

**MODERNİZM VE SONRASI
KAİDESİNDEN KURTULAN HEYKEL**

Ergin SOYAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ağustos 2013

**MODERNİZM VE SONRASI
KAİDESİNDEN KURTULAN HEYKEL**

Ergin SOYAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Heykel Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Rahmi ATALAY

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ağustos 2013

ÖZET

MODERNİZM VE SONRASI KAİDESİNDEN KURTULAN HEYKEL

Ergin Soyal

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2013

Danışman: Doç. Rahmi Atalay

Heykel Sanatı insanlık tarihinden bu yana var olan ve sürekliliğini koruyan bir sanat dalıdır. Heykele yüklenilen anlam zaman içerisinde yerini sanatçının heykele yüklediği anlama bırakır. Duygu ve düşüncelerini eserlerinde yansıtmaya başlayan heykeltıraşlar, dönemin şekillendirdiği olaylar doğrultusunda gerçeği yansıtmaya çalışmışlardır. Modernizm ile birlikte heykeli ayakta tutan kaideye verilen görev, heykel anlayışındaki farklılıklarla paralel göstererek hafifler. Heykele dahil olan kaidenin özgürleşme çabası sanatçının tamamen kendini özgür hissetmesiyle tamamlanır. Modern heykelin önde gelen sanatçısı Auguste Rodin'in heykel sanatına getirdiği yeni anlamla heykel ve heykelin taşıyıcısı kaide özgürleşme sürecine girer. 1960 sonrasında kaide serbest kalır ve heykelin yerle teması sağlanır. Postmodern süreçle birlikte kaidelerini yitiren ya da kaidesinden kurtulan heykel, gündelik hayatta karşılaşılan bir hal alır. Sanat ve hayat arasındaki sınırın kalktığı bu dönemde kaidelerini yitiren heykelde yeni tanımlamalar ve anlayışlar oluşur. Bu araştırma kapsamında, heykelin tarihsel süreçte kaidesiyle olan ilişkisinin çeşitliliği ve 1960 sonrasında kaideyle olan bağlantılarını koparması sonucu heykel sanatındaki gelişmeler sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Kaide, 1960, Modernizm, Postmodernizm

ABSTRACT

THE LIBERATION OF THE SCULPTURE FROM ITS PEDESTAL MODERNISM AND AFTER MODERNISM

Ergin Soyal

Department of sculpture

Anadolu University, Institution of Fine Arts, July 2013

Advisor: Associated Prof. Rahmi Atalay

The art of sculpture is a branch of art that has existed and persisted through the history of humanity. In time, the meaning ascribed to the sculpture has been replaced with the meaning ascribed to the sculpture by the artist. The sculptors who had started to carve their feelings and ideas into their works tried to reflect the reality in line with the events formed by their eras. With the introduction of modernism, the duty attributed to the pedestal, which keeps the sculpture upright, got lessened in parallel with the differences in the perception of sculpture. The pedestal that was integrated to the sculpture sought to get liberated, which was completed with the artist's feeling of full freedom. Auguste Rodin, one of the leading artists of the modern sculpture, introduced a new meaning to the art of sculpture, which allowed the sculpture and the pedestal to get into a liberation process. Following 1960s, the pedestal got free and the sculpture was brought into contact with the ground. With the postmodern era, the sculpture lost or got rid of its pedestal and had an appearance that mingled with the daily life. In that era, when the borders between the art and live were removed, the sculpture that had lost its pedestal gained new definitions and perceptions. In this research, the diversities in the relationship between the sculpture and its pedestal throughout the history, and the developments observed in the art of sculpture following the liberation of the sculpture from its pedestal will be examined.

Key Words: Sculpture, Pedestal, 1960, Modernism, Postmodernism

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ergin SOYAL'ın "**Modernizm ve Sonrası Kaidesinden Kurtulan Heykel**" başlıklı tezi **12 Ağustos 2013** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rahmi ATALAY

Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN

Üye : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Tezin birinci bölümünde tarihsel süreçte antik çağ ve rönesans dönemi heykel sanatındaki anlayışlar incelenmiş ve heykelin gelişim sürecindeki biçimsel farklılıklar değerlendirilmiştir. İkinci bölümde, Auguste Rodin ile birlikte değişen anlayışın modernizm üzerindeki etkileri araştırılarak dönemin sanatçılarının uygulamalarına yer verilmiş ve 1960 öncesinde heykel ile kaide arasındaki ilişkinin çeşitliliği sunulmuştur. Üçüncü bölümde ise postmodern çağa ayak uyduran heykel sanatındaki kavramsal farklılıklara değinilerek dönemin sanatçılarının çalışmaları incelenmiş ve 1960 sonrası heykelin özgürleşme serüvenindeki kaideden kopuşu anlatılmıştır.

Tez çalışmam sürecinde her konuda desteğini sunan danışmanım Doç. Rahmi Atalay hocama, araştırmam süresince yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Arş Gör. Soner Özdemir'e ve her anımda yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ergin Soyal

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE HEYKEL

1. ANTİK ÇAĞ.....	2
2. RÖNESANS.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM

1. MODERNİZM SÜRECİ.....	12
2. MODERN SANAT.....	13
2.1. Modern Heykel.....	15
2.1.1. Auguste Rodin.....	16

2.1.2. Constantin Brancusi.....	21
2.1.3. Alexander Calder.....	24
2.1.4. Alberto Giacometti.....	26
2.1.5. Henry Moore.....	28
2.2. 1960 Öncesi Heykel-Kaide İlişkisi.....	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1.POSTMODERNİZM SÜRECİ.....	38
2.POSTMODERN SANAT.....	39
2.1 Postmodern Heykel.....	42
2.1.1. Claes Oldenburg.....	44
2.1.2. Richard Serra.....	46
2.1.3. Joseph Beuys.....	49
2.1.4. Christo.....	51
2.1.5. Antony Gormley.....	52
2.1.6. Anish Kapoor.....	54
2.2 1960 Sonrası Heykel-Kaide İlişkisi.....	57
SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA.....	66

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1.** “Abu Simbel Temples”, M.Ö. 1301-1235.....3
http://imgs.mi9.com/uploads/landscape/4144/temple-of-ramesses-ii-abu-simbel-egypt_1280x960_71316.jpg
- Görsel 2.** Miron “Discobolos”, M. Ö. 450.....5
http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/06_Classic-Greek/PLZ-034_Myron_Discobolus_450BC.jpg
- Görsel 3.** Michelangelo “Sistine Chapel”, 1508-1512.....7
http://static.memrise.com/uploads/things/images/12932155_130303_2145_54.jpg
- Görsel 4.** Michelangelo “Dying Slave”, 1513-1516.....8
<http://graphics8.nytimes.com/images/2011/09/27/t-magazine/27louvre-sciolino/27louvre-sciolino-custom2.jpg>
- Görsel 5.** Michelangelo “Moses”, 1513-1515.....9
http://grandmastolemycloset.files.wordpress.com/2012/10/michel_moses.jpg
- Görsel 6.** Bernini “Ecstasy of Saint Teresa”, 1647–1652.....10
<http://sexualityinart.files.wordpress.com/2009/08/bernini-ecstasy-of-st-theresa.jpg>
- Görsel 7.** Claude Monet “Impression, Sunrise”, 1872.....14
<http://www.claude-monet.com/images/paintings/impression-sunrise.jpg>
- Görsel 8.** Medardo Rosso “Ecce Puer”, 1906.....15
http://4.bp.blogspot.com/_MPBEWBDDtRw/TVjyEYfRj5I/AAAAAAACqk/Q1vmKuEImOo/1.Rosso_EccePuer4.jpg
- Görsel 9.** Auguste Rodin “Man with Broken Nose”, 1863.....17
http://www.myartprints.co.uk/kunst/auguste_rodin_625/man_broken_nose_boo183882_hi.jpg
- Görsel 10.** Auguste Rodin “The Gates of Hell”, 1880-1885.....18
http://thegoldensieve.com/wp-content/uploads/2011/03/The_Gates_of_Hell2-1024.jpg
- Görsel 11.** Auguste Rodin “The Burghers of Calais”, 1889.....19
<http://www.parkwaymuseumsdistrictphiladelphia.org/SiteData/images/Rodin%20Burg/509fd5ed5d107fa1/Rodin%20Burghers%20of%20Calais.jpg>
- Görsel 12.** Auguste Rodin “Monument to Balzac”, 1891.....20
<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac3.jpg>
- Görsel 13.** Constantin Brancusi “Kiss”, 1908.....21
<http://www.actingoutpolitics.com/wp-content/uploads/2010/07/BRANCUSI-the-kiss-sculpture-constantin-brancusi.jpg>
- Görsel 14.** Constantin Brancusi “Sleeping Muse”, 1910.....22
<http://www.artsjournal.com/culturegrll/BranMuse.jpg>
- Görsel 15.** Constantin Brancusi “A Bird in Space”, 1923.....23
http://shellielewis.files.wordpress.com/2012/07/constantin_brancusi-bird-in-space.jpg

Görsel 16. Constantin Brancusi, Endless Column, 1938.....	24
http://farm3.staticflickr.com/2082/2053371970_1db6ce2c71.jpg	
Görsel 17. Alexander Calder “Mobile”, 1932.....	25
http://www.tate.org.uk/art/images/work/L/L01/L01686_10.jpg	
Görsel 18. Alberto Giacometti “Woman with Throat Cut” 1932.....	26
http://24.media.tumblr.com/tumblr_mb1enqKenb1qqli79o1_1280.jpg	
Görsel 19. Alberto Giacometti “Three Man Walking ii”, 1949.....	27
http://hyc332.aisites.com/project3a/art/images/three_men_walking.jpg	
Görsel 20. Alberto Giacometti “Dog”, 1951.....	28
http://farm5.staticflickr.com/4148/5010622393_3e4cac1d1d_o.jpg	
Görsel 21. Henry Moore “Reclining Figure”, 1951.....	29
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/HenryMoore_RecliningFigure_1951.jpg	
Görsel 22. Henry Moore “King and Queen”, 1952.....	30
http://www.amcofdata.com/images/Henry-Moore_King-and-Queen.jpg	
Görsel 23. Andrea del Verrocchio “Monument of Bartolommeo Colleoni” , 1483-1488.....	32
http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/venice/colleoni/0126.jpg	
Görsel 24. Auguste Rodin “Walking Man”, 1877-1878.....	33
http://www.wga.hu/art/r/rodin/4various/baptist2.jpg	
Görsel 25. Umberto Boccioni “Unique Forms of Continuity in Space”, 1913.....	34
http://farm2.static.flickr.com/1368/1251693775_2738a7caca.jpg	
Görsel 26. Alberto Giacometti “Walking Man II”, 1960.....	35
http://www.wga.hu/art/r/rodin/4various/baptist2.jpg	
Görsel 27. Constantin Brancusi “Magic Bird”, 1912.....	36
http://faculty.guhsd.net/mejohnson/images/ArtBrancusi_MagicBird.jpg	
Görsel 28. Jackson Pollock “Autumn Rhythm”, 1950.....	40
http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_57.92.jpg	
Görsel 29. Jeff Koons “The Rabbit”, 1986.....	41
http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/Illinois/Chicago/Museum%20of%20Contemporary%20Art/Without%20You/01-3fd31Koons.jpg	
Görsel 30. Marcel Duchamp “Fountain”, 1917.....	43
http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/98.291_01_b02.jpg	
Görsel 31. Joseph Kosuth “One and Three Chairs”, 1965.....	44
http://www.moma.org/collection_images/resized/331/w500h420/CRI_170331.jpg	
Görsel 32. Claes Oldenburg “Peg”, 1976.....	45
http://nicolala13.files.wordpress.com/2010/06/claes-oldenburg2.jpg	

Görsel 33. Richard Serra “House of Cards”, 1969.....	47
http://www.saatchigallery.com/aipe/imgs/serra/CS03_0017_Serra_1tonProp_OH_GCR.jpg	
Görsel 34. Richard Serra “Titled Arc”, 1981.....	48
http://classconnection.s3.amazonaws.com/471/flashcards/172471/jpg/week_16_5-11-111305807846153.jpg	
Görsel 35. Joseph Beuys “The Pack”, 1969.....	49
http://si.wsj.net/public/resources/images/EW-AJ092_Time_o_G_20100916103617.jpg	
Görsel 36. Joseph Beuys “I Like America and America Likes Me”, 1974.....	50
http://www.e-flux.com/journal_images/1228733130I-Like-America-and-America-Likes-Me.jpg	
Görsel 37. Christo “Packed Coast”, 1969.....	52
http://www.printed-editions.com/upload/standard/_Christo_Wrapped_Coast_Little_Bay_Australia_1969_81.jpg	
Görsel 38. Antony Gormley “The Field”, 1991.....	53
http://www.beaumonthospitalsschool.ie/wp-content/uploads/the-field.jpg	
Görsel 39. Antony Gormley “Angel of the North”, 1998.....	54
http://freestatestudio.files.wordpress.com/2011/11/angel-edit.jpg	
Görsel 40. Anish Kapoor “Cloud Gate”, 2004.....	55
https://www.artsjournal.com/aestheticgrounds/wp/wp-content/uploads/2013/05/8659744887_b04a0894c3_z.jpg	
Görsel 41. Anish Kapoor “Leviathan”, 2011.....	56
http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01891/anish-kapoor-insid_1891653i.jpg	
Görsel 42. Piero Manzoni “Base of the World”, 1961.....	58
http://www.orbit.zkm.de/files/PieroManzoni_BaseoftheWorld_1961.jpg	
Görsel 43. Donald Judd “Untitled”, 1971.....	59
http://www.insecula.com/PhotosNew/00/00/11/49/ME0000114985_3.jpg	
Görsel 44. Andy Warhol “Brillo Box”, 1964.....	60
http://greg.org/archive/bidlo_not_warhol_1991.jpg	
Görsel 45. Roberth Smithson “Spiral Jetty”, 1971.....	62
http://classconnection.s3.amazonaws.com/608/flashcards/1179608/png/11335215690842.png	
Görsel 46. Damien Hirst “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”, 1991.....	63
http://www.saatchigallery.com/aipe/imgs/hirst/CS13_0015_Hirst_OH_GCR-fix-copy.jpg	

GİRİŞ

İnsanoğlu, varoluşundan beri inandığı şeylerin peşinden giderek kendi dünyasını yaratma çabasına girmiştir. Değişen zaman ve farklı coğrafyalarda şekil alan toplumların buldukları çağa ayak uydurmaları; din, felsefe, bilim ve sanat açısından bakıldığında çeşitlilik göstermektedir.

İlk çağlardan 21. yüzyıla kadar geçen süreçte sanatın amaç ya da araç olarak kullanılmaya çalışılması heykel sanatında da görölmektedir. Koruma amaçlı bereket getirmesine inanılan ilk heykelcikler, yüz yıllar boyunca farklı dokunuşlar ile evrilerek, dönemin anlayışına uygun bir şekilde insanlığa sunulmuştur. Sipariş odaklı din, tanrı ya da kutsal kitap çıkışlı konulara yönlendirilen sanatçılar, zaman içinde savaş kahramanları ya da önemli şahsiyetlerin anıt heykellerini yapmışlardır. İşlevselliğini zaman içinde yitirip estetik kaygısıyla üretilmeye başlanan heykelin yaşadığı en önemli değişim, Rodin ile birlikte modernizm döneminde olmuştur. Alışıl gelmiş tavrın dışında, heykele yüklediği anlam ile özgürleşme sürecine dahil olan heykel sanatı ve sanatçısı, heykelin taşıyıcısı kaidenin de varlığını sorgulatmayı denemiştir.

Modern heykelin sanatçıya kazandırdığı özgüven, 1960 sonrasına gelindiğinde daha çok kavramsal düşünceler ışığında gelişerek yerini sağlamlaştırmayı bilmiştir. Heykele tanınan özgürlük ve heykelin kaideye ihtiyaç duymadan aynı zeminde insanla buluşma çabası, postmodern çağın getirileri doğrultusunda çoğalmıştır. Kaidenin serbest kalmasıyla yüzeye yayılan heykel, klasik tanımlamaların dışında boyut kazanarak farklı kavramlara yönelmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE HEYKEL

1. ANTİK ÇAĞ

Tarihsel süreçte insanlar birbiriyle anlaşmak ve kendilerini ifade edebilmek için konuşmak dışında resim ve heykele de başvurmuşlardır. Mağara devri insanının tanıklık ettiği olay ve gelişmelere karşı tepkisi yine duvarlara resim yapmak ya da buldukları araç gereçleri üç boyutlu hale getirip kullanım aracı haline dönüştürmek olmuştur. Bu süreçte doğadan gelecek felaketslere karşı büyü odaklı dinsel işlevi olan çizimler ve heykelcikler de yapılmıştır. Sonraki süreçte ise farklı coğrafya ve malzemelerle tanışan insan, doğal olarak, hayat algısı ve sanat tavrında da değişikliğe gitmiştir.

Mısırlılar; ruhun ölmeyeceğine inanıp, içinde yaşadıkları dünyanın öbür dünyaya hazırlık evresi olduğunu düşündüğü için insana koruma içgüdüyle yaklaşmıştır. Günümüze kadar ulaşan Mısırlılara ait heykellerin korunma tavrıyla bazalt, porfir, granit gibi sert taşlara işlenmiş oluşu tesadüf değildir. Firavun ve soyluların heykel ve mumyalarının korunması amaçlı dayanıklı taş bloklardan inşa edilmiş olan dönemin mimari yapıları, piramitlerin yanına konumlandırılan aslan gövdeli firavun başlı büyük sfenksler de bölgeyi düşmanlardan korumak ve onları korkutmak maksatlı mimarinin bir parçası olarak tasarlanmıştır.

Mısırlılar için sadece bedenın korunması yeterli değildi. Eğer kralın dış görünümü de yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanıyordu. Bunun için, heykeltçilerden, aşınmaz ve çetin bir granite, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye, mezara, kimsenin göremeyeceği bir yere koyuyorlardı. Heykeltçi sözcüğü o zaman, “yaşamı koruyan kişi” ile eş anlama geliyordu (Gombrich,2009:58).

Mezar ve tapınakların duvarlarına işlenen kabartmalar, cephelerine ve iç kısımlarına tahta, tunç, ahşap, altın ve alçıtaşından yapılan heykeller dinsel kavramları vurgulamak, tanrıları yüceltmek amacıyla yapılmıştır.



Görsel 1. *Abu Simbel Temples, M.Ö. 1301-1235*

Bir başka tapınak sanatına sahip Mezopotamya'da ise Mısır'daki taş olanaklarının olmayışından dolayı daha çok nehirlerin taşıdığı sularla biriken çamurlar malzeme olarak kullanılmıştır. Yine Mısır'da görülen öteki dünya takıntısı Mezopotamya'da rastlanmaz. Daha çok gündelik hayat çerçevesinde kazanılan zaferlerin ve tanrılarına dua eden figürlerin konu edildiği kabartma ve heykeller yapılmaktadır.

Mezopotamya yonutunda ülküselleştirme (idealize etme) çabası biçimleştirmeye (üsluplaştırmaya), bir başka deyişle, doğal biçimleri sadeleştirmeye yöneliktir. Yonutu yapılan kişinin kimliğini, küçük bir ayrıntının ele vermesi yeterli bulunur. Ayrıca, amaçlanan, yonutun modele benzemesi değil, modelin toplum içindeki konumunun/özelliğinin/ayrıcılıklarının görsel olarak iletilmesidir (Şenyapılı,2003:21).

Felsefi hareketlenmelere ek olarak hümanizm ve demokrasinin doğuşuyla insana olan ilginin artması sonucu, Yunan Sanatı sayesinde heykel daha başka bir seviyeye

çekilmiştir. İdeal insan tipine ulaşma çabası arayışında olan Yunanlılar, Arkaik Dönem’de Mısırlılardan etkilenerek frontal (cepheden) duruşu tekrar etmiş fakat heykele hareket ve canlılık getirileceğinin ipuçlarını da vermiştir. Klasik üslupla beraber Yunan Heykelindeki hareketlenme açık bir şekilde görülmüştür. Roma döneminde yapılan bir mermer kopyasıyla günümüze ulaşan Miron’un “Disk Atan Adam” heykelindeki gücün yadsınamaz hareketi ve gövdenin dönüşüyle figürün simetriden kopuşu, o dönem Heykel Sanatı için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Gombrich, Miron’un heykelini şöyle betimler:

Çünkü Miron’un heykeli, bir spor filminin durdurulmuş bir karesi değil, bir Yunan sanat çalışmasıdır. Nitekim, daha iyi incelendiğinde, sanatçının, o olağanüstü devinim etkisini, özellikle çok eski sanatsal yöntemleri yeni bir uyarlamayla işleyerek elde ettiği görülür. Heykelin karşısına geçip, yalnızca dış çizgilerini dikkate alırsak, birden, Mısır Sanatı geleneğiyle yakınlığının ayırdına varırız. Miron da, Mısırlı sanatçılar gibi, gövdeyi karşıdan, kol ve bacakları yandan yontmuş ve yine onların yaptığı gibi, insan vücudunun bölümlerini en iyi görüldüğü açıdan ortaya koymuştur. Ama gerçekte eski ve yıpranmış olan bu kural, Miron’ un elinde bambaşka bir şeye dönüşmüştür (Gombrich, 2009:90).



Görsel 2. *Miron, Discobolos, M. Ö. 450*

Sanata olan ilginin; siyasal ya da dinsel kaynaklı amaçlar uğruna değil, halkın kendi beğenileri doğrultusunda artması ve bu ilgi karşısında sanatçıların güçlerinin farkına varmasıyla Yunanlılar, dönemin, sanattaki büyük uyanışına ön ayak olmuştur.

Ayrıca, Hellenistik felsefenin karakteristiği olan stoa görüşünde, insanın bağımsızlığı esastır. Stoa felsefesinde “doğaya uygun yaşama” ya da “tabii olma” önemlidir. Biz buradan kişisel ifadelerin neden bu derece bilinçli olduğunu daha iyi anlıyoruz. Büstlerde, günlük tavrı içinde görünen insanı göstermenin, heykelin önemli bir görevi olduğu hususu, sanatçıların bu felsefi görüşler yüzünden benimsenmişti. Gözlerde insanın içine nüfuz eden bakışlar, kişiye özgü hatların özellikleri, artık sanatçının yeni keşfettiği motifler oluyordu.

Filozoflar, kumandanlar, ihtiyar kadınlar ve çocuklar, o hayat dolu hareket ve bakışları ile ihtiyarlığın kişiye özgü karakterleri, atletik olmayan yapıdaki filozoflar, vücudun dinamizmi ile bağıntılı olmayan elbise yığımları, krallarla karıları, hep dünyevi tavırları içinde ifade edilmişlerdir (Turani,2012:180).

Hellenistik dönemi kendilerine yol gösterici olarak kabul eden dönemin büyüyen imparatorluğuna sahip Romalılarda, Yunanlıların anatomideki kusursuzluk arayışına ek olarak heykelde zengin ve gösterişli bir etki yaratma çabası vardır. Roma mimarisini süsleyen heykeller; lahitlere, mezar taşlarına, sütunlara ve taklara işlenirken dini kurumsal bir yapı kazanan ve büyüyen Roma İmparatorluğu zengileşme sürecinde sanatçısına ayrıcalıklar tanımış, Yunan sanat eserlerini toplatmış ve kopyalamıştır.

Yunan mimarisinden beğendiği şeyi almak ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre uygulamak Romalılara özgü bir şeydi. Başka alanlarda da hep aynı şeyi yaptılar. En çok ihtiyaç duydukları şeylerden biri, iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktı. Bu portrelerin, ilkel Roma dininde görevleri olmuştu. Cenaze alaylarında, ataların mumdan imgelerini taşımak bir töreydi. Kuşkusuz böyle bir töre, eski Mısır'da olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşamasının gerçeğe benzer bir imgenin korunmasıyla sağlanabileceği türünden eski bir inanca bağlıydı. Daha sonraları, Roma bir imparatorluk haline gelince, imparatorun büstü hala dinsel bir ürküntüyle saygı görüyordu. Her Romalının bu büstün önünde ona bağlılık ve sadakatin belirtgesi olmak üzere, buhur yakmak zorunda olduğunu, Hristiyanlara yapılan zulmün de bu işleme uymayı reddetmelerinden doğduğunu biliyoruz. Portrelere verilen bu dinsel yücelik anlamına rağmen, Romalıların sanatçıları, Yunanlılar arasında görülmedik bir biçimde, kendilerinin daha gerçekçi ve daha az yaltakçı portrelerini yapmakta özgür bırakmaları şaşırtıcıdır (Gombrich,2009:121).

Hristiyan sanatı egemenliğinde geçen ortaçağ avrupasında, mimariye bağlı olarak gelişen roman ve gotik heykel, kilise süslemeleriyle halka dini öğretilerin verilmesini amaçlamıştır. Bu süre zarfında insan tasvirine doğa pratiğini de ekleyen roman ve gotik tavır, antik sanatın daha iyi algılanmasına ve rönesansın sanat ve bilim alanlarının gelişmesine katkıda bulunmuştur.

2. RÖNESANS

Aydınlanma Çağı, sanayi ve Fransız Devrimi, Avrupa'yı karıştıran büyük din savaşlarının öncesinde İtalya'da filizlenen Rönesans'a gelindiğinde; sanat için sanat düşüncesinin ilk adımlarının atıldığı ve sanatçının toplumdaki yerinin sorgulandığı görülür. Heykeli mimariden bağımsızlaştırarak özgür kılan Rönesans dönemi, özgün tavırların ve estetik kaygıların iç içe olduğu bir yeniden doğuş olarak algılanır. Anıtsal yapılar, İncil'den alınmış figür ve konuları anlatan resim, rölyef ve heykeller, devrin

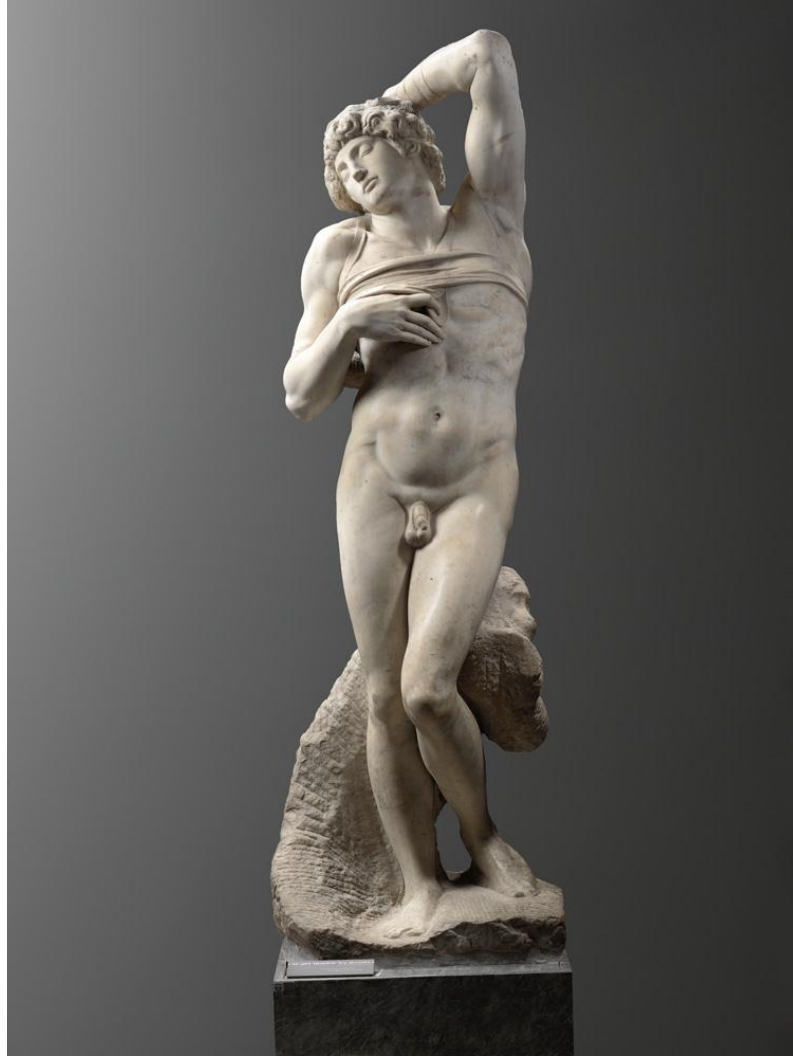
öncüleri Donatello ve Michelangelo'nun ellerinde ustaca şekillenirken; din ve kuralların egemenliği doğrultusunda biçimlenen heykeltıraşların kendilerini bulmaları ve mevcut düzene karşı koymaları Rönesans'ın ileriye tuttuğu bir ışık olarak gösterilmiştir.

Papa II. Julius'un çağrısıyla, Vatikan'da Sistina Şapeli'nin dönemin öncü ressamı tarafından resmedilen duvarları sonrasında boş kalan tavan için çağrılan Michelangelo; ressam olmadığını yalnızca heykeltıraş olduğunu ileri sürüp, gönülsüz bir şekilde bu siparişi kabul ettikten sonra çalışmalarına başlamıştır. 1508-1512 yılları arasında, içlerinde Adem'in Yaratılışı ve Kıyamet Günü gibi fresklerin de bulunduğu kutsal kitap kaynaklı sahneler betimlemiştir. 4 yılda uzun uğraşlar sonucu büyük titizlikle çalışmalarını sonlandıran Michelangelo, şapelin tavanında yarattığı bu mucizeyle sanat tarihine, yüzyıllar boyunca tanıklık edilebilecek bir şahaser bırakmıştır.

Sistina Şapeli'ne harcadığı müthiş çabanın, Michelangelo'nun hayal gücünü kurduğunu düşünmüş olanlar bile, yanıldıklarının çabucak farkına varacaklardı. Çünkü, sevdiği malzemeye geri döndüğünde gücü eskisinden fazlaydı. "Adem" de, güçlü bir gencin güzel vücuduna yaşamın girdiği anı resimlemişti. Şimdi ise, "Ölen Esir"de, yaşamın vücuttan çıkmak üzere olduğu anı seçmişti. Bu kendini bırakış, varolma mücadelesinden kurtuluş anında, bu yorgunluk, bu teslim oluş davranışında, dile getirilmesi olanaksız bir güzellik var (Gombrich,2009:313).



Görsel 3. Michelangelo, Sistine Şapeli, 1508-1512



Görsel 4. *Michelangelo, Dying Slave, 1513-1516*

Michelangelo'nun 1513-1515 yılları arasında çalışıp tamamladığı Roma'daki St. Pietro in Vincoli Kilisesi'nde bulunan Musa heykeli, sanat tarihinin en önemli eserlerinden biridir. Oturur halde betimlediği Musa'nın her an harekete geçecekmiş gibi kendini zapt etmesi, heykelin canlılığını sorgulatacak cinstendir. Michelangelo'nun 'Konuş' diye bağırıp çekicini heykelle fırlatması, üzerinde çalıştığı heykelin hareketinden medet umması kadar olağan bir davranıştır. Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adlı kitabında Michelangelo'nun Musa heykeline olan hayranlığını şöyle ifade eder:

Musa'nın küçümser kızgın bakışları karşısında tutunmaya çalıştım; bazen gözlerini üzerlerine diktiği, hiçbir inanç tarafından alıkonulamayan, beklemeye ve güvenmeye yanaşmayan, puta tapmanın illüzyonuna yeniden kavuşur kavuşmaz bayram yapan ayaktakımından insanlar arasında ben kendim de varmışım gibi arkama bakmaksızın sıvışıp kilisenin loşluğundan dışarı attım kendimi. Ama bu heykelle neden bilmeceysi

diyorum? Heykelin Musa'yı canlandırdığı, elinde kutsal yasaları içeren levhalarla Yahudilerin bu kanun koyucusunu anlattığı kuşkusuzdur. Bu kadarı kesinlikle bilinmekte, ama bundan ötesi karanlıklara gömülmüş saklı yatmaktadır (Freud,2012:139).



Görsel 5. *Michelangelo, Moses, 1513-1515*

Kilisenin gücü ve merkez devlet otoritesi sayesinde sanatın halkla buluşması Barok ile 17. yüzyılda da devam etmiştir. Giovanni Bologna (Giambologna) ve Bernini; insan vücudunun alabileceği en güç pozları ve heykelin çevresinde dönülmesini zorunlu kılan hareketleri teatral bir düzenleme gibi heykellerinde işlemiştir.



Görsel 6. *Bernini, Ecstasy of Saint Teresa, 1647–1652*

Avrupa'daki diğer krallar, halkın üzerinde kurdukları gücü pekiştirmek adına, saray ve kiliselerin iç süslemerinden çevre düzenlemesine, Rönesans formlarıyla, dönemin ressam ve heykeltıraşlarıyla çalışmışlardır. 1789 Fransız İhtilali ile özgür düşünceye kavuşan sanatçılar, yasalar sayesinde haklarını savunabilecek durumda olmalarıyla birlikte, saray ve kiliseye olan bağlılıklarını sonlandırmak üzerelerdir. Kilise ve Monarşi'nin gücünü yitirmesi; keşif ve bilimsel araştırmaların artmasıyla, konu ve üslup çeşitliliği yönünden sanatta oluşan zenginlik ve özgünlük, modern sanat için uygun zemini hazırlamıştır. Aynı zeminde buluşan 19. yüzyıl Romantizm'i bireysel

deneyimlerin ifadesi doğrultusunda sanatçıların duygularının ön planda olduğu bir süreçtir. Bu süreçte sipariş üzerinden çalışmayan, konularına kendisi karar verip duygularıyla hareket eden sanatçılar modernizm kapılarını açmak üzeredir.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM

1. MODERNİZM SÜRECİ

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Hıristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük; içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir (Yılmaz,2006:13).

Bir dönemin son bulmasıyla yeni bir dönemin başlangıcını işaret eden modernizm terimi; geçmişle ilişkisini kesip gelenekselden sıyrılarak yeni olana, çağdaş düşünceye gözünü diken bir tanıma sığdırılabilir. “Baudelaire’de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir (Baudelaire,2003:45)”.

Hıristiyanlık üzerine kurulu skolastik felsefe 17. yüzyılda yerini modern felsefeye bıraktığında Descartes’ın dini sorgulamalarının rolü büyük olmuştur. Onun felsefesiyle kilise kontrolündeki tanrıbilimsel durumların felsefeden ayrılarak yerini dünyevi konulara bırakması dinden uzaklaşmanın yolunu hazırlamıştır. Bu kopuşa destek olan bir diğer kişi Kant ise her alanın kendi sınırları içerisinde var olduğunu ve bu sınırlar doğrultusunda alanların müdahale şansının kaybolması gerektiğini savunmuştur. Aydınlanma felsefesi; ahlak, estetik ve bilim alanlarını birbirinden yalıtarak ayrı ayrı alanlar olarak ele almıştır. Akıl yöntemiyle problemin sonuca dönüşmesi Kant’ın aklı eleştirerek getirmek istediği yeniliğin batı uygarlığı adına tarihsel bir dönemeç olduğu gerçeğidir. 1789 Fransız Devrimi ile birlikte kiliseye karşı kazanılan zafer ve halkın bilinçlenmesi sonucu Avrupa’ya yayılan hareketle imparatorlukların yerini ulusal devletlere bırakması sağlanmıştır. Modernizm bu noktada Tanrı’nın rolünü bilime vererek insan aklını ön plana çıkartır.

Endüstri Devrimi'nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. Bu süreçte Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Komünist Manifesto"sü (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. "Tanrı öldü!" diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır (Antmen,2008:18).

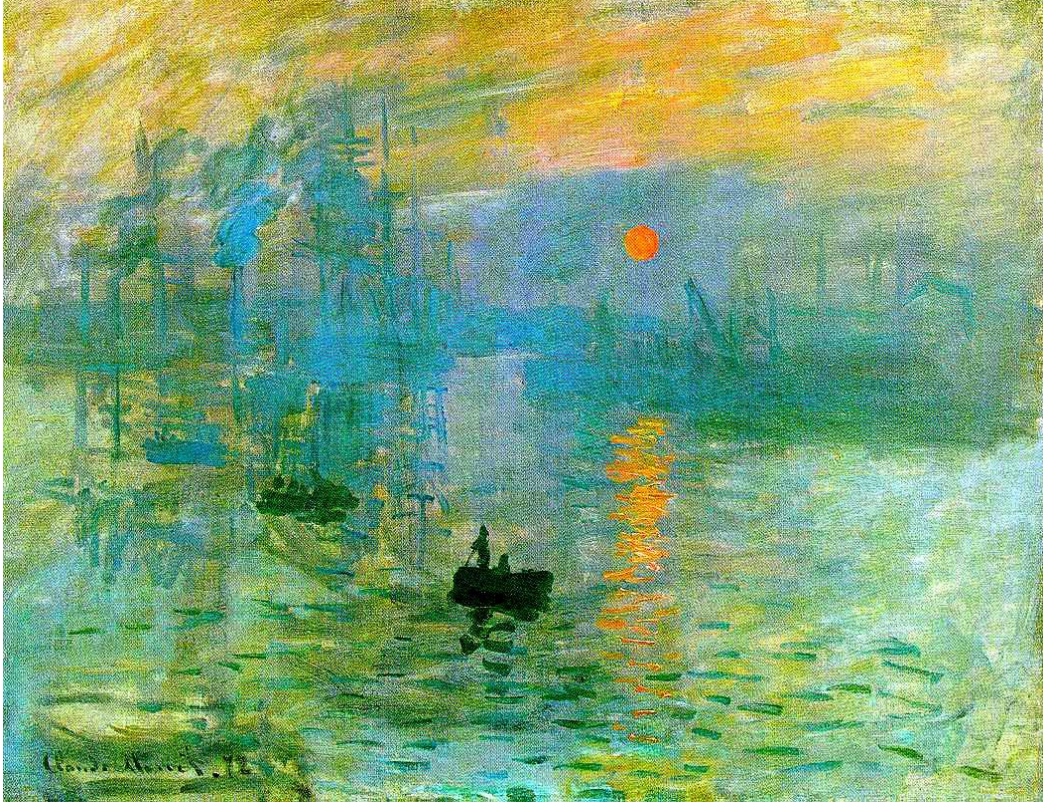
1. MODERN SANAT

Coğrafi keşifler ve sanayi devrimiyle birlikte modernleşen toplumun; gelişen bilim ve teknolojinin olanaklarından faydalanarak burjuvalaşan, sorgulamaya açık ve merak ediyor oluşu kültürleşme sürecine dahil olmasını sağlamıştır. Modern sanat gelişen ve değişen toplumsal ortamın kaygılarına ayak uydurabilecek kalıplara yönelirken içinde birçok kuram, akım ve anlayışı barındırmıştır. Geleneksel tavra karşı, akademi kalıplarını yıkmaya kararlı duruşuyla, klasik anlayışa zıt bir çizgide çağdaşlığın savunuculuğuna soyunan modern sanatçılar; düşünsel ve teknik anlamda ideal güzellik anlayışının dışına taşarak kalıplaşmış algı biçimlerini değişime uğratma çabasına girmişlerdir.

Dinin boyunduruğundan kurtulan sanat; zanaat ile arasına mesafe koyarak, eserin işlevselliğinden çok estetik kaygıların güdüldüğü sanatçıya ait bir duyguya itaat eden özgürleşme sürecine modernizmle birlikte girmiştir. Bu süreçte resim, heykel ve mimaride gerçekliğin sorgulanmasına uğraş gösteren sanatçılar, atölyelerinden çıkarak doğayla başbaşa kalmışlardır. Kendi bireysel içgüdüleriyle hareket etmeye başlayan sanatçılar yüzleştikleri gerçeklikleri çalışmalarına yansıtırlarken, modernizm öncesi kuralcı ve klasik üsluptan kaçmayı başarmışlardır. 1860'larda izlenimcilik akımıyla başlayan sanatta modernleşme, Claude Monet'in salon sergisinde yer alan "İzlenim, Gündoğumu" (1872) çalışması ile filizlenmiştir.

Tablo, bir limanın, sabah sisleri arasından görünümüydü. Bu tablonun adını özellikle gülnüç bulan bir eleştirmen, tüm bu sanatçılarla "Empresyonistler" (İzlenimciler) adını

verdi. Böylece bu ressamın tablolarını sağlam bir bilgiye dayandırmadıklarını ve geçici bir anın izlenimini yeterli bulduklarını belirtmek istiyordu (Gombrich,2009,519).



Görsel 7. *Claude Monet, İmpression, Sunrise, 1872*

Tüm alışagelmış tabuları kırarak devrim niteliğinde içerik ve tutum değişikliğine giden resim sanatı, bireyin gördüğü ve tanıklık ettiği anlar çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Monet'in resmindeki bitmemişlik duygusu, kural ve katı desen zorlamasından uzak, karanlığın yerini alan aydınlık ve parlak renkler ve nesneyle özne arasındaki gelgitler modern resmin ipuçlarını verir cinstendir. Resmin kendi gerçekliğine giden yolda gündelik hayattan kesitler sunan Monet dışındaki Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Edouard Manet, Berthe Morisot, Paul Cezanne gibi İzlenimci ressamlar, görünen dünyayı olduğu gibi resmetmek yerine, kendi izlenimlerinden yola çıkarak çalışmışlardır. Gombrich, İzlenimci ressamlar hakkındaki görüşlerini şöyle anlatır:

Bu sanatçıların içindeki yeni özgürlük ve güçlülük duygusu, insanı kendinden geçiren bir şey olmalıydı. Aynı zamanda, karşılaştıkları yoğun düşmanlığın ve yaşadıkları birçok düş kırıklığının acısını da dindiriyordu heralde. Tüm dünya, birdenbire, ressamın fırçası için uygun konular sunmaya başlamıştı. Sanatçı nerede güzel bir ton birleşimini, renk ve biçimlerin ilginç bir oluşumunu, renkli gölgelerin ve güneş ışığının iç içe oluşturduğu ilginç bir konuyu bulursa, oraya sehpasını kurabilir ve izlenimini tuvale geçirebilirdi. "Saygın konu", "dengeli kompozisyon", "doğru çizim" gibi tüm önyargılar bir yana atılmıştı. Neyi,

nasıl boyadığı konusunda, sanatçı yalnızca kendisine karşı sorumluydu (Gombrich,2009:522).

2.1. Modern Heykel

Modern resmin uyandırdığı bitmemişlik hissi ve izlenimcilik duygusu heykel sanatında da Auguste Rodin ve Medardo Rosso'nun önderliğinde şekillenir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında kiliseye karşı takınılan tutum ve klasiğin önünü kesen sanatçının kendi benliğini ön planda tutması, modernizm öncesi tarif edilen mutlak güzellik anlayışının yerini sanatçının özgürlüğüne bırakmasını sağlamıştır. Rosso, yumuşak dokunuşlarla yarattığı anlık etki ve hareketle malzemeyi seyirciye unutturacak hassaslıktaki çalışmalarıyla dönemin öncülerindedir. Akışkan yüzeydeki ışık oyunları ile heykelin yüzeyinde serbestçe hareket edebilen Rosso, Rodin ile birlikte modern heykelin tanımında önemli rol oynamıştır.



Görsel 8. Medardo Rosso, *Ecce Puer*, 1906

19. yüzyılda akademizme alternatif sanatçılar, elbette ki yalnızca ressamlar değildir: Kendi çağının heykeline yeni bir ifade kazandıran, Alman düşünür Georg Simmel'e (1858-1918) göre "modernlik ruhunun ifadesi" olan Auguste Rodin (1840-1917), 19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı cesurca karşı durmuş, insan bedeninin hallerini zengin bir biçimsel dağarcık içinde o güne değin görülmemiş bir gerçeklik, öte yandan

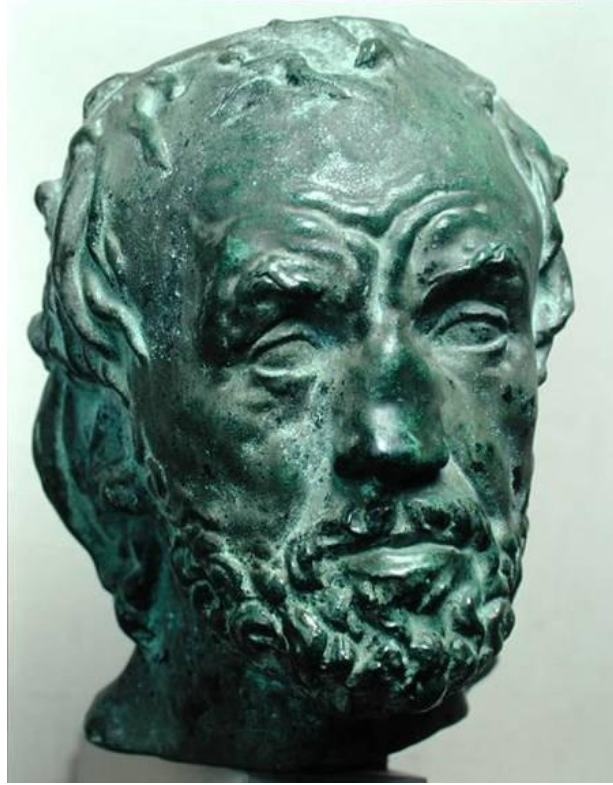
romantizmle ortaya koymuştur. Biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ya da haz ekseninde her tür duygunun dile geldiği, sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştüren Rodin, Güzel Sanatlar Okulu tarafından üç kez reddedilmiş, resmi Salon'a ise ilk kez 37 yaşında kabul edilmiştir. 1900 yılında Paris Dünya Fuarı'nda sergilediği heykelleriyle büyük bir ün kazanan Rodin'in ısmarlama bir yapıt olmasına karşın reddedilen "Balzac" (1891) heykeli, anıt olgusuna sıradışı yaklaşımı ve biçimsel serbestliğiyle 19. yüzyılın en 'aykırı' kamusal heykeli olarak nitelendirilmiştir. Rodin'in ölümünden yıllarca sonra 1939'da Raspail Bulvarı'na yerleştirilen Balzac heykeli, ünlü heykeltıraş Brancusi'ye göre "modern heykelin başlangıç noktası" dır (Antmen,2008:15).

2.1.1. Auguste Rodin

Kendini, parçaları ayrıştırıp yeniden birleştirmeye çalışan, prova yapan bir terzi gibi gören Rodin; doğanın gizemine kendini teslim edip insan etüdüne ayırdığı ömrüyle heykelin devinimi konusunda başrolü oynamıştır. Bitmemiş ve yarım kalmışlık hissi uyandırdığı için başlarda eleştiri oklarının hedefinde kalsa da, zamanın onu haklı çıkaracağını düşünmüş ve kazanmıştır. Pürüzsüzlüğün giderilmesi ve yerini alan girinti ve çıkıntıların heykelin tamamlanmamışlık hissi uyandırması dönemin heykel anlayışına getirdiği önemli yeniliklerinden biridir. Bu hisle ışığın heykeldeki hareketine yön veren Rodin, çağın akademik anlayışına zıt, klasik üsluptan uzak heykeller üretmiştir

Monet kuşağının heykeltraşysa Auguste Rodin'di (1840-1917). Aslında çok uzak bir geçmişten -Donatello ve Michelangelo geleneğinden- beslenen Rodin, bir süre sonra kendi çağdaşları gibi gözlerini yakın çevresine çevirdi ve figürlerinde ülküselliğe son verdi. İzlenimcilerin resimleri gibi, onun heykelleri de bitmemişlikle suçlanıyordu. Nedeni, bir çırpıda bitirilmiş gibi duran heykellerindeki yüzeylerin iyice törpülenmeden, öylece bırakılmış olmasıydı. Kütlenin yüzeyinde yer yer bıraktığı doku ya da izler ışığı parçalıyor, bu da heykele izlenimci bir hava veriyordu. Oysa Rodin'in sanatı, izlenimcilikle sınırlanmayacak kadar genişti. Öyle ki, zaman zaman ifade ve davranışları iyice abarttığı için anlatımcılığın; giysiye benzemeyen giysiler içinde vücudu iyice gizlediği için de soyutun sınırlarına gelip dayanıyordu (Yılmaz,2006:21)

Heykelin üzerindeki tutumunu farklılaştıran başka bir özelliği ise çalışmalarındaki konu seçimi ve belirlediği duruşlar olmuştur. Dönemin portre geleneğine aykırı olarak yaptığı "Kırık Burunlu Adam" büstü 1871 Salonu tarafından reddedilirken, büstteki ideal yaklaşımlardan uzakta burunda hissedilen orantısızlıkla daha önce uygulanmamış dokunuşların izlenimini vermiştir.



Görsel 9. *Auguste Rodin, Man with broken nose, 1863*

Modernizim öncesi yaygın olan düz yüzeylerdeki cansız, kapalı ifadelerden heykeli kurtararak, kazandırdığı hareketle, heykele bir ruh veren Rodin, yüzeylerde ışığın titreşimine olanak sağlayan dokunuşlarıyla heykele kattığı hareketin, heykeli izleyen kişinin ruhuna kadar varmasını sağlar. “Yürüyen Adam” heykeline baş koyma gereksinimi duymaması dönemin anlayışına göre cesaret isteyen bir harekettir. İnsanlarda yarattığı yarım kalmışlık izlenimi düşüncesini törpüleyecek kadar duyarlılıkla heykeli yontması ve kattığı hareket, modern heykel anlayışının radikal bir manevrası olarak görülür. Gombrich, klasik heykel tanımlamalarına sırt çeviren Rodin’in yeni yaklaşımını Sanatın Öyküsü kitabında şöyle yorumlar:

O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir. Bu darkafalı alışkanlıklara aldırılmayarak, yaratılış ile ilgili kişisel görüşünü ifade eden Rodin, Rembrandt’ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu şeyi ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu çeşit bir kararın sanatçının bilgisizliğinden kaynaklandığını ileri süremez (Gombrich,2009:528).

Fransa Güzel Sanatlar Bakanlığı tarafından kurulması planlanan müzenin siparişiyle 1880 yılında, Dante’nin İlahi Komedya’sından esinlenerek Cehennem Kapısı’na başlamıştır. Michelangelo’nun Son Hüküm çalışmasındaki gibi bir çok sahneye böldüğü

kapıda, daha sonra özgür kalıp tarihe geçecek olan Adem ve Havva, Düşünen Adam ve Öpüşme gibi önemli eserlerin küçük boyuttaki figürleri de bulunmaktadır. Rodin'in Cehennem Kapısı'nda işlediği birbirinden farklı ve birbirine zıt birçok duygu, modern sanatçının ruhunu yansıtmaya yönünden öncüdür.



Görsel 10. *Auguste Rodin, The gates of hell, 1880-1885*

Balzac, Victor Hugo, Calais Burjuvaları gibi anıt heykellerinde rastlanılan nesnenin öznenen kopuşu geleneksel açık alan heykelindeki temsil etme ve anma durumunu kırmıştır. Güzellik algısı, modern sanatçının imgenin hakimiyetini sorgulaması sonucu yarattığı düzensizlik tavrıyla Rodin'in liderliğinde kurcalanmaya başlamıştır. Rodin'in

anıtsal heykele olan yaklaşımını Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi kitabında şöyle değerlendirir:

1884'te Calais belediye başkanından, bu kentin tarihinde olan bir olayın anıt haline getirilmesi siparişini aldı. Tarihçi Froissatt'ın açıklamasına göre hikaye şu idi: İngiltere Kralı III. Eduard, Calais şehrini ancak kendisine ait önemli kişinin, kendisi ne isterse yapılması şartıyla teslim edilmesi şartıyla, affedeceğini bildirmişti (1347). Cellat altı kişiyi bekliyordu. Fakat kral, kraliçenin ricası üzerine onları affetmişti. Bu altı figür, Rodin'in anıtında, sessiz, başları öne eğik olarak ele alınmıştı. Rodin zaten Normandiyalı Kuzey Fransızları gibi, bütün abartılı hareketlerden kaçınmıştı. Gerçek duygusu onu bir çeşit Ekspresyonizme götürdü. Fakat burada o zamana kadar bilinen heykel biçimlemeleri yoktu. Böylece anıt tarihinde yeni bir anlatım ortaya çıkıyordu. Bu heykel grubu, siparişi veren belediyenin arzusuna karşın 25 cm'lik bir tunç zemin üzerine oturuyordu. Bu haliyle de Pazar meydanının ortasına konulacaktı. Burada tarihi olay, adeta bütün doğallığı içinde canlı bir şekilde duracaktı (Turani,2012:542)



Görsel 11. *Auguste Rodin, The Burghers of Calais, 1889*

1891'de aldığı Balzac heykeli siparişini 1897'de tamamlayabilen Rodin, Edebiyatçılar Derneği tarafından alay konusu olur ve ortaya çıkardığı Balzac heykeline getirdiği görünüm, dönemin eleştirmenleri tarafından skandal olarak öngörülür. Gözleri abartılı yukarıdan bakan çıplak olarak yonttuğu meşhur yazarın heykelini sergilediğinde Rodin, çıplak bedenine giydirdiği sabahlığın üzerine, Balzac'ın saygınlığını

koruyabilecek temsili bir dantel yaka koymuştur. Sonuçta heykel kabul edilmez ve bu küçük düşürülen heykelin varoluş sürecinde Rodin büyük yaralar alır. Düşünce Kıvılcımları adlı kitabında Rodin, Balzac heykeline duyduğu merhameti şöyle özetler:

Hakikatin öldüğü gün benim Balzac'ım da gelecek kuşaklar tarafından parçalanacak. Yok eğer hakikat ölümsüzse, heykelimin kendine bir yol açacağını şimdiden söyleyebilirim (...). Bu heykele güldüler, hakaret etmek için ellerinden geleni yaptılar, çünkü onu ortadan kaldıramıyorlardı. O, bütün yaşantımın toplam sonucudur, estetik anlayışımın omurgasıdır. Onu tasarladığım gün bambaşka bir insan oldum. Köklü bir gelişme sürecine girdim. Yitirilmiş büyük gelenekler ile kendi zamanım arasında bağ kurdum ve o bağı her geçen gün biraz daha sağlamlaştırıyorum. Belki bu açıklamamla alay edecekler. Hem bunlara alıştım, hem de ironiden korkmuyorum. Çok açık bir dille ifade etmek isterim: Benim için Balzac heyecan verici bir çıkış noktasıdır; onun yarattığı etki benim kişiliğimle sınırlı olmadığı için, kendi başına bir öğreticiliği olduğu, bir koyut olduğu için hala onun hakkında tartışılıyor ve öyle görünüyor ki, tartışmalar uzun süre bitmeyecek. Kavga sürüyor; sürmesi gerek. Estetik yasaının alimleri, kamuoyunun büyük çoğunluğu ve sanat eleştirmenlerinin büyük bölümü Balzac'a karşı. Varsın olsun! Zorla ya da ikna ederek, zihinlere ulaşmanın bir yolunu er geç bulacak (Rodin,2006:15).



Görsel 12. *Auguste Rodin, Monument to Balzac, 1891*

2.1.2. Constantin Brancusi

Bir süre Rodin'in asistanlığını yaptıktan sonra büyük ağaçların gölgesinde yeterince yetişemeyeceğini fark edip kendi çizgisini oluşturmak için yola koyulan Romen sanatçı Brancusi, soyut heykelin ve yalınlığın izini sürmüştür. Eserlerine kutsallık veren biçimin sadeleştirilmiş hali, adeta mistik bir sembolizm şölenidir.

Rodin'in aynı adlı eserinden etkilenerek 1908'de yaptığı 'Öpücük' heykeli, Rodin'ininkinin aksine romantizmden uzak, kırılganlıktan yoksun, dikdörtgenler prizması içine hapsolmuş iki insanımsı şeyin birbirine dolanmasından oluşmuştur. İki yarımın birleşerek bir bütünü oluşturmasını Brancusi öpüşme ile anlatılırken, birbirine sıkı sıkı sarılan taş blokların birbirinden ayrılmamak adına verdiği mücadeleyi kaskatı bir anlatımla sunmuştur.

Bulduğu sonuç bize bir karikatürü anımsatacak kadar aşırı olsa da, çözmek istediği sorun aslında o kadar da yeni değildi. Hatırlarsak, Michelangelo'nun heykelcilikten anladığı şey, mermer blok içinde saklanmış gibi duran biçimi ortaya çıkarmak, figürlerine yaşam ve hareket kazandırırken orjinal taş bloğun basit dış hatlarını korumaktı. Brancusi aynı sorunu diğer ucundan ele almış gibidir. Onun öğrenmek istediği şey, taşın orjinal biçimini olabildiği ölçüde koruyarak bir çift insan görünümünün nasıl verilebileceği idi (Gombrich,2009:581).



Görsel 13. *Constantin Brancusi, Kiss, 1908*

“Uyku” adlı çalışmasında mermerin yüzeyinde kabartma gibi duran yüzün dinginliği ve hareketsiz uyku durumu, izleyicinin heykele temasını sınırlar. Gövdeden koparılmış yüz, izlenimciliğin izlerini taşıyan yüze ait hatların sembolik duruşları; Rodinvari bir çizgiyle izleyicinin ruhuna duyarlılıkla işlendiği için tamamlanmamış hissi uyandırmaz.



Görsel 14. *Constantin Brancusi, Sleeping Muse, 1910*

Brancusi, sınırladığı gövdesinden kendini kurtarmak istercesine topladığı gücü boşaltmak için yer arayan ve bu durağan uçuşa son vermek için sabırla bekleyen bir kuşla tanıştıdır insanları. Uçmayı betimlemek için seçilmiş olan harikulade hafiflik ve aynı zamanda dinamik bir yapıyla heykelin boşluğu delmek için can atıyor oluşu, 1922–1940 yılları arasında farklı boyut ve malzemelerden yapmış olduğu çalışmaların bir parçasını oluşturmaktadır. İzleyicinin ruhuna duyarlılıkla işlendiği için tamamlanmamış hissi uyandırmaz. Yalınlığın sınırlarını en çok zorladığı işlerinden biri olan “Uzayda Bir Kuş” adlı eserini Mehmet Yılmaz şöyle çözümler: “Uzayda Bir Kuş adlı işinin yerle olan bağlantısı, malzemenin olanakları ölçüsünde, mümkün olduğunca en aza indirgenmiştir. Sanki kuş, uzayda rahatça süzülebilir diye, takıntı hissi verebilecek bütün çikıntılarını arındırılmıştır (Yılmaz,2006:13)”.



Görsel 15. *Constantin Brancusi, A Bird in Space, 1923*

Göğe ulaşmayı aklına koymuş bir başka eseri “Sonsuz Sütün”, birbirini tekrar eden formların uzaya yolculuğu gibi salt kaideden oluşmuştur. 30 m.’den fazla yüksekliğiyle boşluğa karşı direnen Sonsuzluk Sütunu’nun yaratıcısı Brancusi, kaideyi heykelin bünyesine katarak nesnenin bir parçası haline getirmiştir. Brancusi’ nin heykelleri sonlu bir dinamizm içinde sonsuzluk hissi uyandırır. Farklı malzemelerden denediği yalınlık arayışına kattığı ruh, onu modernizmin önemli kaşiflerinden biri yapmıştır. “Anlaşılmaz formülleri ve gizleri aramayın boşuna, sevinçten başka birşey değil benim size sunduğum; görünceye kadar bakın benim heykellerime, Tanrı’ya yakın olanlar onları gördüler (Lynton,2004:49)”.



Görsel 16. *Constantin Brancusi, Endless Column, 1938*

2.1.3. Alexander Calder

Marcel Duchamp'ın 1913'te tabureye yerleştirdiği bisiklet tekeri el yardımıyla, 1920'de Naum Gabo'nun tasarladığı çelik yaylardan oluşan heykeli elektrikle hareket kazanıyordu. Tarihsel süreçte blok kütlelerden yontulan figüratif hareketsiz heykeller, zaman içinde ayağa kalkarak ifadeye hareket kazanmaya başladı. 20. yüzyılın başlarında heykelin dışardan aldığı müdahaleyle kapladığı alana ek hacim kazanılması sağlandı.

Amerikalı sanatçı Alexander Calder, Duchamp ve Gabo'nun aksine elektrik ya da insan gücünü tercih etmeyip daha çok rüzgara ve ortamın şartlarına teslim etti heykellerinin kaderini. Boşlukta salınan, yer değiştiren ya da kendi etrafında dönen tel ve metal levhalardan yaptığı hareketli heykeller (mobiller), kendi hacimlerinin azalıp çoğalmasına boşluktan çalmasına olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. C. Vedat

Demirkol Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm adlı kitabında Calder'in mobillerine şöyle bir benzetmede bulunur: "A. Calder ileride kinetik sanatta da karşılaşacağımız ilk yontularına 1932'de "mobil" adını verdi. İçerik olarak fantastik ve sürrealist bir anlayışta idiler. Hafif bir rüzgarla tavana asılmış bu yontular, titreyerek sallanır ve izleyiciye denizde yüzen bir balığı anımsatır (Demirkol,2008:78)".



Görsel 17. *Alexander Calder, Mobile, 1932*

Kaideye ihtiyaç duymadan kendi özgürlüğünde havada salınan ve hareketi yansıtmadan hareketi yakalayan heykelleri, modern heykel sürecinde cesareti kovalayan renkli tavırlarıyla gelecek için ilham kaynağı olmuştur. Jean-Paul Sartre, Calder ve hareketli heykelleri hakkında şunlara değinmiştir:

Heykel hareket, resim ise derinlik ya da ışık önerir bize. Calder hiçbir şey önermez; yaşayan bir hareketi yaratarak gerçeğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen / yeten mutlak nesnelere onlar (Sartre,2000:126).

2.1.5 Alberto Giacometti

Savaş öncesi yıllardan savaş dönemini kapsayan uzun sanat serüveninde ilk heykellerinde kübizm ve ilkel sanatın etkileri görüldükten sonra, sürrealistlerin ilgisini çekmiş, hayal ve rüyaların ışığında oluşturduğu kompozisyonlarla gerçeküstücü tavrı benimsemiştir. ‘Boğazı Kesik Kadın’ ve ‘Sabahın Dördünde Saray’ Giacometti’nin sürrealist tavrıyla oluşturduğu çalışmalarındandır. Boğazı Kesik Kadın adlı çalışmasında figürün görevini bir tür böceğe teslim ederken aşk ve cinselliğin yanında şiddet ve ölümü de betimler. Farklı malzemelerle oluşturduğu düzenlemelerinde zaman-mekan kavramları üzerine sorgulatmayı bilinçaltı üzerinden denemiştir.



Görsel 18. *Alberto Giacometti, Woman With Throat Cut, 1932*

Rüyanın gerçekte olan ilişkisini zamanla sağlıklı bulmayan Giacometti, onu günümüze kadar taşıyan figüre dönüş yapmıştır. Kardeşi Diego’nun büstleri, varoluşsal sorgulamalar doğrultusunda zamanla incelik ve küçülür. İnsanın kendi ağırlığını hissetmediği düşüncesi ona figürün incelmeye yönünde yol gösterirken, uzayan heykellerinde figürün boşluk tarafından sıkıştırıldığı hissi seyirciyi 20. yüzyıl öncesinde tanık olmadığı bir biçimsel tavrı karşılaştırmıştır.

Gerek çoklu figürlerin oluşturduğu kompozisyonlarda, gerek 1960 yılında yaptığı yürüyen adam heykelinde rastladığımız uzayan ve incelen figürler, Giacometti'nin yaşam-ölüm ekseninde sorguladığı varoluşsal deviniminin dışavurumudur.

Giacometti'nin Yürüyen Adam'ı ise boydan boya sonluluktur, ölümlülüktür. Çıplak adımı, son bir hamledir, son adımdır. Artık adım atmayacağından değil, çoktan geçmişe karıştığından, ölümlülüğün son kırılmasını şimdiden taşıdığından. Olağandışı durağanlığı bundan (Aygün,2002:124).



Görsel 19. *Alberto Giacometti, Three Men Walking ii, 1949*

Giacometti, 1951'de, ölümlü yaşam arasında gidip gelen, yalnızlığını sessizce bağıran, sikkın ve de vazgeçmiş bir köpek ile karşılaşır insanları. Zayıf bedeni ve ince bacaklarıyla yürümekte zorlanan bu köpek, Giacometti'nin kendi ruhsal durumunun hayvansı içgüdüleriyle dışarı taşıdığı bir çalışmadır. Yaşadığı bohem hayatından ödün vermeyerek, zaman içerisinde çalıştığı birçok heykel üzerinde düzeltmeler yapıp daha sonra onları

yıkarak ve parçalayarak onlardan bir nevi kurtulmaya göz dikmiş olsa da, kendini yansıtmayı başardığı işleriyle modern heykel sanatında farklı bir yer edinmiştir.

1951 yılının bir gününde Giacometti'nin aklına esmiş, alçıdan hayvan yontuları yapmış: iki at (bugün kayıplar), bir kedi (belki de uğruna Giacometti'nin Louvre Müzesi'ni yakmaya razı olduğu kedi), - bir de bu köpek: "Bir yerlerde gördüğüm bir Çin köpeğinin anısı uzun süre aklımda kaldıydı. Günün birinde yağmurda Vanves Sokağı'nda binaların duvarlarının dibinden başım eğik, içim belki biraz buruk yürüyordum ki kendimi bir köpek gibi hissettim. Sonra da o yontuyu yaptım. Aslında hiç benzemiyor." Birçok bakımdan bir istisna oluşturuyor bu yontu: bir hayvan yontusu; hemen başlanıp bitirilmiş ("... iti hemen def etmek için..."); bir özdeşleşme sonucunda yapılmış; bellekten çıkarılmış ama düşünle de birleştirilmiş bir imge... Ama en önemlisi, yağmurda yürüyen bu Köpek, kaideyi yenileyen bir istisna oluşturuyor ve unuttuğumuz -şimdilik- son bir şeyi anımsatıyor bize: kaide konumlandırılmaz; kil kaidenin içindeki yoğun su, sandalı alabora edip yutabileceği gibi, yağmur olup sokakta bu köpeğin üstüne de yağabilir. Kaide, kil de olabilir, su da. Ya hava? (Aygün:2002:131)



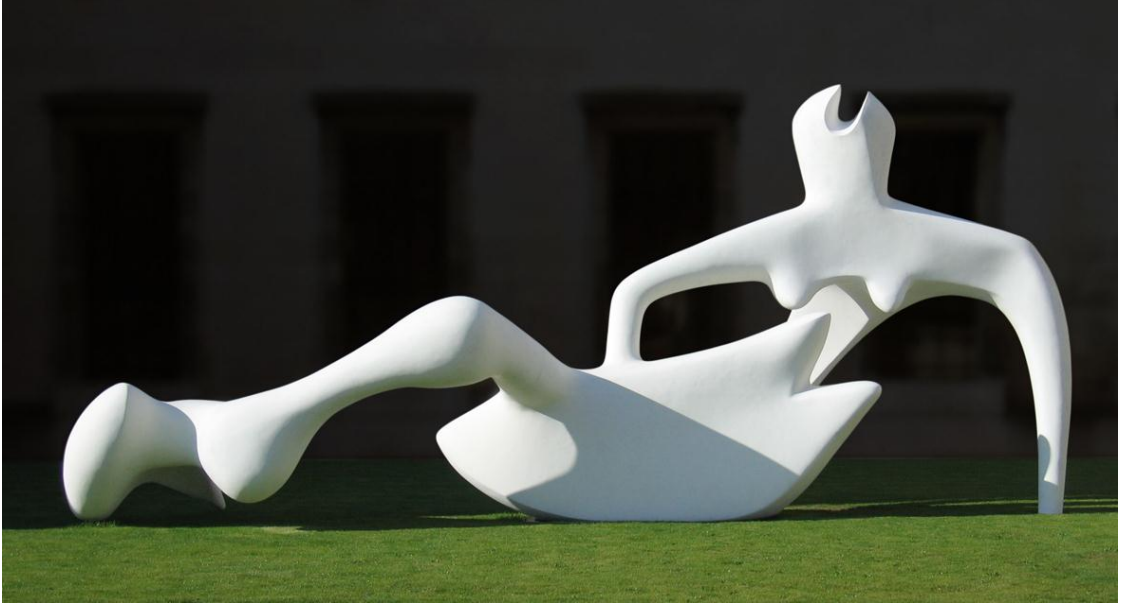
Görsel 20. *Alberto Giacometti, Dog, 1951*

2.1.5. Henry Moore

Moore'un heykelle kurduğu ilişki, kütlenin içine boşluğu katmasıyla önemlidir. Heykelin sonlanmayan enerjisiyle kütlenin bütününe kattığı figüratif kompozisyon, boşluğun sağladığı geçirgenlikle buluşur; hacim kazanan heykeller seyirciyi heykelin etrafında dönmeye zorlayan bir yolculuğa teşvik eder. Bu yolculukta insanlara, Moore'un ilkel sanata olan ilgisinin uzantılarıyla beraber yüzeyde beliren doğa tasvirleri eşlik eder.

Uzanmış figür serisinde farklı malzemelerden oluşturduğu heykellerin açık alandaki anıtsal duruşları, 20. yüzyıl soyut anlayışında önemli rol oynamıştır. Daha çok kadın vücudunu ele aldığı heykellerinde; biçimde erittiği doğa gözlemi ve malzemelerin ayrı ayrı Moore'da yarattığı duygular doğrultusunda oluşturduğu organik soyutlamalar, Moore'un yaratma sürecini etkileyen faktörlerdir.

Moore, modeline bakıp yapıya başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyordu. Taşın biçiminden “bir şeyler çıkarmak” istiyordu. Bunu taşı parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne “istediğini” bulmaya çalışarak yapıyordu. Eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa, bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile, taşın kütesinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyordu. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu (Gombrich,2009:585).



Görsel 21. *Henry Moore, Reclining Figure, 1951*

Moore'un heykelle kurduğu ilişki, kütlelerin içine boşluğu katmasıyla önemlidir. Heykelin sonlanmayan enerjisiyle kütlelerin bütününe kattığı figüratif kompozisyon, boşluğun sağladığı geçirgenlikle buluşur; hacim kazanan heykeller seyirciyi heykelin etrafında dönmeye zorlayan bir yolculuğa teşvik eder. Bu yolculukta seyirciye, Moore'un ilkel sanata olan ilgisinin uzantılarıyla beraber yüzeyde beliren doğa tasvirleri eşlik eder.

Dizler ve göğüsler dağları çağrıştıır. Bu iki parça birbirinden uzaklaştırıldığı anda izleyen natüralist bir figür görme umudunu taşımaz. Sonrasında bir manzarayla ya da bir kaya parçasıyla karşı karşıya olduğunu düşünecektir. Eğer basit tek bir figürden bahsediyorsak benzetme kolaydır. Fakat çift parçalı bir figürse, büyük bir süpriz izleyiciyi beklemektedir,

izleyici ummadığı görüntülerle karşılaşacaktır. Figürün ön tarafı arka tarafını görmeyi engeller, izleyici heykelin çevresinde dolaşmaya başladığında iki parça açılmaya başlar ve aralarındaki boşluk dikkat çeker. Heykel bir yolculuk gibidir, çevresinde dolaştıkça 'yeni' olanla karşılaşılır. Üç boyutlu dünya sürprizlerle doludur (Normand-Romain,1996:201).



Görsel 22. *Henry Moore, King and queen, 1952*

2.2. 1960 Öncesi Heykel - Kaide İlişkisi

Heykeli taşıma görevi verilen kaide, yüzyıllar boyunca heykelin ayakta durmasını sağlama amacıyla heykelden ayrı düşünülerek oluşturulmuştur. Estetik kaygı güdülmeden üstüne dikilen heykelin devrilmesine engel olmakla birlikte, zeminle arasındaki bağı koruyan bir ayaklık olarak kurgulanmıştır.

Anıtsal mantığıyla oluşturulan çalışmalarda kaidesiyle birlikte heykel daha çok temsil görevi görmüştür. Üzerinde taşıdığı figürün görünürlüğünü arttırmak adına boyu uzatılmış ve biçim algısında heykeli destekleyen farklılıklar oluşturulmuştur. Kent meydanlarında tarihi şahsiyetler ya da atlı figürlerin yer aldığı anıtların merkezdeki

duruşları, kaidenin var olma çabasıyla birlikte insanların heykele ulaşabilmesini zaman içerisinde kolaylaştırmıştır.

Venedik meydanında yükselen dönemin askeri kahramanlarından Bartolommeo Colleoni'nin heykeli; Andrea del Verrocchio'nun elinde şekil bulurken, bronzdan atlı heykelin altındaki ihtişamlı kaide, devasa boyutuyla üzerindeki heykeli yukarılara taşımayı fazlasıyla başarmıştır. Figür ve atın hareketindeki sayısız ayrıntı, kaide de sütun ve kabartmalarda görülmektedir. Kaidenin ihtişamı en az atlı binicisi kadar kendini belli ederken, heykelden uzun gövdesindeki anıtsallığa yönelik işlenmiş rölyefler ve onu ayakta tutan sütunların yukarı doğru yükselişi atlı heykeli tamamlar cinstendir. Gombrich bu ihtişamlı anıt ile ilgili düşünceleri Sanatın Öyküsü adlı kitabında şöyle anlatıyor:

Colleoni'nin anısına yaptırılan bu atlı heykeli, Verrocchio'nun Donatello geleneğine ne kadar bağlı olduğunu göstermektedir. Sanatçının, atın anatomisini nasıl incelediğine, Colleoni'nin yüzündeki ve boynundaki kasların ve damarların durumunu nasıl dikkatle gözlemlediğine tanık oluyoruz. Ama insanı daha da hayran bırakan şey, binicinin atın üzerindeki duruşudur. Colleoni, atılgan bir meydan okuyuşla, askerlerinin başında ilerliyor sanki. Daha sonraları, değerli ya da değersiz imparator, kral, prens ve komutanların görüntüleriyle kentlerimizi dolduran bronzdan binicilere o denli alışmışızdır ki, Verrocchio'nun yapıtının görkemliğinin ve yalınlığının farkına varmak biraz zaman gerektirecektir. Bütün bu özellikleri heykelin her açıdan verdiği belirgin profilde ve zırlı adam ile anıtı adeta canlandıran yoğun enerjide keşfedebiliriz (Gombrich,2009:293).



Görsel 23. *Andrea del Verrocchio, Monument of Bartolommeo Colleoni, 1483-1488*

Rodin ile birlikte modernizm sürecinde kaidenin özgürleşmesine şans tanıyan heykel ya da heykelin hareketine göz yuman kaidenin devinimiyle, ezber bozan heykel ve kaide ilişkisi yeni bir sürece dahil olmuştur. Kaidenin kaderinde rol oynayan Rodin'in heykellerindeki daha önce alışık olunmayan dokunuşlar ve yarım kalmışlık hissi kaideye de yansımıştır. Kaideyi heykele dahil eden tavırla kaideye tanıdığı özgürlük, heykeli yalnız kılma ya da kaidenin serbest kalması olarak algılanabilir. Rosalind Krauss, Rodin'in anıtsal heykel tanımlamalarına uymayan Cehennem Kapıları ve Balzac çalışmalarını modern çağa hazırlık aşaması olarak şöyle değerlendirir:

Bence bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye -bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir (Krauss,2002:105).

Modernizm süreci içinde Rodin'in önderliğinde ondan ilham alarak tavrı farklılıklarıyla oluşan heykel-kaide arasındaki bağ, dönemin sanatçıları vasıtasıyla çeşitliliğe uğramıştır. Rodin ve Giacometti'nin yürüyen adamı, Umberto Boccioni'nin Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi; hareket olarak aynı gibi gözüktense de tavrı ve heykel-kaide ilişkisi olarak farklılıklar gösterir. Rodin'in klasik sanattan esinlenip Michelangelo üslubuyla başsız ve kolsuz yürüttüğü figürü Giacometti, kendine has uzayan ve incelen bir adam haline getirmiştir. Boccioni ise dinamizm ve hızın sınırlarını zorlayarak fütürist bir yaklaşım sergilemiş, iki kaide kullanarak kaidenin sınırlarını zorlamıştır. Ömer Aygün bu 3 çalışmayı şöyle karşılaştırır:

Yürüyen sıksa ve uzun boylu bir adam, günbatımına karşı gölgeler gibi uzamış. Adımını epey açmış, biraz öne eğik. Gideceği yere epey yaklaşmış, onun için hafifçe hızlanmış sanki. Son bir hamle. Gene de bu devinimde bir olağandışılık var, olağandışı bir durağanlık: figürün devinimi yontunun kendi durağanlığını tam örtbas etmiyor. Oysa İtalyan fütürist Umberto Boccioni'nin buna çok benzeyen Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi adlı yontusu, dinamizmin ta kendisi, ayaklarının arasındaki mesafe Yürüyen Adam'inkine eşit de olsa. Yere ayaklarını öyle sağlam basıyor ki, bacakları o kadar hızlı ilerleyebilir ki, dengesini korumak için hafifçe eğilmesine gereksinimi yok, kolları olmasa da olur. Ama işte tam da bu yüzden Boccioni'nin figürü yürümüyor, hiçbir yere gitme telaşında değil, yürüdüğünü gösteriyor, kırık diziyle yürümeyi gösteriyor. Çocukların hayran olduğu robotlar gibi bir tür gövde gösterisi yapıyor, bayrak gibi dalgalanıyor, dünya gibi yürüyor, gezegenleri, uyduları peşinden sürüklüyor, kurtarıyor, ilerletiyor. Adımı, önceki anı ve sonraki anı şimdinin geniş kucağında bağdaştırıyor, böylece Rodin'in, vücudu iki karşıt yönde burarak devinimini yansıtmaya yöntemini koruyarak aşıyor (Aygün,2002:123).



Görsel 24. *Auguste Rodin, Walking Man, 1877-1878*

Yontunun aşağısında kaide var. Giacometti'nin yontusunun kaidesi tek parça, Boccioni'ninki iki parça. Oysa Boccioni'nin yontusunun adı Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi. Bu çelişkiyi nasıl anlamalı? Yontuya bakmayı unutuyoruz, yontuda böyle bir çelişki yok: Kaide, ancak figür onları kendiyle bütünleştiresin diye ikiye bölünmüştür, figür o iki parçayla giysin ve iki görkemli ayakkabı dizlerini, baldırlarını ve adımının anıtsallığını iyice öne çıkarsın. Ve o bronz ayakkabılarla adım atarken zorlanmak, kuvvetlenmeye hazırlanmak demektir onun için; vücudu irileştikçe ağırlaşır, ağırlaşıkça onu taşıyan güçlenir, güçlendikçe gene irileşir... (Aygün,2002:125)



Görsel 25. *Umberto Boccioni, Unique Forms of Continuity in Space, 1913*

Giacometti'nin yontusunun kaidesi ise tek parçadır, kesintisizdir. Kaide figüre yedirildiğinden değil; tersine, figür kaidenin pençesine düşmüştür, kaide figürün ilğini emer, onu felce uğratar. Kaidenin anlamını dokusu da ele veriyor: örneğin, Michelangelo ve Rodin'de kaidenin pürüklü, figürün pürüzsüz oluşu, vücudun adeta can çekişe çekişe ama mucizevi bir biçimde taştan doğup yükseldiğini düşündürür, Boccioni'de, figürün pürüzsüz dalgalanışı kaideyi kapıp ileri götürür; Yürüyen Adam'ın kaidesi ise donukluğu ve pürüklülüğüyle figüre bulaşır, anlar gibi üstüne başına üşüşür, onu alaşağı eder. Boccioni'de, Rodin'de ve Michelangelo'da figür ile kaide, figürün yaratacağı etki yönünde işbirliği yaparken, Giacometti'nin neredeyse bütün yontularında bu ikisi ölümüne bir çatışma içindedir. Kaide figürü kaldırıp diker, ama figür bizi hemen kaideye indirir. Nedir Giacometti'de kaideyi kavga çıkartacak kadar güçlü yapan? Alt tarafı yontunun ayakta durmasını sağlayan şey değil mi kaide? Giacometti'nin işlemeden bıraktığı bu kütle, neden

işlediği figür kadar önemli olsun? Neden yontuyu aydınlatan ışıktan, sergi salonuna getiren kamyondan üstün tutulsun? Peki kaide yontunun sırf ayakta durmasını mı sağlıyor gerçekten? Giacometti'nin minicik yontularının neden dev gibi kaideleri var? (Aygün,2002:125)



Görsel 26. *Alberto Giacometti, Walking Man II, 1960*

Giacometti'nin kaideye yüklediği ironik anlam, Brancusi'nin heykellerinde yerini sessizliğe bırakır. Kaidenin heykeli tutma görevi, modernizm sürecinde heykelin içinde eriyerek çözülür. Brancusi'nin Sonsuzluk Sütunu çalışmasında olduğu gibi boşlukta yükselen kendini tekrarlayan blokları yere bağlayan yine heykelin kendisidir. Kaidenin görevini üstlenen heykel birnevi salt kaideden oluşmuştur. Rosalind Krauss Mekana Yayılan Heykel adlı makalesinde Brancusi'nin çalışmaları üzerinden kaide kullanımını şöyle anlatır:

Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler. Brancusi' nin sanatı bunun nasıl gerçekleştiğini gösteren olağanüstü bir örnektir. Horoz gibi bir yapıtta kaide nesnenin figüratif parçasının morfolojik üreticisi haline gelir; Kadın Heykeli Şeklinde Taş Sütun ve Sonsuz Sütun'da, heykel kaidesinden ibarettir; Adem ve Havva'da ise heykel, kaidesiyle karşılıklı bir ilişki içindedir. Böylece kaide esasen taşınabilir bir şey olarak tanımlanır; yapıtın, heykelin dokusuna dahil olan evsizliğinin işareti olur (Krauss,2002:105).

Kaideyi aidiyet duygusundan sıyrıp, ona yüklenen anlam ve görevler sonucunda üstünde var ettiği heykeli daha iyi görünür kılmak için kaide, birçok elden birçok müdahaleye uğramıştır. Tarihsel süreçte görevi hafifleyen ve heykele yaklaşmasıyla özgür kalacağı izlerini ele veren kaide; sanatçıların bilinçli deformasyonlarıyla heykelin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Brancusi, kusursuz yüzeylerdeki parlaklık ve pürüzsüzlüğü pekiştirmek için kaidede küçük numaralar denemiştir. 1912'de yaptığı "Sihirli Kuş" heykelindeki bronz çalışmasında sorunsuz ve parlak bir kuşun altında konumlandığı törpülenmemiş ahşap kaide, heykelin var olma gücünü besler.



Görsel 27. *Constantin Brancusi, Magic Bird, 1912*

Modernizm sürecinde hareketi tetikleyen Giacometti, ipe bağılı burun ve asılı toplarıyla heykelin aradığı formüllere yenilikçi bir yaklaşım getirirken, Alexander Calder işin içine rengi dahil ederek hareketi boyutlandırmıştır. Mobillerini rüzgara teslim ederken, kaide ihtiyacı gütmeden yere konumlandırması heykelin aidiyet duygusunu sorgulamamızı sağlamıştır. Anıtsal boydaki işlerinin, kendi cüssesiyle, yerle temas eden insanların içinde kaidesiz bir şekilde yere basmaları hareketin devamı niteliğindedir.

İlkel zamanlardan bu yana; önceki yüzyıllarda yaşanan keşif, aydınlanma, devrim ve savaşlar gibi toplumsal hafızada yer alacak olaylar sonucunda, sanatın kendini bulunduğu zamana hazırlaması ve sonrasına yönlendirmesi sanatçının yaratma dürtüsünü belirginleştirir. 1960 öncesi modern sanatçı, önceki yüzyıllardan sürüklenen sanat anlayışını kendi yüzyılında şekillendirip postmodern döneme sunarak evrilmeye artık hazırdır. Savaş sonrası Avrupa'da birbirine karşı birbiri ardına çıkan akımlarla birlikte sanatçılar üsluplarını tanımaya başlarken; heykel, kaideyi içine alarak ya da kaideden kurtularak özgürleşme çabası içine girer. Sanatçının kaidenin heykeli sınırlandırmasını keşfettiği andan itibaren heykele verdiği özgürlük imkanından kaide de yararlanır. Bu özgürleşme çabasından kaideyi yitirerek kurtulan sanatçı, yerle temas halindeki heykelinin yaratıcısı olarak dolaylı yoldan kendisini de özgürleştirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1. Postmodernizm Süreci

Gelenekten kopuşun yolunu açan Modernizm; Aydınlanma Düşüncesi'nden aldığı mirasla yeniyi savunurken, geçmişin üzerine çizdiği çizgiyle gelişen ve değişen dünyanın yeniliklerine birçok alanda katkıda bulunmuştur. 18. yüzyılda belirginleşen Aydınlanma düşüncesi; burjuvazinin aristokrasiye açtığı savaşın kazanımı, insanın köleleşmesi adına edinilen inançtan kurtulup özgürleşme adına atılan adımların en belirginini olmuştur. Bu akıl çağına dahil olan insanların kendi akıllarının keşfi üzerinden başka kılavuzlara ihtiyaç duymayarak din ve inanç üzerindeki üstünlüklerini sorgulaması, özgür birey toplumunu yaratmıştır.

Aydınlanma ile birlikte içinde bulunduğu bağnazlıktan kurtulan insanların, modernizmin sunduğu ekonomik, siyasal ve toplumsal kalkınmanın dönüşümü ve ilerlemesi sayesinde, daha iyi ve üstün koşullar altında yaşama hayallerine bürünmüşlerdir. İyi ve yeni savunucusu modern düşünce, savaşlar sonrasında harabe haline gelmiş dünyanın insanını yüz üstü bırakarak hayal kırıklığına uğratmıştır. Birinci ve ikinci dünya savaşlarının bıraktığı izler, geçmişi yok edip geleceğin yıkık umutları üzerine kurulu bir yalnızlık hissi uyandırmıştır.

20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yokolma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur (Harvey,2003:26).

Kendisinden önce gelen düşünce ve oluşumlara karşı, daha iyi bir dünya vaadiyle ortaya çıkan modernizm; savaşlar sonrası yıkım sonucunda inandırıcılığını yitirerek yaşanabilir

dünya hayallerini suya düşürmüştür. 1960'lara gelindiğinde modernizmin kendi özeleştirisi sonucu ortaya çıkan postmodernizm; önündeki post ekiyle aşma'yı, yani modernizmin sonlandığını ifşa eder. Fransız felsefeci Jean-François Lyotard, Postmodern Durum kitabında postmodernizmi şöyle tanımlar:

O zaman postmodernizm nedir? İmge ve anlatılmanın kurallarında ortaya atılan soruların başdöndürücü incelenmesinde ne gibi bir yer işgal etmekte ya da etmektedir? Şüphesiz modernin bir parçasıdır. Alınan tek şey, eğer sadece dünse (modo, modo Petronius'un söylediği gibi) şüphe edilmelidir. Cezanne'nın meydan okuduğu uzam hangisidir? Empresyonistlerin, Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdılar? Cezanne'ın. Duchamp 1912'de hangi savdan ayrıldı? Resim yapılmalıysa kübist olmalı savından. Buren, Duchamp'ın çalışmasıyla dokunulmaz olarak kaldığına inandığı diğer varsayımı sorgulamaktadır. Yapıtın sunulmama yeri. Korkunç bir hızla içerisinde, kuşaklar kendilerini çökertmektedirler. Bir yapıt ilkin postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir (Lyotard,1990:95).

Bilim ve aklın gücüyle her türlü problemin altından kalkılabileceği söyleminde bulunan Aydınlanma çağı düşünürleri; gelişen savaş ve felaketler sonrasında kurdukları düşünsel inşaanın altında kalmışlardır. Postmodern düşünce; modernizmin getirisi bilim ve aklın ürünü sistematik bilgiye karşı, mutak bir doğruyu yansıtma iddiası olmayan bilimden söz etmeye başlamıştır. Bu belirsizlik üzerinden postmodernizmin geçiş sürecini Gencay Şaylan şöyle özetler:

Bilindiği gibi, Modernizmin temel felsefesi Rasyonalizm ve Epistemoloji'dir. Postmodern akım bu iki unsura tamamen karşı çıkmaktadır. Daha genel bir ifadeyle Aydınlanma felsefesine, dolayısıyla akılcılığa tepki özelliği taşımaktadır. Modern dönemde ön planda olan Rasyonalizm 'Genel geçer bilginin var olduğunu ve kaynağının akıl' olduğunu savunur. Modern dönemde Bacon'dan gelen faydacılık da çok önemli bir yer tutmaktadır. Bilginin değeri insanlara ne ölçüde faydalı olabildiği ölçüde artmaktadır. Yani modern bilgi açlığı, yoksulluğu, acıyı yok etmeli insanlığı kurtuluşa erdirmelidir. Postmodernizmde aklın insanlığı iyiye ve mutluluğa götürmediği, savaşların, teknolojik silahların ve birçok akıl ürünün insanlığı söylenenini aksine huzursuzluğa götürdüğünü ileri sürerler ve Hiroşima gibi örnekleri ortaya atarlar. Dolayısıyla Postmodernizm'e göre akıl bilginin kaynağı olamaz (Şaylan,2002:21).

2. Postmodern Sanat

Her alanda bütün tanımlamaların geçersiz kaldığı ve çoklu doğruluğun sayesinde herşeyin iç içe karıştığı Postmodern süreçte sanat; sınırların ortadan kalktığı, teknik, biçim, mekan, malzeme gibi sanat dinamiklerinin çeşitliliğiyle çoğulcu bir anlayış içine dahil olduğu bir döneme girmiştir. Sanat ve yaşam arasındaki bağların ortadan

kaldırılmaya çalışıldığı bu dönemde, seçkin sanatın yerini seyircisi ve okurunun da dahil olabileceği ortak zeminde buluşulan bir anlayış almıştır.

Postmodern sanatta toplumsal gerçek; toplumsallaşma, sosyalleşme ve kültürün birlikte yarattıkları bir kurmaca gerçekliktir. Modernizm, çağdaş dünyanın karmaşasına, kaygı ve karamsarlıkla yaklaşırken; postmodern sanat bunun tam tersine hatta çağdaş dünyayı belli ölçüde kabullenerek, belki de alaycı bir tutumla ciddiye almamak yoluna gitmektedir (Yamaner,2007:43).

Postmodern sanatla çeşitlenen ve farklılaşan tavırlar, modern zamanların aksine birliktelik oluşturmaz. 2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan travmatik ortam, sosyal ve ekonomik alanda kendini iyiden iyiye gösterirken sanatın da bu karışıklıktan nasibini almaması mümkün değildir. Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu* adlı kitabında bu farklılıkları şöyle anlatır:

Sanat sıklıkla kültürel alanda tezahür eden sorunlar ve ikilemlerden yararlanmıştır. Sözelimi 1950'lerin başlarında Pollock'un sanatsal eylemleri ya da Jeff Koons'un 1980'lerin sonlarındaki sergileri radikal bir dönüşümü, bir farklılık oyununu temsil etmektedirler. Micheal Leja, *Soyut Ekspresyonizm*'in modernist eleştireliliğini reddederken, Roland Barthes'in 'sanat yapıtının, sanatçının niyetini katışıksız bir biçimde ortaya koyamayacağını' ileri süren o meşhur metniyle tam bir paralellik içinde görülmektedir. Jeff Koons herhangi bir gündelik nesnenin kavramsal arka planını reddetmekte, işlerindeki görüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka anlamsal katman olmadığını vurgulamaktadır ısrarla. Modern ve Postmodern çağın kendine özgü düşünüş biçimi belki de Pollock ve Koons'un çalışmalarındaki çarpıcı ideolojik farklılıklarla daha belirgin olarak algılanabilir (Şahiner,2008:105).



Görsel 28. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950



Görsel 29. *Jeff Koons, The Rabbit, 1986*

Sanat ortamında modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde yaşanan en önemli değişikliklerden biri de 1940'lardan itibaren sanat merkezinin Paris'ten New York'a kayması olmuştur. Avrupa'dan ABD'ye göç eden sanatçılar; büyük bunalım sonrası hızlıca gelişen Amerikan ekonomisinin ürünü yeni galeri ve okullarının açılmasıyla sunulan imkanları değerlendirmeye başlamışlardır. Amerikalı sanatçılara eklenen bu sanat göçü ile, dönemin egemen üslubu Soyut Dışavurumculuk nezdinde resim ve heykel alanında üretilen çalışmalar, sanatçıların kendini keşfetmesiyle farklılaşmıştır. Bu farklılığa Ahu Antmen 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında şöyle değinir:

İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısıdır. Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hofmann'ın derslerinde aktardığı, 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması' yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir

resimsel ‘bütünselliğin’ yakalamasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir (Antmen,2008:147).

1960'lara gelindiğinde sanatın nesneye ihtiyaç duymaması ve düşüncenin başrolde olması, kavramsallığın ön planda tutulmasıyla sanata dahil edilebilecek şeylerin sayısının sınırsız hale gelmesi ve bütün alternatif anlatım biçimlerini deneyen sanatçıların sınırlarını fazlasıyla aşması, postmodern çağın kararsız ve zengin yüzünü ortaya çıkarmıştır. Ahu Antmen Kavramsal Sanatın sunduğu çeşitliliği şöyle sıralar:

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyici estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen,2008,193).

2.1. Postmodern Heykel

1910'larda ortaya attığı hazır nesne olgusu ve estetik anlayışına getirdiği eleştirel göndermelerle Marcel Duchamp; 1917 yılında “Çeşme” adlı çalışmasını sergilediğinde, endüstriyel bir ürünün sergi salonuna dahil olmasına, gündelik hayatta kullanılan nesnelerin sanat eseri sayılabilmesine ön ayak olmuştur. R. Mutt takma adıyla sergilediği pisuar, heykelin geleneksel anlamda takındığı estetik anlayışının dışında oluşu ve yaratıcılık kavramının tarifini değiştirmesi açısından öncü bir eylem sayılmaktadır. Arthur Danto, Sıradan Olanın Başkalaşımı adlı kitabında Marcel Duchamp’ ın sanata getirdiği yeniliğin altını şöyle çizer:

Sanatla ilgili bölümler için, sanırım kişi önce sanat tarihinde bir öncü olarak Duchamp’a bakmalıdır, çünkü sıradan varoluşları olan, yaşamdan alınmış Lebenswelt’in sanat yapıtlarına dönüşümünün ilk zekice mucizelerini o gerçekleştirmiştir: bir saç tarağı, bir şişe rafı, bir bisiklet tekerleği, bir pisuar. Belli bir mesafeden bu eğitici olmayan nesnelere kurmasıyla, estetik zevk vermesi olanaksız olan adaylar olarak sunmasıyla takdire şayan olması mümkündür: bir güzelliğin bulunmasının en zor olduğu yerlerde bulunabildiği uygulamalı görsel örnekler.

...Bu durumda başkalaşmış nesnelere yönelik estetik beklentinin, dönüşümden sonra bile inceleme dışında kalacağı kadar sıradanlığı gömüldüğü taze bir başlangıç gereklidir. Bu

şekilde onları sanat çalışmaları yapanın ne olduğu sorusu, estetik düşüncelere hiç girmeden de sorulabilir. Benim düşünceme göre bu, Pop sanatçısı Andy Warhol'un katkısıdır (Danto,2012:14).



Görsel 30. *Marcel Duchamp, Fountain, 1917*

Sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olarak ikiye ayıran Joseph Kosuth, Duchamp'a kadar var olan sanatın daha sonrasında sanat kuramı altında irdelenmesi gerektiğini savunmuştur. 1965 yılındaki 'Bir ve Üç Sandalye' adlı çalışmasında gerçek bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin duvara asılı tanımıyla sergilemiştir. Mehmet Yılmaz eseri şöyle değerlendirir:

O halde, Bir ve Üç Sandalye sadece kendisinden ibaret bir şey değil. Daha doğrusu, Kosuth'un amaçladığının aksine, biz yalnızca yapıt ve sanat hakkında değil, oradan yola çıkarak başka şeyler hakkında da kafa yormuş olduk. Başka bir deyimle, yapıt bizi kendine çektiği kadar kendi dışına -kendi bağlamının dışına- da yönlendirmiş oldu. Sözün özü, yapıt bizim bilgilerimizi az ya da çok arttırmış oldu ki, bu da yine Kosuth'un iddiasının aksine, sanatın tek gayesinin kendisi olmadığı anlamına gelmektedir (Yılmaz,2006:228).



Görsel 31. *Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965*

Kavramsal bombardımanı altında çoğalan akımlar ve akımların savunucusu sanatçıların daha önce var olan bütün tanımları alt üst etmesi, 1960 sonrası heykelin öncesinde elde ettiği tanımları gözden geçirmesini de sağlamıştır. Heykelin ne olduğuna dair aranan cevaplar, sanatın ne olduğuna dair sorulan sorular gibi havada kalırken; postmodern çağa ayak uydurmayı çoktan beceren sanatçıların ürettiği eserler doğrultusunda açılan yelpaze, 21. yüzyıla gelene dek genişlemeye devam etmiştir. Rosalind Krauss, postmodern dönemin heykel anlayışını şöyle tanımlar:

Son on yıldır oldukça şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı: İki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar. Böyle ilgisiz işlere, heykel kategorisiyle her ne kastediliyorsa ona ait olma hakkını hiçbir şey veremezmiş gibi gözüktüyor. Tabii, bu kategori neredeyse sonsuz biçimde genişletilebilecek hale getirilmemişse (Krauss,2002:103).

2.1.1. Claes Oldenburg

Dadaistlerin modern sanata başkaldırmasına benzer bir yaklaşımla yola çıkan Pop sanatı; Marcel Duchamp'ın estetik ve burjuvaya karşı olan tutumundan beslenip, hergün karşılaşılabilecek nesnelere sanat anlayışının merkezine konumlandırılmasıyla

postmodern süreçte önemli yer teşkil eder. 20. yüzyılda, değişen dünyada, şehir hayatını tadan sanatçının kendisinin de tüketici durumda bulunması ve o kültüre katkıda bulunması kaçınılmazdır. Rıfat Şahiner, tüketim toplumu ve pop sanatı arasındaki bağı Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu kitabında şöyle özetler:

20. yüzyıl düşüncesinin bir imgesi gibi duran, 20. yüzyılın temel eğilimlerini bünyesinde barındırdığı için varolan Pop Art, göstergelerle ilgili mantığı ve onları tüketim biçimiyle yansıtan çağdaş bir form olmasının ötesinde kendisi de doğrudan doğruya bir tüketim nesnesi gibiydi. Öyle ki nesnelere dünyasını tersine çevirmiştir ama kendisi de zamanla nesnelere arasında yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır (Şahiner,2008:137).



Görsel 32. *Claes Oldenburg, Peg, 1976*

Günlük hayatta kullanılan nesnelere devasa boyalarda kamusal alanda kendilerine yer bulması, hayat ve sanat arasındaki sınırı kaldırması açısından radikal bir değişikliktir. Pop sanatının getirdiği endüstri ürünlerinin sanat eseri olabilme durumu, Oldenburg'un

çalışmalarında da görülür. Yerden çıkan bisiklet tekerleği, çatıya saplanmış ters dönmüş dondurma, elma çöpü gibi tüketim nesnelere, büyük boyutlarda hayatın içinde yer alması, biçim-mekan ilişkisi yönünden algıları zorlayacak cinstendir. Oldenburg'un çok fazla müdahale etmeden olduğu gibi günlük tüketim nesnelere büyük boy temsillerini sanat eseri olarak insanlarla buluşturması, 1960 sonrası içinde bulunulan postmodern süreçte sanat eserinin dönüşümünü yineler. Özi Huntürk, Heykel ve Sanat Kuramları adlı kitabında tüketim eşyalarının sanat eseri olma durumlarının yanıtlarını arar:

Anıtsal boyutlardaki mandal gibi kitlesel tüketim nesnelere kamusal alanda alışkın olduğumuz tarihi kişilerin veya mitolojik kahramanların yerini almasına karşın kendi kendimize şu soruları sorabiliriz. Kullandığımız tüketim eşyaları bir zamanların kahramanlarıyla eş değer mi oldu? Bizi artık mandallar-tüketim nesnelere mi yönetiyor? Yanıtlarımız ne olursa olsun sonuçta sanatçı kullandığımız nesnelere yüksek sanat eserleri arasındaki sınırları daha önce Dadacılar'ın yaptığı gibi kaldırmış ve her tür nesneye demokrasi getirerek sanat eseri olma hakkı tanımıştır. Bu bağlamda sanat eseri ve estetik üzerine ve sanat eserinin niteliği üzerine tekrar düşündürür (Huntürk,2011:297).

2.1.2 Richard Serra

Barnett Newman ellili yıllarda "Heykel, bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız şeydir" diyordu. Ama altmışlı yılların başında karşımıza çıkan yapıtlar söz konusu olduğunda, heykelin kesin bir no man's land'e girmiş olduğunu söylemek muhtemelen daha doğru olur: Bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldi (Krauss,2002:105).

1960 sonrası endüstri toplumunda mekanik bir hareketlilik olarak inşa edilmiş, halka hizmet eden yapıların baskınlığını kırmak adına sanat olağanca hızıyla üretime geçmiştir. Post minimalist yaklaşımla kurulan geometrik kurgu, modern endüstrinin ürettiği düşünsel kompozisyonları yıkmak için ağırlığını koyarken, minimalist sanatçılar düzen, simetri ve nesnel bir sessizlik benimsemişlerdir.

Kullandığı büyük metal levhalarla mekanı yeniden tanımlarken, yerleştirdiği levhaların arasında gezinen kişiye kendi varlığını hissetme fırsatı tanıyan Serra; mekana özel tasarımları ve mekanla birlikte var olan yerleştirmelerinde malzemenin kendisini sergiler. Salt malzemenin sunduğu yalınlık müdahale edilmeksizin izleyiciyle buluşur. Çalışmalarının arasında bulunan boşluklarla izleyiciye temsili bir harita çizen Serra, koridor ya da labirenlere dolaşan seyirciden izleyici rolünü alarak onlara katılımcı olmaları yolunda çağrıda bulunur. Sadece bakarak değil yaşayarak öğrenilen bu

deneyimde; gergin ve dik yüzeylerde yer çekiminin ağırlığı hissedilirken, metal levhaların zaman içerisinde paslanması sürecin önemini vurgular.

Serra'nın 1969'ta oluşturduğu düzenleme "Bir Ton Destek" (kartların evi) çalışmasında birbirine yaslanmış kurşun levhaların birbirini tutma çabasındaki dengeli duruşları, tasarımın sadeleşimini yüceltir. Hal Foster bu yalın anlatımın dilini şöyle çözümler:

Bazı kavramsal sanatçılar tarafından olumlanarak yinelense de, minimalizmin saf biçimler yakaladığı, mantıksal yapılar tasarladığı veya soyut düşünceyi dile getirdiği düşüncesi yanlıştır. Minimalizmin fenomenolojik deneyimle üstesinden gelmeye çalıştığı tam da nesne ve özne arasındaki bu metafizik ikililiktir. Bu sebeple minimalist işler, idealist olmaktan çok, algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekana ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirir (Foster,1009:67).



Görsel 33. *Richard Serra, House of Cards, 1969*

1981 yılında New York'taki Federal Plaza'nın önüne yerleştirdiği 'Titled Arc' adlı çalışması post-minimalist tavrı ve kentsel alandaki yaklaşık 30 metrelik uzunluğuyla mekana uygulanabilirliği açısından önemlidir. Gündelik hayatı engelleyen boyuttaki çelikten duvar, zaman içerisinde bölge sakinlerinin hareket alanına müdahale etmesi bahanesiyle kaldırılmak istenmiştir. Serra'nın mekana özel tasarladığı ve yeri değiştirildiği takdirde hiçbir anlamının kalmayacağını savunduğu çalışması yerinden edilir. Oluşturduğu heykel yerleştirmeleriyle mekan içinde mekan yaratmayı amaçlayan Serra, iç mekan dış mekan dengesini kendi içinde çözümleyerek seyirciyi oluşturduğu mekanın içine dahil eder. Bu süreç içinde metal blokların ağırlığıyla insanların kendi ağırlığını sorgulanması sağlanırken, Serra'nın gösterdiği yolda varlıklarının devamını sağlayan insanlar, metal blokların da varoluş serüvenine ister istemez ortak olur. Larry Shiner Sanatın İcadı adlı kitabında Serra'nın kaldırılan heykelinin serüvenini şöyle özetliyor:

Serra'nın savunusuna sahip çıkan sanat dünyası eleştirmenlerinin çoğu, şikayetçi çalışanları yontulmamış cahiller olarak nitelendiriyor ve hatta içlerinden biri bu davayı Nazi mahkemelerindeki davalara benzetiyordu. Yatık Kemer'i savunanların çoğu, çok açık bir biçimde, bir sanat eserinin biçime ve ifadeye dayanan başarısının gündelik hayatın işlev ve zevklerinden önce gelmesi gerektiğine ve sanat dünyası uzmanlarının görüşlerinin bu konuda nihai temyiz makamı olması gerektiğine inanıyordu. Fakat en sonunda sanat dünyası basınının öfke çılgınlıkları arasında 1989 yılında Yatık Kemer söküldü (Shiner,2010:392).



Görsel 34. Richard Serra, *Titled Arc*, 1981

2.1.3. Joseph Beuys

1960'lı ve 70'li yılların 1980'lerde de etkisini tartışmasızca sürdüren sanatçılarından biri de Alman Joseph Beuys'tu. Beuys'un bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemidir, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu. Birtakım seçenekler var: Bunları nasıl gerçekleştirebiliriz? Beuys Almanya'da yüksek öğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaşılmaya çağırdı, ama onun asıl çağrısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusunda idi. Ona göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu; çevresinde yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını görüyordu. Kendi yaratıcılığında etkili olan Beuys, kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantı ve durumlarıyla ilgili simgesel nesnelere ve çevrelere de yaratabiliyordu (Lynton,1993:28).

Beuys, sosyal heykel kavramını ortaya atarken daha çok düşüncenin plastik boyutuyla ilgilenmiştir. Ona göre; sanat yapıtı, sanatçının eyleminin kendisidir. Sergilenebilecek nesnelere ise yalnızca geride kalanlardır. 2. Dünya savaşında kullandığı uçağın Kırım'da düşmesi ve göçebe tatarlar tarafından kurtarılması sonucu onu donmaktan kurtaran nesnelere daha sonra sanat anlayışının temel malzemeleri olması sanat tarihinin önemli hikayelerindendir. Yağ-bal karışımı sürülüp keçeye sarılı olarak verdiği yaşam mücadelesi; daha sonra, süreç sanatını tetikleyen, kimyasal reaksiyona giren, dönüşen, bozulan sanatın dönüştürücü gücünü yönlendiren bir hal almıştır.



Görsel 35. Joseph Beuys, *The Pack*, 1969

Rene Block'un Volkswagen minibüsünü kullanarak yaptığı Sürü adlı düzenlemede; içine ancak sığabilen 32 tane kızıağı 3 sıra halinde art arda yere dizerken, içine yağ parçası, keçe ve el feneri yerleştirmiştir. Marcel Duchamp'ın 1913'te bisiklet tekerini kullanarak ilk kez bir hazır nesneyi sanat eseri olarak sergilemesinin ardından postmodern süreçte de sıkça karşılaşılan hazır nesne, Beuys'un da başvurduğu bir seçenektir. Beuys, Sürü adlı enstalasyonunu şöyle ifade eder:

Bu bir mahrumiyet nesnesidir. Sürü tarafından yapılan bir istila... Mahrumiyet durumunda, Volkswagen minibüsü kısıtlı yarar sağlar ve dolaysız, daha ilkel araçlar ayakta kalmayı sağlamak için gereklidir. Yer üzerinde hareketin en dolaysız biçimi, kızıağın demir ayaklarının kaymasıdır. Her kızak kendine ait can kurtaran teçhizatını taşır. Cep feneri yön düşüncesini temsil eder, keçe korumayı, yağ ise gıdayı canlandırır (Şahiner,2008:152).



Görsel 36. *Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, 1974*

Her bireyin sanatçı olduğunu ve sanatın eylem olduğunu düşünen Beuys'un eseri aslında kendisidir. Ölümüyle birlikte sonlanan hayatına sığdırdığı performanslarda doğa, hayvan ve politika önemli yer tutar. Bir performansında kurtla beraber bir kafesin içinde beş gün geçirirken, başka bir performansında başına sürdüğü bala yapıştırdığı altın rengi yapraklarla kucağındaki ölü tavşana saatlerce sanat ve sanat eserlerini anlatır. Ölümünden sonra tamamlanabilen 7000 meşe projesinde ise çevre sorunlarına dikkat

çekmek için Almanya Kassel’de 7000 meşe dikilir ve her ağacın dibine bazalt taşlar yerleştirilmiştir.

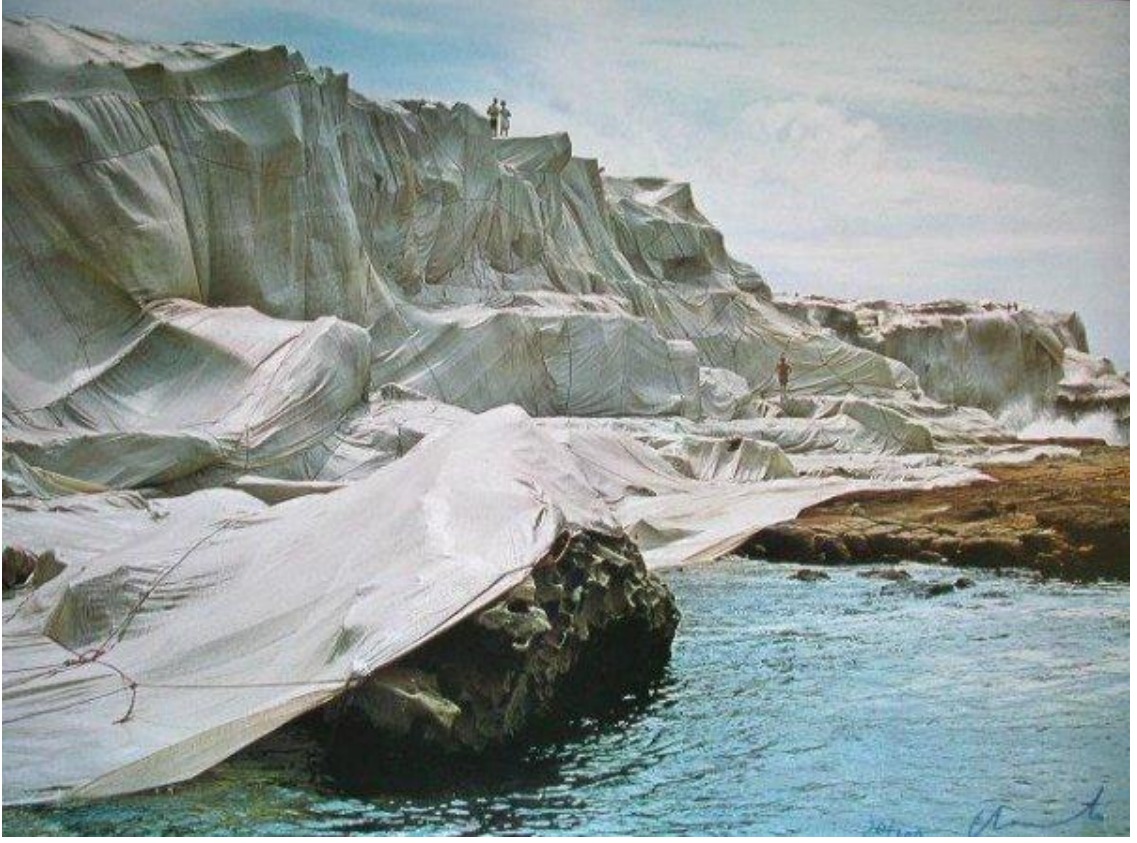
2.1.4. Christo

1960 sonrasında yer değiştiren, harekete geçen ve kabuğunu kıran heykelin mekanla olan çalkantılı ilişkisi sınırları zorlayan cinsten evrilerek farklı uzamlarda kendine yer aramıştır. Müzeyi terk eden heykel, arayış içinde olduğu postmodern süreçte yeryüzünün sözünü dinlercesine kendini ona teslim eder. Sanat, yaşamın içine dahil olarak aradaki mesafenin anlamsızlığı üzerinden dengeleri eşitlemiş ve hayata karışarak her an rastlanabilecek bir hal almıştır.

Sanatçıların doğaya yönelmesi, aykırı malzemeler kullanarak kalıcılığını düşünmeden işlerinin kaderini doğaya teslim etmeleri; mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik bir tavır olarak algılanırken, sanatın ulaşılabilirliği üzerindeki sert çizgilerin silinmesine de yol açmıştır.

1960’lı yıllardaki postmodern çıkışların karakteristiklerinden belki de en önemlisi kurumsallaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeni hiyerarşilerine, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesnelere olarak kutsanmasına karşı başlattığı saldırıydı. Özerk, kurumsallaşmış sanata yönelik bu saldırı yeni değildi. Peter Burger’in (1984) gösterdiği gibi bu saldırı Estetizm’i reddesiyle 1920’li yılların tarihsel avangardıya boy göstermişti. Bu bağlamda 1960’lı yıllarda Dada ve Gerçeküstücü hareketlere ve özellikle Marcel Duchamp’ın eserlerine duyulan ilginin yeniden canlanmış olduğuna dikkat çekmek gerekir. 1960’lı yıllarda sanat ve gündelik hayat arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya sanatın bir müzedeki üst-nesne haline gelmesine direnmeye yönelik 1920’lerdeki benzer ve belki de daha aşırı girişimlere tanık olmaktadır (Şahiner,2008:208).

Arazi sanatına getirdiği farklı yaklaşımla örttüğü nesnelere yeryüzünü de ekleyen Christo, ona bu serüveninde yardımcı olan eşi Jean Claude ile birlikte insanlara gizlediği şeylerin gizemini sunmuştur. 1969’da bir milyon metrekare çadır beziyle Avustralya’daki bir körfezi paketleyen Christo ve Jean Claude; daha önceki çalışmalarına malzeme olan ada, ağaç, köprü, yüksek binalar gibi doğa ve kamuya ait yerleri paketleyip çevrelemesiyle içine hapsedtiği şeyi işaret ederek devasa boyuttaki yerlerin örtülebilme olasılığının imkansızlığıyla yüzleşmiştir.



Görsel 37. *Christo, Packed Coast, 1969*

Mehmet Yılmaz Christo'nun malzeme algısı ve uygulanabilirlik açısından yürüzüyle buluşma anlarını Modernizmden Postmodernizme Sanat kitabında şöyle özetler:

Örtü ve halatlar plastik değil, geri dönüşümlü oldukları için doğaya zarar vermezler. Geçici olmaları, sanatçılara göre, ölüm düşüncesini çağrıştırmaktadır; ki bu da insanları doğa, sevgi ve paylaşmanın değeri üzerine düşünmeye yöneltmektedir. Bronz ya da çelik gibi durağan nesnelere kıyaslandığında, kayaları ya da binaları saran bezler daha canlıdır. Rüzgarın etkisiyle dalgalanan bu bezler, iskeletin üzerindeki deriye benzerler; alttaki yapıyı, hem korurlar hem de gereksiz korkunçlukları ve sertlikleri gizlerler. İşlerin çok büyük olmasının nedeniyse, insanların dikkatini çekmektir. Ayrıca belleklerde bıraktığı iz, herhangi bir sanat yapıtından daha kalıcıdır. İnsanlar yıllar sonra o bölgeye tekrar döndüklerinde hadiseyi bütün canlılığıyla anımsarlar. Büyüleyici bir şeydir bu (Yılmaz,2006:245).

2.1.5. Antony Gormley

Ana teması insan olan çalışmalarında figürün mekanla olan ilişkisini boyutlandıran Antony Gormley; izleyiciyle, izleyiciyi izleyen figür arasında bağ kurar. İç ya da dış mekanda sergilenen küçük ya da devasa boyuttaki figürlerinin ağırlığı bulunduğu mekanın dışına taşar ve seyirciyi yeni bir uzama davet eder.

Tarla adlı çalışmasında birbirinden farklı çamurdan binlerce figür; kapladığı mekanda seyirciye adeta gözünü diker. Elle şekillenen heykelciklerin enerjisi, iki gözün eklenmesiyle farkındalık kazanarak konu olmaktan çıkıp seyirciyi kendine konu eder. İzleyicinin görevini üstlenen figürler, izleyiciye sanat eseri rolünü yüklemiştir.



Görsel 38. *Antony Gormley, The Field, 1991*

Gormley heykel kalıplarına tanıdığı özgürlükle insandan alınma kalıpları heykel gibi sergiler. İçinde Mısır mumyalarının saklandığı lahitler gibi kalıpların içindeki insan boyutundaki boşluklar da, dışındaki deri görevi gören kalıp vasıtasıyla dış dünya ile bağlantı kurar.

Gormley, heykellerinin bedeninin kopyaları olduğunu, boşlukta yer alan bedenlerin herhangi birimize ait olabileceğini söyler ve sergilenen bedenlerin, insanları çevrelerine bakmaya, dünyada kendi konumlarını sorgulamaya, görebildiklerinin dışında ne kadar çok göremediklerinin olduğunu düşündürmeye teşvik edeceklerini vurgular. Howard halle için de bu heykeller kent yaşamındaki ilişkilerin; yalnızlığın, ünün, anonimliğin vb. metaforlarıdır (Huntürk,2011:379).

En bilindik çalışması “Angel of the North”, 20 metre uzunluğunda ve 54 metre genişliğinde çelikten yapılmış olup İngiltere’de bulunmaktadır. Umudun korkuya karşı evrimleşmesini temsil eden figür; yüksek bir tepede uçmaya hazır gibi kanatlarını açmış olmasına rağmen, rüzgara ve boşluğa direnç gösterircesine dimdik şekilde yerinde durmaktadır.



Görsel 39. *Antony Gormley, Angel of the North, 1998*

2.1.6 Anish Kapoor

21. yüzyıla uzanan süreçte postmodern sanatın olasılıkları üzerinden faydalanarak cesareti güce çeviren sanatçılar, sanata olan ilgi ve yatırım sayesinde kafalarında oluşturdukları hayalleri gerçekleştirebilme olanaklarını deneyimlemişlerdir. Hint asıllı İngiliz sanatçı Anish Kapoor da bu temsilin en önemli örneklerindedir.

Chicago Millenium Park’ta yer alan “Cloud Gate” çalışması 110 ton ağırlığında olup, 10 metre yüksekliğinde ve 20 metre genişliğindedir. Paslanmaz yansıtıcı çelik

plakalardan oluşan bu devasa yapının ayna görevi görmesiyle gökyüzünün insanlara sunulması ve insanların evrenin bir parçası olduğunu hatırlatması yönünden çok yönlü bir tasarımdır. Özi Huntürk Heykel ve Sanat Kuramları adlı kitabında eseri şöyle özetler:

Kapoor'un 'Bulut Kapısı' isimli enstalasyonu, çevresindeki binaları, insanları, gökyüzünü, özetle her şeyi ışığın ve hava şartlarının değişimiyle değişecek şekilde yansıtır. Eserin üzerinde her an izlenimci sanatçıların yakalamaya çalıştığı bir anın izlenimi gözlemlenebilir. Herakleitos'un (MÖ. 6.yy) 'Aynı nehirde iki kez yıkanmaz!' görüşüne uygun olarak 'Bulut Kapısı'nda her an farklı bir görüntü algılanır (Huntürk,2011:357).



Görsel 40. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004

Heykele dahil olma fikri postmodern sürecin önemli gelişmelerindedir. Etrafında dolaşılabilir üç boyutlu cismin içinden geçebiliyor olmak ya da her açıdan farklı bir deneyimle karşılaşmak, 21. yüzyıla gelinirken seyirciye sunulan ve tasarıma seyirciyi de ekleme gereği duyulan bir gelişmedir. Cloud Gate çalışmasında Kapoor, yansıtıcı aynaların aksilerinde insanın gökyüzüne ve diğer insanlara olan bağlantılarını kurarken, her adımda canlı tuttuğu hayatın izlerini ayna görevi gören heykeline yansıtır.

Sky mirror adlı çalışmasında ise açılı bir şekilde yerleştirdiği 10 metre genişliğindeki paslanmaz çelikten yapılmış ayna görevi gören heykeli ile kamusal alanda gündelik

hayatın içine girebilecek sadelikte gökyüzünü ve yaşamı yansıtan tasarımı, insanları kendine çeker ve bir arada tutmayı başarır. Deneyimlemeyi adeta şart koşan tasarımlarıyla devasa boyuttaki her yerden görünür olma hali seyirciyi kendine çağırırken, yansıttığı gerçeklikle evrenin bütünlük olgusunu vurgular.

2011 yılında Fransa Grand Palais'te Monumenta etkinliğinde 35.000 metrekarelik alana sahip 35 metre yüksekliğinde 4 adet balondan oluşan Leviathan adlı yerleştirmesi ile sarayın içini kaplayan Kapoor, mekan içinde yeni bir mekan yaratarak seyirciyi unutulmaz bir yolculuğa çıkarmıştır. Kapoor, Leviathan'ı şöyle tanımlar:

Tek bir obje, tek bir form, tek bir renk... Benim heyecanım, Grand Palais avlusunun ışığını ve görkemini de yansıtan, mekan içinde bir mekan yaratmaktı. Konukları, bu mekanın içinde gezinmeye ve kendilerini bu rengin enginliğine bırakmaya çağırdık. Zihinsel ve şiirsel bir deneyim yarattı, en azından öyle yapıyorum.¹



Görsel 41. *Anish Kapoor, Leviathan, 2011*

¹ <http://www.anishkapoor.com/684/Leviathan.html>
(Erişim Tarihi: 02.07.2013)

2.2. 1960 Sonrası Heykel-Kaide İlişkisi

19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir (Antmen,2008:18).

Modernizmle birlikte Rodin tarafından hareket içine davet edilen heykel ve kaide, süreç içinde yaşadıkları devrim sonucu farklı ilişkiler içine girmiştir. Anıtsal heykeldeki durağanlığın ve kaidenin yüceltme, temsili görevi görmesi, modern heykeltıraşlar tarafından daha rahat bir hale büründürülmüştür. Endüstri devrimi sonrası 20. yüzyıla damga vuran keşifler, 2. Dünya Savaşı gibi önemli toplumsal olaylar sonrasında sanatçıların hayata ve sanata bakış açıları gelişen teknolojiyle beraber farklı bir ivme kazanmıştır.

Sanatın içine dahil edilen farklı malzemeler ve mekan uygulamalarıyla heykele tanınan özgürlük, 1960 sonrası sanatçıların daha önce karşılaşılmayan pratiklerinin en belirgin özelliklerindedir. Postmodernizm’in sürüklediği akımlarla diğer sanat dallarına ayak uyduran heykel sanatı, dönemin sanatçıları tarafından özgürleşme sürecinde kaidesine tanıdığı ayrıcalıkla heykelin ulaşılabilir olmasına olanak sağlamıştır.

Minimalizmin deneysel şaşırtıcılığının yenilenmesi güç olsa da, modern sanatın aşkınsallığını (öyle değilse de dadacı hazır-yapıtlara veya konstrüktivist rölyeflere içkin olan boşluğu) ihlal eden kavramsal kısırtıcılığı devam eder. Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hala görülebilen) insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekansız alemi de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekan anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur (Foster,2009:65).

1961 yılında boş bir kaideyi sergileyen Piero Manzoni, heykeli özgür bırakmayı tercih etmiştir. “Dünyanın Kaidesi” adlı bu çalışmada ters duran kaide, üzerinde bir heykel olmamasına rağmen dünyayı taşıdığı ve yeryüzünün heykel formu olarak algılandığı izlenimi yaratmıştır. Manzoni’nin kaideye yüklediği anlam ve heykeli seyircinin hayalgücüne bırakması açısından heykel-kaide ilişkisi türevleri arasında öncü

niteliğindedir. Mehmet Yılmaz Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat adlı kitabında Manzoni'nin çalışmasından şöyle bahseder:

Piero Manzoni'nin (1933-63) Dünyanın Kaidesi adlı işine baktığımızda, yokluğun heykel olarak sunulması gibi bir durumla bir kez daha karşılaşırız. İlk bakışta, fotoğrafta görülen şey gerçekten de üzerinden heykeli alınmış demir bir kaide gibi gözükmektedir. Yoksa Manzoni, heykel diye kaideyi mi sunmuş acaba? Belki de 'kaidesi benden, dünyayı hayal etmesi sizden' demek istemiş (Yılmaz,2006:237).



Görsel 42. Piero Manzoni, *Base of the World*, 1961

Üzeri boş kaideler ya da kaidenin heykel olarak sunulmasına Donald Judd'da da rastlanır. 1971 yılında "İsimsiz" olarak sergilediği alüminyum küpler, yanyana duran, üstündeki boşlukla salt kaideler olarak algılanırken, sergi salonunda kapladıkları hacimle kaidenin heykelle dönüşümü olarak da öngörülebilir.

Modernist sanatın evrimci ve elemeci tavrının zorunlu bir sonucu gibi duran bu küpler, heykelden ziyade üzerlerindeki heykellerin kaldırılmış olduğu altlıklara benzemektedirler - tıpkı Maleviç, Newmann ya da Kelly'nin tuvalerinden figürlerin kaldırıldığı gibi. Evet, bu küpler Maleviç'in 1913'te yaptığı Beyaz Üzerine Siyah Kare'sinin üç boyutlu ve çoğaltılmış halleriydi. Maleviç'in karesi, hiçliğin iki boyutlu temsiliyken Judd'un küpleri de hiçliğin üç boyutlu temsilleriydi. Bu küplere heykel denmesinin nedeniyse, gerçekten üç boyutlu olmaları ve bir sanat galerisinde 'heykel' niyetiyle sergilenmeleriydi, o kadar (Yılmaz,2006:207).



Görsel 43. *Donald Judd, Untitled, 1971*

Yves Klein'in 1958'de Iris Clert Galerisi'ndeki 'Boşluk' sergisinde mekanda boşluktan başka bir şey yoktur. Yokluğun sunulması, kavramsal yönden irdelendiğinde, mekânın sınırsız hale gelmesi ve sanatı özgür kılma düşüncesi ağır basmaktadır.

Sanat için önemli olan bizim ne gördüğümüz ya da neye dokunduğumuzdan öte onun ne olduğudur. Bu açıdan bakıldığında sanatın nesneyle sonuçlanma zorunluluğu ortadan kalkar. Belki de burada malzemeye dayalı bir sanatsal anlayışa kafa tutan biçimsel arayışlardan söz etmek gerekiyor (Şahiner,2008:195).

Duchamp'ın hazır nesne kullanımı ve sonrasında süregelen yıllarda herhangi bir nesnenin sanatın içine dahil edilebilme durumu, izleyicinin sanatın içinde var olmasını sağlamıştır. Yüksek sanatın izleri silinmeye başlamışken kamusal alanda, gündelik hayatta karşılaşılabilecek duruma indirgenen heykeller kaidelerini yitirip zemine dokundukları anda özgürlüklerini ilan etmişlerdir. Claes Oldenburg'un kamusal alanda sergilediği endüstri ürünlerinin devasa boyuttaki halleri, kaideye ihtiyaç duymadan yerden yükselirken, dönemin pop art tavrına uygun şekilde sunulmuştur.

Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir – ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir

deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür (Kuspit,2010:31).

Kapitalizme daha fazla kucak açan dünyada ekonomi ve siyasetle birlikte sanatın da değişime uğraması; sanatçıların, malzeme kaygısı gütmeyen estetik tavrı yontarak kavrama dönük bir hareketin savunucusu olmasını zorlamıştır. Endüstri nesnelerinin sanata dahil edilmesinde payı olan Andy Warhol'un seri üretim şeklinde ürettiği nesnelerin sanatın biricikliğini yok etme çalışması başarılı olurken, popüler kültürün sunduğu olanaklardan fazlasıyla faydalanıp gündelik kullanım araçlarının sanatın nesnesi olma durumu Duchamp'ın izinden giderek sürdürülmüştür.

Onun bu tavrı, Duchamp'ın öne sürdüğü düşüncenin sağlamasıydı aslında. Anımsarsak, Duchamp, her nesnenin sanat yapıtı olabileceğini fark etmiş ve bunu kanıtlamıştı. Bir anlamda, nesnelere eşitlik demekti bu. Nesnelerin değeri konusunda Warhol da benzer şeyleri düşünüyordu. Bir farkla: Duchamp tutumlu ve olgundu; Warhol ise ilginç bir oyun öğrenen açgözlü ve muzip bir çocuk gibi, durmadan aynı şeyi yapmaktan zevk alıyordu. Becerebilse, dünyadaki her şeyin kopyasını çıkaracaktı. "Bir makine olmak istiyorum" demesi bunu doğrulamaktadır zaten (Yılmaz,2006:189).



Görsel 44. Andy Warhol, Brillo Box, 1964

Arazi Sanatı ile birlikte kalıcılığı olmayan, sadece fotoğraf ve videoyla kaydedebilen bir tarzı benimseyen Christo, Robert Smithson, Richard Long, Andy Goldsworthy gibi sanatçılar; doğaya ait olanla zaman içinde doğaya karışacak çalışmalar yapmışlardır. Araziye sundukları doğanın ürünleriyle gerçekleştirdikleri yerleştirmelerde, heykel-kaide ilişkisinden eser yoktur. Doğaya ait olduğunu hissettikleri sanatın, yine doğaya ait nesnelere çözüleceğine inanan sanatçılar, 1960 sonrası edinilen yüksek sanattan yoksun yaratma iç güdülerine yaptıkları çalışmalarda; eserin dönüşebilme, yer değiştirme ve yok olabilme lüksünü vurgulamışlardır.

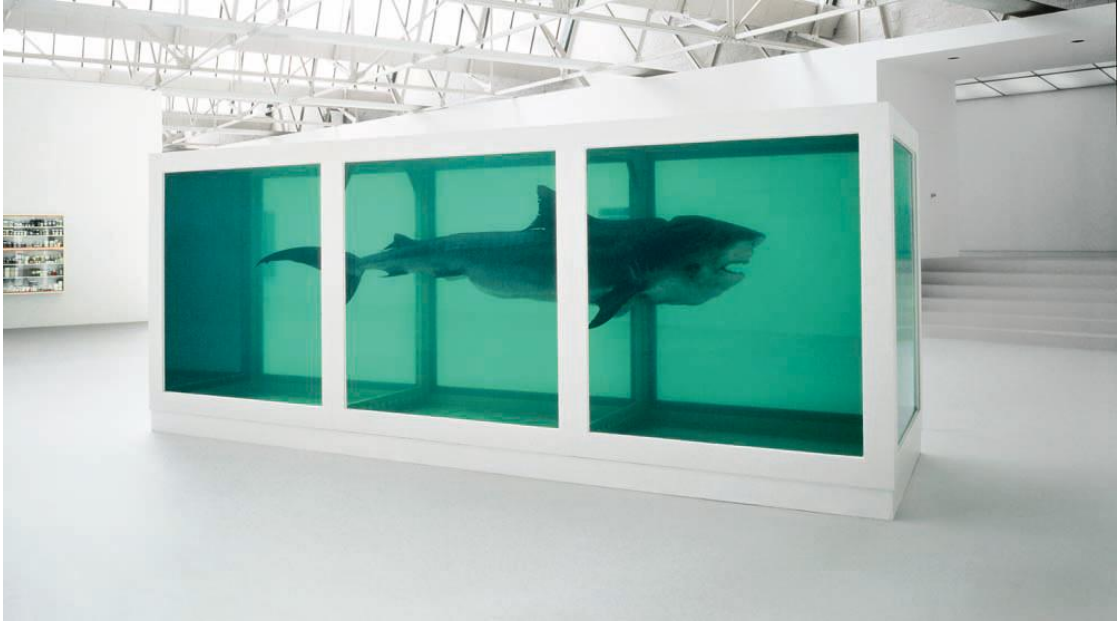
Yüzyıllar boyunca resim ve heykele konu olan manzara ve arazi, 1960 sonrasında bir mekan niteliği kazanarak müdahale edilebilir hale gelmiştir. Çevreci hareketin yanısıra sergi salonlarına karşı duyulan karşı tavırla araziye yapılan enstalasyonların 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ilgi duyulmaya başlayan bir hal alması, doğaya olan bakış açısını geliştirmiştir. Ahu Antmen 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında Arazi Sanatını diğer akımlarla şöyle karşılaştırır:

Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'Happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Arazi Sanatı'nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekana özgü olarak gerçekleştirilmesidir (Antmen,2008:253).



Görsel 45. *Roberth Smithson, Spiral Jetty, 1971*

1960 sonrasında heykelin dahil olduğu dönüşüm kaideyi yerinden ederken, modern sanatın alışık olmadığı yaklaşımlarla sunulan her şeyin sanat eserine dönüşebilme durumu dönemin sanatçıları tarafından uygulanmaya devam etmiştir. Yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldırmaya çalışan Joseph Beuys, değişim sürecinde olan herşeyi çalışmalarının içinde yer verirken, kendini ve hayvanları da bu sürecin içine dahil etmiştir. Heykelin hazır nesneyle ve sanatçının kendisiyle olan imtihanı bilindik heykel tanımlarına uymadığı gibi, kaidenin zaman içinde hafifleyen görev algılayışının silinmesine de yol açmıştır. Beuys gibi çalışmalarında hayvanlara yer veren İngiliz sanatçı Damien Hirst; bozulmalarını engellemek için içi formaldehit sıvısıyla dolu cam tanklarda ölü hayvanların kendisini ya da kesitlerini sergilerken, market vitrinlerinde sunulan et ürünlerini sergi salonuna taşımıştır.



Görsel 46. *Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991*

21. yüzyıla gelindiğinde; sergi salonlarının içini dolduran hazır nesne sanat eserleri, kamusal alanda yeryüzüne serpiştirilmiş kaidersiz heykeller, arazide ansızın insanların önüne çıkan yerleştirmeler, insan bedeni kullanılarak gerçekleştirilen performanslar, postmodern dinamikleri ayakta tutan sanatçıların çoğalmasıyla, heykelin klasik dönemden bugüne uzanan serüvenini farklı yerlere taşımıştır. 1960 sonrasında yeryüzü ve yaşamla buluşan heykel; sanatın biricikliğine diktiği gözü ve onu yerinden etme çabasıyla, kaidenin varoluş serüvenini sonlandırmıştır.

SONUÇ

Tarihsel süreçte heykelin aldığı form, dönemin şekillendirdiği heykeltıraşların aldığı formlara göre çeşitlilik göstermiştir. Çağların dayatması altında heykele biçilen görev zaman içinde tükenerek heykeltıraşın kontrolü nezdinde biçimlenen bir tasarım haline dönüşmüştür.

Devrim, savaş ve keşifler sonrasında heykeltıraş; kendi üslubunu yansıtabileceği heykeller üreterek heykelin temsil edici anıtsal duruşunu yıkmış, yerine özgürlüğüne düşkün, yaratıcısının duygusuna itaat eden eserler inşa etmiştir. Bu süreçte görevi heykeli taşımak olan kaide, altında ezildiği heykele dahil olarak bir bütünlük sergilemeye çalışmıştır. Modernizm ile birlikte, heykelin rolüne ortak olan kaidenin kaderi, özgürleşen heykelin devamı niteliğinde algılanabilir. Heykeldeki mutlak güzellik anlayışının önüne geçilerek bitmemişlik hissi uyandıran dokunuşlardan nasibini alan kaidenin devinimi, modernizm ile alışagelmış taşıyıcı altlık dayatmasını terk ederek heykelin bir parçası olduğunu kanıtlamıştır.

1960'lı yıllara gelindiğinde, postmodern süreçle birlikte değişen dünyaya ayak uyduran heykeltıraşlar, tanımı değişen herşey gibi heykelin tarifini sorgulayarak klasik anlatımdan uzakta kavramsal uygulamalarla sanat ile hayatı aynı zeminde buluşturmuştur. Yine aynı zeminde heykelin yerle temasını sağlayan kaide aradan çekilerek özgürleşme sürecine katkıda bulunmuştur. Kaidenin heykelden kopuşu; heykelin özgürleşmesi anlamına gelirken, aynı zamanda kaidenin de serbest kalması olarak öngörülebilir. Yüzyıllar boyunca heykelin ayaklarını yerden kesen kaidenin heykeli terk etmesi ya da heykelin kaideyi serbest bırakması; taşınılan aidiyet olgusunun postmodern süreçle birlikte yok olmasıyla bağdaştırılmıştır.

20. yüzyılın son çeyreğinden sonra gelişen teknoloji ışığında günlük kullanım ürünlerinin ve hazır nesnelerin heykelin malzemesi haline gelişi, müze ve sergi salonlarına sığmayan kamusal alan ve araziye yerleştirilen çalışmaların gündelik hayatta insanların her an karşılaşabilecek halde hayatın içindeki duruşları, heykelin özgürlük serüvenini besleyecek unsurlar olmuştur. Heykelin yer değiştiren, harekete geçen ve zamanla yok olabilme özelliğini kazanması onu sabitleyen kaidenin varlığına

gereksinim duymamasıyla heykelin kazandığı düşünsel ve biçimsel farklılıkları gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (çev: A. Bektay). İstanbul: İletişim Yayınları
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (çev: E. Berktaş, Ö. Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basın Yayım
- Freud, S. (2012). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (çev: K. Şipal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gombrich. E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (çev: E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. (çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (çev: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları
- Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum: Postmodernizm*. (çev: A. Çiğdem). İstanbul: Ara Yayıncılık
- Normand-Romain, A. L. (1996). *Sculpture*. Köln: Taschen
- Rodin, A. (2006). *Düşünce Kıvılcımları*. (çev: A. Sönmezsoy). İstanbul: Alkım Yayınevi
- Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üstüne Denemeler*. (çev: M. Yılmaz). Ankara: Doruk Yayınları
- Shiner, L. (2009). *Sanatın İcadı*. (çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi

- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık
- Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Ankara: Algı Yayın
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları

Makaleler

- Aygün, Ö. (2002). Giacometti'nin Yontuları. *Sanat Dünyamız*, (82). 123-132
- Krauss, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. (çev: Tuncay Birkan). *Sanat Dünyamız*, (82). 103-110
- Lynton, N. (1993). Postizmler Neoizmler ve Sanat. (çev: Cevat Çapan). *Modernizm Serüveni*. 26-34

İnternet Kaynakları

<http://www.anish Kapoor.com/684/Leviathan.html>