

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ana Sanat Dalı

SÜRREAL FİĞÜRDE HAREKET VE BOŞLUK

Ayşe, ALP

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2015

Ayşe, Alp YÜKSEK LİSANS TEZİ MEÜ. 2015

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ana Sanat Dalı

SÜRREAL FİĞÜRDE HAREKET VE BOŞLUK

Ayşe, ALP

Danışman
Yrd. Doç. Nesrin KARACAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2015



**T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürlüğü**



YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sürreal Figürde Hareket ve Boşluk” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kurallara ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

07./05./2015

Ayşe ALP

(İmza)

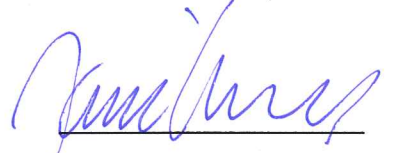
Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ayşe ALP tarafından hazırlanan “Sürreal Figürde Hareket ve Boşluk” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalı YÜKSEK LİSANS Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

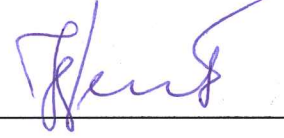
Üye



Yrd. Doç. Nesrin KARACAN

(Danışman)

Üye



Doç. Zeki U MAY

Üye



Doç. Melih APA

Onay
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

12/26/2015

Doç. Hüseyin DEMİR
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Günümüz sanatında Enstalasyon, Performans, Arazi sanatı gibi yeni sayılan, ancak eskimiş yönelimlerinin karşısında figüratif heykel yapıyor olmak; gelenekçi, çağdaş yönelimlere karşı duyarsız veya açık olmamakla suçlanabilmekte. Sanatta, olmazsa olmaz samimiyet açısından bakıldığında da, her çağa ilişkin ilginin samimi olup olmadığı da tartışılır. Sanatta modanın etkisi tartışılmaz olsa da samimi üretimler yapabilmek adına moda eğilimlere kapılmak yerine kişisel sürecin sorgulanması sonucunda üretim biçimi figüratif sanatla karşılık bulmaktadır.

Figüratif sanatın gelenekçi olduğu gibi eleştirileri kişisel olarak zaten almış bulunmaktayım. Tıpkı özellikle soyut sanatın ortaya çıktığında, figüratif sanata karşı gösterilen tepkilerde olduğu gibi. Sanat eğitimi almış biri olarak dünya sanatındaki bütün eğilimlerin farkında olmakla beraber, figüratif sanatı üretim alanı olarak belirlemiş bulunmaktayım.

Ayşe ALP

ÖZET

Bu çalışmada önce birbirinin karşıtı olan gerçek ve gerçeküstü kavramları tanımlanmış ve tarihsel süreç içinde bu tanımların sanatsal karşılığı irdelenmiştir. Ayrıca primitif dönemden günümüze kadar gerçek ve sürreal kavramları, sanat tarihinde ele alınışları ve farklı dönemlerin farklı kavrayışları incelenmiştir.

Figüratif heykel form diliyle gerçekliğe yaklaşan ancak o kadar da gerçeküstü bir nesnedir. Bu yüzden çalışmanın ana konusu olan ve kişisel üretimlerle birlikte değerlendirilen Sürreal figürün dönem dönem değişen form dili üzerinde durulmuş ve XX. yüzyıla kadar dinin etkisiyle şekil alan figür sanatının form dilindeki değişim sebepleri açıklanmıştır. Ardından, günümüz sanatında başta Soyut Sanat ve Avangard Sanat karşısında figüratif eğiliminin neden hala tercih edilen bir eğilim olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Heykel sanatının vazgeçilmez ögesi olan boşluk, hareket ve mekân kavramları, Sürreal, figür ve ilişkileri bağlamında irdelenmiş, figür sanatına özgü olan doğal hareket kavramı boşluk ve mekân ilişkisiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bütün bu kavramlar tarihsel süreç çerçevesinde incelenmiş ve kişisel heykel uygulamalarındaki yeri ve önemi ile birlikte değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Figüratif heykel, sürreal, hareket, boşluk.

ABSTRACT

First of all in this study, real and surreal concepts which opposites each other has been defined and has been examined counterparts of these concepts through the historical progress. Also concepts of real and surreal have been examined by the handling of the history of art and different understanding of different eras till present day from primitive period.

Figurative sculpture approaches reality with the form language insomuch as it is a surreal object. That's why from time to time has focused on form language of surreal figure which is the main subject of the study and which is evaluated with the personal productions and has been explained the reasons of changes the form language of the Figurative Sculpture which is formed by the effect of the religion till the XX. century. Then in today's art has been tried to explain why the Figurative inclination is still a preferred trend against the Abstract Art and the Avangard Art.

Essential elements of Sculpture art which are the concepts of cavity, movement and venue has been examined in the context of surreal, figure and relations of both and the concept of natural acts that are specific to the Figurative of art has been tried to analyzed with the relation of cavity and venue. All of these concepts has been examined around the historical process and has been evaluated with the place of in the implementation of personal sculpture.

KEYWORDS: Figurative sculpture, surreal, movement, spice.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GÖRSEL LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM.....	1
I. 1. GERÇEK VE GERÇEKÜSTÜ.....	1
II. BÖLÜM.....	33
II. 1. SÜRREAL.....	33
II. 1. 1. XX. YÜZYILA KADAR SANAT TARİHİNDE SÜRREAL KAVRAMI.....	33
II. 1. 2. XX. YÜZYIL VE SONRASINDA SÜRREAL.....	43
II.1. 3 SÜRREAL FİĞÜR.....	57
III. BÖLÜM.....	75
III. 1. SÜRREAL FİĞÜRDE HAREKET, MEKÂN VE BOŞLUK KAVRAMLARI.....	75
III. 1. 1. SÜRREAL FİĞÜRDE HAREKET.....	75
III. 1.2. SÜRREAL FİĞÜRDE MEKÂN.....	85

III. 1.3. SÜRREAL FİGÜRDE BOŞLUK.....	93
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	102

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. <i>Lascaux</i>	11
Görsel 2. <i>Willendorf Venüsü</i>	11
Görsel 3. <i>Keops Piramidi</i>	13
Görsel 4. <i>Parthenon Tapınağı</i>	13
Görsel 5. <i>Samothrake Nikesi</i>	16
Görsel 6. <i>Raffaello, Peri Galateia</i>	21
Görsel 7. <i>Gian Lorenzo Bernini, Aziz Terasa'nın Kendinden Geçişi</i>	22
Görsel 8. <i>Augusto Rodin, Öpüşme</i>	30
Görsel 9. <i>Lascaux Mağarası</i>	35
Görsel 10. <i>Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, Laokoon Oğulları</i>	38
Görsel 11. <i>Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi</i>	40
Görsel 12. <i>Salvador Dali, Narı delip kadının etrafında dolaşan aslanlar ve bir yaban arısının uçuşundan kaynaklanan ikinci uyanış</i>	45
Görsel 13. <i>Hans Arp, Oval Taşta Donmuş İnsan</i>	48
Görsel 14. <i>Rene Magritte, The Future of Statues</i>	51
Görsel 15. <i>Rene Magritte, İmkânsız Denemek</i>	52
Görsel 16. <i>Henri Moore, Uzanmış Figür</i>	53
Görsel 17. <i>Max Ernst, Kralın Kraliçeyle Oyunu</i>	55
Görsel 18. <i>Hans Bellmer, Bebek</i>	55
Görsel 19. <i>Meret Oppenheim, Kürkte Kahvaltı</i>	56
Görsel 20. <i>Praklites, Hermes ve Çocuk Dionysos</i>	60
Görsel 21. <i>Michelangelo Buonarroti, Davut</i>	63
Görsel 22. <i>Picasso, Kadın Başı</i>	65
Görsel 23. <i>Alexander Archipenko, Saçını Tarayan Kadın</i>	66

Görsel 24. <i>Giacometti, Orman</i>	67
Görsel 25. <i>Andy Warhol, Marilyn Diptych (Marilyn iki kanatlı tablo)</i>	69
Görsel 26. <i>George Segal, Gay Liberation</i>	73
Görsel 27. <i>Ron Mueck, Wild Man</i>	74
Görsel 28. <i>Umberto Boccioni, Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri</i>	76
Görsel 29. <i>Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı</i>	77
Görsel 30. <i>Laszlo Moholy-Nagy, Işık- Uzay Modülatörü</i>	78
Görsel 31. <i>Naum Gabo, Torsion</i>	78
Görsel 32. <i>Alexander Calder, Three Quintains (Hello Girls)</i>	79
Görsel 33. <i>Kefren'in Mit Rahina'da Bulunmuş Olan Heykeli</i>	80
Görsel 34. <i>Disk Atan Atlet</i>	80
Görsel 35. <i>Benvenuto Cellini, Zalim</i>	81
Görsel 36. <i>Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi</i>	81
Görsel 37. <i>Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I</i>	83
Görsel 38. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	83
Görsel 39. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	84
Görsel 40. <i>Ayşe Alp, Özgür, Ayşe ve Bisiklet</i>	84
Görsel 41. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	85
Görsel 42. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	85
Görsel 43. <i>Ron Mueck, Big Man</i>	90
Görsel 44. <i>Duane Henson, Woman Eating</i>	91
Görsel 45. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	92
Görsel 46. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	92
Görsel 47. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	93
Görsel 48. <i>Naum Gabo, Linear Construction in Space 2</i>	94

Görsel 49. <i>Yves Klein, Leap into the Void</i>	95
Görsel 50. <i>Alberto Giacometti, Orman</i>	96
Görsel 51. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	96
Görsel 52. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	97
Görsel 53. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	97
Görsel 54. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	98
Görsel 55. <i>Ayşe Alp, İsimsiz</i>	99

GİRİŞ

SÜRREAL FİGÜRDE HAREKET VE BOŞLUK

I. BÖLÜM

I. 1. GERÇEK ve GERÇEKÜSTÜ

Bu bölümde sürreal figürde hareket ve boşluk kavramları incelenecektir. Sürreal kavramını ele almak öncelikli bir gerekliliktir. Ancak sürreal kavramının karşıtı olan gerçek kavramı üzerinde de durmak gerekir. Çünkü gerçeküstünü anlamak için, gerçeğin ne olduğu sorusu büyük önem taşımaktadır.

Çağdan çağa insanın bilim ve sanatta edindiği birikim biçimine bağlı olarak gerçeklik tanımı ya da kavrayışı değişmiştir. Günümüz bilgisinin ışığı altında gerçeklik kavramını açıklayabilecek birçok tanım bulabiliriz. Gerçeklik kavramı üzerine yazılmış diğer açıklama ve felsefi görüşlere geçmeden önce Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ndeki (1983) gerçek tanımına bakmak gerekir:

1. Bir durum, bir nesne ya da bir nitelik olarak var olan, varlığı yadsınmayan, olgu durumunda olan, 2. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahibi: 3. Temel, başlıca, 4. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan: 5. a. Gerçek durum, gerçeklik, 6. a. Yalan olmayan, doğru olan şey:7. fel. Düşünülen, tasarılan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan (s. 439).

Türk Dil Kurumu gerçeği tek bir tanım altında açıklamayıp, gerçeğe birçok anlam yüklemiş, gerçek ve hakikati de aynı anlamda kullanmıştır. Gerçek ve hakikatin aynı şey olmadığını söyleyen Hançerlioğlu ise Felsefe Ansiklopedisi'nde gerçeği; “....Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan” olarak tanımlar (2000, 214). Hançerlioğlu (2000), gerçek ile hakiki anlamlarını birbirinden ayırmamız gerektiğini şu sözlerle açıklar; “Gerçek deyimini özellikle *hakikat* ve *hakiki* deyimlerinden titizlikle ayırmalıdır. *Gerçek*,

somut ve nesnel olarak var bulunandır. *Hakikat*'se bilinçteki yansıdır. *Hakiki* deyimi hakikat olanı ve hakikatle ilgili olanı dilegetirir" (s. 215).

Sözen ve Tanyeli ise gerçeği; “(*İng. Reality*). Duygu, düşünce ya da somut nesnel dünyasında varolup varlığı bilinen her şeye verilen genel ad” (2007: 89, 90) olarak tanımlayıp, gerçekliğin görünenden ve bilinenden ibaret olduğu şeklinde ortaya koymuşlardır.

Gerçeğin çok daha farklı anlamlara sahip olduğunu ve sadece somut nesnel dünyasında var olmadığını söyleyen Ahmet Cevizci (2000) ise, Paradigma Felsefe Sözlüğü'nde gerçeği şöyle tanımlamıştır:

....1 İdeal, koşullu, potansiyel ya da mümkün olana karşıt olarak, aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan; 2 kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantazi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde varolan, 3 tözsel ya da nesnel bir varoluşa sahip bulunan, 4 geçmiş ya da gelecekte, veya teorik bir yapımlar olarak değil de, şimdi fiilen varolan için kullanılan niteleme. Bu bağlamda, doğada, tanımlarımızdan bağımsız olarak nesnel bir biçimde var ya da verilmiş olan bir kavramlar ya da tümeller öbeğine, bir nesnenin sahip olduğu onsuz olunamaz niteliklerin nedenini ortaya koyan yapıya *gerçek öz* denir (s. 407).

Bir nesnenin varoluşunun altında yatan sebebin “gerçek öz” olduğunu tanımlayan Cevizci (2000), burada gerçeği karşılıklı olarak gerçeküstüne dayandırmaktadır. Gerçeği ararken gerçeküstüne başvurma, gerçeküstünü ararken de gerçeğe başvurma döngüsü her ne kadar bize çelişkili gelse de, bu döngü gerçeğe ve gerçeküstüne ulaşmamızı sağlayan etken olacaktır.

Türk Dil Kurumu gerçektışı kavramını ise (1983); “b.a. Gerçeğin dışında olan, gerçek olmayan” (s. 440) olarak tanımlar. Bu tanım bize gerçek olanın gerçeküstü ile bir bağlantısı olmadığını söyler. Gerçeküstünü felsefi açıdan tanımlayan Cevizci'nin tezine tamamen ters düşen bu tanım gerçeğin özünün gerçeküstü olmadığını da söylemez.

Gerçekdışının başka bir tanımı ise; “sıf. Gerçeğe uymayan, gerçekle ilişkisi bulunmayan, düşsel...” olarak açıklanır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 4514). Bu tanımda en dikkat çekici olan kavram “düşsel” sözcüğüdür. Çünkü bu sözcük gerçeküstünün sanatsal karşılığını yansıtır ve düşsel olanı yaratma isteğini ve gerçeküstünü dışa vurmanın yolunu gösterir.

İçinde yaşadığımız dünyaya, insanın dünyaya gelme sebebine ve gerçeğin ne olduğu sorusuna bilimsel olarak ilk defa İ.Ö. 6. yüzyılda Antikçağ’da cevap aranmıştır. “Bakışlarını *din*’den ayırıp *doğa*’ya çeviren...” Thales, Anaksimandros, Anaksimenes Antikçağ Yunan felsefesinin ilk üç düşünürüdür (Hançerlioğlu, 1993: 71). Onlar “evrendeki her şeyin kendisinden yapılmış olduğunu *ilk neden* ya da *ilk özdek* * (Yu. Arkhe) olarak ileri sürdükleri su, hava vb. gibi özdekleri de canlı olarak düşünmüşlerdir; çünkü bu özdekler yaratıcıdır ve bütün varlıklar bu ilk özdeklerden oluşmuştur” (Hançerlioğlu, 1993: 71). Bu özdekler aynı zamanda kavramsaldır ve Platon kavramlara ilişkin şunu söyler:

En kaba duyularımızı bile *kavram*’larla dilegetiriyorduk. Bu, sadece bir dilegetirme sorunu değildi. Başkalarının duyuları bir yana, kendi duyularımızı bile çeşitli ussal sınıflandırmalar yapmaksızın bilemezdik. «Üşüdüm» derken üşüyenin kendi bedenimiz olduğunu, onu taşlardan, bitkilerden, hayvanlardan ve öteki bedenlerden ayırabildiğimiz, eşdeyişle bir sürü kavramla sınıflandırabildiğimiz için biliyorduk. Kendi bedenimizin üşümüş olduğunu da onu kaşınmalardan, kızarmalardan, ısınmalarda ayırabildiğimiz, eşdeyişle bir sürü kavramla sınıflandırabildiğimiz için biliyorduk. Demek ki bilgi kavramsaldı. Kavramlarsa duyuların değil, bütün bu sınıflandırmaları yapan usun ürünüydüler. Öyleyse bilgi, nesnel değil, ussaldı. Kendiliğinde nesne yoktu, bir görüntüden ve bir hiçten başka bir şey değildi.... Öyleyse gerçek olan, nesnel değil, kavramlar ve eşdeyişle *geneller* (evrenseller, tümeller)’di (Hançerlioğlu, 1993: 92,93).

Platon’a göre gerçek geneldir, çünkü kavramsaldır (Hançerlioğlu, 1993). Soyut düşüncelerimizin karşılığı olan ve gerçek sandığımız varlıklardan çok daha gerçek olan ideler gittikçe genelleşerek en yüksekteki ideye, yani tanrıya ulaşır. Ancak Platon, gözle

* Özdek: (Yalın anlamıyla) İnsanın çalışmasıyla bir erek uğruna biçim verdiği ya da yararlandığı doğal cisimler, nesnel (Akarsu, 1998: 143).

görünen maddelerin gerçek olmadığını hepsinin birer gölge olduğunu düşünür. Ona göre gerçek olan soyut düşüncedir, idelerdir. Maddeler idelerin gölgeleri, kopyalarıdır (Hançerlioğlu, 1993: 93, 94). Bu yüzden Dünya’da gördüğümüz hiçbir şey gerçek değildir.

Algıladıklarımız sadece duyularla kavranan var olma sürecidir.

1) İnsan-gerçekliğine yönelttiğimiz bir ilk bakışın bize öğrettiği şey, insan-gerçekliği için olmanın yapmaya indirgeniğidir. Eğilimlerin, dikkatin, algının, vb. hareket ettirici yapılarını gösteren 19. Yüzyıl psikologları haklıydılar. Ne var ki hareketin kendisi de edimdir. Nitekim insan-gerçekliği içinde mizacın, karakterin, tutkuların, aklın ilkelerinin, şeyler gibi varolan edinilmiş ya da doğuştan *datalar* olarak göründükleri hiçbir *veri* bulamıyoruz... 2) Ama insan-gerçekliği eylemse, bu demektir ki eyleme kararlılığının kendisi de eylemdir. Bu ilkeyi reddetmek ve insan-gerçekliğinin dünyanın ya da kendi kendisinin daha önceki bir durumu aracılığıyla eyleme karar verebildiğini kabul etmek, bir *veriyi* kökenine yerleştirmek olur. O zaman da bu *edimler*, edim olarak ortadan kalkarlar, yerlerini bir *hareketler* dizisine bırakırlar. Davranış nosyonu Janet ve davranışçılarda işte böylece kendiliğinden tahrip olur. Edimin varlığı özerkliğini gerektirir. 3) Zaten, edim salt *hareket* değilse, bir *yönelim* aracılığıyla tanımlanmak zorundadır. Bu yönelim hangi şekilde düşünülürse düşünülün elde edilecek bir sonuca doğru verinin ötesine geçilmesinden başkaca bir şey olamaz. Nitekim bu veri salt mevcudiyet olduğundan, kendinden dışarı çıkamaz. Tam da varolduğu içindir ki, tümüyle ve yalnızca olduğu şeydir. Şu halde, bu veri tüm anlamını ulaşılabilecek bir sonuçtan, yani bir varolmayandan devşiren bir fenomenin nedenini açıklayamaz (Sartre, 2010: 600, 601).

Platon’un bu düşüncesine destek veren Hegel; “...evrenin ilk sebebi ya da ilkesi, Platon’da olduğu gibi bütün geneller değil, bu bütün genelleri de içeren bir *geneller geneli* de olmalıdır” demiştir (Hançerlioğlu, 1993: 314). Bu düşüncesi Hegel’i Aristoteles’e yaklaştırır.

Aristoteles’e göre, dünyalaşma sebebinden öncedir. Çünkü o, birbirini oluşturan bütün sebeplerin başından beri vardır. Ama bu, dünyalaşma olgusunun başlama zamanından önce dünyalaşma ereğinin varbulduğu anlamına gelmez. Çünkü erek ya da biçim, geneldir. Genellerse zaman ve uzay dışıdır, zaman ve uzay içinde bulunmayan yok demektir, demek ki geneller (tümeller ya da evrenseller) var bulunmayan *varlık*lardır. *Gerçek* olan da bunlar olduğuna göre demek ki asıl gerçek, varbulunan değil, varbulunmayandır (Hançerlioğlu, 1993: 313).

Yani Aristoteles, asıl gerçek olanı, aslında olmayan olarak tanımlamaktadır. Aslında olmayan şey konumsal olan, yani mekân ile algılanan gerçeküstü olan şeydir. Görünen ile görünmeyen, gerçek ve gerçeküstü arasındaki nokta, sanatsal gerçekliğin kendini gösterdiği bir sınırdır. Görünenden, görünmeyene bakıp bulduğumuz sonucu da, görünmeyenden görüneye bakıp doğrulamalıyız. Bu girişim bizim nesnelere görünene ile görünmeyen arasındaki sınırı aşmamızı sağladığı gibi kendi benliğimizi aramamıza ve kendimizi bulmamıza da yardımcı olur. “Gerçekten de, gerçeği aramak öncelikle kendimizi dönüştürmek, şeyleri bizim için ifade ettikleri şey açısından yargılamayı bir yana bırakıp, onlara kendi özlerinde oldukları halleriyle bakmak demektir” (Lenoir, 2005: 37). Şeylere “kendi özlerinde oldukları gibi halleriyle bakmak” düşüncesi birçok sanat akımında da görülür ve bu insan ile doğa arasındaki ilişkiyi güçlendirir.

İnsanın teknoloji üretmesi ile birlikte, insan ve doğa arasındaki bağ zayıflamaya başlamıştır. Teknoloji üretmeye başlayan insanın buhar ve elektrik gücünü kullanmaya başlaması, atom fiziği ve uzay denemelerinin büyük bir hız kazanması, insan ile doğa arasındaki bağın kopmasını sağlamış ve bu değişim sosyal yaşamı temelden sarsmıştır. İnsan ile doğa arasındaki bağın kopuşu, aynı zamanda insanın doğaya ve kendine yabancılaşmasına neden olmuştur. Ancak her ne kadar endüstri ile birlikte insan yabancılaşma sürecine girse de bilim ve sanat arasında vazgeçilmez bir bağ vardır. Bu bağ zıtlıkları kadar ortak bir amacı da içinde barındırır. Bilimin ve sanatın ortak paydası ise hem insanı hem de gerçeği kavrama istemidir.

İnsan bilmenin verdiği güç ile evreni ve kendi varoluşunu tanımlamaya çalışmıştır. Kendi var oluşunu ve evreni sorgulayan insan evrensel bir gerçekliğin olduğu kanısına varmıştır. İnsanın gerçekliği kavrayışı hakkında Fischer (2013), şu açıklamayı yapar:

İnsan doğanın içindeyken bir “karşı-doğa” yaratmıştır. Çalışması yoluyla yeni bir gerçeklik türü, hem duyuşsal hem de üst-duyuşsal olan bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır. Gerçeklik hiçbir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut “şey” bütün öbür somut “şeyler”e bağlıdır; nesnelere arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de somut nesnelere ölçüsünde gerçektir ve nesnelere ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçekliği ortaya koyabilirler. Bu ilişkiler ne denli zengin ve karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o denli zengin ve karmaşık olur. Emek ürünü bir nesneyi alalım. Nedir bu nesne? Mekanik gerçeklik açısından başka “yığınlar”a doğru yönelen bir “yığın” (“yığın” terimi de bir ilişkiyi gösteriyor). Fiziksel ve kimyasal gerçeklik açısından belli atomların ve moleküllerin bileşiminden oluşmuş ve parçacıklara özgü kurallara uymak zorunda olan somut bir maddenin parçasıdır. İnsan ve toplum gerçekliği açısından bir araç, kullanım değeri ve başka bir şeyle değiştirilebiliyorsa, değişim değeri olan bir nesnedir. İnsanın doğayla ve öbür insanlarla kurduğu yeni ilişkiler bu madde parçasını da etkilemiş, ona daha önce kendisinde olmayan yeni bir öz ve nitelik katmıştır. Böylece, çalışan varlık, yani insan da en önemli ürünü “zihin” olan yeni bir gerçeklik, bir üst-doğa yaratmıştır. Çalışan varlık, emeğiyle kendini düşünen varlığa yüceltiyor, düşünce, yani zihin, insanla doğa arasındaki metabolizmanın gerekli sonucu oluyor (s. 48, 49).

İnsanın yaşamsal faaliyetlerini giderebilmesi ile başlayan üretme istemi, insanın zihinsel faaliyetini kavramasına sebep olmuştur. Doğal nesnelere, yaşamı kolaylaştırma yolunda değiştirilmesiyle başlayan bu süreç, buluşlar ve deneyler yapan insanın, bilimi kavramasıyla bambaşka bir yol almıştır. İnsanın zihinsel faaliyetlerinin farkına varması insanın gerçekliği tanımlamasına da olanak vermiştir. Gerçekliğin kavranabilmesi bilimin de katkısıyla olmuştur.

Bilimin gerçekliği kavrayışı, var oluş düşüncesini sorgulamaya iter. Var oluş kavramını ve bunun sebebini çözmeye çalışan bilim aynı zamanda yokluk kavramıyla da karşılaşmıştır. Böylece gerçek, varlık ve yokluk kavramlarıyla birlikte ele alınmaya başlanmıştır.

“Herakleitos, *her şey ancak karşıtların kavgasından doğar....*” demiş ve varlığın yokluğu, yokluğunda varlığı doğurduğunu söylemiştir (Hançerlioğlu, 1993: 80). Varlık ve yokluk, yaşamak ve ölmekle bir ve aynı şeydir. Çünkü sürekli değişerek

birbirlerini oluştururlar. Varlık yoklukla, yokluk varlıkla, ölüm hayatla, hayat ölümlle sürekli değişerek birbirine geçerler (Hançerlioğlu, 1993: 80, 81). Gerçek ve gerçeküstü anlam çiftinin ilişkisi de yukarıda Hançerlioğlu'nun da dile getirdiği ilişkinin aynısıdır. Böylece, gerçek nedir sorusu da cevabı da, karşıtıyla açığa çıkar.

Hegel ise, varlık ve karşıtı olan yokluk kavramları üzerine şu açıklamayı yapmıştır:

Hegel'e göre var olmak, oluş halinde bulunmaktır. Sürekli oluş halinde bulunmayı da varlığın özünde bulunan çelişme sağlar. Varlık, hem kendisi olan varlık ve hem karşıtı olan yokluğun çelişmesiyle varlaşmıştır. Sadece kendisi (varlık) olsaydı devimsiz ve kısır kalırdı, sadece karşıtı (yokluk) olsaydı gene devimsiz ve kısır kalırdı. Varlık, aynı zamanda hem varlık, hem de yokluk olduğu içindir ki, vardır (Hançerlioğlu, 1993: 310).

Platon'da ise var-olan hakiki varlık olarak idea'dır. Platon'un varsayımına göre tüm nesnelere onlara yüklediğimiz anlamlarla varolur. Örneğin; ağaç yeşildir, yapraklıdır, uzundur ya da kısadır. Eğer bütün bunları ağaçtan soyutlarsak geriye sadece "dır" kalır. Varlığı bu "dır"dan yani kendinden soyutlarsak, yokluğu elde ederiz. Tüm nesnelere kavramlardan ve yüklemelerden soyutladığımız zaman örneğin; insan, ağaç, kuş, yıldız, taştan geriye sadece yokluk kalır. İşte bundan ötürüdür ki düşünceliğe ve metafiziğe göre gerçek varlık, varolan değil, varolmayandır. Varolmayan ise tek'tir. Bütün nesnelere bu teklikte birleşir. Her şeyin kökeni de değişmez, varoluşu bulunmayan bu teklik olduğuna göre asıl var olan, odur. Bu da evrendeki her şeyin var edilmesini sağlayanın tanrı olduğunu gösterir (Hançerlioğlu, 1993: 321, 322).

Ama öte yandan dünya, bizatihi eklemlenişleriyle bize tastamam ne isek onun imgesini gönderir. Bu imgeyi –bunu da daha önce gördük– analiz edebildiğimiz, yani ayrıntılı hale getirip analize tabi tuttuğumuz için değil — ama dünya bize zorunlulukla bizim olduğumuz gibi görüldüğü için; kendimize doğru dünyanın ötesine geçerek dünyayı olduğu haliyle görünür kılarız. Kendimizi seçerken dünyayı da –kendinde dokusu içinde değil, ifade ettikleriyle, imlemi içinde– seçeriz. Nitekim içsel olumsuzlama –kendimizin dünya olduğunu yadsıyarak, dünyanın

dünya şeklinde belirmesini sağladığımız o içsel olumsuzlama– aynı zamanda bir mümkün olana doğru atılım olduğu sürece varolacaktır. Kendimi cansız olana emanet etme, kendimi bedenime terk etme tarzım –ya da tersine, bunlardan birine ya da ötekine karşı katılşmam– bedenimi ve cansız dünyayı kendi değerleriyle birlikte ortaya çıkartır. Bunun sonucu olarak, burada da yine kendimin ve temel projelerimin tam bir bilincini taşıyım ve bu kez, bu bilinç konumsaldır. Ne var ki, tam da konumsal olduğu için, bana gösterdiği de olduğum şeyin aşkın imgesidir. Şeylerin değeri, araçsal rolleri, gerçek yakınlıkları ya da uzaklıkları (bunun onların mekânsal yakınlıkları ya da uzaklıklarıyla hiçbir münasebeti yoktur) imgemi, yani seçimimi taslaklaştırmaktan başkaca bir şey yapmaz (Sartre, 2010: 585).

Bugün gerçek ve gerçeküstü üzerine yaptığımız tüm bu tanımlar bilgi birikiminden kaynaklıdır. Gerçek ve gerçeküstünün tanımları her çağda farklı anlamları karşılar ve bu anlamlar toplumun yaşam şartlarıyla doğru orantılıdır. Bizim gerçek ve gerçeküstü kavramlarını arama çabamız bilgiden kaynaklıyken, tarihte gerçek ve gerçeküstü düşüncenin oluşumu, insan ve insanın kendini saran dış dünya ile arasındaki hesaplaşmadan kaynaklıdır. Gerçek ve gerçekdışı olanın ayrımı, ne oldukları sorusu ve farkındalığı ilkel topluluklardan itibaren insanlığın temel sorunsalı olmuştur.

İlkel insanın duygularının denetimiyle başlayan sürecin, düşünme ürünü haline dönüşmesi elbette birden bire olmamıştır. Buzul Çağı'nın sonuna kadar hayvan ve eylemleri üzerine düşünen insan, ancak bu dönemin sonunda kendini problem olarak ele almaya başlamıştır. Buzul Çağı'nın başında hayatını, bilgiden tamamen yoksun, sezgisel olarak sürdüren insan, yaşama araçlarını sağladıkça bu dönemin özelliği olan içgüdüsel davranış yerini, akılsal davranışa bırakmıştır. Worringer, (1993) ilkel dönemde insan ve doğa arasındaki bu akılsal davranışa dayalı gerçeklik kavrayışını şöyle açıklar:

İnsan ve dış dünya arasındaki hesaplaşma süreci, doğal olarak yalnız insanda gerçekleşir ve gerçekte içgüdü ve akıl arasındaki bir hesaplaşmadan başka bir şey değildir. İnsanlığın ilkel durumundan söz açtığımızda, onu kolayca insanlığın ideal durumuyla karıştırırız ve Rousseau gibi, içinde bütün canlıların mutlu bir suçsuzluk ve uyum içinde birlikte yaşadıkları, insanlığın kaybettiği bir cennet rüyasını görürüz. Bu ideal durumunsa, ilkel durumla hiçbir ilgisi yoktur. Ancak klasik çağlarda bir denkleme ilgisine ulaşan içgüdü ve akıl arasındaki bu hesaplaşma,

daha çok içgüdünün akıl üzerinde mutlak ağır basması ile başlar, akıl ancak yavaş yavaş gelişme fikri süreci içinde tecrübeye yönelir. Ama, insanın içgüdüdü dünyaya karşı duyduğu bir inanç değil, dünya karşısında duyduğu bir *korkudur*. Maddî korku değil, ruhi-tinsel bir korkudur. Görünüş dünyasının çeşitli karışıklığı ve keyfiliği karşısında duyulan bir tür tinsel bir mekân korkusudur. Ancak, belirsiz izlenimleri birbirine bağlayan ve bir tecrübe olgusu yapan aklın büyüyen güvenliği ve hareketliliği, insana bir dünya tablosu verir; ondan önce, insan, yalnız durmadan değişen belirsiz ve doğayla hiçbir panteist içten ilgiye götürmeyen bir görme imgesine sahiptir. Evrende insan korku içindedir ve kaybolmuştur. Ve böylece görüşlerin aldatıcı ve daima değişen, insandan her güvenliği ve her ruhi huzur duygusunu alan oyununa bağlanarak, insanda, nesnelere gerçek varlığını ondan gizleyen *maja*'nın parlak peçesi karşısında derin bir güvensizlik doğar. Onun, görünüş dünyasının sorunluluğu ve göreliliği ile ilgili bulanık bir bilgisi vardır. Böyle bir insan, içgüdü bilgisinin tenkitçisi olur. İnsanın fikri gelişmesinin gururu içinde kaybolmuş olan ve bilimsel bilginin en son sonucu olarak felsefede tekrar canlanan "*kendiliğinden şey*" duygusu, tinsel kültürün yalnız sonunda değil, başında da bulunur. Daha önce içgüdüsel olarak duyulan bu şey, sonunda düşünme ürünü olur (s. 129, 130).

Böylece insan çevresini anlamlandırmaya, sonuç çıkarmaya ve giderek soyut bilgileri kavramaya başlamıştır. Bu yönelim insanı, yeryüzünde kendinden başka birçok anlam veremediği sürreal bir varlığın bulunduğu düşüncesine itmiştir. İlkel insana göre bu varlıkların çoğu, karşı gelinemez nitelikte güçlü ve gerçeküstüdür. Çünkü üstün güçlerle çevrili olduğunu düşünen insan, bu güçlerden korkar, hatta tapar. Bu korkudan dolayı ilk insan toplulukları tanrılara sunaklar sunmuş ve inandıkları tanrıların onları bu yolla koruduğunu düşünmüştür. İlkel insan, böylece doğanın karışıklığına hem düzen vermiş hem de gerçek olanın içgüdüsel olarak adını koymuştur. Zamanla kendini ve doğayı gözlemleyen insan kendi varlığının bilincine varmıştır.

İnsan, kendi bilincini keşfettiği andan itibaren, kendinin bilincine vardığı anda, öncelikle doğaya, sonra da kendi dâhil her şeye egemen olmak istemiştir. Bu isteğini gerçekleştirebilmek içinse topu topu iki araç bulabilmiştir; bilim ve sanat... Bilim ve sanatın, her ikisinin ortak yönü, önce bir şeye egemen olma, sonra da egemen olmak istenen şey üzerine düşünebilme, onun/onların boyutları üzerine daha ileri, daha üst basamakta düşünebilmedir. Sanat ve bilim, bu ikiliyi, iki motifi, bir sebep-sonuç ilişkisiymiş gibi, sürekli içinde barındırmak durumundadır. Bunlarsız, ne sanat ne de bilim düşünülebilir (Erinç, 2004: 44) .

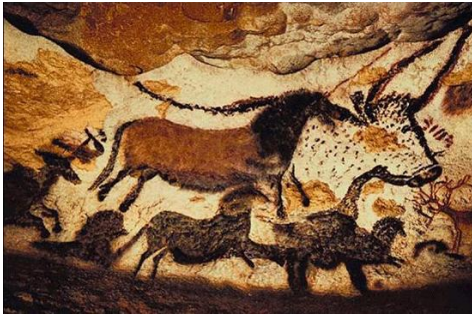
Bilimin ve sanatın ortak arama noktası her zaman insan ve yaşama dair gerçeklik olmuştur. Bilim, yaşamı kolaylaştırmanın yanı sıra, insan ve insana dair gerçekliği aramayı kendine görev edinmiştir. Bu ortak çerçevede çalışan bilim ve sanat, gerçekliği tanımlama çabası içinde insanlığa birlikte hizmet etmişlerdir. Bilim, gerçekliği ararken gerçekdışı ya da üstü, bütün yöntemlerden yararlanır. Sanat ise gerçek ve gerçeküstü kavramlarını her dönem ve her üretiminde esasa almış ve yeniden üretmiştir.

Gerçeklik kavramı, bir toplumun içinde bulunduğu dönemle ve o dönemin yaşam koşullarıyla birlikte var olur. Bir dönemin yaşam koşulları, o dönemin gerçeklik anlayışını da belirler. Gerçeklik kavramının anlamı, dönem şartlarının etkisiyle biçim kazanır. Bu yüzden her dönemin gerçeklik anlayışı farklılık gösterir ve bu farklılığı anlamak için o dönemin sosyal yapısına bakmak gerekir.

Gerçeklik kavrayışı ilk olarak primitif dönemde belirmeye başlamıştır. Gerçeklik kavramının bu dönemde ortaya çıkması insanın evreni kavrama istediğinden kaynaklıdır. İlk defa Primitif dönemde beliren evreni kavrama isteği bu dönem insanının sonsuz olanı kavramaya çalışmasının da başlangıcıdır. Sonsuzluk kavramı insanın, evrenin kendinden önce var olduğunu ve var olmaya da devam edeceğini anlamasına, bu sonsuz varlık içinde var oluş amacını, gerçeği ve evrendeki yerini sorgulamasına neden olmuştur. Ancak ilkel dönemde ön planda olan ve bilginin yerini tutan içgüdü, Klasik çağlarda yerini akla bırakmıştır. Bu dönemde akıl ve içgüdü arasında kalan insanın gerçeklik anlayışı farklılaşmıştır. Böylece akıl, insanın gerçeği ve dünyayı anlamlandırabilmesini sağlayan en büyük araç olmuştur.

Yaşam savaşını ağır koşullar altında sürdürmeye çalışan Primitif dönem insanı, gerçeküstü olanı algıladığı anda ondan korkmuş, ona tapmış ve sonsuzu kavramıştır. Sonsuzluk karşısında duyulan korku ile insan tasviri oluşturmaya başlamıştır. Tasvir,

insanın yaşam savaşını sürdürmesi için yarattığı araçlardan biri haline gelmiştir. Tasvir yoluyla insan, düşmanı yok ettiğine, bereketi sağladığına hatta tasvirde doğada olduğu gibi görünmeyen gizli güçlerle başa çıktığına inanmıştır. Sanatı, yaşamasına yardımcı olacak, gerçeği kavratacak bir silah gibi gören bu dönem insanı, Mezolitik Çağ'a kadar mağaralara büyü amaçlı hayvan resimleri çizmiştir. Paleolitik Çağ'da resmin ana konusu olan hayvan figürleri (Bknz. Görsel 1.), Mezolitik Çağ'da yerini insan ve eylemlerine ilişkin figürlere bırakmıştır (Bknz. Görsel 2.). Hayvan resimlerinin yerini insanın alması, insanın kendine olan güveninin arttığını, kendisini toplumun bir parçası, ondan ayrılmayan etkin bir varlık olduğunu, hatta onun doğa üzerinde belli bir egemenlik sağlamaya başladığını gösterir (İpşiroğlu, 2010: 18, 19).



Görsel 1: Lascaux, Fransa.



Görsel 2: Willendorf Venüsü, MÖ. 25.000.

Doğaya egemen olmak isteyen insan, her ne kadar resimlerine insan ve onun eylemlerini katsa da figürlerin resmedilmesinde optik bir gözlemden söz edilmemektedir. Çünkü insan, bu dönemde barınma ve avlanma kaygısı güden bir varlıktır ve bu kaygı insanın yaşamsal amacını oluşturur. Yaşamsal kaygıların ön planda olması bu dönem insanının ve doğal olarak sanatın da yansıttığı gerçeklik anlayışını oluşturur. Bu yüzden figürler gözlemden uzak, şematik, çizgisel ve bir gölge niteliğinde resmedilir. Hayvanlar ise gözleme dayalı optik bir şekilde ele alınır. Hayvanların gerçekçi bir şekilde resmedilmesi, hayvanların insan hayatını sürdürmede önemli bir yeri olduğunu gösterir.

Heykel sanatında da figürler tıpkı mağara resimlerinde olduğu gibi kişilik özellikleri taşımaz. Heykellerin eklem yerleri belirtilmemiş ve baş kısımları vücuda göre büyük oranda biçimlendirilmiştir. Frontal bir şekilde biçimlendirilen bu dönem heykelleri insanın kendini gözlemede yetersiz ya da başarısız olduğu ve yaşamsal kaygıların daha ön planda tutulduğu bir dönemdir.

“Buzul Çağı sanatı, hazır yiyen insanların sanatı idi. Oysa büyük uygarlıkları içine alan sanat dönemi, bizzat üretici olan insanın sanatıdır. Geniş topraklar üzerine yayılan insanların bu durumunu tarım yaratmıştır” (Turani, 2007: 43). Buzul çağının sona ermesiyle, tarıma geçilen bu süreci biz hem sanatsal hem de bilimsel yönden atılan ilk adım olarak değerlendirebiliriz. Çünkü bu dönem, alet yapımından, mevsimlerin oluşumunun kavranması ve yerleşim yerlerinin oluşturulmasına kadar büyük bir yenilik dönemi ve insanlık tarihi açısından önemli bir adımdır. Doğanın ve gökyüzünün izlenmesi insanı gerçeklerle yüzleştiren bir taraftan da onu gerçeküstüne yöneltmiştir. Güneşin doğup batması, yağmur ve rüzgârın oluşumu insanı korkutmuş ve bu doğa olayları karşısında, kendisinin güçsüz olduğunu anlamasını sağlamıştır. İnsanın sonsuz boşluk karşısında duyduğu korku, Tanrı fikrini ortaya çıkarmış, bu kavrayış da insana hem dayanak olmuş hem de gerçeküstü olan kavramları doğurmuştur. İnsan, görünmeyen güçler üzerinde düşünmeye ve bu güçlere ad vermeye başlamıştır. Böylece insan görünen dünyanın yanında görmediği soyut bir gerçeklikle karşı karşıya gelmiştir. Beliren bu yeni dünya düzenine ayak uydurmaya çalışan insanın Mısır ve Mezopotamya topraklarına yerleşmesi ile başlayan bu süreç, sanatı da yaşamın bir gereği haline dönüştürmüştür. Tanrı düşüncesi ve ölümden sonra yaşamın devam ettiği inancı bu dönem insanının ilk yerleşim yerlerinden biri olan Mısır ve Yunan kültürlerinde dev boyutlarda heykeller ve anıtsal tapınaklar yapılmasını sağlamıştır (Bknz. Görsel 3. ve 4.).



Görsel 3: Keops Piramidi, Mısır, MÖ. 2560.



Görsel 4: Parthenon Tapınağı, Atina, MÖ. 5.

Mısır ve Yunan gibi uygarlıklarda gerçeklik kavrayışı, tanrısal olanın etrafında dönmektedir ve tam da bu gerçeklik algısından dolayı, örneğin Mısır Uygarlığı'nda matematiksel bir titizlikle inşa edilen piramitler, insanı ölümden sonraki hayata saklamaya yönelik bir görev üslenmiştir. Turani (2007), Tanrı inancının ortaya çıkmasını ve insan üzerinde yarattığı gerçeküstü etkiyi kısaca şöyle anlatır:

Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgâr gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir Tanrı fikri doğuyor. Tanrı'nın insanlara hâkim olduğu, onun yiyeceğini verdiği, bereket düşüncesi ortaya çıkıyor. Böylece insan düşüncesi bereket, can ve kâinat tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında, soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor (s. 32).

Arkaik sanatın değişen teknolojisi, toplumsal yapısı, inancı ve iklimi, primitif sanata göre daha farklı bir gerçeklik kavrayışının doğmasına sebep olmuştur. Primitif dönemde doğaya dayalı bir gerçeklik inancı varken, Arkaik dönemde bu gerçeklik anlayışı

gerçeküstünün hakikat olduğu düşüncesine dönüşmüştür. Böylece insanda, ölümden sonra hayatın devam edeceği inancı oluşmuştur. Mısır'da bu inançtan kaynaklı dev boyutlarda mimari, resim ve heykel yapılması, değişen bu gerçeklik anlayışına örnektir. Turani (2007), bu dönem insanının dev boyutlarda sanat yapma istemine değinmiş ve dönemin heykeline de yansıyan gerçeklik anlayışı üzerine şunları söylemiştir:

Mezar duvarlarındaki rölyeflerde ölünün hayatını ve zenginliğini anlatan şeylerle, olayları gösteren konulu rölyefler vardır. Böylece bu çağın resimlerinden, ölümlerin hayatları hakkında birçok bilgilere sahip olabiliyoruz. Bu rölyef resimlerinde bir tarih ya da hikâye değil, ölünün sahip olduğu şeyleri ölümsüzlüğe intikal ettirmek amaç olmaktadır. Bu yüzden o çağda, bu resimlere bir tasvir olarak değil, hayatı olan bir varlık gözüyle bakılmıştır. Mısır sanatı bu resimlerle seyirciyi etkilemek ya da onu heyecanlandırmak istemez. Bugüne kalan bu yüksek kişilerin mezarlarındaki resimler ve heykeller ile ölü, hayattaki durumu ile ölümsüzlüğe ulaştırılmak istenmiştir. Bu yüzden heykel, kişi öldükten sonra ona hayatı garanti ettiğinden, Mısırlı için bir gereksinme olmuştur (s. 59).

Mısır sanatı dinsel bir inanıştan hareket eder ve yapılan heykeller bizzat heykeli yapılan insanın ölümünden sonra hayatını kaldığı yerden devam etmesi amacına hizmet etsin diye yapılmıştır. Heykel bu anlamda gerçek ve gerçeküstü hayatın arasında önemli bir geçiş noktasıdır.

Heykel bir insanın hayatını bu dünyada temsil etmiyor, aynen onun yerini tutuyor. Böylece insan ölümü atlattığı olarak yaşamasına devam ediyor. Kısacası heykel bir eser değil, bir hayat olarak değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Mısır sanatında bir idealizm söz konusu olmuyor. Dikkat edilirse burada ancak gerçekçilik dikkate alınabilirdi (Turani, 2007: 127).

Mısır sanatında gerçeklik ve gerçeküstüyle aynı oranda bağ kurulmuş ve gerçeküstü olan, hayatın devamı niteliğinde görülmüştür. Fischer, “gerçeklikle başa çıkamayan insanların gerçekliğin yerine koydukları tılsımlı bir “son çare” değil midir sanat?” (2013: 252) diye sorar. Gerçeklik ile baş edemeyen insanların sığındığı bir alan olan sanat, onlar için yaşamı kolaylaştırmayı sağlayan bir araç olmuştur aynı zamanda. Yaşamı kolaylaştırmanın ve anlam kazandırmanın yolu olan sanat, insanın vazgeçilmez

ihtiyaçları arasındadır. Elbette bu ihtiyaç her dönemde aynı gereksinimden ortaya çıkmamıştır. Her çağın yaşam koşullarından, bilgi birikimi ve ihtiyaçlarından kaynaklı olarak sanat istemi ve gerçeklik anlayışı da değişir. Örneğin;

Greklerde heykel, mimarinin içinde yerini almakta ve mimari de bunun yanında bir heykel özelliği taşımaktadır. Mısır sanatını incelediğimizde de, dinsel bir esastan hareket edildiğini ve bu sanatta efsanenin yeri olmadığını görmüştük. Oysa Grek sanatı, efsaneler sanatıdır. Mısır sanatının başkalarına örnek olması için yani başkalarının görmeleri için yapılmadığını, yapılan heykellerin bizzat heykeli yapılan insanın yerini tuttuğunu gördük. Yani Mısır heykelinde bir ideal olma durumu yoktur. Mısır sanatı seyirci için yapılmamıştır. Grek sanatında ise, asıl ilke, seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir. Bu bakımdan heykel, başkalarının görmesi ve değerlendirmesi noktasından ele alınmıştır. Mısır sanatında seyirci sorunu çok az düşünülmüştür.... Greklerde ideal çehreler ve herkes için ideal olan birimlere uygun insan vücutları yer almaktadır. İşte bu husus, Grek sanatını Mısır sanatından ayırır. Mısır sanatı, kişinin özelliklerine yönelme zorunluluğunu bu dünyada ölümsüz olarak kalma düşüncesinden almıştır.... Görülüyor ki, Mısır sanatında heykelin kime ait olduğu kesinlikle belirtilmek istenmiş; buna karşılık Grek sanatının heykelinde kişi değil, ortak ideal insan tipi önem kazanmıştır. Grek heykelinde vücut, genel ideal ölçüler, ortak ideal insan tipi düşünülerek ortaya konulmuştur.... Demek ki, Greklerde heykel, ulaşılacak bir birim olmaktadır. İnsan vücudunun ideal ölçüleri halk gözünde önem kazandığından, Greklerde çıplaklık cinsel yönden değil, örnek eğitim birimi olarak değerlendirilmiştir. Böylece Grek sanatı, vücudun maddi görünüşünden çok, formu yönünde eser vermiştir. Böyle olunca, eser, seyirciye seslenmek için değerlendirilmiş oluyor. Mısır sanatındaysa durum dinle ilgilidir. Seyirci hiç dikkate alınmamış, insanın formu değil, maddesel görünüme bağlı fizik yapısı dikkate alınmıştır (Turani, 2007: 127, 128).

Bu örneklerle dönemsel şartların bir toplumun düşünce yapısını, inancını ve sanatını nasıl etkilediğini gördük. Değişen toplum yapısı sanatsal istemi değiştirdiği gibi, sanatta belirli dönemsel biçim özelliklerinin de farklılaşmasına yol açmıştır. Turani de (2007), arkaik ve klasik dönemin değişen gerçeklik görüşlerine göre, değişen form anlayışlarına örnek vermek için şöyle bir karşılaştırma yapar:

Grek klasik heykeli bir düşünce ağırlığına sahiptir. Ölçü, denge, kompozisyon ve uyum, bir disiplin içinde yürütülmüştür.... Sadelik ve büyüklük Grek heykelsinin dikkatle incelediği özelliklerdir. Arkaik'in çıplak kurosaları (*erkek heykelleri*), tanrı heykelleri olduğu zaman da, çıplaklıklarını korurlar. Koreler de (*kadın heykelleri*) arkaik devredeki giyinik durumlarını

klasik devrede muhafaza ederler. Ancak bütün bunlara rağmen kurosalar, yerlerini bir oranda da olsa, giyinik erkek tanrılara ve atletlere bırakmaya başlamışlardır. Fakat klasik heykeldeki önemli fark, arkaikteki mantıklı unsur sıralamasının tamamen ortadan kalkması ve bunun yerine sanatçının, heykelini optik bir gözleme göre biçimlendirmeye başlamasıdır. Böylece arkaik heykeldeki inşacı gözlem yerine, optik bir gözlem dikkati çekmeye başlamıştır. Kadın heykellerindeki elbiselerin, arkaikteki aşağı doğru düşmüş, dikey ve birbirlerine paralel kıvrımları, daha gerçekçi ve optik doğal görünüşüne göre biçimlendirilmiştir (Turani, 2007: 154).

Gördüğümüz gibi Arkaik dönem, dünyevi ihtiyaçların ön plana çıktığı, bireyci bir anlayışın doğduğu bir dönem olmuştur. Doğaya uygun olma felsefesi, bu dönem insanının hayata bakışını da değiştirmiş ve toplumda bireyci anlayışın hâkim olduğu yeni bir düzen belirlemeye başlamıştır. Bilim ve sanat, toplumun oluşturmaya başladığı bu yeni düzeni benimsemiş ve her iki dal da bireyci bir yaklaşımla çalışmalar yapmıştır. Oluşan bu yeni düşünce biçimi, heykel sanatında da kendini göstermiştir. Toplumun düşünce yapısına paralel olarak yapılan heykeller, gerçek olana ulaşmaya çalışırken bir taraftan da gerçeküstünü işaret etmektedir. Örneğin, heykel sanatında İÖ. 180 yıllarında yapıldığı tahmin edilen “Samothrake Nikesi” bu döneme özgü sanatsal anlayışı örneklemesi bakımından önemlidir (Bknz. Görsel 5.). Çünkü bu heykel, bir insanın fiziki özelliğinin taşta aktarılması bakımından gerçekçi bir özellik taşıırken, bir taraftan da uçar gibi bir pozisyonda biçimlendirilerek gerçeküstü bir özellik kazanır.



Görsel 5: Samothrake Nikesi, İÖ. 180 Yılları.

Turani (2007), bu heykelin özellikleri ile ilgili şunları söyler:

Adeta uçar gibi hamleli, kanatlı bir kadın pozunda biçimlendirilmiş olan bu heykel, genç ve güzel vücutlu bir kızın uzuvlarını, elbisenin altından yer yer belirten ve ima eden bir şekilde göstermiştir. Göğüslerinin kalkıklığı, bu uçar gibi ifadenin önemli bir unsuru oluyor. Ayrıca bütün barok sanatçıların yaptığı gibi, ışık-gölgenin önemli kontrastlarını kullanmak için bu heykelin biçimlendirildiği anlaşılıyor (s. 178).

Sanat ve gerçeğin birebir ilişkisini ve vazgeçilmezliğini vurgulayan Erinç (2004), sanat ile ilgili şu açıklamayı yapar: “İster sanatın kendi isterse sanatın ele aldığı *konu*, ne kadar karmaşık ve gizemli olursa olsun, hatta ne kadar yıldırıcı, bezdirici nitelikler taşırsa taşısin, asal amaç; gerçeği ve gerçekliği kavramak, onu doğru değerlendirmek ve o gerçeğe egemen olmayı başarabilmektir” (s. 45). İnsanın gerçeği arama ve ona egemen olma istemi sadece sanatın değil, bilimin de istemidir. Ancak bilim ve sanatın gerçekliği tanımlamada zorlandığı noktada yani gerçekle gerçeküstünün cevap vermediği noktada tanrısal olana felsefi olarak da cevap aranmış görünüyor. Yüzyıllarca süre gelen din ve insan arasındaki bağ insanın dünyevi gücünü anlaması ve sorgulamasıyla bozular. Bu sorgulama eğilimi bir çağın bitip yeni bir çağın başlamasını sağlamıştır. Turani, (2007) yeni dünya görüşünün toplum üzerindeki etkisini ve sanata yansımalarını şöyle anlatır:

Sanat hareketlerinin de, bu toplumsal gelişime tamamen paralel olarak belirip gelişmeye başladığı anlaşılır. Yeni dünya görüşünün bir başka özelliği, insanın kendi dünyevi güçlerini anlamasıdır. Biz bu dönemde Ortaçağdan farklı bir görüşün de ortaya çıktığını anlıyoruz. Bilindiği gibi bu dönemde halk, sanatçı, bilim ve din adamı aynı kilise inancına paralel bir Tanrı görüşüne sahipti. Halbuki, Ortaçağ’ı, özellikle Gotik sanatı incelerken, mistik inançların, kilisenin birliğini bile bozduğu gözlemlenmişti. Böylece daha Ortaçağ içinde Avrupa’da, kilise ile aynı görüşte olmayan insanların ortaya çıkmaya başladığı saptanmıştı. Ayrıca, daha Ortaçağ içinde bile, din kurumlarının ortaya koydukları dünya görüşüne paralel olmayan bazı anlayışların ortaya çıktığı görülmüştü. İşte bu aynı din görüşünü paylaşmama, dinin insan aklı terazisinde ölçülüp değerlendirildiğini göstermektedir.... Bu, düşüncenin ışığında din

görüşünün yeniden ele alınması, Ortaçağdan Rönesans'a geçişte önemli etken olmuş ve bir önceki çağın görüşüne zıt bir anlayış ortaya çıkmıştır (s. 343).

Orta Çağ ile Yeni Çağ arasındaki farklı düşünce yapısı, insanların öbür dünya düşüncesinden vazgeçip, bu dünya odaklı bir bakış oluşturmasını sağlamıştır. Böylece Rönesans, insanın dünyayı gözlemlediği, bilginin ve yaratıcılığın ön planda olduğu, kişisel başarıların önem kazandığı bir çağ olmuştur. Yaratıcılığın ön plana çıktığı Rönesans, sanat alanında da yeniliklerin oluşmasını sağlamış ve perspektifi bir gereksinim olarak ortaya çıkarmıştır. Çünkü İkel ve Arkaik dönemde insan, tanrısal olan varlıklarla gerçekliği vurgulama ve arama çabasında olduğu için mekân düşüncesine ağırlık vermemiştir. Anıt mimari ve anıtsal boyutlarda, heykel ise fiziksel tüm gerçeklikleriyle var oluyorken, mekân fiziksel bağlamda aranan bir kaygı olmuştur. Ancak Rönesans ile birlikte mekân bilimsel kurallara bağlanan ve kendinden sonra da belirleyici olan bir bulgudur. Ancak bu bilimsel görüşü Arkaik ve ilkel dönemde göremeyiz.

Turani, (2007) perspektifin Rönesans'ta bir gereksinim olarak doğmasını şöyle açıklar:

Yeniçağın mantığı önce resim sanatında biçimlenmeye başladı. Öbür dünyanın mekânsız, temsili biçimlenmesine, Rönesans'ta mekân anlatımında kullanılan perspektifin gereği yoktu. Çünkü Yeniçağda bakış, insanın görüş açısydı ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinme duyuruyordu. Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne oluyordu. Bu nedenle Rönesans, yeni dünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya koyacaktı; dolayısıyla Ortaçağın dikey Gotik biçimi yerine, yatay biçim geliyordu. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkıyordu. Yeni çağın hayat amacı, bu dünya sorunlarının çözülmesiydi. Doğa bilginleri, denizlerin keşfine çıkan cesur kaptanlar ve mucitler, hep bu dünyanın kazanılması görüşündeydiler. Demek ki, bu çağda görülen keşifler tesadüfen başlamıyordu. Din adamlarının hayatlarını karikatürize eden, onların iki yüzlülüklerini ortaya koyan yazarlar, hep bu dönemde görülmeye başlıyordu. Bu konuların Ortaçağda, yazılması akla bile gelmiyordu. İnsan anatomisinin keşfedilmeye başlaması, yeni bilim dallarının ortaya çıkması, hep bu döneme rastlamaktadır. İncilin yeniden ele alınıp yorumlanması ve Latince'den diğer dillere çevrilmesi de gene Yeniçağda görülüyor.

Mimar-heykeltçi *Brunelleschi* (1377 - 1446) ilk kez bilimsel olarak tek bakış noktasına göre perspektif bilimini ortaya koyuyordu (s. 344).

Mekânın biçimlendirilmesi ve bilimsel bir çizim üzerine yerleştirilmesi insanların Rönesans'ta gerçekliği nedenli önemseydiğini göstermektedir. Kutsal şeylerin önemini yitirmesiyle sanatçı, çevresindeki nesnelerin varlığını önemseyen ve onları sanata gördüğü gibi yansıtma çabasına girmiştir.

Zaten Rönesans gerçeklik ve optik doğruluk üzerine kurulmuş ve bu doğrultuda ürün vermiş bir dönemdir. Tam da bunun için günümüzde de geçerli olan bir klasik anlayış geliştirmiş, gerçeklik kavramının karşılığı olarak kabul edildiği gibi, XX. yüzyılın başından itibaren oluşan tüm sanat eğilimlerinin kendini var etmek için savaşıma verdiği gerçeklik ve sanat kavramının da kendisi olmuştur. Bugün, iyi yetişmemiş bir sanat izleyicisinin sanat bilgisi ve sanattan beklentisinin kendisidir neredeyse Rönesans gerçekliği. Yani doğanın kopya edilmesi beklentisidir. Rönesans optik doğruluk ve güzelliği idealize eden bir aramanın biçimsel karşılığı olmuştur (Nesrin Karacan, Kişisel Görüşme, 3 Nisan 2015). Bunun ilk örnekleri resimde belirilmiş, sanatçı üç boyutlu nesneyi mekâna, sağlam bir zemine oturtma gereksinimi duymuştur.

İlk olarak Brunelleschi, bu tahmini ve duygusal mekân biçimlemesini, bilimsel bir çizim üzerine oturtuyordu.... Gerçekten, doğa gözlemine dayanak figürün optik hacmini yakalama, Rönesans sanatçıların birçoğunda görülmektedir. Ve dünyada insan figürü ilk kez, optik görüntülü bir mekân içinde saptanabilmişti. Yani Ortaçağın kutsal öbür dünyası yerine, bu dünyanın gözlemine dayalı bir mekân dünyası ele alınmaktadır (Turani, 2007: 345).

Doğanın gözlemine ve araştırılmasına önem veren Rönesans sanatçısı, görünenin olduğu gibi aktarılmasına önem vermiştir. Bundan dolayı figürü, mekânla birlikte düşünerek gerçekliğe tam olarak ulaşmaya çalışmış ve sanatta optik bir doğruluk arayışına girmiştir.

Kavramların mantiki tasarımlarının tasviri yerine, doğanın optik görünümüne önem veriş, insan ve manzaranın resmedilmesini sağlamıştı. Bu gözlem, kendine özgü estetiği de birlikte getiriyordu. Manzaranın önem kazanmasının esas nedeni, gene dinde bulunmaktadır. Buna göre, insan ruhu da tanrısal olarak kabul edilmekte, doğanın şeytanlarla dolu olduğu, ve Tanrının iyileştirme planında, doğanın istisna olarak tutulduğu kabul edilmekteydi. Bu nedenle doğanın aslında bir sanat objesi olmaması gerekirdi. Fakat Hıristiyanlığın bir şeytandan arınma yerine, bir sevgi dini olmaya başlaması, Tanrının yarattığı şeylerden biri olan doğaya da geniş bir sevgi ile bakılmasına sebep oluyordu (Turani, 2007: 347).

Tanrının yarattıklarına duyulan hayranlık, insanların doğaya hayran olmalarını ve doğada tanrıya yakın olma düşüncesini, optik doğru yanında, ideal güzel kavramının aranmasında odaklanan bir gerçeklik anlayışı geliştirmiştir. Turani (2007), Rönesans'ta sanatçının güzele ulaşma çabasını natüralizma olarak adlandırmaz. Gerek Rönesans öncesinde, gerekse Rönesans sonrasında natüralizma olmadığını söyler. Turani, “Öyle ise burada gerçek nedir? Rönesans'ın oluşmasına ne sebep olmuştur?” (s. 354) diye sorar ve bu soruları şöyle cevaplar:

Biz üslupların değişmelerinde, insanın dünyayı görme anlayışının etki yaptığını kabul ediyoruz. Bu nedenle, insan aklının gelişimi ele alınca, Rönesans'ın, Antikite'nin yeniden canlandırılması söz konusu olmadan da ortaya çıkacağını kabul etmek gerekir. Wölfflin de bu paralelde düşünerek, İtalyan sanatının gelişim rayına girmesi yüzünden sonuca nasıl olsa gideceğini belirtiyor. Kısacası burada insan aklının ve fizik yapısının keşfi söz konusu idi...Raphael, Leonardo ve Michelangelo, dikkat edilirse insan anatomisinin optik görüntüsünü veriyorlardı. İnsan dimağı, karşısında duran şeyin gerçeğini yakalamak için onun araştırılmasının gerektiğini anlıyordu (s. 354, 355).

Akıl yoluyla ve dünyayı gözlemleyerek kavranan gerçek ve “...insan aklının ve fizik yapısının keşfi...” bu dönem sanatçısını güzele, estetik olana ulaşmaya itmiştir (Turani, 2007: 355). Kadavraların incelenmesi ve insan üzerindeki çeşitli bilimsel araştırmalar hem sanatçının gerçeği anlamasına yardımcı olmuş hem de gerçeği anlamak için daha fazla araştırma yapılması gerektiğini düşündürmüştür.

Gerçeği en doğru biçimde yansıtmaya çalışan Rönesans sanatçısı, aklında oluşturduğu belirli bir güzellik kavramını idealleştirerek yaratmıştır. Sanatçı, burada ideal güzellik anlayışına doğayı gözlemleyerek ulaşmamış, ideal olan tipi, hayalinde yarattığı gibi oluşturmuştur. Örneğin, Rönesans'ın en önemli sanatçılarından olan Raffaello'da çalışmalarında güzel olanı idealleştirerek yansıtmıştır (Bknz. Görsel 6.).



Görsel 6: Raffeello, Peri Galateia, 1512-1514.

Gombrich (2004), Raffaello'nun bu yaratılan insan tip üzerine söylediği sözlerini şöyle aktarır: “Galateia’sını bitirdikten sonra, Raffaello’ya, bunca güzellikte bir modeli şu dünyanın neresinde bulduğu sorulmuştu. Raffaello ise, belirli bir modeli kopya etmediğini, kafasında oluşturduğu “belirli bir güzellik kavramı”ndan yararlandığını söyleyerek yanıtlamıştı bu soruyu” (s. 320). Raffaello doğayı idealleştirme düşüncesinde değildi. “O gerçeğin üstünde olanı, gerçeği inkar etmeden oluşturuyordu....Onun için model, yeri belli bir fikir, hareket noktası olmakta idi. Fikir ve ideal, gerçekten daha fazla önem kazanıyor ve realizm idealizme dönüşüyordu. İdealin doğuşu hususunda Raphael kafasını yormamıştı” (Turani, 2007: 377).

Gombrich (2004), ideal olana ulaşma düşüncesinin tehlikeli yönü de var, der. Bu nokta da bizim için de gerçeklik aranırken, gerçekliğin yitirildiği noktanın bulgulanması adına önem taşımaktadır:

Sanatçılar doğayı, klasik heykellere bakarak oluşturdukları güzellik düşüncesine uydurmaya çalışıyorlardı. Başka bir deyişle doğa'nın yerine, modeli "ideal" olarak kabul ediyorlardı. Ancak bu eğilimin tehlikeleri de yok değildi. Çünkü sanatçı, doğayı bilinçli olarak "düzeltmeye" kalkırsa, yapıtı kolaylıkla yapmacık ya da yavan görünebilirdi. Ama Raffaello'nun resmine bir kez daha baktığımızda, onun idealleştirdiği şeylerin canlılığını ve içtenliğini korumasını bildiğini görürüz (Gombrich, 2004: 320).

Yeni Çağ, sanatçının ve sanat eserinin önem kazandığı, insan ve çevresinin en ideal şekilde ifade edilmesinin önemsendiği bir çağ olmuştur. Bu yüzden gerçeğin gözlenmesi büyük önem taşımıştır. Çünkü ideal olan sanat dili, gerçek ile hayalin birleşiminden doğmuştur.

Gerçek ile hayali birleştirerek ulaşılmaya çalışılan ideal, Rönesans'ın son dönemlerinde Barok anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Barok sanatını Rönesans'tan ayıran en önemli fark ise abartının ön planda olduğu ve sanatçıların bu döneme kadar ifade etmektен kaçındıkları duyguların, yoğun bir şekilde ifade edilmesi olmuştur. Abartının ön planda olduğu ve gerçekliğe dayalı algının kırıldığı nokta olan Barok sanatının öncü sanatçılarından biri de Gian Lorenzo Bernini'dir (1598-1680). Bernini'nin Roma'da bir kiliseye yaptığı "*Aziz Terasa'nın Kendinden Geçışı*" adlı sunağı bu dönemin en önemli eserlerindedir. Bernini'nin bu heykelinin gerçekçi anlayışın yanında mistik, mitolojik ve dini yönleri de içinde barındırdığını görüyoruz (Bknz. Görsel 7.).



Görsel 7: Gian Lorenzo Bernini, Aziz Terasa'nın Kendinden Geçışı, 1651.

Turani (2007), Barok sanatı kısaca şöyle tanımlar: “Barok sanat, gerçek ile hayalin birleştiği bir sentezdir” (s. 481). Turani'nin bu tanımından yola çıkarak Barok sanatçısının doğayı gözlemlediğini ve doğayı hayalinde oluşturduğu gerçeküstü doğayla bütünleştirdiğini söyleyebiliriz.

XVII. yüzyıl sonlarına doğru Barok sanatının yaratıcılık süreci sona ermiştir. Hauser (2006), Barok sanatının sona ermesinden sonraki dönemi şu sözleriyle açıklar: “ ‘Antik modern çekişmesi’, gelenek ile ilerçilik, klasizm ile modernizm, usçuluk ile duygusallık arasındaki çatışmanın başlangıcını oluşturacak, bu çatışmalar ancak Diderot ile Rousseau'nun erken-romantizmi ile durularak bir sonuca bağlanacaktır” (s. 5).

Sanat alanında meydana gelen bu değişim, toplumda da bir çatışma olduğunun, en önemlisi de gerçek ve gerçeküstüne ait kavrayışa dayalı bir çatışma olduğunun göstergesidir. Çünkü sanat, toplumsal yapıdan, yönetime kadar birçok yaşamsal faaliyetlerden ve düşünce yapısından etkilenmiştir. 1789 İhtilali de toplumda çatışmaların olduğu ve yeni bir düzenin oluşmaya başladığı devrim niteliğinde, dünya gerçeklerinin değiştiği bir dönem olmuştur. Turani (2007), bu dönemde gerçeklik kavrayışını, insanın hayatındaki her alanı toptan değiştiren bilim alanındaki yenilikleri şöyle anlatır:

Buhar ve elektriğin keşfi ile, endüstriyel bir teknik ve ekonomi söz konusu olmuş ve bütün toplumu kapsayan bir devrime yol açmıştır. Tıp ise sağlık alanında başka bir devrim yapmıştır. 1800 yıllarındaki 187 milyon Avrupa nüfusu 150 yıl içinde üç misli artmıştır (s. 494).

Elektriğin keşfi toplumun yaşamını aydınlattığı gibi, geleceğe ve keşiflere de yol açmıştır. Toplumun aydınlanma süreci gerçekliğe olan inancın da sorgulanmasını sağlamıştır. Neyin gerçek olup olmadığı konusunun tartışıldığı, yeni fikirlerin, şüphenin ve sorgulamanın ön planda olduğu bu dönem, insan haklarını savunan bir görüşü de ortaya koymuştur. Bilim alanındaki bütün bu gelişmeler Fransız İhtilali ve sonrasında insanların yaşamalarını, toplumsal kimliklerini sorgulatıp, kazanmayı sağlamıştır. Toplumsal

değişimin ortaya çıktığı ve insanın bu değişime ayak uydurmaya çalıştığı Fransız İhtilali toplumsal yaşamı etkilediği gibi sanatı da direkt etkilemiştir.

Sanat daha erişilebilir, daha insancıl, daha alçakgönüllü duruma gelerek yarı tanrılarla ve üstün kişilerle ilgilenmeyi bir yana bırakarak ölümlü, güçsüz, duyumsal, haz düşkünü kişilere seslenmeye başladı. Artık sanat, yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade ediyor, etki altına alıp ezmek yerine büyüleyip hoş gitme amacını güdüyordu (Hauser, 2006: 12).

Aydınlanma Çağı olarak da adlandırılan XIX. yüzyıl kendinden sonraki dönemlere ışık tutmuştur. “Aydınlanma Çağı’nın ekinlerinin toplanmaya başlandığı 19. yüzyıl, hem zamanın, hem mekânın, hem de eşyanın başka bir anlamda, başka bir kapsamda algılanmasını kaçınılmaz kılmıştır” (Erinç, 2004: 152). Böylece insanın dünyaya bakış açısı değişmiştir. Bu değişim insanın gördüklerinin akıl süzgecinden geçirilmesini sağlamıştır. “İnsan, sosyo-kültürel bir varlık olarak yarattığı, yarattığı kültürün de bir varlığı olarak içinde bulunduğu ortama, biraz da bilinçsiz olarak uyum sağlar” (Erinç, 2004: 153).

Sanatçılar artık geçmişle olan bağlarını koparmış, güncel olaylardan, hayal gücünü ele almaya kadar, istedikleri her konuyu seçmede özgürce hareket etmişlerdir. Bu döneme kadar tanrı inancına bağlı olarak üreten sanatçı, artık gerçeği yaşadığı dünyanın içinde özgür bir şekilde aramaya başlamıştır. Turani’de (2007), Fransız İhtilali’ni ve bu ihtilalin sanat ve toplum üzerindeki etkisini şu sözlerle açıklar:

Sanatın toplumsal yapıdan ve yönetimden etkilendiği kabul edilmektedir.... Ekonominin tarıma dayandığı binlerce yıl süresince, anıtsal sanatlar, yönetici ve din adamlarının hizmetinde ve onların yararına olduğu halde (Hollanda’daki burjuva kesimi bir istisna olarak görülür), Avrupa’da özellikle 1789 İhtilalini izleyen yıllardan sonra, genel olarak burjuva kesiminin yaşamıyla ilgili olmaya başlar. İlgili çekici olay, bu önemli değişiklikte, milletin oyuna dayanan halk yönetiminin büyük rolü olmasıdır.... Ancak Fransız İhtilali, bütün dünyada parlamenter, yani halkın oyuyla kurulan yönetimlerin, burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanmıştı. Bu bakımdan güzel sanatların, aristokrat sınıfın hizmetinden çıktığı ve orta sınıf halkın bünyesinde

yer aldığı görülür. Ancak bu durum birden olmamıştır.... Fransa’da *J. J. Rousseau* (1712-1778) ve *Voltaire* (1694-1779) fikirleri ile büyük etki yapan düşünürlerdi. Aydın dünya, artık Tanrıyı yalnız evreni yaratan olarak kabul ediyor, fakat insan hayatının hâkimi olarak görmüyordu (s. 493).

Fransız İhtilali’nden sonra sanat artık burjuvanın yaşamını konu almaya başlamıştır. Fransız İhtilali ve etkileriyle birlikte, sanatta klasiğin tartışılmaz güzellikte olduğu düşüncesi öne çıkmıştır. Gombrich de (2004) klasik güzelliğin üsluplaşmasını şöyle ifade eder:

“İdealistler” bile sanatçının doğayı çalışması ve çıplak figürden çizim yapmasını kabul ediyorlar; “doğalcılar” bile klasik antikitenin aşilamaz güzellikte olduğunu onaylıyorlardı. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, bu ortak zemin yavaş yavaş kaybolur gibi oldu. Binlerce yıl değilse bile, yüzlerce yıldır doğru olduğu varsayılan birçok kanıya son veren 1789 Fransız İhtilali ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaştık. Fransız İhtilali’nin kökleri nasıl Akıl Çağı’nda ise, insanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değışmesinin kökleri de Akıl Çağı’ndadır. Bu değışmelerin ilki, “üslup” dediğimiz, sanatçının tavırlarıyla ilgilidir (s. 475, 476) .

Akıl Çağı’nın sanatçıya getirmiş olduğu özgürlük, sanatçının “üslubunu” (Gombrich, 2004) oluşturmasına izin verdiği gibi, eserlerini bağımsız olarak yaratmasına da olanak vermiştir. Üslubun giderek ön plana çıkması, klasik değerlere olan inancın yok olmaya başlamasını sağlamıştır. Ancak klasik sanattan tam bir kopuşta söz konusu değildir. “Klasik anlayıştan yavaş yavaş vazgeçilmişse de, klasik sanatın dili geçerliğini koruyordu. Klasikçiliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri ise gene yavaş yavaş ve başvurulmaya değer seçenekler olabildikleri ölçüde deneniyordu” (Lynton, 2009: 14). Üslubun sanatçılar arasında önem kazanmaya başlaması, sanatçıların kendi sanat biçimlerini oluşturması gerektiği yolunda ortak görüşleri ortaya çıkarmıştır. Bu görüş sanatçıların kendi iç dünyasını bulmasına yardımcı olmuş ve sanatçılar artık kendilerini açıklama gereksinimi duymaya başlamıştır. Sanatçının kendi iç dünyasının keşfi, sanatının konusu olmuş ve sanatçı bunu üslubuyla açıklamaya çalışmıştır. Sanatçılar arasında beliren

bu ortak görüş Romantizm'in doğmasını sağlamıştır. Romantizm, bugünkü gerçeküstü olarak bildiğimiz eğilimin asıl kaynağıdır. Klasik görü ve kalıpların karşısında fantezi ve düşün gerçekdışı diliyle, gerçeklik üstü görünenle, gerçeği kavrayan ilk eğilimdir. Rönesans'ın klasik ve yerleşik değerlerine karşın, Romantizm önemli bir tercih olmuştur. Romantizmin dünyaya bakış açısının Gerçeküstücülükle bağları ve dönemsel önceliği konumuz için önem taşımaktadır. İpşiroğlu (2010), "Romantizm, öznelcilik yolunda yeni bir atılımdır" der (s. 147). Romantizm, insanın kendi iç dünyasının keşfedilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu döneme kadar sanatta yeri olmayan pek çok duygu Romantizm ile birlikte ele alınmaya başlamıştır. Romantizm, doğa hayranlığını romantik bir duygu ile dile getirmiş ve onun konuları geçmişe özlem, dünyevi ıstırap, sonsuzluk duygusu, ölüm korkusu, yurtseverlik gibi konular olmuştur. Sanatçılar eserlerinde ele aldıkları bu konuları olabildiğince güçlü bir şekilde hissetmiş ve eserlerinde bunu duyurmak istemiştir.

Romantikler günün olaylarına karşı duyarlıdırlar. Bazı sanatçılar bu dönemde yaşanan sorunları eserlerine direkt olarak konu almışlardır. İpşiroğlu (2010), günün olaylarını doğrudan sanatına yansıtan ve bu dönemin en önemli sanatçılarından biri olan F. Goya'nın eserleri ile ilgili şunları söyler:

Goya'nın savaşla ilgili resim dizilerinde, aslanlar, kurşuna dizilenler, dev, şeytan, cadı, çocuklarını yiyen "kronos" ve daha bir sürü hayal ürünü yaratıklar yer alır.... İnsan ilk kez Batı sanatında böylesine acımasız bir gerçeklikle, insandan çok hayvan yanıyla gösteriliyordu. Bu gerçekliği Goya kral ailesinin resimlerini yaparken bile elden bırakmaz. Bu resimler "temsili" yapıtlardı ve bunları yaparken sanatçının, saray törelerinin büsbütün dışına çıkması olanaksızdı.... Goya'nın gerçekliği içinde representasyon sadece biçimde kalır: kral ailesi, boyalı pudralı yüzleri, ipekli dantelli giysileriyle etkin bir gücün taşıyıcı olmaktan çok, kuklaları andırır (s. 152).

Goya'nın eserlerinden de anlaşılacağı gibi, sanatsal gerçeklik toplumun yaşamıyla iç içe oluşmuştur.

Romantizm ve Realizmin etkin olduğu XIX. yüzyılın başında toplumsal ve teknolojik değişimler hızla ve paralel devam etmiştir. Erinç (2004), XIX. yüzyılda bilim ve sanatın ortak yönlerinden şöyle bahseder:

Bilginin ne zaman, nereden geldiği değil kendi, kendisi önemli idi; denenir-sınanır ve kanıtlanabilir olması önemliydi. Bu bulgu nedeniyle bilimsel bilgiyle sanatsal bilgi birbirine bulaşır, birbirini bütünler, hatta birbirinin öncüsü, habercisi olma durumuna geçer. Böylece bilgi, ister bilmem hangi katedralin tavanında durağanlaşmış bir şaheserden gelsin ister teknolojinin bir yaratısından, yani yeniden üretimden, fark etmeksizin benimsenir (s.155, 156).

Bu yüzden XIX. yüzyılda tıpkı bilim gibi sanatta yenilik peşindeydi. Bilimde hızla yapılan icatlar insan hayatını etkisi altına almaya başlamış, toplumda yaşanan bu değişim, sanatı da etkilemiştir. Bilim de bu gereksinmeyi dikkate alarak, 1839 yılında fotoğraf makinesini keşfetmiştir. Fotoğraf makinesinin keşfi, insanın gerçeği bir kez daha sorgulamasını sağlamıştır. Doğada görünen her şeyin büyük bir hızla aynı anda birebir gerçekliğinin fotoğraf düzlemine aktarılması büyük bir çığır açmıştır.

Fotoğraf makinesinin keşfi sanatta çok büyük yankılar uyandırmıştır. Bu döneme kadar gerçeğe hiç bu kadar yaklaşılmamıştır. Gerçekliği olanca çıplaklığıyla veren fotoğraf, anın kâğıda aktarılmasını sağlamıştır. Fotoğrafın toplum ve sanata etkilemesini Erinç (2004) şöyle açıklar: “Fotoğrafçılığın yaygınlaşmasına ve fotoğraf sanatının genel bir yeğleme kazanmasına etken diğer bir olgu da 19. yüzyılın, ‘her şeyin, ama her şeyin, sanat konusu olabileceği’ni vurgulamasıydı: Eski püskü postallar, ağını örmekte olan bir örümcek bile sanata konu olabiliyordu artık” (s. 155).

Erinç (2004), fotoğraf makinesinin keşfini yorumlayan Bernard Show’un bir sözünü şöyle aktarır:

‘Eğer eski oyunun bittiğini, fotoğraf makinesinin sanatsal ifade aracı olarak kalemi, fırçayı yendiğini bir bakışta göremiyorsanız, asla gerçekçi bir eleştirmen olamayacaksınız’. Sanatın, anlam ve içerik olarak, teknik ve işlev olarak ne denli değiştirdiğini, bu kadar öz bir şekilde tanımlayabilen az ifade bulunur. Fotoğrafın aktardığı gerçek, önce sinema ile sonra da

televizyon ve video ile tekrar ve tekrar, her seferinde gelişerek, geliştirilerek ele alınacak, gündeme gelecektir. Bu aşamalar sırasında sanat da standartlarını albaştan değerlendirmek zorunda kalacaktır. Değişen dünyada, değişmekte olan dünyada hiçbir şey statik kalmaz, hele sanat hiç kalmaz. Ancak bu yolla toplumun önüne geçebilir, ancak bu yolla toplumu peşinden sürükleyebilir.... Sanatın bir araç olmaktan kurtulup kendinin amaç olduğu 19. yüzyıl, sanatın işlevini de değiştirmiştir. Standartlaşmış -neredeysse standartlaşmış- bir estetik beğeni yerine, estetik kaygı aşılması, sanatsal işlev olarak farklılaşmayı ortaya koyarken, mistik işlevi de insana dayalı bir iletiye dönüşmüştür. Yani salt ruha seslenme yerine, akla ya da akla da seslenmesi gibi... Bu iki işlev, fotoğraf sanatı için, adeta ideal bir ortamı yaratmış bulunmaktaydı (s. 158).

Fotoğrafın keşfi XIX. yüzyılın düşünce yapısına da çok uygundu. Bilginin çoğunluğa hitap etmesi ve insanların her yerde eşit haklara sahip olması gerektiği düşüncesi, fotoğraf sayesinde hızlı bir biçimde, birçok insana ulaştırılabilecekti. Fotoğraf bu bağlamda toplumsal bir görev üstlenmiş ve bir sanat dalı olmak yolunda da önü açılmıştır.

Toplumsal bir görev üstlenen fotoğraf, gerçekliğin yansıması olmuştur. Fotoğraf ile birlikte gerçeğin en doğru şekilde aktarılması kolaylaşmıştır. Turani de (2007) fotoğraf makinesinin keşfini ve buna bağlı olarak gerçekçilik anlayışının ortaya çıkmasını şöyle ele almıştır:

1839'da da Daguerre fotoğrafçılık alanında resmi pozitif kâğıda geçiriyordu. Her buluş, zamanı ona ihtiyaç duyunca ortaya çıkıyordu. Fotoğraf, sanatçının sübjektif tasarımından doğan resim yerine, objektifi ile önündekini saptıyordu.... Gerçekçi anlayış, aynı fotoğrafta olduğu gibi, doğayı sadık olarak aynen yansıtmaktan yanaydı. İdealistlerin yaptığı gibi gerçeği arıtmayı ve kuvvetlendirmeyi değil, olduğu gibi vermeyi, spekülasyon yapmayı değil, pozitif olarak göstermeyi istiyordu (s. 508).

Bilimsel gelişmeler insan hayatını kolaylaştırmış, refah seviyesini yükseltmiştir. Bu yüzden insanın yaşamsal kaygıları azalmış, insan mutlu bir yaşam sürecinin içine girmiş, endüstrinin oluşturacağı tehlikeler henüz ortaya çıkmamıştır. Toplumdaki bu mutluluk sanatçıyı da etkilemiştir. Turani'de (2007), sanatçıların bu mutluluğunu Alman gerçekçi ressam Hans Thoma'nın bir sözüyle destekler ve bu sanatçının sanat hakkındaki

sözünü şöyle aktarır: “ ‘Sanat, Tanrının yarattıkları ile yetinme ve memnun olmanın anlatımıdır’ ” (s. 508). Ancak bu yetinme duygusu burjuva tarafından yeterli ilgiliyi görmemiştir. Çünkü onlar göründükleri gibi değil daha üstün bir şekilde resmedilmeyi istiyorlardır. Bir kısım sanatçı da burjuvanın bu isteğine kayıtsız kalmamış ve burjuvanın istediği gibi yüceltici ve duygusal yönü ağır basan resimler yapmaya başlamıştır.

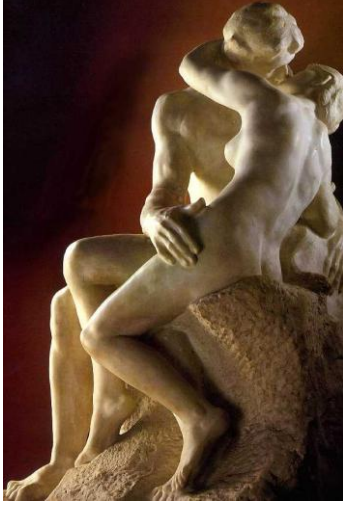
Böylece halkın arzusu ile gerçek sanatçı çalışması arasında ilk çatışma oluşuyordu. Bu uçurum tarihte önemli ve yeni bir olaydı. Bu uçurum gerçek yaratıcı ile ihtiyaç giderici rutin işler yapan insanın ayrılmasına sebep oldu. İhtiyaç giderici, işini sahte ve yalana dayamıştı. Böylece ortaya Fransızların “*Croûte*”, Almanların “*Kitsch*” dedikleri *değersiz eser* ortaya çıktı.... Kiç’in doğmasının nedeni, el ile eser arasına makinanın girmesi idi. Diğer bir neden de, realizme yönelen sanat anlayışı oldu (Turani, 2007: 509).

Sanat eseri ve Kitsch arasında ayırım yapılması sanat tarihi açısından büyük önem taşımıştır. Ancak bu dönemde toplumun isteklerine göre resim ve heykeller yapılmaya ve eserlerde estetik ön planda tutulmaya başlanmıştır. Bir ihtiyaç olarak görülen bu eserler, insanların evlerinde ve sergi salonlarında yerlerini almıştır.

Bu çeşit resimler sergilerde büyük başarı kazandı. Bu dönemdeki Paris Akademisi’nin büyük ödüllerle kutladığı eserlerden bir tanesinin bile değeri olmadığı sonradan anlaşıldı. Louvre’daki XIX. yy. resim ve heykelleri de ilk kez 1900 yıllarından sonra yeniden değerlendirilip satın alındı. Esas değerli eserler ise, sanatçıları tarafından cesaret edilip sergilenemiyordu. Courbet jüri tarafından reddedilmiş olan resimlerini 1855 ve 1867 yıllarında açılan Paris Dünya Fuarında sergiliyor ve özel bir pavyon tutarak kapısına “*Realisme*” (gerçekçilik) diye yazıyordu (Turani, 2007: 509).

Heykel alanında ise anıtsal anlatımlar ön plana çıkmaya başlamıştır. XIX. yüzyıl sanatçılarının heykelde benimsediği anıt anlayışının en önemli isimlerinden biri Rodin’dır. Rodin’in eserleri anıt tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Rodin, heykel tarihinde o zamana kadar görülmemiş bir etki yaratmıştır. “Binlerce yıldır devam eden heykel sanatı içinde, ilk kez anı yaşatan bir anıt, halkın içinde yer alacaktı. Bu anıt sıradan bir tasvir değil, bir yaşam olayının dökümü gibiydi” (Turani, 2007: 537).

Rodin'in çabası yaşamın kendisini heykele yansıtmaktır. Rodin'in farklılığı onun heykellerine dramatik anları, gerilimleri, insan trajedisini, duyguların ve tutkuların yoğunluğunu katmasıdır (Bknz. Görsel 8.).



Görsel 8: Augusto Rodin, Öpüşme, 1888-1889.

Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın “bitmiş” görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu... O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hâlâ, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir (Gombrich, 2004: 528).

Rodin'in bitmemiş hissi uyandıran heykelleri XIX. yüzyılda çok ses getirmiştir. XIX. yüzyılın sanat anlayışı gerçekliğin ortaya konmasında önemli adımların atıldığı bir dönem olmuştur. Rodin'in heykellerinde de gördüğümüz gibi figürler ayrıntıya inilerek gerçek hayatın bir parçasıymış gibi yapılmıştır. Rodin bunu yaparken parçaları ayrıştırmaya sonra da yeniden birleştirmeye çalışmıştır. Böylece gerçekliğin yanında heykelde duygunun aktarılmasına da çalışmıştır. Rodin'in bütünü parçalama eğilimi XX. yüzyılda bir sorunsal olarak ele alınmaya başlanacaktır. Ancak bu eğilim XIX. yüzyıl sanatından farklı olarak, nesnelere biçiminin bozulmasına ve soyut değerlere kadar uzanacaktır.

XX. yüzyıl da sanat, karşıt fikirlerin bir arada olduğu bir ortamda kendini farklı biçimlerde ortaya koymuştur. XX. yüzyıl sanatı artık nesnenin görünen tarafıyla ilgilenmeyi bırakmış, onun altındaki hakikati aramaya başlamıştır. Çünkü o güne kadar resim ve heykelin, genel ifadeyle sanatın yaptığı işi yani doğanın kopya edilmesini sanattan daha iyi yerine getiren fotoğraf makinesi icat edilmiştir. Geleneksel sanat, sanatçı ve izleyici kavramlarının içi boşalmış, o güne kadar sanatın işi olarak bilinen işlevin geçerliliği kalmamıştır. Sanatın gerçeklik duygusu diye dayandığı tüm dayanak yıkılıvermiştir. Endüstrinin sağlamış olduğu olanaklar, insanı doğal yaşamından uzaklaştırmış ve insan makineleşmeye başlayan hayatın içinde yaşamaya çalışmıştır. Tüm bunlardan dolayı insanın ve üreten sanatçının XX. yüzyıla kadar inandığı ve gördüğü şeyler değişmiş ve bu değişim insanı çıkmaza sürüklemiştir. Böylece çıkmaza giren yalın insanın ve sanatçının gerçeklik anlayışı değişmiş, hayatla olan ilişkisinde geleneksel bağlar kopmuştur.

Ziss (2009), sanat ile gerçekliğin birbirinden ayrılmaya başladığı bu süreci Freud'un bir sözünden örnek vererek şöyle aktarır:

Sanat ile gerçekliğinin birbirinden ayrılması, bilindiği gibi, Freud'çu estetiğin de temel düşüncelerindedir. Freud şöyle der: 'Sanat hemen hemen her zaman iyiliksever ve saldırmazdır, bir yanılsama olmaktan öte bir şeye özlem duymaz... gerçekliği derinine kavramaya çalışmaz.'⁽⁷⁾ Sanat ile gerçeklik arasındaki bu kopukluk idealist estetik anlayışlarında çeşitli kılıklara girer (s. 25).

Freud, bu sözünde sanatın hiçbir zaman gerçekliği tam olarak yansıtamayacağını savunmuştur. Warren Hage'in belirlemesinde ise bu konu tam tersi şöyle dile gelir: "Sanat yaşamı taklit ediyor. Belki de taklitte fazla iyi" (Kuspit, 2006: 14). Bu sav sanatın yapısı gereği, nesnelerin gerçek yapısının tam olarak çözümlenemeyeceğini

ortaya koyar. Sanatın nesneyi tam bir gerçeklik içinde yansıtamayacağı düşüncesi idealist ve çağdaş estetikçiler arasında da farklı görüşlerle dile getirilmiştir:

Sanatın bilgi-kuramsal (gnoséologique) çözümlemesi, yansıtılan nesne ile yani gerçekliğin kendisiyle sanat arasındaki ilişkilerin ve bağların araştırılmasından geçer. İdealist estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır; sanatsal yaratıda yaşamın bir yansımasını değil, sanatçı beninin anlatımını, bilinçaltı derinliklerin kavranmasını ya da belli bir ideal (tanrısal) ilkenin somutlaştırılmasını görür çünkü.... Çağdaş idealist estetikçiler, modernist sanatı şu olgudan kalkarak çözümlüyor ve değerlendirirler: Onlara göre sanat, gerçek dünyadan ve onun yasalarından bağımsız, özel bir *estetik gerçeklik* kurar (Ziss, 2009: 24, 25).

Avner Ziss'in de yukarı da bahsettiği gibi Modernizm, gerçek ve sanat arasında bu döneme kadar üzerinde durulmayan farklı bir bağ kurmuştur. Bu bağ, sanatla görünen dünyanın ötesinde yeni, bağımsız bir gerçekliğin kurgulanmasıdır. Gerçekliğin oluşmasında ve sanat yansımasında bilimin ve endüstrinin büyük payları vardır. Ziss (2009), sanat ve bilim arasındaki bağı şu sözlerle ifade eder:

Bilgisel yanı sıra sanat, bilimle bir yakınlık kurar. Toplumsal bilincin bu iki biçimi arasındaki bütün farklara karşın, sanat, tıpkı bilim gibi yaşam *deneylerini* kısaltıp özetler, insanın ufkunu genişletir, başka dönemlere ve ülkelere ilişkin bilgilerimizi çoğaltır, gerçeklikteki görüngülerin özünü kavrayıp onların günlük yaşantıda her varlığın kavrayamayacağı yanlarını gösterir. Sanat her zaman bir gizli hakikate *eriştir* (revelation). Çok iyi bilinen görüngülerde bile saklı yanları ortaya çıkarır o, bayağıda eşsiz olanı, *olağanüstüde* sıradan olanı gösterebilir (38, 39).

Ziss, sanatsal bilginin gerçeği keşfetmesine yönelik gerçeklikteki “görüngülerin” (2009: 38) özünü kavramamızı sağlar. Ancak gerçeğin kavranmasına yönelik olan bu eğilim gerçeküstünün de kapılarını açmıştır. Bu durum gerçeğin hiç de görüldüğü gibi olmadığını, her gerçeğin altında mutlaka gerçeküstü, kavranamayan bir durumun var olduğunu kanıtlamaktadır.

XX. yüzyılda endüstri devrimi ve yapılan yeni icatlar, insanı yeniden bilinmeyen bir geleceğe sürüklemiştir. Endüstrinin meydana getirdiği ürün anlayışı, insanı pazar arama yarışına sokmuş ve bu sonuç ekonomik savaşların başlamasına neden

olmuştur. Sermaye kazanma düşüncesinde olan toplum, bilgili insan kavramını ikinci plana atmış, çalışma ve rekabeti ön plana çıkarmıştır.

Kısacası bilim ve tekniğin uzmanlaştırılması, insanı ve aklını dar bir alanda derinleşmeye zorlamış ve bundan dolayı da insanın bizzat yarattığı fakat uyulması biyolojisine aykırı bir dünya ortaya çıkmıştır. Bugün insan aklı ve eline gerek duymadan yapılan işler çoktur. Elektronik beyinler, el sanatlarını hemen hemen ortadan kaldırmış bulunan makinalar, yüzölçümü yönetmektedir (Turani, 2007: 631).

Sosyal düzenin oluşturmuş olduğu gerçeklik, sermaye ve kazanç üzerine oturtulan bir gerçeklik anlayışı olup XXI. yüzyılda toplumun yabancılaşmasına neden olan etmenlerden biridir. Yabancılaşmanın XX. yüzyılda etkileri görülmeye başlanmış olup XXI. yüzyılın da çağ gerçekliği olmuştur. Yabancılaşma, gerçek ve gerçekdışı arasındaki çelişkinin, günlük hayatta bireyin yaşamına birebir etki eden bir çağ gerçekliği ve problemidir. Bu çalışmanın da amacı gerçek ve gerçeküstü olduğu gibi, çağın koşullarını hissetmekten dolayı kaçınılmaz bir gerçekliktir.

II. BÖLÜM

II. 1. SÜRREAL

II. 1. 1. XX. Yüzyıla Kadar Sanat Tarihinde Sürreal Kavramı

Konunun başında da değindiğimiz gibi Leroy (2006), gerçeküstü olanı: “düşüncenin kendini, aklın her türlü denetiminin dışında ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması” (s. 6) olarak tanımlar. Elbette bu tanım günümüz insanının gerçeküstü tanımına uymaktadır. İlkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü yaşam ve çevreleriyle ilintilerini anlamlandıramadıkları için bu düzen onlar için gerçeküstüdür. Uygur toplumlarda ise insan, bilim ve teknolojinin gelişmesiyle evren hakkında yeterince bilgi sahibidir. Ama teknoloji çağının getirmiş

olduğu olumsuzluklar tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi uygar toplumları da çaresizlikten kurtarmak için, kendi başına “varlığa” ulaşmaya itmiştir. Var olan gerçekliğin dışında, kendi varlığını yaratmak isteyen insanın bu istemi onu gerçeküstüne yaklaştıran nedenlerin başında gelir.

İnsanın doğayı ve kendisini kavramaya çalıştığı ilk dönem, primitif dönemdir. İnsanın doğayı kavramaya çalışması zorunlu olarak gerçeğin ve gerçeküstünün sorgulanmasını sağlamıştır. Bu dönem insanı mağarada yaşayan ve yaşamını avla sağlayan bir toplumdur. Devamlı değişen doğa olayları, ölüm, doğum ve sonsuz boşluk karşısında duyduğu korku, ilkel insanı içinde bulunduğu durumu sorgulamaya itmiştir. Bilgiden tamamen yoksun olan bu dönem insanı, korkularından korunmanın yolunu aramış ve bir sığınak olarak tanrıya yönelmiştir. Tanrı kavramının ortaya çıkmasıyla, tanrıya “sunak” niteliğinde heykeller yapmaya başlayan ilkel insan, bunun karşılığında tanrının onları koruyacağına inanmıştır. Doğa karşısında kendini güçsüz hisseden insan, doğa olayları üzerinde bir ölçüde denetim sağlayacağını düşünmüş ve sanata başvurmuştur. Doğa karşısında anlam veremediği olayları düzene sokmak için insanın gösterdikleri bu çaba dış dünyayı algılamasını sağlamıştır. Dış dünyayı algılamaya başlayan insan, hayatta kalabilmek için doğayla savaşmaya başlamış ve doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışmıştır.

Doğayla olan savaşımının tarihsel süreci, daha başından bu yana, insanları kendindeki ve doğadaki **kudrete, yaratıcı güce, karşı koyulmaz enerji**'ye büyük değer vermeye itmiştir. Kendi özü gereği, doğa güçlerine tapınması, doğanın sınırsız kudreti karşısında insanın bir değer anlatmayan kendi olanaklarının bilincine varmasına yol açmıştır. Kendini doğa kadar güçlü ya da olduğundan daha güçlü görmeyi hayal etmiştir insanoğlu; çünkü ancak o zaman doğa ile yarışabilir, doğanın kölesi olmaktan kurtularak kendi efendisi halin gelebilirdi. Ancak insanoğlu, kaçınılmaz olarak, bu işi ilk önce kendi hayalgücünde başarabilmiştir. Doğa ile çaresiz karşı karşıya kalınca, onu aynı mindere, yani mithosa, efsaneye, masallara ve destana doğru çekmiştir (Kagan, 1993: 153).

İlkel insanın gerçekleştirmiş olduğu bütün ritüeller dinsel bir düşünce ile onlar için kutsal olan ve yaşamlarını sürdürdükleri mağaralarda yapılmıştır. Bu yüzden de mağaralara yapılan resimler onlar için kutsal sayılır (Bknz. Görsel 9.).



Görsel 9: Lascaux mağarası, Fransa, MÖ. 10000-9000.

İpşiroğlu (2010), ilkel dönemde mağaralara yapılan resimler hakkında şunları söyler:

Paleontologlardan, mağaraların bir tür tapınak olduğunu, kült toplantılarının buralarda yapıldığını, resimlerin de kutsal bir anlam taşıdığını öğreniyoruz. Resmin benzetme ve canlandırma gücü, tarihin karanlık çağlarında bile insanoğlunu etkiliyor. Mağara duvarlarına yaptığı resimlerde etkin bir gücün toplandığına, bunların bir tür büyü olduğuna inanıyor. Tasvir yoluyla düşmanı yok etmek, av bereketini sağlamak istiyor.... İnsanın kendine olan güveni arttıkça tasvir, kuytu yerlerden günışığına çıkıyor, fakat bu kez de ulaşılması güç sarp kayalara çiziliyor, İskandinavya, Kuzey Afrika, Kuzeybatı Rusya'da Mezolitik çağa ait (yaklaşık olarak İ.Ö. 10.000-5.000) pek çok kaya resmine rastlıyoruz. Paleolitik çağda resmin ana konusu hayvandı, Mezolitik çağda insan ve eylemleri oluyor: Koşarken, kaçarken, savaşır ya da avlanırken ve hep bir grup içinde insanı görüyoruz. İnsanın kendisini toplumun bir parçası, ondan ayrılmayan etkin bir varlık olarak duyduğunu bize anlatan bu resimler, onun doğa üzerinde belli bir egemenlik sağlamaya başladığını gösteriyor.... Tarihin karanlık çağlarında tasvir, insanın yaşam savaşımını sürdürmek için yarattığı araçlar arasında yer alır. Fakat tasvirin fonksiyonu—bu araçlar gibi—sınırlanmış değildi. İnsanoğlu tasvirde, doğada olduğu gibi, görünmeyen gizli güçlerin bulunduğuna inanıyor; tasviri canlandırıyor, tasvirden korkuyor ve ona tapmıyordu (s. 17, 18, 19).

Gerçeküstü kavramı, primitif dönemde insanın korkularından kaynaklı bir sığınak ihtiyacı olarak belirmiş ve kutsal sayılmıştır. Güçlü ve kutsal olana inanan Felicien

Challaye, “...sonlu ve kutsal olmayan varlık, sonsuz ve kutsal varlıkla karşılaşınca kendinden geçer. Gök ölçüsü, bu kendinden geçiş halinin sonucudur” demiştir (Hançerlioğlu, 1993: 30). İşte kutsal kabul edilen ile kutsal olmayanın bu karşılaşması sonsuzluk kavramını ortaya çıkarmıştır. Sonsuzluk insanın hem korktuğu hem de sıkıca bağlandığı gerçeküstü bir kavram olmuştur. Aynı zamanda insanın sorguladığı gerçeklik kavramına da dönüşmüştür.

Primitif dönem insanının yaşamı ancak tarım ve hayvancılığın başlaması ile hızlanmıştır. Belirli bir toplum düzeni oluşmaya başladıkça, devlet gücü de doğa güçleri gibi kutsallaştırılmıştır. Devletin başında bulunan kral, egemenliğin simgesi olarak tanrılaştırılmış ve oluşan bu Tanrı-Kral düşüncesi yüzyıllarca sürmüştür.

Tanrı-Kral inancı anıtsal mekân kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anıtsal mimarinin ilk örnekleri Mısır’da dev boyutlarda piramitler yapılması ile başlar. Bu piramitler, ülkeye egemen olan kralın adına yapılmıştır. “Ayrıca Mısır’a egemen olan kişinin, bu anıtsal anlatımın unsurlarını kullanmayı da bildiği saptanır... Bu ülke hâkiminin mimari alanında gösterdiği bu güç, onu, halk nazarında tanrılığa yükseltmiştir” (Turani, 2007: 44). Ancak kral, tanrı değildir. Kral tanrıdan sonra gelen en güçlü kişidir. Bu yüzden piramitler, kralın tanrı olduğu inancından değil, ölümden sonra hayatın devam edeceği düşüncesinden kaynaklı yapılmıştır. Mezar niteliğinde olan bu piramitlerin dev boyutlarda olmasının sebebi ise kralın gücünü göstermek istemesinden kaynaklıdır.

Ölümden sonra hayatın devam edeceği inancı, gerçeküstü bir yaşamın benimsendiğini ve bu yaşamın gerçek olan yaşamla bir tutulduğunu göstermektedir. Burada gerçeğin ve gerçeküstünün ayrımı yapılmamıştır. Ölüm yaşamın sonu değildir. Ölümden sonra hayatın devam edeceği inancı vardır. İnsanın doğa olaylarını ve kendini gözlemlemesiyle başlayan bu süreç, tanrıya ve onun yarattıklarına hayran olmasını

sağlamıştır. Kagan (1993), insanın tanrıya duyduğu hayranlığı ve onun yaratıcı gücüne tapınmasını şöyle açıklar:

Doğanın yaratıcı gücünün idealleştirilişi, dinsel-gizemsel bir özellik taşıdığı sürece, insanlar da, tanrının kudretinin bir belirtisi olarak doğa öğelerinin gücüne inanmışlardır. Dinsel sanat, bu yücelik anlayışından, büyük bir sanatsal inandırıcılık gücüyle yararlanmışır. Eski Hindistan'da olduğu kadar, Eski Mısır ile Ortaçağ Avrupası'nda, mimarının doğayla yarışarak, korkunç büyük boyutlarda tapınaklar, piramitler, anıtkabir ve kiliselerin yapımına yol açması, heykel ve resmin, tanrısal-olanı canlandırırken, aynı büyüklük etkisine, insanüstü, dev boyutlara baş vurmuş olması bir rastlantı değildir. Bu dönem sanatın ayırıcı özelliği, kendine özgü bir «boyut kültü», «nicelik pathosu», «büyüklük estetiği» oluşudur; ufacık, güçsüz insanlar ile görkemli tanrı suretleri, tanrı tapınakları arasındaki karşıtlıkla oynanan bilinçli bir «oyun»dur (s. 154).

Mısır'da Tanrı düşüncesinden kaynaklı dev boyutlarda piramitler ve heykeller yapılmıştır. Ancak bu düşünce Yunan'da insanın kendi varlığının farkına varmasıyla değişmiştir. İnsan kendi varlığının farkına vardıkça kendi gücünü de keşfetmiş ve insan tanrı katında yüceltilmiştir.

İpşiroğlu (2010), Yunan uygarlığının değişen insan ve tanrı görüşü hakkında şunları söyler:

...insanın, insan olarak yüceltilmesi ve tanrıların insanlaştırılması ilk olarak Yunan dünyasında oluyor. Kuşkusuz bu gelişme birdenbire olmamıştı. Hitit uygarlığında da—Boğazköy'de açık hava tapınağı Yazılıkaya'da olduğu gibi—tanrılar insan kalıbında gösterilmişti. Fakat Yunan dünyasında Tanrı insan kalıbına girmekle kalmıyor, Homer'in destanlarında gördüğümüz gibi, insanlaştırılıyordu. Yunan tanrıları insanlar gibi yaşar; Olimpos dağında oturur, mutlu bir hayat sürer, evlenir, çocuk doğurur, kıskanır, kız kaçıtır ve öc alırlar. İnsandan tek farkları ölümsüz olmalarıdır. Yunan dünyasında tanrılar insanlaştırıldıkları gibi, insanlarda yüceltiliyor, idealleştiriliyor.... Tanrılaşmak için, insan varlığının aşamayacağı tek sınır ölüm oluyor. O zamana kadar korkulan doğa güçlerine, insan egemen olmaya başlıyor artık: «korku»nun yerini «güven» alıyor (s. 21, 22).

İnsanın kendine güvenmesiyle başlayan süreç onun doğaya hâkim olma isteğini ortaya çıkarmış ve bu istek sanata da yansımıştır. İnsanın duymuş olduğu bu güven, Yunan

Sanatında gerçeküstü olan tanrının insanlaştırılıp gerçeğe dönüştüğü bir sanat biçimini oluşturur. Yani gerçeküstü olan tanrı, insansallaştırılarak görünen gerçekliğin biçimine dönüştürülür (Bknz. Görsel 10.).



Görsel 10: Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, Laokoon Oğulları, MÖ. 175-150.

Yunan Sanatının benimsediği bu anlayış insan ve onun değerlerine verilen önemi açıkça göstermektedir. “İnsana değer veren bu sanat, dünyaya açık bir sanattı; hayatı seviyor ve onu benimsiyordu” (İpşiroğlu, 2010: 22). Bu sevgi, tanrıya ve onun yarattıklarına duyulan hayranlığın göstergesidir.

Antik dönemde, insanın gerçek kavramını, tanrı kavramıyla ilişkilendirmesi, onu gerçeküstüne götürmüş ve dolayısıyla gerçeküstü, gerçek olan olarak kabul görmüştür. Gerçeküstü olan tanrı kavramı, Ortaçağ Sanatının en belirgin özelliğidir. Ancak insanın doğayı kavramaya başlaması ve kendi varlığının farkında olması bu durumu tersine çevirmiş ve insan gerçek ve gerçeküstü kavramlarını bilim yardımıyla kavramaya çalışmıştır.

Rönesans ile toplumda, sosyal ve ekonomik alanda birçok değişim yaşanmıştır. Bilimsel alanda yapılan yeni icat ve buluşlar bütün toplumu etkilediği gibi bireylerin düşünce yapısını da etkilemiş ve birey kendi gücünün farkına varmıştır. Rönesans, insana

bilginin ışığında yeni bir dünya anlayışı sunmuştur. Bu yeni dünya anlayışı bütün toplumları etkilediği gibi sanatsal alanda da büyük değişimler meydana getirmiştir. İpşiroğlu (2010), Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişte değişime uğrayan sanat anlayışı hakkında şunları söyler:

Sanatçılar Ortaçağ'da İsa'nın, Meryem'in ve ermişlerin resimlerini ya da ilk çağ'da Zeus'un, Apollon'un heykellerini yaparken tanrıların ve tanrısal varlıkların değişmeyen görünümünü bize tanıttıklarına inanıyorlardı. İkonlara, mihrap resimlerine, Yunan heykellerine bakanlar, insan elinden çıkan yapıtları değil, bu yapıtlarda somutlaşan varlıkları görüyorlardı. Bu yüzden eski Yunan ve Mısır'da olduğu gibi, Ortaçağ'da da, bugünkü anlamıyla bir «sanat»tan söz etmek yerinde olmaz, ilk kez Rönesans'da bu mümkün oluyor. Bu dönemde insan doğaya açılınca, o zamana kadar alışlagelen kalıpları bir bir kırıyor ve sanat bireyin akıl ve duygularından süzülen öznel bir dünyayı yansıtmaya başlıyor. Fakat sanatçıda birey olma bilinci bir kez uyandıktan sonra, öznelcilik yolundaki gelişmenin Rönesans aşamasında kalması olanaksızdı. Rönesans'ın öznel dünyası kısa bir zaman sonra kalıp olarak niteleniyor. Sanat tarihinin gelişmesindeki her aşama, kendinden öncekini bir kalıp olarak duyuyor ve onu kırarak öze gitmeyi, gerçeği yeni bir yanıyla vermeyi istiyor (s. 141).

Rönesans doğanın gözlemine dayalı bir anlayışı içerir. Bu dönemde bilimsel çalışmalar bütün toplumlara yayılmaya başlamış ve kentler hızla büyümüştür. Bütün bu değişimler sanat alanını da derinden etkilemiştir. Orta Çağ'ın dini nitelikli eserleri, yerini estetik değerlerin ön planda tutulduğu bir anlayışa bırakmıştır. Ancak bu durum toplumun sanattan kopmasını sağlamıştır. Çünkü Rönesans'a kadar toplum dinden dolayı sanatla iç içe olmuştur ve sanatın dinden kopması toplumun sanattan uzaklaşmasına neden olmuştur. Böylece sanat burjuva sınıfına hitap eden bir rol üstlenmiştir.

Rönesans sanatçıları eserlerinde estetik değerlere önem vermiş ve bunu gerçek olanı gözlemleyerek yapmışlardır. Figürlerine de gerçekçi görünen biçimleriyle gerçeküstü bir anlam yüklemiştir.

Rönesans'ın gerçeküstü bir sanat anlayışıyla resim yapan en önemli sanatçısı Hieronymus Bosch'tur. O, diğer sanatçıların aksine "...resimde gerçeği en inandırıcı bir

şekilde göstermek için geliştirilmiş geleneklerin ve buluşların tersine çevrilebileceğini ve hiçbir insan gözünün henüz görmediği şeylerle de akla yakın bir resim elde edilebileceğini gösterdi” (Gombrich, 2004: 356). Bosch’un benimsediği bu anlayış, döneminde gerçeği arayan sanatçıların aksine bir görüştür (Bknz. Görsel 11.).



Görsel 11: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1504-1510.

Turani (2007), Rönesans’ın gerçeküstücü sanatçısı Bosch için şu açıklamaları yapmıştır:

Hieronymus Bosch dindışı tutumu ile kiliseyi hicvetmeyi resminde deniyordu. Onun resimlerinde bir domuzun rahip başörtüsü taktığı, bir bankacının büyük bir sıçana benzeyen şeytana eziyet ettiği, kısacası olmayan bir âlemi tasavvur ederek âdeta kiliseyi hicvettiği görülür. Ressam, Geç Gotik rölyeflerinde görülen üst üste yığılmayı, resimde âdeta devam ettirmiştir. Bosch, çevresinde gördüğü aletleri ve eşyaları birbirlerine ekleyerek bilinmeyen bir dünya oluşturur. Onun eserlerinde perspektif olarak büyüyen ya da küçülen figür ve eşyalar yoktur. Onda, resim yüzeyindeki sahneler âdeta iç içedir ve birbirleriyle ilişkili değildir. Ancak eserin biçim yönünden atmosferi, sürrealist (*gerçeküstücü*) bir dünyanın tasvirini yansıtır. Tek tek figürler ve yüzler kesin biçimlenmeler nedeniyle, sanki başka bir dünyanın modellerinden resmedilmiş gibidir.... Bosch kiliseyi hicvederken, hep öbür dünya tasavvuru ile hareket ediyor. Şeytan, Bosch’ta daima esas motif oluyor. Biz şeytan tasavvurunun bütün Orta ve Geç Ortaçağ’da Batı dünyasına hâkim olduğunu biliyoruz. İşte, cehennem, şeytan ve benzeri öbür dünya tasavvurları üzerine oturan bu çağı, Hieronymus Bosch sembolik olarak bu şekilde anlatmıştır (Turani, 2007: 364, 365).

Rönesans sonrasında ise sanatın içinde bulunduğu çıkmazdan kaynaklı, tekrar dini nitelikli eserler verilmeye başlanmış, gerçeküstü ise bir kavram olarak ancak Endüstri Çağı'nda sorgu alanına dâhil olmuştur. Çünkü bu dönemde insan ve doğa arasına, teknoloji bir aracı olarak girmiştir. Sanat, doğa ile bağlarını koparmaya başlamış ve sonsuz bir hayal gücü ile yeni gerçekler arama yoluna yönelmiştir. Örneğin, çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçiş, sanat açısından büyük bir adımdır. Çünkü tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte sanat, herkesin anlayabileceği bir alan haline gelmiştir. Dinin, sanata karışması ile birlikte, sanatçılar artık içinde yaşadığı dönemin bir gereksinimi olarak bu dünyayı aşma eğilimi göstermiştir. Görünüşte bu dünyayı aşma eğilimi kulağa çok farklı gelse de, kilisenin etkisinden kurtulamayan ve kiliseye hizmet eden bir sanat anlayışı ile ancak sanat, insan ve öbür dünya arasında bir köprü görevi görmekten öteye gidememiştir. Bu eğilim ancak XIX. yüzyılda gerçek anlamıyla aşılmıştır. Bu dünyayı aşip yeni bir dünya yaratma eğilimi sanatçıyı gerçeği aramaya daha da itmiştir. Sınırsızca ve özgürce bu dünyanın kapıları aralanmış ve yeni bir dünya fikri sanatçıya başka bir evrenin yolunu açmıştır. Böylece gerçekliğin perdesi yavaş yavaş aralanmaya başlamış ve gerçeküstü kavramı sanatçının ulaşmayı amaçladığı asıl gerçeklik olmuştur.

Hızla değişmeye başlayan yaşam şartları sanatı da derinden etkilemiştir. İpşiroğlu (2010), XX. yüzyıla geçişte değişen sanat anlayışını ve ortaya çıkan oluşumları şöyle açıklar:

Natüralizm doğrultusunda gelişen yeniçağ sanatında, öznel ve nesnel iki doğa-anlayışı birbiriyle çarpışıyor. Barok akla karşı duygunun, nesnelciliğe karşı öznelciliğin üstün gelmesiydi. Barok'tan sonra karşıt güçlerin savaşımlı, hızını yitiriyor, savaşım uzlaşmaya dönüşüyor. Bu yüzden XX. yüzyılın başına kadar yeni bir çağ ya da dönem üslubu doğmuyor artık. Rokoko, Klasizm, Romantizm, Empresyonizm vbg. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda ortaya çıkan sanat üslupları, karşıt güçlerin birbiri üzerindeki etkilerinden oluşan türlü karışımlardı. Aynı dönemde, hatta aynı sanatçının yapıtlarında bu karışımın türlü çeşitlemeleri biraraya gelebiliyor (s. 144).

XIX. yüzyılın bilimsel gelişimi karşısında çaresiz kalan insanların hayatları, XX. yüzyılda Dünya Savaşları ile çok köklü değişikliklere seyirci olmuştur. Savaşların ve silahların oluşturmuş olduğu olumsuz etki insana gerçeküstünün kapılarını bir gereksinim olarak açmış ve gerçeküstü kavramı bilimin vermiş olduğu güç ile yeni dünya istemini doğurmuştur. “İnsanoğlunun dünyayı artık dinsel-gizemsel yoldan yorumlamayı aşarak, dünyayı akılsal-nesnel, bilimsel bilgiyle kucaklamaya başlamasından sonra bile, toplumsal idealde, daha hlâ, insanın başka gezegenlere gitmesine, iklimleri değiştirmesine, uzaya egemen olmasına olanak sağlayabilecek bir güce erişebilmesi hayali yaşatılmıştır” (Kagan, 1993: 153).

Yeni bir dünya yaratma istemiyle gerçeküstüne yönelen sanatçı, toplumsal düzenin, yaşam şartlarının ve ülke sınırlarının bile değiştiği XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde gerçeküstü ve soyut eğilimlere yönelmiştir. Heykel sanatı da dönemin içinde bulunduğu belirsizlikten bir hayli etkilenmiş, tıpkı parçalanmış topraklar ve patlayan silahlar gibi o da nesneyi ve figürü parçalama girişimine başlamıştır.

Birebir kılı kırk yararcasına etüt edilmiş bir insan figürü de, on santimlik bir taş figür de, dev boyutlu bir anıtta canlandırılmaya çalışılan bir figür de aynı şekilde gerçekdışıdır, aynı zamanda gerçeklemeye çalıştığı ama orada olmayan nesnenin imgesiyle yan yanadır. Tanrısal olan ile bu tanrısal olanı dünya da yaşayan insanlara göstermek görevi üstlenen heykel olağandışı boyutlar kazanmıştır. Canlı olmayan ama canlıymış gibi gösterilmeye çalışılan heykel tarihi içinde maddenin neredeyse ten yapısına büründüğü suretlere dönüşmüştür. Heykelin diğer sanatlara göre daha sürreal olan yönü de üç boyutundan kaynaklanan bu somutluktur. Somutlaşan, fiziksel bir varlığa dönüşen heykel insanın yaşadığı kutsal ya da resmi her mekânda yer almıştır. Sürreal bir o kadar da nesnel olan bu nesnenin gerçek ile gerçek olmayan arasındaki varlığı heykelin her şekilde her formuyla sürreal olduğunun göstergesidir. İnsan gerçekliğine bürünmüş bir Rönesans heykeli de, Michelangelo ve Giacometti’in ya da Mueck’in heykelleri gibi bir o kadar sürrealdir (Karacan ve Alp, 2014: 53).

XX. yüzyıla kadar heykel, figüratif eğilimin etrafında dönen, tanrıları ve kralları tasvir eden, onları ölümsüzleştiren ve geleceğe taşıyan bir görev üstlenmiştir.

Kutsal saydığı içerikleri ele alan heykel, gerçek ve gerçeküstü arasında bir sorgu alanı olmuş, ancak üç boyutuyla ve maddesel özelliğiyle tasvir edilen kişinin suretini vermekten öteye gidememiştir. Bu yönüyle heykel her ne kadar gerçekçi ya da idealistçe yapılsa yapılsın her zaman gerçeküstü olmuştur. Ancak Modernizmle birlikte dinin sanat üzerindeki etkisi azalınca figür etrafında dönen heykelin tüm değerleri değişmiş ve heykel, gerçeküstü anlayışı bir sorunsal haline getirmiştir.

II. 1. 2. XX. Yüzyıl ve Sonrasında Sürreal

İnsanın dünyayı akıl ve bilimle anlamaya başladığı XX. yüzyıl, bilginin ve teknolojinin gelişmesi ile kendinden önceki dönemlerden belirgin bir şekilde ayrılmış, bu ayrım heykel alanını da etkilemiştir.

Teknolojinin hayata hâkim olması ve savaşlara paralel olarak tepki şeklinde ortaya çıkan toplumsal olayların karmaşıklığı ve doğurduğu yeni gerçeklikler dünya görüşünü, doğal olarak da sanatın formunu değiştirmiştir. Birçok akıma beşiklik eden XX. yüzyılın ikinci yarısında Gerçeküstücülük de 1924'te bir manifesto ile ilan edilmiştir. Akımın sözcüsü olan Breton, Gerçeküstücülüğü şu şekilde tanımlamıştır:

‘GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, ad. İster sözlü ya da yazılı, ister başka bir biçim altında olsun, düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan saf ruhsal otomatizm. Düşüncenin kendini, aklın her türlü denetiminin dışında ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması. ‘*ANSİKLOPEDI*. Felsefe. Gerçeküstücülük, kimi çağrışım biçimlerinin bugüne değin göz ardı edilmiş olan üst gerçekliğine, düşün mutlak gücüne ve düşüncenin önyargısız ifadesine duyulan inancı temel alır. Bütün öbür ruhsal düzenekleri ortadan kaldırmayı ve yaşamın temel sorunlarının çözümünde onların yerini almayı hedefler (Leroy, 2006: 6).

Gerçeküstü anlayışın temelleri ise Romantizm ve Realizm’e dayanır. Sürrealizminin çıkış noktası Romantizm sayılır ve dönem farklılıkları dışında dünyayı kavrayış biçimleri birbirlerine benzer. Romantizmi döneminden ayıran ve gerçeküstü

yapan tarafı seçtiği konuların değişikliği değildir sadece. Özkan Eroğlu (2007), Baudelaire'nin Romantizm hakkında söylediği sözleri aktarır ve bu aktarımda Sürrealizmin farkını da anlamak mümkündür:

'Romantizm kesin olarak ne konuların seçiminde, ne de gerçeğin tam olarak verilmesindedir, ama hissetme biçimindedir. Benim için güzel olanın en yeni ve en güncel ifadesidir'. Bu yeni duyma biçimi, öncelikle resimde kendini gösterir. Ne var ki çok farklı eğilimlerin ortaya çıkması, romantik sanat üslubuyla yapılabilecek her türlü tanımı yanıltıcı kılmaktadır. Gerçi, 19. yüzyılın ilk yarısında, bu sanata bağlanabilecek eserler, ele aldıkları konuların tuhaflığıyla dikkat çekmektedirler: Karanlıklar, hayaller, fanteziler, cinler, periler, ölüm, delilik temaları, yalnız ve dost doğa, felaket konuları, kırık, kanlı bir enerji kültü, uzaklara duyulan özlem, tarihi veya egzotik sahneler... (s. 327).

Romantizm, sanatçıya hayal gücünün ve özgürlüğün yolunu açmış ve insanın kendi iç dünyasını dinlemesine izin vermiştir. Romantizm'in sanatçıya sunmuş olduğu bu özgürlük kavramı Sürrealizm'in etkilendiği dayanak noktasıdır.

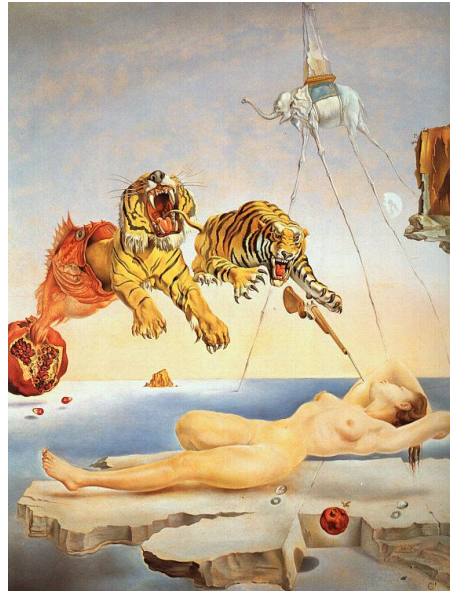
Gerçeküstücüleri etkileyen diğer bir akım ise Realizm'dir ve Realizm doğanın olduğu gibi yansıtılması gerektiğini savunmuştur. Çünkü bu dönemde bilimin hızla ilerlemesi, gözlemin ön planda olması ve fotoğraf makinesinin keşfi toplumları etkilediği gibi sanatçıyı da derinden etkilemiştir. Bu yüzden sanatçı tıpkı fotoğraf makinesinde olduğu gibi doğayı görüldüğü biçimde yansıtmak istemiştir. Ancak bu düşünce her ne kadar gerçekçi bir bakış açısı gibi gözükse de gerçek kavramından uzak bir anlayıştır. Turani de (2007) Realizm'in gerçeklikten uzak bir anlayış olduğunu söylemiş ve şu açıklamayı yapmıştır: "Gerçekçi anlatım kavramı, aslında natüralist gözlemin yanlış değerlendirilmesinden oluşmuştu. Çünkü doğanın görüldüğü gibi ifade edilmesi, doğanın gerçeğini vermiyordu. Ve gerçekle, yüzeydeki görüntünün karıştırılması, resmi gerçekten uzaklaştırıyordu" (s. 511).

Gerçeküstüçüler XX. yüzyılda yeni bir gerçeklik anlayışının doğmasını sağlamıştır. "Böylece düşsel olanla gerçek olanın birbirine karışması, bilinenin bilinmeyen

aracılılığıyla keşfi, uygulamasını sanatta bulmuştur” (Eroğlu, 2007: 386). Gombrich (2004), XX. yüzyılı “deneysel sanat” diye adlandırmıştır. Çünkü bu dönem sanatçısı tek bir sanatsal eğilim üzerinde yoğunlaşmamış, birçok sanatsal üslubu denemiş ve birçok akımın ortaya çıkmasını sağlamıştır. “Sonucu iyi ya da kötü olsun, XX. yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu” (Gombrich, 2004: 563). Sanatçıların akıl yerine duyularına önem vermesi gerçeküstü bir anlayışın etkili olduğunu da gösterir.

Sürrealizm gerçeküstünü ortaya koyarken realizmin dilini kullanmıştır. Realist bir eğilimle yapılan figürler ve nesnelere mekânın gerçeküstülüğü sebebiyle gerçeküstü bir etki yaratmaktadır. Ayrıca gerçeğin ve gerçeküstünün birlikte kullanımı nesnelere biçimlerinin bozulması olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Gerçeküstücülerin önde gelen isimlerinden biri olan Salvador Dali, çalışmalarını gerçeklikten kopmadan gerçeküstü bir anlayışla vermiştir (Bknz. Görsel 12.).



Görsel 12: Salvador Dali, Nari delip kadının etrafında dolaşan aslanlar ve bir yaban arısının uçuşundan kaynaklanan ikinci uyanış, 1944.

Yeni bir mitoloji yaratmak isteyen sanatçılar, görünür dünyanın gerçeklerinden uzaklaşmaya başlamış ve sanat alanında yeni deneylere yönelmişlerdir. Aklın her türlü denetiminden uzaklaşmayı ve biçimlerin göz ardı edilmiş üst gerçekliğine ulaşmayı amaçlayan Gerçeküstücüler, görünen dünya görünüşünün dışında düşlerin ve hayal gücünün var olduğu yeni bir dünya yaratmak amacındadırlar.

Sanatçının gerçeküstüne yönelmesi, onun içinde bulunduğu durumdan uzaklaşmak istemesinden kaynaklanmıştır. Birçok akımın ortaya çıktığı XX. yüzyıl, sanat alanında birçok zıtlıkları da içinde barındırmaktadır. Ancak ortak olan bir amaç vardır ki o da; sanatçıların o güne kadar hiç yapılmamış olanı yaratmak isteğidir. Bu istek sanatçıyı gerçeküstüne götüren önemli bir etken olmuştur. İçinde bulunduğu durumdan rahatsızlık duyan ve bu duygudan sıyrılmak isteyen insanın ruh durumunu ve bu durumdan kurtulmak için gösterdiği çabayı Genet (2007) şu sözlerle açıklar:

Görünürdeki görünüşü şiddetle değiştireceği yerde, insanın, bu görünüşten kurtulmaya uğraşacağı, yalnızca bu görünüşü değiştirme ediminin her çeşidini reddetmek için değil, mümkün olduğunca arınarak içindeki o gizli yerin sırrını çözmek için de, çaba göstereceği bir alemleri ve ancak böyle bir alemden başlayarak mümkün olabilecek insanî bir serüveni, demek ki özlemle düşünüyoruz (s. 7).

XX. yüzyılda toplumsal olaylar ve savaşlardan dolayı bir tepki belirlemede ve bu durum önemsenen bir kavram haline dönüşmektedir. Bu tepkiyi de ilk gösteren Dada olmuştur.

2. Dünya Savaşı'na bir tepki olarak ortaya çıkan Dada, modern sanata yön veren büyük bir adım olmuştur. Dada ile gerçeklik sorgusu başka bir anlam kazanmış, neyin gerçek olup olmadığı çelişkisi ortaya çıkarılmıştır. Dada, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok etmiştir. "Bu teknik, ayrıca bütün dünyanın birbirine karşıt ve uzlaşmaz saydığı iki sanat dili olan figüratif ve soyut eğilimlerin her ikisi için de aynı derecede

geçerliydi” (Lynton, 2009: 146). Dada'nın sınır tanımayan bu yönü, 1920'li yıllarda Gerçeküstücülük akımının doğmasını sağlamıştır. Gerçeküstücülük, Dada'nın da izlerini taşıyan bir akımdır.

XX. yüzyılda meydana gelen toplumsal olaylar ve savaşlar bilim, felsefe ve sanat alanında birçok tepkinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tunalı (2008), XX. yüzyılın değişim süreci içinde meydana gelen oluşumları şöyle açıklamıştır:

Geçen yüzyıl, karamsar bir atmosferle başlar. Bilimdeki, özellikle doğa bilimlerinin idol'ü olan fizikteki gelişmeler, pozitif doğa bilimlerinin ürünlerine artık kesin bir bilgi olarak ve bilimsel doğrular da genel geçer doğrular olarak bakılamayacağını ortaya koyarken, bilime karşı bir şüpheyi ve bir septisizmi beraberinde getirir. Psikoloji, bilinçaltını, güdüleri, itilimleri, rüyaları, alojik bir dünyayı bilimsel araştırmalara açarken, bu septisizme katılır. Felsefe de varlık ve hiçlik arasında özdeşlik ilgisi kurarken, mantık dışılığı, tesadüfü ve saçmalığı varlığın özü olarak kavrarken, bilimlerin yanı sıra dünyanın karamsarlığı görüşüne katılmış olur. Bu oluşumların yanı sıra Nietzsche'nin “Tanrı ölmüştür” aforizması, karamsar dünya tablosunu daha da karartır. Batı kültür varlığının eksenini oluşturan Tanrının artık var olmaması düşüncesi, Batı kültürünün çöküşünü hazırlamış olur. Oswald Spengler'in bu yıllar içinde yayınlanmış anıtsal kitabı “Batının Çöküşü”, bu reel çöküşün belgelenmesidir. II. Dünya Savaşı, getirdiği felaketlerle bu çöküşü bir anlamda gerçekleştirmiş olur. Tüm bu oluşumlara karşı temel bir kültür varlığı olan sanat ilgisiz, uzak ve yabancı kalamazdı. Tersine, sanat da bu oluşumlara katılır, özellikle edebiyat ve resim bu katılımı en fazla etkin olurlar. Edebiyatta, örneğin Kafka, plastik sanatlarda, ekol olarak dadaizm, sürrealizm, nihilist ve anarşist anlayışlarıyla, çağın genel epistemolojik dünya anlayışı içindeki yerini alır. Sanatta bu düşüncelere kılavuzluk eden ve çağın kültür haritasını çizen dadaizm'dir diyebiliriz (s. 200).

Dada toplum düzeni, gelenek ve savaşlara ilk tepki gösteren ilk anlayış olarak, sanat yapmaktan daha önemli şeyler olduğunu savunmuş; bütün geleneksel, kültürel ve sanatsal değerlerin yok edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Dadaizmin bu düşüncesi heykel sanatını da derinden etkilemiş ve heykel hem form hem mekân anlayışıyla yeni bir anlatım diline sahip olmuştur.

Heykel sanatında Dadaist anlayışı heykellerine yansıtan sanatçılardan biri de Hans Arp'tır. Lynton (2009), Hans Arp'ın sanatsal anlayışını şöyle açıklar:

Arp'ın artan bir ilgiyle üç boyutlu heykeller üzerinde çalışması –başka bir deyişle, başarısızlığa karşı sürekli olarak biçime, yapıma dayanan bir teknikten yararlanması– onun kültürle tedirgin bir ilişki kurması yerine, doğayla rahat bir bağ kurmasını sağladı. ‘Sanat insanda büyüyen bir meyvedir’, diyerek soyut sanatın ve Dada'nın ortaya attığı sorunlara kestirme bir çözüm getirdi. Sanatı da belirli betimlemeler ve hızlı iletiler kaygısı taşımadan (memeler, bulutlar, bedenler, genellikle büyüyen biçimleri ele alarak) doğanın olumlu yanlarını yansıtan bir doluluk ve rahatlık kazandı (s.142).

Arp, Dada'nın benimsediği soyutlama anlayışını ele almış ve figürlerinde uygulamıştır. Arp, heykellerinde yansıttığı bu teknik ve anlayıştan ötürü hem bir Dadacı hem de bir Sürrealist olarak adlandırılmaktadır. Çünkü Arp, figürlerinde yansıttığı soyutlamadan dolayı gerçeküstü bir anlayışı da benimsemiştir (Bknz. Görsel 13.).



Görsel 13: Hans Arp, Oval Taşta Donmuş İnsan, 1935.

Antmen (2010), Hans Arp'ın Dada ve Gerçeküstülikle olan ilişkisini ortaya koyduğu bir sözünü şöyle aktarmıştır: “Hans Arp'ın ‘Gerçeküstüleriyle birlikte sergi açmamın nedeni, sanata karşı tıpkı Dada gibi asi bir tavır içinde olmalarıydı’ yolundaki sözleri, Dada ile Gerçeküstüculük arasındaki temel yakınlığı ortaya koyar” (s.136). Dada'nın, birbirine zıt olan anlayışları bile, bir araya getirebilen bu yönü, birçok sanat akımının doğmasına sebep olmuş ve modern sanatın oluşum sürecine etki etmiştir.

Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dada'yı bir yana bırakacak olursak (belki de bu akımın yalnız bu yanı belirli bir yafta kullanmayı gerektiriyordu), geriye her türlü sanat duyarlığımızı, her türlü

görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanıyordu. Özünde, bu yöntemin Kübizmle hiçbir ilgisi yoktur, fakat gene de Braque ile Picasso'nun buluşları bu yöntemin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu daha çok sokakta konuşulan sözleri ya da gazetelerden rasgele seçilmiş parçaları alıp, onları kendi sözcükleri yerine kullanan modern şairlerin bir yöntemidir. Bu şairlerin başında da Apollinaire geliyordu. Dadacılar da aynı türden şiirler yazıyorlardı (Schwitters'in 1919'da yazdığı 'Anna Blume'ye' şiiri bu türün başka bir dile çevrilemeyecek parlak bir örneğiydi). Dadacılar plastik sanat yapıtlarında bu tekniğin görsel düzeyde de geçerli olabileceğini kanıtladılar. Bu teknik, ayrıca bütün dünyanın birbirine karşıt ve uzlaşmaz saydığı iki sanat dili olan figüratif ve soyut eğilimlerin her ikisi için de aynı derecede geçerliydi (Lynton, 2009: 146).

Hem soyut eğilimi hem de figüratif eğilimi içine alan Dada, farklı anlayışları bir arada buluşturabilmesinden dolayı modern çağ'a ışık tutan bir akım olmuştur. Figüratif heykelde sanatçıya soyutlamanın yoluna açan Dada, geçmişten gelen gelenekleri yıkmış ve yepyeni bir figüratif anlayışın doğmasını sağlamıştır. Bu bakımdan, Enis Batur'un da dediği gibi "Dada soyutlamanın bayrağıdır; reklam ve işler de şiirsel öğeleridir..." (2007: 318) denebilir. Zaten Gerçeküstücülük Dada'nın devamı niteliğinde sayılan bir akımdır. Hopkins (2004), Dada ve Gerçeküstücülüğün ortak amaçları olduğunu, ancak birbirinden ayrılması gerektiğini savunur ve şu açıklamayı yapar:

Sanat tarihçileri geleneksel olarak, Gerçeküstücülüğün 'zeminini hazırlayanın' Dada olduğu genellemesini uygun bulmuşlardır, oysa bu genelleme sadece Paris için geçerlidir.... Örneğin, Dada genellikle Kaostan ve modern yaşamın fragmanlaşmasından hoşlanırken, yeni bir mitoloji yaratma ve modern erkeği ve kadını yeniden bilinçsizliğin güçleriyle yan yana getirme çabasında Gerçeküstücülüğün daha çok onarıcı bir misyonu olmuştur (s. 12).

Tunalı ise (2008), Gerçeküstücük ve Dada ilişkisini şöyle açıklamıştır: "Sürrealizm, düşünce ve sanat mirasını dadaizm'den alır, 'dadaist bir yumurtadan çıkar, ama yumurtanın kabuğunu hâlâ taşımaktadır'²¹" (s. 202). Gerçeküstücülük de, Dada gibi geleneksel, din, ahlak, aile ve ulusal değerleri kabul etmez, politiktir. Mantık yoktur ve sanatın geleneklerden sıyrılması gerektiğini savunur. Ancak Gerçeküstücü eğilim,

Dadaizmden ayrı olarak, figüratif heykel sanatında farklı form ve eğilimler altında ortaya çıkmıştır.

İpşiroğlu (1993), XX. yüzyılda ortaya çıkan akımların geleneksel sanat anlayışı düşüncesiyle çalışmalar yaptıklarını söyler ve Sürrealizm'in bu geleneksel yapıyı en çok taşıyan akım olduğunu savunur:

Bugünün gözüyle geriye bakınca, yenilik olarak ortaya çıkan bu akımların çoğunun “yeniliği” natüralist sanat geleneğinin sınırları içinde aradıklarını söyleyebiliriz. Sürrealistler buna iyi bir örnek verirler. Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makina insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir.... Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir “otomatizm” içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar (s. 22, 23).

Gerçeküstüçüler, yeni bir gerçeklik ortaya koyma düşüncesini bu dünyadan yola çıkarak oluşturmuşlardır. Bu yüzden Gerçeküstüçüler XX. yüzyıl modern sanatının üzerinde pek durmadığı ve geleneksel olarak adlandırdığı figür anlayışını terk etmemişlerdir. Çünkü insanın iç dünyasını önemseyen ve bu yolda özgürlüklerin kapısını aralayan bir akımın, insan bedenini biçimsel olarak sanatın dışında tutması düşünülemezdi. Bu yüzden Gerçeküstüçüler iki farklı anlayış olan soyut ve figüratif eğilimlerin her ikisini de benimsemiş ve konularına dâhil etmişlerdir.

Sanatsal yeniliklerin meydana geldiği XX. yüzyıldan önce sanatçılar gelenekçi bir anlayışla çalışmışlardır. XX. yüzyıla gelindiğinde de sanatçılar bilgi birikimlerini ve yeni sanatsal anlayışlarını birleştirerek Sürrealizm ile yeni bir gerçekliğe adım atmaya düşünmüşlerdir. İpşiroğlu'da (2010) gelenekçi bir anlayışı benimseyen bazı Sürrealist sanatçılara örnek vermiştir:

Sürrealistlerden pek çoğunun gelenekçilikten yana olduklarını da biliyoruz. Magritte tutucudur. S. Dali, sanatın «her türlü yeniliğe» karşı korunması gerektiği kanısındadır. Metafizik resmin öncüsü G. de Chirico da yeni sanat akımlarına karşıdır. Bu sanatçıların tutucu yanları yapıtlarında ilk bakışta belli olur. Bilinçaltı mekanizmasının ürünü olduğunu söyledikleri bu yapıtlar, mantık-dışı, olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı gösterirler (s. 189).

Yukarıdaki örnekte de adı geçen Sürrealist sanatçı Rene Magritte'in eserlerini düşünürsek, sıradan konuların ele aldığını görürüz. Bunun yanında Magritte'in yapmak istediği, görüneni birebir aktarmak değil, görünenin altında yatan gerçekliği ortaya çıkarıp insanı soru sormaya ve düşünmeye zorlamaktır. Magritte'in çalışmaları neyin gerçek olup olmadığını sorgulamakta, insanı şaşkınlığa ve güvensizliğe götürmektedir.

Magritte sadece bir örnektir, onun üzerinden gerçeküstücü birçok sanatçının figür ve geleneksel dile hala bağlılıkla üretmeleri esas vurgulanması gereken noktadır. Soyutlama yoluyla ya da realistçe ele aldıkları figüratif dil, soyut sanat ve Dadaizm gibi protest akımlar ve etkilerine rağmen üstünde durdukları dildir. Ancak figür, Magritte gibi sanatçılarda başkalaşan bir kaygıya işaret eder, aynı zamanda (Bknz. Görsel 14.).



Görsel 14: Rene Magritte, The Future of Statues, 1937.

Gombrich (2004), Magritte'in “İmkânsız Denemek” adlı eserinden (Bknz. Görsel 14.) yola çıkarak Gerçeküstü düşüncenin ulaşmak istediği amacı açıklamaya çalışmıştır:

Aslında bu ad bir bakıma bu bölümün ana fikrini de vermektedir. Ne de olsa, sanatçıların sırf gördüklerini resmetmeye çalışmaktan vazgeçip yeni deneylere yönelmesini sağlayan şey, gördüklerini bildiklerinden ayırmanın imkânsız olduğunu anlamalarıdır (sayfa 562). Magritte'in tablosundaki ressam (kendi portresidir) akademilerde standart olan bir çıplak resmi yapıyor, ama aslında gerçeği kopya etmekten çok yepyeni bir gerçek yarattığının farkına varıyor. Tıpkı rüyalarda nasıl olduğunu bilmeden yarattığımız gerçek gibi (s. 591, 592).

Magritte'in "İmkânsız Denemek" adlı eserine bakarsak sanatçının vermek istediği yanılsamayı görmüş oluruz (Bknz. Görsel 15.).



Görsel 15: Rene Magritte, İmkânsız Denemek, 1928.

Magritte, insanların sıradan yaptığı şeyleri zamanı dondururcasına tuvaline aktarmayı başarmıştır. Böylece sanatçı "...gerçekten çok daha gerçek bir şey yaratmak" istemiştir (Gombrich, 2004: 592). Gerçeküstücüler bir üst gerçekliği ararken hiç bir zaman gerçekten kopmamışlardır. Onların bu eğilimi gerçekliğin, gerçeküstünde yeniden oluşmasını sağlamıştır.

Gerçeküstü eğilim sadece Sürrealizm akımına ait olan bir eğilim değildir. Örneğin, Henri Moore figüratif heykel sanatında, figürün optik görüntüsünden daha gerçek ve daha iyi biçimlenmiş bir figür oluşturmak gerektiğini düşünmüş ve bu istemini gerçekleştirmek için de gerçeküstünü bir araç olarak kullanmıştır (Bknz Görsel 16.).



Görsel 16: Henri Moore, Uzanmış Figür, 1938.

Gombrich (2004), Henri Moore'un heykellerinde vermek istediği duyguyu şöyle dile getirmiştir: “Sanıyorum, heykeltçi Henry Moore’un (1898-1986) yaratılarıyla bize hissettirmek istediği şey de, insan elinin büyüğü ile yapılmış bir nesnenin benzersizliğidir....” (s. 585). O, heykellerini boşluğu ve mekânı düşünerek bir bütün içinde verir ve mekân, heykelin boşluklarıyla birlikte bir bütün olur. Mekân figürü bu dünyaya bağladığı gibi büyümeye ve sonsuzluğa uzanmayı amaçlayan biçimiyle de bizi gerçeküstüne götürür. Bu yönüyle Moore, Sürrealist bir sanatçı olmamasına rağmen, heykellerini gerçeküstü bir eğilimle ortaya koymuştur.

Gerçeküstü eğilim tarihten günümüze kadar, hatta soyut sanat da dâhil olmak üzere, bütün akım ve anlayışlarda mevcuttur. Soyut sanatçılar bile doğadan koştukları için gerçeküstü bir eğilim göstermiş olurlar. Buradan da anlaşıldığı üzere, ister doğayı birebir taklit etme olsun isterse doğadan tamamen uzaklaşma anlayışı olsun, sanat yapısı ve kullandığı materyaller doğrultusunda her zaman gerçeküstü bir eğilimdir.

Sanatta ve insan yaşamının hemen her yüzündeki işleviyle ve eşyanın sıradanlığıyla eşleşen metal, taş gibi bir maddeden yapılmış bir insan ve ya hayvan figürü, insan ve ya hayvanın kendisinden daha önemli ve sonsuzluğa uzandığı içinde, yansıttığı varlığın ait olduğu kategorinin idealize edildiği daha değerli bir obje olmuştur. Bu gerçek dışılık ya da başkalık öncelikle maddenin dönüşmesinden kaynaklanır ve yeni bir gerçeklik olarak öne çıkmasından yani var olmasından kaynaklanır. Maddenin olağan haline dönük bilgi ve dönüşmüş halinin arasındaki süreç sağlar bunu. Maddenin yapısının gerçekle aynı olmayan halinin, gerçekmiş gibi kılınması arasındaki sürreal çizgi, o maddeye ya da boyuta sahip olmamasının yarattığı

ama gerçeğe yapılan göndermeyle çakıştığı başkalık noktasıdır. Bu başkalaşan nesnenin de gerçek kılınmaya çalışılan, canlandırılan nesnenin olağan halinden başkalığı da, günlük hayattaki başka nesnelere yanında farklıdır, aynı zamanda sanat nesnesini gerçeküstü yapan özelliğidir (Karacan ve Alp, 2014: 52, 53).

Gerçeküstücülüğün her dönemde kendini ortaya koyuşu bu anlayışın istemli olmasa bile kendini açığa çıkaracağına göstergesidir. Çünkü Gerçeküstücülük gözle görünen ve görünmeyen dünyaların, bilinçaltının yollarının birleştiği ve dışa vurulduğu bir noktadır. Bu odak nokta, farklı anlayışları ve eğilimleri bir araya getirebilen birleştirici bir özelliğe sahiptir. Figüratif anlayış da bunlardan bir tanesidir.

Gerçeküstücülük, “....soyut, dışavurumcu, çağrışımsal olanla gerçekçi, figüratif, hayalî, atmosferik diyebileceğimiz iki ayrı yaklaşımı her zaman içinde barındırmıştır” (Antmen, 2010: 137). Gerçeküstücülerin amacı, insanın bilinçaltına attığı arzuların ve düşlerin sınırsızca var olduğu, kuralların olmadığı ütopya ulaşmaktır. Gerçeküstücüler fantezi ve düşsel imgelerin üst gerçekliğini aşarak, yeni bir mitoloji yaratmaya çalışmışlardır.

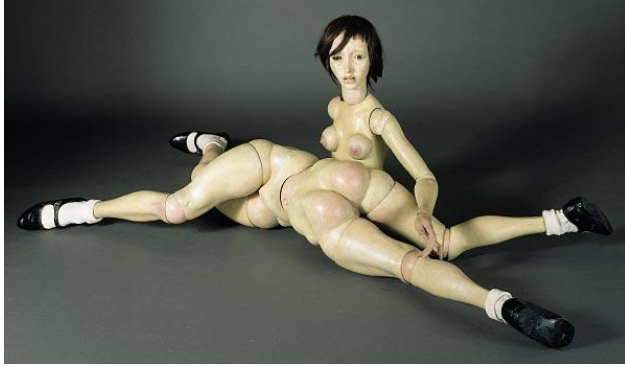
Düşsel imgeleri ele alan ilk sanatçı Picasso’dur. “Surrealist de dahil olmak üzere, hiçbir etiketin tanımlamaya yetmediği Picasso, o zamana kadar saf hayal âleminde kalan fantastik imgeleri maddeselleştirmeyi başardı” (Artun, 2014: 14).

Yeni bir dünya yaratma amacıyla olan Max Ernst ise, satranç taşlarından esinlenerek gerçeküstü heykeller yapmıştır. “Max Ernst’in satranç heykelleriyle izleyicinin önünde açılan dünya, onun çok sevdiği yazar Lewis Carroll’ın yarattığı dünyayla karşılaştırılabilir. Carroll *Aynanın İçinden*’de (*Through the Looking-Glass*), kahramanı küçük Alice’i değişik bir gerçekliğe, aynanın öte yanındaki, satranç taşlarının yaşadığı bir dünyaya yöneltir” (Leroy, 2006: 54). Ernst’in bu eserleri insanı boyut olarak küçülterek bu dünyanın içinde gezintiye çıkarır (Bknz. Görsel 17.).



Görsel 17: Max Ernst, Kralın Kraliçeyle Oyunu, 1944.

Vitrin mankenlerinden faydalanarak geleneksel figür anlayışının dışına çıkan Hans Bellmer, gerçeğin ve gerçeküstünün sınırlarını neredeyse birleştiren sanatçılardan biridir. Onun çalışmaları gerçekliğinin yanında bir o kadar da korkutucudur. Leroy (2006), eleştirmen Wieland Schmied'in, Bellmer'in Bebekleri (Bknz. Görsel 18.) hakkında söylediği bir sözünü şöyle aktratır:



Görsel 18: Hans Bellmer, Bebek, 1934.

....'göbeğindeki eklemle ayna görüntüsünü andıran, kara rujan çocuk pabuçları içinde iki çift ayağa, iki çift bacağa, iki kalçaya ve gereksiz duran bir kafaya sahip bir ucube; İlk bakışta fantezi malzemesi ve ürkütücü derecede gerçek, değişebilir ama hep aynı, masum olduğu ölçüde feleğin çemberinden geçmiş, çocuksu ve baştan çıkartıcı, kan emici ve şeytansı; inanılmaz yoğunluktaki bu eklemli konstrüksiyon, aynı zamanda çağımızın en inandırıcı heykellerinden biridir' (s. 28).

Birçok Sürrealist sanatçıda olduğu gibi Bellmer’de de cinsel içerikli temalar konu alınmıştır. Onun figürü gerçek ile gerçeküstünün zıtlığından doğan bir çelişkinin içinde kalır. Figürlerin biri gerçekmiş hissi verirken diğeri yaratık, insan ve ucube arasında bir canlıyı andırır. “Bellmer’in temel kaygısı -gerçeküstücülere özgü düşünce süreçleriyle uyumlu biçimde- en saçma sapan çarpıtmalar içinde bile aynı temel cinsel kalıbı yansıtan vücudun erotikleştirilmesidir” (Leroy, 2006: 28).

Gerçeküstücülerin nesnelere dönüştürme girişimi onların gerçek ile oynadıkları bir oyundur. Onlar için nesnelere, işlevselliğinden uzaklaştırılmalı ve yeni bir anlam kazanmalıdır. Artun (2014), Sürrealistlerin nesnelere dönüştürme eğilimini şöyle anlatır:

Sürrealistler gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelere sıradışılığı keşfettiler. Önerine çıkan herhangi bir nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği, belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında saklı duran bir şeye karşılık geldiğini fark ettiler.¹⁵ Nesnelere tinsel bir temas kurarak onları düş imgelerine dönüştürdüler; böylelikle bastırılmış arzuları, fantezileri, hatta sapkınlıkları canlandırdılar (s. 16).

Nesnelere yeni anlamlar yükleyen Gerçeküstü sanatçılardan biri de Oppenheim’dir. Oppenheim, tıpkı Duchamp gibi nesnelere varlığını sorgular ve nesnelere yeni bir anlam kazandırır. Leroy (2006), Breton’un bir denemesinde, Oppenheim’in Kürkte Kahvaltı (Bknz. Görsel 19.) adlı eseri için şunları anlatır:



Görsel 19: Meret Oppenheim, Kürkte Kahvaltı, 1936.

Galerie Ratton’daki serginin açılışından kısa bir süre sonra yayınlanan *Nesnelere Bunalmı (Crisis de l’objet)* başlıklı denemesinde Andre Breton, bir başkaldırı gösterisi olarak her gün kullanılan nesnelere değişik işlevler yüklenmesi ve yararlı nesnelere bir şaşırtmaca sürecinden geçirilmesi gerektiğini yazdı. Bu eylemin amacı, ‘alışkanlık denen kuduz canavarı can evinden

vurmak' olacaktı. *Kürkte Kahvaltı*, nesnelere yabancılaştırma ve onları gerçeklikten uzaklaştırma kavramını, gerçeküstücülerin aradığı saçmalık ve şaşkırtma etkisinin çok ötesinde bir biçimle yaşama geçiriyor (s. 80).

Gerçeküstücülük sadece bir akım değil, bir eğilim ve anlayıştır. Artun da (2014), Gerçeküstücülüğün sadece bir akım olmadığını vurgular ve şu açıklamayı yapar: “... sürrealizm 1919’da ya da 1924’te değil, çok önce başlar: 19. yüzyıl romantizmiyle, hatta bir ölçüde daha da önce, Rönesans’ın ezoterik ve hermetik gelenekleriyle. Sürrealizm bir başka sanatsal ya da siyasal avangard değildir, tüm modern kültürün yeraltı dünyasıdır” (s. 60). Gerçeküstü kavramı bu yönüyle bir akım olmanın dışına çıkmıştır. Gerçeküstünün ilk çağlardan beri üstünde durulan bir kavram olması da bu durumu kanıtlar niteliktedir.

İnsanın, yüce olan ile gerçek dünya arasında kurduğu bağ, onun gerçek ile gerçeküstü kavramlarını anlamlandırabilmesini sağlamıştır. Yüce olanın idealleştirilmesi insanı tanrısal olana yaklaştırmış ve tanrısal olanın görünen gerçeklikten üstün olduğu düşüncesi kabul görmüştür. Böylece insan, tanrısal olanın üstünlüğünü kabul ederek gerçeküstüne yönelmiştir. Ancak günümüz insanının yücelik anlayışı, tanrısal yücelik anlayışından farklı bir biçimde oluşmuş ve bu anlayış yerini insanın merkezde olduğu bir anlayışa bırakmıştır.

Günümüzde gerçeküstücülük anlayışı, görünen dünyanın gerçekliğinden kaçışın yanı sıra, var olanın optik görüntüsünün birebir kopyasını elde etme girişimi olan Hipergerçekçiliğe kadar farklı teknik ve eğilimlerde ortaya çıkmaktadır.

II.1. 3 Sürreal Figür

Figüratif sanat, Primitif dönemden günümüze kadar süregelen bir eğilimdir. Ancak bu eğilim her dönemin ihtiyacı doğrultusunda farklı form anlayışlarıyla ortaya çıkmıştır. Tarihin başlangıcından günümüze kadar insan sanata gereksinim duymuş ve bu

gereksinimi; bazen bir korunak, bazen dışavurum, bazen de başkaldırı olarak seçmiştir. İnsan ve sanat arasındaki bağın vazgeçilmez unsuru olan yaşam, insanın bilgi birikiminin artmasıyla farklı anlamlar kazanır. Ama bu anlamın dışavurumunda figüratif form dili ağırlıklı eğilim olarak kendini gösterir. 1910'larda ortaya çıkan soyut sanata kadar sanat figüre dayalıdır.

Sanatta insan yaşamı, sanatsal bilgi ve becerinin merkezi olmuş aynı zamanda da zihinsel içeriklerinin biricik sembolü olarak da figürle öne çıkmıştır. Tarihin sözcüklere döktüğü insanın oluş ve gelişimi, sanatta figüratif dille ve figüre yüklenen anlamıyla resimde ya da heykelde konu olmuştur. Sanat tarihi kapladıkları geniş yer bakımından resim ve mimari tarihidir denir. Oysa sanatın uğraşı alanı, şöyle yukarıdan bir bakışla, neredeyse figüratif sanatın tarihidir de denebilir. 20. Yüzyılın ilk yarısı, modernizmin geleneğe karşı başlattığı yeni arayışlar gibi pek çok değişime tanıklık etmiş, ardından gelen Duchamp ve Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Body Art gibi geleneksel sanatın çok uzağında oluşumları içermiştir. Ancak tüm bu yeni yönelimlere taban oluşturan ve gelenekten en köklü kopuş noktası; soyut sanattır. 20. Yüzyılın başında kendini gösteren bu değişimin yolu figüratif sanata karşı soyut sanatın çıkışıyla açılmıştır. Soyut sanatın ortaya çıkışıyla, figür sanatın dışına itilmiş ve günümüze kadar uzayan sanat serüveninde sadece soyut sanatın kendi değişim sürecini değil, daha sonra ortaya çıkan non-figüratif tüm değişimler de etkilenmiştir. 20. Yüzyılın en büyük eğilimi ve bulgusu sayılan soyut sanatın çıkışına kadar İlkel sanattan itibaren sanatın başlıca konusu insana dair gerçeklik ve bunun çeşitli şekillerde tasvir edildiği figür olmuştur (Karacan ve Alp, 2014: 44).

XX. yüzyıla kadar sanat üzerinde etkin bir güç olan figüratif sanat, ne soyut sanatla ne de diğer eğilimlerle yok olmamıştır. Çünkü insanoğlu kendi varlığının farkına vardıktan sonra insanı evrende ana merkeze koymuş ve onu bir sorun olarak görmeye başlamıştır.

Var oluşun önem kazanmasıyla ortak bir sorunsal haline dönüşen insan, bu sorunsalın bir sanatsal yansıması olarak, figüratif sanat alanında ilk defa Buzul Çağı'nın sonunda ele alınmıştır. Buzul Çağı'nın sonunda insanın kendini gözlemlemeye başlamasıyla duvar resimlerinde, hayvan figürlerinin yanında insan figürleri de yer almaya başlamıştır. Buzul Çağı'nda doğayı gözlem ve duyu ile anlamlandırmaya çalışan insan,

somut görünen dünyanın dışında soyut bir tasarım dünyasının var olduğu kanısına ulaşmıştır. İnsan aklında beliren bu soyut tasarım dünyası Tanrı kavramının doğmasına sebep olmuştur. Tanrı kavramının ilk ortaya çıktığı bu dönem ayrıca figüratif heykel sanatının da görüldüğü ilk dönemdir ve bu dönemde heykel Tanrı'ya bir sunak niteliğinde yapılmıştır. Verimliliğin, gelişmenin ve büyümenin sebeplerinin kavranamadığı bu dönemde bu özellikler sembollerle ifade edilmiş ve heykeller bu sembollerin karşılığı olarak, kadın figürleriyle simgeleştirilmiştir (Turani, 2007: 31, 32).

İnsanın aklında belirmeye başlayan soyut kavramını ve bu kavramın figüratif heykel sanatına etkilerini şöyle açıklayabiliriz:

İnsanın bu soyut kavramlara ulaştığı andan itibaren ve kendini yer aldığı çevre içinde kavramaya başlamış ve kendini çevresi ile ilişkilerini tanımlayamadığında da, kendi gücünün üstüne çıkan varlıkları ya da var olmayan içerikler yaratmaya başlamıştır. İnsan bu soyut ve ruhani kavramları belirlemeye ve bunlar üzerinde toplumsal ortak kabuller bulgulayıp yaymaya başladığı andan itibaren de sanat ve figüratif dili ana problem olmuştur. Deyim yerindeyse önce kendi bedenini ve formunu benimsemiş, çevresiyle ilişkilendirmiş, ardından düşüncelerine düzen vermeye çalışmış bir insan tipi geçerlidir. Aslında Mısır ve Yunan uygarlıkları hem insanın kendini tanımlaması hem de soyut ve mistik güçler yaratmaya dönük iki özelliğini de geliştirmiş ve ürettiği bütün yapılarında da vurgulamış uygarlıklardır ve her anlamda kilometre taşını oluşturmuşlardır. Hem fiziki hem de düşünsel anlamda tüm üretimleri ve yaşayışları insan ölçeği ve yaşama biçimleriyle karşılık bulmuş inanç sistemlerine göre biçimlenmiştir. Bu uygarlıklar idealize ettikleri yaşam ve inanç sistemlerinin merkezine de günlük hayatlarında toplumsal düzenlerinde sembol kabul ettikleri kişileri yansıttıkları figürü oturtmuşlardır. Yunan uygarlığındaki gibi birebir insan ölçeği ya da Mısır'da olduğu gibi idealize edilmiş anıtsal boyutta bile olsa oran kavramları ve yarı tanrı, yarı insan sembolleri, mitoloji merkezli ve buna ilişkin yarattıkları ideal insan tipi ve bu tipin yaşama biçimi, maddi ve manevi ihtiyaçları sanatın konusu olmuştur. Mimariden heykele kadar Antik uygarlıkların yarattığı ve ürettiği her şey bu yarı tanrı, yarı insan varlıkların ihtiyaç ve ölçeklerine göre biçim bulmuştur. Mısır ve Yunan gibi Antik uygarlıklar duygusal ve fiziki, her anlamda insanın doğasından ve ölümlülüğünün kavranmasından hareketle doğan uygarlıklardır. Ölümlü insan doğasının tersine, tanrı-insan- hükümler modeline ölümsüzlük yükleme eğilimi de sanatın aynı şekilde yüzyıllarca misyonu haline gelmiş aynı zamanda gerçek ve gerçek dışı ayrımı da bu noktadan itibaren başlamıştır. Doğuda da Batıda da inanç farklılıklarına rağmen ortak farkındalık noktası; ölüm ve sonsuzluk kavramlarıdır (Karacan ve Alp, 2014: 47).

Ölüm ve sonsuzluk kavramları insanın gerçek ve gerçeküstü kavrayışını oluşturmaktadır. Öldükten sonra insanın ne olduğu düşüncesi, birçok uygarlık tarafından farklı biçimlerde açıklanmaya çalışılmış ve bu düşünce ile insan öldükten sonra hayatını devam ettireceği mekânlar yaratmaya başlamıştır. Bu mekânlarda figüratif heykel, hem ölen kişinin sureti hem de o mekânın koruyuculuğunu üstlenmiştir. Örneğin, Mısır'da yapılan dev piramitler öldükten sonra hayatın devam edeceği inancıyla yapılmış anıt mekânlardır ve bu mekânlarda yapılan figüratif heykeller tıpkı piramitler gibi tanrıları ve kralı temsilen, onları ölümsüz kılma amacıyla yapılmıştır.

Yunan Sanatı'nda ise figüratif heykel, ölüm kavramıyla değil karşıtı olan ölümsüzlük kavramıyla bağdaştırılmıştır. Mitolojinin ve efsanelerin toplum üzerindeki büyük etkisi düşünülürse Yunan figüratif heykel sanatının efsanelerle dolu gerçeküstü bir anlayıştan doğduğunu görürüz. Mitolojiden kaynaklı ölümsüz tanrı inancının oluşması ve bu inancın Yunan figüratif heykel sanatına olan gerçeküstü etkisi, figürlerin insan vücudunda idealleştirilmesini sağlamıştır. İnsan vücudunda idealleştirilen tanrı figürleri, heykel sanatında insan vücudunun yüceltildiğini ve Yunan Sanatı'nda gerçeküstü bir figüratif heykel anlayışının benimsendiğini gösterir (Bknz. Görsel 20.).



Görsel 20: Praklites, Hermes ve Çocuk Dionysos, Olympia Arkeoloji Müzesi, MÖ 340.

Yunanda, ölümsüz tanrısal insan kavramı, daha sonra büyük dinlerde ölümlü insanlar ve öldükten sonra gidilecek diğer dünya ve buraya ait yükümlülükler gibi ayrımlar esas olmuştur. Öldükten sonra dirilecek insan ve dirilme sonrasında da bu tanrı-insan-hükümran olma özelliklerinin hepsini taşıyan insan tipinin ihtiyaç duyduğu yaşam alanları olan mekânları ve nesnelere tasarlamak, sanatın belli başlı üretim nedeni olmuştur. Gerçek ve gerçekdışı ayrımı da bu kimliklerin kendileri, yaşama biçimleri, ihtiyaçları ve yansıttıkları bütünlerde ortaya çıkar (Karacan ve Alp, 2014: 48).

Yunan sanatçılarının heykellerde vermek istediği gerçeklik duygusu, sonsuzluk ve ölümsüzlüğün göstergesidir. Ancak bu heykellerdeki canlılık ve kusursuzluk hissi onu gerçek kıldığı kadar gerçeküstü de kılar.

Sanatın gerçeküstülüğü, bir şeyi ölümsüz kılmak ve sonsuza kadar saklamak isteminden ve bu akıldışı istemi somutlaştırmaya soyunmasından kaynaklanır. Doğa kanununda, canlı yapısına aykırı olan ve insanın sahip olamayacağı ölümsüzlük istemi, sanatla sağlanmaya çalışılmıştır. Taştan yontulmuş ya da bronzla dökülmüş bir anın kopyası o anı sonsuza saklamak, o kişi, olay ya da nesneyi maddenin olağan hali ve işlevinden başka bir şeye çevirmek sadece sanata özgü ve sanatla sağlanacak bir istemdir. Yani anlamlı olan ve başka bir şeyle karışmadığı için de bozulmayacak değer taşıyan ve geleceğe saklanacak bir şeye dönüşür sanat objesi. İlkel topluluklardan beri insan bu sonsuza kalmak, bir şeyi geleceğe bırakmak ve ya bir anı dondurmak istemini sadece sanatla dile getirmiştir (Karacan ve Alp, 2014: 7).

Antik dönemde tanrıya ait olan ölümsüzlüğü kazanamayan insanın, nesnelere ve figürlerin görünümü üzerinde değişiklik yapıp onları kusursuz ve ölümsüz olana yaklaştırma arzusu vardır.

Sanat alanında Yunan'da görülen tanrısal, gerçeküstü figüratif anlayış Rönesans'ta insanın bakışını kendine çevirmesiyle değişmiş, insanın doğayı gözlemleme istemi heykel sanatında da figürün doğal, görünen gerçekliğinin yakalanması gereğini ortaya koymuştur.

Figür biçimsel ideali arama konusunda zamanla ve toplumlarda görülen bazı ayrımlar yanında 20. Yüzyıla kadar hep inanç sistemi, milli değerler ya da politik gücün bir göstergesi olmuştur. İnsanın yaşadığı dünyayı anlama çözümlene ve bu çözümlene çabasına karşında anlamlı kıldığı iç dünyasındaki inanış ve varlıkla ilgili cevaplarına ve toplumsal olan ve ya toplumsal

kılmaya çalışılan geleneklerine de sanatla cevap bulmaya çalışmıştır. Yaşadığı evrene ilişkin cevap arayan bu toplulukların temel sorgu alanı gerçeklik olmuştur. Bu topluluklardaki gerçek arayışı insanın yaşadığı çevreyi ve doğanın gücünü ve onları kullanmayı öğrenmesinden kaynaklanmıştır. Ancak tarihsel süreç boyunca da gerçeklik arayışı ve anlamlandırma çabası insanın teknolojik gelişmesine rağmen halen ana sorundur (Karacan ve Alp, 2014: 52).

Rönesans'ta ortaya çıkan sorgulama istemi, üstü kapalı gerçekliklerin, kalıplaşmış anlayışların ve inanç sisteminin değişmesini sağlamıştır. Ancak insanın gerçeği arama girişiminin yolu bütün toplumlarda olduğu gibi Rönesans'ta da gerçeküstüyle kesişmiştir. Bu durum gerçeğin ve gerçeküstünün ayrılmaz bir bütün olduğunun göstergesidir. Michelangelo, gerçek ve gerçeküstü anlayışların ikisini birden eserlerinde hissettiren sanatçılardandır. Michelangelo, günün geçerli değerlerine tepki göstermiş ve sanatını dönemin gerçeklik anlayışından sıyrarak kendi gerçekliğini yaratmıştır. Eroğlu (2007), Michelangelo'nun sanat anlayışını ve bu anlayışın heykellerine yansımalarını şöyle dile getirmiştir:

Örneğin ruh ve beden birlikteliği onun heykellerinde yer almaz. Bu tutumuyla o antik heykeltıraşlığa veya Rönesans öncesi yer alan Gotik heykeltıraşlığa ciddi bir başkaldırıdır. İdealizmin sanatın plastisitesi bağlamında babasıdır o. Sanatı tanrısallıkla bir rekabet olarak görmüştür sanki. Dogmalara kafa tutan bir bakış açısı bunu yapabilir. Örneğin onun Davud (No. 422) veya Musa (No. 421) gibi heykelleri dış görüşleri itibarıyla insan olabilir, fakat onlar içlerinde başka bir yaratığı barındırırlar. Sakinlikle heyecanı, heyecanda da sakinliği verebilmek her sanatçıya nasip olacak bir şey değildir asla. O, figüre bakışında kanımca anatomik oranlarla da oynamasını bilmiştir. Bu bir abartı, yerine göre de formlar üzerinde deformasyonu gündeme getirmiştir. Bu bir başkalaştırma, dolayısıyla devrin rutinini kırmaktır (s. 207).

Micheleangelo'nun eserlerinin mükemmelliği, içinde barındırdığı duyguları, heybeti ve gücü heykelin anıtsal olmasını da sağlamıştır. Michelangelo, taşın sert yapısını aşmış, duyguları taşa aktarmış ve figürlerinde uyguladığı deformasyon sayesinde kendine ait bir karakter oluşturmuştur. Örneğin, Davut heykelinin dev boyutlarda olması ve vücut oranlarının gerçek ölçülerden farklı ve abartılı olması, gerçeklikten uzaklaştırıp onu

doğüstü bir varlık konumuna getirmiştir. Figürün gerçeklikten uzaklaştırılıp görünen dünyanın ötesinde daha kusursuz bir şekilde idealize edilmesi onu gerçeküstü kılan şeydir aynı zamanda (Bknz. Görsel 21.).



Görsel 21: Michelangelo Buonarroti, Davut, Floransa, 1504.

Heykel sanatında XIX. yüzyıl sonunda toplumsal değişime paralel olarak belirgin bir şekilde sanatsal anlayış da değişmeye başlamıştır. Figüratif eğilim de bu değişimi, biçimi soyutlayarak ya da deforme ederek ortaya koymuştur. Auguste Rodin, Constantin Brancusi ve Hans Arp bu değişimin öncülüğünü yapan sanatçılardır. Onların anıtsal nitelik taşıyan heykelleri, dönemde büyük ses getirmiş ve heykel sanatında soyutlama ve ya deformasyon eğilimlerinin doğmasını sağlamıştır. XIX. yüzyıla kadar gerçekçi figüratif heykel anlayışıyla çalışmalar yapan sanatçılar, yüzyıl sonlarına doğru soyutlanan figüratif heykel kavramının olduğu bir dönemin içine girmişlerdir. Bu yönüyle XIX. yüzyıl, yüzyıllarca hükmünü süren klasik figür anlayışının önemini yitirdiği yeni bir çağın başlangıcıdır.

XIX. yüzyıla kadar ideal ve güzel olanın aktarılmasını amaçlayan figüratif anlayış, modernizmle birlikte gelenekleri yıkmıştır. Endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla gelişmesi, atomun parçalanması, ekonomik krizler, savaşlar ve bütün bu sosyal değişiklikler toplumu etkilediği gibi sanatçıyı da etkilemiş ve sanatçı ilk tepkiyi XX. yüzyılın başlangıcında Kübizm akımı ile “formu parçalayarak” vermiştir. Geleneksel eski değerleri yıkan Kübizm’in bütünü parçalama tekniği sadece nesnelere sınırlı kalmamış, geleneksel figüratif anlayışı da, figürü soyutlayarak değiştirmiştir. Tunalı (2008), Kübizm’in nesnelere parçalama eğiliminin altında yatan gerçeğe şöyle değinir:

Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de, *düşündüğü* gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, ‘deforme olmuş’ yeni bir düzen olacaktır (Tunalı, 2008: 167).

Doğadan kopmadan, figürleri parçalama eğilimi gösteren Kübizm, gelenekleri yok edip, figürleri görünen gerçekliğinden arındırıp, saflaştırarak tekrar yaratmaktadır. Kübizm, doğadan ve insanlardan kopmaz, onun amacı yeni bir tasarım dünyası oluşturmak ve bu dünyada figürleri saf, görünenin altındaki asıl gerçekliğiyle ortaya koyar. Kübistler, geometrik biçimlerin hâkim olduğu bir soyutlama anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Figürlerin objektif düzenini bozma eğilimi figürün deforme olmuş yeni biçimini oluşturmaktadır.

Kübizm’in öncülerinden olan ve figürün optik düzenini bozma eğilimi gösteren Braque ve Picasso, eserlerinde gerçeğin altındaki özü vermeye çalışmışlardır. Özellikle Picasso’nun XX. yüzyılda gerçeküstü bir anlayışla ortaya koyduğu figürler, maddesel ve formsal değişimiyle dikkat çekmektedir. Geleneksel figüratif heykel anlayışın dışına çıkan

Picasso'nun figürleri Afrika sanatı gibi ekspresif bir anlayışla biçimlendirilmiştir. Ayrıca Picasso kullandığı birçok değişik teknik ve malzemeyle de geleneksel sınırları aşmıştır.

“Ressamların gözlerini oymalı [demiştir Picasso]; tıpkı daha iyi ötsünler diye saka kuşlarının gözlerini oydukları gibi” (Berger, 1999: 40). Picasso burada bilinçaltına ve yaratıcılığa gönderme yapmaktadır. Picasso'nun birçok çeşitlemesini yaptığı “Marie Therese” büstü onun ne kadar yaratıcı olduğunu kanıtladığı gibi, gerçeküstüyle olan bağına da ortaya koymaktadır (Bknz. Görsel 22.).



Görsel 22: Picasso, Kadın Başı, 1931-1932.

Picasso'nun figürlerindeki ilkel sanatın etkisi, onun figürlerinin ayrıntılardan arındırılıp biçimsel saflığa ulaşmasını sağlamıştır. Picasso'nun bilinçli olarak tercih ettiği ilkel sanat, onun figürlerinin eklektik yapısını göz önüne sermesine de yardımcı olmaktadır. Ayrıntılardan arındırılan figür, deforme edilen biçimiyle de uzuvların eklektik bir yapıyla mantıklı bir kompozisyon içinde verilmesini sağlamıştır. Picasso'nun, figüratif heykeli görünen gerçekliğinden uzaklaştırıp, parçalayarak bir kompozisyon içinde vermesi figüratif heykel sanatında soyutlama eğiliminin doğmasını sağlamıştır.

Picasso'nun soyutlanan figürleri sanki bilinmeyen bir dünyadan gelmiş gibidir. O insan vücudunu parçalara ayırarak sadeleştirir ve bu sadeleştirme sonucunda figür

parçalanmış her birimiyle başka bir anlam kazanabilir. Düşsel bir dünyanın çocukça ve ilkel bir yaklaşımla sınırlarını zorlayan Picasso bu yönüyle Gerçeküstü eğilimin önde gelen isimlerinden olmuştur.

Alexander Archipenko ise hem geleneksel sanat anlayışını hem de Kübizm'in nesnelere parçalama eğilimini figürlerinde yansıtarak yeni bir anlatım yolu benimsemiştir (Bknz. Görsel 23.).



Görsel 23: Alexander Archipenko, Saçını Tarayan Kadın, 1914.

Figüratif anlayış, ilkel toplumlardan tutun da antik, klasik ve Modern çağ da dâhil her zaman üzerinde durulan bir kavram olmuştur. Antik dönemde ve klasik dönemde ele alınan figür, ölüm ve ölümsüzlük sembolü olmuş, ancak figüre yüklenen bu görev Modernizmle birlikte yıkılmıştır. Modernizm, geleneksel figüratif anlayışın yıkılmasını sağlamıştır. Bunu sağlayan sanatçılardan birisi de Giacometti'dir. Giacometti'nin uzayıp giden ince figürleri derin ifadeler içerir. Onun figürleri tıpatıp bir insana benzemez ancak onlar hüznün, yalnızlık, kararlılık, canlılık gibi insani, uzaklık ve yakınlık gibi de mekâna ilişkin duyguların hepsini birlikte içinde barındırır. Giacometti'nin "Orman" adlı eseri de bu duyguyu ve ilişkileri ortaya koymaktadır (Bknz. Görsel 24.).



Görsel 24: Giacometti, Orman, 1950.

“Giacometti de heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez, *Orman* gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmasa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, Giacometti’nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir” (Lynton, 2009: 195).

Giacometti, gördüğü gerçeklikten daha gerçek bir figür yaratma amacındadır. Onun yaptığı figürler, içinde barındırdığı duyguların yoğunluğuyla gerçekten daha gerçektir. Varlık, yokluk ve mekân kavramlarını bir arada ele alarak, insana kuşku içerisinde varlığını sorgulatan bu heykeller ayrıca figürlerin gerçeküstü ifadeleriyle de insanı bambaşka bir boyuta taşır. Giacometti’nin eserleri figüratif heykel tarihine yeni bir mekân ve figüratif anlayış getirmiştir. Bu mekân insanı gerçek olana yönelttiği gibi figürün maddesel ve formsal yapısıyla da düşsel bir mekân hissi uyandırmaktadır. Mekân ve figürün konumlanması bize gerçek ve gerçeküstü kavramlarının her ikisini birden kavratır. Gerçek ve gerçeküstü kavramlarının ele alındığı Giacometti’nin eserleri, primitif bir özellik taşıdığı gibi tekniği ve insana hissettirdiği duygu sebebiyle de Modernizm’in önemli heykelleri arasına girerler.

Modernizme kadar sanatın üzerinde büyük bir güç olan tanrı ve tanrısal güce olan inanç Modernizmle birlikte etkisini yitirmeye başlamıştır. Kuspit (2006), Modernizm

ile birlikte insanın geleneklerinden kopuşunu ve nasıl modern olma yolunda ilerlediğini şöyle dile getirir:

Modern olmak demek, ölümsüzlük düşüncesini sorgulamak ve hatta bunun mümkün olabileceğinden kuşku duymak (Nietzsche'nin nihilist ifadesi, "Tanrı öldü" anlamına geliyorsa —modern ve zamana uygun olmak, ölümsüz ve zamansız olmaya tercih edilir olduyorsa— o halde postmodern olmak demek, hem ölümsüzlüğe hem de modernliğe olan tüm ilginin kaybedilmiş olması, ikisine de inanmaktan vazgeçilmesi ve yalnızca boşa vakit harcanması anlamına gelmiştir....Sanat yapma melankolisi ve sanatın ölümü de açıklık kazanır. Postmodern sanat çoğunlukla sanatın cesedi gibi görünür —Yeni-Dışavurumculuk dışavurumculuğun cesedi gibi, Yeni-Soyutlama soyutlamanın cesedi gibi, Yeni-Kavramsalcılık ise Kavramsalcılığın cesedi gibi görünmektedir (bunların hepsi de mumyalanmıştır) (Kuspit, 2006: 172, 173).

Sanat, her dönemde döneminin gereksinimlerine karşılık verip farklı anlayış ve eğilimlerle kendini yeniler. Ancak bu anlayış bazen dönemine ayak uydururken bazen de bir tepki olarak belirir. Tıpkı XX. yüzyılda soyut anlayışın hâkimiyetine ayak uyduran ve buna karşı figüratif anlayışı tercih eden sanatçıların tepkisi gibi.

İlk çağda doğayı gözlemleyerek ortaya çıkan figüratif eğilim, modern sanatta insanın kendine ve çevresine gösterdiği empati sayesinde tercih edilen bir anlayış olmuştur. Ancak bu anlayış insanın kendine ve doğaya yabancılaşmasına bir tepki olarak belirmiş ve figüratif sanat bu tepkiyi figürü parçalayarak göstermiştir.

Doğadan uzaklaşarak nesnelere parçalama eğilimi gösteren XX. yüzyıl heykel sanatçıları ise figüratif eğilimde figürü soyutlama, deforme etme ve onu görünen gerçekliğinden arındırıp, yeni bir form kazandırma amacındaydılar. 1910 ile 1930 yılları arasında yaşanan ve Batı sanatında hiç görülmedik yoğun bir gelişmeye sahne olan bu dönem dünya savaşıyla kesintiye uğramış ve heykel sanatı da bu durumdan etkilenmiştir. Heykel sanatçıları yeni ve değişik yollar arayarak heykelle kazandıracakları yeni form dilini figürden uzaklaşmadan uygulamaya koymuşlardır.

Modernizmin zamana uyan figürleri Klasik dönem ve Klasizmin bütünlüklü ve genellikle merkezi bir kompozisyon ortaya koyan figürlerinden, Giacometti, Picasso, Matisse ve onlardan önce de Paul Gauguin gibi Modernizmin keşifçi ustalarının zamanın ilgilerine uyan, yani soyutlayan, ayıklayan, deforme ederek optik doğruluktan çok, sanatsal gerçeklik arayan formlara bürünmüştür. İçinde buldukları zamanlarının istekleri ve gereklikleriyle sanatı sorgulayan bu ustalar, geleneğin dayattığı figür tipinde ve estetik anlayışında asla yer bulamayacak biçimsel denemelere başvurmışlardı. Ancak 20. Yüzyılın ikinci yarısında, Antikiteden beri sanatın etrafında biçim bulduğu ölümsüzlük fikri zamanını doldurmuş, eskiyen değerleri ve yeni önerileri akımlar döneminde manifestolarla da ilan edilmiştir (Karacan ve Alp, 2014: 57).

1960’larda ortaya çıkan Minimalizm, Arazi Sanatı gibi eğilimlere karşı, figüratif sanat, gerçeği farklı şekillerde algılamının yollarını aramıştır. Gerçeği farklı bir biçimde vermeyi amaçlayan eğilimlerden biri de Amerika’da doğan Pop Art’tır. Pop Art, insana yaşamın özel olduğunu ve günlük deneyimlerin üzerinde önemli olan başka bir deneyimin olmadığını göstermek ister. Hayatın önemini vurgulayan ve hayatımızın bir parçası olan nesnelere, olayları ve kişileri sanatına konu alan Andy Warhol, bu yönüyle Pop Art’ın en önemli sanatçılarından biri olmuştur. Warhol, çalışmalarında ünlüler, arabalar, konserve kutuları, sıradan nesnelere, çiçekler gibi temalar kullanmış ve seçtiği bu temaları yüzey üzerinde tekrar ederek vurgulamıştır (Bknz. Görsel 25.).



Görsel 25: Andy Warhol, Marilyn Diptych (Marilyn İki Kanatlı Tablo), 1962.

Warhol'da tekrar, (göndergenin) temsil veya (saf bir imgenin, bağlantısız bir göstergenin) taklit anlamında bir yeniden üretim değildir. Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin *sahnelenmesini* sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de *gösterir* ve bu noktada gerçek tekrarlama sahnesini *yırtar*. Bu yırtılma dünyada, bir imgeden *etkilenen* bir öznenin algısı ve bilinci arasındaki yırtılmayla karşılaştırıldığında öznedeki olduğundan daha küçüktür (Foster, 2009: 168).

“Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya” (Lynton, 2009: 294) diyen Warhol, çalışmalarıyla sıradan nesnelerin bile sanat yapıtı olabileceğini savunmuştur. Bir nesnenin veya kişinin çoğaltılmasından yola çıkan Warhol, bu sanatsal anlayışı ile Hipergerçekçiliğe yol gösteren kişi olmuştur. Seri üretim nesnelere ve moda gönderme yapan Warhol, bu yöntemi ile de ironik bir tavır takınır.

Warhol'un figürlerinin kişilikleri yoktur, onlar sadece toplumsal bir varlıktır. Kuspit'de (2006), Warhol'un figürleri hakkında şu sözleri söylemiştir: “Onun figürleri insanlıktan tamamen uzaktır —toplumsal olarak üretilmiş insan taklitleri olmalarının yanı sıra, insani bir alternatifi olmayan, böyle bir alternatif olsa bile insan kimliğine sahip olmakla ilgilenmeyecek insanlıktan uzak varlıklardır. Geleneksel sanatta resmedilen insanların mutlak antitezidirler” (s. 180). Warhol'un geleneksel figür anlayışını yok sayan bu tavrı, Pop Art'ın sanata ve insana verdiği değer göstergesi sayılır. Pop Art, sanatı olduğu kadar insanı da yok sayar. Kuspit'in de dediği gibi: “Popsanat insanlığı ucuza satmış olmakla kalmaz, sanatın insanlaştırıcı potansiyelini de yok eder” (2006: 180). Bunun yanında Pop Art, sıradan nesnelerin sanatın konusu olmasını sağlayarak bilinçaltını, yaratıcılığı ve sanatsal yeteneği de yok saymıştır.

Popsanat tamamen sıradan sanattır — gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kiç ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümler gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Popsanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır (Kuspit, 2006: 105).

Pop sanatın ortaya çıkışıyla geleneksel sanatın idealist sanat anlayışı ve empati duygusu yok edilmiştir. Pop sanatın öncülüğünde günlük yaşamın nesnelere sanat girişi, günümüzde tamamen içinde bulunduğumuz dönemi ve o dönemin sorunlarını yansıtır hale gelmiştir. Bu yansıtma da Pop sanatın kullandığı dillerden biri figüratif dildir.

Her türlü sınırı aşmak isteyen sanatçı, endüstrinin, savaşın ve sosyo-kültürel baskının altında özgürlüğün kapılarını aralamak istemiş ve bu isteğin ilk adımı Pop sanatla atılmıştır. Pop sanatın ortaya çıktığı dönemde birçok başka sanat akımı da belirmiştir. Lynton (2009), bu dönemin sanatsal anlayışına şöyle değinir:

1960 ve 1970’li yıllarda sanatın sırtında taşıdığı iki yük vardı: Batılı insanın; hem kendi toplumu ve yaşadığı dünyanın değerlerini sorguya çekmesi; hem de geçmiş sanatın dayanıklılığı ve sınırlamalarının geniş ölçüde bilincinde olması. 1960 ve 1970’lerin sanat anlayışı bu iki kutup arasında gidip gelmiştir (s. 300).

Doğadan tamamen kopan sanatçılar, yıllardır soyuta yönelmiş ya da Minimalizm, Kavramsal sanat, Pop sanat gibi akımlar karşısında ve temsilcileri tarafından figüratif eğilim, geleneksel olarak adlandırılmıştır. Figürün artık sanat dışı olarak görülmesi, figüratif eğilimin bittiği anlamına gelmez. Ancak soyut sanat, hazır nesne ve pop nesnelere etkisini kaybetmeye başlayınca figüratif sanat yeni bir anlayışla tekrar gücünü kazanmaya başlamıştır. Ragon (1987), soyut sanatın etkisini kaybetmesi sürecinde tekrar ortaya çıkan figüratif anlayışa “yeni figürasyon” demiş ve bu anlayışı şöyle açıklamıştır:

1945’ten 1960’a, soyutlama uzun bir yol aldı...Salonlarda, bienallerde yalnızca soyut sanat görüldü. Bu sanat, «lanetli» iken «resmi» oluvermişti. İşte o zaman, inanılmaz bir şeye tanık olduk. Soyutlama bin yıl hüküm süreceğini sanırken, birkaç genç ressam avangard adına soyut sanata sırt çevirmeye koyulurlar....Doğa, kendisini boğduğunu sanan soyut sanatın arasına yeniden sinsice giriyordu....Burada figürasyon, özellikle düşsel, şiirsel, belirsizdi. Soyutlamayla figürasyon arasında yer alan bir sanattı bu. Sanki soyut tekniğinden yavaş yavaş figürler çıkmağa başlamış gibi. Doğrusu, insanların çoğu bu figürleri görmüyorlardı. Olgular yeni değildi çünkü....«Yeni figürasyon», her şeyden önce anırtmalı (imalı) olmasıyla ayrılıyordu geleneksel figürasyondan. Düşsele, düşleme, groteske karşı eğilim gösteriyordu. Portreden çok

maskeyi, gece giysisinden çok oyuncu kılığını seviyordu. Çoğu zaman acımasızdı. Suçluyordu, parmağıyla gösteriyordu, ısrarla (s. 83).

Figüratif sanatın 1960'dan sonraki bu yükselişi figüratif sanatın, kavramsal ve soyut sanat karşısında büyük başarıdır. Tekrar doğa ile insan arasında bağ kuran figüratif sanatçılar, yeni anlatım yolları denemiş ve kendi bedeni üzerinde bile çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Figüratif anlayışa yönelerek doğa ile insan arasında bağ kuran sanatçılar kullandıkları teknik ve anlatım yollarıyla da gerçeküstü bir anlayışı benimsemişlerdir. Gerçeğin, gerçeküstünün ve figür anlayışının değiştiği günümüz sanatı, farklı sanatsal eğilimlerin hepsini içinde barındırmaktadır. Gerçeklik kavramını konu alıp, görünen optik gerçekliği ten rengine bürünürcesine vermeye çalışan figüratif sanat, yeni bir anlayış biçimi olarak Hipergerçekçilik adı altında karşımıza çıkmaktadır.

Yirmi birinci yüzyılda hiper gerçekçilik ve ya yeni figüratif gibi isimlerle figür sanatı yeniden gündeme gelmiştir. Aslında sanatın hemen her oluş biçimine bakarak buna benzer geri çekilmeler, sonra da yeniden ortaya çıkışlara tanık oluruz. Bu noktada figüratif sanat öldü ya da yeniden doğdu gibi söylemler kadar, önemlidir ya da önemsizdir diye bir şey de söylenemediği gibi eski, temelli ve vazgeçilemez olduğu da söylenebilir. Çünkü insanın kendini anlatmak ve bir mekânda oluşunu, duruşunu şu ve ya bu biçimde yaşayışını dile getirmek ve görmek isteğini yansıtır. Bu temel istekten dolayı da 20. Yüzyılın başında soyut sanatın ve ardılı akımların heyecanları geçtikten sonra güncel eğilimlerde yeniden kendini ortaya koyar. Bu da son derece tabidir yukarıda dile getirdiğimiz istemin doğal çıktısı olmakla ve soyutlama ve özdeşleyim içtepisinin sanatta en temel iki içtepi olduğunu söyleyen Worringer'in (1985) dile getirdiği özdeşleyim iç tepisinin en temel yansımalarından biridir figür sanatı. Ama bildiğimiz tüm bu gerçekliklerle soyut sanata kadar sanatın hemen hemen tüm üretimlerinin figür çevresinde geliştiğini söylerken 20.Yüzyılın ilk yarısından itibaren itilmesi ve gelenekçilikle suçlanmasının nedeni de açığa çıkar (Karacan ve Alp, 2014: 45).

Gelenekçilikle suçlanan figüratif sanat, soyut sanatın gücü altında ezilip yok olmamış, Hipergerçekçilik adı altında tekrar gündeme oturmuştur. Gerçeküstünün,

görünen optik gerçeklik ile kasıtlı olarak ortaya konuşu, insanda zorunlu olarak gerçek ve gerçeküstünü aynı anda sorgulama ihtiyacı uyandırmaktadır.

Figüratif sanata yeni bir anlam kazandıran Segal, Mueck, Henson gibi sanatçılar sadece gerçek ve gerçek üstü bağlamda değil mekân yaratma ve figüre getirdikleri yeni boyutlar sayesinde, figüratif heykele yeni bir anlayış kazandırmışlardır. Bu sanatçıların mekân ve figürü yeniden tasarlama girişimi, gerçeğin sorgulanması amacıyla ele alınmıştır.

Figür ve mekân kavramlarının sorgulanmasını sağlayarak, mekânı ve figürü gerçeküstü kılan George Segal'ın figürleri, insanı şaşırtacak derecede yaşamın içine karışır. Segal, insan vücudundan faydalanarak döküm yaptığı figürlerini, çok bilinen mekânlara yerleştirerek günlük yaşamdaki zorunlu etkinliklerin sıkıcılığını vurgulamıştır. Segal'ın figürleri, sandalyede oturur, ucuz lokantalarda yemek yer, bacaklarını tıraş eder, grup halinde sırada bekler ya da dans eder yani gündelik hayat kesitlerini betimlerler. İnsanı gerçeğe, düşü ayırt etmeye zorlarlar (Bknz. Görsel 26.).



Görsel 26: George Segal, Gay Liberation, 1992.

Hiperrealistlerin figürlerini deri dokusundan tutun da ten, saç ve göz rengine varana kadar en ince detayı bile göz önünde bulundurarak çalışması, figüratif sanatçıların

gerçekliğin sınırlarını aşan yapıtlar ortaya koymasını sağlamıştır. Gerçekliğin sınırlarını aşan ve günümüz sanatında önemli bir yere sahip olan Ron Mueck yaptığı çalışmalarla yeni bir gerçekliğin sorgulanmasını sağlamıştır (Bknz. Görsel 27.).



Görsel 27: Ron Mueck, Wild Man, 2005.

Mueck'in heykelleri gerçekliğin, optik gerçeklikten ayıramayacak derecede birebir aktarımı, insanı şaşılacak derecede ikileme düşürmekte ve insana neyin gerçek olup olmadığı sorusunu sordurmaktadırlar. Gerçekliğin sınırlarını zorlayan Mueck, farklı boyutlarla ele aldığı heykelleriyle dikkat çekmektedir. Mueck, bu yönüyle de günümüz gerçeküstü heykelin en önemli isimlerinden biridir.

Figüratif sanat, insanın yine insana ve çevresine duyduğu empati var olduğu sürece de eskimeyen bir yönelim olacak ve her çağın kendi değerlerini ve insan tipini yarattığı gibi, figüratif heykel de güncel ilgileri ve yeni yüzüyle kendini yineleyerek ortaya koymaktadır. Post modern dönemin de kendine özgü ya da modern insan tipinden başka özellikler taşıyan insan tipi gibi yeni bir figür sanatı ortaya çıkmıştır. Worringer'in (1995) derin kavrayışı yani empatinin yanılsamacı ya da yeni yansıtmacı kavramları bu kez Duane Hansen, Ron Mueck ya da Andy Warhol gibi realist ve ya popüler sanatçılarla, yeni içeriklere sahip olarak başka gerçekliklerle gündeme gelmiştir (Karacan ve Alp, 2014: 57).

Sanatçı oluşturduğu olası dünyalarda, insana ve doğaya olan ilgisi sebebiyle figürden kopmamaktadır ve insan, varlığını sürdürdüğü sürece figür hep bir gereksinim olarak tercih edilecektir.

III. BÖLÜM

III. 1. Sürreal Figürde Hareket, Mekan ve Boşluk Kavramları

III. 1. 1. Sürreal Figürde Hareket

Figürde hareket, figürün varlığını vurgulayan en önemli kavramdır. Evrenin, uzay ve zamanın birleşmesinden meydana geldiğini düşünürsek, hareketten yoksun bir anın olamayacağı kanısına da varırız. Hareket: “1. *isim, fizik* Bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi, devinim, aksiyon ” (Türk Dil Kurumu, 28 Nisan 2015).

Geçmişten günümüze kadar farklı alanlarda hareket kavramı açıklanmaya, madde, uzam ve zaman kavramları üzerinde durulup, dünyanın ve evrenin hareketi anlaşılmasına çalışılmıştır. Hareketli madde ve canlılardan oluşan bu evrende, madde ve hareket doğal bir olgu olarak var olmaktadır. Madde, uzam, zaman ve hareket kavramları üzerinde duran Hegel, bu sorunu genel bir bilgi kuramı sorunu niteliğinde ele almıştır:

‘Madde, uzam ve zaman içerisinde gerçek olandır. Ama uzam ve zamanın soyut öz yapılarından ötürü burada önde gelmeleri zorunludur; o zaman maddenin bu ikisinin gerçekliğini oluşturduğu ortaya çıkacaktır. Nasıl maddeden yoksun devinim olmazsa, devinimden yoksun madde de olmaz. Devinim zamanın uzama, uzamın da zamana dönüşmesi sürecidir:....’ (aktaran. Lukacs, 1992: 263, 264).

XX. yüzyıla kadar heykel sanatındaki hareket kavramı, figürün oturması, yatması gibi eylemleri içeren doğal bir harekettir. Fakat XX. yüzyılda hareket kavramı, heykel sanatında mobil, statik, kinetik hareket olmak üzere farklı anlayışlar da kazanır.

Tansuğ'da (1982) XX. yüzyılda ele alınan hareket kavramını ve bu kavramın figüratif sanat üzerine etkisini şöyle açıklamıştır:

....XX. yüzyıl, plastik sanatlarda hareket sorununu, doğruca plastik figür ya da nesnenin bir iç mekân ya da dışta «mobil» (hareketli) bir özellik taşıyabileceği örneklere kadar vardırı. Bu örneklerde nesnenin fiziksel yapısı rol oynadığı kadar, teknik yöntemler ve elektrik enerjisinin kullanımını da hareket sorununun çağdaş dinamizme ulaşmasında geçerli olanaklar sağlayabildi. Plastik sanatların tarihsel oluşum serüvenleri yönünden modern aşamanın hareket kavramına özel bir anlam getirdiği gerçektir. Ancak hareket, duran bir obje ya da figürün dinamik özü içinde kavranabilen tarihsel bir anlam da ortaya koyabilmiştir (s. 240, 241).

XX. yüzyılla birlikte değişen hareket kavramı, farklı biçimlerde ele alınmış ve heykel sanatında Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarıyla bir sorunsal olmuştur. Konstrüktivizm hareket kavramını, heykel sanatında çağın getirisi olan teknoloji ve inşacı anlayışla tasarlamış ve heykeli küteselliğinden uzaklaştırarak ona yeni bir form kazandırmıştır. Fütürizm akımı ise hız, saldırganlık, yurtseverlik ve savaş gibi konuları yücelterek büyük kent yaşamının hızıyla ilgilenmiş ve hızın getirmiş olduğu hareket kavramını heykel sanatında vurgulamıştır.

Fütürist bir sanatçı olan Boccioni, hareketin kavramını heykellerinde belirgin bir şekilde ele almış ve hacimlerle uygulamıştır. Boccioni, figürün hareketini vurguladığı “Mekânda Sürekliliğinin Benzersiz Biçimleri” adlı çalışması sağ bacağı önde, ileri doğru boşluğu yararcına hareketi hissettiren bir figürdür (Bknz. Görse 28.).



Görsel 28: Umberto Boccioni, Mekânda Sürekliliğinin Benzersiz Biçimleri, 1913.

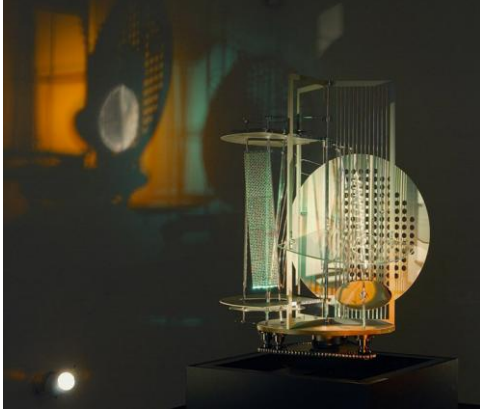
Fütürizm, hareket, hız kavramlarını ve motor gücünü manifestosunda ele almışsa da, biz bu kavramların heykel sanatındaki gerçek karşılıklarını Konstrüktivizm de görürüz. Kinetik heykel kavramı heykel sanatının gündemine Konstrüktivizm ile girmiştir. Konstrüktivizmin öncülerinden Tatlin Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nda tasarladığı ama gerçekleştiremediği heykelinde gerçek zaman kavramını ele almıştır (Bknz. Görsel 29.).



Görsel 29: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919.

Yerden fişkıncasına yükselen bu yapıtın anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarımın bir parçası olduğunu düşünmek hiç de aşırı bir yaklaşım değildir...Tatlin'in Kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti...Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti; toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşünü yankıarcasına yılda bir kere, sekreterlik, aynı dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecekti. Böylece kule insanın zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini yüklenecekti (Lynton, 2009: 105, 106).

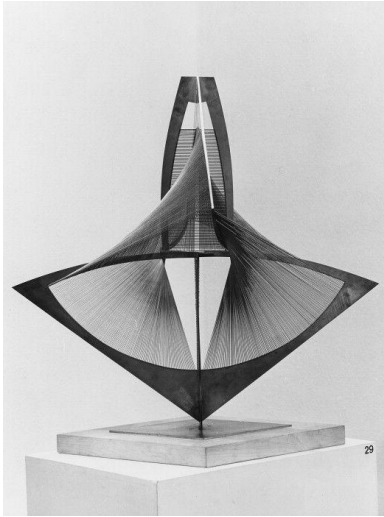
Tatlin'in bu çalışması hareket kavramını vurgulamakta ve bir yandan da zamana gönderme yapmaktadır. Tatlin'in heykelindeki hareket kavramı tıpkı diğer Konstrüktivistlerin hareket kavramı gibi motor gücüyle sağlanan, kinetik harekettir. Motor gücüyle çalışan heykeller yapan Moholy-Nagy ise "Işık-Uzay Modülatörü" adlı heykellinde hareketi ışık ile birlikte kullanıp heykele görsel bir katkı da sağlamıştır (Bknz. Görsel 30.).



Görsel 30: Laszlo Moholy-Nagy, Işık- Uzak Modülasyonu, 1923-

1930.

Hareket kavramı üzerinde duran ancak hareketi Tatlin ve Moholy-Nagy'den farklı bir biçimde ortaya koyan diğer bir sanatçı ise Naum Gabo'dur. "Gabo 1920'de elektrik gücüyle hareket eden kinetik bir heykel yapmış, fakat bunu sınırlı bir teknik olarak görmüştü. Hayatı yalnız uzay ve zamanın biçimlendirdiği yolundaki duyarlılığı, onun hareket kavramıyla şairce ilgilenmesine yol açtı" (Lynton, 2009: 121). (Bknz. Görsel 31.).



Görsel 31: Naum Gabo, Torsion, 1963.

Tansuğ (1982), "biçimsel tasarımları sanatsal nitelikte hareket işlevleriyle birleştirmenin çeşitli düzeyleri vardır" demiştir (s. 245). Bu duruma en iyi örneklerden biri de Calder'in hareket edebilen heykelleridir. Calder'in hareketi kesintisiz bir algıyla vermeye çalıştığı mobil ve stabil heykelleri sanat tarihi açısından hareket kavramına yeni

bir anlayış kazandırmıştır. Calder'in, "Three Quintains" adlı heykeli suyun hareketiyle doğal bir bütünlük sağlamaktadır (Bknz. Görsel 32.).

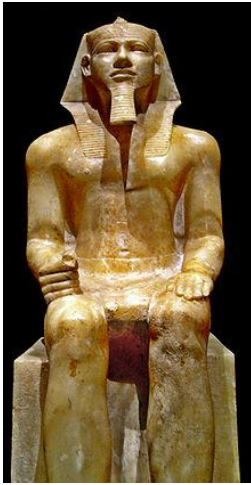


Görsel 32: Alexander Calder, Three Quintains (Hello Girls), 1965.

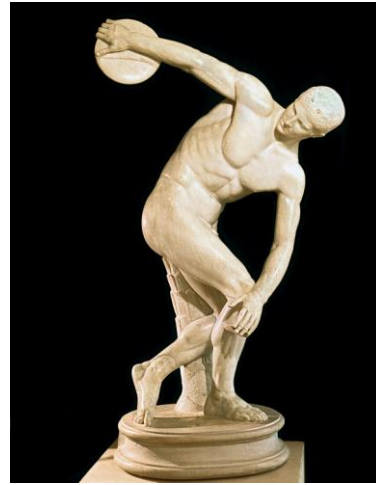
XX. yüzyılda ele alınan mobil, kinetik ve stabil hareketin dışında doğal hareket de heykel sanatında hala tercih edilen bir yaklaşımdır. "Modern sanat pek çok akımlara sahne olmuş olabilir, ama bunların ortak hedef ve amacı, hareket kavramında yoğunlaşmıştır denebilir" (Tansuğ, 1982: 247). Bu yüzden XX. yüzyılda üzerinde durulan mobil ve kinetik hareketin dışında tercih edilen doğal hareket, insanın çevresine duyduğu empati var olduğu sürece heykel sanatında kabul görmektedir. Ancak hareket kavramı her dönemde farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, tarih öncesi çağlarda yapılan tanrı heykelleri, mantıki bir kompozisyon içinde yapılmıştır ve hareketleri durağandır. Frontal olan bu dönem heykelleri kişilik özelliği taşımaz. Çünkü insanın doğayı gözleme deneyimi henüz tamamlanmamıştır. Yapılan gözlemler ancak içgüdüsel ve mantık çerçevesinde kavranabilmektedir. Bu yüzden heykellerde insanın birebir tasviri söz konusu olmadığı gibi hareket kavramı da optik görüntünün gerçekliğinde verilememiştir (Turani, 2007: 11, 12, 13).

Her toplumun sanatındaki çeşitli üslup özellikleri, onların hareketi nasıl kavradıkları hakkında bize bilgi verir. Örneğin, Arkaik dönem heykellerinde figürler dekoratif bir öge olarak ele alınmış ve figürlerde hareket kavramı henüz tam bir anlatıma ulaşmamıştır. Anıtsal bir tavır içerisinde anlatılan bu heykeller, dini nitelikte ya da kralın ölümsüzlüğünü simgeleyen ebedi bir yaşamı betimlemiştir (Bknz. Görsel 33.). Antik dönemde ise hareket, başlı başına önem kazanan bir kavram olmuştur. Bu dönemde hareket kavramı uyum içinde, figürün formlarına dağıtılmış ve figürün hareketi ön planda tutulmuştur. Hareketin ön planda tutulmasından kaynaklı, figürlerin vücut hareketleri ayakta duran, yatan, oturan şeklinde hep doğal bir hareket halinde verilmiştir. Belli bir kişilik özelliği taşımayan, dini ve mitolojik konulara göre şekillendirilen bu heykeller ideal insan tipi göz önüne alınarak biçimlendirilmiş ve hareket abartılarak ifade edilmiştir (Turani, 2007: 56, 57, 128, 129). (Bknz. Görsel 34.).



Görsel 33: Kefren'in Mit Rahina'da bulunmuş olan heykeli.



Görsel 34: Disk Atan Atlet.

Rönesans'da ise hareket, doğanın tasvirine paralel olarak gerçekçi bir biçimde ele alınmıştır. Kişilik özelliklerinin görüldüğü bu dönemde, heykelin hareketi de gözlem altına alınarak estetik bir kaygıyla verilmiştir (Bknz. Görsel 35.).



Görsel 35: Benvenuto Cellini, Zalim.

“Klasiğin sakin ve duruk figürü, barokta hareketlenmekte ve sessizlik gürültüye dönüşmektedir” diyen Turani, klasik ve barok heykeli arasında farklılaşan hareket kavramına vurgu yapmaktadır (2007: 442). Klasik heykel sanatında figürlerin hareketi göz önünde bulundurulmuştur ancak bu hareket figüre donuk bir form ve ifade kazandırmıştır. Fakat barokta hareket figürlerde devamlı bir heyecan, boğuşma ve olay sahneleri biçiminde verilmiştir (Turani, 2007: 542, 546). Örneğin, Barok heykelinin önemli temsilcilerinden Bernini, klasik heykelin merkezde toplanan hareket kavramını değiştiren bir isimdir. Onun heykelleri mistik bir duyguyu ve dinsel bir anı canlandırır. “Azize Terasa’nın Vecdi” adlı heykeli duyguyu ve hazzı vermesinin yanında, üzerindeki kumaşların kıvrımları ışık-gölge karşıtlığının bütünlüğü içinde ele alınmış ve figürü adeta harekete geçirmiştir (Bknz. Görsel 36.).



Görsel 36: Gian Lorenzo Bernini, Azize Terasa’nın Vecdi, 1647-1652.

Sanat tarihçisi Worringer (1982), hareket kavramının sanat tarihine kattıkları hakkında şunları söyler:

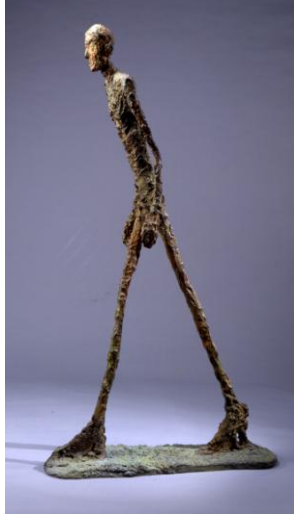
...hareket ve ritm duyarlılıklarına ulaşan farklılıkları, dünya sanatına zenginlik katan nitelikler olarak görmüştür. Klasik Batı dünyasının bir merkeze bağlı olan döngüsel hareketi, Kuzey Avrupa'nın sonsuz amaç edinen dikey hareketinden farklıdır. Denge ve iç huzurunun işareti olan döngüsel hareketin mistik bir coşku kazanması da, klasik dünyaya erken Hıristiyan ve ortaçağda soyut eğilimlerin kapısını açmış olan bir farklılaşmadır (Tansuğ, 1982: 374).

Her çağda farklı şekillerde ortaya çıkan hareket kavramı, gerçeküstücülerde de üzerinde durulan bir anlayış olmuştur. Gerçeküstücülerde hareket kavramı, kinetik ve mobil hareketten farklı olarak yaşamın bir anının durdurulmuş ve yeniden tasarlanmış hali olarak karşımıza çıkar.

Gerçeküstücülerden olan Giacometti, figüratif heykel sanatında hareket kavramını figürün doğal hareketi olarak ele almış ve bu hareketi figürlerinde ön plana çıkarmıştır. Giacometti'nin figürlerinin mekânı yüzey üzerindeki konumlanması ve doğal hareketleri mekân ve hareket kavramlarını sorgulatmaktadır. Genet (2007), Giacometti'nin heykellerindeki hareketi şöyle betimler:

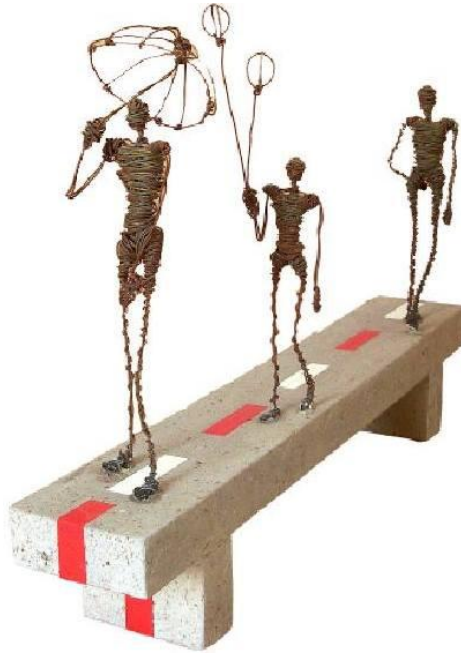
Heykeller, sanki çok uzaktaymışlar gibi, son derece geriye çekilmiş bir ufuk çizgisinden üzerinize doğru gelmekle kalmayıp aynı zamanda, onlara oranla nerede durursanız durun, ne yapıp edip, onlara bakan sizin, aşağıda kalmanızı sağlıyorlar. Onlar, geri çekilmiş bir ufukun ta dibinde, bir tepenin üstündeler, siz ise, bayırın başında. Size yetişmek, sizi geçmek için aceleyle ilerliyorlar (s. 53).

Genet'in yukarıdaki tanımı, doğal hareketin çağrıştırdığı mekân ve hareket ilişkilerini anlatır. Giacometti'nin figürlerinin durağanlığı, bulunduğu mekânın varlığını sorgulatır. İnsana hissettirdiği duygu, bulunduğu mekânın varlığını sorgulatır. Figürler belli belirsiz ince biçimleriyle karşısındakini küçülterek devleşirler. Bu mekân içerisinde doğal hareketiyle var olan figür, maddesel özelliğinden ve formundan dolayı oluşturulduğu mekânı gerçeküstü kılmaktadır (Bknz. Görsel 37.).



Görsel 37: Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960.

Bu tez çalışmasındaki kişisel heykellerde ele alınan hareket kavramı da, doğal harekettir ve Giacometti'nin heykelleriyle, hatta antikiteyle de örtüşmektedir. Dolayısıyla doğaya, insan formuna duyulan empatinin karşılıklarıdır. Kişisel çalışmalardaki heykellerde figürlerin hareketleri, günlük yaşamının içinde, herhangi bir insanın herhangi bir mekândaki eylemlerine karşılık gelir. Görülen çalışmaların hepsi gündelik yaşamın yansımalarıdır (Bknz. Görsel 38.).



Görsel 38: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.

Örneğin, görsel 39’da, kişisel yaşam ve deneyimler heykelin konusu olmuştur. Bisiklet, bir kadın ve bir erkek, kişisel yaşamının tam karşılığıdır. Bu kişisel yaşamalar ve heykel disiplininin formsal esasları çalışmaların hareket, mekân, form ve kompozisyon kurgularında esasa alınmıştır. Görsel 40’daki iki bisikletlide olduğu gibi.



Görsel 39: Ayşe Alp, İsimsiz, 2015.



Görsel 40: Ayşe Alp, “Özgür, Ayşe ve Bisiklet”, 2013.



Görsel 41: Ayşe Alp, İsimlessiz, 2014.



Görsel 42: Ayşe Alp, İsimlessiz, 2014.

III. 1. 2. Sürreal Figürde Mekân

Primitif halklarda sadece korunma ihtiyacını karşılayan mekân kavramı, Antik dönemden beri öncelikle korunma, barınma ihtiyaçlarına cevap vermiş ve insanlığın gelişimine bağlı olarak mekân kavramı çeşitlenmiştir. Arkaik dönemde toplumun site hayatına geçmesi ile mekân tapınak görevi üstlenmiştir. Klasik dönemde, Modernizm de ve Postmodernizm’de mekân, insanların değişen ihtiyaçlarına göre farklı formlarla ortaya çıkmıştır. Bu formlar insanların sosyal yaşam alanlarını da kapsamaktadır. Mekânların çeşitlenmesini ve bu çeşitliliğin üstlendiği, sosyal ve ekonomik rolleri tanımlayan Hakkı Yırtıcı (2005) ayrıca mekânın toplumsal algılanışını da şu sözlerle açıklamaktadır:

Tarihin ilk zamanlarından günümüze değin, mekânın çeşitli malzeme ve yapım tekniklerini içeren bir nesne olarak üretilmesi her toplumun temel uğraşlarından biri olmuştur. Bu anlamıyla mekân, bir edim olarak yapma eylemi ve bilgisinin alanına dahildir. Ancak mekânı sadece yapı yapma eyleminin bir sonucu olarak düşünmek yanlış olur. Mekân olgusu, fiziksel gerçekliğinin ötesinde karmaşık bir dizi durumu barındırır. Mekân aynı zamanda toplumsal olayların içinde geçtiği sosyal bir olgudur. Sosyal mekân sadece fiziksel üretimin araçlarıyla değil, o toplumu kuran ilişkiler örüntüsüyle anlamlandırılabilir. Kaldı ki mekânın fiziksel

üretimi de sadece basit bir üretim süreci olarak düşünülmemelidir. Mekânın üretimi ve tüketimi toplumsal bir örgütlenme ve bu örgütlenmenin sosyo-ekonomik ve politik kriterleri çerçevesinde gerçekleşir (s.1).

Yırtıcı'nın da bahsettiği gibi toplumların sosyo-ekonomik düzeyleri birçok değişim ve yeni olguların, dolaylı olarak da yeni mekân kavramlarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Her dönemde toplumların mekân, zaman, gerçek, gerçeküstü gibi kavramları da mekâna bağlı olarak farklı algılanmış ve farklı mekân kavramları türetilmiştir.

Mekânın farklılaşan anlamı, ilkel dönemde barınak ihtiyacını karşılarken Antik dönemde hem barınak hem de ölüm ile yaşam arasında bir köprü görevi görmüştür. Bu durum mekân kavramını sadece bir korunak olmaktan çıkarmış ve ölümden sonra yaşamı devam ettirecek sürreal bir kavram haline dönüştürmüştür. Ölümden sonra yaşamın devam edeceği düşüncesine olan inanç büyü, sihir, totem, mask, resim ve heykeller yapılmasını gerekli kılmış, Tanrısal bir inanç doğrultusunda ortaya koyulan bu etkinlikler ve eserler mimarinin de yardımıyla tapınılacak ve ölümden sonra yaşamı devam ettirecek bir misyon üslenmiştir. Bu bağlamda heykel ve mimari dini inançların var olmasını ve ona olan inancın biçimlenip yaygınlaşmasına hizmet etmiştir. Heykelin mekân içerisindeki bu görevi Antik kültürlerde, Tanrıların ve Kralların suretini geleceğe taşımak ve ölümsüzlük gibi sembolik değer olmuştur.

Bu topluluklarda inanç sistemleri, ritüelleri ve üretimlerinin odak noktasında da figür en görünen eleman olmuştur. Mısır ve Yunan gibi devletleşen büyük uygarlıklarla beraber inanç sistemlerinin toplumsal yapıyı oluşturan ve yönlendiren bir içerik kazandığını görüyoruz. Aynı şekilde tümü insan figürlü ve yanında da her hangi bir şekilde anlam yüklediği güç ya da ruhani bir sembol olma özelliği kazanmış diğer figüratif nesnelere sanatın form dilini yansıtan içerikler olmuştur. Tüm bu ruhani kimlikler ve tebaaları sanatın varlık nedeni olmuş ve sanat bu varlıkların aşkınlıklarına aşkınlık kazandırmak için gelişmiştir. Antik uygarlıklar yaşayan varlıktan çok ölüm sonrasına ilgi duymuşlar ve ölümsüzlük ve sonsuzluk üzerine daha çok üretmişlerdir. Hem yaşayan hem ölenin ya da dirilecek olanın aynı anda canlandırıldığı bu

değerler sembolik, dondurulmuş ve yüzleri ve varlıkları ölüm sonrasına saklanan ideal bir değerler bütünü olarak ele alınmıştır. Mimaride bu değerler ne ise heykelde de aynı şey olmuş bu ruhani tapınak-mekân bütününe yaşayanları yani heykeller bütün tüm öğelerinde olduğu gibi aynı değerleri kuşanmıştır (Karacan ve Alp, 2014: 48).

Antik çağdan Modernizme kadar tapınak olarak tasarlanan mekânlar aynı zamanda sanat nesnesini koruyacak ve saklayacak birer yapıdır. Daha sonrasında heykel sanatı bu mekânların dışında salon, galeri, müze gibi mekânlarla ilişkilendirilmiştir.

Antmen, Antik mekân anlayışındaki korunaklı ve dış dünyadan izole edilmiş özellikten bahsederken günümüz galeri mekânının da bu antik mekân kavramı gibi korunaklı ve özellikli değerler yüklenmiş ve bu yüklü değerlerin de her yerde ortak niteliklere sahip olduğundan bahseder. Tam da buradan hareketle Antik mekân ve figür kavramını doğuran şey ölüm ve sonrasındaki hayat ve ölüm geçişinin kavranmasından doğan bu sürreal düşüncelerin içinde tutulduğu kutsal mekânlardır diyebiliriz. Hatta O'Doherty'nin Beyaz Küp (2010) üzerine söyledikleriyle destekler ve ilerletirsek mekân kavramının ister sanat sunum alanı olan galeri ya da müze gibi mekânlar, ister mabet niteliğindeki tipleri olsun pek fazla değişmediğini de söyleyebiliriz. İşin içine sanatın sunulduğu ya da insan yaşamına dair aşkınlaştırılan bir içeriğin girdiği yerde sonsuzluk ve her zaman yaşayacak ve ya korunacak bir duyumsamanın olduğu her mekânın Antik mekân kavramından pek de farklı olmadığı da dile gelir (Karacan ve Alp, 2014: 49).

Antik dönemde, mekân, tapınak ve ölümsüzlük sembolü gibi içeriklerle ele alınan mekân kavramı anlam değiştirerek, günümüzde başta heykel olmak üzere diğer sanat anlayışlarını da etkilemiş ve sanatçılar yapıtın önemi kadar sergilendiği mekânın etkisini de sorgulamaya başlamıştır.

Mekânın sorgulaması ilk defa Konstrüktivizm ve Minimalizm ile ele alınan bir kavram olmuştur.

Heykelin Konstrüktivizm ve Minimalizmle açığa çıkan değerlerinden başta geleni mekândır ve geleneksel formuyla da heykel hacim ve mekân sanatı olduğu halde, yerleştiği uzay parçasıyla arasına giren kaide nedeniyle heykelin mekânla olan dolaylı ilişkisi, kaideden sonra dolaysızlaşmıştır. Yani dolaysız boşluk ve mekân kavramının farkındalığı ortaya çıkmaktadır (Karacan, 2014, 87).

Mekânı ve heykeli bir bütün içerisinde ele alan Minimal sanat, mekânı ön plana çıkarmak amacıyla, heykeli geometrik formlar kullanarak sadeleştirmiş ve galeri dediğimiz mekânı heykel ile birlikte sergilemiştir.

Sadece malzeme ve mükemmel teknikle ele alınan kendinden başka hiçbir şeye benzemeyen Minimal heykel artık mekânla heykelin ilişkisinden oluşmuş, yalın bir formdur. Öyle ki bu nesnelerin heykel olup olmadıkları tartışması ve akımın kimi temsilcilerinin heykeli dışlayan ifadeleri söz konusu olurken, kimi temsilcileri de heykelin sözünü ettiğimiz değerlerinin üzerinden, heykelin yeni sınırlarını tartışarak, yeniden tanımlamışlardır. Burada önemli olan heykelin yeni fiziksel yapısı ve bu somut gerçekliğinin tarifi ve vurgusudur. Geleneksel heykel kaide üzerinde sembolik bir yapıdır ve herhangi bir mekâna yerleşirken de kaideyle birlikte taşınmış, zeminle doğrudan ilişkisi olmamış bu nedenle de mekânla dolaylı bir ilişki kurmuştur. Oysa Konstrüktivizm ve özellikle Minimalizmle birlikte heykelin artık doğrudan mekâna oturduğunu, yeni bir kütle, strüktür ve zemin ilişkisinin geliştiğini görmekteyiz. Tıpkı soyut formulu bir mimari ürününün küçük ölçekli maketine benzeyen bu heykeller, doğrudan zemine oturarak kaidenin aracılığını ret etmişlerdir. Bugün daha yoğunlaşan bir ilgiyle heykel- mimari benzerliği ya da ortaklığının öncülleri olmuşlardır (Karacan, 2015: ?).

Minimalizm ile değişen mekan kavramı “Postmodernizmle birlikte galeri mekânı “nötr” bir mekan olmaktan çıkmıştır” (O’ Doherty, 2010: 100). Mekân kavramı, sınırlandırılmış, sanat eserlerinin sergilenmesini sağlayan bir yer olmaktan uzaklaşmış, O’ Doherty’nin de deyimiyle “Beyaz bir küp” olma özelliğini yitirmiştir.

1920’li yıllardan 70’lere uzanan süreçte içinde sergilenen sanatın tarihi kadar kendine özgü bir galeri tarihi vardır. Bu süreçte sanata baktığımızda bir değişim üçgeninin yeni bir tanrıyla beraberinde getirdiğini görürüz. Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır. Çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir. Kolaaj, resimden dışarı fırlayarak, olduğu yere çöken yaşlı bir kadın gibi kendini mekâna bırakıvermiştir. Yeni tanrı, yani o geniş, homojen mekân, galerinin her bir köşesine kolayca sızmaya başlamıştır. “Sanat” dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır. Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olmayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır (O’ Doherty, 2010: 109).

XX. yüzyılda sorgulanmaya başlanan mekânın işlevi günümüzde değişmiştir. Modernizmin galeri mekânını, sanatsal süreç içinde çalışmaya dâhil etmesi, mekân

kavramının ve sanat ürününün birlikte sorgulanmasını sağlamıştır. Bu dönemden önce mekân, geleneksel figüratif anlayışta figürün ihtiyaç duyduğu bir kaide iken Konstruktivizm ve Minimalizm ile sorunsal haline gelmiş ve mekân geleneksel anlayışta olduğu gibi figürün kaide ihtiyacının ötesinde farklı bir içeriğe bürünmüştür. Böylece heykel sanatında heykellerin galeri mekânlarından çıkıp doğada sergilenmesi (Arazi sanatı gibi), heykelin tarih boyunca temel taşı olan kaide, mekân ve boşluk kavramlarını alt üst etmiştir.

20. Yüzyılın başından itibaren görülen değişimlerle klasik heykel formunun dik kaideli ve kütleli yapısı bozulmuştur. Bugün artık heykel formunda bu kaideli, geleneksel yapıyı aramak gibi bir gereklilik ortadan kalkmıştır. Ancak teknoloji, malzeme çeşitliliği ve başkalaşan mekân algısı gibi değişen çağ getirilerine göre yeni form anlayışlarına rağmen, heykel sanatı halen bir mekân sanatıdır (Karacan, 2014: 92).

Günümüzde çeşitlenen mekân kavramını, Gerçeküstücüler de farklı boyutlarıyla ele almıştır. Gerçeküstü figüratif heykel sanatında ise bu anlayış, figürlerin küçüklük ya da büyüklük oranısına göre ele alınmış ve mekân ile figürün konumlanmasıyla mekân ilişkisine vurgu yapılmıştır. Heykelin varlığını kavratan durum, onun mekân içerisindeki konumu veya boşluğun içerisinde oluşturduğu sınır olmuştur.

Heykelin tarihten beri, gerçek ve gerçeküstü anlamlar yüklenen bütün mekânlarla ilişkisi, heykelin somutluğundan dolayı hem gerçektir hem de gerçeküstüdür.

Heykelin maddeye dayalı olması ve maddenin kütleli yapısıyla sahip olduğu üç boyutla daha nesnel, daha somut kılması yanında, yaşatılmak istenen kişi ya da anıyı gerçekmiş gibi göstermek kütle özelliğe sahip olduğu için, gerçeğin koşutu ve gerçek olmayanın başka bir maddeden fiziki bir varlık olarak görünür kılmasıyla da gerçeküstü olmuştur (Karacan ve Alp, 2014: 51).

Heykelin bu maddesel gerçeküstülüğünün dışında, Gerçeküstücülerin heykellerindeki mekânı kavrayışı farklılık gösterir ve heykel-mekân ilişkisinin birlikteliğini vurgular. Örneğin, Giacometti ve Matisse'nin heykellerinde olduğu gibi

mekân kavramı, zaman ve mekânın sorgulanması olarak görülmektedir. Artun (2014), Gerçeküstücülerin mekânı kullanma sebeplerini ve onların mekân anlayışını şöyle açıklar:

Sürrealistleri mekânla uğraşmaya yönelten, 1930'lardan itibaren başlıca kolektif faaliyetleri olan sergilerdir. Sanat eserlerini alışlageldiği gibi, sessiz, aydınlık, temiz galerilerde, tek tek ve layıkıyla algılanmalarını sağlayacak biçimde sergileme fikrini alaşağı ederler. Galeri mekânını gündelik hayattan nesnelere ve çeşitli efektlerle donatarak baştan yaratırlar. Sergi gezmeyi dramatik bir deneyime dönüştürürler. Tüm duyguları harekete geçiren "koru tüneli, avangard tiyatro ve performansı bir araya getirirler".⁷⁶ Sergiyi ziyaret edenlerin hayal dünyasını zenginleştiren, kaygıyla arzuyu birleştiren yepyeni gerçeklikler kurarlar. Harikuladenin şiirselliğini gerçek mekâna yayarlar. Resim, heykel, performans ve mimarlık birbiri içinde erir ya da birbirine dönüşür. Var olan sınıflandırmalar, ayrımlar ortadan kalkar...Nesnenin içine yerleştiği çevre nesnenin kendisi kadar, hatta belki daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefesini verir ve ondan nefes alır, içinde bulunduğu mekan ne olursa olsun'.⁷⁷ (s. 37).

Figür her ne kadar gerçekçi ya da Sürreal yapılsa yapılsın onun gerçeküstülüğünü bize kavratın şey, maddesel yapısının yanında mekân içerisindeki duruşu ve varlığıdır. Örneğin Ron Mueck heykelleri, Hiperrealist bir eğilimle yapıldığı halde bu heykellerin büyüklüğü ya da küçüklüğü onu mekân içerisinde diğer insanlardan ayıran kavranabilirliğinden dolayı gerçeküstü kılar (Bknz. Görsel 43.).



Görsel 43: Ron Mueck, Big Man, 2000.

Mekân bu anlamda önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmakta, kişinin ve nesnelerin kavranabilirliği doğrultusunda temel bir kavram özelliği taşımaktadır. Gerçekliğin bir parçası olan figürü kavranabilir hale getiren mekân, aynı zamanda figürün

mekânla olan oran ilişkisine bağlı olarak da gerçeküstünü yansıtır. Örneğin, Segal ve Duane Henson (Bknz. Görsel 44.) mekân ve heykelin birlikteliğini vurgulamışlardır. Aynı zamanda insanların günlük yaşamını sürdürdükleri mekâna ya da sergi salonlarına yerleştirilen birebir insan boyutlu bu heykeller, mekân içindeki konumlanışından ve mekân ile ilişkilendirilişinden dolayı gerçeküstüdür.



Görsel 44: Duane Henson, Woman Eating, 1971.

Gerçeküstüçüler, kaideyi mekân yaratmak ve figürün mekânla ilişkisini vurgulamak amacıyla kullanmıştır. Böylece gerçeküstüçülerin kullandığı mekân, bir kaide özelliği taşımakla birlikte, yaşamın bir anının yeniden tasarlanıp gerçeküstüne vurgu yapmak için kurgulanmıştır. Bu yönüyle bir tarafta kaide üzerinde duran heykelle, Mueck'in heykeli alıp galeriye koymasına aynı şeydir.

Gerçeküstüçülerin geniş mekânlarda kullandıkları küçük ve büyük boyutlu heykeller ile Giacometti'nin kaide üzerinde kullandığı figürlerinin ince formları, mekân ve heykelin oran ilişkisi yönünden aynıdır. Çünkü Giacometti'nin figürlerindeki kaide ile geniş mekânlarda büyük boyutlarda kullanılan heykellerin konumlanışı oranları dışında, mekân ve figür ilişkisi bakımından aynı özelliğe sahiptir.

Bu çalışmaya konu olan kişisel heykellerin insanda uyandırdığı duygu çok tanıdık ancak o kadar da yabancıdır. Heykeller oluşturuldukları mekânın maddesel

yapısından ve figürün deforme olmuş biçiminden dolayı hem gerçek ve gerçeküstünü, hem de sonsuz mekânı içinde barındırmaktadır (Bknz. Görsel 45, 46, 47.).



Görsel 45: Ayşe Alp, İsimsiz, 2013.



Görsel 46: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.



Görsel 47: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.

III. 1. 3. Sürreal Figürde Boşluk

XX. yüzyılda sorgu alanı haline gelen boşluk kavramını Kaya (2008), şöyle tanımlamaktadır: “**‘Boşluk:...Gerilim; dünyanın varlığımız ve hareketlerimizle aktive ettiğimiz kısımdır’3**” (s. 246). Ama boşluk kavramı her ne kadar sınırsızmış gibi gelse de, sınırlıdır. İlhan Ayverdi (2006) ise boşluğu şöyle tanımlar: “**1.** Yer küresi üzerinde kara ve denizler dışında göz alabildiğine uzanan mekan ve bu mekanın herhangi bir parçası...**9.** *fizik.* İçinde hiçbir cisim bulunmayan mekan....” (s. 403).

Boşluk kavramı, ilk olarak primitif halklarda doğa olaylarını gözlemleyen insanın anlamlandıramadığı olaylar karşısında oluşmuştur. Anlamlandıramadığı olaylara bir anlam yüklemek isteyen insanın aklında, doğaya hükmeden bir Tanrı fikriyle birlikte boşluk kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece insanın somut dünyası dışında, korkmuş olduğu boşluğa anlam verebilmek için oluşturduğu gerçeküstü bir tasarım dünyası belirmiş ve insan oluşturduğu bu gerçeküstü tasarım dünyasına Tanrıyı yerleştirmiştir.

Evrenin sonsuzluğu karşısında kavranan boşluk, günümüzde sadece Tanrı fikriyle sınırlı kalmamış, hala üzerinde düşünülen ve anlam yüklemeye çalışılan bir kavram olmuştur. Tüm disiplinler gibi heykel sanatı da bu boşluk kavramını sorgulamış ve hacimle cevap vermiştir.

Heykel tarihinde boşluk kavramı 1920'li yıllarda Konstrüktivizm ile sorgulanmaya ve şekil almaya başlamıştır. Konstrüktivizm'den önce boşluk hesaplanan ve üzerinde düşünülen bir kavram olarak ele alınmamıştır. Fakat Konstrüktivizm'de boşluk inşa edilen bir malzemeye dönüşmüştür (Bknz. Görsel 48.).



Görsel 48: Naum Gabo, Linear Construction in Space 2, 1970.

Konstrüktivizm, maddeyi kullanırken inşacı bir mantık dizgesi içinde önce boşluğu hesaplamıştır. Konstrüktivistler, heykelin formunu kütleli maddeyle değil, boşluğun biçimlenmesiyle oluşturmuştur.

Boşluğu sorgu alanı olarak ele alan Klein'in, boşlukla olan oyunu, boşluğun anlam ve açıklık kazanmasını sağlamıştır. Klein 1958'de bir sergisinde, içinde boşluk dışında hiçbir şey bulunmayan, boş bir mekânı sergilemiştir. Burada sanatçı, mekânı ve boşluğu sergileyerek gerçeküstü bir algı yaratmak istemiştir. Klein 1960'da yapmış olduğu

bir başka çalışma (Bknz. Görsel 49.), yine boşluğu vurgulamak adına yaptığı bir çalışmadır. Klein burada kendini boşluğa bırakmakta ve boşlukla olan bağını gözler önüne sermektedir



Görsel 49: Yves Klein Leap into the Void, 1960.

Berger (2007), heykelin tanımını ve heykel ile boşluk arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamaktadır:

Heykel, uzamı dolduran ya da içine alan üç-boyutlu duruk bir yapıdır. Fakat heykelin uzamla ilişkisi başka bir kütleninkinden farklı görünür. Yaprakları dökülmüş bir ağaçla karşılaştıran heykeli. Ağaç büyüdüğü için biçimleri değişkendir; bu, biçimlerin aldığı çeşitli görünüşlerden anlaşılır; dolayısıyla, ağacın çevresindeki uzamla ilişkisi, ona 'uyuma' niteliğini taşır; bir sınır vardır, ama bu kesinlikle saptanmış, değişmez bir sınır değildir (s. 63).

Heykelin oluşturmuş olduğu form, boşluğu biçimlendirir. Heykel sanatı, mekân, boşluk ve hareket kavramları üzerine kurulu bir düzendir. Bu düzen bazen tek bir ögeye bazen de hepsine vurgu yapar ama bütün bu kavramların hepsi boşlukta varolur.

Gerçeküstünde de boşluk, mekân ve figürün ilişkisiyle ele alınır. Boşluk burada figürün mekâna göre konumunu belirler. Örneğin Giacometti'nin eserlerinde figürlerin bir

kaide üzerinde boşlukla birlikte konumlanışı ve figürlerinin uzayıp giden formları gerçeküstünü olduğu kadar sonsuz bir yaşamı da vurgular (Bknz. Görsel 50.).



Görsel 50: Alberto Giacometti, Orman, 1950.

Bu kişisel çalışma ve uygulamalarda da Giacometti'nin heykellerinde olduğu gibi figürler yaratılan mekânlardaki konumlarıyla ve birbirlerine göre hesaplanan mesafeleriyle sonsuza kadar süren bir anı, bir hayat hikâyesini işaret ederler. Mekânsı ögenin üzerinde figürlerin yer alışları, yani boşlukta var olma biçimleri zaman kavramına da işaret eder ve bu zaman kavramı, hareketi donduran, olduğu haliyle geleceğe uzatan bir zaman kavramıdır (Bknz. Görsel 51.).

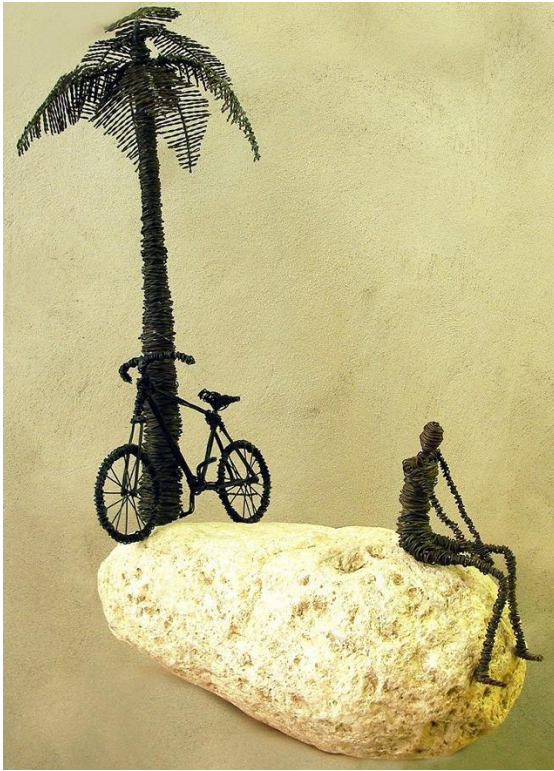


Görsel 51: Ayşe Alp, İsimsiz, 2013.

Sıradan, günlük hayattaki bir anı yansıtan bu heykeller, boşluğun da yardımıyla kaideye mekân duygusu vermekte ve bu mekânda gerçek dünyanın ötesinde, yeni bir gerçeklik yaratılmaya çalışılmaktadır.

Bu figürlerin gerçeküstü olmasını sağlayan etken, boşluğun hesaplanarak kaidenin mekâna dönüştürülmesi yanında malzeme ve oran ilişkilerinin bütünüdür. Oran, malzeme, boşluk, form dili ve mekân ilişkisi arasındaki somut kurgu, gerçeküstü etkiyi sağlayan birlikteliktir. Çünkü bütün bu ilişkiler boşlukta heykele özgü fiziksel bir gerçeklikle var olmaktadır.

İnsanın kendine ve doğaya olan ilgisi doğrultusunda oluşturulan bu heykeller gerçeküstü kavramını ön plana çıkarmaktadır. İnsanın çevresine duyduğu empati var olduğu sürece de figür, çağın bir gereksinimi olarak her dönemde tercih edilen bir eğilim olacak ve kendini yenileyerek farklı biçim ve formlarla ortaya koyacaktır (Bknz. Görsel 52, 53, 54, 55.).



Görsel 52: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.



Görsel 53: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.



Görsel 54: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.



Görsel 55: Ayşe Alp, İsimsiz, 2014.

SONUÇ

Figüratif form dili, primitif dönemden günümüze kadar heykel sanatında her zaman etkili bir dil olmuştur. XX. yüzyıla kadar sanat tarihine figür hâkim olmuş, din ve mitoloji kaynaklı üretilmiştir. Figür sanatı XX. yüzyılda, deformasyon ve soyutlama gibi yönelimlerle, bu dönemden önce geçerli olan doğayı taklit etme çabasından vazgeçmiş, bu vazgeçiş ve değişim doğal olarak tepki de yaratmıştır. XX. yüzyılın ilk yarısında Kübizm bile, figür esaslı olduğu için diğer akımlar tarafından doğadan kopmamakla, gelenekçilikle suçlanmıştır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve günümüzde de etkin olan Performans, Kavramsal Sanat ve Arazi Sanatı gibi yeni oluşumların karşısında, diğer eğilimler gibi figür sanatı da geleneksel bir dil olarak kalmış, bu yeni yönelimler etkin olmuştur. Zamanla Soyut Sanat ve diğer Avangard Sanatların heyecanı geçip, etkisi hafiflemeye başladığında, figüratif sanat kendini yenileyip çağın gereksinimlerine ayak uydurarak yeni bir dil ortaya koymuştur. Figür sanatının dönem dönem zayıflaması ya da etkin olması doğaya olan bağların endüstri ile yer değiştirmesine bağlıdır. Çünkü figür sanatı, doğaya duyulan empati ve bu duygunun figür diliyle karşılık bulması demektir.

Geleneksel sanatta figür, mekân problemini genellikle kaideyle gidermiş ve bu geleneksel yapıda hareket kavramı da figürün oturup, yatması gibi doğal hareketlerle ele alınmıştır. Heykel bir boşluk sanatıdır ve bu boşluk içinde taş, metal vb. maddeden yapılmış figüratif bir heykel, fiziksel bir somutluk taşımak yanında her zaman sürreal bir objedir.

Günümüz sanatında figüratif heykelin mekânı, kaide yanında gerçek mekân olabilmektedir. Bunun yanında figür, geleneksel malzeme dışında Hiperrealist görüntüye olanak sağlayacak kadar ileri bir teknolojiye de ulaşabilmiştir. Ancak figürün kendi yapısı

gereği, boşlukla ilişkisi ya da teknolojisi değişse de, heykel yine sürreal, hareket yine doğal hareket, boşluk ise heykeli saran ve heykelli sürrealleştiren ve temelde değişmeyen bir ilişkidir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2008). Bergson'un hareket-imajıyla heykele bakmak: İlhan Koman. *Artist modern*, 10/94, 42 - 49.
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü*. (10. bs.). İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. (2. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2004). *Görsel düşünme*. S.Sökmen. (yay. haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, N. A. (2014). *Sürrealizm/ mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Ayverdi, İ. (2006). *Misalli büyük türkçe sözlük*. İstanbul: Mas Matbaacılık A. Ş.
- Batur, E. (2007). *Modernizm Serüveni*. (7. bs.). İstanbul: Alkım Yayınları.(1997).
- Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim*. (B. Berker). (3. bs.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (Y, Salman ve M, G. Sökmen). (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları. (1965).
- Büyük larousse sözlük ve ansiklopedisi*. Milliyet. (C. 9). (1986). İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık A. Ş.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe sözlüğü*. (4. bs.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Erinç, S. (2004). *Sanatın boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. (2009). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Fischer, E. (2013). *Sanatın gerekliliği*. (C, Çapan). (3. bs.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü*. (E, Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genet, J. (2007). *Giacometti'nin atölyesi*. (H, Yumer). (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları. (1986).
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E, Erduran ve Ö, Erduran). (4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (1950).

- Haçerlioğlu, O. (2000). *Felsefe ansiklopedisi kavramlar ve akımlar*. (3. bs., C. 2. E- 1). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haçerlioğlu, O. (1993). *Düşünce tarihi*. Büyük Fikir Kitapları Dizisi - 8. (5. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Y, Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi. (1984).
- Hopkins, D. (2004). *Dada ve gerçeküstücülük*. (S, K, Angı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İbşiroğlu, N. ve M. (2010). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- İbşiroğlu, N. ve M. (1993). *Sanatta devrim*. (3. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karacan, N. Mersin. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Binası Metal Atölyesi. (*Kişisel Görüşme*, 3 Nisan 2015).
- Karacan, N. (2015). Disiplinlerarası ilgilerle dönüşen değerler ve mekân kavramının günümüz mimari ve heykel formlarına etkileri. *Cumhuriyet Üniversitesi II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri*. (Yayın aşamasında). 08- 10 Nisan 2015. Sivas.
- Karacan, N. ve Alp, A. (2014). Figürün serüveni, mekân ve sürreal. *Erciyes Sanat/ Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi*. Sayı 1. 1. Yazar. (2014) ISSN: 2148- 533X S: 43- 59.
- Karacan, N. (2014). Heykel, kaide ve kütle. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Yazı No: ST 13- 062 Sayı: 7. Aralık 2014, ISSN: 2146- 7692, S. 79- 93.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (A, Çalışlar). (2. bs.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kaya, Ç.ve diğerleri (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: yeni açılımlar* (242- 254). Candeğer Furtun. İ.Duben ve E.Yıldız (Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Y, Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

- Lenoir, B. (2005). *Sanat yapıtı*. (A, Derman). (4. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık. (1999).
- Leroy, C. K. (2006). *Gerçeküstüçülük (Sürrealizm)*. İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi.
- Lukacs, G. (1992). *Estetik 2*. (A, Cemal). (2. bs.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lytton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. (C, Çapan ve S, Öziş). (4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde*. (A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. (S, Tansuğ). (4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ragon, M. (1987). *Modern sanat*. (V, Kanetti). İstanbul: Doğan Ofset.
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve hiçlik*. (T, Ilgaz ve G, Ç, Eksen). (3. bs.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sözen M. ve Tanyeli U. (2007). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. (9. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Gelenek ışığında çağdaş sanat*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tansuğ, S. (1982). *Herkes için sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- T. C. Başkanlık Atatürk Kùltür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu, 28 Nisan 2015 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=HAREKET adresinden alınmıştır.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim*. (7. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2007). *Dünya sanat tarihi*. (13. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk dil kurumu – Türkçe sözlük 1*. (7. bs., A- K). (1983). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 505 / 1.
- Worringer, W. (1993). *Soyutlama ve özdeşleyim*. (İ, Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yırtıcı, H. (2005). *Çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 96.

Ziss, A. (2009). *Estetik gerçeği sanatsal özümsemenin bilimi*. (Y, Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.