

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

MODERNİST HEYKEL SANATINDA BÜST ANLAYIŞLARI
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20162302003 Gamze BAŞ

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ

İSTANBUL 2019

Gamze BAŞ tarafından hazırlanan **Modernist Heykel Sanatında Büst Anlayışları** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle/ Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 23 / 01 / 2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası:

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ (Danışman)



Jüri Üyesi: Prof. Neslihan PALA



Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Seda YAVUZ (İ.Ü.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY.....	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	VIII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	1
2. MODERNİZM ÖNCESİ BÜST	2
3. 20. YÜZYIL KURAMI: MODERNİZM.....	23
3.1. Modernizmin Toplumsal ve Düşünsel Arka Planı	26
3.2. Modernizmin Bireyler Üzerindeki Etkisi	32
3.3. Modernizmle Dönüşen Sanat Algısı	34
4. MODERNİST HEYKEL SANATI	42
4.1. Modernist Heykelde Büst.....	54
4.1.1. Honore Daumier	54
4.1.2. Auguste Rodin.....	57
4.1.3. Medardo Rosso	61
4.1.4. Pablo Picasso.....	63
4.1.5. Alberto Giacometti	66
4.1.6. Constantin Brancusi	74

4.1.7. Amedeo Modigliani.....	77
4.1.8. Alexander Calder	78
4.1.9. Naum Gabo.....	81
5. SONUÇ.....	84
6. UYGULAMALAR	86
7. KAYNAKÇA	107
8. ÖZGEÇMİŞ	112

ÖNSÖZ

*“Yüz’de aranan evrensel bir anlamdı belki; ama, daha da fazlası, bakan ve bakılan
yüzde aranan kozmik bir telaştı: uçup gitmeye kayıtlı bir ifade sayılamazdı bu
yalnızca; hayatın elden çıkmaya aday gerçeğiydi de.”*

Enis Batur, Başkalaşım lar I-X

Yaşam ve ilham kaynağım babama sevgiyle...

ÖZET

Bireyin yüzü, her dönemin kendi koşulları içinde biçimlenmiştir. Yüzün tasviri olarak portrenin büstler özelindeki dönüşümleri, insanlığın geçmişten bugüne kendisine bakışını, aynı zamanda dünya algısını gösteren bir tarihin izleridir.

Geçmişten günümüze dönüşerek varlığını sürdüren toplumsal değerler, bireyin dünyaya ve kendine bakışını dolayısıyla yüzünü biçimlendirmiş, büstlerin biçim ve anlamları bu değerlere göre şekillenmiştir. Eski kültürlerdeki değer sisteminin din temelli bir yapıda olması, büstlerin de dinsel değerlere hizmet etmesini sağlamıştır. Aydınlanma Hareketi ve Fransız İhtilali gibi gelişmeler aklın ve bireyselliğin ön plana çıkmasını sağlamış, Sanayi Devriminin ardından başlayan modernizm süreciyle toplum, yeni yaşayış karşısında yeni değerlere ihtiyaç duymuştur. Modernizm süreciyle girilen bu yeni yaşayış biçimi, sanayileşme, kentleşme, seri üretim sistemleri, bilimsel keşifler, savaşlar ve göçleri beraberinde getirmiştir. Değişen yaşamsal koşullar, bireylerde kendi ürününe dahi yabancılaşma, kültür çatışmaları, yalnızlaşma ve derin bir huzursuzluk gibi sonuçlar doğurmuştur. Saf aklın gölgesinde oluşturulan değerlerin savaşlarla sonuçlanması toplumda büyük hayal kırıklığı yaratmış ve aklın dogmalarından sıyrılabilme yoluna gidilmiştir.

Döneme etki eden huzursuzluk ve yeni değerlere duyulan ihtiyaç, dönem sanatçıları daha içsel arayışlara, sorgulamalara itmiş, sanatın ve sanat eserinin ne olması, nasıl olması gerektiğine dair yeni cevaplar bulmaya yönlendirmiştir. Fotoğraf ve primitif sanat eserlerine erişim de sanatsal arayışlara yön vermiş, sanatçıların gerçeklik algısının dönüşümüne, görünür gerçekliğin ardındakine yönelmesine neden olmuştur. Doğaçlama çalışma disiplini yükselişe geçmesiyle üretim sürecinin de sanat eseri kadar önem kazanması saf sanat algısına yol

açmış, sanat bir araç olmaktansa amaç olma konumuna erişmiştir. Bu durum heykel sanatının da özerkleşmesini sağlamış, heykeli anıtsal işlevlerinden arındırmıştır.

Tüm bu gelişmelerin sonucu olarak modernizm döneminde, her bir sanatçının kendi içsel arayışının ve gerçeklik algısının ürünü olan, biçimsel olarak daha özgür, yapıldıkları kişiyi temsil zorunluluğu taşımayan, yeni malzemeler ve tekniklerin keşfini barındıran büstler üretilmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Modernizm, Heykel, Portre, Büst

SUMMARY

The face of the individual has been shaped by the conditions of every era. The transformation of the portraiture in busts, as a presentation of the face, reveals the signs of how historically humanity saw itself and how it understood the world around it.

Community values that survive the passage of time shaped the world and the face of the individual while the shape and the meaning of the bust changed accordingly. The fact that the values of old civilizations were based on religions, caused the busts to serve these religions. Developments such as the Enlightenment movement and the French Revolution brought intellect and individualism to the main stage. As the process of modernization started, following the Industrial Revolution, the society needed a new set of values in the face of a new life. These new and modern living conditions brought industrialization, urbanization, mass manufacturing systems, scientific discoveries, wars, and migrations. Changing living conditions isolated the individual and even alienated the individual from his or her own product. Scientific discoveries led to the questioning of reality while wars led to a deep uneasiness in the society. As the values created by pure intellect led to wars, the society was disappointed in science and decided to save itself from the dogmas of pure intellect.

The uneasiness that affected the era and the need for new values pushed the artists of the time to new pursuits, new questionings and led them to find new answers to the questions on what art and the art piece should be. The discovery of photography and the access to the primitive art pieces of the past also

influenced the artistic search. This led to a change in the artist's perception of reality and encouraged the artists to look beyond the visible and see the reality behind. As a result of these developments, busts were freed from their traditional purpose of representing the model they were based on and transformed them into a product of a reality that the sculptors created in their own world. As the process of creation became as important as the art piece, an understanding of pure art emerged where art became the purpose instead of a tool. This revolution helped the art of sculpting become more autonomous as well. Also, in this era, the discipline of improvisation became popular and with the influence of developing technology, new materials and new techniques became part of the process of making sculptures and by extension busts. In the era of modernism, as a result of all these developments, busts with unrestricted forms which refer only to themselves, were created.

RESİMLER LİSTESİ

<i>Resim 2.1: Fayyum portreleri</i>	4
<i>Resim 2.2: Mumya üzerinde Fayyum portresi</i>	5
<i>Resim 2.3: Balbal örnekleri</i>	7
<i>Resim 2.4: Moai Heykelleri, Paskalya Adası</i>	8
<i>Resim 2.5: Moai heykeli, Paskalya Adası</i>	8
<i>Resim 2.6: Büst, M.Ö 2551-2528, Kireçtaşı, Yükseklik: 27.8cm</i>	10
<i>Resim 2.7: Thutmose, Nefertiti büstü, M.Ö.1345, Alçıyla kaplanmış kireçtaşı, kristal, wax, 48 cm</i> ..	11
<i>Resim 2.8: Tutankhamun'un ölüm maskesi, M.Ö. 1322, Altın ve değerli taşlar</i>	11
<i>Resim 2.9: Athena, M.Ö. 200 dolayları, Mermer, 48 cm</i>	12
<i>Resim 2.10: İmparator Gaius'un (Caligula) Büstü, M.S. 37-41, Mermer, 50.8x18 cm</i>	15
<i>Resim 2.11: İmparator Caracalla'nın Büstü, M.S. 212-217, Mermer, 36.2 cm</i>	15
<i>Resim 2.12: Michelangelo, Brutus Büstü, 1540, Mermer</i>	16
<i>Resim 2.13: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Barberini, 1623, Mermer, 80x65 cm</i>	17
<i>Resim 2.14: Gian Lorenzo Bernini, Constanta Buonarelli, 1636, Mermer, 72 cm</i>	17
<i>Resim 2.15: Gian Lorenzo Bernini, Pope Urban VIII, Mermer, 1633, 102 cm</i>	18
<i>Resim 2.16: Gian Lorenzo Bernini, Francesco D'este, 1651, Mermer, 100 cm</i>	18
<i>Resim 2.17: Jean Antoine Houdon, Voltaire, 1778, 47,9 cm</i>	19
<i>Resim 2.18: Jean Antoine Houdon, Louise Brongniart, 1779, 50,8 cm</i>	19
<i>Resim 2.19: Antonio Canova, Sappho, Mermer, 1819, 53,5 cm</i>	20
<i>Resim 4.1: Medardo Rosso, Altın Çağ, 1886, Alçı üzerine wax, 43,18 cm</i>	44
<i>Resim 4.2: Medardo Rosso, Güneşte Çocuk, 1891-1892</i>	44
<i>Resim 4.3: Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, Bronz, 1884-1895, 209.6x238.8x190.5 cm</i>	45
<i>Resim 4.4: Ernst Barlach, Baş, 1927, Bronz, 34.3 x 34.5 x 37 cm</i>	46
<i>Resim 4.5: Andre Derain, Kadın Başı, 1939-1953</i>	46
<i>Resim 4.6: Henri Matisse, Jeannette, 1916, Bronz, 58.1x21.3x27.1 cm</i>	46
<i>Resim 4.7: Henri Laurens, Boksör Başı, 1920, Terakota, 24,4 cm</i>	48
<i>Resim 4.8: Henri Laurens, Kadın Başı, 1920, Terakota, 34,3 cm</i>	48
<i>Resim 4.9: Umberto Boccioni, Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, Bronz, 1913, 111.2 x 88.5 x 40 cm</i>	49
<i>Resim 4.10: Umberto Boccioni, Zarafetsiz, 1913, Bronz</i>	49
<i>Resim 4.11: Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır nesne, 1917</i>	50

<i>Resim 4.12: Kurt Shwitzerz, Merzbild: Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon, 1919</i>	51
<i>Resim 4.13: Kurt Shwitzerz, Asamblaj, 1920</i>	51
<i>Resim 4.14: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal İçin Anıt, 1919, Ahşap, Cam, Çelik, 420x300cm</i>	52
<i>Resim 4.15: Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, Pirinç kaplı demir döküm, 1937</i>	53
<i>Resim 4.16: Constantin Brancusi'nin Atölyesinden</i>	53
<i>Resim 4.1.1.1: Honore Daumier, Charles Philipon, 15 x 11 x 10 cm.</i>	55
<i>Resim 4.1.1.2: Honore Daumier, Comte Auguste-Hilarion de Keratry, 13,5 x 12 x 9 cm.</i>	55
<i>Resim 4.1.1.3: Honore Daumier, Clément-François-Victor Gabriel Prunelle, 13,5 x 15 x 9,5 cm.</i>	56
<i>Resim 4.1.1.4: Honore Daumier, André-Marie-Jean-Jacques Dupin. 14,5 x 15 x 8,5 cm</i>	56
<i>Resim 4.1.2.1: Auguste Rodin, Georges Clemenceau, 1911-1913, Terakota, 29.6x27.2x22 cm</i>	57
<i>Resim 4.1.2.2: Camille Claudel Maskı ve Pierre de Wissant'ın Sol Eli, 1895 dolayları, Alçı,</i> <i>31.1x26.5x27.7 cm</i>	58
<i>Resim 4.1.2.3: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Bronz, 1864</i>	59
<i>Resim 4.1.2.4: Auguste Rodin, Balzac, 1897, 47x44x38 cm.</i>	60
<i>Resim 4.1.3.1: Medardo Rosso, Ecce Puer,1906, 46.20x43x32 cm.</i>	63
<i>Resim 4.1.3.2: Medardo Rosso, Yahudi Çocuk, 1893, wax over plaster, 25.4x16.51x13.6 cm.</i>	63
<i>Resim 4.1.4.1: Pablo Picasso, Fernando Olivier, 1909, Bronz, (40,5x24x26 cm)</i>	64
<i>Resim 4.1.4.2: Kadın Başı (Marie-Thérèse), 1931, Alçı, 78x46x48 cm.</i>	64
<i>Resim 4.1.4.3: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1932, Alçı.</i>	65
<i>Resim 4.1.4.4: Pablo Picasso, Savaşçı Başı, 1933, Alçı.</i>	65
<i>Resim 4.1.4.5: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1961, Metal, 28 x 21 x 9.5 cm.</i>	66
<i>Resim 4.1.4.6: Pablo Picasso, Kadın Başı Mougins, 1962, Metal üzerine akrilik, 32x24x16 cm.</i>	66
<i>Resim 4.1.4.7: Sylvette, Vallauris, 1954, Metal üzerine müdahale, 69.9 x 47 x 7.6 cm.</i>	66
<i>Resim 4.1.4.8: Death's Head, 1944, Bronz.</i>	66
<i>Resim 4.1.5.1: Alberto Giacometti, Gözetleyen Baş, 1928-1929, Alçı, 40x36x6 cm.</i>	67
<i>Resim 4.1.5.2: Kübist Baş, 1934, Alçı.</i>	67
<i>Resim 4.1.5.3: Head of the father [Flat I], 1927-1930, Bronz.</i>	69
<i>Resim 4.1.5.4: Kadın Başı (Flora Mayo), 1926, Alçı üzerine müdahale.</i>	69
<i>Resim 4.1.5.5: Ottilla'nın Büstü, 1938, Bronz, 5.3x4.8x2.7 cm</i>	70
<i>Resim 4.1.5.6: Anette Büstü, 1946, 19x16x9.5cm, Alçı üzerine müdahale.</i>	70
<i>Resim 4.1.5.7: Diego'nun Büstü, 1955, Bronz.</i>	72
<i>Resim 4.1.5.8: Diego'nun Büstü, 1956, Alçı,</i>	72

<i>Resim 4.1.6.1: Constantin Brancusi, Esin Perisi, 1917, 49.8x29.7x24.4 cm</i>	75
<i>Resim 4.1.6.2: Constantin Brancusi, Mademoiselle Pogany [III], 1931</i>	75
<i>Resim 4.1.6.3: Dünyanın Başlangıcı, 1924</i>	76
<i>Resim 4.1.6.4: Dünyanın Başlangıcı, 1920</i>	76
<i>Resim 4.1.6.5: Uyuyan Yüz, 1910, Bronz, 16x25x18 cm</i>	77
<i>Resim 4.1.6.6: Beyaz Negress II., 1926</i>	77
<i>Resim 4.1.7.1: Amedeo Modigliani, Baş, 1911-1912, Kireçtaşı</i>	78
<i>Resim 4.1.7.2: Baş, 1911-12, Taş</i>	78
<i>Resim 4.1.8.1: Babe Ruth, 1936, Tel</i>	79
<i>Resim 4.1.8.2: Frank Crowninshield, 1928, Tel</i>	79
<i>Resim 4.1.9.1: Naum Gabo, Baş No. 2, 1916, Çelik</i>	81
<i>Resim 4.1.9.2: İnşa Edilmiş Baş No. 1, 1915, Kontrplak</i>	81
<i>Resim 4.1.9.3: Antoine Pevsner, Baş, 1923-1924, Selüloit</i>	84
<i>Resim 6.1: İsimsiz I, 2018, Alçı, Kumaş, 23x25x30cm</i>	86
<i>Resim 6.2: İsimsiz I, 2018, Alçı, Kumaş, 23x25x30cm</i>	87
<i>Resim 6.3: İsimsiz II, 2019, Alçı ve Kumaş, 28x22x35 cm</i>	88
<i>Resim 6.4: İsimsiz II, 2019, Alçı ve Kumaş, 28x22x35 cm</i>	89
<i>Resim 6.5: İsimsiz II. Detay</i>	90
<i>Resim 6.6: İsimsiz III, 2019, Alçı ve Kumaş, 30x27x36 cm</i>	91
<i>Resim 6.7: İsimsiz IV, 2019, Alçı ve Kumaş, 18x8x20 cm</i>	92
<i>Resim 6.8: İsimsiz, 2019, Alçı ve Kumaş, 21x17x30 cm</i>	93
<i>Resim 6.9: İsimsiz VI, 2019, Alçı ve Kumaş, 14x10x30 cm</i>	94
<i>Resim 6.10: İsimsiz VII, 2019, Alçı ve Kumaş, 18x15x27 cm</i>	95
<i>Resim 6.11: İsimsiz VIII, 2019, Alçı ve Kumaş, 17x16x27cm</i>	96
<i>Resim 6.12: Toplu Görünüm</i>	97
<i>Resim 6.13: Derin Uyku, 2019, Alçı, 30x50x28 cm</i>	99
<i>Resim 6.14: Derin Uyku II, 2018, Alçı, 27x15x21 cm</i>	100
<i>Resim 6.15: Derin Uyku II.</i>	100
<i>Resim 6.16: Derin Uyku III, 2018, Alçı, 35x28x20 cm</i>	101
<i>Resim 6.17: Derin Uyku III.</i>	101
<i>Resim 6.18: Derin Uyku IV, 2018, Alçı, 23x20x19 cm</i>	102
<i>Resim 6.19: Gregor Samsa, 2019, Alçı, 21x13x20 cm</i>	103
<i>Resim 6.20: Gregor Samsa</i>	104

Resim 6.21: Derin Uyku V, 2019, Alçı, 20x16x15 cm.....105

Resim 6.22: Derin Uyku V.....105



1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu eser metninde, Modernizm dönemi heykel sanatında yaşanan dönüşümler ve bu dönemde büst üretmiş olan sanatçılar araştırılacaktır. Bu sanatçıların üretmiş olduğu büstler, biçim ve içerik açısından incelenecektir. Yapılan araştırmalardan elde edilen veriler değerlendirilerek, bu süreçte üretilecek büst çalışmalar, eser metni ile birlikte sunulacaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu eser metninde, portrenin heykel sanatındaki ele alınışları incelenecektir. Bu inceleme modernizm döneminde yoğunlaşacaktır. Sanatta modernizmle yaşanan kırılmanın izleri Medardo Rosso, Rodin, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Naum Gabo, Honore Daumier, Alexander Calder gibi büst eserler üretmiş sanatçıların çalışmaları üzerinden incelenecektir. Bununla birlikte bu süreçte edinilen bilgiler doğrultusunda üretilecek büst çalışmalar, eser metne dahil edilerek bütünlük oluşturulmaya çalışılacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Modernizm üzerine yapılan araştırmalar neticesinde modernizmle dönüşen sanat algısı üzerine bir inceleme yapılacaktır. Modernist heykelde büst üretmiş olan sanatçılar belirlenecek ve bu sanatçılar hakkında kaynak taraması yapılacaktır. Kaynak taramasından elde edilen bilgiler doğrultusunda, sanatçıların büste yaklaşımları incelenecektir. Bu incelemelerin temel oluşturduğu çalışma, bir eser metni olarak sonlandırılacaktır.

2. MODERNİZM ÖNCESİ BÜST

Büst, yüz ve omuzların bir kısmıyla sınırlandırılmış portrelerin tasvir edildiği heykellerdir. İnsan varlığının en yalın ifadesi, yüzü üzerinden aktarılabilir. Duygularımızın, ifadelerimizin, reflekslerimizin baş sahnesi portremizdir. Bu eser metninde inceleme alanı olarak büstün seçilme nedeni de yüzün, insan varlığının en saf göstergesi olma durumudur.

Metinde, büstün modern dönemdeki yorumları üzerine odaklanılmış olsa da modern dönemde üretilen büstlerin, biçim, bağlam ve anlamlarının daha anlaşılabilir olması adına, yüzün tasvirinin geçmişten günümüze geçirdiği dönüşüme kısaca bir göz atmak gerekir. Bu dönüşümün başlangıç noktası olarak, büstlerin kapsadığı *yüz* olgusunu ele alan, tarihte bilinen en eski portreler olan *Fayyum Portreleri* alınacaktır. Büstün ele aldığı yüz olgusunun temsil değerini yansıtan bu portreler, büst olmasalar bile yüzün, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri, en önemli temsili sayılmalarının örnekleridirler. Yüzün tasviri, insanlık için daima büyük bir sorunsal olmuş, bazen kutsal inançların hizmetine sunulmuş, bazen yüklendiği bu kutsallıktan ötürü yasaklanmış, bazense varlığın en temel göstergesi olarak ele alınmıştır.

Büstleri anlayabilmek için yüzün temsil değeri üzerine düşünmek gerekir. Yüzün bilinen en eski temsile dönüşme hali olan, Mısır'ın Fayyum bölgesinde bulunan Fayyum portreleri, insanlığın bundan yüzyıllar öncesinde dahi yüze ayrıcalıklı bir konum kazandırdığını destekler niteliktedir. Bu portreler, Mısır'ın Fayyum bölgesindeki nekropolislerden çıkarılan, I. Ve III. Yüzyıllar arasında gerçekleştirilmiş, dünyanın bilinen ilk portreleridir.¹ Portre sahibi öldüğünde, mumyanın baş hizasına yerleştirilmek üzere yapılmışlardır. Mumyalanmış bedenlerin baş hizasına yerleştirilen portrelerin bazı örnekleri ahşap panolar

¹ Deniz Korkmaz EKİCİ, "Fayyum Portreleri", *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, 27-36.

üzerine, bazı örnekleri ise pamuklu kumaş üzerine resmedilmiştir. Bu portrelerde yüzler, olduğundan biraz daha küçük bir oranla, boyanın balmumuyla karıştırılarak kullanıldığı ankostik tekniği ya da su bazlı tempera tekniği kullanılarak çizilmiştir.² Büyük İskender'in fethi sırasında Mısır'a yerleşen Grek soyundan gelen Romalı ressamlar tarafından gerçekleştirildikleri düşünülmektedir. Portrelerde, siyah bir zeminden hareketle, koyu renkten açık renklere doğru bir geçiş görülmektedir. Kullanılan bu teknik, ressamın fırça darbelerinin bugün dahi belirgin bir biçimde görülmesine olanak verir.

Bu portrelerin yapıldığı dönemde *Fayyum* bölgesi, Roma yönetimi altındadır. Bu sebeple portrelerdeki saç, kıyafet ve mücevher betimlemeleri Roma etkileri taşır. Ölümden sonraki hayatta ölen kişiye eşlik edecekleri düşüncesi ise Mısır inancının yansımasıdır. Sonuç olarak bu portrelerin biçimsel olarak Roma, işlevsel olarak ise Mısır izleri taşıdığını söylemek mümkündür.

John Berger, *Portreler* isimli kitabında Fayyum portrelerinin pasaport fotoğrafı gibi olduklarından ve aynı zamanda ölen kişinin ailesi için bir yadigar olduklarından söz eder. Bu portrelerin, yetmiş gün süren mumyalama sürecinin ardından, nekropolise yerleştirileceği zamana kadar evin bir duvarına dayandırılıp ailenin bir parçası olmaya devam ettiğini belirtir.³ Berger, yine aynı yazısında, 19. Yüzyılda keşiflerinin ardından, yüzlerle kuşatılmış günümüz dünyasından bir bakışla Fayyum portrelerinin ilgi çekici olmasını şu sözlerle açıklıyor;

“Gelecek şu an için önemsizleştirilmiş vaziyette, geçmişse gereksiz kılınıyor. Bu arada medya, insanları eşine rastlanmamış miktarda imgeyle kuşatıyor, bunların çoğu yüzler. Kısırılık, yeni iştahlar, hırslar ya da zaman zaman iktidarsızlıkla birlikte bir acıma

² Deniz Korkmaz EKİCİ, **a.g.m.** 27-36.

³ John BERGER, **Portreler**, çev. Beril Eyüboğlu, 31.

duygusu yaratarak durmadan nutuk atıyor yüzler. Dahası bütün bu yüzlerin imgeleri olabildiğince yüksek sesle nutuk atacak şekilde seçiliyor ve işlemde geçiriliyor, böylece bir cazibenin bir öncekini bastırması ve devre dışı bırakması sağlanıyor. İnsanlar da canlı olduklarının kanıtı olarak bu gayrişahsi sese bağımlı hale geliyor.”⁴



Resim 2.1: Fayyum portreleri.

Fayyum portrelerinde olduğu gibi günümüz dünyasında da yüz, varlığın en özgün göstergesi, en kuvvetli ispatı olarak seçilmektedir. İzleyiciyi, fiziksel bir varlığın gerçekliğinden ziyade bir ruhun gerçekliğine davet etmektedirler. Fakat günümüzde yüzler, tüketimin son noktası olarak bireylerin tüketimine bir çağrı boyutuna varacak şekilde metalaştırılmıştır. Günümüzün, ruhundan arındırıldığını söylemenin mümkün olabileceği yüzlerle kuşatılmış dünyasından bakıldığında Fayyum portreleri, taşıdıkları hakiki ruhla, ondan da öte bizleri ölümle bağdaşık bir varlığın tanığına dönüştürme durumuyla, günümüzün neredeyse metaya dönüştürülmüş olan yüzlerinin tam karşısında yer almaktadır.

Bu portreler, sergilenmek ya da başka insanlarla paylaşılmak için çizilmezler. Bu amaç, Fayyum portrelerine, diğer portrelerden daha farklı bir konum kazandırır.

⁴ John BERGER, a.g.k. 33.

Ressamlar, ölüm yolculuğunda ruha eşlik edecek portreler çizdiklerini bilirler. Ressam ve modeli arasında geçen hayata, canlılığa dair bir diyalogun ürünüdürler. İzleyiciye ulaşma amacı dahi taşımayan, ölüyle birlikte defnedileceği bilinerek çizilen bu portrelere bakmak, izleyiciyi, ressam ve ölüme hazırlanan bu yüz arasında kurulan özel bir ilişkiye tanık eder. Berger'in deyişiyle bu ressam, ona poz veren için, *ölümün ya da sonsuzluğun ressamıdır*.⁵ Ressam için ise ona bakan ölümdür. Fayyum portrelerini bu eser metni bağlamında önemli kılan da bu durumdur. Yüz, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri bireysel varlığın en önemli temsil aracı olarak görülmüştür.



Resim 2.2: Mumya üzerinde Fayyum portresi.

Ölen kişiye eşlik etmek üzere gerçekleştirilen Fayyum portrelerinin biçimsel anlamda en göze çarpan tarafı, gözlerin oldukça iri resmedilmesidir. Gözler canlılığın en çarpıcı kanıtıdır. Gözlerin daha büyük bir oranla çizilmesi, ulaşılmak istenen canlılık hissine hizmet eder. Enis Batur, *Başkalaşım I-X* kitabında Fayyum portrelerinin bakışlarındaki canlılık hissiyle ilgili şu ifadeler yer verir:

⁵ John Berger, *a.g.k.* 32.

"Mısır'ın mumya kalıplarını örten, ölünün tahta üzerine yapılmış suretlerinde gözlerin ve bakışın, canlı-duruşa davrandığı fark edilir; İstenmiştir ki sanki, bir nefes verildiğinde, mumya değil de suret canlansın" ⁶

Portrenin heykelde ele alınmasının en eski örneklerinden biri, Türk kültüründe yer alan "balbal" olarak adlandırılan mezar başı heykelleridir. Karadeniz'in kuzeyinden Moğolistan'a uzanan topraklarda dikilmiş olan balballar, yüzün, bireyin varlığının temel göstergesi olarak seçilmiş bir alan olmasının güzel birer örneğidirler. İlk örnekleri İskitler'de görülmekle birlikte diğer Türk topluluklarında da bu gelenek devam ettirilmiştir. Heykellerin yönü genellikle doğuya dönüktür. Ölen kişinin anısının ebedileştirilmesi için yapılmalarının yanı sıra, bazı sanat tarihçileri, ölen kişinin öldürdüğü kişi sayısı kadar mezar başlarına dikdikleri düşüncesini kabul eder. Fikre göre öldürülen bu insanlar, öte dünyada ölen kişiye hizmet edeceklerdir. *Türklerde var olan bu gelenek hakkında en erken bilgilere 19. yüzyılda çözülen Orhun Yazıtları dışında Çin kaynaklarından da ulaşılmaktadır.*⁷ Bazı kaynaklarsa tek işlevlerinin kahramanlık göstergesi olmadığını öne sürer. Bulunan bazı kadın portreleri örnekleri, yalnızca kahramanlık göstergesi olmayıp, ölen kişileri temsil ettiklerini düşündürür.

En Küçük örnekleri 40-50 cm, en büyük örnekleri ise 170-200 cm dolaylarında olan balbalların yapımında malzeme olarak daha çok taş seçilmesine karşın, ahşap örneklerine de rastlanmıştır. Ama ahşap örneklerini korumak, taş örnekleri kadar mümkün olmamıştır. Balbalların bu metin içerisinde yer almasını anlamlı kılan, yüz odağında çok basit çözümler geliştirerek, bireyin kimliğini temsil eden eserler şeklinde sonuçlandırılmış olmalarıdır. Müberra Bülbül, *Portre*

⁶ Enis BATUR, *Başkalaşım I-X*, 2016, 302.

⁷ Lale Aşar İSKENDERZADE, *Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar*, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 255-269.

ve *Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi* adlı makalesinde balballardan şu şekilde söz eder:



Resim 2.3: Balbal örnekleri.

“İlk balbal örneklerini, Orta Asya’da ilk Türk topluluğu olan İskitler (Sakalar) kullanmış, kurganların (eski mezarlar) etrafına dikmişlerdir. Ahiret inancının olduğu Türklerde bu balballar, belki de kişinin kahramanlığına şahitlik edecektir. Özellikle bu taşlara işlenen insan yüzleri, çok özenerek yapılmış değildir, öldürülen kişileri temsil etmesi yeterlidir. Kaşın, gözün, burnun, ağzın yerine onu andıran herhangi çizgi veya formu koyduğumuzda yine insana yönelik yüz özelliklerini yakalamış oluruz. Onlar da bunun farkındadır fakat bu balbal örneklerine baktığımızda, yüzlerinde bir teslimiyet ve çaresizlik ifadesi görmekteyiz.”⁸

Bu heykellerde varlık ispatı, yüz dolayımında bir çabayla karşılanır. Bireylerin varlığı, yüzün tasviriyle somutlaştırılır. Yüzler, stilize edilerek basit çözümlenmelerle biçimlendirilmiştir. Yer yer bacakların bir kısmını kaplayan örneklerine rastlansa da genellikle yüz ve gövde kısımlarının tasviridirler.

⁸ Müberra BÜLBÜL, *Portre ve Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi*, Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2017, 95-111.

Formun en yalın haline, kökenine inmenin, en basit haliyle görebilme arayışının ürünüdürler.



Resim 2.4: Moai Heykelleri, Paskalya Adası.

Mezar taşı geleneğinin bir parçası olarak düşünülebilecek Balbal örneklerinin biçimsel bir benzeri ise Paskalya Adası'nda bulunan Moai heykelleridir. Balballarla heykelin sınırları açısından benzerlik gösteren Moai heykelleri, taştan yapılmış devasa portrelerdir. Yapılan pek çok araştırmanın ardından neden ve nasıl yerleştirildiğine dair kesin bir sonuca ulaşılamayan bu heykellerin, ölmüş ataların temsili olduğu düşünülmektedir.



Resim 2.5: Moai heykeli, Paskalya Adası.

Yapılan araştırmalar, Paskalya adasına ilk ayak basan halkın Rapa Nui denilen Polinezyalılar olduğunu göstermektedir. “Moai” kelimesi, Rapa Nui lisanında “taş tasvir” anlamını taşımaktadır.⁹ Moai heykellerinin, Rapa Nui halkı tarafından M.S. 1000-1600 yılları arasında inşa edildikleri tahmin edilmektedir. Günüme değin yaklaşık 900 adet örneği keşfedilebilmiştir. Adada bulunan en uzun heykel “Paro” yaklaşık 10 metre uzunluğa ve 75 ton ağırlığa sahiptir.¹⁰ Moailerin boyutlarının adada yaşamış olan kabileler arasındaki güç gösterisinin sonucu olarak gittikçe büyüdükleri tahmin edilmektedir.

Heykellerin yerleştirildikleri taş platformlar *ahu* şeklinde adlandırılır. Adanın çevresini 1,5 km aralıklarla çevreleyen ahulara dikilmişlerdir. Bazı örnekleri ise direk zeminden yükselmektedir. Farklı uzunluklara ve tonlarca ağırlığa sahip bu heykellerin, döner bir sistem haline getirilen ahşap raylar üzerinden yürütölerek yerleştirileceği alana getirildiği tahmin edilmektedir. Günüme şartlarında test edilerek büyük bir güçlkle başarılan benzer biçimde ve ağırlıktaki bir Moai örneğinin taşınmasındaki güçlük düşünöldüğünde, yapıldıkları dönem şartları altında, bu platformlara kadar heykelleri taşımayı ve yerleştirmeyi ancak kutsal bir amaç için gerçekteştirdiklerini düşünmek mümkündür.

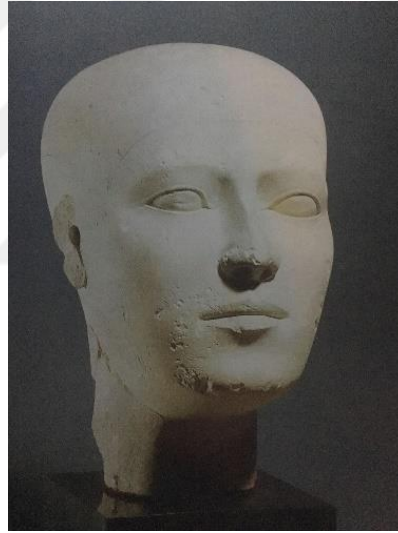
Moailer, bel hizasından itibaren yorumlanmış, bacakları kapsamayan heykellerdir. Figürler, biçim olarak uzun dikdörtgen başlara, gövdeyle bitişik zayıf kollara, göbek üzerinde birleştirilmiş ellere, çıkık çene ve buruna sahiptirler. Bazı heykellerin kulakları daha uzun bazı heykellerin daha kısadır. Moai heykellerinin buldukları bazıların devrilmiş olması, adada yaşayan kabileler arasındaki çekişmelerin sonucu olarak, mağlup edilen kabilenin gerçekteştirdiği heykellerin devrilmiş olduğunu düşündürmektedir.

⁹ Jo Anne Van TİLBERG, **Facts About Rapa Nui (Easter Island)**, 2009.

¹⁰ Rüştü KARACA, **Informadika: Toplumların Çöküşü ve Paskalya Adası**.

Yüzün tasvirini içeren büstler, insanlığın her döneminde özel bir konum ve anlam yüklenerek varlığını sürdürmektedir. Eski dönemdeki bu örneklerin ardından heykel tarihinde Mısır, Yunan, Roma gibi kültürlerde ve Rönesans, Barok, Modernizm dönemi gibi dönemlerde büstlerin, dünya algısının bir göstergesi olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Mısır'daki ölümden sonraki hayata olan inanç, portreciliği resimde olduğu gibi heykelde de etkilemiştir. H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında Mısır'daki portre heykeltıraşlığına dair şu ifadeler yer verir:



Resim 2.6: Büst, M.Ö 2551-2528, Kireçtaşı, Yükseklik: 27.8cm.

“Mısırlılar için sadece bedenin korunması yeterli değildi. Eğer kralın dış görünümü de yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanıyordu. Bunun için, heykelticilerden, aşınmaz ve çetin bir granit, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye, mezara, kimsenin göremeyeceği bir

yere koyuyorlardı. Heykелci sözcüğü o zaman, “yaşamı koruyan kişi” ile eş anlama geliyordu.”¹¹

Mısır uygarlığındaki ölümden sonraki hayat inancına paralel olarak mezarlara yerleştirilen bu portre heykellerin, ölümden sonraki hayatta, ölen kişiyi sonsuzluğa taşıyacağı düşüncesi sebebiyle formlar oldukça yalın kullanılmış, büstü yapılan kişinin ‘öz’ünün yakalanması hedeflenmiştir. Nefertiti Büstü ve Tutankhamun’un ölüm maskesi Mısır sanatındaki portre heykелciliğinin örnekleridir. Thutmose’nin atölyesinde bulunan Nefertiti büstünün ana malzemesi kireç taşıdır. Kireç taşı ince bir tabaka alçıyla kaplanmıştır. Büstü yapılan kişinin fiziksel özellikleri mümkün olduğunca yalın bir biçimsel dille aktarılmıştır. Heykelde kullanılan başlık ve takılar, Nefertiti’nin gücünü simgelemektedir.



Resim 2.7: Thutmose, Nefertiti büstü, M.Ö.1345, Alçıyla kaplanmış kireçtaşı, kristal, wax, 48 cm.

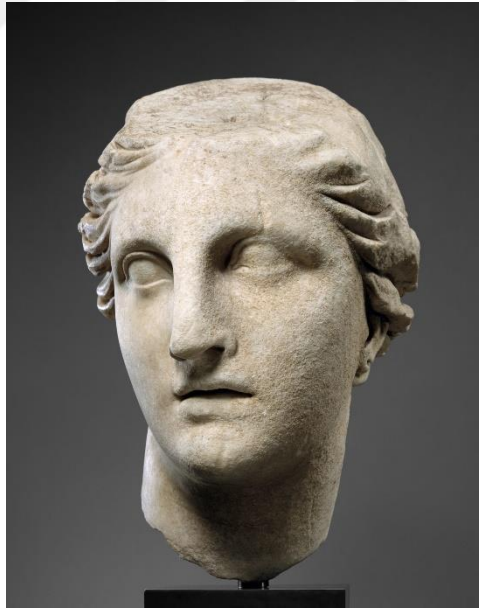


Resim 2.8: Tutankhamun'un ölüm maskesi, M.Ö. 1322, Altın ve değerli taşlar.

¹¹ Ernst H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 58.

Tutankhamun'un ölüm maskesi, saf altından yapılmış bir heykeldir.¹² Fayyum portrelerinin heykele dönüşmüş hali gibi düşünülebilir. Ölü ruhlara sonsuzluğa giden yolda eşlik etmek üzere yapılan bu portre heykeller, Nefertiti ve Tutankhamun'a, yapıldıkları günden binlerce yıl sonra dahi adından söz ettirme fırsatı tanımış, bu anlamda sonsuzluğa uzanma serüveninin bir parçası olmuşlardır.

Antik Yunan sanatının ise erken dönemlerinde, 'ideal' insan tipinin ve oranların yakalanmaya çalışıldığı gözlenir. Bu çabanın sonucu olarak ciddi ve ağır başlı duruşlar sergileyen yüz betimlemeleri görülür. Erken dönem Yunan sanatında, yüzlerde yoğun bir duygu ifadesi yer almaz. Oranlar, doğa ile yarışan bir üslupla, olduğu gibi değil olması gerektiği gibi ideale yakın bir biçimde kullanılmıştır.



Resim 2.9: Athena, M.Ö. 200 dolayları, Mermer, 48 cm.

"Tabii ki V. yüzyıldaki Yunan heykel ve resimlerindeki başlar donuk ve boş bakışlı ifadesiz başlar değildir ama yüz çizgileri hiçbir zaman herhangi güçlü bir duyguyu ifade eder görünmezler."

¹² <https://www.nationalgeographic.org>

Vücut ve vücudun hareketleri, bu ustalarca, Sokrates'in "ruhsal yapı" dediği şeyi ifade etmek için kullanılmıştır, çünkü bu ustalar, yüz hatlarında yapılacak oyunların başın yalın güzelliğini bozacağını hissediyorlardı. Praksiteles'i izleyen kuşak, IV. yüzyılın sonlarına doğru, bu çekingenliği ortadan kaldırdı ve sanatçılar yüz çizgilerine, onların güzelliğini yok etmeden hareket verme yolunu buldular. Daha da fazlası, kişinin ruhsal yapısını ve kişinin yüz çizgilerinden çıkan anlamı (fizyonomiyi) ve bugünkü anlamda portrenin nasıl yapılacağını öğrendiler."¹³

Helenistik döneme gelindiğinde ise Yunan sanatı büyük bir değişim geçirmiş, Fidias ve Praksiteles gibi heykeltıraşlar, yüzlerde yoğun duygu ifadelerine yer vermişlerdir. Rodin, *Düşünce Kıvılcımları* adlı kitapta, Yunan sanatının içerdiği, gerçekliğin ötesindeki sonsuzluğun, yüceliğin arayışından bahsederken şu ifadeleri kullanır;

"Yunanlı sanatçıların diğerlerinden daha gelişmiş olmalarının nedeni, doğayla son derece yakın ilişkiler kurmalarıdır. Onların başyapıtlarını sarıp sarmalayan huzurun, onlara sinmiş sakin ama canlı gücün kaynağı doğadır. Onlar, bir an için geçerli olan sınırlı jestleri kopyalamaya tenezzül etmiyor, yaşamın sonsuzluğunu anlamaya ve dile getirmeye çabalyorlardı; bunun için, kararlılıkla saptadıkları biçimlerdeki bütünsel hareketlerin uyumunu ve dengesini, modelajların doğruluğuyla öne çıkarıyorlardı. Yunan antik sanatı, mükemmel dengeyi gayet iyi anlamış ve hayata geçirmiştir."¹⁴

¹³ Bkz. (11) GOMBRICH, 108.

¹⁴ Auguste RODİN, *Düşünce Kıvılcımları*, çev. Ayşegül Sönmezay, 168.

Yunan sanatının portre örneklerinin bilgisine Roma devrinde kopyalanan örnekleri üzerinden ulaşılabilmektedir. Ramazan Özgan, 'Roma Portre Sanatı I' kitabında, Yunan sanatında portreciliğin vücutla bütün olarak düşünüldüğünden bahseder. Bu nedenle bildiğimiz anlamda büst sınırlarıyla ele alınmış portrelere sık rastlanmaz. Roma döneminde kopya edilen eserlerde, ünlü isimlerin daha çok portreleriyle ilgilenildiği için yalnızca portreleri kopyaladıkları örnekler mevcuttur.

Antik Yunan'da var olan idealize etme yerini Roma dönemi büstleriyle realist etkilere bırakacaktır. Geç Helenistik dönemde oluşmaya başlayan realist arayışlar, Roma portrelerinde, kişinin fizyonomik özelliklerini birebir yansıtmaya çabasıyla devam eder. Roma sanatında, Yunan sanatındaki örneklerden farklı olarak sıklıkla imparatorların büstleri yapılmaya başlanır. Bu durumun nedenleri arasında bireysel portreciliğin öne çıkmasının yanı sıra Roma'nın dini gösterileri, Romalıların ölen kişilerin suretine verdikleri önem, portrelerinde de oldukça başarılı eserler vermelerini sağlayacaktır. Ramazan Özgan'ın *Roma Portre Sanatı I* kitabında bu geçişle ilgili şu ifadeler yer alır:

*"Grek portreciliğinde gerçekçiliğin yanı sıra güzelliğin ve ideallığın devamı söz konusuysen Roma portreciliğinin Cumhuriyet devrinde (MÖ 500-MÖ 30) güzellik, ideallik ortadan kaldırılarak tam realist, gerçekçi olmuştur."*¹⁵

¹⁵ Ramazan ÖZGAN, **Roma Portre Sanatı I**, 33.



Resim 2.10: İmparator Gaius'un (Caligula) Büstü, M.S. 37-41, Mermer, 50.8x18 cm.



Resim 2.11: İmparator Caracalla'nın Büstü, M.S. 212-217, Mermer, 36.2 cm.

14. ve 15. yüzyılda İtalya'daki toplumsal, ekonomik ve siyasal dönüşümler, dinin hayata olan etkilerinde yaşanan dönüşüm, bilim ve teknolojide yaşanan gelişmeler Rönesans sanatına zemin hazırlamıştır. Rönesans, 14. Yüzyılda İtalya'da oluşumu başlamış, Antikçağ felsefesi ve sanatının hümanist görüş etkisiyle yorumlandığı bir üsluptur. Çağa etki eden hümanist görüş, Orta çağın din temelli düşünce biçiminin yerini insan temelli bir düşünce biçiminin almasını sağlamıştır. Rönesans'la heykel sanatı mimarîden bağımsız bir hale gelmiş, dini konuların yanı sıra mitolojik konular ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönemin en önemli temsilcisi olan heykeltıraşlar, Michelangelo ve Donatello olarak gösterilebilir. İsmail Coşkun, 'Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme' adlı makalesinde Rönesans dönemi heykel sanatına dair şu ifadeler yer verir:

"Rönesans heykeltıraşlığının yeni tarzı portre, heykeller, atlı anıtlar ve klasik mitolojiyi tasvir eden figür heykeller gibi klasik eserlerin yeniden canlanmasıyla kendini gösterirken, resim sanatında portrenin bağımsız bir tarz olarak ortaya çıkışı antik döneme ait

örneklerden alınan ilhamla meydana gelmiş eğilimlerden biri ve yükselen tüccar ya da burjuva bireyin toplum içerisinde yakaladığı konumun ifadesi olarak karşımıza çıkar.”¹⁶

Burjuva bireyin toplum içerisinde yakaladığı konumun ifadesi olarak Rönesans dönemi portreleri, temsil değeri yüksek portrelerdir. Bireysel farkındalığın arttığı bu dönem portrelerinde “eşsiz bireysel kimlik düşüncesi”¹⁷ ön plana çıkmıştır.



Resim 2.12: Michelangelo, Brutus Büstü, 1540, Mermer

Michelangelo aynı zamanda Yüksek Rönesans ile Barok dönem arasında bir geçiş evresi olan Maniyerist üslubun öncüsüdür. Rönesans sanatının varabileceği son noktaya varmış olması ve katı kuralların hâkim olduğu bir anlatım dili taşıması, Michelangelo gibi genç sanatçıları Rönesans’ın idealizminden farklı olarak daha öznel arayışlara yönlendirmiştir. Michelangelo, figür çözümlerinde abartılı deformasyonlarla anıtsal bir etkinin peşinden gitmiştir. ‘Davut’ heykelinde kolların olması gerekenden daha uzun olması sanatçının yeni bir perspektif

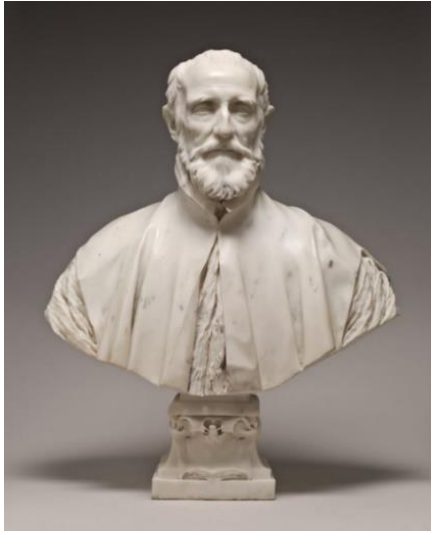
¹⁶ İsmail COŞKUN, “Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme” İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, Şubat 2012, 45-70.

¹⁷ Arzu UYSAL, “Yüzün Ötesi-Portre Kurmak Üzerine” Sanat ve Tasarım Dergisi, Haziran 2015, 107-122.

arayışının göstergesidir. Maniyerist üslupta kıyafet çözümlenmeleri de Barok dönemin habercisi niteliğinde hareketlenmiştir. Michelangelo'nun sanatı, yüceliğin peşinde bir sanattır. Michelangelo için "gerçek sanat eseri ilahi kusursuzluğun gölgesidir."¹⁸

Rönesans'ın ardından Barok sanat, 17. Ve 18. Yüzyıllarda Avrupa'da etkili olmuş bir dönemi gösterir. Mimar Borromini ve heykeltıraş Bernini, ressam Rubens ve Rembrant Barok dönemin önemli isimleridir. Barok dönemin temsilcilerinden Bernini, çok sayıda portre heykeller üretmiştir.

Bernini; heykeltıraş, ressam ve mimardır. Babası da heykeltıraş olan Bernini, çok küçük yaşlardayken üstün bir yeteneğe sahip olduğunu yaptığı eserlerle gösterir. Roma'yı saran heykellerinin yanı sıra ürettiği büstler de sahip olduğu üstün yeteneğin göstergeleridir. Büstleri, dönemin üslubunu yansıtan abartılı ifadelerle sahiptir.



Resim 2.13: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Barberini , 1623, Mermer, 80x65 cm.



Resim 2.14: Gian Lorenzo Bernini, Constanta Buonaventura, 1636, Mermer, 72 cm.

¹⁸ Cem KAMÖZÜT, "On Yedinci Yüzyıl Bilim Devriminin Hazırlayıcısı Olarak Mediciler ve Michelangelo" Kilikya Felsefe Dergisi, 2015, 23-43.



Resim 2.15: Gian Lorenzo Bernini, Pope Urban VIII,
Mermer, 1633, 102 cm.



Resim 2.16: Gian Lorenzo Bernini, Francesco
D'Este, 1651, Mermer, 100 cm.

Çalışırken modellerini hareket halinde görmek isteyen Bernini *“hareketsiz duran model, ancak hareket haline geçtiği zaman kendine benzeyebilir.”*¹⁹ düşüncesine sahiptir. Barok dönem, abartıların, ifadelerdeki duygu yoğunluğunun ve heykeldeki hareket duygusunun arttırıldığı bir dönemdir. Bernini'nin büstlerinde, dönemin tüm bu özelliklerinin yansımaları görülür. Yüzlerdeki ifadeler, hayranlık uyandıracak bir ustalıkla işlenmiştir. Kumaş kıvrımlarını ise, o güne dek kabul gören klasik tarzın ağırbaşlı dökümleri yerine, daha enerjik kıvrımlarla betimleme yoluna gider. Barok dönem sanatının heykel sanatındaki temsilcisi Bernini'nin portrelerindeki ayrıntılı işlenmiş detaylar, dönem üslubunun bir özelliğidir.

Barok üslubun ardından, saray ve aristokratik çevrenin beğenisine yönelik olarak dekorasyonun öne çıkmasıyla abartılı bir üslup olan Rokoko üslubu etkin olmaya başlar. Gösterişin ön planda olduğu bu üslubun önde gelen heykeltıraşlarından biri olan Jean-Antoine Houdon, çok sayıda büst eserler üretmiştir. Diderot, Voltaire, Benjamin Franklin ve George Washington gibi ünlülerin de büstlerini

¹⁹ Suut Kemal YETKİN, **Barok Sanat**, 46.

yapmış olan sanatçının heykelleri, büstlerini yaptığı kişilerin mizaçlarını tüm yalınlığıyla ortaya koymaktadır. Bernini tarafından geliştirilmiş portre geleneğini büyük bir başarıyla sürdürmüş olan sanatçı, portrelerinde, fiziksel gerçekliğe uygun bir üslupla eserler üretmenin yanı sıra, modellerin ruh hallerini dahi hissettiren formlarıyla portre sanatına yeni bir heyecan katmıştır.



*Resim 2.17: Jean Antoine Houdon, Voltaire, 1778,
47,9 cm.*



*Resim 2.18: Jean Antoine Houdon, Louise Brongniart,
1779, 50,8 cm.*

Antonio Canova (1757-1822), büstleriyle anılan bir diğer heykeltıraştır. Neoklasik üslupta ürettiği eserleri, Barok dönemin abartılı sanatının ardından klasizmin saflığına dönüşün izlerini taşır. Antik dönem eserleri ve sanatı, sanat tarihi boyunca sanatçılar için bir kılavuz olmuş, Canova da antik dönem eserlerinden ilham alarak sanatını biçimlendirmiştir.



Resim 2.19: Antonio Canova, Sappho, Mermer, 1819, 53,5 cm.

Yüzün tasvirini içeren büstler, insanlığın her döneminde özel bir konum ve anlam yüklenerek varlığını sürdürmüşlerdir. Bedenin en önemli uzvu olan yüz, kimliğin resmi gibidir. İnsanların benliklerine, kimliklerine yükledikleri anlamla da paralel dönüşen sanatın bir odağı olan yüzün biçimlendirildiği büstler, bireylerin dönem yaşantısındaki toplumsal konumuna dair de bizlere kaynaklık etmektedirler.

1800'lere gelindiğinde romantizm gibi köktenci bir değişimin etkileri hissedilmeye başlanmıştır. Romantizm, modernizmin yolunu açan en kritik oluşumdur. Bu döneme kadar olan sanat, kişisel duygulardan ziyade toplumsal yönlendirmelerin rüzgarıyla yön almıştı. Romantizmde ise öznellik ön plana çıkmış, sanatçılar, evrenin sıkıntı ve acıları karşısında, sanat eserleri üretmişlerdir. Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt 2 Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı* isimli kitabında "Romantik

*sanat, her şeyden önce itirafları haykıran, yaraları açığa çıkaran bir 'insan belgeseli'nden ibaretti"*²⁰ ifadelerini kullanır.

1789 Fransız İhtilali'nin ardından milliyetçilik fikrinin yayılması, Romantizmle uygun bir zemin bulmuştur. Toplumsal yaşam içinde, baskın olan dini öğelerin yerini dünyevi öğelere bırakmasıyla bir değer yitimi yaşanmıştır. Bu değer yitimi ve bir topluluğa ait olma hissini eksikliği, milliyetçilik duygusuyla doldurulmaya çalışılmıştır. Romantizmin bireysel coşku ve duygulara yaptığı vurgu, milliyetçilik fikrinin yayılması için uygun atmosferi oluşturmuştur. Yine aynı yıllarda, Fransız İhtilali'nin oluşturduğu ruhsal boşluk ve kırsaldan kente göçlerin artması, dönem sanatçılarına derin bir huzursuzluk, yersiz-yurtsuzluk ve yalnızlık duygularını yaşatmıştır. Döneme hâkim olan huzursuzluk, sanat eserlerinde; var olana karşı hoşnutsuzluk, yalnızlık, geçmişe ve ütopyalara duyulan özlem, içsel bunalımlar gibi konuların görülmesine yol açmıştır.

Romantik sanatçılar, sanata manzarayı kazandırmışlar ve doğanın kutsallığını ön plana çıkarmışlardır. Saf doğayı konu edinen ve doğanın güzelliği karşısında büyülenen romantikler, empresyonist sanatçılara da ilham vereceklerdir. İçsel duygularının peşinden giderek doğanın ihtişamını yansıtan romantikler, sanatın özerkleşmesi yolunda atılan ilk adımları atmışlardır. İlk modernist sayılan şair Baudelaire, romantizmi sanatçının hissetme biçimi olarak niteler.²¹ Eseri romantik yapan şey ne konu tercihi ne kopyalama biçimidir ona göre. Sanatçının hissetme biçimine yapılan vurgu, sanat eserinden ziyade eserin gerçekleşme sürecine yapılmıştır. Ve yine Baudelaire, '*Modern Hayatın Ressamı*' isimli kitabında, romantizm ve modernizm ilişkisi üzerine şu ifadelere yer verir:

²⁰ Arnold HAUSER, *Sanatın Toplumsal Tarihi Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, çev. Yıldız Gölönü, 148.

²¹ Charles BAUDELAIRE, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, 96.

“Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir – yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem.”²²

Sanat eserinin oluşum sürecinin önem kazanması ve ele aldığı konular bağlamında düşünüldüğünde romantizm, modernizmin yolunu açmış bir harekettir. Öncelikle şiirde ve edebiyatta ortaya çıkan romantizm, sanatın pek çok farklı amaçtan sıyrılmasına yol açacaktır. Hauser ise romantizmin modernizme olan etkileriyle ilgili şu ifadeleri kullanır:

“Hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, heyecansal içtepiler, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlıktan çıkmadır. Ve bu öznel ve ben’e dönük tavır, bizler için o denli kaçınılmaz ve olağan olmuştur ki, soyut bir düşünce dizisini bile, duygularımızdan söz etmeden üretemez olmuşuzdur.”²³

19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan natüralist etkilerle birlikte realist tavır döneme hâkim olmaya başlar. Romantizmin bireysel ve kendine dönük tavrının ardından realizm, sanatçıyı halkın yanında konumlandırmıştır. Endüstriyel ve teknolojik gelişim, işçi sınıfının oluşumuna yol açmış; Millet, Courbet, Daumier gibi sanatçılar eserlerinde sıradan insanların gündelik yaşamlarına, gerçek olanın yansıtılmasına önem vermişlerdir. Ressam Gustave Courbet tablolarında, sıradan insanlara, çalışan işçilere yer vermiş; taş baskılarıyla bilinen, aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olan Daumier de bu akımı yansıtan eserler üretmiştir.

²² Charles Baudelaire, **a.g.k.** 97.

²³Bkz. (20) HAUSER.

Millet, eserlerinde fiziksel güçle yapılan işi yüceltmiş; Daumier, burjuvanın adalet anlayışını ve eğlence biçimlerini eserlerinde hicvetmiş, burjuva değerlerinin ardındaki güldürüye ulaşmaya çalışmıştır. Realizmde, politik kaygı, sanatsal kaygı kadar önemli hale gelir. Ali Artun'un derlediği, *Estetik ve Politika* isimli kitapta realistin tanımı şu sözlerle yapılır:

*"Realist şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını keşfeden / yaygın bakış açısının altında yönetenlerin bakış açısı olduğunu gösteren / insan toplumunu ezen güçlüklerle karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazan / gelişme ögesini vurgulayan / somut olanı ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılan."*²⁴

Realizm akımının ardından empresyonizmle gelişen modernizm sürecinin incelemesi "Modernizm Dönemi Heykel Sanatı" başlığında sürdürülecektir. Empresyonizmle yaşanan dönüşümlerin daha anlaşılabilir olabilmesi adına, metin, modernizme dair bir incelemeyle devam edecektir.

3. 20. YÜZYIL KURAMI: MODERNİZM

Modernizm, 19.Yüzyılın son yarısı ile 20.Yüzyılın ilk yarısı arasına konumlanmış Batı'ya özgü bir süreci belirtir. Modernizm, Latince'de '*tam şimdi*' anlamına gelen '*modo*' kelimesinden türetilmiş '*modernus*' sözcüğünden gelmektedir. '*Halihazırda olan, şimdiki zamana ait olan*' anlamına gelir. Modern sözcüğü ilk kez 5. yüzyılda Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle, yeni dönemi, eski Roma ve Pagan dönemden ayırmak için kullanılmıştır.²⁵

²⁴ Theodor W. ADORNO vd. *Estetik ve Politika Realizm-Modernizm Çatışması*, 120.

²⁵ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 13.

Modernizmi pek çok yönüyle ele almak ve tanımlamak mümkündür. Güldane Araz, *Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri* isimli makalesinde modernizmle ilgili şu ifadeler yer verir:

*"Kaynaklarda, modern terimi, radikal bir gelişmeden sonra eski olandan yeniye geçişin sonucu olarak ortaya çıkan adlandırmaktadır. Zaten modernizmin başlangıcı olarak, geleneklerin çözülmesi ve sanat üretiminde anlayışın değişmesi ile başladığı kabul edilmektedir."*²⁶

Modernizmi değişim yanlısı bir düşünce sistemi olarak görmek mümkündür. Yaylagül Ceran, *Batı Medeniyetinin Tarihi Serüveni İçinde Anlamlandırılan Yetkin Özne Modeli: Modern Özne* adlı makalesinde moderniteden, ilerleme ve yetkinleşmeyi yansıtan, geçmişten farklı olan kültürel bir süreç olarak bahseder. *"Çağdaşlık ve ilerleme yetkinleşmedir, yetkinleşme ise modernliktir. Modern, geçmişten, dünden farklı olan, çağdaş ve ileri bir kültür düzeyini yansıtan bir kültür modelidir."*²⁷

Modernizm, gelenekten kopuşu ifade eder. Modernizmle birlikte sorgulanmaya başlanan geleneksel değerler yerini, modern toplumun inşa edeceği değerlere bırakacaktır. Geleneksel değerler, Tanrı merkezli bir düşünce biçimini yansıtırken, modernizm döneminde oluşan değerler, insan merkezli bir düşünce biçiminin sonuçları olarak ortaya çıkar. Rönesans'ta yükselen hümanist görüş bu dönemde etkisini arttıracaktır. Bu yeni yaşayış karşısında, toplum, eskisinden farklı değerlere ihtiyaç duyacak, dönem şartlarına uygun yeni bir dünya algısı, yeni bir toplum, yeni değerler, üsluplar ve felsefi görüşler oluşturmaya başlayacaktır. Değişen bir dünya görüşünün habercisi sayabileceğimiz

²⁶ Güldane ARAZ, **Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri**, Akdeniz Sanat Dergisi, Temmuz 2014, 9-16.

²⁷ Yaylagül CERAN, **Batı Medeniyetinin Tarihi Serüveni İçinde Anlamlandırılan Yetkin Özne Modeli: Modern Özne**, Akademik Araştırmalar Dergisi, 2003, 119-150.

modernizm, yaşayış biçimleri, üretim sistemleri gibi hayatımızın neredeyse tamamına yayılarak varlık göstermiştir. Bu yayılmanın sonucu olarak modernizmin, sanat, siyaset, kültür, felsefe, ekonomi, ticaret, gündelik yaşam, iletişim gibi pek çok alanda etkili olduğunu söylemek mümkündür. Harun Kırılmaz ve Fatma Ayparçası'nın, *Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları* başlıklı makalesinde modernizmden şu ifadelerle söz edilir:

*"Modernizm, günlük hayatın rutinleşmesi, dini değerlere olan inancın zayıflaması, yaşam tarzlarının farklılaşması ve bireyselleşmesi, kentleşmenin üst düzeye çıkması, hayatın her alanına bilim ve tekniğin yerleştirilmesi, kapitalizmin ekonomik hayat üzerinde bitmek tükenmek bilmeyen bir devinimle devam etmesi süreci olarak ifade edilebilmektedir. Bu da modernizmin hayatın her anında var olduğunu göstermektedir. Kendini geçmişin yerine oturtan modernizm, yeni bir dünya yaratarak günümüz toplumlarını karakterize eden, geleneklere, adetlere, alışkanlıklara, beklenti ve inançlara bağlı olmayan bir toplum meydana getiren sosyal bir düzenlemedir. Bu kapsamda modernizm, sosyal alanda değişimi ifade ederek farklılıkların, geleneksel yapılar yerine ikame edilmesidir. "*²⁸

Marshall Berman, *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor* isimli kitabında modernizmi enine boyuna masaya yatırır. Ona göre modern olmak, bir yandan güç, gelişme, kendini ve dünyayı dönüştürme vaatlerinde bulunan, diğer yandan sahip olunan tüm değerlerin yok olma tehdidiyle yüz yüze geldiği, Marx'ın deyişiyle '*katı olan her şeyin buharlaştığı*' bir dünyanın parçası olmak demektir. Modernliğin birleştirici olma yanılısamasını paradoksal bir yanılısama olarak, oluşan

²⁸ Harun KIRILMAZ, Fatma AYPARÇASI, **Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları**, İnsan&İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi, 2016, 32-58.

paradoksal birliği ise bölünmüşlüğün birliği olarak niteler. Yine aynı kitapta Berman, modern hayatın, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren bilimsel keşiflerden, bilimsel keşifleri teknolojiye dönüştüren ve insanlara çok daha hızlı ve yeni hiyerarşik bir yapı sunan sanayileşmeden, süreç içerisinde yaşanan göçlerden, kentleşmeden, eskisinden çok daha kapsamlı bir iletişim ağı sunan kitle iletişim sistemlerinden, romantik hareketle güç kazanmış ulus-devletlerden, hayatının kontrolünü biraz olsun ele almaya çalışan kitlelerin toplumsal hareketlerinden ve son olarak da tüm bu gelişmelerin ürünü olan kapitalist dünya pazarından beslendiğinden bahseder.

Modernizmin sınırlarını daha iyi anlayabilmek için bu süreçteki toplumsal ve düşünsel dönüşümlerden daha ayrıntılı söz etmek gerekir.

3.1. Modernizmin Toplumsal ve Düşünsel Arka Planı

İnsanlık tarihi boyunca, toplumların inançlarının, yaşam biçimlerinin ve üretim sistemlerinin, kültür ve sanat inşasında doğrudan etkili olduğu gözlenir. Eski kültürlerin, günümüzdeki bilgi, teknoloji ve imkanlardan yoksun olması, gündelik hayatta karşılaşılan durumları kutsallaştıran bir hayat görüşüne sahip olmalarına yol açmıştır. Bu hayat görüşünün sonucu olarak ürettikleri sanat eserleri, büyüye ve doğaüstü inançlara hizmet eden bir işlev yüklenmiştir. Giderek toplumsallaşan insan yaşamında sanat, inançların da toplumsallaşmasının sonucu olarak, inancın aracısına dönüşür. Orta Çağ'a hâkim olan Skolastik düşünce biçimi, sanat eserlerini, dinsel konuları aktarmak için bir araca dönüştürmüştür. Ardından Rönesans'la insan merkezli bir dünya algısı olan *hümanizm* kavramının öne çıkması ve dünya algısının Tanrısal olandan dünyevi olana kaymasıyla, sanatın, eski dönemlerdeki dinsel işlevinden farklı olarak daha bireysel işlevler edinmesine uygun koşullar sağlanmıştır. Arda Umut Saygın, *Anthony Giddens'in Sosyolojisinde Modernliğin Boyutları* isimli makalesinde modernizmin etki alanlarıyla ilgili şu ifadelerle yer verir:

“Modernliğin getirileri rasyonalite ile düşünsel alanda; kapitalizm ile ekonomik alanda, ulus-devlet ile siyasal alanda; sanayileşme ile teknolojik alanda; kentler ile de sosyal alanda hissedilmiştir.”²⁹

Modernizmin fikirsel ve düşünsel zeminleri Aydınlanma Hareketi, Fransız İhtilali gibi süreçlerle oluşmaya başlar. Aydınlanma hareketi, aklın merkeze alındığı bir düşünce sistemi önerisidir. Sorgulama ve akıl yoluyla edinilen bilgi öne çıkar. Kendi aklını kullanma cesaretini göstermeye teşvik eden bu hareketle, insanlara dayatılan, sorgulamaya kapalı geleneksel kurallar sorgulanmaya başlanır. Ardından Fransız İhtilali ile mutlak monarşinin yıkılarak, demokratik parlamenter yönetim anlayışının ortaya çıkması, sorgulamanın ve özgürlüğün alanını genişletmiştir. Modernizmin asıl kırılma noktası ise Sanayi Devrimi ile birlikte gerçekleşmiştir. Sanayileşme, kentleşme, nüfus yoğunluğunun artması ve teknolojik buluşların da etkisiyle modernleşme süreci başlar. Her şeyin dolaşımının hızlanması ile sanayileşmenin yarattığı şoku Peter Gay şu ifadelerle anlatır:

“Demiryolu onu ilk gördüğünde şaşkına dönenler için modern bir mucize, yolcu ve yük taşımak için harika bir araçtı; 1820'lerin sonu ile 1860'lar arasında, sanayileşen ülkeler arasında sıkıca örülmüş demiryolu hatları, nüfus yapısını ve ticari fırsatları sonsuza kadar değiştirdi.”³⁰

Sanayi Devrimi, insanların gündelik yaşantısını derinden etkilemiştir. Sanayileşme kentleşmeyi getirmiş, kentler giderek büyüyüp genişlemiştir. Bunun yanı sıra bilimsel ve teknolojik gelişmeler de tüm hızıyla dönem ruhuna tesir

²⁹ Arda Umut SAYGIN, **Anthony Giddens'in Sosyolojisinde Modernliğin Boyutları**, Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 2016, 69-80.

³⁰ Peter GAY, **Modernizm, Sapkınlığın Cazibesi Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine**, çev. Sibel Erduman, 41.

etmiştir. Buharlı makinelerin ardından, fotoğraf, telgraf, dinamit, telefon, röntgen, otomobil gibi buluşlar hayatın bir parçası olmuştur. Yaşanan fabrikalaşma, seri üretimi beraberinde getirerek makinelerin insan yaşamında hiç olmadığı kadar yer edinmesine yol açmıştır. Bu gelişmeler insan yaşamını bir yandan oldukça kolaylaştırır da diğer yandan olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Modernizmin hayatı kolaylaştıran boyutu, her şeyin üretimini ve dolaşımını hızlandırmış olmasıdır. Paranın, bilginin vb. dolaşım hızı artmıştır. Çağa hâkim olan bu hız, ardı ardına ortaya çıkacak *izm*'lerin yolunu açmıştır. Yeni yaşayış karşısında çağın getirdiği hıza uyum sağlamaya çalışan bireyleri kaplayan huzursuzluk ve mutsuzluk ise olumsuz sonuçlarındandır.

Bunların yanı sıra, 1901'de Max Planc tarafından kuantum kuramının geliştirilmesi, 1905 yılında Einstein'in özel görelilik kuramını anlatan metinler yayınlaması, 1910 yılında Rutherford'un geliştirdiği atom modeli gibi buluşlarla bilim dünyasında da dönüşümler gerçekleşir. Bireyin dünya algısını değiştiren bu gelişmelerle ilgili Osman Erden, *Modern Sanatın Kısa Tarihi* adlı kitabında, İsmail Tunalı'nın bilim dünyasındaki bu dönüşümlere getirdiği yoruma yer verir. Tunalı, *zaman-mekân kavramının bilime sokulmasıyla, Rönesans'tan beri var olan statik ve perspektifli dünya algımızın yıkıldığını, yerini dinamik ve perspektifsiz bir dünya tablosuna bıraktığını* söyler.³¹ Bu perspektifsiz dünya tablosu, dönem sanatçılarına sınır tanımayan bir bakış kazandıracaktır.

Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları* isimli kitabında modernizme pek çok farklı perspektiften bakar. Kitabında modernizmle dönüşen zaman kavramını daha iyi anlayabilmek için modernizm öncesi dönemlerdeki zaman kavramıyla ilgili açıklamalara yer verir. Modernizm öncesi dönemlerde, zamanın uzamla iç içe düşünüldüğünden bahsederken, 'Ne zaman' sorusunun 'Nerede' ile

³¹ Osman ERDEN, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, 172.

ilişkilendirildiği örneğini verir. Zaman kavramıyla ilgili yaşanan dönüşümün kökenlerine dair şu ifadeleri kullanır:

“Mekanik saatin icadı ve nüfusun neredeyse tamamına yayılması (başlangıcı, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar uzanan bir olgudur) zamanın uzamdan ayrılmasında çok önemli bir olaydı. Saat, “boş” zaman için günün “dilimlerinin” (örneğin çalışma günü) kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayacak biçimde nicelleştirilmiş tek biçimli bir ölçü belirtiyordu.”³²

Zaman kavramı da modernizmin ruhuna uygun olarak parçalara ayrılmış, dilimlenmiştir. Mekanik saatle simgelenmesinin ardından tüm uzamsal bağlantılarından kurtularak düşünsel boyutta parçalanmaya uğramıştır. Bilimsel gelişmeler, zaman, uzam algısındaki dönüşümlere yol açtığı gibi modernizmin parametrelerinden biri olan sekülerleşmeyi de besleyecektir. Modernizmle birlikte her şeyin özerkleşmesi, dinsel öğretilerin de daha bireysel bir hal almasına yol açacak, her alanda görülen özerkleşme dinsel öğretileri de etkileyecektir. Bu durum, pozitif bilimlere olan eğilimin nedenleri arasında gösterilebilir.

19. yüzyılın ortasından itibaren Batı sanatındaki dönüşümlerin bir diğer tetikleyicisi ise fotoğraf makinesinin icadı olur. Fotoğraf makinesi ressamların ya da sanatçıların çoğunlukla ulaşmak istediği sonuca, yani gerçeğin temsiline, nesnelere ve objelerin olduğu gibi yansıtılmasına kaynaklık eden bir icat olarak ortaya çıkınca, portre sanatçıları fotoğraf makinesinden farklı olarak, temsili olmayan bir gerçekliğe ulaşma gayretine girmişlerdir. Görünür gerçeğin temsili olan fotoğraf, sanatçılarda, görünürün ardındaki arama, fotoğrafın yansıttığı temsilden farklı bir temsil biçimi geliştirme isteği doğurmuştur. Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat*

³² Anthony GIDDENS, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, 24.

Eseri adlı kitabında fotoğrafın sanat eserlerini törene, ritüele bağımlı olmaktan kurtardığından şu ifadelerle söz eder:

*" Sözelimi, bir fotoğraf negatifinden yola çıkarak çok sayıda baskı yapmak artık mümkündür; bu baskılara bakarken hangisinin 'asıl' baskı olduğunun bir anlamı kalmamıştır. Ancak, sanatsal üretimin 'hakikilik' ölçütüne vurulma durumunun ortadan kalktığı an, sanatın total işlevi de kökten tersine değişmiş olur. Bundan böyle sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe yaslanmaya başlayacaktır."*³³

Bu gelişmelerin yanı sıra modernizm dönemine etki eden isimlerden de özel olarak söz etmek mümkündür. Sigmund Freud, Nietzsche gibi düşünürler de modern döneme etki eden isimlerdendir. Sigmund Freud'un bilinçaltına yönelik kuramları içsel olana vurgu niteliği taşır ve bireyler üzerinde yeni bir bilincin tetikleyicisi olarak dönem sanatçılarına da etki etmiştir.

Bu döneme etki eden bir diğer düşünce biçimi ise varoluşçuluktur. Nietzsche rüzgarından yön alan, tam da modern dönem şartlarındaki bireyin kendi kendini inşasını destekleyen ve hatta belki de modern dönem bireyin yaşadığı bunalımın sonucu olarak varlık gösteren diyebileceğimiz varoluşçuluk, bireyi odak alır ve her bireyin kendi edimlerinden sorumlu olduğunu belirtir. J. Paul Sartre'ın Varoluşçuluk adlı kitabına Asım Bezirci'nin yazdığı önsöz, varoluşçuluğun modernizmle paralel gelişen bir felsefe olduğunu destekler niteliktedir. Bezirci, makinelerin üretimde kullanılmasının, insanların gittikçe makinenin egemenliği altına girmesine, özünü, benliğini, bilincini yitirmesine ve hatta neredeyse dönen çarkın bir vidası haline gelmesine, nesneleşmesine yol açtığından söz eder. Makinenin getirdiği toplumsal üretim düzeniyle bireysel mülkiyet düzeni

³³ Walter BENJAMİN, **Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri**, çev. Osman Akınhay, 56.

arasındaki çelişmenin sonucu olarak ise bireyler, kendine yabancılaşan, güvensiz, anlamsız bir ortamda neredeyse hiçlikle karşı karşıya bir dünyada yaşamak zorunda bırakılır.³⁴

Varoluşçuluk, köklerinden kopan, dünyaya daha kuşkulu yaklaşan, topluma yabancılaşan, huzursuz ve mutsuz olan bir yaşayışın ürünüdür. Yaşamın ortasında yapayalnız kalan insan, gündün güne manasını, anlamını, kendini yitirme tehlikesiyle baş başa kalmıştır. Yaşanan dünya savaşları ve sanayileşme, varoluşçuluğu besleyen huzursuzluk, mutsuzluk ve yabancılaşma halini desteklemiştir. Bu felsefe, yalnızca yabancılaşmayı ifade etmez, aynı zamanda bireyin kendine dönmesini, kendi değerlerini, özünü oluşturmasını önerir. Sartre'ın sözleriyle:

“Madem ki kişi dünyaya atılmıştır, kendi başına bırakılmıştır, öyleyse yaptıklarından sorumludur. Nitekim, o kendini nasıl kurarsa öyle olacaktır. Tasarılarına, seçmelerine, eylemlerine göre varlığına bir öz kazandıracaktır. Edimleriyle kendini gerçekleştirecektir. Gerçekleştirmelidir.”³⁵

Kendi kendisiyle baş başa kalan insanın durumu, modernizmin sonuçlarındandır. Aydınlanma Hareketi ile başlayan, bilimsel keşiflerin de yolunu açan saf akla olan inanç, modern dönemin barındırdığı savaşların yaşanmasının da yolunu açmıştır. Savaşlarla geçen yılların ardından, saf akla olan inanç kırılır ve huzursuzluk hissedilir bir hal alır. Yine modernizmin sonuçları olarak ortaya çıkan yabancılaşma hali ve toplumları saran boşluk hissi, saf aklın sorgulanmasına yol açacaktır. Giddens'in ifadeleri, bu hayal kırıklığının nedenlerini açıklar gibidir:

³⁴ Bkz. Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, çev. Asım Bezirci, 10.

³⁵ A.g.k. 11.

“Modernlik, bütünüyle düşünümsel olarak uygulanmış bilgiden oluşur; ama, bilginin kesinlik ile eşitlenmesinin yanlış anlaşıldığı ortaya çıkmış bulunmaktadır. Baştan başa düşünümsel bilgiyle kurulu bir dünyada yaşıyoruz; ama aynı zamanda bu dünya, o bilginin herhangi bir unsurunun değişmeyeceğinden hiçbir zaman emin olamayacağımız bir yerdir.”³⁶

3.2. Modernizmin Bireyler Üzerindeki Etkisi

“Modernlik makinalarca oluşturulmaktadır ve modern insanlar sadece mekanik kopyalardır.”³⁷

Bilimsel keşiflerin tikelden tümele varan bakışı, toplumu da tikelden tümele varan bir oluşuma sevk eder. Her bireyin kendi içsel çıkarımları, bir bütüne ulaşarak modernizmin ruhunu oluşturur. Modernizm, bireyin değer kazandığı bir süreç olmasına rağmen, teknolojik gelişmelerin, yaşanan savaşların da etkisiyle bireyleri nesneleştirmiştir. Bireylerin, kendisi dışındaki nesnelere aklın ışığında sınıflandırma, anlam verme çabası da öznelerin nesneleşmesine hizmet etmiştir. *“Özne, akıl yardımıyla nesneyi belirleyen, sınıflayan, biçim, anlam ve değer veren bu bağlamda da nesneleşen bir konuma getirilmiştir... Modern özne, ilerleme, rasyonalizasyon ve küreselleş(tir)me çerçevesinde anlam kazanan mekanik bir ürüne dönüşmüştür.”³⁸* Sanayileşme ve paralelinde yaşanan göçlerle gelen sosyal/kültürel çeşitliliğin artması, kültür çatışmalarına yol açmış; kendi kimliği ve toplumsal konumu arasındaki dengeyi korumaya çalışan bireylerde, kimliklerinden ve kültürlerinden kopuşlar yaşanmıştır. Bu durumun sonucu olarak bireyleri mutsuzluk ve umutsuzluk hali sarmıştır.

³⁶ Bkz. (32) GIDDENS, 44.

³⁷ Marshall BERMAN, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, 46.

³⁸ Bkz. (27), CERAN, 119-150.

Sanayi Devrimi ile birlikte değişen üretim sistemleri ve yaşayış biçimleri, modern bireyi alışkın olmadığı bir hızın ve makinalarla donatılmış bir dünyanın içine sürükler. Seri üretim modelleri, ürünlerin biricikliğini yok ettiği gibi, bireylerin özneliğinin de bütün içinde erimesine yol açacaktır. Bireye daha fazla değer ve özgürlük söylemiyle yola çıkan modernizm, bireyleri kapitalizmin çarkları arasına alacak, kendi ürününe ve hatta kendisine dahi yabancılaşmasına yol açacaktır. Modernizmle birlikte yaşanan hızlı değişimlere uyum sağlama çabaları sonucunda birey, kendine yabancılaşmaya başlar. Modern bireyin yaşadığı bu yabancılaşma, bireylerin toplumsal bağlarını zayıflatmış, kendi iç dünyalarına yönelmesine yol açmıştır. Döneme hâkim olan yabancılaşma hali, dönem sanatı üzerinde büyük kırılmalara neden olacak, gelenekten kopuşa ve yeni özgürlük alanlarının keşfine yol açacaktır. Ayrıca bu dönemde Sigmund Freud'un bilinç altına yönelik ortaya attığı görüşler de içsel olana ilgiyi arttıracaktır. Dış dünyanın sunduğu mutluluk vermeyen gerçeğe karşı, bireysel gerçek algıları öne çıkmıştır. Dönem sanatçıları, sanatı içsel olanla bütünleşik bir konuma taşıyacaktır.

Modern özne artık özerk, özgür ve yalnızdır. Kendi aklını kullanarak kendi değerlerini inşa etmek modern özne için bireysel bir sorumluluk halini alır. Fakat bu durumun bir yan etkisi olarak, değerlerin oluşumunda bir araç olması gereken akıl ve aklın getirileri, bireyleri birer araca dönüştürmüştür. Gelişen makineleşme ile bireyler, araçlara hizmet ettiği ölçüde varlık kazanır bir hal almıştır. Bu teknoloji toplumunda akıl, materyalizme hizmet eder olmuş ve bireylerin de bu sistem içerisinde köleleşmesine yol açmıştır. Bu yabancılaşma halinin sonucu olarak, diğerlerine karşı daha kayıtsız ve ilgisiz bir toplum meydana çıkmıştır. Giddens, *Modernliğin Sonuçları* isimli kitabında bu ilgisizlikten, Goffman'ın '*uygar ilgisizlik*'³⁹ kavramıyla söz eder. Goffman'a göre bu

³⁹ Erving Goffman, sosyolog. Uygur ilgisizlik kavramı 'Kamusal Alanda İlişkiler' kitabında ele alınmıştır.

durum, kayıtsızlıktan ziyade 'kibar yabancılaşma'dır ve bu tavrın ardında yatan, ötekine düşmanca bir tavrın olmayışının örtülü bir biçimde gösterilme çabasıdır.

Yoğunlaşan kent nüfusu, bireyleri, bu yeni ve kalabalık kitlenin içerisinde düzene uyum sağlayabilmesi için çeşitli denge sistemlerine itmiştir. Bu stratejiler, beden dili öğelerini de içerir. Gündelik ilişkilerde korumaya çalışılan mesafe de bu denge sistemiyle ilişkilidir. Modern yaşam içinde bireyler, bireyliklerini koruyabilmek için içsel refleksler geliştirmişlerdir. Gündelik karşılaşmalardaki yüz yüze geliş anında kısa bir bakışımın ardından bakışların başka bir yöne çevrilmesi bu reflekslere bir örnektir.

Modern yaşam, her şeyi kategorize ettiği gibi bireyleri de kategorize edecek, aidiyet hissinden kopan, göçebe ruhların taşıyıcısı bireylere çevirecektir. Kapitalizmin çemberinde, ürettiği ürüne dahi yabancılaşarak sistem tarafından tüketilen, seçme şansı varmış aldatmacası altında tüm kararları alınmış bireyler doğacaktır.

3.3. Modernizmle Dönüşen Sanat Algısı

"Modernizmin tarihi, arınmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın, özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihidir."⁴⁰

Modernizm döneminin yenilikçi ruhu, sanatsal arayışlara geleneksel kurallardan arınma yoluna giden bir yön vermiştir. Sanatın, pek çok disiplinde yaşandığı gibi özerkleşmesi söz konusu olmuştur. Önceki dönemlerde kilisenin veya sarayların tekelinde olan sanat, kendisini bu esaretten kurtarma şansı elde etmiş, bu durum ise dönem sanatçılarına daha önce hiç olmadığı kadar biçimsel ve söylemsel bir özgürlük kazandırmıştır. İnsanlar arası bilginin ve pek çok şeyin yayılma hızındaki artış, birbiri ardına gelen üslup ve akımların oluşmasına olanak

⁴⁰ Arthur C. DANTO, *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, 97.

sağlamıştır. Nilüfer Öndin, *20. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili* adlı kitabında modernizm döneminin getirdiği sanatsal dönüşümlerle ilgili şu ifadelere yer verir:

“Değişimin, diğer bir deyişle mevcut değerlerin değersizleşmesinin ve nesnenin yalnızca duysal olarak kavranılan gerçeklik olarak kabul edilmemesi anlayışının etkili olmasıyla, sanatçı zihni sorgulamaya odaklanır. Sorgulamaya odaklanan sanatçı zihni, dünyanın görüldüğü gibi idrak edilmesini yetersiz algılama gücü ile ilişkilendirerek görünenin aslında görüldüğü gibi olmadığı anlayışından hareket eder. Böylece, yirminci yüzyılın sanatçı grupları, nesnenin, öznenin, toplumun ve de sanatın kendisinin anlamını analiz etmeye başlar. Var olanı anlamak ve anlatmak isteyen bu yüzyılın sanatçısı, görünen gerçekliğin arkasındakini aramaya yöneldiğinden, dış dünyanın birebir sunumunu terk ederek, sınır kabul etmeyen yeni bilinç halini görselleştirmeye çalışır, farklı ve yeni anlatım dillerine başvurur.”⁴¹

Bu yeni anlatım dilleri ile sanatçılar empresyonizm, ekspresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm, dada, konstrüktivizm, sürrealizm gibi yeni akımlar oluştururlar. Empresyonizm, nesne üzerindeki anlık izlenimlere odaklanan bir sanat anlayışı geliştirmiş; ekspresyonizm, sorgulamalarını özneye yöneltmiş, üretim anındaki tutku ve coşkuya odaklanmış; fovizm, rengi özgür kılmış, kübizm, uzam-zaman algısını sorgulamış, nesneyi parçalara ayırarak bir çok farklı açıdan seyirciye sunmuş; fütürizm, modern dönemin getirisi hızı ve hatta savaşları coşkunlukla karşılamış; dada, sanatın ne’liğini, sanat fikrini sorgulamış ve anti-sanat bir tavır geliştirmiş; konstrüktivizm, gelişen teknolojinin gölgesinde

⁴¹ Nilüfer ÖNDİN, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, 8.

malzeme, mekan, çizgi sorgulamaları yapmış, formun yüzeyini açarak iç yapısını ortaya çıkarmış; sürrealizm ise doğrudan algılanan gerçekliği sorgulamıştır.

Modern dönemde sanayileşmenin, yaşanan savaşların verdiği bunalımın ve bilinçaltına yönelik keşiflerin etkisiyle doğaçlama ruhu yükselişe geçmiş, bunun paralelinde de malzeme ve yeni tekniklerin keşfine yönelik bir arzu doğmuştur. Modern ruhun taşıyıcısı olan modern sanatçılar bu süreçte yeni, şaşırtıcı ve sorgulatici olanın arayışında adeta birbirleriyle yarışır. İzlenimcilikte görülen yoğun ve katmanlı boya izleri, o güne dek görülmemiş bir yeniliktir. Heykel sanatında görülen tuşeler, yüzeyde bırakılan müdahale izleri de bu yenilikler arasındadır. Modern dönem sanatçılarından Klee'nin şu sözleri, modern dönemdeki yenilik arayışının ardındaki fikri görünür kılar:

“Sanatçı nihai biçimlerin kendilerinden çok biçimlendirmeyi yapan güçlere değer yükler. Belki de sanatçı gönülsüz bir felsefecidir ve iyimserle birlikte bu dünyayı bütün olası dünyaların en iyisi ya da bir model olmayacak kadar kötü kabul etmese de şöyle der:

“Şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir.”⁴²

‘Şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir’ cümlesi, modern dönem sanatçılarının vizyonunu yansıtan bir cümledir. Bu vizyon, modern dönemin, nesneye ve özneye farklı yaklaşımlar geliştiren izm’lerle süregiden bir süreç şeklinde yaşanmasının yolunu açmıştır.

Değişen vizyonun bir diğer boyutu ise modern dönem sanatının ‘güzellik’ anlayışıdır. Yeniliğin peşinde olan ve bilinçli olarak izleyicisini şaşırtmak isteyen

⁴² Paul KLEE, **Modern Sanat Üzerine**, 43.

modern dönem sanatçıları geleneksel güzellik anlayışından sıyrılır, çirkinlik de güzellik gibi işlenebilecek bir konu halini alır. Aynı şekilde güzelliğin tamamlayıcısı olarak düşünebileceğimiz bitmişlik etkisi de varılmak istenen bir nokta olmaktan çıkar. Modern dönem eserleri sürekli olarak bitmemişlik eleştirisine maruz kalacaktır. Fotoğrafın dirilttiği, âni yakalama ruhuna kapılan izlenimci sanatçılar, âni yakalamak için daha hızlı ifade biçimleri geliştirmeleri gerektiğine inanır. Zira, güneşin doğuşunu resmetmek için kısa zamanları olacaktır. Bu duruma paralel olarak, eskiz ruhu yükselişe geçer. Modernizm dönemi sanat eserleri neredeyse hiçbir zaman bitmeyecek bir niteliğe ulaşır.

Modernizm dönemindeki gerçeklik algısındaki biçimsel dönüşümlerin bir etkeni de fotoğrafın icadı olmuştur. Fotoğrafın çoğaltılabilirliği ve yeniden üretilebilirliği, dönem sanatında hem ereksel hem biçimsel değişimlere yol açmıştır. Fotoğrafla birlikte, anlık görüntülerin kaydedilebilmesi ve hatta bunların çoğaltılabilmesi, dönem sanatının, görünür gerçeğin temsilini kopya yoluyla yansıtma işlevinden arınabilmesine etki eden en önemli faktörlerdendir. Fotoğrafın çoğaltılabilirliği, el becerisinin önemini azaltmış, sanat eserinin *aurasını* yok etmiştir. Orijinali ve çoklu üretimleri arasındaki sınırın ortadan kalktığı sanat eserinin biricikliği ve tekliği ortadan kalkmıştır. Aynı zamanda çoğaltılabilirliği ve yayılma hızı nedeniyle fotoğraf sanatı, siyasi propagandaların etkili aracısı olmaya oldukça uygun bir araç olmuştur. Fotoğraf ve ardından video, kitle iletişim araçlarının en kullanışlı aracısı olmuş, sonuç olarak sanatın kitleleşmesi söz konusu olmuştur. Fotoğrafın görünür olanı birebir kaydedip aktarabilmesi, sanatçıları, birebir taklitten uzaklaşarak kişisel yorumlara ve kişisel çözümlere dayalı üretimler yapmaya yöneltecektir. Benjamin, yine aynı kitapta, fotoğrafın icadının karşısında sanatın tepkisini de şu ifadelerle açıklar:

O dönemde sanat, tepkisini l'art pour l'art (sanat sanat içindir) öğretisiyle, yani bir sanat teolojisi ortaya koyarak göstermekteydi. Ki bu öğreti de daha sonra, 'saf' sanat düşüncesi

şeklinde negatif denebilecek; sanatın herhangi bir şekilde toplumsal işlev taşıması özelliğini reddetmekle kalmayan, bunun yanı sıra, konuya dayalı her türlü kategorileşmeye de karşı koyan bir teolojiye dönüşmüştür.⁴³

Benjamin'in negatif denebilecek saf sanat düşüncesi olarak ele aldığı özerkleşme ve kendi sınırları içerisinde bir sorgulamaya dönüşme durumundan, Rosalind Krauss da *Mekâna Yayılan Heykel* isimli makalesinde bahsetmektedir. Krauss'a göre, heykel anıt mantığından ayrı düşünülemez, anıt mantığı sayesinde anma işlevi gören bir temsil olma özelliğini kazanmıştır. Bulunduğu mekanla özdeşleşmiş, buldukları mekânın simgesel değerleri haline gelmişlerdir. Fakat Rodin'in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* isimli anıtları için mekanla anlamsal ve simgesel bütünlükten söz edilemez. Krauss, göçebe niteliğe sahip bu iki heykel için makalesinde şu ifadeler yer verir:

"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."⁴⁴

Modernizmle yaşanan evsizlik, yersizlik durumu, heykelin özerkliğini ilanıya ilişkilidir. Heykel, Krauss'un deyimiyle, kendine gönderen bir düşünsel sürece taşınır. Soruları da yanıtları da kendi bünyesinde barındıran bir eser olma durumuna.

⁴³ Bkz. (33) BENJAMİN, 56.

⁴⁴ Rosalind KRAUSS, *Mekâna Yayılan Heykel*, Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, 2002, 105.

Modernizm dönemindeki *sanat sanat içindir* ve *saf sanat* anlayışının bir diğer tetikleyicisi ise bilgiye ulaşılabilirliğin ve dolaşımın hızlandığı bu çağda, primitiflerin keşfi olur. Primitif sanat eserlerinde geliştirilen biçimsel çözümler, modern dönem sanatçısına sunulan geleneksel kurallardan uzak çözümlerdir. Oldukça özgün ve saf bir biçim diliyle oluşturulan bu eserlerin, modernizm dönemi sanatçılarında yeni bir ufuk açtığını ve onları özgürleştirdiğini söylemek mümkündür. Özellikle Picasso ve Brancusi gibi sanatçılar, primitif sanat eserlerini ciddi bir esin kaynağı olarak görmüşlerdir. Primitif sanat eserlerinin görünen gerçeklikten uzak, kurgulanmış gerçeğe dayalı üslubuna rağmen sanatsal olarak ulaştığı başarı, modern dönem sanatçılarında önemli ölçüde cesaret vermiştir. Görme biçiminin sorgulanması ve görünenin görünen gibi olmadığı bilinci, birebir gerçeğin terk edilmesine olanak sağlamıştır. Artık, gerçeğin birebir sunumu sanatın tek başarı ölçütü değildir.

Sorgulanan görme biçimleri, saf sanat düşüncesinin doğmasına yol açmıştır. Jose Ortega Gasset, modern dönemdeki saf sanat anlayışını sanatın insansızlaşması olarak niteler. Sanatın insani içeriğinden sıyrıldıkça, saf sanat olarak kaldığından söz eder ve sanatın insansızlaşmasını şu sözlerle açıklar:

“Sanatın ‘insani olmaması’ yalnızca insani nesnelere içermediğinden değildir, etkin olarak ‘insansızlaştırma’ işleminden oluştuğu içindir. İnsani olandan kaçışında, onun açısından asıl önemli olan varış noktası, ulaştığı tür kargaşası değildir, çıkış noktasıdır, insani yanı yıkıcıdır. Amaç bir insandan, evden ya da dağdan apayrı bir şey çizmek değil; insana olabildiğince az benzeyen bir adam, ev görünümünden ancak bizim o kökten değişimi izleyebilmemize yarayacak kadar az şeyi kalmış bir ev, önceden dağ olan şeyden mucize sonucu, tıpkı deri değiştiren bir yılan gibi çıkıvermiş bir koni çizmektir. Sanatçı için estetik zevk, insani olana karşı bu yoldan kazandığı zaferdir; bu

nedenle zaferi somutlaştırmak, boğazlanmış kurbanı her durumda sergilemek gereklidir.”⁴⁵

Gasset, kitabında, saf sanat düşüncesi ve sanatın insansızlaşmasının görüldüğü kadar kolay olmadığından, kopya olmayan bir şeyi yapılandırmanın zorluğundan söz eder ve bunu başarabilmek için sanatçının yüce bir yetenekle donanmış olma gerekliliğine vurgu yapar. Bir insan çizicekken “*İnsana olabildiğince az benzeyen bir adam*” örnekleme, dönem sanatçılarına hâkim olan ‘bu dünya mümkün olan tek dünya değildir’ vizyonunun yansıması olarak okunabilecekken, bu yabancılaşmanın ardından kendine yönelik yeni bir keşif süreci şeklinde de yorumlanabilir. Bu sorgulamalarla geleneksel kalıplar kırılmış, bu dünyanın mümkün olan tek dünya olmadığı bilincine ulaşılmıştır.

Modernizm dönemine kadar sanat eserlerinde, bir kişiyi ya da bir nesneyi doğrudan temsil söz konusuysen, modernizmle birlikte temsil, dolaylı bir hal alır. Gasset’in örneklemesinde de görüldüğü gibi sanatçılar bir dağ betimlemek için bir dağ çizmek zorunda hissetmezler. Sanatın dolaylı üslubu, aynı zamanda modern döneme çoğul okuma niteliği kazandırır. Sanat eserinde görülen bir dağ betimlemesi izleyicilerden bazıları için gerçek bir dağı çağrıştırıyorken, bazıları için çok daha farklı bir imgeyi çağrıştırabilir. Fikir, anlam ya da yalnızca sanat ediminin kendisi, artık biçim kadar değerlidir. Arthur C. Danto, modernizm ve temsil konusuyla ilgili *Sanatın Sonundan Sonra* isimli kitabında şu ifadelerle yer verir:

“Sanatta modernizm, öncesinde ressamın insanları, manzaraları ve tarihsel olayları aynı bunların göze görüneceği gibi resmederek, dünyayı onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret eder. Modernizmle birlikte

⁴⁵ Jose Ortega GASSET, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, 33.

bizatihi temsilin koşulları merkeze oturur, böylece sanat da bir anlamda kendi kendinin süjesi haline gelir.”⁴⁶

Modernizmle sanat ediminin kendisi bir değere dönüşür. Her şeyin kendi sınırları içine çekildiği modern dönemde, sanat da kendi özerk alanına çekilecek, geleneksel işlevlerinden koparılıp kendisine yönelik varlığını sürdürecektir. *“Meselenin özünün resmin dış gerçekliğin temsilinden uzaklaşmak ya da soyutlaşmak zorunda kalması olmadığını ileri sürüyordu Greenberg. Resmin temsili nitelikleri, Modernist öncesi sanatta birincil iken modern sanatta ikincildi, hepsi bu.”⁴⁷* Hikmet Şahin, *Modern Sanatta Geleneğin Reddi* isimli makalesinde, temsil algısında yaşanan dönüşümü şu ifadelerle açıklar:

“Kahraman; sanat eserinin modern sanatta zevk alma aracından ziyade etik bir gerçeklik oluşturduğunu belirtir. Böylelikle sanat nesnesi modelle özdeşleşmeyi aşacak, algılanması olanaksız bir boyutun var olduğunu vurgulayacak, bunu bir varoluş nedenine dönüştürecektir. Sanat yapıtı artık doğayı taklit etmeyecek, toplumsal bir yapıyla özdeşleştirilmeyecek ve entelektüel bir sanat nesnesi olarak müzelere yerleştirilecektir.”⁴⁸

Modernizm döneminde gerçekleşen bir diğer dönüşüm ise perspektif algısında olmuştur. Atomun parçalanmasından sonra madde, katı bir varlık olarak ele alınmayacak, enerji boyutuyla düşünülecektir. Mehmet Yılmaz, *‘Modernizmden Postmodernizme Sanat’* kitabında dönüşen perspektif ve paralelindeki zaman algısına dair şu ifadelere yer verir:

“Madde, artık enerji demektir; ki bu da bir soyutlamadır. Madde denen şeyin böyle soyut bir tasarım olarak kavranması, durağan

⁴⁶ Bkz. (40) DANTO, 29.

⁴⁷ Bkz. (40) DANTO, 30.

⁴⁸ Hikmet ŞAHİN, **Modern Sanatta Geleneğin Reddi**, Akademik Sanat Dergisi, 2016:1, 1, 76-85.

perspektifli bakış açısının yıkılarak bunun yerine devinimli ve perspektifsiz bir evren tablosunun yaratılmasına yol açmıştır. Buna koşut olarak, modern fizikte zaman kavramı da değişmiştir. Zaman denen şey, artık 'geçmiş', 'şimdi' ve 'gelecek' diye üçe bölünen bir süreç değildir. Gelecek, şimdi başlar; geçmiş, şimdi'nin içindedir. Fizikte buna eşanlılık denmiş; kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de fizikteki bu eşanlılığın sanattaki karşılığı olarak yorumlanmıştır."⁴⁹

Dönem sanatında yaşanan sanat algısındaki dönüşümler heykel sanatını da doğrudan etkilemiştir. Araştırma heykel sanatı özelinde dönüşen sanat algısının incelemesi şeklinde devam edecektir. Sanatçılar özelinde çeşitlenen üsluplarla sürmüş olan modern dönem heykelindeki yenilikler, modern dönem büstlerinin üretim süreçlerini etkilemiş olan gelişmeler özeline indirgenmeye çalışılacaktır.

4. MODERNİST HEYKEL SANATI

Modernizm dönemi heykel sanatı, sürece yön veren akımlar, üsluplardan ziyade sanatçılar tarafından yön verilen bir süreç yaşamıştır. Modernizmin sanat merkezi Paris'tir. Daumier'de filizlenen özgün arayışlar, Rodin ve Medardo Rosso gibi sanatçıların ortaya koydukları radikal üsluplarla devam etmiştir. Brancusi, Picasso, Giacometti, Calder, Gabo gibi sanatçılar da genişleyen bu özgürlük alanını daha da genişleterek Modern dönem heykelinin öncü sanatçıları arasında yer almışlardır.

⁴⁹ Bkz. (25) YILMAZ, s. 61

Modernizm dönemi heykeli, empresyonizmin paralelinde, nesnenin duyular aracılığıyla yakalanan anlık görüntüleri üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Bireysel görüşün ve doğal olarak öznenin bakışının öne çıktığı bu duyumsal sürecin en büyük belirleyicilerinden biri olan 'ışık', nesnenin görünümü için bir gereklilik olmaktan ziyade, onu oluşturan bir unsura dönüşür. Empresyonizm, pozitivizmin deneyciliğini sanata kazandırır ve bünyesinde görsel bir deney sürecini barındırır. Görme biçimlerinin sorgulanmaya başlanmasının ardından, üretim süreci ve sanat eserinin öğeleri gizlenmeden izleyiciye sunulmaya başlanmıştır. Resim sanatında fırça izlerinin, heykel sanatında ise tuşelerin görünür olması bunun örnekleridir. Heykelde bir yenilik olarak görülen tuşeler, ışığın yüzey üzerindeki hareketini arttırmaktadır. Medardo Rosso ve Rodin gibi dönemin empresyonist sanatçıları için nesnenin görünen gerçekliğinden ziyade, sanatçıda uyandırdığı imgenin ön plana çıktığı ve bunun da akademik anlayışın aksine, akademi estetiğinden uzak, özgür ve işlenmemiş doku yüzeyleriyle sağlandığı görülmektedir.

Rosso'nun anlık ışık huzmelerini yansıttığı heykelleri, empresyonizmin ilk örneklerindedir. İzlenimcilik, taklidin terkedilmesi adına önemli bir adımdır. *"Sürekli değişim içinde olan dış dünya gerçekliğini ele alan İzlenimcilik, tüm görünüşleri 'ân'a bağladığından, ışık ve rengi, zaman açısından akıp geçeni, değişeni göstermek amacıyla kullanır."*⁵⁰ Medardo Rosso'nun heykelleri de tam olarak bu izlenimi yansıtır. Belli bir anı tasvir ederken, anın barındırdığı değişimi izleyicisine her an hareket edecekmiş hissi ile yansıtır.

⁵⁰ Bkz (41), ÖNDİN, s. 16



Resim 4.1: Medardo Rosso, *Altın Çağ*, 1886, Alçı üzerine wax, 43,18 cm



Resim 4.2: Medardo Rosso, *Güneşte Çocuk*, 1891-1892

Modern heykelin başlangıcı olarak pek çok kaynak Rodin'i gösterir. Rodin, heykel sanatına pek çok yenilik kazandırmıştır. Yalnızca eller, kolsuz vücutlar gibi yakaladığı parçaların bütünselliğiyle, o güne dek görülmedik kompozisyon biçimlerini heykel sanatına kazandırmıştır. Bu parçaları adeta inşa ederek bir araya getirir. Ürettiği anıtlar konusunda da oldukça cesur davranmıştır. Sipariş üzerine başladığı *Calais Burjuvaları*, izleyiciyle aynı yükseklikte sergilenmesi açısından geleneksel anıt mantığından uzaktır. Anıtı izleyiciyle aynı hizaya indirmiş, kutsallığından arındırmıştır. Heykellerindeki bitmemiş etkiler ve kullandığı modelajın ışıkla olan paslaşması da heykel sanatına katkıları arasındadır.



Resim 4.3: Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, Bronz, 1884-1895, 209.6x238.8x190.5 cm.

Ekspresyonizm ise empresyonizme tepki olarak doğan bir akımdır. Empresyonizm nesnelerin dış görünüşlerine bakarken, ekspresyonizm içsel olana odaklanmıştır. Ekspresyonist sanatçılar, nesneden ziyade özneye ve onun duygularına vurgu yapmıştır. Ernst Barlach ekspresyonizmin heykeldeki temsilcilerindendir. Primitif eserlerden de ilham alan ekspresyonizm, biçimsel deformasyonlara başvurmuş ve ruh durumlarını yansıtan renk seçimleri yoluna gitmiştir.

“Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir.”⁵¹

⁵¹ Haz. Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**, 285.



Resim 4.4: Ernst Barlach, Baş, 1927, Bronz, 34.3 x 34.5 x 37 cm.

Fovistler de ekspresyonistlerle aynı doğrultuda abartılı renkler ve biçimsel deformasyonlar kullanmışlardır. Fovizmin temsilcilerinden Henri Matisse ve Andre Derain, primitif etkiler barındıran heykeller üretmişlerdir. Büstlerinde de primitif tavrın yansıması olarak biçimsel deformasyonlar görülmektedir.



Resim 4.5: Andre Derain, Kadın Baş, 1939-1953



Resim 4.6: Henri Matisse, Jeannette, 1916, Bronz, 58.1x21.3x27.1 cm.

Modernizm dönemindeki en önemli kırılmalardan olan kübizm, nesneyi geometrik parçalara ayırmış; nesnenin görüntüsünü, seyircinin zihninde mümkün olduğunca fazla olasılığı karşılaması için, farklı açılardan sunmanın

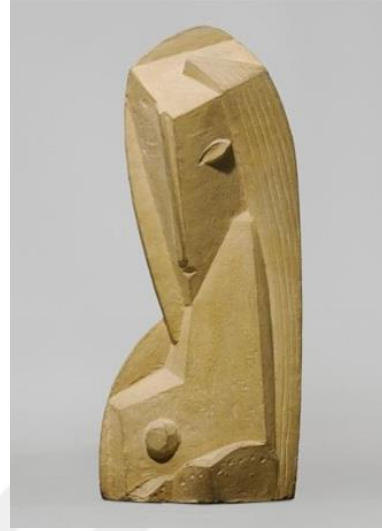
peşinde olmuştur. Picasso, kübizmin öncü sanatçısıdır. Kübizmle, eserlere birden fazla bakış açısı kazandırılmış, geleneksel uzam anlayışı altüst edilmiştir. Rönesans'tan beri var olan klasik perspektif anlayışı yerini karmaşık uzamsal özgürlüğe bırakmıştır. Kübizm, dönem sanatına organik olmayan eser anlayışını kazandırmıştır. Organik olmayan eser, gerçeklik fragmanlarından oluşan ve bütünlük ilkesini kıran bir anlayışla ortaya konmuştur. Kübizmin ortaya çıkardığı fragman estetiği, aynı zamanda modernizmle de örtüştürülen bir algıdır. Kübizmin devamında üretilen kolajlar, fragman estetiğini en iyi karşılayan örneklerdir. Kolaj, birbiriyle ilintili olsun ya da olmasın, farklı tarihselliğe ve gerçekliklere ait unsurları, yani *gerçeklik fragmanlarını* tek bir sanat eserine dönüştürmüştür. Bu yalnızca kolaja özgü bir özellik olarak görülmemelidir. Bütün modernizm süreci fragman estetiğini içerir. Günlük gazeteler ve özellikle fotoğraf, gündelik hayatın fragmantasyonuna hizmet etmiştir. "*Düşünsel ve estetik fragmanlaşmanın, toplumsal parçalanmanın, modernleşmeyle birlikte bireylerin yalıtılmalarının, yalnızlaşmalarının, yabancılaşmalarının belirtisi olduğu ileri sürülür... Adorno'da da fragman estetiği, toplumsal bir olgunun, uzmanlaşmış, parçalı endüstriyel iş bölümünün işaretidir.*"⁵²

Henri Laurens de modern dönemde kübist büstler üretmiş bir heykeltıraştır. Braque ile olan arkadaşlığı onun kübizme ilgi duymasını sağlamıştır. Yüzeyleri geometrik parçalara ayırdığı kübist büstler üretmiştir.

⁵² Bkz. (21) BAUDELAIRE, 48.



Resim 4.7: Henri Laurens,
Boksör Başı, 1920, Terakota, 24,4 cm.



Resim 4.8: Henri Laurens, Kadın Başı, 1920,
Terakota, 34,3 cm.

Kübizmin ardından çağa etki eden hız ve devingenliğin etkisiyle İtalya'da Fütürizm akımı görünür olmuştur. Fütürizm, kübizmin parçalanmışlığının üzerine hız ve hareket hissini katarak yeni bir üslup geliştirmiştir. Manifestosu Marinetti tarafından yazılan akımın, heykel sanatındaki en önemli temsilcisi Umberto Boccioni'dir. Fütüristler, çağın getirdiği hızın ve devingenliğin büyüüne kapılmış, savaşı dahi arınmanın bir yolu olarak görerek desteklemişlerdir. Modernizmin ruhunu yansıtan hız, akımın asıl odaklandığı noktadır. Fütüristler için yeni bir düzenin tek yolu, eskisini yıkmaktan geçer. Mermer ve bronzla atfedilen soyluluğu reddederek, yeni düşünceler için, yeni malzemelerin kullanılması gerektiğini düşünürler. Resim, heykel, mimarlık gibi birçok disipline yönelik manifestolar yayınlamışlardır. Umberto Boccioni'nin '*Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri*' isimli heykeli, fütürist heykeli en iyi yansıtan eserdir. Mekânı yararcasına ilerleyen, makineye benzer bir figürün betimlendiği bu heykelin yüzeyindeki sivri formlar, uzamı hissedilir kılma çabasının göstergesidir.



Resim 4.9: Umberto Boccioni, *Uzunlukta Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri*, Bronz, 1913, 111.2 x 88.5 x 40 cm.



Resim 4.10: Umberto Boccioni, *Zarafetsiz*, 1913, Bronz.

Modernizm dönemi heykel sanatındaki bir diğer kırılma Dada'dır. Dada, seri üretim düzeninin hâkim olduğu dünyada, nesnenin kendisinin sanata dönüşebilirliğini, sanat eserinin ne'liğini sorgulamıştır. Duchamp'ın 'Çeşme'si bu sorgulamanın vücut bulmuş halidir. Nesneye göre öznenin kendisini tanımlayış biçimleri üzerinden şekillenen modern sanat akımları, özne-nesne ilişkilerinin dalgalanmalarına paralel olarak şekillenmiş ve hala da şekillenmektedir. Öznenin kendini anlamlandırabilmesinde büyük payı olan nesnelere ilişkisi bütün bir sanat tarihini şekillendirmiştir. Kurt Schwitters, Jean Arp, Raoul Hausmann Dada akımı bünyesinde heykeller üretmiş sanatçılardandır.



Resim 4.11: Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır nesne, 1917

Duchamp'ın *Çeşme* isimli hazır nesne olan pisuarı R. Mutt imzasıyla sonuçlandığı heykeli, heykel sanatındaki en önemli kırılma noktasıdır. Bu eseriyle Duchamp, heykelin biçimsel özelliklerine dair hiçbir estetik öğeyi umursamamış, tüm bu estetik değerleri alt üst ederek '*sanat nesnesi*' fikri üzerine çok daha temel bir sorgulamaya yol açmıştır. Bir pisuarı heykelden farklı kılan nedir? R. Mutt imzası sanat eserinin sanatçıyla bağıını anımsatan bir seçimdir. R.Mutt imzası bu pisuara ne katacaktır?

Kurt Schwitters, atıklardan, hurdalardan pek çok rölyef heykel üretmiştir. Sanatın üretim sürecini ve bu süreçteki estetik öğeleri reddetmemiş, *merz* adını verdiği seriler üretmiştir. Savaş sonrası bir toplumu onarma çabası olarak görülebilecek heykellerini şu sözlerle açıklar:

"Çöpleri birbirlerine çiviledim ve yapıştırdım. Buna da Merz dedim. Merz, savaşın sonunda barışla sonuçlanmasına bir şükrandı. Her şey paramparça olmuştu ve yenilerinin bu parçalardan, fragmanlardan yapılması gerekiyordu: İşte Merz

buydu. Devrimin benim içimdeki imgesi gibiydi; olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi.”⁵³



Resim 4.12: Kurt Schwitters, Merzbild: Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon, 1919



Resim 4.13: Kurt Schwitters, Asamblaj, 1920

Dönemin bir diğer akımı konstrüktivizmdir. Rusya’da Ekim Devrimi’nin ardından ortaya çıkan konstrüktivizm, heykelin uzamla olan ilişkisi üzerine odaklanmış, malzemeyi ve tekniği ön plana çıkarmıştır. Kütlesel heykel anlayışının tersine, derinliği kullanarak hacim inşasına yönelik bir çaba içinde olmuşlardır. Vladimir Tatlin önderliğinde bazı sanatçılar, sanatın işlevsel olması gerektiğini düşünürken, Gabo önderliğinde bazı sanatçılar ise bu işlevselliği reddetmiştir. Akımın önde gelen heykeltıraşları arasında Vladimir Tatlin, Naum Gabo ve Anton Pevsner gösterilir. Tatlin’in proje olarak kalan, gerçekleştirilemeyen III. Enternasyonal Anıtı, konstrüktivist akım içindeki en önemli projelerdendir. Sosyalizmin simgesi olan III. Enternasyonal, yüklendiği işlevsellik ve sahip olduğu kinetik yapıyla, anıt mantığına yepyeni bir soluk getirebilecekken, gerçekleştirilememiş bir proje olarak kalacaktır. Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat* kitabında III. Enternasyonal’den şu ifadelerle bahseder:

⁵³http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073#_ednref4

“Neva nehri üzerine dikilmesi planlanan bu iş, uluslararası sosyalizm birliğine adanmıştı. 400 metre yüksekliğinde olması düşünülen anıt, Paris’teki 300 metrelik Eyfel Kulesi’ne bir yanıt olacaktı. Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eyfel Kulesi’ne karşılık, III. Enternasyonal Anıtı sosyalizmin simgesi haline gelecekti. Eyfel Kulesi’nin simetrik biçiminden farklı olarak, yerden 60 derece yatay bir giriş tarafından taşınacak olan sarmal biçimli anıt, gökyüzüne doğru bir matkap ucu gibi yükselecekti... Anıt insanoğluna yol gösteren modern bir simge olacaktı.”⁵⁴



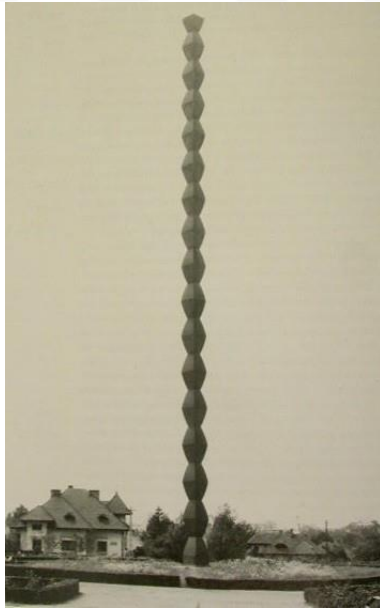
Resim 4.14: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal İçin Anıt, 1919, Ahşap, Cam, Çelik, 420x300cm

Modernizm dönemindeki bir diğer önemli akım ise sürrealizmdir. Freud tarafından bilinçaltına yönelik geliştirilen, içsel bir keşfi barındıran psikanaliz, sürrealistler için ilham kaynağı olmuştur. Sürrealizm, hissettikleri huzursuzluktan ancak içsel cevaplarla kurtulabileceği inancını taşıyan sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Picasso ve Giacometti ürettikleri büstlerde

⁵⁴ Bkz. (25) YILMAZ, 89.

de sürrealist eğilimler göstermişlerdir. Giacometti hem ürettiği sürrealist nesnelereyle hem de büstleriyle gerçeğin kendisini sorgulamış, Picasso ise gerçek algısını en temelden yeniden inşa ettiği heykelleriyle sürrealizmi heykelde temsil etmiştir. Yanıt, içsel olanda aranmıştır. Dönem sanatında giderek soyutlaşan formların ardındaki sebep de gerçeklik ve görme biçimlerine dair sorgulamalardır.

Modernizm dönemi heykel sanatındaki bir başka dönüşüm ise kaide üzerinde gerçekleşir. Dönemin önemli heykeltıraşlarından olan Brancusi, kaideyi heykelden ayrı bir parça olarak görmez, onu heykelle bir bütün olarak yorumlar. Ürettiği kaidelerin kendileri birer heykel niteliği taşır. Sonsuz sütun isimli heykeli bir kaide olarak tasarlanıp heykelin kendisi olarak sonuçlandırılmıştır.



Resim 4.15: Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, Pirinç kaplı demir döküm, 1937



Resim 4.16: Constantin Brancusi'nin Atölyesinden

4.1. Modernist Heykelde Büst

Modernist heykelde yaşanan büyük değişimler gibi büst özelinde de modernizmle birlikte dönüşümler gerçekleşir. Geleneksel Yunan ve Roma büstlerine kıyasla, gerçekliği kavrayışları ve temsil edişleri açısından çok daha farklı perspektifler sunan modern büstler boy göstermeye başlar. Modernizm döneminde Honore Daumier, Medardo Rosso, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Constantin Brancusi, Rodin, Modigliani, Alexander Calder, Naum Gabo ve daha pek çok sanatçı büst eserler üretmiştir.

Modernizm dönemindeki büstlerde görülen en önemli dönüşüm, temsil değerleri üzerinedir. Bu dönemdeki büstlerde ne ait oldukları kişinin birebir yansıması olma çabası vardır ne bu kişilerin statülerinin göstergesi olma çabası.

Bu başlık sanatçılar özelinde genişletilerek ele alınacaktır.

4.1.1. Honore Daumier

Honore Daumier (1808-1879), 19. yüzyıl Fransa'sında yaşamış ressam, heykeltıraş, karikatürist ve baskı resim sanatçısıdır. Hayatını çeşitli dergiler ve gazeteler için politik karikatürler çizerek geçirir. Bu karikatürlerinin yanı sıra çok sayıda yağlıboya eserler üretmiştir.

Sanatçının üretimlerini bu denli etkileyici kılan, seçtiği konulardır. Üretimlerinde Paris yaşamından sahnelere, savaş sahnelerine, demiryolu ve sokak görünümüne yer vermiş; iş adamları, politikacılar, çocuk ve kadınlar, sanatçılara dair gözlemlerini keskin bir dille eserlerinde işlemiştir. Eserleri, burjuva alışkanlıklarına, siyasetçilere, dengesi bozulan adalet ve yaşayış sistemlerine karşı birer eleştiri niteliği taşır. Daumier'in, hiciv boyutu ağır basan çizimlerinden biri olan *Gargantua* adlı yapıtı altı ay hapiste kalmasına neden

olacaktır. Dönemin politikalarına aykırı görüşleri ve hicivli üslubu, yaşamı boyunca ciddi sansürlere ve baskılara maruz kalmasına neden olacaktır.

Kırka yakın sayıda politikacını büstünü üreten sanatçının, karikatürist kimliği bu büstlere de yansımış, portrelerin uzuvları, yoğun abartılarla tasvir edilmiştir. Abartılmış biçimler, sanatçının çizimlerdeki karikatürize etkiyi yakalamasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu heykellerde ifade ve jestler de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Doğrudan çamurla biçimlendirilen heykelleri kurutarak saklamış, kurutulmuş kil üzerine yağlı boya kullanarak sonuçlandırmıştır. Kullandığı tekniğin yeterince kalıcı olmaması sebebi ile günümüze bu heykellerin yalnızca bir kısmı ulaşmıştır. Heykellerin bronz dökümleri sanatçının ölümünden sonra yapılmıştır.



Resim 4.1.1.1: Honore Daumier, Charles Philipon, 15 x 11 x 10 cm.



Resim 4.1.1.2: Honore Daumier, Comte Auguste-Hilarion de Keratry, 13,5 x 12 x 9 cm.

Pek çok kaynak modernizmi Rodin'le başlatsa da Daumier, Rodin'den önce modern bir tavırla üretimler gerçekleştirmiştir. Seda Erol, *Heykelde "Boşluk" Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası* isimli doktora tezinde, Daumier'in deforme biçimlerinin modern tavrın göstergeleri olduğuna dair şu ifadelere yer verir:

“Daumier’nin 1830’ların başlarında yaptığı büstler, Rodin’in 1870’lerde yaptığı heykellerden daha ‘moderndir’; bunun nedeni Daumier’nin aynı zamanda bir karikatürist oluşu ve karikatürün kendisinin deformasyonu zorunlu kılmasıdır.”⁵⁵

Daumier, kendine özgü mizah öğeleriyle donatılmış bir üslup geliştirmiştir. Hayatı boyunca çizdiği sayısız diyebileceğimiz karikatürler ve taşbaskılar, onun modern karikatürün babası olarak anılmasına neden olacaktır. Ele aldığı konular ise toplumcu gerçekçilikle bağdaştırılmasını sağlamıştır.

Daumier, ürettiği büstlerinde, giysi unsurunu etkin olarak kullanmıştır. Oluşturduğu karakterlere giysilerle heybetli bir görünüm kazandırmış, giysileri sınıfsal ayrıma gönderme yapan bir unsura dönüştürmüştür. Kabaca detaylandırılmış ayrıntılardan oluşan biçimsel çözümler geliştirmiştir. Büstlerinde kullandığı modelaj, modernizmin sinyalleri gibidir.



Resim 4.1.1.3: Honore Daumier, Clément-François-Victor Gabriel Prunelle, 13,5 x 15 x 9,5 cm.



Resim 4.1.1.4: Honore Daumier, André-Marie-Jean-Jacques Dupin. 14,5 x 15 x 8,5 cm

⁵⁵ Seda EROL, “Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi), 2011, s.6.

Baudelaire de Daumier'den övgüyle söz eder. Belli bir tipi somutlaştırdığı bu portrelerin geleneksel portrelerden farkına dikkat çeken Baudelaire, bu çizgide benzer bir sanatçının bulunmayışından ve onun modern sanatın içinde bir sanatçı oluşundan bahseder.⁵⁶

4.1.2. Auguste Rodin

Auguste Rodin (1840-1917), heykelde modernizmin öncüsü olarak görülen bir sanatçıdır. Sanat hayatı boyunca modelden kalıp almak gibi pek çok ağır eleştiriye, suçlamaya maruz kalsa da pes etmemiş, dönem şartlarından dolayı yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen oldukça fazla sayıda heykel üretmiştir. Rodin, insan bedenine hayrandır. İnsan bedenine duyduğu hayranlık, eserlerine güçlü formlar olarak yansımıştır.



Resim 4.1.2.1: Auguste Rodin, Georges Clemenceau, 1911-1913, Terakota, 29.6x27.2x22 cm

İlk atölyesini, ona hayatı boyunca eşlik edecek olan Rose Beuret'yle kurar.⁵⁷Atölyesindeki model çalışmalarında önceden belirlenmiş profesyonel

⁵⁶ <http://www.seckim.com/honore-daumier/>

⁵⁷ Rodin (Katalog), Boyut Yayın Grubu, 2007.

pozlar yerine, modellerinin atölyede özgürce hareket etmesini ister. Çalışmak istediği bir poz yakaladığında modeli durdurur ve çalışır.

Hayatı boyunca çok sayıda büst ve figür üreten sanatçının yaptığı ilk büst yirmili yaşlarına tarihlenen babasının büstüdür. Sanat yaşamının ilk yıllarında, yaşamını sürdürebilmek için tanesi 20-30 Frank'a büstler üretmiştir.⁵⁸ Rose Beuret, Camille Claudel gibi hayatına giren kadınların yanı sıra, Baudelaire, Balzac, Mahler ve Mozart gibi ölmüş isimlerin de büstünü yapmıştır. Gerçekleştirdiği büstlerde, kişilerin ifadelerini derinlemesine yansıtır.



Resim 4.1.2.2: Camille Claudel Maskı ve Pierre de Wissant'ın Sol Eli, 1895 dolayları, Alçı, 31.1x26.5x27.7 cm

1875'te gerçekleştirdiği *Kırık Burunlu Adam* adlı büstü, önemli yapıtlarından biridir. Bu eseriyle ilgili "*Yaptığım ilk ve en iyi yoğrulup biçimlendirilmiş parça odur. Kırık burun kadar iyi bir figür yapmayı bir daha hiçbir zaman başaramadım.*" ifadelerini kullanır. Bu eserini, Fransız Sanatçılar Sergisi'ne yollar ve reddedilir. Eserin bu sergiye kabul edilmesi on yıl sonra gerçekleşir. Rainer Maria Rilke, Rodin'in *Kırık Burunlu Adam* heykelinin geri çevrilmesinin nedenini şu ifadelerle açıklar:

⁵⁸ Bkz: Rodin (katalog), 2007, 64.

“Kırık Burunlu Adam 1864’te sergileneceği galeriden geri çevrilmiştir. Bunun da anlaşılacak yanı yoktur, çünkü söz konusu yapıtta Rodin’in sanatının tümüyle olgunlaştığı, eksikliklerinden arınıp sağlam temeller üzerine oturduğu görülür; hala tek geçerli güzellik sayılan akademik güzelliğin beklentilerine büyük bir mesajın hatır gönül tanımazlığıyla karşı çıkmıştır Rodin’in sanatı.”⁵⁹



Resim 4.1.2.3: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Bronz, 1864

Kırık Burunlu Adam heykeli, biçimsel olarak dönemin estetik algısının dışında bir heykeldir. Kusurlu bir yüzde aradığı estetik, Rodin’in, çağın ruhunu taşıyan sanatçılardan biri olduğunu gösterir. Rodin, kusursuz estetiğin kırılışını bu heykeliyle ilan etmiştir. Akademinin sanat algısından ve kurallarından sıyrılmaya çalışmıştır. Büstlerini, alçı, mermer, tunç ve kum taşı, pişmiş toprak gibi malzemelerle üretir. Çalıştığı heykeli kuruttuğu eserleri de mevcuttur. Büst üretme sürecini zorlu ve sabır gerektiren bir süreç olarak görür:

⁵⁹ Rainer Maria RİLKE, **Rodin**, 21.

“Büst yapmak için ne kadar sebatkar olmak gerektiğine ve onun gerçek karakterini bulup yansıtmak için ne kadar mücadele etmek gerektiğine inanamazsınız; modelin bünyesindeki katı, esnek, geniş ve özgür karakterleri ortaya çıkarıp vurgulamanız gerekiyor. Gençken bana hoş gelen pek az erkek ve kadın vardı. Ama uzun süre inceledikten sonra hepsinin güzel olduğunu anladım. Evet, hepsinin kendine özgü bir karakteri olduğu için...”⁶⁰

Eskiz ve doğaçlama ruhunu heykellerine taşıyan Rodin'in, kullandığı modelajı öylece koruduğu, pürüzsüz bir hale getirmeden sonuçlandığı heykelleri bitmemişlikle suçlanmıştır. Aynı zamanda bu dokular ve izler, empresyonist bir sanatçı olarak anılmasını sağlamıştır. Ancak Rodin'i, yalnızca empresyonizmle bağdaştırmak doğru olmaz. Çünkü Rodin, ürettiği birçok eserde farklı farklı çözümler geliştirmiştir. Geliştirdiği biçimsel dil ve akademik geleneğe karşı duruşuyla modern heykelin öncüsü konumunu kazanmıştır.



Resim 4.1.2.4: Auguste Rodin, Balzac, 1897, 47x44x38 cm.

⁶⁰ Bkz. (14) RODIN, 163.

4.1.3. Medardo Rosso

Medardo Rosso (1858-1928), 19. yüzyılın sonlarında, Rodin'le aynı tarihsel süreçlerde heykeller üretmiş, İtalyan asıllı bir heykeltıraştır. Alçı üzerine kullandığı balmumu malzemeyle anlık ışık huzmelerini yansıttığı heykelleri, onun izlenimci bir sanatçı olarak anılmasını sağlamıştır.

Balmumu malzemenin aracılığıyla heykellerin yüzeyinde transparan bir etki oluşturmaya çalışmıştır. Malzeme üzerine yoğunlaştığı bu heykeller, yalnızca deneyselliği ve malzeme keşfiyle dahi modernist etkiler taşır. Yüzeylerin transparanlığı ve portrelerin duygusuyla, bir ân ve o ânın donmuş halinin tasviri olan bu heykeller, sanatçının izlenimci tavrını yansıtır. Paris'de bir arkadaşını ziyareti sırasında, perde arkasından gördüğü bir çocuğun anlık görünüşünden hareketle *Ecce Puer* isimli büstü yapmış olması da Rosso'nun izlenimci tavrını yansıtır. Perdenin hemen arkasında gördüğü çocuğun yüzünü, perdenin transparanlığının kattığı örtülü gizlilikle, balmumu malzeme aracılığıyla forma aktarmaya çalışmıştır. Antmen, bu heykellerden "*Rosso'nun ışık oyunlarını gözetken heykelleri, tıpkı izlenimciler gibi titreşimli bir yüzey elde etmesine yol açar.*"⁶¹ şeklinde bahseder. Geçmiş bir anı tasvir eden bu heykeller, öylesine canlı görünmektedir ki, aynı zamanda şimdiki zamana ait bir figürmüş izlenimi verirler. Geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe uzanırlar. Peter Childs'ın *Modernizm* adlı kitabındaki, "*İzlenimcilerin pek çoğu, tüm yaşamın bir güzellik hayali içerdiği doğrultusundaki genel bakış açısını paylaşıyordu... İzlenim pek çok yönüyle gerçekliğin özüydü; çünkü onun amacı, özellikli bir nesnenin, ışığın etkisini ve zamanın bir anındaki rengini yakalamak için özellikli bir andaki resmini yapmaktı.*"⁶² ifadelerine paralel düşünüldüğünde, anlık bir izlenimin peşinden

⁶¹ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 27.

⁶² Peter CHILDS, *Modernizm*, 138.

giden Rosso'nun, izlenimci yaklaşımın hakkını veren heykeltıraşlardan biri olduğunu söylemek mümkündür.

Rosso'nun kurguladığı kompozisyonların sınırları, çok daha özgür kontürler barındırır. Büstün sınırları, gerçekleştirdiği her heykelde farklı olabilmektedir. Kimi işlerinde yalnızca yüzü ele alırken, kimilerinde omzun bir kısmı üzerine konumlanmış bir baş görürüz. Rosso'nun portreleri, bir duygunun, bir ifadenin izlerini barındırır. Heykellerinin bir kısmı tek bir açıdan bakılmak üzere gerçekleştirilmiş rölyef niteliği taşır, izleyiciye tek bir açıdan izleme olanağı sunarlar. Edward Lucie-Smith, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar isimli kitabında, Rosso'nun malzeme deneyliliğine dayanan büstlerinin öneminden şu sözlerle bahseder:

“Rosso'nun önemi, heykellerinin o dönemde yapılmış her şeyden farklı olmasında yatar. Bu heykellerin anıtsal hiçbir özellikleri yoktu; kullanılan malzemenin küçük ölçekli ve hassas olması, bir galeride ya da en iyisi ev ortamında sergilenebilecekleri anlamına geliyordu. Avangard heykel, yirminci yüzyılın ilk yarısında daha çok bu yönde ilerleyecekti. Heykeltıraşlar, görkemli kamusal ifadeler üretme heveslerinden vazgeçerek, kendilerine istedikleri gibi deneysel çalışma özgürlüğü tanıdılar.”⁶³

⁶³ Edward Lucie-SMITH, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, 42.



*Resim 4.1.3.1: Medardo Rosso, Ecce Puer, 1906,
46.20x43x32 cm.*



*Resim 4.1.3.2: Medardo Rosso, Yahudi Çocuk, 1893,
wax over plaster, 25.4x16.51x13.6 cm.*

Rosso, çağdaşı olduğu modernizmin öncü sanatçısı Rodin'in ününün gölgesinde kalmış, Rodin'le benzer arayışların peşinde olan bir sanatçıdır. Heykellerinin oluşum sürecini yansıtan, bitirilmemiş, pürüzsüzleştirilmemiş ve müdahalelerin gizlenmediği yüzeyler Rodin'le benzerlik taşımaktadır. Form üzerindeki dokunuşlar da her iki sanatçı için de anlık ifadelerin yansıtılabilmesi için gizlenmemesi gereken elemanlardır. Rodin'in ününün gölgesinde kalan derin bir ifade zenginliğine sahip sanatı ile Rosso, anlık izlenimleri ve form ve malzeme keşifleriyle modernizmin en önemli heykeltıraşları arasındadır. Sanat yaşamı Milano-Paris hattında geçen sanatçı, İtalya'da kavuştuğu ünün ardından, Paris'te de tanınan bir sanatçı olmayı başarmıştır.

4.1.4. Pablo Picasso

1881 tarihinde İspanya'nın güneyi Malaga'da doğan Pablo Picasso (1881-1973), modern sanata en fazla yön veren sanatçıdır. Ressam bir babanın çocuğu olan Picasso, henüz çok küçük yaşlardayken dehası farkına varılmış bir sanatçıdır. Hayatı boyunca sayısız eser üretmiş, modern sanata Georges Braque ile birlikte Kübist akımı kazandırmıştır.



Resim 4.1.4.1: Pablo Picasso, *Fernando Olivier*, 1909, Bronz, (40,5x24x26 cm)



Resim 4.1.4.2: *Kadın Başı (Marie-Thérèse)*, 1931, Alçı, 78x46x48 cm.

Picasso'nun küçük yaşlardayken ulaştığı başarı karşısında şaşkınlığa uğrayan babası ressam Don Jose, fırçalarını oğluna devrederek, dehasını farkında olan Picasso'nun özgüvenine özgüven katmış, ona sanatsal arayışlarında büyük bir cesaret kazandırmıştır.

Pablo Picasso, Afrika ve Okyanusya sanatından aldığı ilhamla, ilerleyen yıllarda pek çok akıma esin kaynağı olacak kübizmi geliştirmiştir. Kübizmin büstlerindeki ilk örneği olan 1909 yılında gerçekleştirdiği kübist başta, yüzeyi parçalara ayırmış, ışığı normalden daha keskin bir şekilde belli noktalarda yoğunlaştırdığı formlar elde etmiştir. Kübizmle geleneksel perspektif ve uzam algısını kırmıştır. Doğaçlama bir çalışmanın ürünü olduğunu söylediği kübizmin serüveni kolajlar ve asamblajlara uzanır. Herhangi bir malzemeyi sanatının nesnesine dönüştürebileceğini fark eden Picasso, pek çok farklı malzemeyi sanatının nesnesine dönüştürür. Onları biçimlendirir ve heykellerinin bir parçası haline getirir. Malzeme ve teknik konusundaki sınırsız vizyonu ve kural tanımazlığı Picasso'yu katlayarak oluşturduğu oldukça kabaca oluşturulmuş geometrik kompozisyonlara ve büstlere ulaştırmıştır.



*Resim 4.1.4.3: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1932,
Alçı.*



*Resim 4.1.4.4: Pablo Picasso, Savaşçı Başı, 1933,
Alçı.*

Picasso, hayatı boyunca çok farklı üsluplarla üretimler gerçekleştirmiştir. Kübist, sürrealist, realist üslupları deneyimlemiştir. Farklı teknikler, yöntemler, biçimler kullanmaktan hiç çekinmemiştir. Marie Therese'e duyduğu aşkın yansıması olarak ürettiği sürrealist büstler, Marie Therese ile özdeşleştirilmiştir. Bu büstlerinde abartılmış geniş yüzeyleri kaplayan küçük detaylara başvurmuştur. Heykellerine biçim verirken, geleneksel yöntemlere bağlı kalmak zorunda hissetmemiştir.



Resim 4.1.4.5: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1961,
Metal, 28 × 21 × 9.5 cm.



Resim 4.1.4.6: Pablo Picasso, Kadın Başı Mougins,
1962, Metal üzerine akrilik, 32x24x16 cm.

Ölümün yüzünü ele aldığı *Ölümün Başı* heykeli, ölüm gibi bir konuyu dahi formun barındırdığı canlılık hissiyle aktarması bakımından oldukça çarpıcıdır.



Resim 4.1.4.7: Sylvette, Vallauris, 1954, Metal
üzerine müdahale, 69.9 x 47 x 7.6 cm.



Resim 4.1.4.8: Death's Head, 1944, Bronz.

4.1.5. Alberto Giacometti

Modernizmin ruhunu yalnızca sanatında değil bütün bir hayatıyla yansıtan Alberto Giacometti (1901-1966), bütün hayatı boyunca görme biçimi üzerine sorgulamaların ürünü diyebileceğimiz belki de en fazla sayıda büst üretmiş,

yüzlerde bilinmeyen bir gerçeğin gizlendiğine inanan bir heykeltıraştır. Hayatını saplantılı bir biçimde büstler ve figürler üreterek, gerçeğin arayışı içinde geçirmiştir. Çok sayıda yağlı boya eserler de üretmiştir. Bütün hayatını yüzlerle savaşım içinde geçirmesi, daha ayrıntılı bir incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Giacometti'nin sanatına dair daha anlaşılır bir inceleme yapabilmek için sık sık kendi ifadelerine başvurulmuştur.

20. yüzyıl sanatının önde gelen heykeltıraşlarından biri olan Alberto Giacometti, 10 Ekim 1901'de İtalyan İsviçre'sinin küçük bir köyü olan Borgonova'da doğmuş ve çocukluğunu Stampa'da geçirmiştir. Babası Giovanni Giacometti, dönemin post empresyonist ressamlarından biridir ve babasının bu sanat yaşantısı dolayısıyla Alberto Giacometti, çok küçük yaşlarda desen ve heykel çalışmalarına başlamıştır. İlk canlı modelden büst çalışması olan *Diego'nun Büstü*'nü, 1914 yılında yapmıştır.



Resim 4.1.5.1: Alberto Giacometti, Gözetleyen Baş,
1928-1929, Alçı, 40x36x6 cm.



Resim 4.1.5.2: Kübist Baş, 1934, Alçı.

Sanat yaşantısının ilk yıllarında canlı modelden büst çalışmaları üretmiş olan Giacometti, 1925 yılında artık bir nesneyi gördüğü gibi resmedemeyeceğini fark eder. Bu erken dönem eserlerinde kübist etkiler gözlenir. Bu yıllarıyla ilgili Yazılar kitabında Giacometti'nin şu ifadeleriyle karşılaşırız:

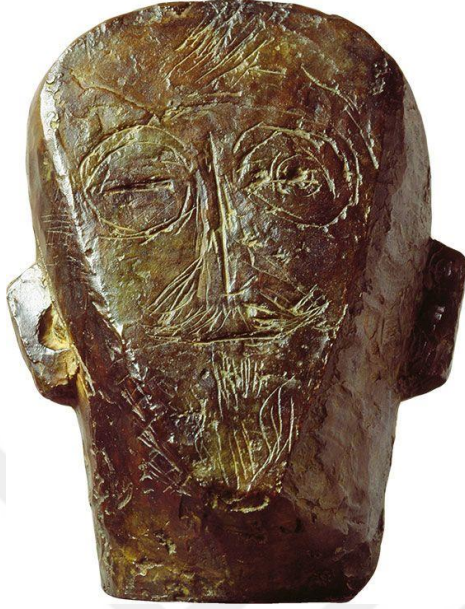
*"Gördüğüm şeyi biraz olsun gerçekleştirmek istediğimden, çaresizlik içinde, evde, belleğimi kullanarak çalışmaya başladım. Birazıyla da olsa, bu felaketten kurtarabileceğim şeyi gerçekleştirmeye çalıştım. Kübizme yaklaşan birçok deneme yaptıktan sonra, gerçeklik hakkındaki görüşüme daha yakın nesnelere yapmam ve bunu mutlaka yakalamam gerektiği sonucuna vardım."*⁶⁴

Gördüğü imgenin gerçekliğini yakalamakla ilgili büyük bir umutsuzluğa kapıldığı bu yıllarda sürrealist nesnelere üretmiştir. Ürettiği bu heykellerle sürrealist akımın önemli temsilcilerinden biri haline gelen sanatçı, *Yazılar* kitabında Pierre Matisse'e yazdığı bir mektupta bu dönemle ilgili şu ifadeleri kullanır:

*"Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni uygulandıran ya da içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir. Ne var ki bütün bunlar birbirini izliyor, birbiriyle çelişiyor ve çelişkilerle sürüp gidiyordu. Ayrıca, dolu ve dingin nesnelere ile keskin ve sert nesnelere arasında bir çözüm bulma isteği de duyuyordum. Buysa, o yıllar boyunca (yaklaşık olarak 1932-1934 arası), birbirinden oldukça farklı yönlere giden nesnelere yapmama neden oldu."*⁶⁵

⁶⁴ *Yazılar/Alberto Giacometti*, çev. Aykut Derman, 73.

⁶⁵ Alberto GIACOMETTİ, a.g.k., 75



Resim 4.1.5.3: Head of the father [Flat I], 1927-1930,
Bronz.



Resim 4.1.5.4: Kadın Başı (Flora Mayo), 1926, Alçı
üzerine müdahale.

1935’de bu gerçeküstücü sürecin ardından tekrar canlı modellerle çalışmaya dönen Giacometti, gerçeküstücü gruptan atılmıştır. Giacometti'nin tekrar modelden çalışmak istemesi sürrealistlerce, özellikle Breton tarafından pek hoş karşılanmamıştır. James Lord'un 'Bir Giacometti Portresi' adlı kitabında, bu yıllarla ilgili Giacometti'nin şu ifadeleriyle karşılaşırız:

“O yılların işleri için yalnızca, onları yapmanın benim için çok kolay olmuş olduğunu söyleyebilirim. Heykeller kafamda tamamlanmış olarak doğuyordu. Geriye kalan sorun sadece yapmaktan ibaretti ki bu da mekanik bir işti, fazla değil. O işte de Diego bana yardım ediyordu. Fakat sürrealist gruptan atıldım, çünkü canlı modellerden çalışmak istiyordum. Bu bir rahatlıktı. Yarışma duygusundan, sanatçıların birbiriyle rekabetinden, bazen kendi özgün malları olmayan fikirleri bile

kullanmalarından nefret ediyordum. Tam bir yalnızlık içinde çalışmaya başladığım zaman mutluydum.”⁶⁶

1935'te sürrealist akımdan atıldıktan sonra, gerçeklik tutkusuna, insan yüzünün tasvirini gerçekleştirme tutkusuna tekrar sarılmıştır. Gerçeğe dair arayışını doğaya, insana dönerek sürdürmüştür. Yazılarında kopya edimi üzerine kullandığı ifadelerden, sanatı, bilmenin aracı olarak gördüğünü anlıyoruz. Dolayısıyla daha iyi bilmek için gördüğü nesneyi, biçimi kopya etmesi gerektiğini düşünen bir sanatçının, model tutkusuna yenik düşmesi oldukça anlaşılır bir durumdur.



*Resim 4.1.5.5: Ottila'nın Büstü, 1938, Bronz,
5.3x4.8x2.7 cm*



*Resim 4.1.5.6: Anette Büstü, 1946, 19x16x9.5cm,
Alçı üzerine müdahale.*

Giacometti II. Dünya Savaşı yıllarında Cenevre'de yaşamış, 1945'de tekrar Paris'e dönmüştür. Bu yıllarda ürettiği heykellerinin boyutlarında küçülmeler gerçekleşmiştir. Bu heykeller arasında küçük boyutlu üretilmiş pek çok büst

⁶⁶ James LORD, **Bir Giacometti Portresi**, Çev: Erkut Sezgin, 90.

bulunur. Pierre Dumayet ile yaptığı bir söyleşide, heykellerindeki küçülmeleri şu ifadelerle anlatır:

“İş işten geçtikten sonra anladım. Nedeni şuydu: O kadının yapmak istediğim yontusuyla, tam tamına, onu sokakta, belirli bir uzaklıkta fark ettiğim anda belleğime yerleşen çok belirli görüntüyü canlandırmak istiyordum. Dolayısıyla ona, o uzaklıkta bulunduğu andaki büyüklüğünü vermeye çalışıyordum.”⁶⁷

Heykellerindeki küçülmeleri, gördüğü bir nesneyi gördüğü uzaklığa uygun ölçüde ele almasının bir sonucu şeklinde anlatır. Bu durum ise, figürlerin kendi mekanlarını ve kendi gerçekliklerini kurgulamalarına olanak tanır. Neredeyse varoluşsal bir saplantıya gömülen bir heykeltıraşın, form üzerinden bilinmeze ulaşma çabası olarak görülebilecek büstlerini de aynı saplantılarla üretir. Yüzlere karşı olan saplantısını şu sözlerle açıklar:

“İnsanların yüzleri bende neredeyse sanrı uyandırıyor, oldum olası bu hep böyle. Bilinmeyen bir işaret gibi, görülmesi gereken, ama ilk bakışta göremediğim bir şey varmış gibi.”⁶⁸

Giacometti de pek çok sanatçı ve düşünür gibi mimesis meselesine takılıp kalmıştır. Birebir taklidin ne kadar mümkün olabileceği sorusu, onun gerçeklik arayışını biçimlendirmiştir. Birebir aktarımdan kasıt, yalnızca biçimsel gerçeklikten de ötedir. Giacometti'nin heykellerinde aradığı, adeta bir ruhtur. Hayatını, öznedeki bu öze yaklaşabilme umuduyla geçirmiştir. Ama bağımsız bir sebep olarak mimesis, onu da aşan bir çelişkidir. Gördüğümüzden geriye kalan bir imgeyse eğer, taklidin taklidi ne tür bir gerçekliği karşılayabilir?

⁶⁷ Bkz. (65), GIACOMETTI, 320.

⁶⁸ Bkz. (65) GIACOMETTI, 298.

Yine kendi yazılarında, yüzlere anlam verme çabasının ürünü olan şu ifadelerle karşılaşırız:

“Başlar, kişiler, içimizin, dışımızın sürekli deviniminden başka bir şey değil, kendilerini durmaksızın yeniden oluşturuyorlar, gerçek bir tutarlılıkları, saydam yanları yok. Küp değiller, silindir, küre, üçgen de değiller. Devinim halinde birer kütle hepsi, değişen biçim ve hiçbir zaman bütünüyle kavranamayan. Ayrıca, bize gözler aracılığıyla bakan bir nokta ile bağlıymış izlenimi veriyorlar, onların gerçeği bu sanki, ölçülemez bir gerçek, sınırları olmayan bir mekân içinde ve bu mekân, önümde duran fincanın içinde durduğu ya da bu fincanın yarattığı mekândan başka bir mekân. Üstelik, tanımlanabilir hiçbir renkleri de yok.”⁶⁹



Resim 4.1.5.7: Diego'nun Büstü, 1955, Bronz



Resim 4.1.5.8: Diego'nun Büstü, 1956, Alçı

Yüzün zihindeki imgesini heykelde ve yüz özelinde yakalamaya çalışan Giacometti'den bahsederken, yüz saplantısının bir parçası olarak, göz ve bakışın,

⁶⁹ Bkz. (65) GIACOMETTİ, a.g.k, 252.

başın tüm gerçekliğini yönettiği inancından söz etmemiz gerekir. Canlı birinin yapılmış büstünü canlı kılabilecek tek şeyin bakışlar olduğunu düşünür sanatçı. Bakışların çarpıcılığını, modeliyle bir desen esnasında yaşadığı bir deneyimden örneklerle tarifler:

“Bir gün, bir genç kızın desenini yapmak istiyordum ki beni çarpan bir şey oldu; demek istediğim, birdenbire, karşımda, canlı kalan tek şeyin bakış olduğunu gördüm. Gerisi, kafatasına dönüşen baş, neredeyse bir ölünün kafatası olup çıkmıştı. O kişi ile ölü arasındaki fark da buydu: Onun bakışıydı.”

1960'lı yıllarda Venedik Bienali ve aldığı ödüller, ona uluslararası bir ün kazandırmıştır. 1965 sonrası Amerika'da açtığı pek çok kişisel sergisine şahsen katılmıştır. 1966 yılında yaşamı son bulmuştur. Ölmeden, seyirciden almayı başardığı bu yüksek beğeni, onu tatmin etmeye yetmemiştir. Onun bu arayışı, mutlak olanaksızlığa giden bir yoldur. Bir varoluşun, en derin imgesi ve anlamıyla taklidinin mümkün olup olmadığı sorusuyla ve saplantı derecesinde tutku, umutsuzluk ve şiddetli nevrozlarla hayatını geçiren sanatçı için bu düşünsel süreç, onun yalnızca üretim sırasındaki ruh hali olmaktan öte, tüm hayatına yayılan bir dünya gözlemidir.

“Benim yapmaya çalıştığımı yapmak olanaksız. Hiç kimse yapamaz. Zaten hiç kimsenin yapmaya çalıştığı da yok.”⁷⁰

Giacometti, modernizme, yalnızca sanatı değil tüm bir yaşamıyla ayna tutmuş bir sanatçıdır. Kırk yıl aynı sefil atölyede üretmiş, modern dönem bireyinin yalnızlığı ve gömüldüğü varoluşsal kaygıya, heykelleriyle çıkış yolları üretmeye çalışmıştır. Heykellerinde kullandığı yüzeyler, kaide çözümlenmeleri, görünenin ardındakini arayışı gibi pek çok etken, onu modernizmin önde gelen heykeltıraşlarından biri

⁷⁰ Bkz. (67) LORD, 74.

olmasını sağlamıştır. Hepsinden daha da fazlası büstlerde aradığı töz, onu imkansızın peşinde saplantılı bir arayışa ulaştırmıştır

4.1.6. Constantin Brancusi

Constantin Brancusi (1876-1957), geliştirdiği soyut biçimsel diliyle, modern sanatın öncü sanatçıları arasında yer alır. Heykellerinde ulaşmak istediği özü, ayrıntılardan arındırarak geliştirdiği soyut ifade biçimiyle yakalamaya çalışmıştır. Heykelleri, görünür gerçeğin tasvirine direnen biçimler taşır.

Brancusi, 1876'da Romanya'da bir dağ köyünde dünyaya gelmiştir. 1898 yılında Bükreş Güzel Sanatlar Akademisine girmiş, 1902'de mezun olmuştur. 1903 yılında Münih'e, ardından 1904'te Paris'e geçmiştir. Paris'de Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Antonin Mercié'nin atölyesine girmiş, iki yıl sonra okulu bırakmıştır. Maddi sıkıntılarla dolu geçen bu yıllarında, sanatına hayranlığını gizlemediği Rodin'in atölyesindeki kısa süreli asistanlık deneyiminin ardından *Büyük ağaçların gölgesinde hiçbir şey yetişmez* düşüncesiyle Rodin'in asistanlığından ayrılmıştır.

1900'lü yılların başlarında Paris'teki modern sanatçılara etki eden primitif sanat eserlerindeki stilizasyon, Brancusi'yi de etkisi altına almıştır. Primitif sanat eserlerindeki gibi yalın soyutlamalarla ürettiği heykelleri için en uygun çalışma tekniği bütünden yontarak ilerlemektir. Ahşap ve taştan tek parçadan yontarak büstler üretmiştir. Primitif etkilerin sanatçıyı ulaştıracağı nokta, formun en az müdahaleyle varlık kazandığı özsel formlar olacaktır. Edward Lucie-Smith, sanatçının tek parçadan yonttuğu heykellerine dair kitabında şu ifadelere yer verir:

“Doğu Avrupa halk sanatının zanaatkar geleneğine yakın olan Brancusi, doğrudan oyma uygulamasını yeniden başlattı; yüzyılın

başlangıç yıllarında Modernist heykeltıraşları derinden etkileyecekti bu uygulama.”⁷¹

Sanat yaşamının başlangıcında ürettiği eserlerde, Rodin'in etkileri görülür. Brancusi bunu inkâr etmediği gibi Rodin'in geliştirdiği özgürlükler olmadan bu tasarımları düşleyemeyeceğini söylemekten çekinmemiştir. Erken dönem büstlerinde ve *Öpücük* adlı heykelinde Rodin'le paslaşmalar gözlenir. *Öpücük* heykelinde sanatçı, Rodin'den oldukça farklı bir üslupla aynı konuyu ele almıştır. Sanat yaşamı boyunca aynı konuları birkaç kez ele almıştır. *Kuşlar* ve *Başlar* serileri bu tekrarlamalara örnektir. Modern dönemde pek çok sanatçı aynı konuyu tekrar tekrar ele almıştır. Cezanne'ın *Victorie Dağı*'nı tekrar tekrar konu edinmesi bu geleneğin başlatıcısı olmuştur.



Resim 4.1.6.1: Constantin Brancusi, *Esin Perisi*,
1917, 49.8x29.7x24.4 cm



Resim 4.1.6.2: Constantin Brancusi, *Mademoiselle Pogany [III]*, 1931

Brancusi, geliştirdiği soyut üslubun yanı sıra, kaide ve heykel ilişkisine dair çözümlenmeleriyle de heykelin tamamlayıcısı olarak görülen kaideyi heykelle

⁷¹ Bkz. (64) SMITH, 106.

bütün bir biçimde ele almıştır. Kaideye ve dolayısıyla heykelin sunumuna dair yepyeni bir bakış getirmiştir. 1938 yılında, Romanya'yı Birinci Dünya Savaşı'nda Alman güçlerine karşı savunurken ölen askerlerin anısına gerçekleştirdiği eseri *Sonsuz Sütun*, sanatçının önceki işlerinde kaide olarak tasarlanan formlarının bir tekrarı ve tek başına bir heykel olarak vücut bulmuş halidir. Ürettiği büstlerinde de aynı kaide çözümlmelerine gitmiştir. Heykelleriyle biçimsel ve anlamsal bütünlükler oluşturan, heykelin kendisi kadar tasarım değeri taşıyan kaideler kullanmıştır.

Erken dönem büstlerinde gerçeğe sadık kalmaya çalıştığı denemeleri de bulunmaktadır. Ulaşmak istediği formlara görünen gerçeğe sadakatle ulaşamayacağını fark etmiş, ilerleyen dönemlerinde ürettiği büstlerde, yansıtmak istediği karaktere olabilecek en yalın hamlelerle ulaşmaya çalışmıştır. Büstlerindeki portreleri, en sade ipuçlarıyla donatır.



Resim 4.1.6.3: Dünyanın Başlangıcı, 1924



Resim 4.1.6.4: Dünyanın Başlangıcı, 1920

Yalnızca bir dudak ya da ufacık bir detay olarak betimlenen bir göz ayrıntısı gibi. Brancusi'nin heykelleri, var olabilmek için taşıyabilecekleri en yalın biçimi, en

kusursuz formlarla aktarmaktadır. Böylelikle karmaşadan uzak, fazlalıklarından arınmış, formun oluşumunun kökenine uzanmaya çalışan biçimlere ulaşmıştır.



Resim 4.1.6.5: Uyuyan Yüz, 1910, Bronz, 16x25x18 cm.



Resim 4.1.6.6: Beyaz Negress II., 1926

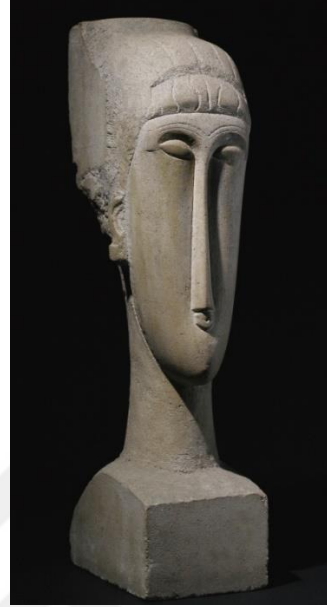
4.1.7. Amedeo Modigliani

Genellikle resimleriyle anılan ama kendisini daha çok bir heykeltıraş olarak gören Amedeo Modigliani (1884-1920), modern dönemin önemli sanatçılarından. Brancusi'nin öğrencisi olan Modigliani için heykel yapmak, büyük bir tutku olmuştur. Yaşadığı maddi sıkıntılar heykel üretmesini zorlaştırmıştır. Karşılaştığı zorluklara rağmen resim yapmayı bıraktığı birkaç yıl boyunca çoğunluğunu büstlerin oluşturduğu heykeller üretmiştir. Bu heykelleri de Paris'te o dönemlerde bol miktarda bulunan inşaat alanlarından topladığı taş bloklardan yonttuğu sanılmaktadır.⁷²

⁷² <https://www.tate.org.uk/art/lists/five-things-know-amedeo-modigliani>



Resim 4.1.7.1: Amedeo Modigliani, Baş, 1911-1912, Kireçtaşı.



Resim 4.1.7.2: Baş, 1911-12, Taş.

Heykellerinde geliştirdiği biçimsel üslup, resimlerinde çizdiği portrelerdeki karakterlerle benzerlik taşır. Uzun boyunlu portreleriyle bilinen sanatçının heykellerinde de uzatılmış formlar görülür. Heykelleri, Brancusi'nin ve Afrika maskelerinin etkilerini taşır. Brancusi'nin izlediği yolu takip ederek yüzeyin pürüzsüz mükemmelliğini korumuştur. Primitif heykellerdeki stilize biçim dilini heykellerinde kullanmıştır. Primitif sanat eserlerindeki stilize edilmiş yalın formlara dayalı soyut dil, Modigliani'nin heykellerinin genel karakteristiğidir.

Tüm yaşamı boyunca sağlık problemleriyle hayatını geçirmiş olan sanatçı henüz 36 yaşında hayatını kaybetmiştir. Yaşadığı maddi ve sağlık sorunlarına rağmen yağlı boya portre ve resimleri kadar çok olmasa da çok sayıda büst eserler üretmiştir.

4.1.8. Alexander Calder

1898 yılında Amerika'da, sanatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Alexander Calder (1898-1976), telden yaptığı heykelleri ve mobilleri ile bilinen bir heykeltıraştır. Aldığı mühendislik eğitiminin ardından kısa bir süre

mühendislik yapmış ancak yeterince mutlu hissetmeyerek sanata yönelmiştir. Tek bir çizginin devamlılığı ile bütünsellik yakaladığı desenler ve heykeller üretmiştir. Paris'e taşındığı ilk yıllarında, sirklerden çok etkilenmiş, sirk hayvanları ve akrobatlarını üç boyutlu biçimlendirdiği, neredeyse hareketli oyuncaklar olarak nitelenebilecek eserler üretmiştir.

Boşlukta asarak sergilediği, tel malzemeyle ürettiği heykelleri, hem tel gibi bir malzemenin kullanımı hem de boşluğun ve gölgenin heykelle dahil olması açısından önemli bir yeniliktir. Asarak ya da kaide üzerinde çeşitli biçimlerde sergilediği çizgisel değerlere sahip bu heykeller, izleyiciye tek bir açıdan değil, pek çok farklı açıdan görsel deneyim fırsatı sunmaktadır. Calder'in boşlukta devinen heykelleri, Duchamp'ın 'mobil' şeklinde söz etmesinin ardından bu adla anılacaktır. Paris'de geçirdiği yıllarda, Mondrian'ın atölyesini ziyareti esnasında, pencereden gelen keskin ışıktan etkilenerek gölgesiyle birlikte var olan kesintisiz bir çizgiden oluşan eserlerini üretmiştir.



Resim 4.1.8.1: Babe Ruth, 1936, Tel.



Resim 4.1.8.2: Frank Crowninshield, 1928, Tel.

"Ben bakması eğlenceli şeyler yapmak istiyorum" ifadesini kullanan Calder'in mühendislik deneyimini oyun dürtüsüyle birleştirerek oluşturduğu hareketli sirk heykelleri, kinetik heykelin öncü örneklerindedir. Boşlukta asılı sergilenen

heykellerin bir diğerk önemli özelliği ise seyirciye sunduğu her bir anlık deneyimin, yalnızca o ana özgü olmasıdır. Hem seyircinin hareketli olması hem de boşlukta devinen heykelin hareket ediyor olması izleyici ve seyirci arasında her an değişen ve tekrar gerçekleşmesi neredeyse olanaksız sayılabilecek bir görüş açısı oluşturmaktadır. Bu özelliğiyle Calder, heykele yeni bir deneyimleme imkânı kazandırmış bir sanatçıdır. Öndin, kitabında Calder'in asarak sergilediği heykellerin sunduğu deneyimleme biçimi için şu ifadeleri kullanır:

“Belirlenimcilik kategorisi ile yapıt, artık önceden kestirilebilen bir erekle donatılmaz, yorumcunun dilediği gibi hareket edebileceği bir alan olur. Her yorumda yeni bir anlam kazanan yapıtta, sürekli ileriye dönüklük söz konusudur; kendisinde her zaman görülecek başka şeylerin olduğunu vaat eder. Böylece, yapıt bir biçim içine girmiş sonsuzluğun açılışı gibidir. Yapıtın sonsuz sayıda görünümünün olması, eserin kurgulanış biçimine dayandığı gibi, yorumcuların bakış açılarının farklılığından kaynaklanır. Açık yapıtta, yorumcuların sayısız bakış açısını, yapıtın sayısız görünümleri karşılar. Yorumcu yapıtı görünümlerinden biriyle kavrarırken, yapıt da kendine özel bir anlam verecek yorumcuyu bekler: Yorumcuların sayısız bakış açısı ve yapıtın sayısız görünümleri (karşılıklı olarak) birbirini yanıtlar.”⁷³

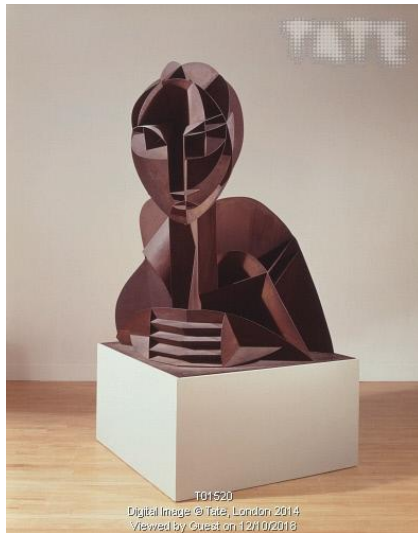
Calder, heykellerinde tellerin olanak tanıdığı çizgisel değerleri boşlukla paslaşma aracı olarak kullanır. Boşlukta devinerek süzölen bu portrelerde kişiler, karikatürize bir ifade ile betimlenir. Kendi portreleri de dahil olmak üzere pek çok portre heykeller üretmiştir. Modern sanatın malzeme keşfine yönelik ruhunun Calder'i de etkilediği görölmektedir. Mondrian'ın atölyesini ziyareti

⁷³ Bkz. (41) ÖNDİN, 119.

sırasındaki pencereden süzülen ışığı gözleminin sonucu olarak ortaya çıkan bu heykeller, çizgisel değerleri ve boşlukta oluşturduğu gölgeleriyle dönem sanatına kazandırılmış özgün portrelerdir.

4.1.9. Naum Gabo

Rus heykeltıraş Naum Gabo (1890-1977), 20. Yüzyıl heykeline inşacı geleneği getiren sanatçılardandır. Hayatına Rusya'da başlamış, devrimin ardından ülkesindeki toplumcu gerçekçilik baskısından kaçarak İngiltere'ye geçmiş, daha sonra Amerika'ya yerleşmiştir. Berlin'de aldığı tıp ve doğal bilimler eğitiminin ardından mühendislik eğitimi almış, bu eğitimlerin ardından, kardeşi Pevsner'in de etkisiyle heykel yapmaya başlamıştır. Heykellerinde, aldığı mühendislik eğitiminin etkileri hissedilir. Genel heykel algısındaki kütlenin yapısı yerine, konstrüksiyonlarını görünür kıldığı hacimsel bir kütle etkisinin peşinden gitmiştir. 1915 yılından itibaren üretmeye başladığı inşacı heykellerindeki vizyonunu oluşturmasında, Picasso'nun atık malzemelerden ürettiği heykellerin payı vardır.



Resim 4.1.9.1: Naum Gabo, Baş No. 2, 1916, Çelik.



Resim 4.1.9.2: İnşa Edilmiş Baş No. 1, 1915, Kontrplak.

Konstrüktivist geleneğin işlevsel yanını vurgulayan Tatlin'den farklı olarak Gabo, heykelin işlevselliğinden ziyade, kendi başına anlam kazanan, kendi içeriğini oluşturan yapıda olması gerektiğine inanmış, saf sanatın peşinde olmuştur. Bir mühendis gibi inşa ettikleri heykelleri için, Anton Pevsner ile birlikte oluşturdukları 1920 tarihli saf inşacı heykel kuramını açıkladıkları 'Gerçekçi Manifesto'da şu ifadeler yer alır:

Biz derinliği mekânın yegâne resimsel ve plastik biçimi olarak kullanıyoruz...

Heykelde heykelsi bir öğenin kütlesini kabul etmiyoruz. Her mühendis somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütlenin niceliğine bağlı olmadığını bilir... örneğin bir ray, bir giriş gibi. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyargıları tekrar etmektesiniz. Burada (bu sergide) biz dört düzlem olarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegâne mekânsal biçim olarak ele alıyoruz."⁷⁴

Malzeme kullanımında her zaman deneysel bir yaklaşım içinde olan sanatçı, heykellerinde plastik, cam, metal plaka, tel, karton, tahta vb. endüstriyel malzemeler kullanır. Geleneksel kütle anlayışının yerine, uzamı heykelin derinlerine ulaştırarak heykelin kendini içeriden biçimlendirmesini sağlamış, heykelin derinliği ve çizgi değeri üzerine yoğunlaşmıştır. Sabit izleyiciye, görebileceği en fazla sayıda potansiyel görüş açısını sunduğu geometrik soyut büstler üretmiştir. Thierry de Duve, *Ex Situ* adlı makalesinde Gabo'nun heykellerini bu anlamda oylumsal olarak tanımlamıştır ve şöyle açıklar:

⁷⁴ Bkz. (62) ANTMEN, 115.

“Onlara göre, heykel nesnesi bir mekânı kütleyle somutlaştıramaz. Gabo ve Pevsner, hacimsel heykel anlayışının karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olarak alan oylumsal heykel anlayışını çıkarırlar: Heykel, çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun izdüşümünü oluşturur. Bu sanatçıların heykellerinde genellikle boş bir orta alan vardır; söz konusu alan maddeselliğiyle yapının varlığına tanıklık etmek yerine, yerden uzama dönüşümün gerçekleştiği potansiyel kaynaktır.”⁷⁵

Büstlerinde kapalı kütlelerdense, görünür konstrüksiyonlarla inşa edilmiş açık geometrik yapılara başvurmuştur. Uzamı kütleden ayrı bir unsur olarak görmemiş, oluşturduğu iç boşluklarla heykelin bünyesine katmıştır. Gerçekçi Manifesto’da kütle ve uzam ilişkisine dair fikirleri şu ifadeler yer alır:

“Heykelin uzamı kendini dışarıdan biçimlendiremez, buna bağlı olarak uzamı belirleyen katı kütleler değildir; heykelin uzamı kendini içeriden, benzersiz, tutarlı ve sürekli bir derinlik olarak biçimlendirir.”⁷⁶

Gabo’nun kardeşi Pevsner de Naum Gabo gibi inşacı heykel geleneğinde heykeller üretmiştir. Her açıdan olabildiğince fazla ihtimali barındıran ve farklı etkilere ulaşan, bu gösteriyi perçinleyecek şeffaf malzeme kullanımıyla, endüstriyel malzemeyi heykelin aktarım aracına dönüştürmüşlerdir.

⁷⁵ Thierry de DUVE, **Ex Situ**, Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, 2002:82, 111-121.

⁷⁶ DUVE a.g.m, 111-121.



Resim 4.1.9.3: Antoine Pevsner, Baş, 1923-1924, Selüloit.

5. SONUÇ

İnsan varlığını sorgulamaya yüzünden başlar. Diğer canlılardan farklı olarak, sahip olduğu benlik bilinci, yüz aracılığıyla edinilmiş bir bilinçtir. Yüzü betimleyen büstler ise her dönemde bireylerin dünya algısına göre şekillenmiş, toplumsal dönüşümlerden etkilenmiştir.

Sanayi toplumuna geçişle yaşanan doğadan kopuş, her ne kadar bireyin etkinliğinin göstergesiye de seri üretim sistemlerinin de etkisiyle, bireylerde derin bir yabancılaşma haline yol açar. Seri üretimin sonucu olarak bireyler, kendi ürünlerine dahi yabancılaşır. Yaşanan savaş dolu yıllar da bu yabancılaşma sürecini desteklemiş, kendini toplumdan soyutlayan, bu yabancılıktan kurtulamayan bireyler ortaya çıkarmıştır. Aklın egemenliğiyle doğa karşısında etkinlik kazanan insanın, yaşanan savaş dolu huzursuz yılların ardından akla olan daimî güveni sarsılmış, aklın dayatmalarından kurtulma yoluna gidilmiştir. Modernizm, aklın dayatmaları karşısında yaşanan krizin sonucu olarak ortaya çıkmış, yoğun kentleşmenin ve sanayileşmenin de etkisiyle, bireyler kendi dünyalarında yalnız bırakılmıştır. Modernizmle örtüşen bir zamanlamayla yayılan varoluşçuluk ve nihilizm gibi felsefi düşünceler de bireyin yalnızlığının

ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Yine bu süreçte, Sigmund Freud'un bilinç altına yönelik ortaya attığı görüşler de içsel olana ilgiyi arttırmış, kendine yönelik keşiflerin yolunu açmıştır. Fotoğrafın erişilebilir bir teknolojiye dönüşmesi,

Görünür gerçekliğe sadakatten vazgeçen sanatçılar, görünürün ardındaki gerçekliğin arayışı içerisine girmiştir. Tüm bu gelişmelerin ardından, modernizm döneminde etkin olan saf sanat algısının paralelinde, üretilen büstler de saf sanat algısının ürünü olmuşlardır. Metin içerisinde yer alan örneklerdeki özgün üsluplarla ve yeni arayışların sonucu olarak üretilen büstler özelinde gerçekleşen durum ise, bir kişiyi temsil etme çabasından vazgeçilmiş olmasıdır. Modernizmin getirdiği doğaçlama ruhu ve malzeme keşfine yönelik eğilim, büstlerin gittikçe özgürleşen üsluplar, teknikler ve malzeme zenginliğiyle üretilmesine olanak sağlamıştır.

Modernizm süresince yüzün, kendi disiplini olan heykel sanatında ele alınışı üzerine araştırma yaparak, günümüz toplumu ve insanına dair daha geniş perspektiften sunulan bir bakış geliştirebilmek hedeflenmiştir. Bu sebeple, kendi üretimlerinde de yüze ayrıcalıklı bir konum verilmiş, yüzün temsil değeri üzerine sorgulama niteliğinde bir metin oluşturulmaya çalışılmıştır.

6. UYGULAMALAR

Heykellerim yüze karşı duyduğum özel bir ilginin sonucu olarak şekillendi. Bana göre insanların en etkileyici parçası olan yüzler, hayatımın her ânında ilgimi çeken ve incelemekten kendimi alıkoyamadığım bir ayrıntı olunca heykellerim de yüzü kapsayan formlara dönüştü.



Resim 6.1: İsimsiz I, 2018, Alçı, Kumaş, 23x25x30cm



Resim 6.2: İsimsiz I, 2018, Alçı, Kumaş, 23x25x30cm

Yüzlerimiz, karşılıklı iletişimin baş sahnesi, olmazsa olmazdır. Başkasıyla karşılaşma anında, duyguların tetikleyicisi aynı zamanda dışavurum alanıdır. Birey, kimliğini, toplumsal rolünü, adını, duygularının dışavurumu olan ifadelerini yüzünde taşır. Bu bağlamda yüzler, bireyin toplum içindeki konumunun belirleyicisi olma özelliği taşır. Toplumsal ilişkilerin temelinde, yüz üzerinden biçimlenen zihinsel şemalar yer alır. İnsanları yüzüyle kodlar, yüzüyle tanır, yüzüyle hatırlarız. Beynimiz gördüğü tüm yüzleri tanımlamaya, zihinsel

şablonlara konumlamaya meyillidir. Bunu öylesine kanıksamışızdır ki, bu yetinin eksikliği bir hastalık olarak değerlendirilmektedir. Tanıdığımız insanların gerçekliğini ve bizim için anlamını anımsayamadığımız vakalar tıp literatüründe bir hastalık olarak yerini almıştır. Tanıdık yüzleri kodlama, hayatta kalma çabasının evrimsel bir parçasıdır. Bu yetinin yitimi, bir arada olma gereksinimi duyan insan için hayatta kalma ihtimalini azaltacak bir etkidir. İngesel bir anlam taşımayan, yabancı, tanımsız olan, kaygı uyandırır. Beynin sürekli kodlama ve anlamlandırma çabaları, bireyin toplumsal konumunu elde edebilmesi ve koruması için geliştirilmiş bir refleks niteliği taşır.



Resim 6.3: İsimsiz II, 2019, Alçı ve Kumaş, 28x22x35 cm

Yüzümüz, imgesel boyutta tek başımıza sahip olamadığımız bir parçamızdır. Birey, yalnızca ayna karşısında erişebildiği yüzüne, başkasının bakışı aracılığıyla erişir. Başkası, ayna işlevi görür. Her bir bakış, her bir yüze bireysel bir anlam yükler. Ve yüzün sahibini bu anlamsal bütünlük sınırları içerisine hapseder. Böylece yüz, başkasının bakışı aracılığıyla toplumsal konumunu kazanır. Deforme olmuş bir yüze sahip olan kişinin hayatını zorlaştıran da tam da bu nedenle başkasının bakışıdır. Yüzler, hayatımızın her zerresine yayılan ve biz farkına bile varmadan hayatımızdaki pek çok şeyi konumlandıran bir ayrıntı olma niteliği taşır.



Resim 6.4: *İsimsiz II*, 2019, Alçı ve Kumaş, 28x22x35 cm

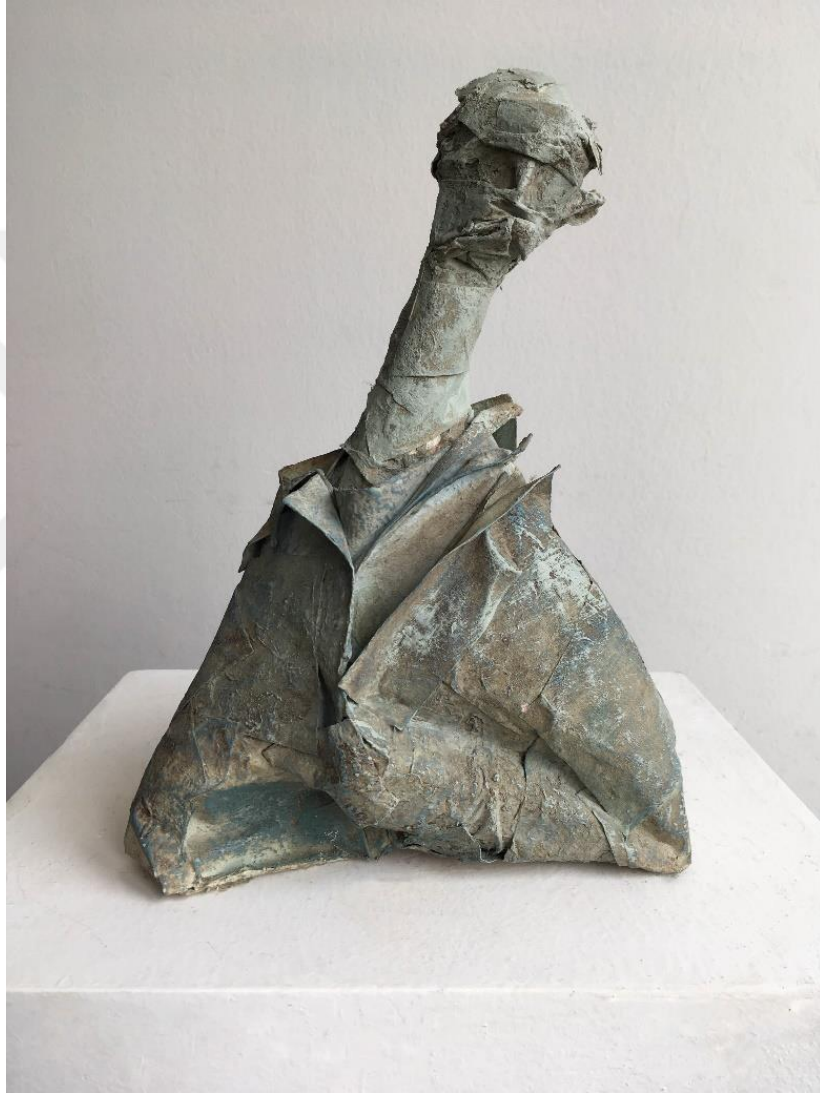


Resim 6.5: İsimsiz II. Detay

David le Breton “Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme” adlı kitabında “Yüz bireyi içerir, birey de yüzün tekilliğini” der. Yüzü, bedensel ayırımın alanı olarak tanımlar. Bireyin tekilliğini vurgulayıp, toplumsal anlamda ona işaret etme konusunda bedende ondan uygun bir parça olmadığını dile getirir. Yani yüzümüz, en öznel yanımızdır. Yüz, ‘ben’i ‘ben’ kılan, aynı zamanda ‘ben’in farklılığını en keskin şekilde ortaya koyandır.



Resim 6.6: İsimsiz III, 2019, Alçı ve Kumaş, 30x27x36 cm



Resim 6.7: İsimsiz IV, 2019, Alçı ve Kumaş, 18x8x20 cm



Resim 6.8: İsimsiz,, 2019, Alçı ve Kumaş, 21x17x30 cm



Resim 6.9: İsimsiz VI, 2019, Alçı ve Kumaş, 14x10x30 cm



Resim 6.10: İsimsiz VII, 2019, Alçı ve Kumaş, 18c15x27 cm



Resim 6.11: İsimsiz VIII, 2019, Alçı ve Kumaş, 17x16x27cm



Resim 6.12: Toplu Görünüm

Bireyin benlik algısı yüz üzerinden şekillenir. İnsanı, diğer canlılardan farklı kılan yanlarından biri sahip olduğu benlik bilincidir. Bireyin benlik bilincini oluşturmasında yüzün ve hatta yüz yüzeliğin hafife alınamayacak bir katkısı vardır. Lacan'ın ayna kuramı, bir bebeğin diğer canlılardan farklı olarak, ayna karşısında kendi yüzüyle karşılaşma anındaki farkındalığına ve bu farkındalığın sonucu olarak benlik bilincinin, kendiliğinin oluşmaya başlamasına dayanır. Ayna karşısında yüzüyle karşılaşan bebek, annesinden ayrı, bağımsız bir canlı olduğunun idrakine varır. Kendiliğine erişen bebek, annesi gibi diğer nesnelerin de kendisinin dışında varlıklar olduğunu farkına varır. Bu an, bireyin başkasından ayrıldığı, bir başkasına dönüştüğü andır.

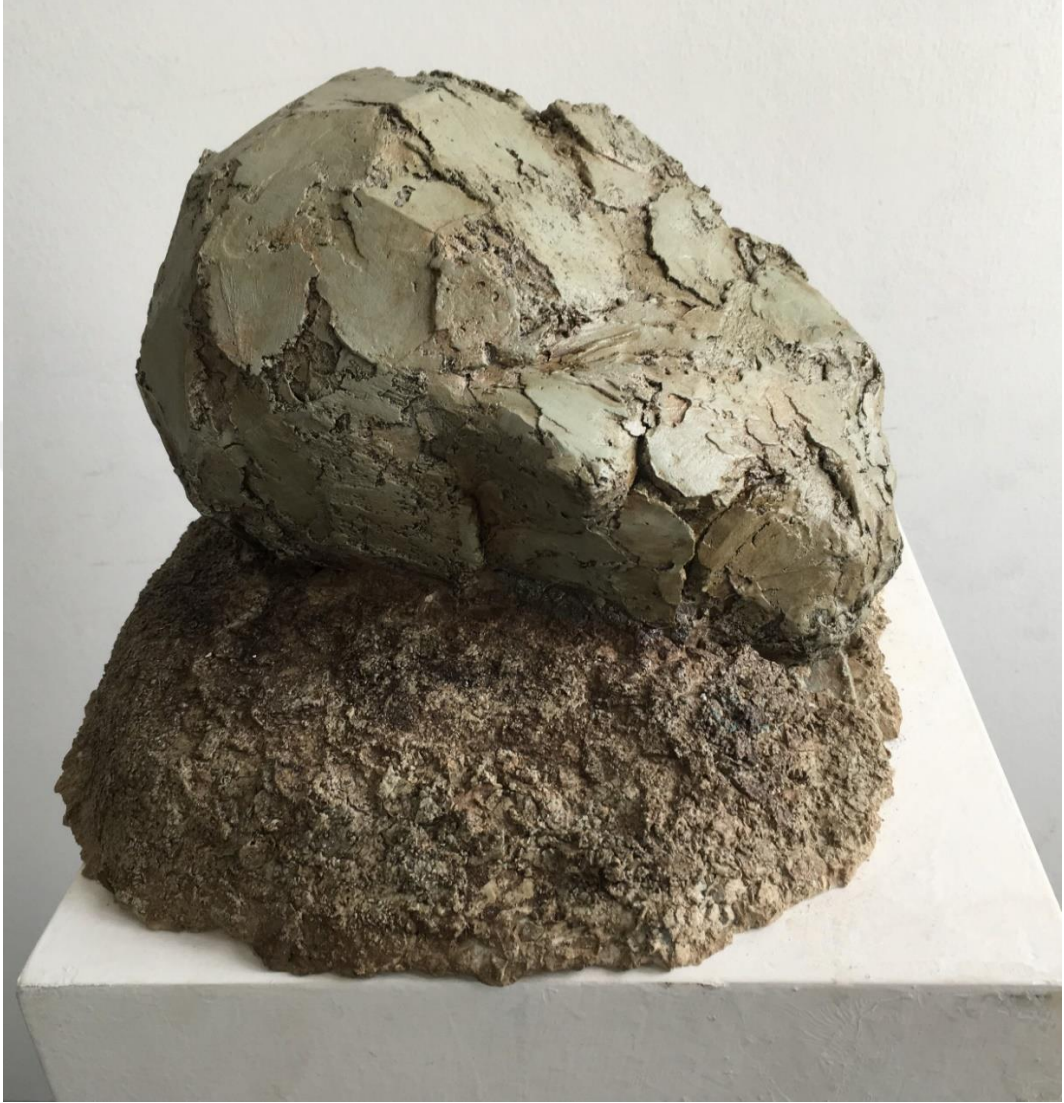
“Lacan'a göre bebek annesi ile ayna evresi denen bir dönemi yaşar. Bu dönemde bebeğin kendine yabancılaşması ve özdeşleşmesinin başladığı dönemdir diyebiliriz. Bebek ayna da

kendisini ya da kendi aksini görünceye kadar annenin bir uzantısı ya da bir parçası olarak yaşamına devam eder. Kendini besleyen ve koruyan annesi ile bir bütünlük duygusu yaşar... O ana kadar kendisini annesinin bir parçası olarak gören bebek, aynadaki aksini görmesi sonrasında kendini bu ayna aksi ile özdeşim kurarak oluşturur. Bu döneme Lacan ayna evresi demektedir.”⁷⁷

Benlik algısı bile yüz basamağında şekillenirken, üretimlerimde anlamsal bir derinliğe varmak ve evrensel sözler söyleyebilmek için yüzden daha uygun bir konu olamazdı.

Heykellerim hem biçimsel hem de kişisel bir keşif sürecinin ürünleri. Doğaçlama çalışma disipliniyle oluşturduğum bu yüzlerde en dikkat çekici nokta uyku halinde olmaları. Yüzlerin tüm ifadelerden arınmış olduğu uyku hali, var olan tüm yüzlerin bulunduğu ortak bir payda bana göre. Bunun yanı sıra uyuyan yüzler, derin bir uykuya özlemin dışavurumu olarak okunabileceği gibi sonsuz dinginliğin ifadesine ulaşabilme çabasının da ürünü aynı zamanda.

⁷⁷ Kâmil TUZGÖL, **Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu**, Türkiye Psikoterapi Dergisi, 2018, 41-53



Resim 6.13: Derin Uyku, 2019, Alçı, 30x50x28 cm



Resim 6.14: Derin Uyku II, 2018, Alçı, 27x15x21 cm



Resim 6.15: Derin Uyku II.



Resim 6.16: Derin Uyku III, 2018, Alçı, 35x28x20 cm



Resim 6.17: Derin Uyku III.



Resim 6.18: Derin Uyku IV, 2018, Alçı, 23x20x19 cm

Heykellerim herhangi bir temsil çabası içermemekteler. Yüzleriyle sahneler. Ürettiğim büstlerdeki karakterler, izleyiciye gündelik karşılaşmalara benzer sıradan bir karşılaşma olanağı sunuyor. Fakat gündelik karşılaşmalardaki görünümlerin mükemmel olma çabasından farklı olarak, deforme olmuş, tanımsız kimlikler taşımaktalar. İzleyicinin gördüğü anda tanımlayamayacağı, zihninde konumlandıramayacağı ve yabancı olan yüzlerle, görünen gerçekliğe alternatif bir gerçeklik sunarak izleyicisini kendi gerçekliğine davet eden yüzler ve büstler kurgulamaya çalıştım. Bünyelerinde barındırdıkları tanımsızlık ve

başkalık, her şeyi sınıflamaya, etiketlemeye, ötekileştirmeye eğilimli zihinlerimize karşı geliştirmek istediğim bir direnç. Yüzün, ona uzanan her bakışla farklı anlamlara erişen hallerini ortaya koyma çabası.



Resim 6.19: Gregor Samsa, 2019, Alçı, 21x13x20 cm



Resim 6.20: Gregor Samsa

Ne birbirinden uzakta ne de bir arada yaşamak konusunda başarılı olamadığımız günümüz toplumunda, yüzlerimiz umut vaat eden tek çıkış yolu gibi geliyor. İnsanlar arası uzaklıkların azalması için tek çözüm biraz daha yüz yüzelik gibi görünüyor. Gerçekten bakan ve gören gözlerle gerçekleşen bir bakışım. Fakat bunun tam aksine, samimiyet ve gerçeğin içinin boşaltıldığı, yüzlerin sosyal medya üzerindeki vitrinleri donattığı günümüz dünyasında yüzler de bir imaj artık yalnızca. Anlamsal derinlikten yoksun, kitlesel linçlerin hizmeti altında ve metaya dönüşmüş durumda.



Resim 6.21: Derin Uyku V, 2019, Alçı, 20x16x15 cm



Resim 6.22: Derin Uyku V.

“Uyuyan yüz. Ağlayan, gülen, kasılan, şaşırın, utanan, dalan, donan ifadelerin sonsuz değişkenlik panayırı. Yüzün yüzlerce hali, bütün yüzlerin bütün halleri. Bin bir surat. Bin bir suret. Sahici ve yapay maskeler kataloğu. Portreler, profil taslakları, vesikalık fotoğraflar, peliküllerin karelerinde sıçrayan, aynalara, parlak yüzeylere, kalıplara fırlayan, boyanan, değişen, değiştirilen yüz taslakları.

Belki de hiçbir yüzün aslı yoktur.”

Enis Batur, Başkalaşımın I-X

7. KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. 2008. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. 1. Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Araz, Güldane. 2014. «Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri.» *Akdeniz Sanat Dergisi*, Temmuz: 9-16.
- Batur, Enis. 2016. *Başkalaşımalar I-X*. 1. Basım. Düzenleyen: İ. Utku Kavasoglu. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. Erişildi: 2018.
- Batur, Enis, dü. 2015. *Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, Charles. 2004. *Modern Hayatın Ressamı*. Düzenleyen: Ali Artun. Çeviren Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. 2012. *Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çeviren Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, John. 2018. *Portreler*. 1. Basım. Düzenleyen: Tom Overton. Çeviren Beril Eyüboğlu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, Marshall. 2013. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. 16. Çeviren Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bloch, Ernst, George Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, ve Theodor Adorno. 2016. *Estetik ve Politika Realizm-Modernizm Çatışması*. Düzenleyen: Ali Artun. Çeviren Elçin Gen, Taciser Belge ve Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bülbül, Müberra. 2017. «Portre ve Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi.» *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 95-111.
- Ceran, Yaylagül. 2003. «Batı Medeniyetinin Tarihi Serüveni İçinde Anlamlandırılan Yetkin Özne Modeli: Modern Özne.» *Akademik Araştırmalar Dergisi* , Mayıs-Temmuz: 119-150.
- Childs, Peter. 2010. *Modernizm*. 1. Baskı. İstanbul: Sitare Yayınları.
- Coşkun, İsmail. 2012. «Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme.» *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, Şubat : 45-70.
- Danto, Arthur C. 2014. *Sanatın Sonundan Sonra* . İkinci Baskı . Çeviren Zeynep Demirsü. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Duve, Thierry De. 2002. «Ex Situ.» *Sanat Dünyamız*, 111-121.
- Ekici, Deniz Korkmaz. 2013. «Fayyum Portreleri.» *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27-36. Erişildi: 2018.
- Erden, Osman. 2016. *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Erol, Seda. 2011. *Heykelde "Boşluk" Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası*. Doktora Tezi, Sanat Tarihi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Gasset, Jose Ortea Y. 2017. *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. 3. Baskı. Çeviren Neyyire Gül Işık. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gay, Peter. 2017. *Modernizm, Sapkınlığın Cazibesi Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine*. 1. Basım. Çeviren Sibel Erduman. İstanbul: Everest Yayınları.

Giacometti, Alberto. 2005. *Yazılar/Alberto Giacometti* . Düzenleyen: Mary Lisa Palmer ve François Chausse . Çeviren Aykut Derman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Giddens, Anthony. 2018. *Modernliğin Sonuçları*. Çeviren Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gombrich, E.H. 2009. *Sanatın Öyküsü*. Çeviren Erol Erduran ve Ömer Erduran . Remzi Kitabevi.

Hauser, Arnold. 2006. *Sanatın Toplumsal Tarihi Rokoko, Klasizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. Çeviren Yıldız Gölönü. Cilt 2. Ankara: Deniz Kitabevi.

İskenderzade, Lale Avşar. 2010. «Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar.» *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (24): 255-269.

Kamözüt, Cem. 2015. «On Yedinci Yüzyıl Bilim Devriminin Hazırlayıcısı Olarak Mediciler ve Michelangelo.» *Kilikya Felsefe Dergisi* 0 (1): 23-43. Erişildi: 2018.

Karaca, Rüştü. 2014. *Informadika: Toplumların Çöküşü ve Paskalya Adası* . Cuma Kasım. Erişildi: Ekim Salı, 2018. <http://informadik.blogspot.com/2014/11/toplumların-cokusu-ve-paskalya-adas.html>.

Kırılmaz, Harun, ve Fatma Ayparçası. 2016. «Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansıması.» *İnsan&İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, 32-58. www.insanveinsan.org .

Klee, Paul. 2013. *Modern Sanat Üzerine*. Çeviren Kaan Çaydamlı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın .

Krauss, Rosalin. 2002. «Mekâna Yayılan Heykel.» (Yapı Kredi Yayınları) (82): 103-110.

Lord, James. 1995. *Bir Giacometti Portresi*. Çeviren Erkut Sezgin. Nisan Yayınları .

Lucie-Smith, Edward. 2004. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çeviren Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz ve Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

Öndin, Nilüfer. 2009. *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*. Düzenleyen: Banu Mahir. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları. Erişildi: 2018.

Özgan, Ramazan. 2013. *Roma Portre Sanatı I*. Düzenleyen: İbrahim Karaoğlan. İstanbul: Ege Yayınları.

Rilke, Rainer Maria. 2002. *Rodin*. Çeviren Kamuran Şipşal. Cem Yayınevi.

2007. *Rodin Katalog*. Boyut Yayın Grubu.

Rodin, Auguste. 2006. *Düşünce Kıvılcımları*. Düzenleyen: Demet Elkatip. Çeviren Ayşegül Sönmezay. İstanbul : Alkım Yayınevi.

Şahin, Hikmet. 2016. «Modern Sanatta Geleneğin Reddi.» *Akademik Sanat*, Ocak: 76-85.

Sartre, Jean Paul. 2018. *Varoluşçuluk*. 28. Baskı. Çeviren Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları.

Saygın, Arda Umut. 2016. «Anthony Giddens'ın sosyolojisinde modernliğin boyutları.» *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 69-80.

Tilburg, Jo Anne Van. 2009. *Facts About Rapa Nui (Easter Island)*. 17 Nisan.
Erişildi: 2018. <http://www.eisp.org/120/>.

Tuzgöl, Kâmil. 2018. «Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu.»
Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi 41-53.

Uysal, Arzu. 2015. «Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine.» *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Haziran: 107-122.

Yetkin, Suut Kemal. 1977. *Barok Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet. 2006. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Düzenleyen: A.
Nahide Yılmaz. Ankara: Ütopya Yayınları .

8. ÖZGEÇMİŞ

Gamze BAŞ

Ankara,1992

gmzekckk@gmail.com

Eğitim

2018, MSGSÜ Heykel Bölümü, Yüksek Lisans

2011-2016, MSGSÜ Heykel Bölümü, Lisans

Sergiler / Sempozyumlar

2018, 8. Bazaart Sergisi, İstanbul

2017, Odunpazarı Belediyesi 3. Uluslararası Ahşap Heykel Festivali, Eskişehir

2017, Kuru Belediyesi Genç Heykel 3. Ahşap Sempozyumu, Yalova

2017, Mimar Sinan Koşusu Kupa Tasarımı Yarışması Sergisi, İstanbul

2017, Turgut Pura Vakfı Heykel Yarışması Sergisi, İzmir

2016, Ulus Lions Genç Girişimciler Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, İstanbul

2016, İpek Ahmet Merey Sanat Ödülleri Yarışması Sergisi, İstanbul

2016, "Patpat" Msgsü Heykel Bölümü Sergisi, İstanbul

2015, Ulus Lions Genç Girişimciler Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, İstanbul

2015, "Geleneksel Mimariden Heykele" Ahşap Heykel Workshop, Erzurum

2014, İpek Ahmet Merey Sanat Ödülleri Yarışması Sergisi, İstanbul

2013, Ulus Lions Genç Girişimciler Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, İstanbul

2012, Birgi Yaz Çalıştayı, Ahşap Heykel, İzmir

Ödüller

2017, Erdemir Grubu Çelik Heykel Yarışması (İkincilik Ödülü)

2016, Sakıp Sabancı Sanat Ödülleri (Üçüncülük Ödülü)