sahip tek canlı olmasıdır” (ULABA 1996, s. 91). İnsan sosyal yaşamda üstlendiği rollerle hayatı yönlendirmektedir. Bu çabada almış olduğu her pozisyon bir fotoğrafçının kadrajında, bir ressamın tuvalinde, bir heykeltıraşın kompozisyonunda yer almaktadır. “Çünkü resimlerde yaşadığı toplumun bir bireyi ve aynı zamanda bireysel bir kişilik olarak her zaman kendisini anlatmıştır. Dolayısıyla kendisini en iyi şekilde ifade edebilmek için insan yüzünden, biçiminden ve doğal olarak, insanın katıldığı her içerikten yararlanmak zorunda kalmıştır” (ULABA 1996, s. 91).

Sanat insanı merkez almıştır ve “Burada her şey insan içindir ve insana göredir” (TUNALI 1996, s. 177). Bununla birlikte; “Sanatın yaratıcısı da objesi de insandır” (TUNALI 1996, s. 178). İnsan model olarak kullandığı kendisiyle, birçok şeyi sorgulamış ve birçok iletide

rastlıyoruz. Vahşi hayvanlardan çok bu gibilerini tercih ediyorlar. Çoğu zaman gövde insansa heykelin başı hayvan, başı insansa sfenkste olduğu gibi gövde hayvan olarak tasvir ediliyor. Hele tanrı Horus'un heykelleri daima insan gövdeli şahin başlı yapılmıştır" (GÜVEMLİ 1968, s. 29).

Mezapotamya sanatında insan figüründen çok hayvan figürü işlenmiştir. Bu figürlerde biçimden çok ifadeye önem verilmiştir. *"Bilhassa yaralı hayvan figürlerinde hayvanlara adeta insancıl bir ıstırab verilmiştir"* (GÜVEMLİ 1968, s. 41). Antik Yunan'da da önceki dönemlerde olduğu gibi insan figürleri yer yer yarı hayvan, yarı insan olarak betimlenmiştir. Hayvanlardan alınan detaylar insanla bir bütün olarak kompozisyona dahil edilmiştir. Rönesans ve sonrasında da hayvan figürleri insanı konu alan birçok kompozisyonda farklı görünümler almıştır. Genelde, buldukları kompozisyonlarda insan figürleriyle eşdeğer bir işçilikle yansıtılmışlardır.

Kısaca, hayvan figürleri form zenginliği bakımından ve insan yaşamında aldıkları rollerle, bazen tek başlarına bazen gruplar halinde, (insanlarla veya bir nesneyle birlikte) pek çok kompozisyonda işlenmiştir (Resim 2).

3.3. Mitolojik Figür

Mitoloji, mitoslarda canlandırdığı ölümsüz veya ölümlü kahramanlarıyla, edebiyat başta olmak üzere, birçok sanat dalının çıkış

noktası olmuştur. *“Taşydıkları sezgi gücü, yer yer insan yaradılışındaki zaaf ve tutkuları, çağlar üstü bir kesinliğe, çok yönlü bir kullanım imkanına bağlamış olmalarıyla mitoslar, bugünde sanatın yararlandığı bir ilham ve kültür kaynağıdır”* (NECATİGİL 1969, s. 7). Mitolojide adı geçen kahramanlar doğada var olan güçleri temsil etmektedirler. *“Yeri, göğü, suları, birer tanrı saydılar. Onlara birer insan şekli verdiler”* (NECATİGİL, 1969, s. 7).

Mitolojik figürlerde ölümsüzler, ölümlüler ve çeşitli hayvanlar işlenmiştir. Yunan mitolojisinde, ölümsüzlerin (başta Zeus olmak üzere) birçok heykeli yapılmıştır. Phidios ve *“Phidios’ın izinden giden heykeltıraşlar, tanrıların ve insanların efendisi olan Zeus’u, çoğu zaman bir taht üzerinde oturmuş olarak tasvir ederler. Vakur baş, fırtınalara kumanda eden bir kudret ve şiddet ifade eder. Fakat aynı zamanda onun bakışlarında sukunet ve güzel günlerin göklerdeki saflığı vardır. Bir aslanın yeleleri gibi bol ve sık saçlar onun geniş alnını süsler ve çehresinin iki tarafına kıvrılmış olarak düşerler”* (CAN 1994, s. 39). Ölümsüzlüğün vermiş olduğu kudret, figürlerin dış görünümünü de olduğu gibi sarar. Ölümlüler olan insanlar da Prometheus tarafından bedene kavuşturulmuştur. *“Rivayete göre Prometheus, heykel yapmasını bilen bir titandı. O yalnız bir insan heykeli yapmamıştı. Birçok heykeller yapmış, onlara can vermişti”* (CAN, 1994, s. 12). Ölümlü figürlerin görünümünde yer yer kusurlara rastlanmaktadır. Bunun nedeni de atölyesinde çalışmakta olan Prometheus’un alkol aldıktan sonra heykellerini şekillendirmesidir. *“Çamurdan, insanlara ait birçok kollar,*

bacaklar, kafalar, kalpler yapmıştı. Yaptığı uzuvları birbirine ekleyerek tamamladığı küçük heykelleri raflara diziyordu. Fakat daha işini bitirmemişti. O sırada şarap tanrısı Dionysos atölyeye geldi. (Prometeus, çok çalıştın, yoruldu, haydi biraz gezelim, eğlenelim.) dedi. Gezdiler, eğlendiler, şarap içtiler. Prometeus atölyesine döndüğü zaman azıcık sarhoştı. Bu yüzden bazı hatalar yaptı” (CAN 1994, s. 12).

Mitolojide kadın figürü olarak dikkati çeken tanrıçaların içinde en güzeli Afrodit'tir. Ölümlülerde bedene kavuşturulan Pandora için de Afrodit'in bedeni model olarak kullanılmıştır. Mitolojide rastladığımız hayvan figürleri at, at sineği, Amaltheia, sütüyle Zeus'u besleyen keçi, karga, serçe ve güvercindir. Mitolojide hayvana ve bitkiye dönüşen insanlar da vardır. Örnek olarak Daphne gösterilebilir. *“Apollon, güzel nymphe Daphne'ye aşık oldu, nymphe'nin peşine düştü. Tam yakalayacağı sırada peri kızı dua etti, bir defne ağacı (Yun. daphne) oluverdi” (NECATİGİL 1960, s. 88).* Hayvandan insana dönüşen myrmidon'lar, yarı insan yarı hayvan olarak da Harpyi'ler, Siren'ler, Satyr'ler, Silenos, Sphinks, Vetrion bilinmektedir.

Çalışlar'a göre: *“Mitoloji kişileştirme adı verilen, dünyayı estetiksel olarak anlamının bir tarzına yol açmıştır” (ÇALIŞLAR 1984, s. 32).* Bu kişileştirme mitolojik figürü diğerlerinden farklı kılmaktadır. Kişileştirilmiş doğa güçleri, görsel olarak mitolojik figürü güçlü kılmış ve bağlı buldukları mitosun görsel anlatım aracı olmuşlardır (Resim 3).

3.4. Fantastik Figür

Fantastik, gerçekdışı ve hayal ürünü bilinçaltı oluşumları anlamına gelmektedir. Tamamen bilinçaltının kurguladığı, nesnel dünyayla ve yaşamla gerçek anlamda hiç bir bağı bulunmayan elemanların yer aldığı düşler aleminin yansımaları ve biçimleridir. Bu fantastik biçimler ve kurgular bilinçaltı dünyasının uyanık rüya veya sürreel vizyon (gerçeküstü) olarak dile getirilen eyleminin ürünleridir.

Hayal ürünü olan bu oluşumları yansıma ve biçimlendirme amaçlı fantastik görünüm, 20. yüzyıl başlarında sürrealizm akımıyla etkili bir biçimde kendini göstermiştir. “*Sevdiğim herşey, düşünüp hissettiğim herşey beni özel bir varoluş felsefesine inandırmaktadır.*” (PASSERON 1982, s. 36) demektedir sürrealistler. Bilinçaltı dünyalarını her türlü akıl kontrollerinden arındırarak bu bilinçaltındaki karanlık dünyayı olduğu gibi güncelleştirmeyi amaçlamışlardır. Klee'nın deyimiyle sürrealist sanat “Görüneni vermiyor görünmeyeni görselleştiriyor.” Sürrealist anlayışa göre yaratıcı birey ve yaratıcı toplum bilinç altının harekete geçirilmesiyle oluşur.

Fantastik figürler de gerçeği yansıtmamakla birlikte gerçek yaşamdan algılanan veriler doğrultusunda düşler aleminin kurguladığı görünümüdür. Genellikle metamorfoza uğratılan ve başka varlıklardan transfer edilen bölümleriyle somut özelliklerinden uzaklaştırılan figürlerde anatomik yapıya önem verilmektedir. Yapısal özelliklerine sadık kalınmayan figürler asla varolmayacak düşler alemini temsil etmektedirler (Resim 4).

3.5. Reel (Gerçek) Figür

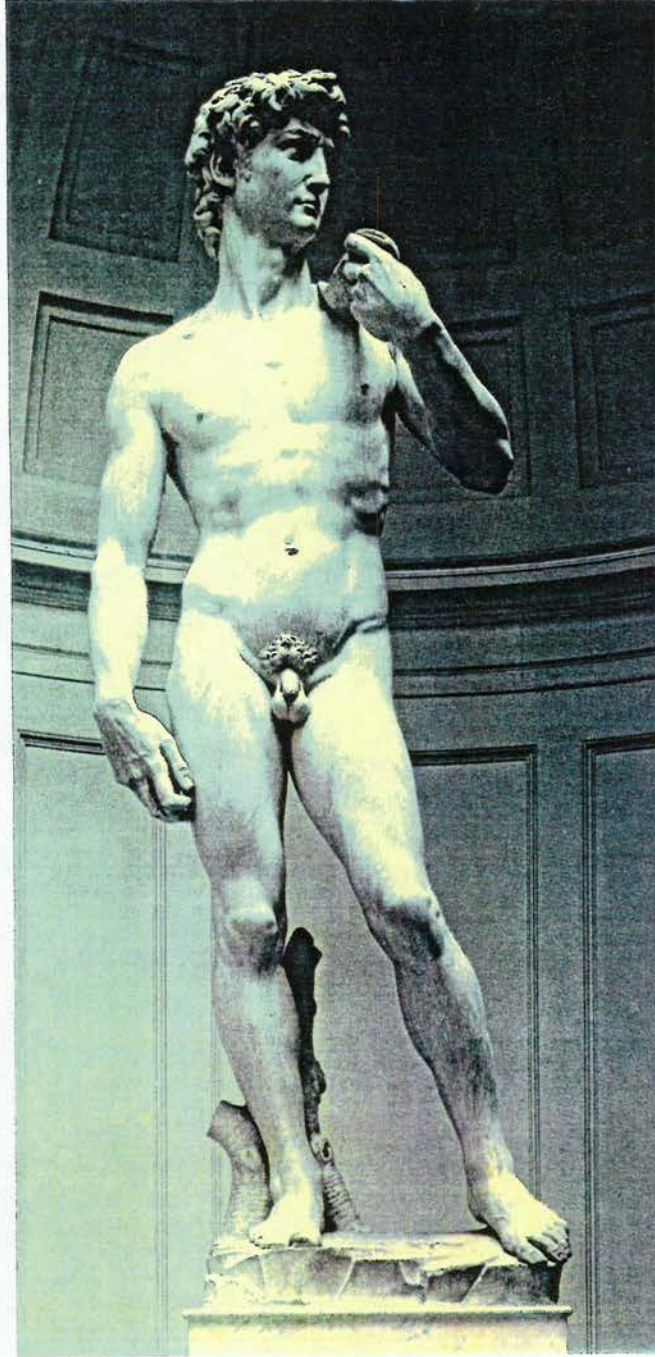
Gerçek görünüm, doğadaki gerçekliğin aynen aktarılması durumudur. Doğadaki varlıklardan ve nesnelere algılama sonucunda edindiğimiz fikirlerin ve bilgilerin aynen yansıtılması ve biçimlendirilmesi ilkesine dayanmaktadır.

Gerçekçi anlayış, üsluplaşmış görünümünden çok, çeşitli dönemlerde ele alınan bir yansıtma ve biçimlendirme anlayışıdır. Bu anlayış doğrultusunda biçimlendirilen her görünümün bir nesneyi ya da canlıyı aynen temsil etmesi ve tanımlaması zorunludur. Gerçek figür, ideali yakalama çabasında olan Antik Yunanla, insan anatomisi üzerindeki bilimsel araştırmaların başladığı Rönesansta doruk noktasına ulaşmıştır (Resim 5).

3.6. Stilize Figür

Yalınlaştırma ve üsluplaştırma kelimeleriyle de karşılanabilen stilizasyon, heykel plastiği içinde çokça kullanılan biçimsel bir anlatım tarzıdır. Stilize etmek (stilizasyon) doğada var olan nesnelere karakterlerine bağlı olarak bir amaç doğrultusunda yalınlaştırma, detaylarından arındırma, üsluplaştırma gibi bir plastik anlatım dilidir. Stilizasyon duyarlı ve bilinçli bir gözlem sonucunda edinilen izlenimlere bağlı kalınarak gerçekleştirilir.

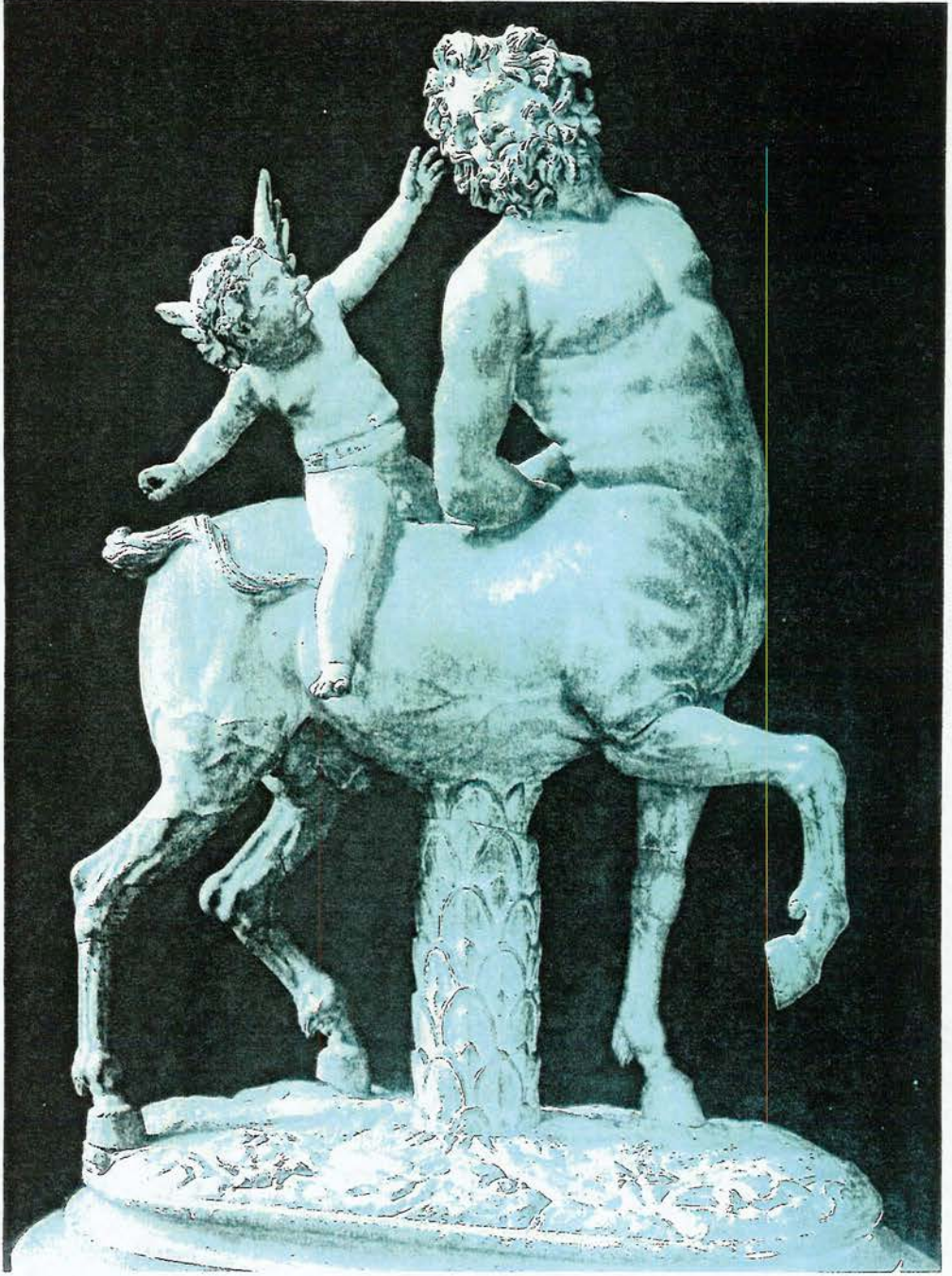
Stilize figür, figür benzerlerini de görünür kılan özelliklerden ayrılarak karakterini bozmadan yalınlaştırılmış, üsluplaştırılmış bir görünümdür (Resim 6). Bu yalınlaştırma reel bir figür üzerindeki pek çok içbükey ve dışbükey formu tek bir form ve yüzey altında toplayarak elde edilir. Stilize edilmiş her figür, doğadaki nesnel gerçekliğine gönderme yapabilen, daha doğrusu doğadaki nesnel gerçekliğini andıran, dönemlere ve kişilere göre farklı yorumlarla oluşturulmuş estetik görünümdür.



Resim 1: Michelangelo Buonarroti, David, Roma Vatikan Müzesi, Mermer.



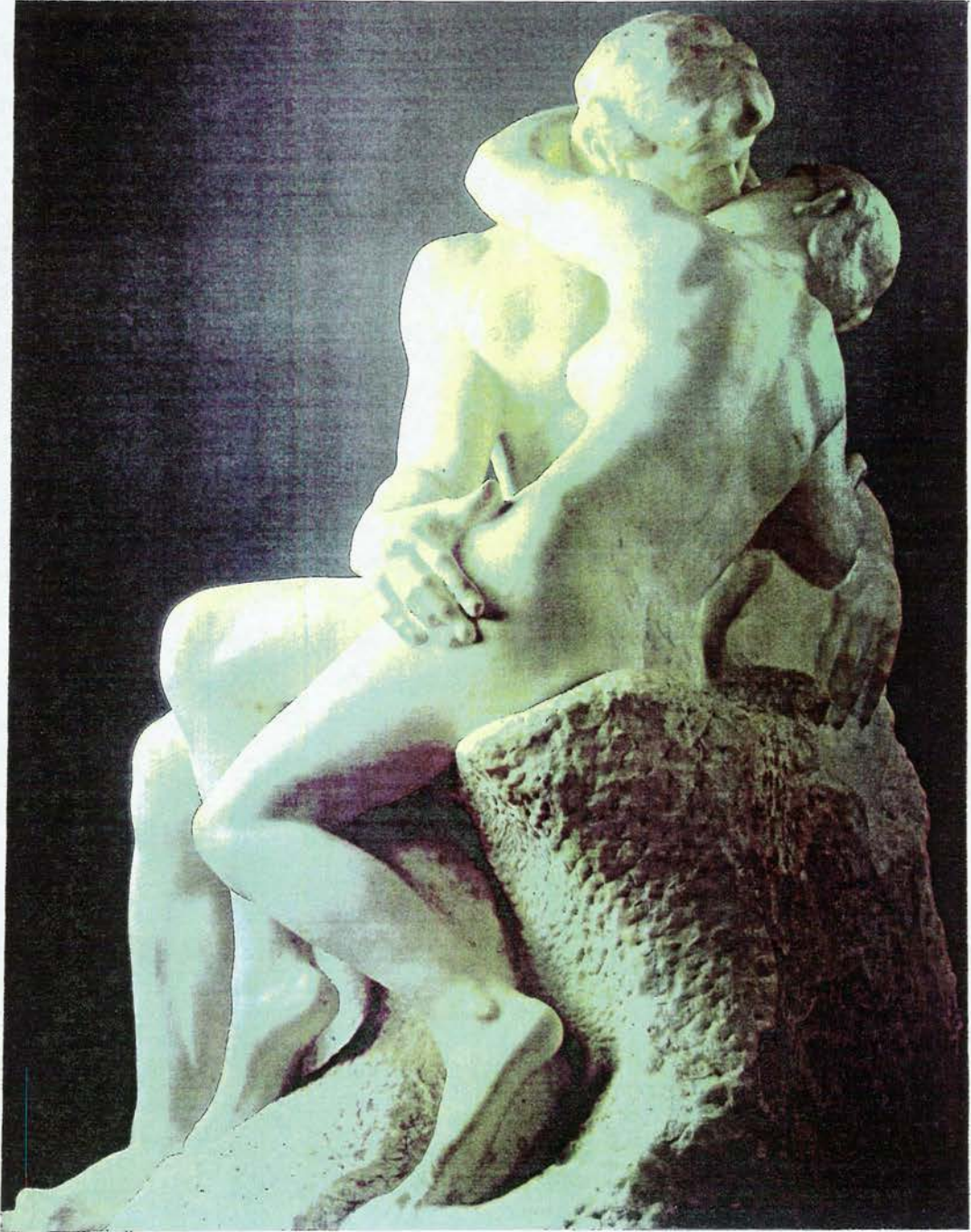
Resim 2: Rodin, The Gates of Hell, 1887, Paris Müzesi, Bronz.



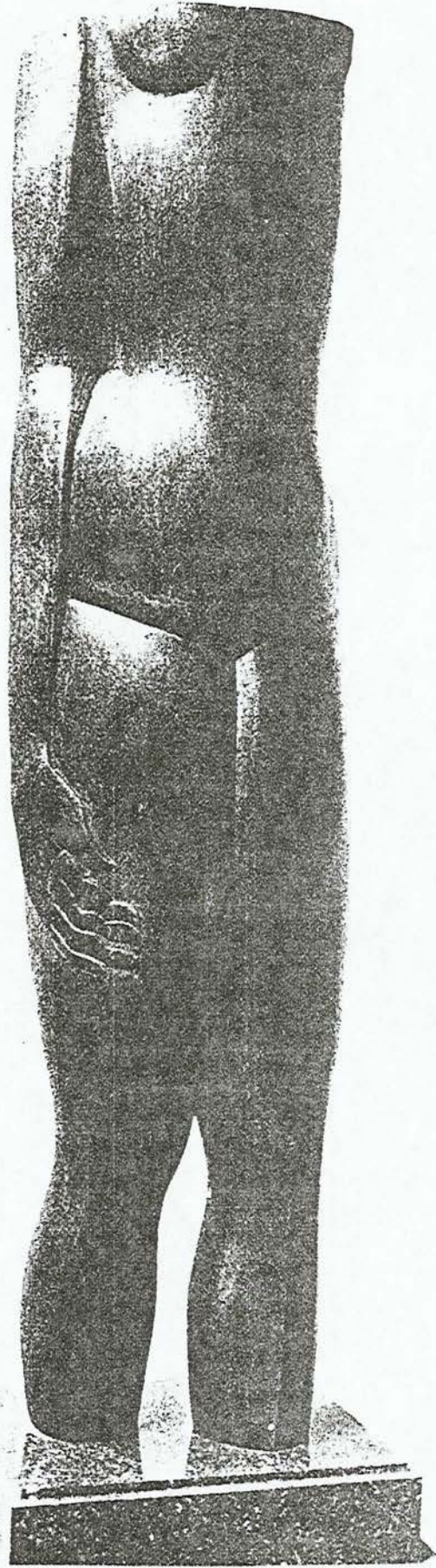
Resim 3: Old Centour, Eros torments old man-horse, Louvre Müzesi, Mermer.



Resim 4: Salvador Dali, Milo Venüsü, 1936, Rotterdam Baymans-Van Beuningen Müzesi, Boyalı Bronz.



Resim 5: Rodin, The Kiss, 1886-98, Paris Müzesi, Mermer.



Resim 6: Zadkin, Tors, 1939, e'bene coll. H. Hoppenot, Paris, Ahşap.

4. FİGÜRÜ OLUŞTURAN ESTETİK DEĞERLER

4.1. Ölçü-Oran

Ölçü, uzayda varolan, varlıkların veya nesnelere algılama sırasında ve algılandıktan sonra birimlerle ifade edilmesidir. Her oluşumun algılanabilir ölçüsü vardır ve bu ölçü sınırları içindeki özellikleriyle oluşumu görünür kılar. Algılama esnasında ölçü kavramı insana göre ve kıyaslama (tasım) yapılabilecek başka nesnelere göre birimlendirilir. Her oluşum başka bir oluşuma göre büyüktür veya küçüktür ve insana göre ölçü değeri kazanır. *“İnsan doğayı toplumu algılamakta daima kendi varlıksal ‘büyüklüğüne’ göre algılamada bulunur”* (ATALAYER 1994, s. 204). Gürer’e göre *“Ölçü bir nesnenin ne ise o olarak kaldığı bir çeşit sınır ya da çerçevedir”* (GÜRER 1990, s. 29). Ama yukarıda da belirttiğimiz gibi bir oluşumun büyük veya küçük diye ölçülendirilmesi kıyaslamaya tabi tutulacak bir çevrede varolmasını gerektirmektedir.

Her oluşum uzay boşluğunda durağan bir şekilde maddi bir ölçü bütünlüğü oluşturmaktadır. Bu ölçü bütünlüğünü algılayan insan bilinci ise kendini çevreleyen maddi ortamı büyüklüğüne ve küçüklüğüne göre biçimlendirir. İnsan, çevresindeki maddi ortamı kendine göre ölçülendirmiştir. Mimari, insana göre ölçülendirilmiştir. Ergonomi bilimi, insanın ölçülerine göre geliştirilmiştir. Plastik sanatlar da insan ölçülerini dikkate alarak gelişim göstermiş ve ürün vermiştir. Heykelde mekan ve form anlayışı insanı merkeze alarak gelişmiştir, insana göre mekan ve mekana göre heykel yapılmıştır. Yani insanı çevreleyen nesnel (maddi) ortam insan ölçü alınarak oluşturulmaktadır.

Plastik sanatlarda ölçü, oran-orantı uyumuyla ve bütünlüğüyle değer kazanmaktadır. Oran-orantı Antik Yunan'dan günümüze kadar güzelliği belirlemede kullanılmaktadır. Oran, bir bütünün kendini oluşturan birimlerle arasındaki uyumdur. *“Orantı (praportion) deyince iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasında hoş giden ilgi anlaşılır”* (TUNALI 1996, s. 207). Ünlü düşünür Platon *“Güzellik şu halde orantıdan, doğru orantıdan başka bir şey değildir”* (TUNALI 1996, s. 212) demiştir. Aristoteles ise güzeli, canlı veya cansız varlıkların kendilerini oluşturan parçaların uyum ve büyüklüğüyle açıklamıştır. Yani, her oluşumun kendi içinde bir uyumu ve ölçüsü olmalıdır. Bir insan figürü de kendini oluşturan parçalar ve o parçaların bütünlükle olan uyumundan meydana gelmelidir. Vücuttaki bir orantısızlık, güzeli ve uyumluyu algılamaya çalışan bireyi rahatsız eder. Güzeli olan, estetik olan, uyumlu olandır. Bu uyum hem heykelin kendi içinde hem de kaidesi ve mekanıyla bir bütünlük oluşturmalıdır. O halde ölçü ve ölçülendirme; birimleyerek, oranlayarak, insana özgü uyumlandırmadır.

4.2. Doku

Heykel plastiği içinde doku tekrara dayalı olan birimlerin yüzeysel görünümüdür. Doku tek başına bir anlam ifade etmeyip toplu olarak görsel gücü etkilemektedir. Her nesnenin kendine göre bir yüzeyi ve her yüzeyin kendine göre karakteristik bir görünümü vardır. Bu görünüm doku farklılıklarıyla çeşitlilik kazanır ve her nesnede farklı bir görünüm alır. Doğanın yapısal özelliği olan doku, dokunma ve görme duyusuyla

algılanmaktadır. Atalayer'e göre doku "Yüzeyi renk, ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri üçüncü boyuta götüren bir öğedir. Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eden öğedir" (ATALAYER 1994, s. 194).

Figüratif anlatımda doku, formun, biçimin ve nesnenin algılanmasında önemli bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Plastik sanatlarda uygulanan doku, yapay dokudur. Şiddetine, yoğunluğuna, yönüne, büyüklüğüne göre görünüme güç katar ve plastik olarak yüzeyi zenginleştirir. Yüzeyi oluşturan formlar doku aracılığıyla sıcak-soğuk, yumuşak-sert, mat-parlak gibi görüntü farklılıkları oluştururlar. Çeşitli malzemelerle, çeşitli doku görünümleri uygulanabilir. Bu yapay görünümler doğadan içleştirdiğimiz bilgilerin gereksinime bağlı olarak dışarlanmasıyla elde edilmektedir. Yani kaynağı doğadır. Kısaca doku, figürü oluşturan öğelerin algılanmasını sağlayan, aynı zamanda figürün niteliğinin ve ifadesinin görsel etkisini arttıran yüzeysel bir plastik anlatım dilidir.

4.3. Espas (Aralık-Boşluk)

Uzay boşluğunda paketlenmiş her görünüm boşlukta bir yer almaktadır. Bu boşluğu sınırlandıran paketlenmiş olan görünümlerin dış yüzeyleridir. Her oluşum kendini çevreleyen boşlukla anlam kazanır ve tanımlanır. Soyut olan boşluk, somut olan nesnelere boyut kazanarak görünümlerini sağlar. Boşlukta var olan her nesnenin, kendi içinde ve diğer nesnelere oluşturduğu bir aralık vardır. Aralık, nesnelere arasındaki uzaklıktır. Bu uzaklık, algılama sürecinde bir nesneyi başka

bir nesneye göre uzak-yakın, büyük-küçük, dar-geniş vb. olarak nitelendirmeye götürür. Bu nitelendirme algıda bulunan insanın işlev bakımından nesnelere bakış açısını genişletir. Fransızca bir terim olan *espas*; derinlik, aralık, boşluk, uzay boşluğu, nesnelere göre, nesnelere insanların bakış açılarına göre oluşturdukları perspektifi vermektedir. Kısaca *espas*, uzay boşluğunun dokusunu oluşturan varlıkları ve nesnelere çevreleyen hacimsiz soyut olan görünümüdür.

Müzikte ritm, resimde perspektif, yazıda aralık olarak algılanan *espas*, heykel sanatında bunların hepsini içine almaktadır. *“Heykel maddi varlığıyla, espasın tanımı gereği espasız düşünülemez. Gerçek espas içerisinde espaslı bir şekilde yer alır. Yani kendi ve çevresiyle, kendi ve kendi bölümleriyle olan espas ilişkileri ile vardır”* (UZ 1996, s. 2). Heykel oluşturduğu yüzeyleriyle insanın yaşamış olduğu mekanlarda işlevsel bir değer almaktadır. Heykeli biçimlendirmedeki amaç estetik ve işlevsel bir değer ortaya koymaktır. İşlevsel değeri olan bu estetik oluşum, insanın yaşamış olduğu çevredeki boşluğu, anlamı bir şekilde sınırlandırmalıdır. Heykelin kaynağı olan doğadaki her figür görünümünün, kendi içinde bir *espas* vardır. Figür kendini çevreleyen yüzeyleriyle hem kendini hacimsel olarak görünür kılar, hem boş-dolu birlikteliği oluşturur. Aynı zamanda da sınırlandırdığı boşlukla anlam kazanır. Her figürün -ister gerçek görünümü, isterse yoruma dayalı görünümü olsun- kendi kendini çevreleyen diğer oluşumlarla sınırlandırdığı bir boşluk vardır. İşte bu boşluk figüre hakim olan formların dışında kalan hacimsiz aralıktır. İnsan figürünü alacak olursak, başın, omuzların, kolların, gövdenin, bacakların, birbirleriyle

oluşturdukları bir bütünlük ve kendi aralarında oluşturdukları bir espas vardır. İnsan figürünü üç boyutlu bir heykel görünümü olarak ele alacak olursak figürün kendisiyle, kaidesiyle, bulunduğu mekanla ve aynı zamanda izleyici konumunda olan insanlarla bir bütün oluşturduğu bir espas söz konusudur.

4.4. Işık-Gölge

Bir enerji olan ışık, görsel algı için en önemli koşuldur. Uzay boşluğundaki paketlenmiş görünümleri birbirinden ayırt etmemizi sağlayan ışık kaynağıdır. Işıkla nesnelere üzerinde oluşan karanlık ve gölge o nesnenin boyut kazanmasını ve zihnimize üç boyutlu bir görüntü oluşturmasını sağlar. Nesnelere yüzeylerine düşen ışığın şiddetine göre görünüm kazanırlar. *“Eşyanın, varlığın ‘sınırlarını’ gösteren, diğer eşyadan ayırt edilmesini sağlayan, eşyayı yerine, pozuna ‘oturtan’-tesbit eden ışıktır. Hem gözde, hem beyin zarında ‘görüngünün’ can kazanması, var olması, ışık ile ilgilidir”* (ATALAYER 1994, s. 166). Uzay boşluğunda var olan yüzeyler, mekanlar, formlar ışık-gölge birlikteliğiyle anlam kazanır ve ışık gölge ilişkisiyle anlamlı görünümler oluştururlar. İnsan gözü, görme anında nesnenin üzerinde topladığı ışığın yansımalarından etkilenerek nesneyi bir ışık gölge görüntüsü olarak bilince kaydeder.

Heykeli var eden ve anlamlı bir görünüm olarak dışlaştırılmasını sağlayan, bilincimize kaydedilen anlamlı ışık gölge görünümlerinden oluşan nesnelere bütünlüğüdür. Heykeli, mekanı oluşturan, mekanı

tanımlayan ve düzenleyen üç boyutlu bir tasarım yapısallığı olarak gören Bauhaus Okulu üyelerine göre “Nesnelerin hacimlerinin insan gözünde algılanması nesnenin içinde bulunduğu mekanın ışıklığıyla ilgilidir. Başka bir deyişle, ışık, nesnenin plastik özelliklerini belirtmekle birlikte onun yapısal özelliklerini de yönlendirmektedir” (KILIÇ 1995, s. 24). Heykel plastiği içinde figürü oluşturan, formları güncelleştiren ışık ve ışığın yüzeylerde oluşturduğu gölge değerleridir. Anlamlı bir form, konturlarından kurtulup ışığın etkisiyle gölgesel bir değer kazanır.

Heykeldeki anlamlı üç boyutlu görünüm, sağlıklı bir ışık gölge birlikteliğinin malzemeye aktarılıp net formların algılanmasıyla oluşur. Etkisiz bir form, ışığı ve gölgeyi net olarak yansıtmayan anlamsız bir yüzey görüntüsüdür. Bunun içindir ki figürün etkili olarak algılanması yüzeylerde oluşan gölgelerin o yüzeyi tanımlayacak şekilde forma aktarılması gerekmektedir. Her figür uzay boşluğunda var olan bir nesnel görünümdür ve figürün heykel plastiği içinde anlam kazanması, üç boyutlu bir görünüm alması, üzerine düşen ışık ve gölge birlikteliğiyle oluşmalıdır. Etkisiz bir ışık gölge birlikteliği figürü kontur çizgilerinden kurtaramayan iki boyutlu bir görünümünden ileri götüremez. Figürü ve üçüncü boyutu var eden, mekan ve ışık gölge değerleridir.

4.5. Yatay-Dikey

Her figür yatay ve dikey birimlerden oluşmaktadır. Yatay ve dikey birimler figürü örgütleyen elemanlardır. İnsanın algılama sırasında

zihnine ilk kaydettiği görünüm nesneyi oluşturan yatayların ve dikeylerin oluşturduğu konturlardır. Yatayı ve dikeyi tanımlayan bu dış sınır çizgileri aynı zamanda figürü oluşturan birimlerin de paketlenmiş görünümelerini sınırlandırır. Yatay ve dikey TUTUNMA ile TIRMANMA (yukarı kalkma) içeriklidir. Hem yönü, hem hareketi tanımlar. Yatay; oturan-yayılan, zemine yakın olan, ağır olan, dingin olandır. Dikey, yerçekimine bir başkaldırı, tırmanma, hareketidir.

Yatay-dikey, plastik öge olarak aynı zamanda görsel algının dinamikleridir.

4.6. Simetri-Asimetri

Simetri iki veya üç boyutlu görünümelerde en az bir eksen merkez alınarak, görünümü oluşturan tüm birimlerin bir eksen etrafında eşit uzaklıkta bulunması durumudur. Simetri bir uyumdur. Görsel olarak eşit uzaklıkta algılanan parçaların bütüne ve bütünün ortasından geçen eksene olan uyumudur. Bu eksen dikey, yatay ve diyagonal olarak alınabilir. Bu eksen aynı zamanda dengeyi sağlayan merkezî çizgidir. “*Şekilsel denge tam bir simetriyi (reverse repetition) ifade eder. (Bir insan, hayvan, balık, böcek, çiçek, gemi, uçak, otomobil... çok eski dini resimler, eski mimari fasatlar)*” (GÜRER, 1990, s. 91). Yani görme duyusuyla algılanabilen simetri, bir bütünün ekseninin iki yanındaki aynılığın görünümüdür.

Figür olarak insan bedeni simetrik bir yapıya sahiptir. Bu simetrik yapı uzun dönemler sanattaki güzellik anlayışının kaynağı olmuştur. Grek felsefesinde, sanatında ve İtalyan Rönesansında güzellik anlayışı simetriye dayanır. Güzellik “*Parçaların simetrisinde bulunur, parmağın parmağa, bütün parmakların el ortasına ve el başlangıcına ve bütün hepsinin, Polykleitos’un kanon’unda yazılı olduğu gibi, birbirine olan simetrisinde bulunur*” (TUNALI 1996, s. 209). Polykleitos’un bu teorisi bir kural olarak uzun zamanlar görünüm kazanmıştır. Zaman içinde bu kurala karşı tavır niteliğinde yeni arayışlara gidilmiştir. Güzellik artık simetrik yapıda değil de asimetrik biçimlerde aranmıştır. Tüketilen simetrik yapıdaki figür, artık asimetrik görünümde değer kazanmıştır. Simetri ve asimetri, görsel dengenin ve fiziksel dengenin bir düzen ilkesidir. Aristo, güzeli simetriyle tanımlar. Bozulmuş bir simetri olan asimetri, hareketli formların dengesinde kullanılan bir düzenleme ilkesidir.

İKİNCİ BÖLÜM ARTİSTİK ANATOMİ

1. ANATOMİNİN TANIMI

Anatomi, canlı varlıkların yapılarını oluşturan bütün organların biçimlerini, yapılarını, karakterlerini inceleyen ve bu organların birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran bilim dalıdır. Tanınmış alman yazar Goethe “*Anatomi yaşayan vücudun yapı ve biçimini inceleyen ve öğreten bilim dalıdır*” (ORTUĞ 1991, s. 2) demektedir. Anatominin bizi ilgilendiren bölümü şekilbilim (dışyapı) olarak tanımlanan ve plastik sanatlarda artistik anatomi olarak ele alınan morfoloji bilimidir.

2. ARTİSTİK ANATOMİ VE GEREKLİLİĞİ

Sanat anatomisi, şekiller anatomisi, resim ve heykel anatomisi vb. biçimde adlandırılan sanatsal anatomi insan bedeninin morfolojik yapısını incelemektedir. Sanatsal anatomide amaç, insan bedeninin yapısını ve bu yapıyı oluşturan formların, yüzeylerin aldığı ve alabileceği görünümlerin nedenlerini, bilimsel verilerle ortaya koymaktır.

Şekilbilim, dışyapı anlamlarına gelen morfoloji bilimi, insan bedeni üzerindeki bilimsel araştırmalarıyla insan figürüne plastik sanatlar içinde akademik bir boyut kazandırmıştır. Richer “*Sanatsal anatomi terimi estetik ve bilim arasında hassas ve dinamik bir dengeye atıf yapmaktadır*” (RICHER 1971, s. 11) demektedir. Tıp dilinden uzaklaşmış olan sanatsal anatomi, figürü oluşturan estetik değerleri estetik ve sanatsal iletişim açısından ele almıştır. Figürü oluşturan bu estetik değerler; biçim, form, boş-dolu, az-çok, ışık-gölge, yatay-dikey ve dokudan ibarettir. Bu değerler sanatsal anatomi içeriğinde şekillenerek akademik dil kazanmış ve sanatçı için bilinçli bir alt yapı oluşturmuştur. “*Sanatsal anatomi insan formunun esrarlarını ve güzelliğini değerlendirmek için öğrencilere taban ve yön oluşturur*” (PARKERS). Sanatçılar için estetik bir iletişim aracı olan insan bedeni, morfoloji bilimi ve sanatsal anatomi bilgileriyle bilimsel bir alt yapı üstünde iki boyutlu ve üç boyutlu görsel verilerle desteklenmektedir.

Sanatsal anatominin resim ve heykel sanatının bir parçası ve alt yapısı olduğunu belirten Thomsen’a göre “*Anatomi çalışmalarında bir modelin, bir kara tahtanın ve zeki öğrencilerin yeri vardır. Fakat bunların yerine tabakalar, figürler, diyagramlar konulduğunda, sözsöz tanımlamanın akıcılığı yerine tanımlayıcı anatomi ifadeleri yer alacaktır*” (THOMSON 1964.). Bu açıklamada sanatsal anatominin insan figürünü öğrenme ve etüt aşamasındaki önemi vurgulanmaktadır. Sanatsal anatomi çalışmaları figüratif ağırlıklı olan ressam ve heykeltıraşlar için bir rehber niteliği taşımaktadır. Yüzeyi oluşturan

formların alt yapısının incelenmesi gereğini belirten Gerdy'ye göre *“Anatomi sanatçının görüş hassasiyetini arttırmakta ve yüzeyi şeffaf kılmaktadır. Anatomi bir büyüteç cam olup formları detayda görünür kılmaktadır. Fikirde oluşumu açık olduğundan formlar somut ve sadık olmaktadır”* (RICHER 1971, s. 13). Bu sözlerle şeffaflık ve doğruluk değerlerinin figürdeki önemi vurgulanmaktadır.

Bu açıklamalar doğrultusunda şöyle bir yorum yapabiliriz: Resim ve heykel sanatı figürle varlık değeri kazanmıştır ve her figür yüzeyleriyle boşluğu sınırlandıran paketlenmiş bir gerçekliktir. Sanatsal anatomi paketlenmiş bu anlamlı oluşumu bilimsel verilere bağlayarak görünür kılmaktadır ve niçin görüldüğü gibi olduğunu öğretmektedir. Sanatçıya düşen, bu veriler doğrultusunda sanat kavramı ile figür arasındaki ilişkiyi kurabilmek ve estetik iletişimi sağlayan anlamlı görünümün inşa edebilmektir. Kısaca morfoloji biliminin sanatsal anatomi adı altındaki verileriyle sanat olgusuna yansımaları, bilim ve sanat birlikteliğini vazgeçilmez bir şekilde ortaya koymaktadır.

3. HEYKEL SANATI İÇİNDE ARTİSTİK ANATOMİ

Heykel dolulukların ve boşlukların oluşturduğu, anlamlı form ve yüzey birlikteliğinden meydana gelen, üç boyutlu estetik iletişim aracıdır. Form oluşturma, formu anlamlandırma, şekillendirme, katı bir maddeyi yontma eylemiyle üç boyutlu bir görünüm verme gibi anlamlara gelmektedir. Genel bir tanımla heykel sanatı uzam (mekan)

içinde anlamlı üç boyutlu formları ve biçimleri görselleştiren sanat dalıdır.

Heykel sanatına çeşitli konular kaynaklık etmiştir ve bu konular yoğunlaşmış enerji türlerinden (taş, metal, ahşap, modern malzeme, vb.) biri veya bir kaçının biraraya gelmesiyle oluşturulan görünümle izleyiciye aktarılmıştır. Amacı üç boyutlu estetik objeyle bir iletide bulunmak olan heykel sanatı, günümüze kadar figür ve figüratif görünümle varlık değeri kazanmıştır. İnsan figürü de tarihsel süreç içinde günümüze kadar heykel sanatının vazgeçilmez kaynağı olmuştur. İnsan bedeni üzerindeki bilimsel araştırmaların sanatsal anatomiyle gündeme gelmesi ise akademik anlamda eğitime dayanan heykel sanatında, figürü tanıma ve öğrenme amaçlı bir altyapı oluşturmuştur. Form, yüzey, biçim oluşturma amaçlı heykel sanatı, sanatsal anatomiyle insan figürünün aldığı ve alabileceği biçimleri insan bedeninin iskelet, eklem ve kas sistemine bağlı bilimsel verilerle ele almıştır.

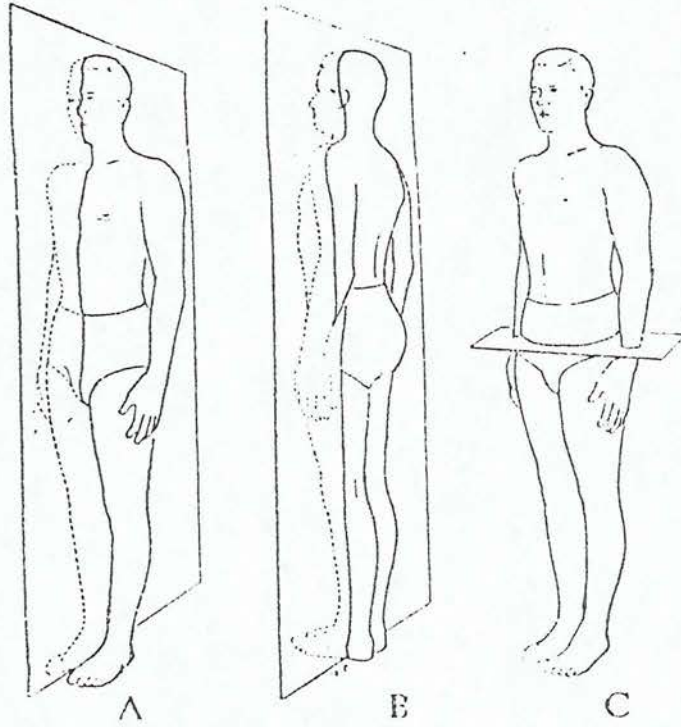
İnsan bedeni birçok sistemin uyumlu birlikteliğinden meydana gelmiştir. Bu sistemlerin en önemlisi ve heykel sanatını doğrudan ilgilendireni hareket sistemidir. Hareket sisteminin en önemli yapı birimleri iskelet, eklem ve kas sistemlerini oluşturan bölümlerdir. Sanatsal anatominin verilerine göre yüzeyde oluşan formlar iskelet sisteminin sınırlı hareketlerine bağlıdır. *“Figür kavramını yaratırken öğrenci bilmelidir ki formlar iskelete göre oluşturulmaktadır”* (RICHER 1971, s. 11). İskelet sistemi insan figürünün konstrüksiyonunu oluşturmaktadır ve figürde denge unsurunu sağlayan temel yapı birimidir. Thomson *“Burada inşa olacak güvenilir bir çerçeveyi hazırlar”*

olduğumuzda figürün oluşmasında kemiklerin şekli doğrudan bağıntılıdır. Bunlar guruplanması gereken dokuları, adaleleri, eklemleri tanımlamaktadır” (THOMSON 1964.) demektedir. Bu açıklamalarda önemli olan iskelet sisteminin tıbbi tanımı ve açıklaması değil figürün alabileceği pozisyonlarda formları etkileme derecesidir.

İnsan bedeninin dış yapısını oluşturan kas sistemi iskeleti ve iç organları örterek, kontrollü hareketleri sağlayan yapı birimleridir. Bedeni oluşturan her kasın üç boyutlu bir formu, kenarı, yüzeyi, başlangıç ve bitiş noktaları vardır. Birçok bölümde üzerinde bulunduğu iskelet yapısının formunu alarak yüzeyi oluşturmaktadır. Kasların gerilme ve gevşeme gibi yapısal özelliği her harekette farklı bir formu ve yüzeyi tanımlamaktadır. Heykel sanatını doğrudan ilgilendiren, kas ve kas guruplarının, durağan (spontane) ve hareket halinde aldığı biçimler ve formlardır. İnsan bedenini saran kaslar, heykel plastiği içinde form, yüzey ve plan olarak tanımlanır ve ifade edilir. Sanatsal anatomi, insan bedenini oluşturan her kasın, her yapı biriminin başladığı ve bittiği noktayı, aldığı ve alabileceği formları, planları, biçimleri, üç boyutlu estetik görünümler halinde görselleştirmektedir. Amaç nerede başlıyor, nerede bitiyor, hangi hareketle nasıl bir biçim alıyor ve bu biçimler nasıl bir form, yüzey ve plan oluşturuyor. Bu veriler sanatçının yorumuna göre gerçekçi bir şekilde ele alınmaktadır. “*Sanatçı model üzerindeki başlangıç ve bitim noktalarını belirler. Sonra kişisel imajını çizer ve insan vücudunun uzuvları arasındaki oranı belirler. Sanatçının kişisel imajı dikey olduğunda sanatçı dikeysel bir form çizebilir. Bir yabancı için sanatçının kişisel imajını uygulaması esrarlı gelebilir.*

Ancak sanatçının formları belirlemedeki çizgileri gerçekçidir”
(RICHER 1971, s. 11).

Kas gruplarının birlikteliği figür üzerinde geniş yüzeyler ve planlar oluşturmaktadır. Sanatsal anatomi bu geniş planlara dayanarak başta geometrize ettiği figürü sonrasında geniş planlar içinde plan araştırarak detaydaki görünümle inşa etmektedir.



Şekil 1: A- Medial Plan

B- Frontal Plan

C- Transversal Plan

Sanatsal (Artistik) anatomi simetrik olan insan bedenini kendi içinde ve kendi dışında birçok plan ve yüzey içine oturtmaktadır. Bu planları şöyle sıralayabiliriz:

Orta plan (Medial Plan): İnsan figürünün cepheden görünüşte ortadan iki eşit parçaya bölen plandır.

Arka Orta Çizgi: Medial planın figürün sırtında oluşturduğu çizgidir.

Ön orta çizgi: Medial planın figürün ön yüzünde oluşturduğu çizgidir.

Segittal Plan: Medial plana paralel geçen planlardır.

Frontal Plan: Figürün profilden görünümünü ortadan ikiye bölen plandır ve medial planı dikey olarak kesmektedir.

Transversal plan: Figürde dikey olarak bulunan medial ve frontal planı doksan derecelik açıyla enine kesen ve figürü dikdörtgen bir kutu içinde düşünerek kutunun yüzeyleriyle oluşturulan plandır.

1. Kranyal Plan (Süperiyör Plan): Transversal plana paralel olan ve figürün tepe noktasından geçen, kutunun üst yüzeyinin oluşturduğu plandır.

2. Kaudal Plan (İnferiyör Plan): Transversal plana paralel olan ve figürün taban noktasından geçen, kutunun alt yüzeyinin oluşturduğu plandır.

3. Dorzal Plan (Posteriyör Plan): Figürün arka yüzeyinden geçen ve kutunun arka yüzeyinin oluşturduğu plandır.

4. Ventral Plan (Anteriyör Plan): Figürün ön yüzünden geçen ve kutunun ön yüzeyini oluşturan plandır.

5. Lateral Plan: Figürün sağ ve sol tarafından geçen ve kutunun sağ ve sol yüzeyini oluşturan plandır.

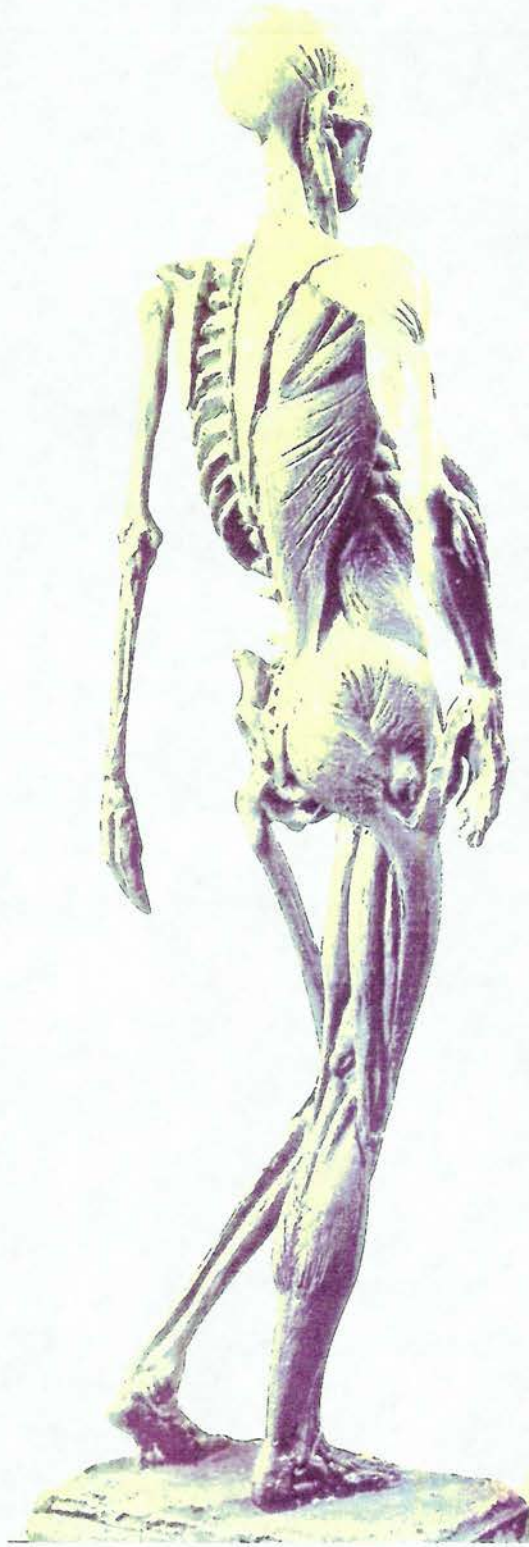
Bu planlar oluşum aşamasındaki figürün oranını-ölçüsünü, dengesini, çevresi ve kendi içindeki espası, kontur çizgisini yakalamak ve oturtmak, aynı zamanda etkili bir şekillendirme aşamasını tamamlamak için çok önemli yüzeysel bilgilerdir.

İnsan bedeninin detaylarına değinmeden ele aldığımız sanatsal anatomi bu geniş planlarının sınırlandırdığı kompleks bir oluşumdur. Bu oluşum içinde üç boyutlu görünüme sahip her formun sıralamasının iyi bilinmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda sanatsal anatomi sanatçılara bilgi verebilecek ve özgürce seçim yapabilmeleri için en doğru ve geçerli bilgileri sağlama amaçlıdır.

Bu bilgiler bilinçli bir gözlemin sonuçlarıdır. Kasların hareketlerini belirleyen gözlem olduğu gibi kasların farklı kısımlarının tam yerlerini göstermek fizyolojik gözleme dayanır. Bu da Rönesans'ın ilk zamanlarından günümüze kadar gelmiştir. Kadavranın ilk teşhirleri 1230 yılında İtalya'da yapılmıştır. Bu teşhirler figürün sanatsal görünümü bakımından benzersiz yansımaları ve gelişen morfoloji bilimi için bazı sanatçıların beğenisinin sonucunda oluşmuştur. Signorelli, Pallajuolo, Jules Romain, del Mingo, du Dominiquin kadavra analizini gerçekleştiren ilk sanatçılardır.

İnsan bedenini derisi yüzülmüş anatomik çıplak (Ekorşe) olarak ele alan bu sanatçılar beden bütününe oluşturan her parçanın diğer parçalarla olan ilişkisini, yapmış olduğu ve yapabileceği tüm hareketleri üç boyutlu verilerle görselleştirmişlerdir (Resim 7). Bu araştırmalar sonucu gündeme gelen morfoloji bilimi günümüze kadar, heykel sanatı içinde sanatçının yaptığı işe dair en önemli donanımı olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak sanatsal anatomi sanatçılar için bir alt yapı oluşturmakla birlikte insan bedeni sanatçının yaratıcı eylemi sonucunda son formunu kazanmaktadır.



Resim 7: Buruno Lucchesi, Ekorşe amur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN FİGÜRÜNÜN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL SANATINDAKİ YERİ

1. İLKEL ÇAĞLARDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ

İnsanlık tarihinin gelişim süreci içerisinde “ilkel” diye nitelendirdiğimiz yabansı topluluklar, yapmış oldukları işlevsel biçimlerle sanat olgusunun ilk ürünlerini vermişlerdir. Sanat tarihinin başlangıcı sayılan bu biçimler, heykelcikler, insan-insan, doğa-insan iletişiminde önemli bir etkililik değeri taşımaktadır.

Günümüz sanatını farklı biçimlerde etkileyen ve birçok sanat akımının ve sanatçının çıkış noktası sayılan ilkel toplumların sanatı, farklı biçimlerle, farklı anlatımlarla yorumlanmıştır. Bu ilkel düşünce yapısının sanatla ilişkisinin çok az olduğunu düşünmek yanlış bir görüş biçimlemektir.

“Doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı tasarlar insan. Büyü yolu ile nesnelere değiştirmeyi onlara yeni biçimler vermeyi kurar. (FISCHER 1995, s. 17). Büyüsel amaçla yapılan heykellerde estetik kaygı güdüldüğü pek söylenemez. Amaç estetik veya güzel olanı yapmak değildir; amaç büyüsel güçlere karşı korunmak için imgesel bir dışavurum ve bunun büyüsel etkililiğidir. Yapılan heykelcikler de bu inançlar doğrultusunda çözümsüz ve naiftir.

İlkel topluluklar bu inançlar doğrultusunda yeryüzünün bazı bölgelerinde değişik figürleri ve totemleri farklı biçimlerde görselleştirmişlerdir. Yaptıkları figürlerin ya da totemlerin onlarda bıraktığı izlenim, o parçanın büyüsel gücüyle paralel yorumlanmaktadır. Figürler ya “gerçekçi” ya da “gerçeği temsil eden” semboller olarak oluşturulmuştur. *“Figürlerin çoğu varsayımdır. Ancak bu, bugün bile eski geleneklerini koruyan o ilkel topluluklar arasında, sanatın gördüğü işleve dayalı bir varsayımdır. Bugün hiç bir yerde böyle bir büyü uygulamaya kalkışan kimse bulunamaz. Ama ilkeller için sanat en azından imgelerin gücüne duyulan benzer inanışlara bağlıdır” (GOMBRICH 1986, s. 21).*

Bu çağlarda insan betimlemesiyle çok az karşılaşmaktadır. İnsanı simgeleyen resimler ve yontular, küçük, belirsiz, kişilik belirtmeyen, oldukça naif, düz ve boyutsuz çalışmalardır. Ele geçen fildişi ya da kemikten yapılmış küçük kadın figürleri ve Venüs yontuları, büyük bir olgunluğu ve güçlü bir biçim duygusunu dile getirmektedir (Resim 8). Yuvarlakların ve küreciklerin üstüste bindirilmesiyle oluşturulan figürlerde, abartılı olarak yapılmış kalça ve göğüsler bu yontuların

bereket ve bolluğun simgesi olarak yapıldığını göstermektedir (Resim 9).

Mezolitik çağla değişen toplumsal yaşayışın paralelinde sanat anlayışı da farklı biçimlere girmiş; eskiye göre değişmiştir. Atalarından onlara miras kalan insan figürleri, gizemli bir yapıya sahiptir. O dönem sanatçıları yaptıkları töre figürleri, idoller, masklar, totemler ile açlığın, savaşın, ölümün üstesinden gelmek istemişlerdir.

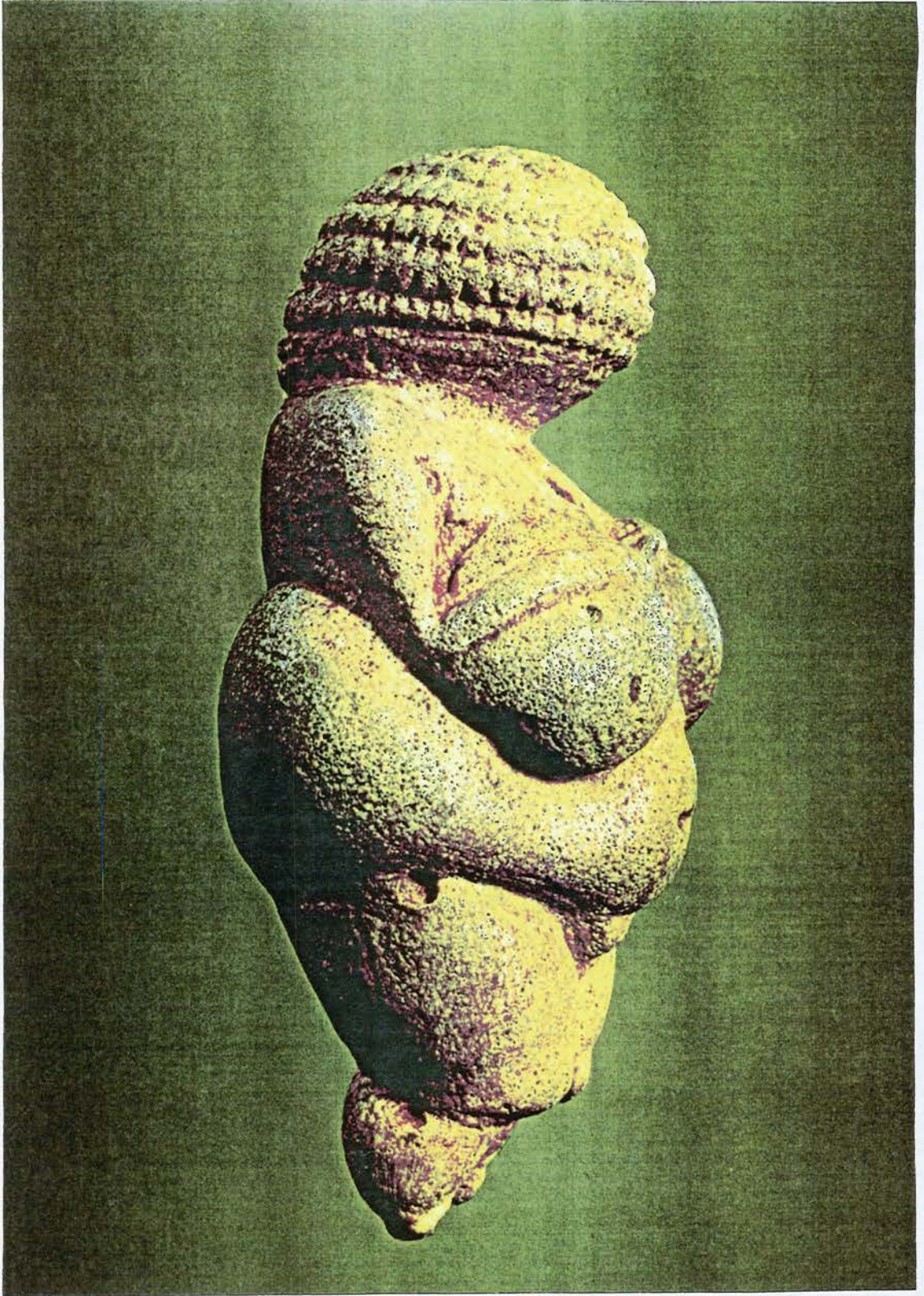
Mezolitik çağda insan figürü gereksinme sonucu yaratılmış değildir. Asıl olan doğa üstü güçleri betimleyen ve ait oldukları töreye göre biçimlendirilen form anlayışıdır. Gerçek bir görünüm yoktur. Bu formlar hiçbir anatomi kaygısı güdülmeden ve gerçekçi etüt anlayışından uzak olarak yapılmışlardır. Figürler çoğu kez anlaşılmaz ve gizemlidir.

1.1. İlkel Çağlarda Figürün İşlev Değeri

İlkel çağda insan-doğa ilişkisinde, doğa çok güçlüdür. Ama insanın doğaya karşı verdiği varlık savaşında; birlikte yaşama, dayanışma, alet kullanma, anlamlandırma gibi bir araç da figür olmuştur. Stilize, yarı gerçek, ya da gerçek figürlere yüklenen anlam ve inançlar; “temsil etme” yoluyla güç, cesaret, kendinden geçme, bereket, ele geçirme, birlik sağlama gibi işlev değerleri yaratmıştır. Salt form kaygısı, güzellik gibi amaçların görünmediği figürlerde sembol, anlatı işlevi taşımaktadır. Belki de o dönemin toplulukları figüre dayanarak, toplumsal yaşamın devamını sağlamışlardır. İnsan-insan, doğa-insan iletişiminde, özellikle heykel kapsamındaki figür yüksek bir işlev değeri yüklenmiştir.



Resim 8: Larussel Venüsü, Doğu Fransa, Kireç Taşı.



Resim 9: Willendorf Venüsü, Batı Avrupa, Kireç Taşı.

2. MEZOPOTAMYA SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ

İnsanlığın ilk kent kültürüne sahip olan Mezopotamya uygarlığı Mısır medeniyetine paralel, Dicle ve Fırat ovalarında doğmuştur. Mısır sanatı dev gibi tapınakların yıkıntılarıyla, piramitleriyle, devasa boyuttaki heykelleriyle, rölyef ve duvar resimleriyle şu anda müzelerde bulunan irili ufaklı sayısız heykelleriyle etkisini gösterirken Mezopotamya sanatı, tamamen yıkılmış sarayları örnek olarak etkisini sürdüren, efsanevi Babil Kulesi ve çok az sayıdaki heykel, mask ve rölyefleriyle Mısır sanatının gölgesinde kalmaktadır.

Bununla birlikte Mısır sanatına kıyasla Mezopotamya sanatında da figür adına başarılı sayılabilecek heykeller bulunmaktadır. Figürler genelde geometrik bir düzen içinde kompoze edilmişlerdir. Basık ve durağan olan heykeller, modelin normal boyutundan küçük yapılmıştır. Bunun nedeni de bölgedeki taş yetersizliğinin sanatçıyı belli başlı kalıplar içine sokmasıdır. Heykeller tek tek kişilerin (din adamları, hükümdarlar, tanrılar ve dereceli memurlar) hareket ve davranışlarını yansıtmaktadır ve heykeller yapılan kişilerin yerini alarak bir bakıma bireyselleştirilmiştir.

“Heykeldeki diğer bir özellik de idealize etme çabasıdır. İlk kural olan imgenin tanınabilmesinden sonra, geriye buna bir ruh ve kişilik kazandırmak kalmaktadır. Eğer kişi bir ayrıntısından, örneğin yüzünden tanınabiliyorsa ruh ve kişilik tüm heykele yayılmaktadır. Gerçekte idealize etme işlemi, geometri ve karşılıklı kurallarına da sıkıca bağlıdır. Zaten bunlar Mezopotamya heykelinin vazgeçilmez özellikleridir” (MOSCATİ 1985, s: 18).

Mezopotamya heykellerini en iyi tanımlayan ve Gudea adını taşıyan heykellerden, sekiz tane bulunmaktadır. Bu heykeller Mısır'ın eski imparatorluk döneminin çağdaş biçimleriyle eşdeğer bir özellik göstermektedir. Oturmuş veya ayakta duran bu heykeller sağ omuzu ve bütün sağ kolu açıkta bırakan, sol omuzun üstünden atılmış ve göğüs üzerinde çapraz bir şekilde duran püsküllü bir şalla örtülüdür. Eller dinsel bir saygı ve doğuya özgü ibadet konumunda göğüs üzerinde çapraz bir görünüm vermektedir. Yan yana bitleştirilmiş olan ayaklar bilekten itibaren çıplaktır (Resim 10).

Bütün ilkel uygarlıklar dönemine hakim olan simetri yasası, bu heykellerde de uygulanmıştır. Bu heykellerin geniş yüzeyler halindeki yuvarlaklıkları Mısır heykel ve kabartmalarına benzemektedir. Heykelin üzerindeki giysiye rağmen Gudea'nın (gövdesinin biçimi ve omuzlarının genişliğiyle) güçlü bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Mısır heykellerinde pek belirgin olmayan göğüs kafesi kemikleri, bu heykellerde de şalın altında kalmakta ve göğüs kafesi geniş olan omuzların altında etkisiz ve yüzeysel bir görünüm vermektedir. Gerçek görünümüne sadık kalınarak biçimlendirilmiş köprücük kemiği, yuvarlak bir yapıya sahip olan omuz üzerinde kaybolmaktadır. Omuzları boyuna bağlayan trapez kası çok belirgin olmamakla birlikte kaybolan boyun ve kafayla bir bütünlük göstermektedir.

Kollarda güçlü bir görünüm veren kas grupları (kolun üst ve ön kısmında bulunan ve kolun en güçlü kas grubu olan iki başlı kasla kolun arka kısmında bulunan üç başlı kas) bilinçli bir gözlem sonucu heykele

aktarılmıştır. Kolun üst kısmında çok net planlar oluşturan bu kaslar kolun gerçek görünümünü vermektedir. Alt kolun üst kola ve göğüse doğru kaldırılmasından dolayı kolu el bileğine geren uzun radyal kas dışarıya doğru belirgin bir şekilde fırlamıştır. Bu kasın altında bulunan ve dirsekten bileğin üst kısmına doğru sarmal bir görünüm veren el bileğini dışa döndüren kas, kolda geniş ve uzun bir plan oluşturmaktadır. Alt kolun gövdeye ve bacağı temas eden alt yüzeyi hazırlık planı niteliğinde dar, uzun ve düz bir yüzey oluşturmaktadır.

Birbirinin içinde olan eller, göğüs kafesinin alt kısmından başlayarak karın kaslarını bütünüyle içine alan bir yüzey üstündedir. Parmakların özellikle baş parmağın hareketiyle eller birbirine kenetlenmiş durumdadır. Kollara göre naifçe işlenmiş eller anatomik gerçeklikten uzaktır. Parmaklar uzunlukları birbirine yakın olmakla birlikte üzerindeki planlara düşen ışığın etkisiyle gözü direkt olarak üstüne çekmektedir (Resim 11).

Ayaklar Mısır heykeli ile Mezopotamya heykelini birbirinden uzaklaştıran özellikler göstermektedir. Mısır heykellerinde bulunan iç bilek çıkıntısı bu heykellerde bulunmamaktadır. Dış bilek çıkıntısı ise abartılı bir şekilde tam yerindedir. Ayak parmakları birbirine paralel ve biraz eğik konumdadır. Parmaklarda baş parmaktan küçük parmağa olan kısalma çok az farkedilmektedir. Ellerin ve ayakların son iki parmağı nispeten biraz uzundur.

Üzerindeki peştemalle dikdörtgen bir form görünümü veren bacaklar ise döneme hakim olan geometrize edilmiş blok, kütle

anlayışının bir yansımasıdır. Çok belirgin olmayan bacaklarda kalçanın arka kısmının dize olan mesafesi dizin topuğa olan mesafesinden belirgin bir şekilde uzundur.

Basık olan kafa ve boyun, omuzlarla bütünlük göstermekle birlikte modelin gövdesine oranla büyüktür. İfadeye hakim olan gözler, göz kapakçıklarının oluşturduğu geniş kontur çizgisiyle normalden büyüktür. Kaşlar uzun ve tek çizgi halinde alını çevrelemiş durumdadır. Büyük olan burun, (burun kemeri olmamakla birlikte) alından uç noktasına kadar düzgün bir ışık planı vermektedir.

Gerçekçi bir etüd anlayışından uzak olarak işlenen kulağın yeri ve yönü yanlıştır. Elmacık kemikleri belirgin değildir. Yüz toplu olmasına rağmen, göz altından dudağın uç noktasına kadar düz bir plan bulunmaktadır. Dudaklarda üst dudak alt dudaktan biraz ileridedir ve gözlerle birlikte ifadedeki huzurlu bir sakinliği temsil etmektedir.

Ayakta veya oturur konumda olan Gudea heykellerinin hepsi tek bir modele göre yan tutulmuştur. Giysinin hepsinde aynı olması gibi anatomiye dair belirgin özellikler de aynı bölgelerde biçimlendirilmiştir. *“Sanat gözümüzle gördüğümüz değil, esas gerçek olan, gözün görmediği gerçekleri yansıtmaktadır”* (MOSCATİ 1985, s: 29), anlayışıyla biçimlendirilen Mezopotamya heykelleri istenilen etkiyi anlatımdaki bir biçim diliyle oluşturmuşlardır.

2.1. Mezopotamya Sanatında Figürün İşlev Değeri

Mezopotamya kültürü, insanlığın İlk kent kültürünü oluşturmaktadır. Doğadaki çıplak yaşamdan çok farklı olan kent (cite) yaşamı; yönetenler, yönetilenler, ruhbanlar, krallar, devlet, ordu vs. gibi pek çok kurumsal yaşamı içinde taşımaktadır. Artık figür ve özellikle heykelde figür ilkel çağdaki anlam değerinden çok farklılaşmıştır. Heykelin “insanın yaşam mücadelesindeki temsil gücü”, kralların, ruhbanların, yöneticilerin denetim ve egemenlik amacı durumuna gelmiştir. Estetik kaygı, form kaygısı, kültür düzeyine göre figürde görünmeye başlamış; geometrik ve yalın ifade, “kalıcılık-ölümsüzlük-güç, egemenlik” anlamlarıyla işlev kazanmıştır. Bu da kaçınılmaz olarak, bir “idealizasyon” oluşturmuştur.



Resim 10: Lagaş Kralı Gude, Paris Louvre Müzesi, Diyorit.



Resim 11: Lagaş Kralı Gude, Paris Louvre Müzesi, Diyorit.

3. MISIR SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ

Günümüz sanatının temel çıkış noktalarından biri olan Mısır sanatı tarih içinde önemli bir yer tutması yanında kendi özüne ait biçimleriyle bütün sanatların ilkinin oluşturmaktadır.

Mısır sanatı bağlı bulunulan dini inanışlar çerçevesinde biçimlenmiştir. Doğaya hükmetmek yerine doğa tanrılarına ve inanca bırakmıştır. Din anlayışının gelişmesiyle Şamanizm döneminin yerini ölümsüz tanrılara inanç dönemi almış ve insana bakış açısı değişmiştir. Bütün Mısır uygarlığı yok olmaya karşı büyük uğraşı vermiştir. Mısırlıların ruhun öteki dünyada yaşamını sürdüreceğine olan inançları, figür anlayışındaki inanca paralel değişimleri yansıtmaktadır ve dinin toplum üzerindeki bu etkisi heykel ve resim sanatını kendine özgü bir biçimde geliştirmiştir.

Heykeller cenazeler için hazırlanan mimari biçimle bağlantılı olarak yapılmaktadır. Ölüyü temsilen yapılan heykeller cenazeye birlikte hazırlanan mezara veya tapınağa konulmaktadır. Heykeller ölen vücudun ikinci bir kopyası gibi onun bazı şeylerini devam ettirme amaçlı ve bir bakıma ölen kişinin maddi uzantısı olarak görülmektedir. Bu yüzden insan figürü Mısır sanatında önemli bir yer tutmaktadır ve inançlar doğrultusunda işlevsel bir değer üstlenmektedir.

Heykellerin üstlenmiş olduğu bu görev, Mısırlı sanatçılara çok az ifade biçimleri vermiştir. Sanatçılar değişmez olan bu görevin kesin çerçevesinde aynı temaların defalarca biçimlendirilmesiyle sonsuzluğu

yakalama çabası vermişlerdir ve yapılan heykeller de bu düşünce gereği belli bir güzellik anlayışına sahip değildir.

Heykel ve resimlerdeki izlenimlerimizle Mısırlı insan figürünü açıklayacak olursak; orta boyun üzerinde olan figürlerde kol ve bacaklar gövdeye göre nisbi uzunluklar göstermektedir. Göğüs ve omuzlar kalçalara oranla geniştir. İnce olan bacaklarda sadece baldır etkilidir. Topuk nadiren çıkıntılı olarak belirginleşmiştir. Kafa omuzların genişliğine göre küçüktür. Yüz uzatılmış olup oval bir yapıya sahiptir. Alınlar yer yer açık olmakla birlikte geniştir. Burun genelde düz ve uzundur. Burun kapakçıkları Mezopotamya heykeline göre daha belirgindir. Kulaklar büyük ve kafatasından dışarıya doğru açılmış durumdadır. Büyük olan ağız hafif kalkık etli dudaklardan oluşmuştur. Çene genelde uzun ve oval bir yapıdadır (Resim 12).

Bazı istisnalar dışında Mısır figürü bir genellemedir. Erkek figürleri genç bir görünüme sahip olup; Tanrılar, krallar ve sıradan insanlar için aynıdır. Kadınlar bu yapısal özelliklerde olmakla birlikte genç, saf ve narin görünümlüdürler. Genellikle çıplak olan çocuklar, bazı tanrı görünümleri dışında, minyatür biçimde belirsiz ve küçüktür.

Mısır sanatında perspektifin bilinmesi figürlere de yansımaktadır. Perspektifin eksikliği alçak kabartma tekniğiyle yapılmış olan figürlerin frontal duruş denilen pozisyonunda belirgin olarak hissedilmektedir. Örneğin; profilden yapılan figürlerde göz her zaman cepheden görünümüyle işlenmiştir. Çene ve burun sadece profilden görünümüyle kusursuz bir şekilde biçimlendirilmiştir. Ayakların konumu da aynı

şekilde cepheden görülen vücuda rağmen profilden verilmiştir (Resim 13).

Mısır heykellerinin anatomik çözümlemesi bakımından örnek olarak Eski İmparatorluk döneminin baş yapıtı sayılan Kefren'in heykelini alabiliriz (Resim 14). Hemen hemen dönemin bütün biçim özelliklerini taşıyan bu heykel, bazalattan yontulmuştur ve 30-40 yaşlarında bir insan görünümü vermektedir. Açık olan gözler göz çukurlarına ustalıkla yerleştirilmiş olup aynı düzlem üzerindedir. İki göz arasındaki mesafe Mezopotamya sanatındaki mesafeye oranla daha uzundur. Dudaklar kenarlardan içeriye bastırılmış olmasına rağmen birleşme çizgisi biraz dışarıdadır. Kulaklar büyük ve birleşme çizgisinden itibaren belirgin bir şekilde dışarıdadır. Oldukça iyi etüt edilmiş burun, dolgun yanaklar ve belirgin olan elmacık kemikleri ifadeye hakim olan sükuneti yansıtmaktadır.

Bütün içinde yassı olan gövdenin üst kısmındaki göğüs kasları belirgin bir görünüm sergilemektedir. Abartılı sırt ve omuz genişliğinin yanında, göğüs altı bölgeleri zayıf ve etkisizdir. Göğüs kafesi hissedilmemekte, göğüs kemikleri yüzeyde belirginlik kazanmamıştır. Karın kasları iç bükey formla yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. Köprücük kemiği belirgin olmamakla birlikte yuvarlatılmış omuzlar çok hafif bir planla göğüs kaslarından ayrılmaktadır. Gövdenin yassılığine rağmen kollar gerçekçi bir etüt anlayışıyla ele alınmıştır. Kolların üst kısmındaki kas grupları omuza ve dirseğe bağlanma noktalarıyla figürün gerçek görünümüne eşdeğer bir bağlılık göstermektedir. Yarım dönmüş

durumda olan alt kol grubu dirsek ve bilek arasında uyumlu ve gerçeğe yakın bir yüzey oluşturmaktadır. Kollara rağmen eller aynı etkiyi vermemektedir. Çok hantal bir biçimde bileğe bağlanmış olan ellerin parmak uzunlukları ise Mezopotamya sanatındaki naifliğe oranla daha doğrudur.

Bacaklar kaba görünümüne rağmen dikkatli bakıldığında uyumlu yüzeylerden oluşan gerçekçi bir etüt anlayışıyla biçimlendirilmiştir. Diz kapağı yuvarlatılmış olup ortasında iki tarafından basılmış ve aşağı doğru daralan bir planla gerçeğe yakındır. Tam yerinde olan kaval kemiği, aşağıda belirgin bir şekilde dış bilek çıkıntısını oluşturmaktadır. Kaval kemiği kaslarının dış yüzeylerde oluşturduğu kontur çizgisi anatomik kusursuzluk göstermektedir. Dış bilek çıkıntısı ve topuk yerli yerinde olmasına rağmen iç bilek çıkıntısı hissedilmemektedir.

Ayaklar birbirine paralel ve tam karşıya bakmaktadır. Paralel olan parmaklarda ikinci parmak baş parmaktan biraz uzundur. Bulunduğu yere olanca rahatlığıyla basmakta olan ayakların zemin üzerindeki ağırlığı hissedilmektedir. Yüzeylerinde detaylara girilmemesine rağmen planlar gerçek bir ayağı tanımlamaktadır.

Simetri yasasına sadık kalınarak yapılmış olan Kefren'in heykeli, gövdedeki yassılığa, göğüs kafesinin ve karın bölgesinin darlığına rağmen güçlü bir kas yapısını, etkili bir biçim anlayışını göstermektedir. *“Sadece biçim kullanılmakla kalınmamış biçimlerin neyi temsil ettikleri de vurgulanmıştır. Mısırlı heykeltıraşların gözlem yeteneği heykellerde*

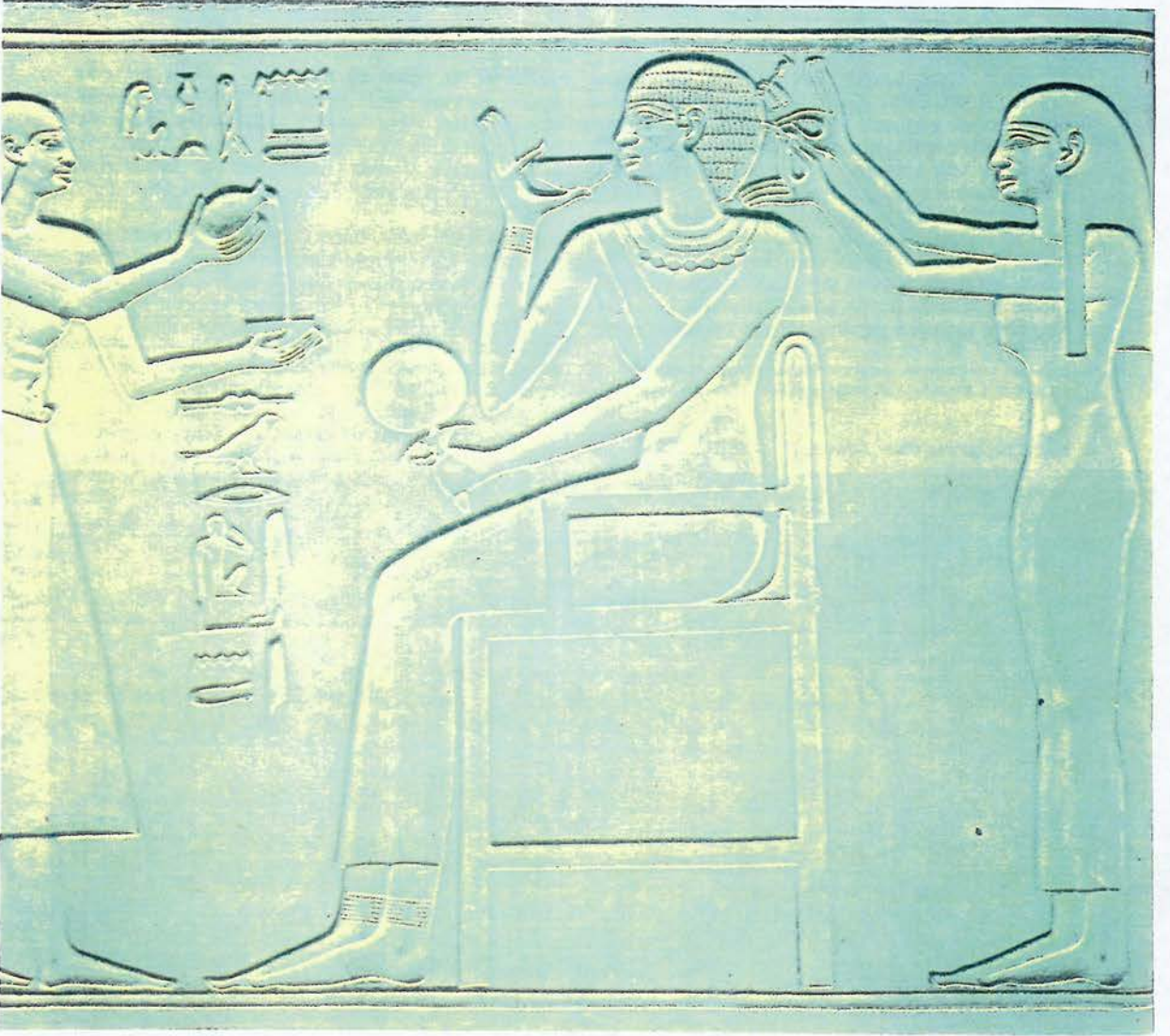
model olarak aldıkları figürlerin bütününde olmasa da detaylardaki anatomi araştırmalarıyla, daha bir kesinlik kazanmıştır. Detaylardaki bilinçli anatomi araştırmaları, kendi felsefeleriyle nesnel gerçeğin başarılı bir sentezini vermektedir. Anatomi araştırmalarıyla doğada ve insan bedeninde yer alan formların kullanılması, Mısır sanatı döneminde form adına önemli kazançlar sağlamış ve bir sanatçıda olması gereken bire bir gözlem yeteneğinin önem kazanmasıyla günümüze kadar çok aşamalar kaydederek geliştirilmiştir” (HOGARTH 1993, s. 35).

3.1. Mısır Sanatında Figürün İşlev Değeri

Mısır sanatı kent kültüründen doğmuş, ancak daha büyük, katı, hiyerarşik bir imparatorluk yapısına ulaşmıştır. Heykel ve figür bu toplumsal organizasyonun bir yansımasıdır. Din, Mısır kültüründe yaşamın her alanını ve “gelecekteki yaşamı da” belirleyip, kurallaştırdığından; heykel bu düzeni tanımlayan, anlatan, temsil eden, belleten ve hatta yönlendiren işlev değerleri yüklenmiştir. Bu çizgisi ile heykel ve kabartmalar figürün olanaklarına bağlanmıştır. Soyluların tanrı sayılması, ruhbanların yönetimdeki kesif egemenliği, yalın ama görkemli (etkileyip-büyüleyen) bir figürün kullanımını oluşturmuştur. Yine “heykel ve figürde ölçü, monumentalliği etken bir öge olarak kullanmıştır. Egemenlik, anlaşılma, büyüleme, inandırma gibi “kutsallığa ve gökselliğe bağlanmış yaşam”, figüratifliği tek işlevsel değer seçmiştir.



Resim 12: Amenofis IV, Kahire Mısır Müzesi, Toprak.



Resim 13: Prenses Kawit'in sa tuvaleti, Kahire Mısır Muzesi.



Resim 14: Firavun Kefren, Kahire Mısır Müzesi, Siyah Diyorit.

4. ANTİK YUNAN SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ VE ANATOMİ

Mısır sanatından etkilenen ve bazı eserlerde Mısır sanatının izleri görülen Yunan sanatında, figürü imgeleştirmek için yoğun olarak yeni arayışlar içine girilmiştir.

“Örnekleri inceleyip öykündükleri Mısırlılardan, ayakta duran bir adam figürü kurmayı, vücudun değişik bölümlerini ve bu bölümleri tutan kasları bölüştürmeyi öğrendikleri anlaşılmaktadır. Bu aynı zamanda sanatçının, ne kadar iyi olursa olsun, kurala uymakla yetinmediğini, kendi hesabına kimi denemelere giriştiğini de belgelemektedir. Dizkapaklarının gerçek görünüşünün nasıl olduğunu bulmayı istediği bellidir. Bunu tümünden başaramamış olabilir; onun yaptığı heykelin dizkapakları, Mısırlı heykeltıraşın heykelinin dizkapaklarından daha az inandırıcı bulunabilir. Ama asıl önemli olan, eski kuralı izleyecek yerde, kendi gözleriyle bakmaya karar vermesidir. Bundan böyle insan vücudunu imgeleştirmek için önceden hazırlanmış bir reçete yetmemektedir. Her Yunan heykeltıraşı, belirli bir vücudu nasıl imgeleştireceğini kendisi bilmek istemektedir” (GOMBRICH 1986, s. 48), (Resim 15).

Heykeller tapınaklarla birlikte, tanrının onuruna da yapılmaktadır. Yunan tanrıları Mısır tanrılarının aksine gözle görülebilen bir şekli olan ve zihinde bir kavram olmaktan çıkıp görselleşen bir yapıya sahiptir. *“Yunan felsefesindeki ünlü ‘insan herşeyin ölçüsüdür’ sözü aynı zamanda tanrılara da uygulanmaktadır” (CONTİ 1982, s. 34).*

İnsanlarda yapısal olarak var olan kusurları heykellerinde yansıtmayan Yunanlı sanatçılar, kendilerine konu olarak kusursuz vücutla idealize edilmiş figürü seçmişlerdir. Amaç yapılacak heykele konu insan figürünün kusursuz ve gerçeğe oranla daha ideal olanını yansıtmaktır (Resim 16).

Yaşlılara ve çocuklara heykellerinde pek yer vermeyen Yunanlı sanatçılar, heykellerine konu edindikleri insanları yaşlarına göre guruplandırmışlardır. Bu guruplama şöyledir: *“Onbeş-onaltı yaşlarında genç bir delikanlı; sakallı ve kasları yılların eğitimi ile sertleşmiş halâ canlılık dolu olgun erkek; zarif genç kadın ve ağırbaşlı, sakin, olgun kadın. İnsanlığın ideal şekli kabul edilen bu tipler heykelde, birbiri ardınca kusursuza gittikçe yaklaşan örnekler verme çabasının amacı olmuştur”* (CONTİ 1982, s. 35-36).

Arkaik dönemi, heykelindeki hatlar ve form geçişlerindeki sertlik ve biçemleşmenin ortadan kalkmasıyla daha realist bir yapıya sahip olmuştur. Heykel sanatında portredeki anlatım, daha gerçekçi bir şekilde bireyselleştirilmiştir.

Antik Yunanın adından söz ettiren üç ünlü sanatçısı olan Leokhares, Polykleitos ve Praksiteles, insan vücudunun ideal orantılarını bulmak için birçok araştırma yapmışlardır.

“Kusursuz bir insan figürü elde etmek için insan boyunun baş uzunluğunun yedi buçuk katı olarak çizilmesi gerektiği tezini ileri

sürüp savunan ve aynı zamanda yaptığı bütün işlerde bu tezini uygulayan Polykleitos, 20. yüzyıla kadar tartışılmalı bir konunun ilk örneklerini vermiştir. Antik Yunan sanatının klâsik dönemi olarak adlandırılan bu dönemin ünlü heykeltıraşı Polykleitos'un ortaya attığı kanonu kullanarak yaptığı işler, dönem açısından önemli bir yer tutmaktadır" (PARRAMON 1993, s. 8), (Şekil 2).

Antik Yunan'da Knidos Afrodite'ni yontan Proksiteles, çıplak heykel yontan ilk Yunan sanatçısıdır. Polykleitos'un yedi buçuk başlık kanon tezine alternatif olarak sekiz buçuk başlık kanon tezini ileri sürmüştür.

Bu çağlarda bu iki tezin de kesin doğruluğu kanıtlanamamıştır; ancak yapılan heykellerde gerek anatomi çözümlerinde, gerekse drapenin kullanılmasında kusursuza yakın bir işçilik görülmektedir.

"Proksiteles'in Apollon heykelinde, yıllarca süren, heykeli meydana getiren deneme ve çalışmaları, aynı zamanda Tanrı Apollon'u temsilen kullandığı ve kuros denilen kusursuz genç adam tipinde başarıya ulaşmasında da yardımcı olmuştur. Bu çıplak erkek figürü bir adım ileri atmış olarak dik bir şekilde ayakta durmaktadır. Heykel Moscophorus'un bazı katkılarından izler taşımakla birlikte yine de insan vücudunu karikatürize etmek yerine onun özelliklerini doğru olarak vermek açısından önemli bir adım oluşturmaktadır" (CONTI 1982, s. 40).

Kuros adı verilen genç erkek heykeli ile Kore adı verilen genç kadın heykelinde önceki dönemlerde yoğun olarak kullanılan drapenin yerini daha yalın, daha zarif, insan bedenini belirgin bir şekilde gösteren figürler almıştır.

“Bu dönemde, eski Yunanistan’daki adlarıyla Apollo’lar ya da Kuros’lar -katı, cansız figürleri- önce bir ayaklarını öne atmakta, sonra kollarını da bükmeye başlamaktadırlar. Donuk maskeyi andıran gülümsemeleri yerini, daha yumuşak ifadeli bir gülümseye bırakmakta, Pers Savaşları sırasında ise duruştaki katı simetriden vazgeçilmekte; beden hafifçe dönük bir konuma geçmektedir. Böylece mermer canlanmış gibi durmaktadır. İnce işçilik ürünü bir dizi genç kız heykeli (kore) bu gelişmeyi belgelemektedir” (GOMBRICH 1992, s. 124).

Taş işçiliğinin teknik olarak ustalık kazandığı Phiidas döneminde detaylar en ince ayrıntılara kadar çözümlenmiştir. Yunan felsefesinin temel çıkış noktası olan idealleştirme bu dönemde doruk noktasına ulaşmıştır. Yapılan erkek figürlerinde kusursuz bire-bir orantılı tipler, kadın figürlerinde ise çok estetik ve çekici tipler kullanılmıştır.

“Yunanlılar mimarîde olduğu gibi heykelde de önce bazı kurallar koyup sonradan bütünü oluşturacak parçaların orantısında kusursuza ulaşmayı denemişlerdir. Çünkü onlara göre kusursuz bir bütün elde etmek için, kusursuz parçaların en iyi şekilde bir araya getirilmesi gerekmektedir. Bu devrin önde gelen sanatçılarından Polykleitos çağdaşları tarafından, yaptığı heykellerden çok vücudun çeşitli kısımları arasındaki bağlantıyı aritmetiğe dayanan bir sistemle yeniden açıklayıp

Baş hafifçe yana eğik olup yüzde, sakın ve hafifçe eğlenen bir anlatım görülmektedir” (CONTI 1982, s. 44-45).

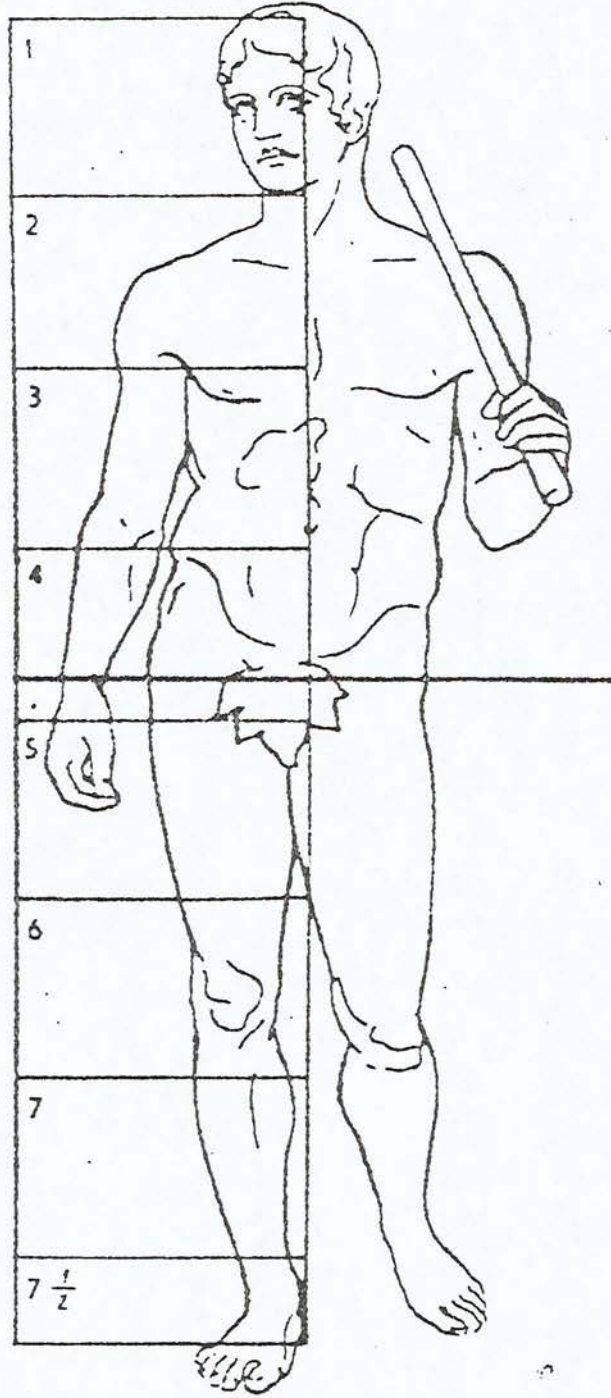
Yunanlı sanatçılar pek çok şeyi çözümlmelerine rağmen -bağlı buldukları kanona sadık kalma pahasına- bazı işlerinde kusurlara rastlanmaktadır. Buna en iyi örnek Hermes ve Çocuk Dianysos heykelidir. Bir Olimpos tanrısı olan Hermes kusursuz bir işçilikle işlenmiştir. Arkaik dönemin hiçbir izini taşımamakla birlikte çok daha estetik ve figürlerin duruşlarındaki rahatlığa kadar birçok şey yenilenmiştir. Kusursuz bir kanon anlayışına göre işlenen Hermes'e göre kucağında tuttuğu Çocuk Dianysos kusurludur. Dianysos çocuk olmasına karşın, kafası küçüktür; el ve ayak bilekleri bir yetişkinin bileği gibi ince ve kemikli işlenmiştir. Henüz gelişmekte olmasına karşın saç telleri güçlü saç kıvrımları gereğinden fazla abartılmıştır (Resim 18).

Yunan sanatında tanrıların yaratılışına duyulan ilgi Skopas Dönemi'nde tamamen insana yönelmiştir. İnsan, insanın yaratılış kaynağı ve var olan insanın belki ilk sorgulamaları yapılmaya başlanmıştır. Bu merak ve ilgi ister istemez sanat alanında da etkisini göstermiştir. Figürlerin duruşlarında, anatomi etüdlerindeki farklı arayışlar yer yer kendini göstermiştir. Skopas'ın yaptığı figürlerde, sosyal yaşantının bunalıma girmesiyle birlikte baş gösteren, sıkıntılı ve şiddet dolu ifadeler kullanılmaya başlanmıştır. Figürlerde gergin ve sinirli hareketler kullanılmıştır. İfadeyi daha belirgin kılmak ve verilmek istenen şiddeti daha iyi yansıtmak için, ağız kısmı çukuru ve kaşlar daha derin bir şekilde yontulmuştur.

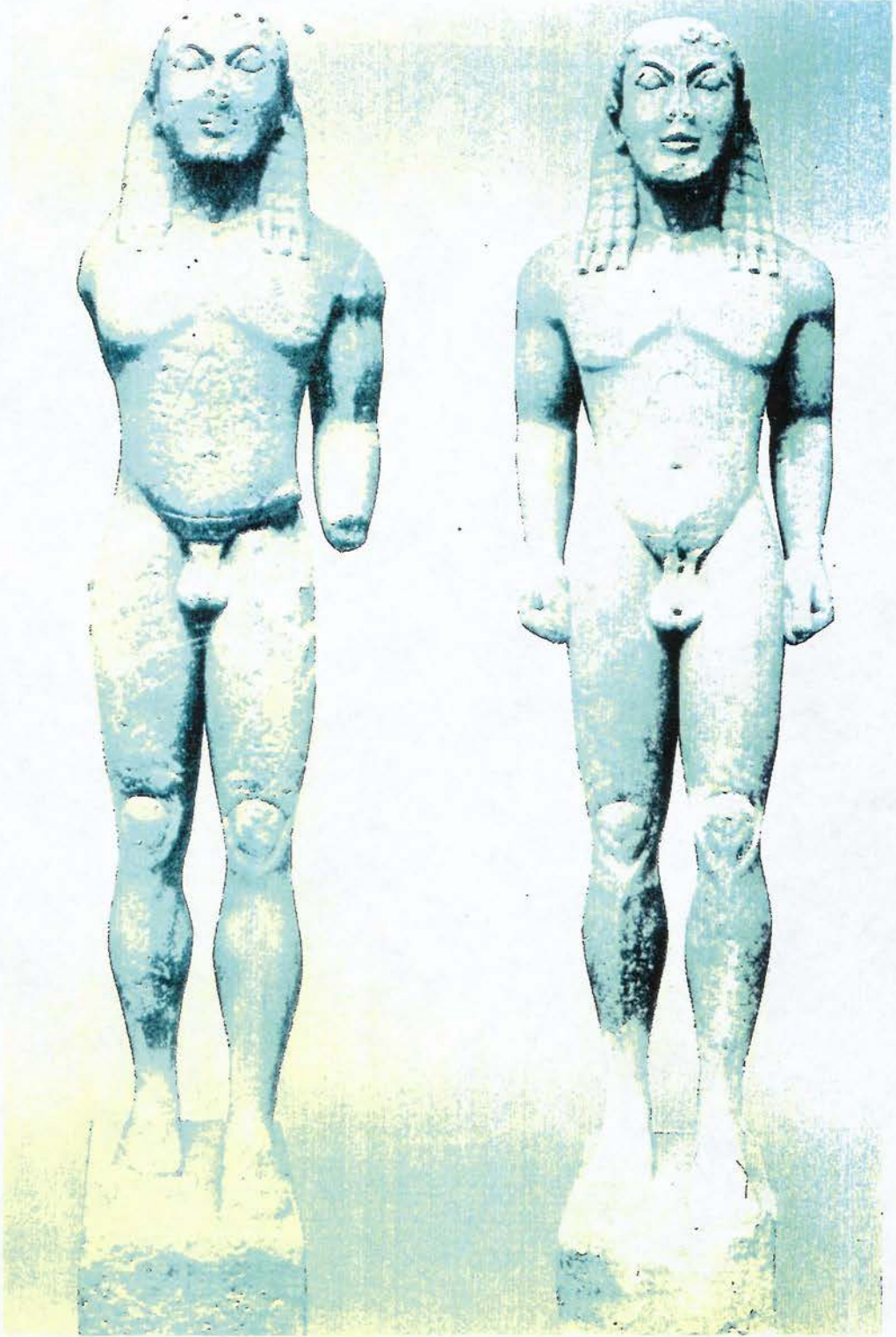
“Yunan sanatının büyük ustalarının sonuncusu ise Lysippos’tur. Onun da en sevdiği konu bildiğimiz genç erkek figürü yani Kuros’tur. Bu tip Lysippos’un heykellerinde de özelliklerini korumakla birlikte, hareketsiz duramayan ve büyük bir güç harcadıktan sonra nefes almaya çalışan bir görünüm almaya başlamıştır. Sanatçının Apaksiyamenos adlı çıplak heykelinde bir yarışmadan sonra sporcunun kirlenen vücudunu ve terini silip temizlemesi gösterilmiştir. Polykleitos’un ‘kontrapost’ duruşu ile Praksitelesin “S” çizgisi burada yerini, kolun gerilemesi ile dengelenmekle birlikte, bütün vücuda yayılan dalgaya benzer bir hareketle bırakmıştır ve heykelin yüzü de, Yunan sanatında hemen hemen ilk kez sanki zihni birşeyle meşgulmuş izlenimi vermektedir” (CONTI 1982, s. 49), (Resim 19).

4.1. Yunan Sanatında Figürün İşlev Değeri

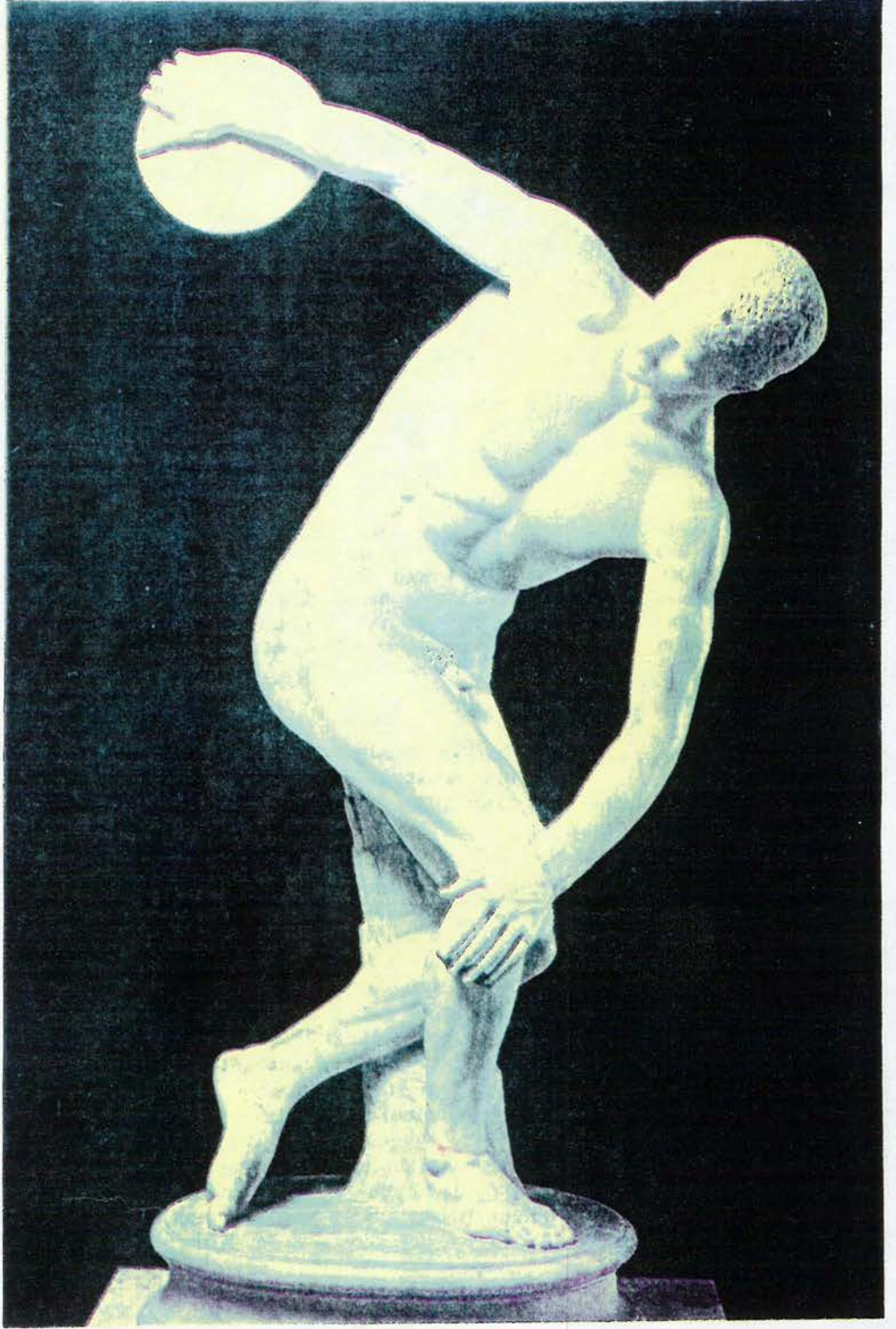
Antik Yunan kültüründe, kent kültürüdür. Ama Mezopotamya ve Mısır kültüründen farklı olarak, kent “demokratik”dir. İlk demokrasi kurumların olduğu ve kurumların geliştiği bu kültürde, tam bir din “taassubu” görülmez. Bu ortamda metafizik, idealist, materyalist felsefelerin, varlık sorunlarının, doğayı anlama-tanımlamanın insan yaşamındaki yeri daha ön plana çıkabilmiştir. Bu ortamda heykel, Mısır ve Mezopotamyadan daha farklı bir işlev ve gelişme göstermiş özellikle “ideal güzellik” arayışları, diğer sanat dalları ile birlikte heykellerde egemen olmuştur. İdeal güzellik arayışlarında figür, heykelin temel ögesidir. Gerçekçi ama “ideal” kaygısı figürün işlev değeridir. Estetik değerlerin ön planda olduğu heykelde figür, gerçekçi, kusursuz, ölçekli bir anlayışın işlevi olmuştur.



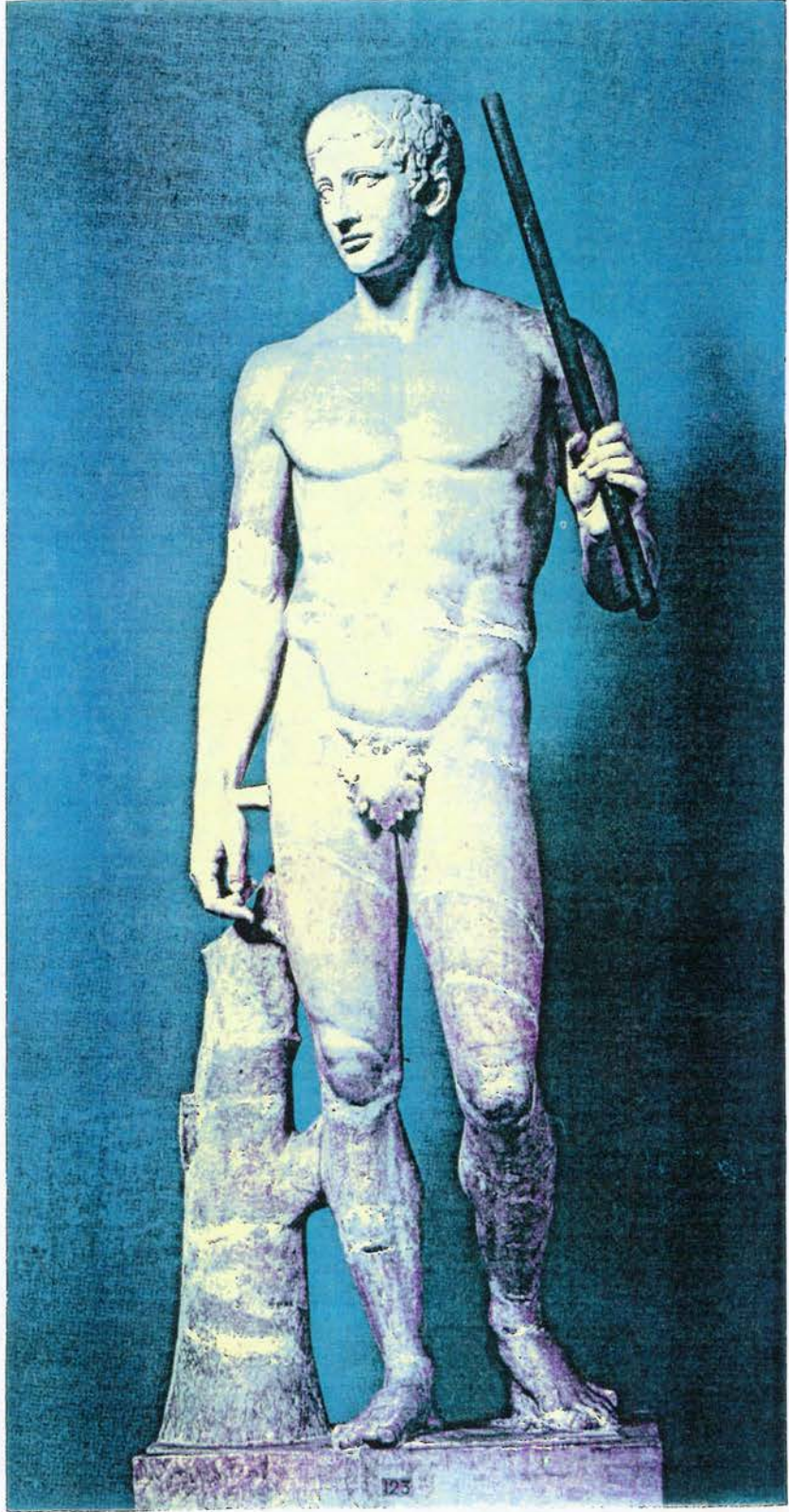
Şekil 2: Polykleitos'un Canon Şeması.



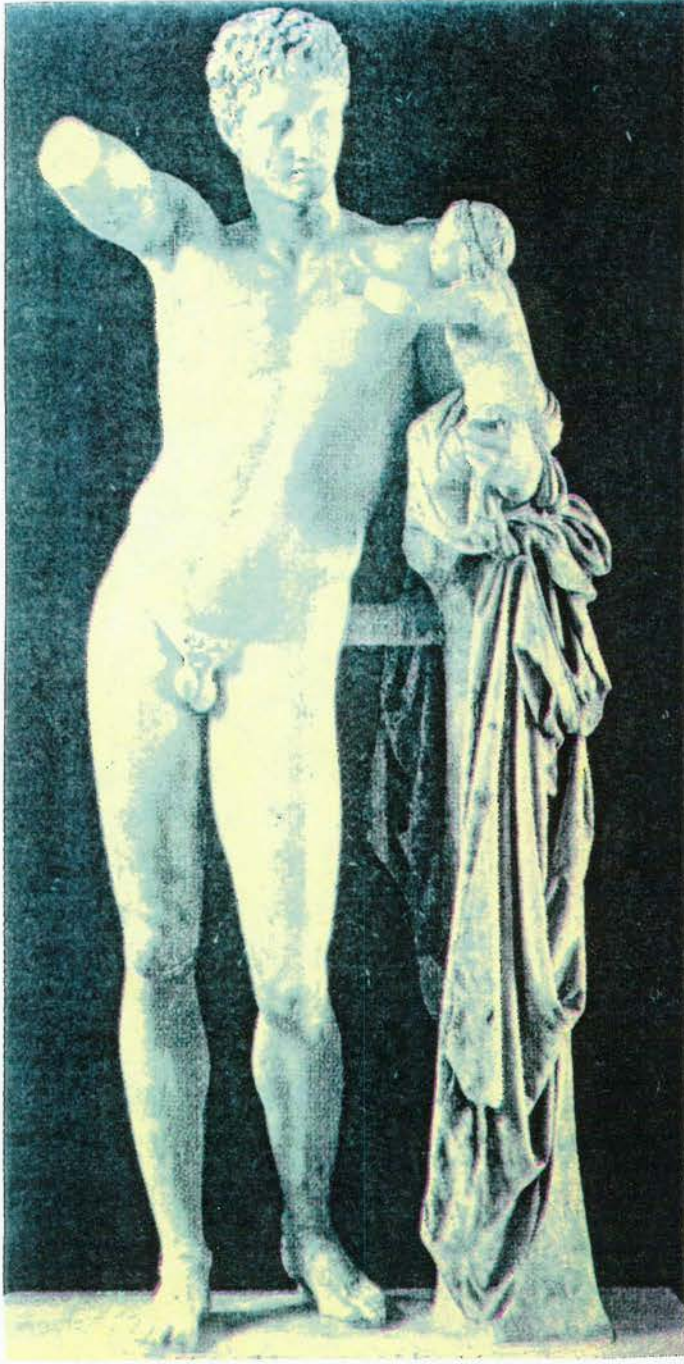
Resim 15: Olasılıkla Kleobis ve Biton, Delphia Müzesi.



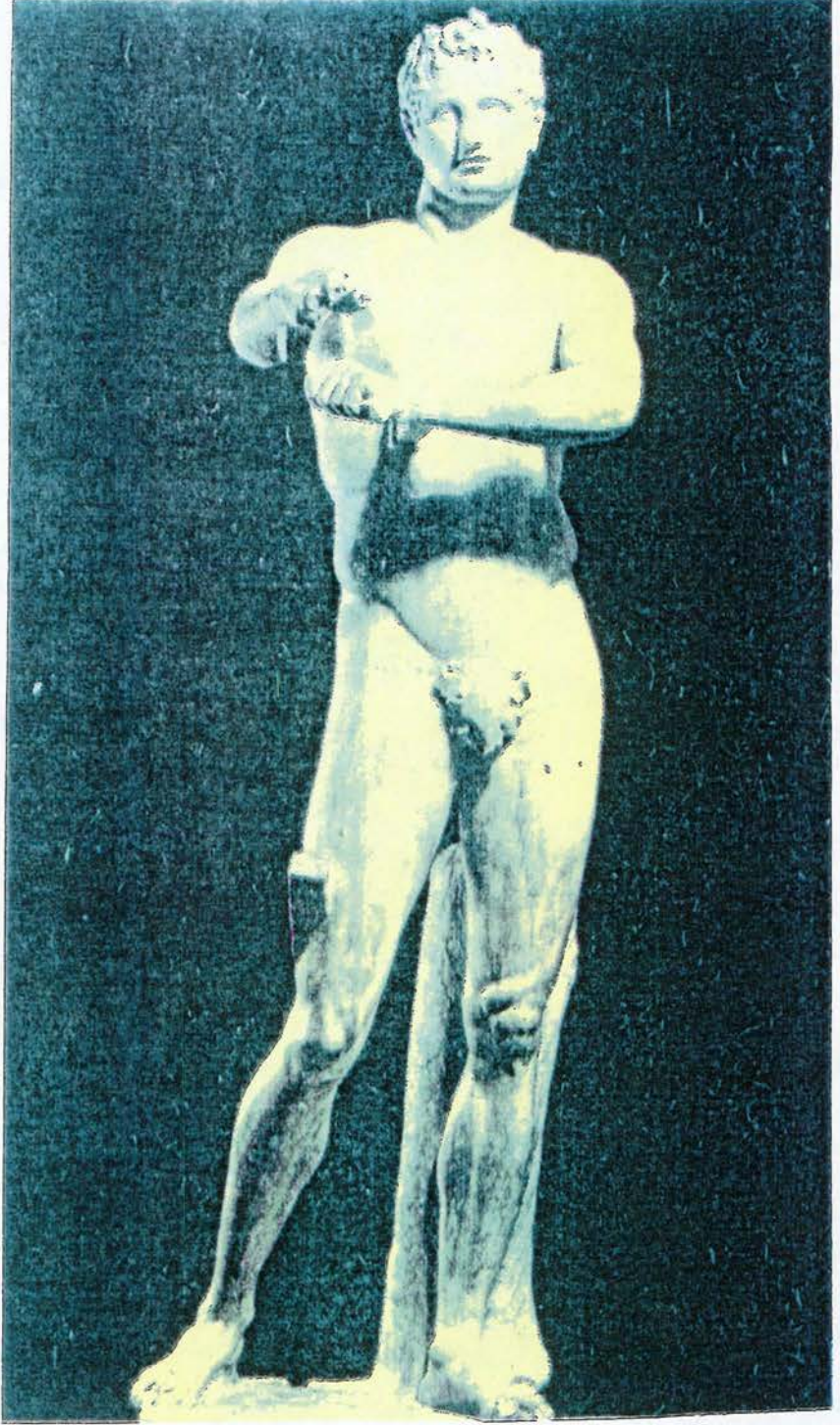
Resim 16: Miron, Disk Atan Adam, Münih Glyptothek, tunç heykelin Roma dönemine ait kopyası, Mermer.



Resim 17: Polykleitos, Cirit Tutan Adam, Kalıptan oğaltma, Oxford.



Resim 18: Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dianysos, Mermer.



Resim 19: Lysippos Apoksiomenos, Roma Vatikan Müzesi, Mermer.

5. RÖNESANS'DA İNSAN FIGÜRÜ VE ANATOMİ

“Yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans onbeşinci yüzyılın ilk onyılları içerisinde, merkezi Floransa olmak üzere İtalya’da ortaya çıkmış ve onbeşinci yüzyılın sonunda tüm İtalya’yı etkisi altına almıştır. Sanata ilişkin ilkeleri, yeni buluşları ve form bakımından oldukça disiplinli çalışmalarıyla sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Yunan ve Roma sanatından etkilenen Rönesans formlarının yeniden kullanılması ve Brunelleschi’nin perspektif tekniğini bulması, sanat alanında geniş bir uygulama alanı bulmuştur.

“Brunelleschi yalnızca mimarî alanda Rönesans’ın önderlerinden biri olmakla kalmamıştır. Gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak bir başka önemli bulguyu perspektifi de ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır. Brunelleschi kısaltımı kullanabilen Yunanlıların, derinlik yarılması yaratabilen Hellenistik ustaların nesnelere geriledikçe küçülmelerini öngören matematik yasaları bilmediklerini görmüştür. Şunu da belirtmeliyiz ki ufukta kayboluncaya dek gerileyen ünlü ağaç dizisini hiçbir klâsik sanatçı çizemezdi. Bu sorunu çözmek için gerekli matematiksel araçları sanatçıların eline Brunelleschi vermiştir” (GOMBRICH 1986, s. 170-171).

“Rönesans sanatçıları heykeltraşlıkta Yunanlı ustaların ve mimarîde kendilerinin uyguladıklarının aksine, heykel sanatında bir kurallar dizisi koyma gereği duymamışlardır” (CONTI 1982, s. 28).

Rönesans heykelinin, bulunduğu çağı çağrıştıracak net farklılıkları vardır. Kavram kargaşasından çok sanatçının ve alıcının zevkleri ön plândadır. Sadece biçim ya da düzenleme kaygısı değil, heykellerin vermeye çalıştığı idea belirmiştir.

İnsan vücuduna duyulan ilgi ve merak canlı bir gerçek yansıtmacılığı getirmiştir. Bu özellikleri ortaya çıkarmak için kusursuz bir teknik arayışına ve sınırsız bir bilgi edinimine yönelinmiştir. Rönesans heykelindeki doğaya sadık kalma istemi, fiziksel gerçekliğin daha bilinçli işlenmesine yol açmıştır. Rönesans heykelinin, mimarîden bağımsız bir şekilde ele alınması, konuların seçimindeki sınırlamaları ortadan kaldırmıştır.

Rönesans bir akıl ve bilgi çağıdır. Sanat, bilgiye yönelik araştırmalarla birlikte gelişme göstermiştir. “İyi bir sanatçı her konuda bilgili olan sanatçdır” söylemiyle hareket eden Rönesans ustaları, pek çok konu üzerinde araştırma yapmışlardır.

Bunlardan en önemlisi çağın dahisi diye nitelendirilen Leonardo da Vinci'dir. “*Leonardo da Vinci, yaşam boyu biriken gözlemsel bulgularını; botanik, jeoloji, coğrafya, anatomi ve fizyoloji alanlarındaki inceleme sonuçlarını; mimarlık, şehir plânlama, su ve kanalizasyon projelerini; savaş teknolojisine ilişkin buluş ve icatlarını bu notlarda saklı tutmuştur. Notların yüzyılımızın başında gün ışığına çıkarılmasıyla dev sanatçının aynı zamanda, ilgi alanı son derece geniş bir bilim adamı olduğu kesinlik kazanmıştır. Notlar, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan bilimsel buluş ve atılımların pek çoğunun ipuçlarını içermektedir*” (YILDIRIM 1995, s. 67).

Hareket halindeki insan bedeninin hemen hemen her bölümünü çizen Leonardo, bu çizimlerini kadvralar üzerinde yapmış olduğu incelemelerle bilimsel bir çerçeve içinde kanıtlamıştır. İskelet sisteminden çok kas sistemi üzerinde duran Leonardo, kas sisteminin yapısını, notlarındaki çizimlere yer yer derisi yüzülmüş insan bedeninin anatomik görünümü (ekorşe) olarak aktarmıştır. Leonardo da Vinci'nin anatomi üzerine yaptığı araştırmalar tıp alanında olduğu kadar görsel sanatlarda da figürü tanıma ve çözümleme aşamasında önemli bir yer tutmaktadır (Resim 20-21-22).

Anatomi üzerine yaptığı araştırmalarını kendine göre biçimlendirmiştir. Anatomik değerleri figürlerin oluşum aşamasında kullanmıştır. Sıra o sanat eserini yapmaya gelince, yapmış olduğu desenlerde, resimlerde ve heykelerde, o anatomik öğeleri kendine göre yorumlamıştır. Bu yorum çizgi değerinden, resimdeki fırça darbelerine ve heykeldeki form plânlarına kadar kendini göstermektedir.

Rönesans'ta diğer bir sanatçı olarak Donatello'ya değinmek gerekir. Donatello on beşinci yüzyılın en büyük heykeltıraşı olarak literatürlere geçmiştir. Antik Yunan ve Roma'dan sonra, insan figürünü çıplak olarak ele alan ilk heykeltıraştır. *"Asıl olan, onun aynı zamanda, tümünden yeni bir anlayışla heykel sanatına yaklaşımıdır. Bu heykel, canlılık ve devinim izlenimine karşın, açıkça görüleceği üzere, bir kaya gibi çevre çizgili ve sağlam bir şey olarak kalmaktadır. Masaccio'nun resimleri gibi bu heykel de Donatello'nun, kendisinden önceki sanatçıların zarif incelmışliği yerine, doğanın yeni ve güçlü gözlemine koymadaki*

istencini belirtmektedir. Aziz'in elleri veya kaşları gibi bazı ayrıntılar, geleneksel örnekler karşısında kesin bağımsızlığını göstermektedir. Bu ayrıntılar, insanın gerçek çizgilerinin yeni ve özerk bir biçimde gözlemlenişinin bir ürünüdür. Erken XV. yüzyılın Floransalı ustaları, artık Ortaçağ sanatçılarının eskimiş kalıplarını aynen kullanmakla yetinmemişlerdir. Bunca hayran kaldıkları Yunanlılar ve Romalılar gibi onlar da atölye ve dükkânlarında insan vücudunu dikkatle gözlemlemeye başlamışlardır. Bunun için modellerden veya sanatçı arkadaşlarından, gereken davranışta poz vermelerini istemektedirler. Donatello'nun yapıtına bunca tazelik ve somutluk veren şey de işte bu yeni yöntem ve ilgidir” (GOMBRICH 1986, s. 173-174).

16. yüzyılda, yaptığı çalışmalarla hem figür bilgisini hem de kompozisyon bilgisini kusursuz bir şekilde işleyen Michelangelo isimli muhteşem bir heykeltıraş yetişmiştir.

Michelangelo'nun heykellerindeki figür ve anatomi bilgisinin oturmuşluğuna, Pieta isimli heykeldeki İsa'nın ölü bedeni örnek verilebilir. Heykelde İsa ölmüştür ve bütün iskelet yapısı ve kas sistemi kontrol dışıdır, istemli olarak gerilen hiç bir kas yoktur. Michelangelo ustalığını bu cansız bedendeki figürün rahatlığıyla vermiştir (Resim 23). Kendini bırakmışlık, kontrolsüzlük İsa'nın yüz ifadesinden parmaklarındaki rahatlığa kadar hissedilmektedir.

“Michelangelo da diğer çağdaşları gibi araştırmacı bir kimliğe sahiptir. Sanat alanındaki çok farklı düşüncelerini aldığı atölye

eğitimine değil, alanında yaptığı araştırmalara borçludur. Araştırmalarını hiçbir zaman yaşadığı çağla sınırlamamıştır. Antik Yunan dahil biręok dđnemi dikkatli bir şekilde incelemiştir. Güzeli insan vücudunu, hareket halindeki tüm kasları ve sinirleriyle birlikte devinim içinde imgeleştirmesini bilen antik heykeltraşların gizlerine girmeye çalışmıştır. Leonardo da Vinci gibi o da anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmemiştir. Kadavra keserek geręek modeller çizerek insan figüründe artık onun için gizli hiç bir yan kalmayınca dek doğrudan çalışmıştır. Michelangelo -insan figürünü doğanın meraklandırıcı bilinmezlerinden biri sayan Leonardo da Vinci'den farklı olarak- ona tam egemen olmak için, tüm ereğini bu sorunda yoğunlaştırmıştır. Bir sorun üzerinde yoğunlaşma yeteneği ve güçlü belleği olağanıştüsü olmalı; çünkü kısa bir zamanda ona çetin gelen ne bir duruş ne bir devinim kalmıştır. Tersine onu güçlükler özellikle çekiyor gibidir. 15. yüzyılın biręok büyük ustalarının, inandırıcı bir geręeklikle betimleyememe korkusuyla, yapıtlarına sokmakta duraksadıkları davranış ve açılar, onun sanatsal duygusuna kamçılama ya yapıyordu” (GOMBRICH 1986, s. 230).

Michelangelo heykellerinde çok farklı eylemlerde bulunan kadın ve erkek figürlerini işlemiştir. Bütün heykellerinde her ayrıntıyı çok dikkatli bir şekilde etüd etmiştir. Heykellerindeki ifadeler, almış olduğu konuya paralel, uyumlu bir şekilde işlenmiştir (Resim 24).

Michelangelo'nun sanat tarihi içinde figüratif bağlamda bıraktığı eserler de heykel sanatına çok şey kazandırmıştır. Halen Avrupa'nın akademik anlamda eğitim yapan pek çok güzel sanatlar fakültesinde,

Michelangelo'nun işlerinin kopyası yaptırılarak öğrencilere figür ve anatomi bilgisi verilmektedir.

16. yüzyıl içinde değinmek istediğimiz diğer bir konu da güzel sanatlar dahilinde eğitim ve öğretim amacıyla hazırlanan figür ve anatomi kitaplarıdır. Pek çok sanatçı tarafından uzun araştırmalar sonucu hazırlanan bu kitapların amacı -akademik anlamda olsun ya da olmasın- heykel ve resim üzerine eğitim alan veya bu iki branşı kendine meslek edinen sanatçılara, figür ve anatomi üzerine detaylı bir bilgi vermektir. Zaman zaman kadavralarla, zaman zaman da canlı modellerle çalışan bu sanatçılar, insan bedeninin hemen bütün birimlerini alabilecekleri her pozisyonda resmetmişlerdir ve gerek kendi çağdaşlarına, gerek kendilerinden sonraki kuşaklara görsel anlamda çok önemli kaynaklar bırakmışlardır. Gerçi kendilerinden sonraki kuşaklarda daha bilimsel araştırmalarla çok daha sağlıklı kaynaklar hazırlanmıştır; ancak ilki temsil etmeleri açısından sanat tarihi içinde önemli ve hak edilmiş bir yerleri vardır.

Bu sanatçılardan ilki bir Alman vatandaşı olan Heinrich Vogtherr'dir. 1538 yılında Strasburg'da yayınlamış olduğu kitabıyla Alman ulusunun bulunduğu noktada kalmasını ve daha iyi yaratma konusunda Alman sanatçıları bilinçlendirerek Almanya'nın uluslar arasında lider konuma gelmesini amaç edinmiştir.

Fotoğraflardaki çizimlerde de görüldüğü üzere bir ayak veya bir portre üzerine birçok çizim yapılmıştır. Yapılan bu çizimler sanatçının etüt aşamasında çizdiği desenlerdir. Bunlar yalnız başına bir sanat eseri olmasalar bile sanat eseri olabilecek bir bütünün parçalarıdır. Görüldüğü gibi portrelerde ve ayaklarda lekesele değerler kullanılmadan sadece çizgiyle anatomiye dair ipuçları verilmiştir (Şekil 3). Portreler farklı yönlerden ele alınmıştır. Portrelerin hepsinde karakterize edilmiş burun eğrisi ve dudak çizgisi kullanılmıştır. Portrelerde elmacık kemiğini temsilen çizilen çizgi, iskelet yapısına bağlı olarak kas sistemi ve ifadesine göre farklılık göstermektedir. Vogtherr'in çizdiği ayaklarda ise üç boyutluluk hissedilmemekle birlikte desen kontur çizgisiyle halledilmiştir. Ayaklarda da anatomi çizgisel bir şekilde ve farklı yönlerden verilmiştir. Bu çizimler figürü ve anatomiye çözümlenmek, öğrenmek adına sanatçılar için bir ön aşama olan eskiz aşamasının önemini vurgulamaktadır.

Bu konuda kitap hazırlayan sanatçılardan birisi de Erhard Schön'dür. Schön'ün 1558 tarihinde yayınlamış olduğu *Underweisung der praporzion* (Orantı Dersleri) başlıklı kitabında değişik bakış açılarından çizilmiş insan kafaları ve bedenleri görülmektedir (Şekil 4). Geometrize edilmiş bu kafalar ve bedenler geniş planlar üzerinden detayları görme amaçlıdır. Bu çizimler bir bakıma tasarım aşamasındaki insan bedeninin, olması gereken ilk görünümüdür. Bir nevi kroki niteliği taşıyan bu çizimler insan bedeninin alabileceği en yalın geometrik yüzeylerden oluşmaktadır.

Konuya diğerlerinden biraz daha farklı yaklaşan diğer bir sanatçı Heinrich Lautensack, figürleri iskelet yapısıyla birlikte düşünmüştür. Düşüncelerini 1564 yılında Frankfurt'da yayımlanan Des Cickels und Richtscheyts Unterweisung adlı kitabında dile getirmiştir. Bu kitabın sayfalarında sanat alanına giren bütün modern yönelimlerin resimlenmiş olduğu görülmektedir. Örneğin; insan iskeletini eklem yerlerinin noktalarla belirtildiği, tellerden yapıma bir çatı olarak düşünme önerisi de burada yer almaktadır. Ancak 16. yüzyılın tasarı geometriye bunca önem veren çizim kitapları, işe yeni başlayanların gereksinimleri için yeterli olmamıştır “ (GOMBRICH 1992, s.164).

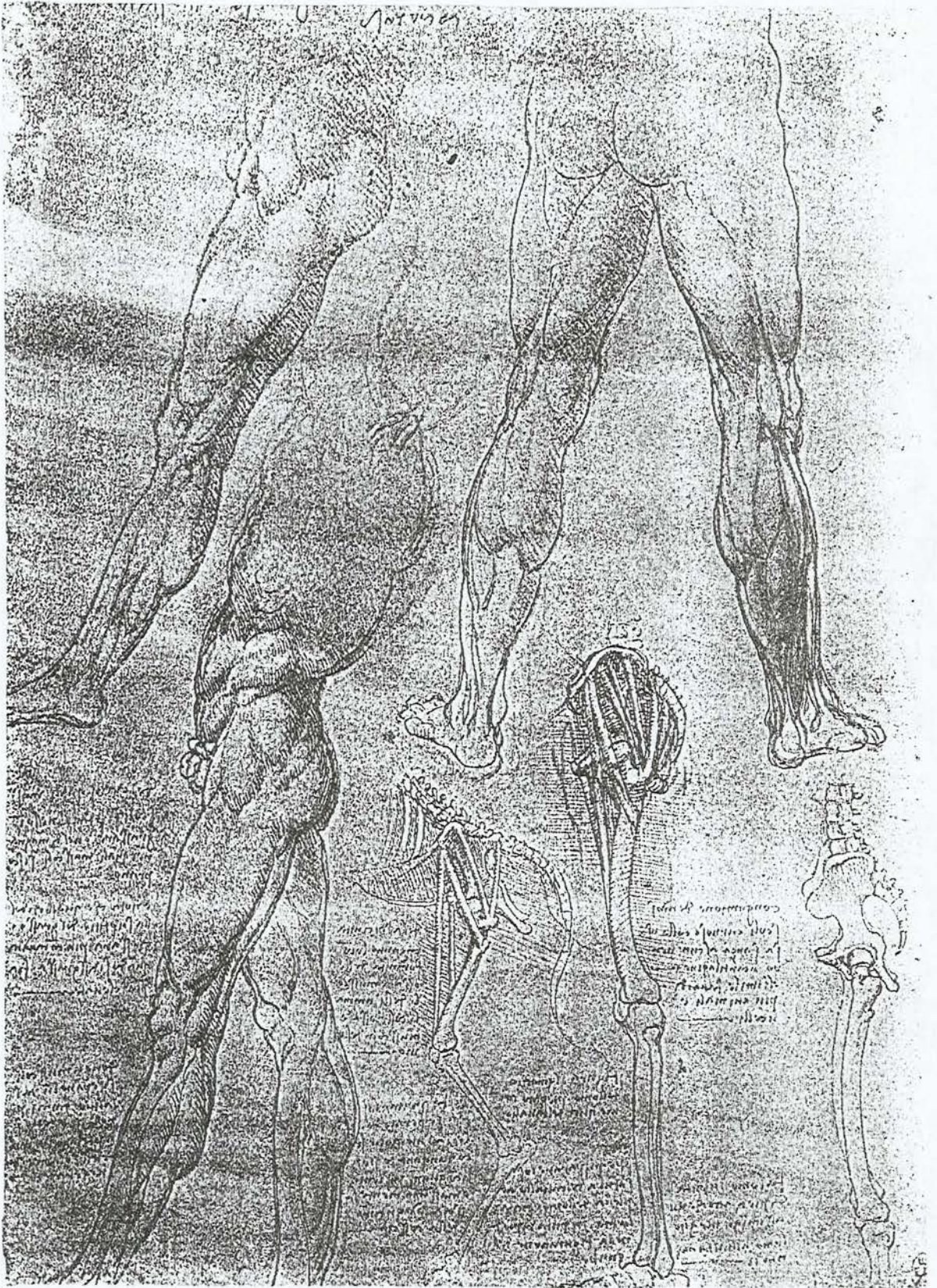
Lautensack fotoğrafta da görüldüğü gibi ilk etapta figürlerin morfolojik yapısını basite indirgenmiş bir şekilde ele almıştır. Bu basite indirgenmiş çizimler, sütrüktür aşamasındaki bir heykeltraş için vazgeçilmez bir kaynaktır. Figürün bütün dengesini iskelet sistemi sağlar. Onun için iskelet sisteminin bilinçli bir şekilde öğrenilmesi ve etüt edilmesi yapılacak olan dengesiz işleri ortadan kaldıracaktır. Lautensack bu iskelet sisteminin üzerine kas ve deri sistemini koymuş ve görüldüğü gibi bu işlerde hatasız bir oran ve denge ilişkisi kurmuştur (Şekil 5).

Rönesans ve Ortaçağdan almak istediğimiz sanatçılar ve bölüm burada sonlanmaktadır. Ortaçağdaki toplumsal yaşam standartlarının ve düşünce yapısının değişmesiyle sanat alanında çok önemli gelişmeler olmuştur. Figüratif sanatın Antik Yunanda başlayan gelişmesi Rönesans'ta doruğa ulaşmış ve günümüz sanatının temeli ve ana çıkış noktası olmuştur.

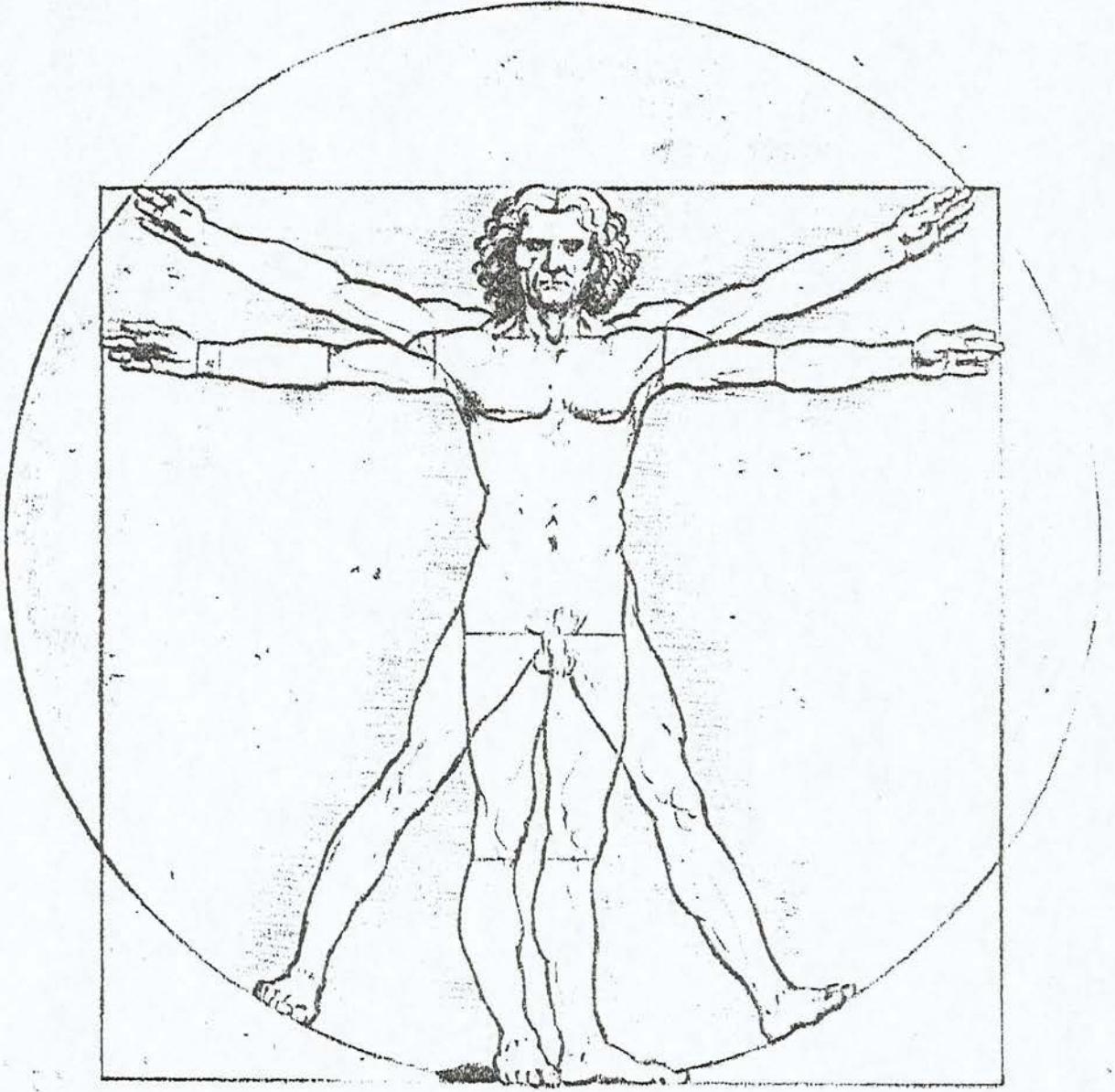
5.1. Rönesans'da İnsan Figürü ve İşlev Değeri

Ne “ideal güzelliğe ilişkin” kurallar, ne “büyü” ne de dinsel bir egemenlik, heykelin Rönesans'daki gelişimini engellemiştir. Dünya yeni bir ekonomik yaşam biçiminin doğuşunu, karanlık feodal çağında son dönemini yaşamaktadır. “Yeniden Doğuş”, heykelde de bu gelişim öğelerini yansıtır. Koşullar gereği dayatılan dinsel veya mitolojik konulara karşın, heykel hacim, kitle, form, doku olarak kendi sanatsal gerçek değerlerini arayıp bulmuş, anlam olarak estetik öğeler işlev kazanmıştır.

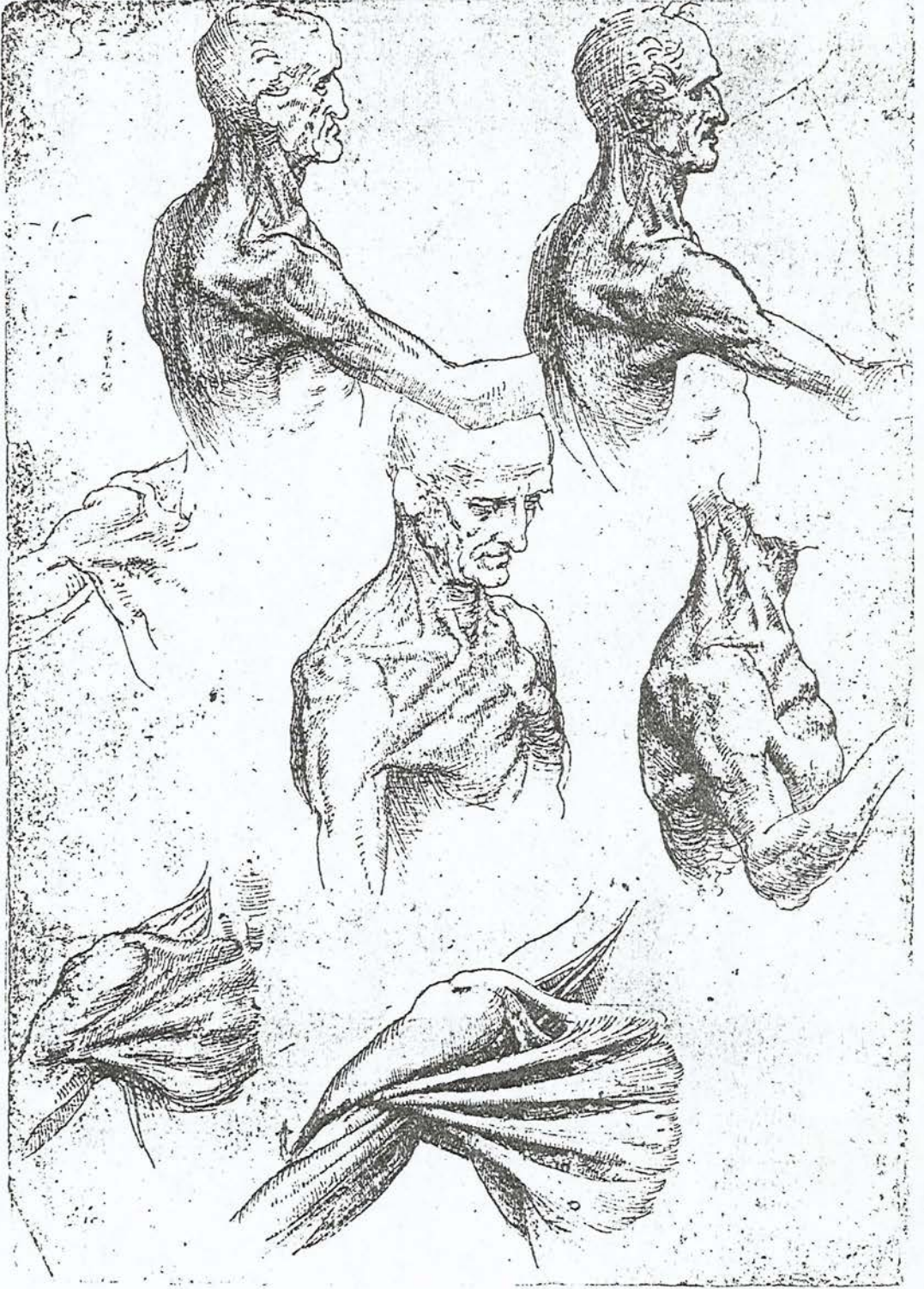
Sanatçının kendi yetenekleri, sanatsal becerileri yine figür yoluyla “görünür” kılınmakta; figürün hem “anatomik”, hem “estetik” öğeleri heykelin gerçek işlev değerlerine oturtulmuştur. Rönesans, adeta heykelin heykel olarak, gerçek bir figür plastiği olarak “doğumu” olmuştur denilebilir. Yani plastik, estetik değerler, heykelin gerçek işlev değeri olarak yerini almıştır.



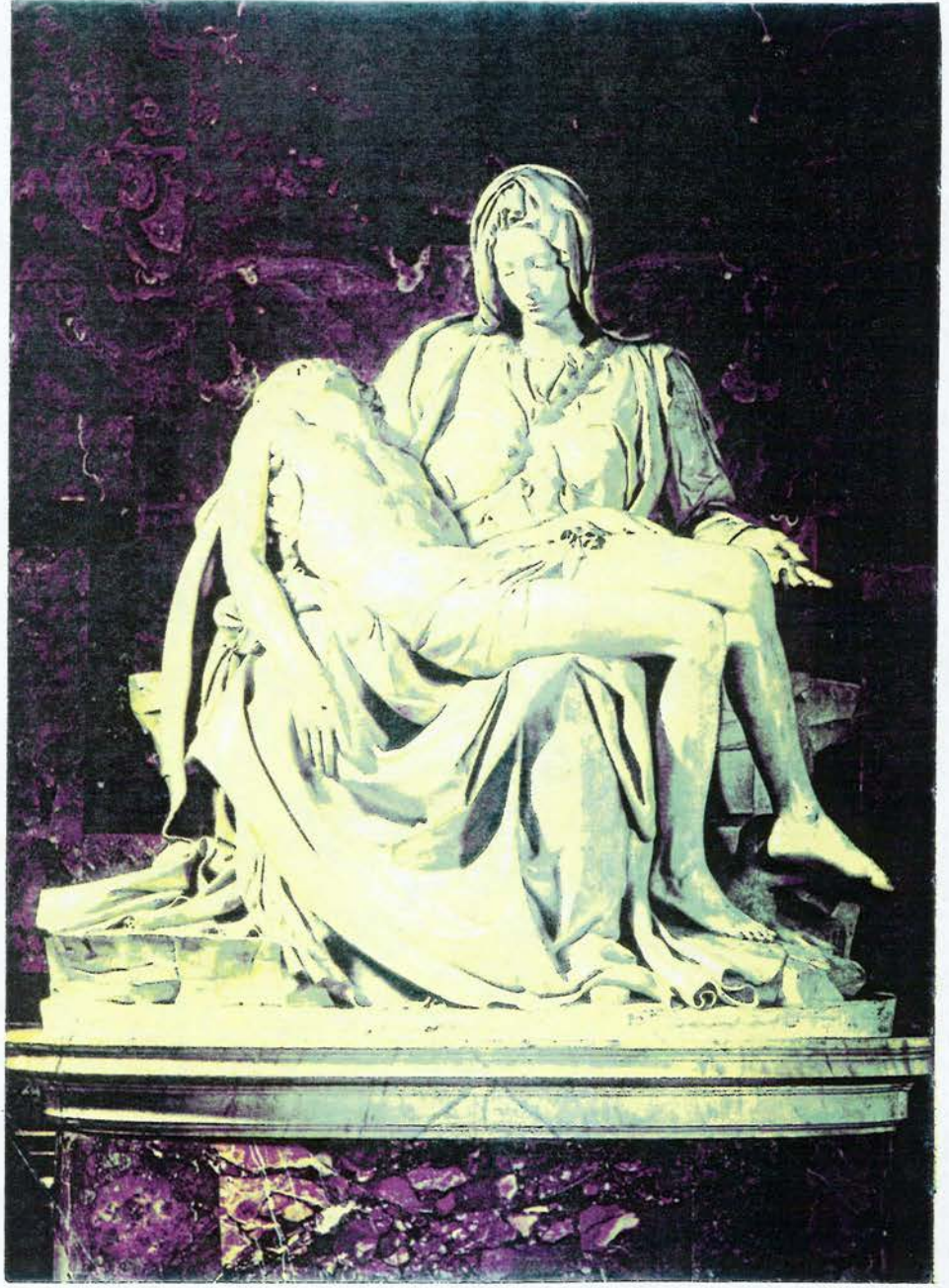
Resim 20: Leonardo Da Vinci'nin Anatomi Araştırmaları, Windsor Şatosu, Kraliyet Kitaplığı.



Resim 21: Leonardo Da Vinci'nin Figür Oranlarına dair şeması.



Resim 22: Leonardo Da Vinci'nin Anatomi Araştırmaları, Vinstor Şatosu, Kraliyet Kitaplığı.



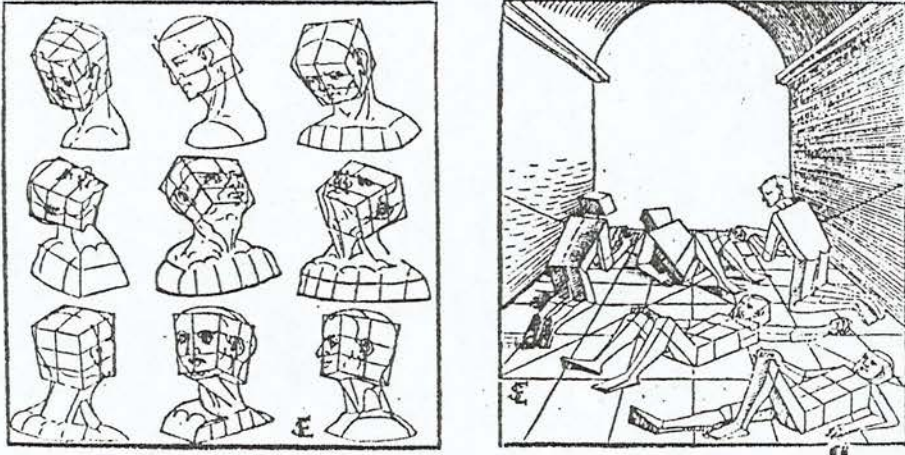
Resim 23: Michelangelo Buonarroti, Pietà, Roma Vatikan Müzesi, Mermer.



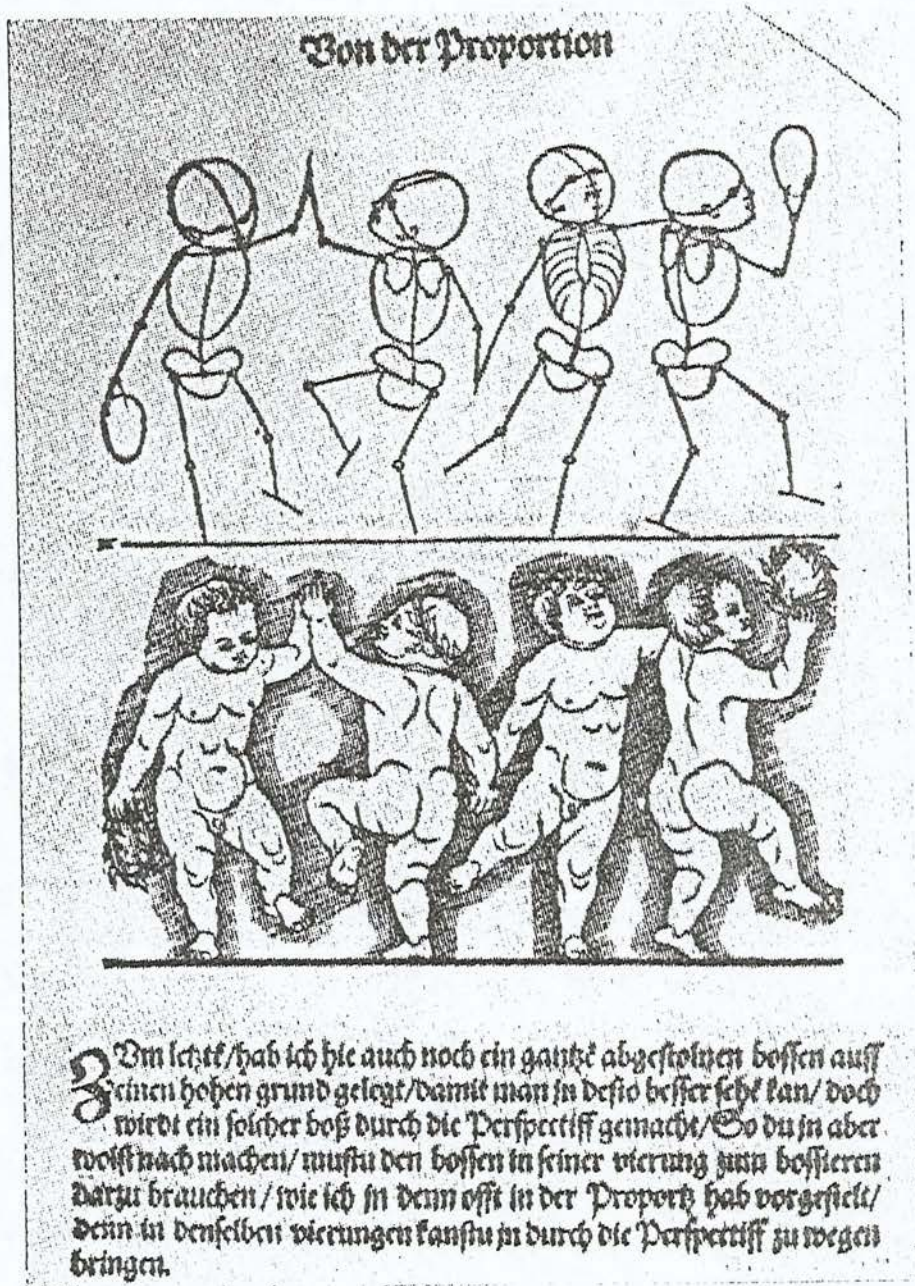
**Resim 24: Michelangelo Buonarrotti, Musa, Roma San Pietro in
Vincoli, Mermer.**



Şekil 3: Heinrich Vogtherr, Başlar ve Ayaklar.



Şekil 4: Erhard Schön, Şematize Edilmiş Kafa ve Bedenler.



Şekil 5: Heinrich Lautensack, Şematize Edilmiş Çocuk Figürleri.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

19. YÜZYIL VE SONRASINDA HEYKEL SANATI İÇİNDE FİGÜR

1.1.19. YÜZYILDA SANAT ORTAMI

Devrimler yüzyılı olan 19. yüzyıl sanat tarihi açısından modernizmin başladığı dönem olmuştur. Sanayi Devrimi, Amerika ve Fransa'da demokrasi adına gerçekleştirilen devrimler, bilimsel buluşlar ve aydınlanma yolundaki hareketler modern dönemin başlamasına kaynaklık etmişlerdir. Toplumsal yaşamdaki bu değişimler, sanat ve sanatsal anlatıya farklı bir dil ve farklı bir boyut kazandırmıştır. Buna bağlı olarak da toplumsal yaşamla sanatın paralelliği gündeme gelmiştir.

19. yüzyıl sanatının toplumsal yaşamla paralelliğini sağlayan üç önemli faktör vardır. Bunlardan ilkinin modern sanat anlayışının temellerinin atıldığı ve gelişimin sağlandığı sanat adına işlevsel bir değer taşıyan mekanlar oluşturmaktadır. Sanatçıların toplandığı ve çeşitli sergi etkinlikleri düzenledikleri mekanlar (kahveler, lokantalar, spor

salonları, eğlence merkezleri vb.) modern sanat bilincinin doğmasında ve gelişmesinde önemli bir değer taşımaktadır. “Bugün bile Paris kahvelerinin bir kısmı hiç değilse belli başlıları, eski Yunan’ın Agora’sına bedel bir hizmet görmektedir” (GÜVEMLİ 1982, s. 109).

İkinci önemli etken gelişen teknolojinin matbaa alanına getirdiği yeniliklerle, gazete ve dergilerin kitle iletişim aracı olarak başlıbaşına bir değer taşımasıdır. Sanatçıların görüşlerini, savunularını ve eleştirilerini halka taşıyan gazete ve dergiler, ulusal bilinç ve dünya kültürünün oluşumunda önemli bir yer tutmaktadır.

Üçüncü önemli etken ise sanatçıyı ve sanat ürününü halkla doğrudan karşı karşıya getiren sergilerdir. Paris başta olmak üzere birçok yerde ve mekanda açılan sergilerle sanatçılar üretmiş oldukları sanat eserlerini sergileme imkanı bulmuş, sanat olgusuyla toplumsal yaşamın paralellliğini ve devamlılığını sağlamışlardır. Bu etkenlerle birlikte Avrupa’ya eğitime gelen sanatçılarla da kültürel bir etkileşim ve modernizmin gereği çok sesli bir zemin oluşturulmuştur. Bunlara bağlı olarak da birçok sanat akımı gündeme gelmiş ve sanatçı üretmiş olduğu sanat eserinin savunusunu, bağlı bulunduğu akımın kuramsal ve görsel estetik değerlerine paralel olarak yapmıştır. Dolayısıyla modern dönemi temsil eden sanat eserlerinin savunusu, ülkelere göre değil akımlara göre yapılmaktadır.

19. yüzyılda açıkladığımız bu gelişimler sonucunda ortaya çıkan ve modern bir bilince sahip olan akımlar, geleneğin parçalanmasına ve buna paralel olarak sanatçıya sınırsız bir özgürlük ve olanaklar ortamının

doğmasına zemin oluşturmuştur. Bir zamanlar, sanat eserinin konusunu sipariş veren kişiler belirlerken artık konular sanatçı tarafından özgürce seçilmeye başlanmıştır. *“Sanatçı özgürlüğünü ilan etmekte, koruyucusu ve sanatına yön veren toplumla olan ilişkilerini tamamen koparmaktadır. Kendi sanatsal görüşleriyle kesişmeyen siparişleri yapmamakta, içsel dinamiğine uygun davranmayı kişiselliği ile örtüşen anlatıları yapmaktadır”* (TEK 1994, s. 3). Özgürlüğünü ilan eden sanatçı, bireyselleştirdiği sanatsal ifadeyi felsefesine ve sanatsal yaratısına göre serbestçe yansıtma yoluna gitmiştir. Bu sanatsal yaratı sanatçının bu alandaki amacına yanıt verdiği ölçüde gerçekleşmiştir. *“Sanatın asıl amacının kişiliğin ifadesi olduğu düşüncesi, sanat ancak her türlü amaçtan kurtulduğu zaman kabul ettirilecektir”* (TEK 1994, s. 3).

19. yüzyıldaki bu hızlı çıkış ve değişimler gerek sanat alanında gerekse toplumsal yaşamda endüstri insanını farklılaştırmakla birlikte insanlardaki zevk anlayışını da değiştirmiştir. *“Hiçbir çağda bir zevkin böylesine çabuk ortak zevk haline geldiği görülmemiştir. Ayrıca ortak bir zevkin bu kadar çabuk itibarını yitirdiği başka hiç bir çağ da görülmemiştir”* (TURANİ 1983, s. 480).

Sanat alanındaki değişimler özellikle ve öncelikle plastik sanatlarda resim çalışmalarında görülmüş ardından da heykel sanatını etkilemiştir. Resim sanatına göre oniki yıl arayla gelişim gösteren heykel sanatı resim sanatının katettiği gelişimi gösterememiştir. Bunun nedeni sanat eğitimi veren okullarda antik Yunan heykellerinin kopyalarına bağlı bulunan

eğitim sistemi ve akademik tavır içinde bulunan eleştirmenlerin y6nlendirmeleridir. Akademik g6zelliğe 6nem veren çevrelere tavır niteliğinde 6r6n veren birkaç heykeltraş, d6nemin heykel sanatındaki gelişim s6recini başlatmıştır.

D6nemin 6nc6 heykeltraşlarından Rodin, Medardo Rosso ve Daumier Shakespeare, Byron, Chateaubriand ve Goethe'nin yapıtlarının b6l6mlerini konu edinmiş ve heykellerinde uygulamışlardır. Buna bağlı olarak yapılan anıtsal nitelikli birçok heykelin toplumsal ve politik y6n6 ağır basmaktadır. Krallar, soylular, devlet adamları, yazarlar ve gelişen siyasi olaylar adına yapılan kamu anıtları, mezar heykelleri ve dekoratif amaçlı heykeller 19. y6zyıl heykel 6retimi açısından 6nemli bir d6nemi oluşmaktadır.

19. y6zyılda fig6r ve fig6ratif g6r6n6mlerle varlık değerini kazanan heykel sanatı, biçimden çok ifade g6c6yle ortaya çıkmaktadır. Amaç biçim değil biçimin sahip olduğu ifade g6c6n6n etkililiğidir. Anatomiye çok iyi inceleyen sanatçı, ifadecilik uğruna morfolojik gerçekliği bozarak kompozisyonlardaki hareketliliği sağlamıştır. Sanatsal anatomi 19. y6zyılda fig6ratif anlatı için g6l6 bir alt yapı oluşturmuş ve morfolojik gerçekliğin değil morfoloji biliminin modern anlamdaki heykel plastiğine ve kompozisyon anlayışına getirileriyle g6ndeme gelmiştir. Sanatsal anatomiyle birlikte bireysel yorumlara bağlı olarak varolan biçim duygusu d6nemin heykel anlayışını nitelendiren g6l6 bir ifadeciliği ortaya çıkarmıştır.

1.2. 19. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA RODİN'İN YERİ VE FİGÜR ANLAYIŞI

Bir Fransız sanatçısı olan Auguste Rodin ondokuzuncu yüzyıl heykel sanatında önemli bir yer teşkil etmektedir. Figüratif anlatıma farklı bir bakış açısı sağlamakla birlikte heykel plastiğine getirdiği bireysel yorumlarıyla, klasik dönem ve modern dönem arasında bir geçiş, bir köprüdür Rodin. 19. yüzyıldaki resim sanatında gösterilen gelişim süreci heykel sanatında Rodin'le başlamış, heykel sanatına getirdiği yeniliklerle döneme damgasını vuran ve Paris'te adına müze açılan birkaç sanatçıdan birisi olmuştur.

Antik Yunan ve Rönesans heykellerini inceleyen Rodin, geleneğe bağlı kalmakla birlikte figüratif anlayışa getirdiği modern bakış açısı, bir bakıma akademik sanatçıların idealizmine karşı bir tepkidir. Rodin'de görülmekte olan figür terbiyesi geçmişe (Antik Yunan, Rönesans) olan bağlılığından kaynaklanmaktadır. Rilke "*Birçoklarının ağır bir yük gibi taşıdığı bu geçmiş ve onun büyüklüğü Rodin için kendisini taşıyan kanatlar oldu*" (RİLKE 1968, s. 26) demektedir.

Görsel realizme önem veren Rodin heykel sanatında boyut ve kaide anlayışı üzerinde yapmış olduğu değişikliklerle, döneme hakim olan anıtsal nitelikli heykeli yaşamın içine sokmuş ve yaşamın bir parçası haline getirmiştir. Grup heykellerinden çok tek figürlerin hakim olduğu çalışmalarında figürdeki hareketi ön plana çıkarmıştır.

Güzelliğin esası yaşamdır diyen Rodin'in heykellerini, eylem halinde olan figürlerin anlık görünüşleri oluşturmaktadır. Figürlerindeki hareket unsurunu da morfolojik gerçekliğin yanında ışık ve gölge planlarıyla vermektedir. Heykellerindeki ışığın ve gölgenin etkisi, Rodin'in izlenimci bir gözlemlerle biçimlendirme anlayışından kaynaklanmaktadır. Figürlere hakim olan morfolojik gerçeklik izlenimci bir eğilimle anıksal bir izlenim duygusu vermek için yer yer deforme edilmiştir. Işık ve gölgeyle figür üzerindeki denge ve ritim, heykelin her noktasında hissettirilmektedir. Figürlerin yüzeylerini sarmakta olan ışık ve gölge, heykelin çevresinde dolaşıldığında, formlardaki canlılığı ve ritmi vermektedir. Tek *"İzlenimciliğin de etkisiyle resimde yok olan kontur ve yumuşayan atmosferin etkisi, Fransız sanatçıyı derinden etkilemiş ve anlık izlenimlerin heykelleri ortaya çıkmıştır. Bu yapıtlarda figür eridiği için ifadenin yeni anlamı olmuştur. Bu izlenimci etki yeni bir biçimleme mantığının ürünüdür"* (TEK 1994, s. 6) demektedir.

Rodin heykellerinde harekete verdiği önem yanında insan psikolojisiyle de yakından ilgilenmiş ve insanların ruh hallerini, biçimlendirdiği heykellerinde yaşatmaya çalışmıştır. Figürlerinin geneline hakim olan dramatize edilmiş ifade ve ifadecilik anlayışı, endüstri çağının insanını anlatmaktadır. Heykellerine konu olan insan figürlerini, bir tiyatro sahnesindeymiş gibi kurgulamakta ve figürlerin üstlenmiş oldukları rolleri ve replikleri biçimsel ve ruhsal ifadeleriyle plastik bir anlayış içinde biçimlendirmektedir. Yapmış olduğu her heykel, içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatmakta, yaşamın bir parçası

olmaktadır. Yaşamdan edindiği izlenimler onun yaratma ve biçimlendirme kaygısıyla geri dönmekte, bir bakıma heykelleriyle yaşamı somutlaştırmaktadır. Rilke “*Kar ateş halinde duyularla hayatı arayan biri olarak bu büyük savaşın kargaşalığı içine girdi ve orada gördüğü her şey hayatı*” (RİLKE 1968, s. 43) demektedir.

Rodin’in heykellerinden birkaç örnek vermek gerekirse bunlardan ilki olgunlaşma döneminde yapmış olduğu ve akademik güzelliğe önem veren çevrelerce tepkiyle karşılanan kırık burunlu adam heykelidir (Resim 25). Rodin bu büstle akademik güzelliğin esas aldığı simetrik değerleri hiçe saymaktadır. Simetrik hiçbir yüzeyin bulunmayışı ve ifadeye hakim olan kırık burun, Rodin’in çirkin içinde güzeli arama kaygısından kaynaklanmaktadır. Heykelin yüzeyini saran ışık-gölge birlikteliği ve istem dışı hiçbir yüzeyin olmayışı, güçlü bir biçimlendirme duygusundan ileri gelmektedir. Rodin bu heykelini diğer heykellerinde olduğu gibi salt biçimsel güzellik değil, öz-biçim mantığı üzerinde yapılandırmıştır.

Diğer bir örnek ise yapmış olduğu cehennem kapısı kompozisyonundan alarak biçimlendirdiği Havva heykelidir (Resim 26). Rodin bu heykeliyle o döneme kadar süregelen açık heykel anlayışını yıkarak heykeldeki kapalılığı ve içe dönüklüğü, figürün baş ve kollarının hareketiyle vermektedir. Figürün bedenindeki bu kapalılık, kolların ve başın konumu, Rodin’in heykellerindeki ifadecilik anlayışını ön plana çıkarmaktadır. Heykeldeki kolların konumu, bedenle hiçbir ilgisi yokmuş hissini uyandırmaktadır. Bunun nedenini de Rilke “*Burada*

Dusse'nin D'Anunzio'nun bir dramındaki kol olmaksızın kucaklamayı ve eller olmaksızın tutmayı denediği ıstıraplı bir ayrılış sahnesini hatırlayabiliriz” (RILKE 1968, s. 33) açıklamasıyla dile getirmektedir.

Rodin heykellerinde zaman zaman tarihi konuları ve insanları işlemiştir. Bunlardan en önemlisi bir grup heykeli olan Calais Burjuvalarıdır. Konusunu Calais şehrinin İngiltere kralı Eduard III tarafından kuşatılması esnasında şart olarak koştuğu, şehrin ileri gelen altı kişinin teslim olma sahnesi oluşturmaktadır. Bu heykel grubunu oluşturan figürlerin derin ve kaba planlarla oluşturulmuş olan yüzleri, güçlü bedenleri, büyük ve diri elleri, ayakları Rodin'in vazgeçilmez ifadecilik anlayışını ortaya koymaktadır. Değişik yaşlardaki figürlerle oluşturulan heykel grubunda figürlerin anatomik gerginlikleri ve bedensel bitkinlikleri, heykele konu olan genç figürlerdeki dinamizmi, bu dinamizmin yanında şehrin işgalinin ve teslim olmanın vermiş olduğu hüznümlü sakinliği ifade etmektedir. Yaşlılarda görülen bedensel bitkinlik ise yaşamışlığın ve yaşlılığın verdiği olgunlukla, teslim olmanın verdiği yıpranmışlığı anlatmaktadır.

Heykeldeki alçak kaide anlayışı, Rodin'in figürlerle mekan arasındaki kopukluğu ortadan kaldırıp heykeli günlük yaşamın içine sokarak insanlarla birlikteliğini sağlama isteğinin dile getirimidir. Bir grup heykeli olarak açık figür düzenlemesi olan Calais Burjuvaları, figürlerin arasındaki uzaklık-yakınlık ilişkisi bakımından heykelde boşluk ve doluluğun ön plana çıktığı, kütle ile mekan kavramının önem kazandığı ilk modern heykel örneklerinden birisi olmaktadır (Resim 27).

Rodin'in heykel sanatına getirdiği bir yenilik de genellikle taş heykellerinde uygulamış olduğu doku anlayışıdır. Amacı cilalanmış yzeylerle dokulu yzeyler arasındaki kontrast durumu sağlamakla birlikte, malzemeyi yormadan taşın naturel gzelliğini vurgulamaktadır. Diğer bir amacı da kttleden çıkmakta olan figürleri ve büstleriyle heykelin taşın içinden yavaş yavaş çıkararak biçimlendiği izlenimini vermektir (Resim 28).

Rodin'deki gzclü biçimlendirme anlayışı figürdeki morfolojik gerçekliğe hakimiyetinden ileri gelmektedir. Anatomiyi çok iyi bilmekte olan Rodin, plastik sanatlara yansıyan sanatsal anatominin verilerini heykellerine bilinçli bir şekilde aktarma duyarlılığını gstermiştir. Anatomi bilmenin rahatlığı Rodin'e figürü oluşturma aşamasında sınırsız bir form ve yzey alt yapısı hazırlamaktadır. Figürlerindeki yer yer deforme edilmiş yzeyler ve birimler ise kompozisyon ve ifadeyi desteklemek adına figürün morfolojik gerçekliğine gndermeler yapabilen deneysel plastik arayışlardan kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak toplumsal yaşamda olduğu gibi sanat alanında da modernizmin başladığı dönem olan 19. yzyıl Rodin'in figür üzerindeki ve heykel plastiğindeki yenilikçi hareketleriyle 20. yzyılda modern heykel anlayışına bir başlangıç ve geçiş dönemi olmuştur.



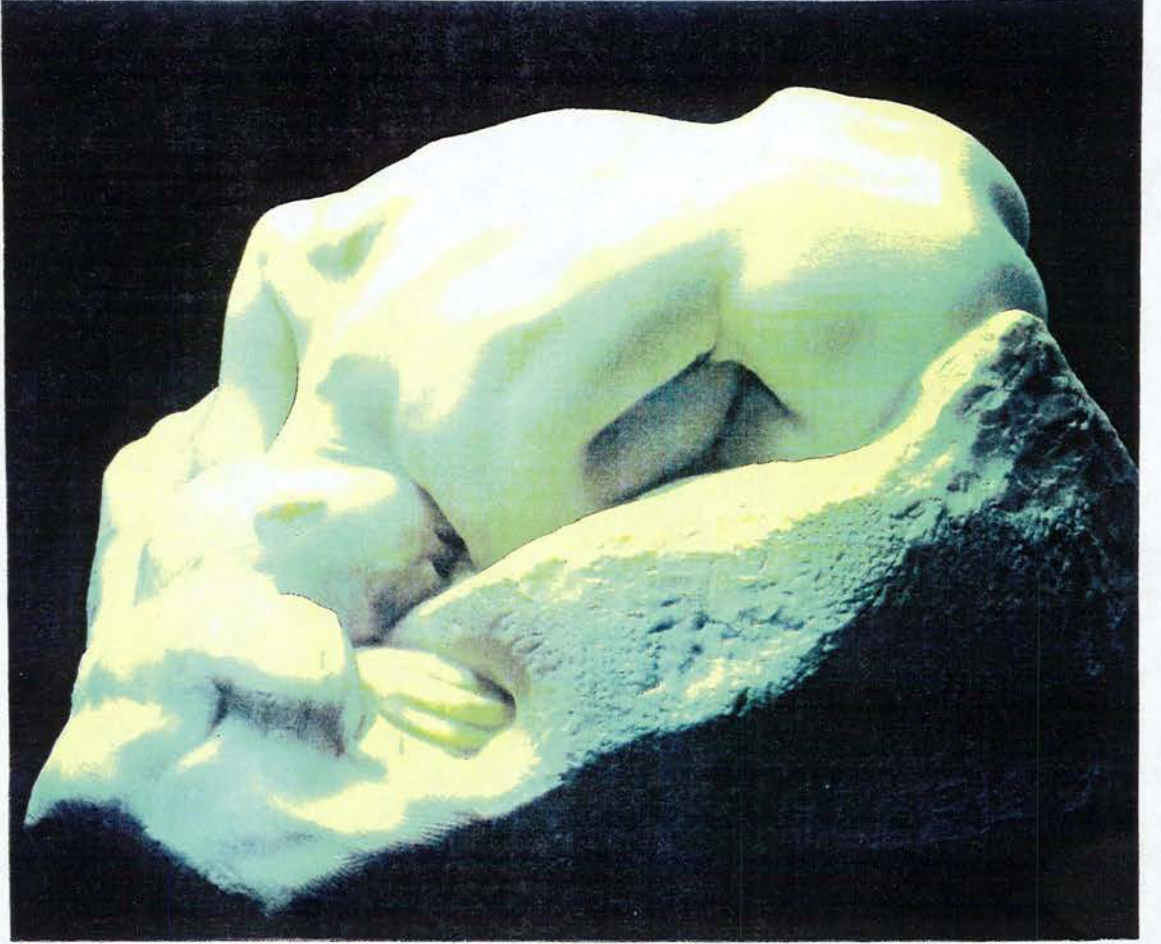
Resim 25: Rodin, Kırık Burunlu Adam Büstü, 1864, Paris Rodin Müzesi, Bronz.



Resim 26: Rodin, Havva, 1881, Paris Rodin Müzesi, Bronz.



Resim 27: Rodin, Calais Burjuvaları, 1889, Paris Rodin Müzesi, Bronz.



Resim 28: Rodin, Donaid, 1885, Paris Rodin Müzesi, Mermer.

2. 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI VE 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA GELİŞMEKTE OLAN MODERN SANAT İÇİNDE FİGÜRATİF HEYKEL

2.1. Soyut Dışavurumculukta Figüratif Anlatım

Modernizmin gerekliliği olan yenilikçi ve ilerici düşünce yapısı, sanat olgusunu ve sanatçıyı farklılaştırmakla birlikte pek çok akımın gündeme gelmesine zemin hazırlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen pek çok eserin belirli bir akımla birlikteliğini görmekteyiz. Sanat eserinin artık sanatçının özgür yaratma eylemiyle varlık değeri kazandığı bu dönemde üretilen sanat eserleri, bağlı buldukları akımın kuramsal ve görsel estetik değerleriyle oluşturulmakta ve sorgulanmaktadır.

Dışavurumculuk 19. yüzyılın sonlarında etkisini göstermiştir. Akımdan çok bir tavır niteliğini taşıyan dışavurumculuk izlenimciliğe tepki olarak ortaya çıkmıştır. Plastik sanatlarla birlikte müzik ve edebiyat alanında etkisini gösteren bu eğilimin kaynağı, Avrupa ve Amerika'dır.

Dışavurumcuların ilk sözcüleri ve kuramcıları Clement Greenberg ve Harold Rosenberg'dir. Sanat sanatçının kendi kendisini keşfetmesidir söylemiyle oluşturulmuş bu hareket pek çok sanatçıyı farklı akımların sentezinde buluşturmuştur. Bununla birlikte modern sanat içindeki birçok akımın gündeme gelmesine kaynaklık etmiştir. Dışavurumculuk "*Avrupa'da hareketsel akımın, informel sanatın tüm değişkenlerinin*

doğuşunu sağlamıştır” (Sanat Dünyamız, S. 59, 1995, s. 24).
Günümüzde de bu tavır niteliğinde ürün veren birçok sanatçı vardır.

Dışavurumculuk eğiliminde sanatsal yaratıyı farklı konumlara taşıyan görme ve bakma kavramları bilinçli bir şekilde ele alınarak yapılacak olan sanat eseri felsefi bir kimlik altında izleyiciye sunulmuştur. *“Dışavurumculuğun amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renklerin aracılığıyla duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır”* (TEK 1994, s. 11).

Sanatçıların felsefeleriyle doğru orantılı olarak yapılanmakta olan sanat eserleri, güçlü bir algılamamanın ve yaratıcı bir bilincin dışavurumu olarak varlık değeri kazanmaktadır. Bahr *“Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir”* (BAHR 1994, s. 15). Bu açıklamadaki *“içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesi”* insanın bilinçaltı dünyasının bilinmeyenlerini temsil eden, yaratıcı bilinç ve eylemle dışavurulan edinimlerinin iç dünyadaki yansımalarıdır. Kısaca dış dünyadaki imgelerle içleştirilen bilgilerin, sanatçı bireyin bilinçaltındaki yansımalarıdır.

Sanatçıların içgüdü ve iç dürtüleriyle yaratma eyleminde bulunduğunu belirten Turani *“Dışavurumcu kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendi ruhunun uyumuna uydurur. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser çıkar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu*

ile doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur. Bundan dolayı dışavurumcu sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve vecd içinde yapılmış etkisini verir” (TURANI 1983, s. 500) demektedir.

Dışavurumcu heykeltıraşlardan Wilhem Lehmbruck'un çalışmalarında bilinçaltı dünyasının yansımaları, heykellerde biçim ve ifade anlayışı olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel heykel anlayışının karşısında oldukça büyük farklılıklar gösteren bu çalışmalar, sanatçıların özgür yaratma eyleminin ürünleridir. Lehmbruck'un diz çökmüş kadın heykeli, bilinçaltına kaydettiği kadın imgesinin bireysel bir plastik anlayış içinde dışlaştırılmış görünümüdür. Heykelin genel görünümü bir kadın izlenimini vermekle birlikte figürdeki morfolojik gerçekliğe sadık kalınmamıştır. Bir anatomi kaygısı yaşamayan Lehmbruck sanatsal anatominin verilerini, kompozisyon anlayışında nesnel gerçekliğine gönderme yapabilecek bilgiler olarak almıştır. Bu heykel morfolojik gerçeklikten çok form, yüzey, hareket, ölçü, boş-dolu, ışık-gölge, doku gibi temel tasarım öğelerinin birlikteliğiyle varlık değeri kazanmış ve sanatçının bireysel yorumuyla anlamlı bir estetik iletişim aracı haline dönüşmüştür (Resim 29).

Dışavurumcu eğilimle Antik Yunan'dan beri süregelen heykeldeki idealize edilmiş görünüm terkedilmiş, insanı ve günlük yaşamı anlatan modern biçim anlayışları gündeme gelmiştir. Figür ve figüratif görünümler de buna bağlı olarak sanatçıların bireysel yorumlarıyla farklı biçimler ve ifadeler altında izleyiciye sunulmuştur.



Resim 29: Lehmbruck, Diz Çökmüş Kadın, Bronz.

2.2. Kübizm'de Figüratif Anlatım

Sanat alanındaki yenileşme hareketleri 1908'den 1914'e kadar olan süreç içinde etkisini gösteren Kübizm akımıyla devam etmiştir. Bu akım da dışavurumculuk gibi izlenimciliğe tepki olarak çıkmıştır. Kübizm naturalist anlayışa karşı olarak çıkan en güçlü akımlardan ilkidir.

Bu dönemde nesnelerin görünümleri konusunda yaptığı deneysel araştırmalarından dolayı Kübizmin başlangıcı Cezanne kabul edilmektedir. Sonraları da İspanyol Picasso ve Fransız Braque'nın dayanışması ile biçimlenen kübist anlayış sanattaki yaratma eylemini tamamen bireysel ve özerk bir konuma getirmiştir. Picasso ve Braque'nin amacı, nesneleri ve varlıkları temel geometrik biçimlerle tasvir etmektir. Bu amaç doğrultusunda resimlerde rengi ikinci plana atarak biçimi ön plana çıkarmışlar, nesneleri ve varlıkları küre, koni, silindir, dikdörtgen, kare gibi geometrik görünümlerle resmetmişlerdir. *"Braque'la Picasso, dış dünyanın göz aldatan bütün tesirlerini ortadan kaldırmak istemişlerdi. Havanın, ışığın vs. tesirini silmek yerine Cezanne'in yaptığı gibi bir çeşit kristal biçimleriyle, geometri düzeniyle hacim tesirini değil fikrini vermek istiyorlardı"* (GÜVEMLİ 1982, s. 149).

Geometrik düzene dayalı kübist anlayış, resim ve heykele konu olan nesne ve varlığı, geleneksel anlayıştaki gibi tek bir açıdan değil çok sayıda değişken bakış açısından ele alarak biçimsel bir analiz yapma amaçlıdır. Bu anlayışa göre oluşturulan sanat eseri de görülenin değil düşünülenin ve tasarlananın, sezgi ve içgüdü vasıtasıyla soyut bir takım

değerlerin yansıtılmasından ibarettir. Tunalı “*Nesnelerin subjektif niteliğinden kurtulması bu anlamda soyutlanması resim ve heykel sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirlenir. Soyut resim ve heykel buna göre evreni soyut-geometrik bir varlık mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır*” (TUNALI 1983, s. 184) demektedir.

Naturalist sanatı bir aldatmaca olarak gören kübistler, nesnelerin reel görünümlerini değil özünü ve nesnenin, varlığın yapısındaki değişmeyen yapı birimlerini vermek istemektedirler. Nesnelerin doğru ama soyut yüzeylerinin birlikteliğini bularak kendilerini tanımlayan geometrik bir düzen içinde yansıtılması gerektiğini savunmuşlardır. Çeşitli planların üstüste konulması ile bir insan portresinin hem cepheden hem profilden görünümünün alınması insan portresini oluşturan değişmez yapı birimlerinin bu anlayışla deforme edilmesinin sonucudur.

Dönemin heykel anlayışına yakın özellikler gösteren ve Kübizm adına bir bildiri niteliğini taşıyan Picasso'nun Avignonlu Kızlar resmi, dönemin figür anlayışını anlatan en iyi örneklerden birisidir. Resimdeki figürler doğal biçimlerinden tamamıyla uzaklaşmış durumdadır. Figürleri oluşturan temel unsurlar ise figürün doğal gerçekliğine göndermeler yapabilecek bir anlayış içinde ele alınmıştır. Figürler kesin planlarla parçalanmış durumdadır. Figürü oluşturan bu planlar Cezanne'in yapmış olduğu kristal görünümündeki biçimleri anımsatmaktadır (Resim 30).

Kübist resim sanatı 1911'lerde hazır objelerin tuvalin içine girmesiyle heykel sanatına yakınlık duymuştur. Bu hazır objelerin (gazete kesikleri, sigara kağıdı, cam, kum, vs.) resim alanına girmesi Picasso'nun 1930'lardaki dönüştürme mantığıyla yaptığı heykeller için bir fikir olmuştur. Kısaca bu heykellere değinmek gerekirse Picasso bu hazır malzemelerle heykel sanatının malzeme ve anlatım olasılıklarını geliştirmiştir. "Gerçeği hiçbir zaman bırakmadım, her zaman temelde gerçeğe birlikte oldum hatta belki de onun çok derinliklerine daldım" diyen Picasso'yu etkileyen dış dünyadaki nesnel görünüm, heykellerinde anlam bulmuş ve heykel adına işlevsel bir değer taşıyan estetik objeler haline dönüşmüştür. Dönüştürme mantığıyla yapmış olduğu heykellerinden örnek olarak Boğa başını gösterebiliriz. (Resim 31) Bir bisiklet selesiyle gidonundan oluşan heykelde malzemenin biçimini bozmamış, biraraya getirdiği hazır objelerle bir boğa başı imgesi yaratmak istemiştir. Kübizm'in üçüncü büyük ustası Juan Gris "çivi kavramı olmadan çivi bile yapma" demektedir. Buradaki çivi kavramı dış dünyadaki nesnel gerçekliği temsil etmektedir. Gris çivi kavramıyla dış dünyadan algılanan nesnel gerçekliğin sanat eserine yansımadaki etkililiğini vurgulamıştır. Yani sanat eserinin yaşanan biçimlerle varlık değeri kazandığı belirtilmiştir. Kübist anlayış doğrultusunda yapılan sanat eserleri de dış dünyadaki nesnel görünümlere gönderme yapabilen biçimlerle oluşturulmaktadır.

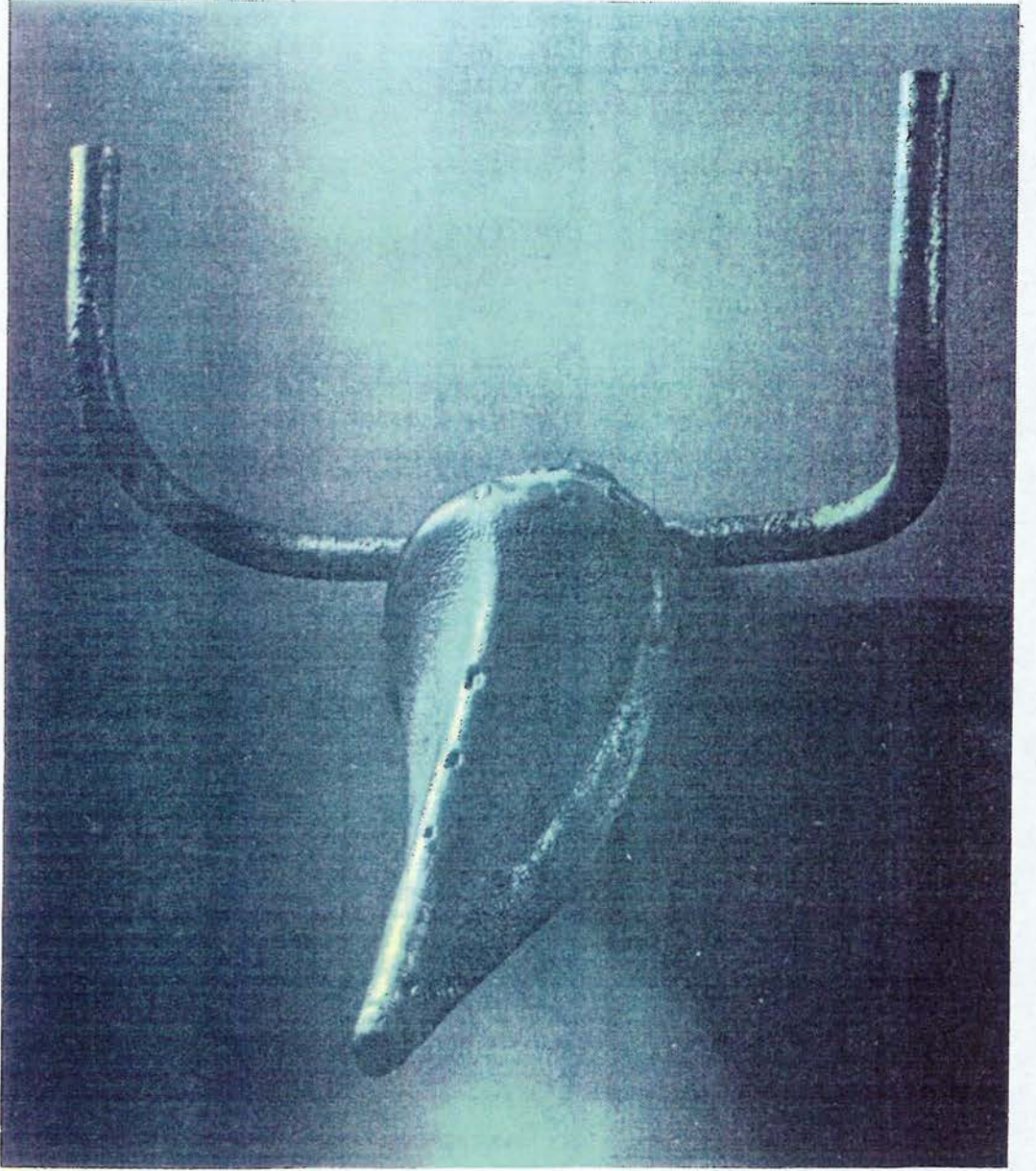
Döneme hakim olan anlayışla ürün veren heykeltıraşlara Henri Laşurens, Jacques Lipchitz ve Picasso'yu örnek gösterebiliriz. Heykellerde kübist anlayış doğrultusunda geometrize edilmiş figürleri görmekteyiz (Resim 32-33).

Geleneksel anlayışla tamamen bağını koparmış olan heykellerdeki form ve yüzey araştırmalarında, ışık-gölge planları dikkate alınarak silindir, koni, dikdörtgen ve kare formundaki yapılanmalar dikkat çekmektedir. Geometrize edilmiş yüzeylerle heykelin her açıdan farklı bir görünüm sergilemesi sağlanırken yüzeyler arasındaki hareket ve ritm vurgulanmıştır.

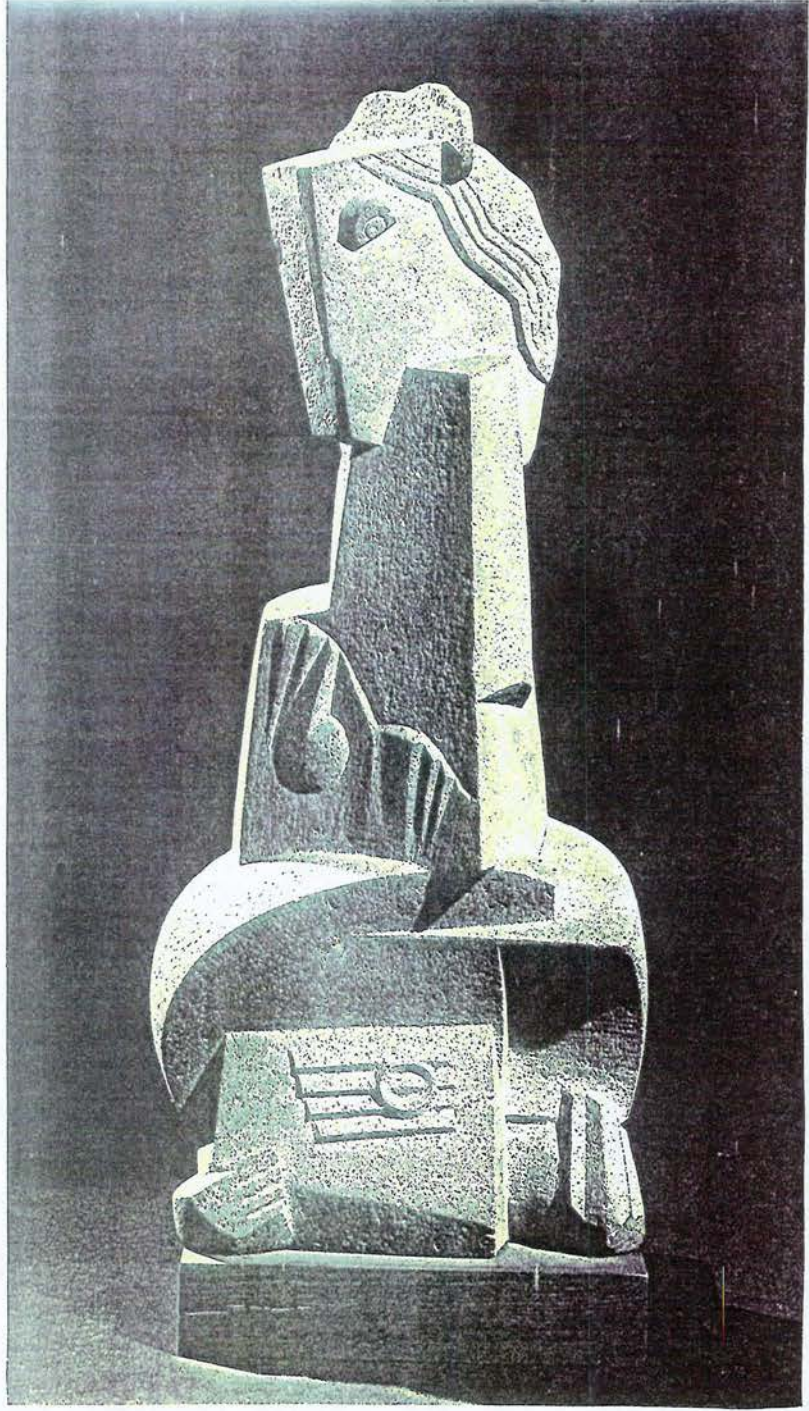
Bu dönemin heykelleri figür ve figüratif görünümle varlık değeri kazanmıştır. Kübist anlayıştaki heykeltraşların figüre dair edinimleri heykellerde var olan ya da olabilecek plastik değerlerle kurgulanmaktadır. Geometrik parçalara bölünmüş heykellerde bedenin form olarak iyi bilinmesi gerekir. Bedendeki formların sıralanması ise kübist heykellerin yüzeyini oluşturan geometrik birimlerin birlikteliğı ile verilmektedir. Heykeli oluşturan her geometrik birim, figürün nesnel gerçekliğini tanımlayabilecek bir plastik değer niteliğini taşımaktadır.



Resim 30: Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907, New York, Modern Sanat Müzesi, Tual Üzerine Yağlı Boya.



Resim 31: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1943, önceden sanatçının koleksiyonundaydı, Bisiklet selesi ve Gidonundan kalıplanmış Bronz döküm.



Resim 32: Henri Laurens, Gitar Çalan Kadın, 1919, Denise Laurens Koleksiyonu, Taş.



Resim 33: Jacques Lipchitz, Yarı-Ayakta Figür, 1915, Londra Tate Galeri, Taş.

2.3. Fütürizm'de Figüratif Anlatım

Çok kısa ömürlü olan bu akım İtalya'da etkisini göstermiştir. Fütürizmin ilk manifestosu 22 Şubat 1909 tarihli Figaro gazetesinde yayınlanmıştır. Sonrada 3 Mart 1910 tarihinde Chiorelle tiyatrosunda üçbin kişinin önünde okunmuştur. Manifestoda şu sözler yer almaktadır. *"Poz vermiş bir modele bakarak resim yapmak: O resim ister çizgilerle, ister küre biçiminde, isterse kübik gösterilmiş olsun bir insan resmi yapmak için o insanın resmini yapmamak gerekir. On yıl için resimden çıplak figürü kaldırıyoruz"* (GÜVEMLİ 1982, s. 153).

Fütüristlerin yayınladığı bir kitapçıktaki dokuz kural ise şöyledir:

1. Her çeşit taklitçi biçimi hor görmeli, orijinal biçimleri yüceltmeli.
2. Rembrandt, Goya ve Rodin'in eserlerini kolayca harabetmeye yarayabilecek olan ahenk ve zevk gibi lâstikli kelime ve deneyimlerin istibdadına karşı ayaklanmalı.
3. Sanat tenkitçileri faydasız, hatta zararlıdır.
4. Sürat, humma, gurur ve çelikle fıkırdayan hayatımızı anlatamayacak kadar fazla aşınmış olan her konuyu silip süpürmeli.
5. Yenileri süngülemek istedikleri deli unvanını şeref madalyası saymalı.
6. Müzikte çok seslilik, şiirde serbest nazım neyse resimde de zıt ve tamamlayıcı renkleri kullanmak öyle bir varlık şartıdır.
7. Kainatın hareketi ve canlılığı resimde dinamik bir duyurma halinde verilmeli.
8. Tabiatı ifade tarzı herşeyden önce samimi ve eldeğmedik olmalı.
9. Hareket ve ışık cisimlerin maddiliğini tahrip eder.

Yukarıda açıkladığımız fütürist anlayışa dair söylemler sanat alanında alışılmış teknikleri ve anlatım biçimlerini şiddetle reddetmektedir. Statik ve durağan tablo geleneğine karşı resmin kapladığı mekandaki hareketlilik ön plana çıkmaktadır. Amaç nesneyi ya da varlığı değil bunları çevreleyen boşluğu resmetmektir. Fütüristler mekandaki hareketi ve dinamizmin, mekan ve mesafe içinde zamanın renk, çizgi gibi plastik elemanlarla tesbitinden ibaret olduğunu ileri sürmüşlerdir. *“Fütüristlere göre herşey kımıldar, koşar, çabucak değişir. Hareket halindeki herşey, daha gözde bıraktığı tesir idrak edilinceye kadar çoğalır, kımıldar, mesafe dahilinde uyandırdığı titreşimleri takip ederek biçimini değiştirir. Bu sebeple, koşan bir at dört değil, yirmi ayaklıdır ve ayaklarının hareketi de üçgen biçimindedir”* (GÜVEMLİ 1982, s. 157).

Akımın kuramcısı olan Umberto Boccioni tavır olarak kübizmden farklı olmasına rağmen heykellerinde Picasso'nun gerçekliğine eşdeğer bir çizgi izlemektedir. Bunun yanında form anlayışına getirmiş olduğu yeniliklerle de, Fütürist anlayışın öne sürdüğü hareketliliği ve dinamizmi heykellerinde ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Yapmış olduğu yürüyen adam heykelinde form ve yüzey çözümlenmeleri yer yer kübist bir anlayış doğrultusunda ele alınmakla birlikte form ve yüzey geçişlerinde kullanmış olduğu organik değerler, heykeldeki hareketi ve akıcılığı vurgulamaktadır. Bu heykelde insan figürünün doğal görünümüne dair hiçbir değer kullanılmamakla birlikte heykelin kontur çizgisinin oluşturduğu hareket bir insan figürünü tanımlamaktadır (Resim 34). Bu da Boccioni'nin bilinç altındaki figüre dair edinimlerinin, bireysel kaygılar sonucunda olan değil olması gereken bir görünümünden ibarettir.



Resim 34: Umberto Boccioni, Yürüyen Adam, 1913, Bronz.

2.4. Konstrüktivizmde Figüratif Anlatım

1920'lerde ve 1930'larda etkisini gösteren Konstrüktivizm, çoğunluğunu orta Avrupa'da çalışan Rus sanatçıların oluşturduğu bir grup sayesinde yayılmıştır. Bağlı buldukları ideolojinin gerekliliği olan bir savunuyla, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak ve sınıf farklılıklarını ortadan kaldıracak bir dünyanın özlemi içinde olan Konstrüktivistler, bu akım doğrultusunda ortaya attıkları düşünceleri gerçekleştireceklerine inanıyorlardı. Bir Konstrüktivist olan Lizzitsky "her yapıtım gözleri üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğruna bizi harekete geçirmeye çağırıyordu" demiştir.

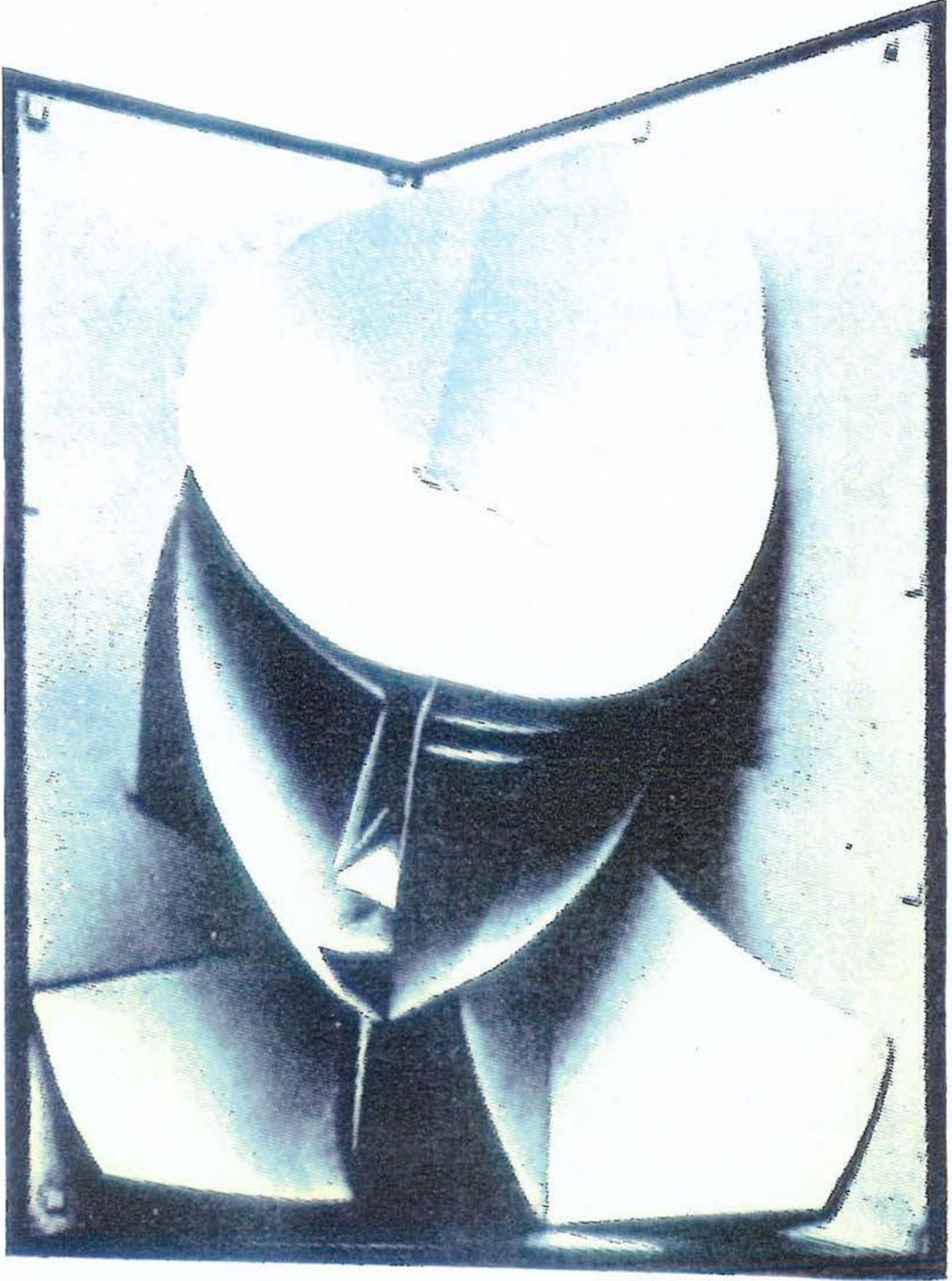
Konstrüktivistlere göre "*Görsel etkiyi amaçlayan, soyut ve aldatıcı dinamiği gerçekleştirmeyen, ama somut hareketin asıl dinamiği olan bir inşa etme tarzı yaratmak gerekir*" (BATUR 1994, s. 146). Bu inşa etme tarzı çerçevesinde Konstrüktivizm genellikle yalın geometrik biçimler ve endüstriyel malzemelerden yararlanılarak oluşturulan heykelciliğin bir kolu sayılır. Dönemin sanatçılarından olan Mondrion'ın denge ve oran üzerine yaptığı deneysel araştırmalar, Malevich'in nesnesiz sanat deneyimleri, naturalist sanatın son kalıntılarını da ortadan kaldırarak endüstri dünyasının biçimlerine dayalı evrensel bir sanat anlayışını gündeme getirmiştir.

Konstrüktivist sanatçılar heykelde de şekillendirme ve yontmadan öte, modüler birimler inşa etme yöntemini benimsemişlerdir. Picasso'nun dönüştürme mantığıyla her türlü malzemeden heykel yapılabilir düşüncesi, Konstrüktivist heykel anlayışının başlangıç noktasıdır. Tatlin bu anlayışla ve parçaları inşa etme yöntemiyle yapmış

olduğu heykellerinde, kaide yerine odaların köşelerini, duvarlarını ve tavanı kullanmıştır. Boşlukta sallanıyor izlenimini veren bu heykellerde Kübist bir etki hissedilmesinin yanında, konu olarak Kübistlerin aldığı doğal görünümle kullanılmamıştır. Tatlin tasarımlarını nesnelere amacı ve malzemenin sağladığı olanaklar doğrultusunda belirlemiştir.

Konstrüktivizm’de figüratif anlatım terk edilmesine rağmen başlangıçta Gabo ve Pevsner kardeşlerin çalışmaları, figüratif heykel üzerine bu akımın önemli örneklerindendir. Rus olan Gabo ve Pevsner kardeşler Konstrüktivist heykelin ayakta durmasını sağlayan dönemin iki önemli sanatçısıdır. Gabo’nun yapmış olduğu büste yüzeylerde ve yüzeylerin birbirleriyle olan ilişkisinde formsal etki oluşturulmak istenmiştir (Resim 35). Geniş ışık gölge planları figürün nesnel gerçekliğini çağrıştıracak plastik değerler olarak kullanılmıştır. Metal parçacıklarının modüler bir sistemle kurgulanması dönemin inşa etme tarzını vurgulamaktadır.

Gabo ve Pevsner kardeşler 1920 yılında yayınladıkları gerçekçi bildirilerinde figürü tamamen yadsıyarak heykel sanatından doğal görünümlere ait gerçekliği tamamen çıkarmışlardır. *“Burada gerçekçilik, simgeciliğin yer almadığı, kullanılan malzemenin gerçekliği ile ilgilidir. Bildiride, mekanın biçimlendirildiği, kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirtici olması, yeni ve özgün formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulması, sanat yapıtının dinamik bir ritme sahip olması gerektiği savunulmaktadır”* (SAVAŞ 1988, s. 172).



Resim 35: Naum Gabo, Yeni İnşa Edilmiş Büst, 1916, Metal Üzerine Selülloid.

2.5. Dada Hareketinde Figüratif Anlatım

Dada hareketi 1916'da bir grup sanatçı tarafından Zürih'te başlatılmıştır. Dada hareketi bir sanat akımı olarak ortaya çıkmayıp Dada Birinci Dünya Savaşı ve Sovyet Devrimi sonrasında toplumsal yaşamda ve sanat alanında pekçok şeyi yıkma amaçlı bir isyan niteliğini taşımaktadır.

Geleneksele karşı olan Dada, geleneksel form anlayışını ve geleneksel anlatım biçimlerini benimsememiştir. *“Dada Burjuva toplumunda kök salmış olan “değişmez” kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu”* (İPŞİROĞLU 1991, s. 98). Dada gücünü, anlatım biçimlerini, alaycılığını dil çerçevesinde ortaya koymuştur.

Bu hareketin temsilcilerinden M. Duchomp “bitirilmiş sanat eserinden çok fikirle ilgileniyorum” demiştir. Bu söylem üzerine de Dada'nın ilk örneğini vermiştir. Tuvaletlerden tanıdığımız pisuvarı imzalayarak (R. Mutt diye imzalıyor, Ar-mut okunur) çeşme etiketini yapıştırdıktan sonra New York'ta düzenlenen bir modern sanat sergisine göndermiş ve yapıt sergiye kabul edilmemiştir (Resim 36). Fakat bu yapıt 20. yüzyıl sanatını temelinden sarsıntıya uğratan kavramsal sanat adına, belgesel bir nitelik taşımaktadır. İyi bir ressam, büyük bir aydın, usta bir satranç oyuncusu olan Duchomp “Kavram ve anlam plastik formdan daha önemlidir” demiş ve önderlik ettiği Dada hareketiyle de plastik formun kavram ve anlamın kopmaz bir parçası olduğu düşüncesi

itibarını yitirmiştir. Duchomp'ın Dada hareketiyle birlikte bu eğilimi Picasso, Matis, Mondrion ve Malevitch'in bazen soyut, bazen formalist sanat anlayışları ve yaklaşımlarına karşı gelişmiştir. Dada'yla başlayan öz ve biçim tartışması günümüze kadar gelen kavramsal sanatın başlangıcı olmuştur.

Rodin'in figür ve heykel plastiğinde başlatmış olduğu yeni çözüm arayışları ve formalist eğilimleri, Dada hareketiyle son bulmuştur. Geleneksel imge, biçim ve heykel plastiğini oluşturan diğer elemanların yerini, kavram ve anlam yüklenen endüstriyel objeler (ütü, telefon, pisuvar, yazılı belge, fotoğraf, film, video vb.) almıştır.



Resim 36: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, İndiana Üniversitesi Sanat Müzesi, Bloomington, Porselen.

SONUÇ

Sonuç bölümünde iki değerlendirme ortaya çıkmaktadır. a) Figürün sanatsal ve estetik iletişimdeki gerekliliği, b) İnsan figürünün sanatsal anatomiyile birlikte tarihsel gelişim içindeki yeri ve değeri.

a) FIGÜRÜN SANATSAL ve ESTETİK İLETİŞİMDEKİ GEREKLİLİĞİ

En basit iletişim, a) Gönderen, b) Gönderilen, c) Alan üçlüsü ile varolmaktadır. İster soyut, ister somut, ister salt estetik, ister mistik vs. olsun, her heykel aynı zamanda Gönderen'dir. Gönderen ise daima bir Varolan'dır. Varlıktır. Bu açıdan her heykel bir varlıktır. Form (Şekil) olarak ne olursa olsun, onun bir maddesi, bir paketleniş biçimi bulunmaktadır. Bu heykel sanatının bu adeta zorunluluğudur. Yoğunlaşmış enerji türlerinden (taş, metal, ahşap veya modern malzeme...) biri veya birkaçı biraraya gelerek, heykelin varlık değerini oluşturur. Bu yanı sıra heykel bir hacimdir, bir küttedir, bir mekan-uzay-zaman yoğunluğudur. Canlı ya da cansız, bir hacme, bir küttelye, bir yoğunluğa sahip olan, "uzay-mekan-zaman" içinde görünüp algılanan her şey (soyut ya da somut) bir "figür" oluşturmaktadır. Dolayısıyla heykel, "figürle" vardır ya da figür, aynı zamanda bir "boş"u kapatan hacim, ağırlık, yoğunluktur. Figür, zamanı bir madde ile ele geçirip, görünür kılmaktır. İster kendiliğinden ister bir bilinç ürünü olsun, uzayı

örtüp kapatan, ağırlığı, hacmi, yoğunluğu, kütlesi olan her şey heykel değildir. Bu öğeleri figür olarak anlamlı bir heykel “gönderenine” dönüştüren, ona yüklenmiş öz ve estetik öğelerdir. Heykelde figür; bir öze-içeriğe sahip, estetik öğe ve değerlerin birleşimidir. Öz, içerik; yaratıcının, yapıcının, yontucunun felsefesine, dünya görüşüne bağlı olarak heykelle yüklediği “anlam”dır. Figürün estetik öğe ve değerleri ise malzeme, doku, ölçü, boş-dolu, hareket, ışık-gölge, oylum birleşimleri, form, az-çok gibi tasarım öğeleridir. Heykelde figür, taşıyacağı özü-anlamı, bu öğelerle “görünür kılar”. Kısaca, estetik iletişimin “gönderilen” niteliği; figürü figür yapan, boş-dolu, az-çok, ışık-gölge, ölçü, doku, form öğeleri ile varlık kazanır. Bu öğeler olmaksızın figür, figür olmaksızın da (soyut ya da somut) heykelin “gönderileni” oluşmamaktadır. Heykelde alıcı (bilgiyi alan, izleyen, seyreden anlamında), gönderilen anlamın yorumlanmasıdır. Heykel, figür yoluyla sanatçının bir yorumu ve alıcının bu nesnel görüntü öğeleriyle birlikte onu kabul edişidir.

Estetik ve sanatsal iletişim açısından, sanatçının kişisel yorumunun, alıcıya ulaşması figür yoluyla olmaktadır.

Sonuçlandırırız, heykel sanatında figür, bu sanatın diğer plastik sanat dalları ile olan sınırlarından birini oluşturmaktadır. Tarihsel süreç içinde, heykelin yeri ve gelişimi göstermektedir ki heykelin varlık değeri kazanması, hep “figür” aracılığıyla olmuştur.

İlkel çağlarda, stilize, sembolik ya da gerçekçi figürlerle oluşan heykeller, o çağdaki yaşamın bir anlamı, bir gerekliliğidir.

Kent yaşamında heykel dinsel ve yönetsel anlamı ileten, figüratif bir işlev kazanmıştır. Bu tarihsel gelişmeler heykelin, uzayı kapatan anlamlı bir figür olarak var olduğunu sergilemektedir. Denilebilir ki heykelde, figür olmaksızın estetik bir iletişim söz konusu olamaz.

b) İNSAN FIGÜRÜNÜN SANATSAL ANATOMİYLE BİRLİKTE TARİHSEL GELİŞİM İÇİNDEKİ YERİ VE DEĞERİ

Figürle varlık değeri kazanan heykel sanatı ilk çağlardan günümüze kadar insan veya insanı tanımlayan görünümle anlam kazanmıştır. Heykelin üstlendiği bu anlam uygarlıkların inançlarına paralel olarak etkisini göstermiştir. Antik Yunanla ideal görünüm kazanan insan figürü morfoloji biliminin gündeme geldiği Rönesans'ta kusursuz bir görünüm almıştır. Rönesans'a kadar yüzeysel bir gözleme dayalı olarak biçimlendirilen heykeller, Rönesans'ta sanatsal anatomiyle bilimsel bir kaynağa bağlı değer kazanmıştır. Rönesansla birlikte sanatsal anatomi günümüze kadar insan figürünü öğrenme ve tanıma aşamasında sanatçılar ve öğrenciler için bir temel ve yön oluşturmuştur. Buna bağlı olarak da anlamlı bir varlık olan insan ise üzerinde yapılan fizyolojik gözlemler sonucunda biçimlendirilen görünümüleriyle sanat tarihi içinde hak ettiği yeri almıştır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- ATALAYER, F., **Temel Sanat Öğeleri**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994.
- BAHR, H., “Dışavurumculuk”, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- BATUR, E., **Konstrüktivizm**, İstanbul, 1994.
- CAN, Ş., **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul, 1994.
- CONTİ, F., **Eski Yunan Sanatını Tanıyalım**, (Çev.: Turunç, Solmaz),
- CONTİ, F., **Rönesans Sanatını Tanıyalım**, (Çev.: Turunç, Solmaz), İstanbul, 1982.
- ÇALIŞLAR, A., **Estetik Yazıları**, (Çev.: Çalışlar, Aziz), İstanbul, 1984.
- EDMAN, İ., **Sanat ve İnsan**, İstanbul, 1990.

- FIŞCHER, E., **Sanatın Gerekliği**, (Çev.: Çapan, C.), İstanbul, 1979.
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, (Çev.: Cömert, Bedrettin), İstanbul, 1986.
- GOMBRICH, E.H., **Sanat ve Yanılsama**, (Çev.: Cemal, Ahmet), İstanbul, 1992.
- GÜRER, L., **Temel Tasarım**, istanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1990.
- GÜVEMLİ, Z., **Sanat Tarihi**, İstanbul, 1982.
- HEGEL, G.W.F., **Estetik**, (Çev.: Altuğ, Taylan- Hünler, Hakkı), Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.
- HODGEN, L.F., **Tasarım Notları**, Texas, 1964.
- HOGARTH, B., **Sanatsal Anatomi**, (Çev.: Bolan, Burhan), İstanbul, 1993.
- İPŞİROĞLU, N.M., **Sanatta Devrim**, İstanbul, 1991.
- KILIÇ, L., **Görüntü Estetiği**, İstanbul, 1995.
- MOSCATİ, S., **Mezapotamya Sanatını Tanıyalım**, (Çev.: Calıklar, Ceylan), İstanbul, 1985.

- NECATİGİL, B., **100 Soruda Mitologya**, İstanbul, 1969.
- ORTUĞ, G., **Anatomi**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1991.
- PARKERS, U.W.A., **Artistic Anatomy of the Human Form**, New York.
- PARRAMON, J.M., **İnsan Figürü ve Çizimi**, (Çev.: Çapan, Gönül Sipahi), İstanbul, 1993.
- PASSERON, P., **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev.: Tansuğ, Sezer), İstanbul, 1982.
- RICHER, P., **Artistic Anatomy**, (Çev.:Hale, Robert Beverly), London, 1971.
- RILKE, R.M., **Rodin**, (Çev.: Nermi, Esat), İstanbul, 1968.
- “Soyut Dışavurumculuk”, **Sanat Dünyamız**, Avant-garde-1945-1995, S. 59, İstanbul, 1995.
- SAVAŞ, R., **Modern Heykel ve Teknoloji**, Ankara, 1988.
- SÖZEN/TANYELİ., **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1986.
- TEK, Ş., **Heykel Plastiği ile Figüratif Anlatım Olanakları**, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Ankara, 1994.

- THOMSON, A., **Handbook of Anatomy for Art Students**, Oxford, London, 1964.
- TUNALI, İ., **Estetik**, İstanbul, 1996.
- TUNALI, İ., **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, 1983.
- TURANI, A., **Dünya Sanat Tarihi**, Ankara, 1983.
- TURANI, A., **Sanat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1995.
- ULABAN, N., "Çağdaş Türk Resminde İnsan Figürü", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S.5, İstanbul, Ocak 1996.
- UZ, N., **Heykelde Espas**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1996.
- WONG, W., **Principles of Two Dimensional Design**, Von Nostrand Rinehart Inc., Nev York, 1972.
- YILDIRIM, C., **Bilimin Öncüleri**, Ankara, 1995.