

**T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI**

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA İNSAN  
FİGÜRÜNÜN DEĞİŞİMİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Zeynep KÖSEM**

**İSTANBUL, 2015**

**T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI**

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA İNSAN  
FİGÜRÜNÜN DEĞİŞİMİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Zeynep KÖSEM**

**Danışman:**

**Prof. Nilay KAN BÜYÜKİŞLİYEN**

**İSTANBUL, 2015**



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Zeynep KÖSEM

Anasanat Dalı : HEYKEL

Tezin Adı : 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA İNSAN  
FIGÜRÜNÜN DEĞİŞİMİ

22.01.2015 tarihinde yapılan Tez sınavında savunulan tez kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

AD ve SOYADI	JÜRİ ÜYELERİ		KURUM	İMZA
Zeynep KÖSEM	PROF.NİLAY KAN BÜYÜKİŞLİYEN	DANIŞMAN		
	DOÇ.ŞEYMA ÜSTÜNER UZUNÖZ	ASIL ÜYE	MÜGSF Heykel	
	DOÇ.GÜLVELİ KAYA	ASIL ÜYE	Yeditepe Üniv	
	YRD.DOÇ.NURETTİN BEKTAŞ	YEDEK ÜYE	MÜGSF Heykel	
	YRD.DOÇ.KEMAL GÜRBÜZ	YEDEK ÜYE	MÜGSF Resim	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun ...02... /...02.../2015 tarih  
ve...2015.../III-2-6...sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Nilüfer ERGİN-DOĞRUER  
Müdür

## ÖZET

Heykel sanatında insan figüründeki değişimden hareketle, 20. Yüzyıl insanlık tarihinin gelişimi içerisinde figürü etkileyen faktörler, sanat akımları, sanatçı biyografî ve eser çözümlemeleri yapılarak, kapsamlı bir araştırma yöntemi izlenilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, Yirminci Yüzyılda heykel sanatında, Modernist süreçte yaşanan gelişmelerle birlikte 1960'lara kadar incelenmektedir. Heykel sanatında insan figürünü ele alan sanat akımlarına, manifestoları ile birlikte açıklayarak değinilmektedir. Klasik anlatımlı yapılan heykel üretimlerindense, malzeme ve form araştırmasına dayalı, sanatçının isteği doğrultusunda farklılaşan üretimlerine, çağının teknik olanaklarıyla yapılan heykellere yer verilmektedir. Büyük bir hızla gelişen sanayileşme, üretim artışı, keşifler, buluşlar, yönetim biçimlerinin ve toplumsal yapının değişmesi, yaşanan büyük savaşların etkilerinin insan yaşamlarına ruhsal ve fiziksel olarak yansımalarıyla birlikte, heykel sanatında yaşanan biçimsel ve içeriksel değişimler, sanatçı ve eserleri incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Modernizmin bitmesiyle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan sanat oluşumları ve Postmodernist süreç, günümüze kadar yaşanan gelişmelerle birlikte incelenerek, heykel sanatında insan figürüne yansımalarına değinilmektedir. Ortaya çıkan sanat oluşumlarıyla birlikte sanatçı bedenlerinin de sanata bizzat dahil olup, disiplinler arası sanatın ortaya çıkarak, sadece figürün tek başına değil, birçok disiplin ya da araçla desteklenerek ifade etme yöntemine geçildiği görülmektedir. Günümüze yaklaştıkça sanat artık, sadece Avrupa ve Amerika'da değil, Doğu'da da yaygın bir şekilde yapılmış olmasına tanıklık edilmektedir. Bu yüzyılda insan figürü geri planda kalmış gibi görünse de, nesnel anlamda heykel sanatçılarının kendi üsluplarıyla oluşturmuş oldukları eserleriyle ilerlemeye devam etmişlerdir. Ortaya çıkan sanat oluşumlarıyla beraber, bir kısım sanatçılar bedenlerini performanslar üzerinden kullanmayı tercih ederek, bedeni hem özne hem de nesne olarak konumlandırmışlardır. Yaşadıkları çağın olanaklarını kullanarak anlatım dili oluşturan sanatçılar kendi bedenleri üzerinden gerçekleştirdikleri performatif ya da nesnel heykel sanatı aracılığıyla oluşturdukları eserlerin değişimi gözlemlenmektedir.

Bu araştırmada 6zellikle heykel sanatında “insan fig6r6n6n değişimi” kapsamlı bir Şekilde ele alınmaktadır ve tarihsel s6reĔte yaşanan toplumsal değişimlerin heykel sanatından 6rneklerle insan fig6r6n6n yapıt ve d6nem kapsamında fig6r anlayışının zaman iĕerisinde nasıl değişmekte olduğu analiz edilip, ayrıca bu değişikliğin heykel sanatında yer alan yapıtlara nasıl yansıdığı incelenmiştir. İki b6l6mden oluşan tezde, seĕilen sanatĕıların yaşadıkları s6reĔteki değişimleri ifade tarzı araştırılarak tezin yapısına uygun olarak seĕilmiř olup, tezi sınırlandırabilmek iĕin kısıtlı tutulmuştur.

## **ABSTRACT**

Based on the change in the human figure in sculpture, the present study aims at a comprehensive research focusing on an analysis of the factors that had an influence on the development of the human figure within the evolution of human history in the 20th century. The study will also include analyses of art trends, artist biographies and works of art.

The first part of the study covers the developments during the Modernist period in the Twentieth century in sculpture until the 1960s. The art trends dealing with the human figure in sculpture are assessed in line with their manifestos. Instead of producing sculptures with classical narratives, the focus is much stronger on experimental materials and forms, productions that are differentiated in line with the artist's wish and the technical capabilities of the age. The speedy development of industrialism, the increase in production, new inventions, the changes in production styles and societies, the impact of big wars and the influence of people's lives on their lives and physicalities, the styles and content of sculpture, the artists and their works are analyzed.

The second half of the study focuses on the period from the end of Modernism in the 1960s and the emergence of new art trends, the Postmodern period and the developments until the present time. The reflection of these on the human form in sculpture will also be discussed.

It is observed that the newly emerging art trends include the body of the artist in the artistic creation as well and this paves the way for an interdisciplinary art. The artistic expression focuses not only on the figure, but on a multi-layered way of expression supported by a myriad of disciplines and tools. Moving towards the present time, it is seen that art is produced not only in Europe and the US, but in the East, too. Although the human figure seems to have been left in the background in this century, it is continuing its development in the individual depictions of sculptors in their own styles. Together with these artistic formations, some artists have opted for using their own bodies through performances and they have placed the body both as a subject and as an object. The artists, having produced a way of expression through their own styles and

tools, have observed the changes in sculpture themselves by using their own bodies as the main platform.

The present study deals with the “change of the artist figure” and how the conception of figure has changed in the historical process. The historical changes and other large-scale factors are also analysed. The two parts of the present study the stylistic and expressive differences of the artists have been selected but were omitted to narrow down the scope of the present study.

## ÖNSÖZ

Heykel sanatı, insanlık tarihinin gelişimi ile birlikte, kendini ifade etme biçimi, sanat yapıtlarının önemi de üst düzeyde gelişmeye başlamıştır. Uygarlıkların sosyal yapısını oluşturup kendi kurallar bütününe geliştirdikten sonra inanç ve ihtiyaçları doğrultusunda figüratif heykellerini oluşturmuşlardır. Sanat tarihine baktığımızda bu süreçte en önemli ifade biçimi insan bedeni üzerinden olmuş ve bedenler üzerinden bir anlatım biçimi geliştirilmiştir. Gelişim gösteren anlatım biçimleri tarihsel aralıklarla farklılaşmıştır. Kuşkusuz en dikkat çekici değişim geleneksel heykelin terk edilişi ile 20. yüzyılda görülmüştür.

Bu çalışma 20. yüzyıldan başlayarak heykel sanatında insan figürlerinin günümüze kadar tarihsel gelişimlerini ve değişimlerini incelemektir. Figürlerin değişimini etkileyen faktörlere yer verilip, sanatçı biyografileri ve eser çözümlemeleri ile birlikte hazırlanıp, sunulmuştur.

Heykel sanatı eğitimim boyunca benden emeklerini esirgemeyen ve sayesinde başarılarımın imza atmış olduğum, tezime katkı sağlayan tez danışmanım saygıdeğer Prof. Nilay Kan Büyükişliyen'e başta olmak üzere, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü ve Temel Eğitim Bölümü hocalarıma vermiş oldukları eğitimden dolayı, tezimin her safhasını dinleyen değerli meslektaşım ve dostum Pınar Yılmaz'a, yabancı dildeki kaynakçaların Türkçeleştirilmesini sağlayan Dr. Gökçen Ezber'e, yazım sürecinde beni destekleyen değerli dostlarım Pelin Karanfil, Begüm Çalışkan, Adem Ünlü, Tolga Turan, Dilek Akyüz, Gözde Can Köroğlu, Ezgi Sönmez, , Pınar Kandemirli, Janset Elif Kılıçtaş, Seda Çobaner, lisans ve yüksek lisans eğitimimdeki tüm arkadaşlarıma, öğrencilerime ve her daim yanımda olan desteklerini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
RESİM LİSTESİ.....	x
GİRİŞ .....	1
BÖLÜM 1 .....	9
<b>XX. YÜZYIL'DA HEYKEL SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNDE DEĞİŞİM.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1. 1900-1960 YILLARI ARASINDA MODERNİZM İLE BİRLİKTE HEYKEL SANATININ İNSAN FİGÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMİ.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1.2. 1900 -1960 Yılları Arasında Modernizm ve Heykel Sanatında İnsan Figürünün Yer Aldığı Sanat Akımları .....</b>	<b>16</b>
1.1.2.1. Empresyonizm .....	17
1.1.2.2. Sembolizm .....	17
1.1.2.3. Primitivizm .....	18
1.1.2.4 Fovizm .....	19
1.1.2.5. Ekspresyonizm.....	19
1.1.2.6. Soyut Sanat .....	20
1.1.2.7. Kübizm.....	21
1.1.2.8. Fütürizm.....	22
1.1.2.9. Konstrüktivizm .....	24
1.1.2.10. Dadaizm .....	26
1.1.2.11. Sürrealizm.....	28
1.1.2.12. Soyut Dışavurumculuk .....	31
<b>1.1.3. 1900 – 1960 Yılları Arasında Modernizm ile Heykel Sanatında İnsan Figürünü Çalışan Sanatçılar ve Heykellerin Değişimi.....</b>	<b>31</b>
1.1.3.1. Auguste Rodin (1840-1917) .....	32
1.1.3.2. Camille Claudel (1864-1943) .....	40
1.1.3.3. Medardo Rosso (1858-1928) .....	43
1.1.3.4. Edgar Degas (1834-1917).....	45
1.1.3.5. Aristide Maillol (1861-1944).....	47

1.1.3.6. Charles Despiau (1874-1946) .....	49
1.1.3.7. Henri Matisse (1869-1954) .....	51
1.1.3.8. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) .....	55
1.1.3.9. Ernst Barlach (1870-1938).....	58
1.1.3.10. Pablo Picasso (1881-1973) .....	60
1.1.3.11. Constantin Brancusi (1876-1957).....	66
1.1.3.12. Otto Gutfreund (1889-1927).....	73
1.1.3.13. Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929).....	74
1.1.3.14. Jacques Lipchitz (1891-1973).....	75
1.1.3.15. Henri Laurens (1885-1954) .....	79
1.1.3.16. Umberto Boccioni (1882-1916).....	83
1.1.3.17. Alexander Archipenko (1887-1964) .....	85
1.1.3.18. Naum Gabo (1890-1977) .....	89
1.1.3.19. Julio Gonzalez (1876-1942).....	94
1.1.3.20. Marcel Duchamp (1887-1968).....	97
1.1.3.21. Alexander Calder (1898-1976) .....	101
1.1.3.22. Alberto Giacometti (1901-1966) .....	107
1.1.3.23. Joan Miro Ferrà (1893-1983).....	112
1.1.3.24. Max Ernst (1891-1976).....	117
1.1.3.25. Salvador Dalí (1904-1989) .....	120
1.1.3.26. Germaine Richier (1902-1959).....	124
1.1.3.27. Marino Marini (1901-1990).....	127
1.1.3.28. Henry Spencer Moore (1898-1986).....	131
1.1.3.29. Kenneth Armitage (1916-2002).....	137
1.1.3.30. David Roland Smith (1906-1965).....	138
1.1.3.31. Lynn Russell Chadwick (1914-2003).....	142
<b>BÖLÜM 2 .....</b>	<b>145</b>
<b>XX. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNDE DEĞİŞİM .....</b>	<b>145</b>
<b>2.1.1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA ÇAĞDAŞ VE POSTMODERN OLUŞUMLARLA BİLİKTE İNSAN FİGÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM .....</b>	<b>145</b>

<b>2.1.1. 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumlarla Birlikte İnsan Figüründeki Değişimi Etkileyen Faktörler .....</b>	<b>145</b>
<b>2.1.2. 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumlarla Birlikte İnsan Figüründeki Değişimin Yer Aldığı Sanat Akımları .....</b>	<b>160</b>
2.1.2.1. Pop Sanat .....	160
2.1.2.2. Yeni Gerçekçilik .....	162
2.1.2.3. Fluxus.....	163
2.1.2.4. Happening .....	164
2.1.2.5. Performans Sanatı .....	164
2.1.2.6. Beden Sanatı .....	166
2.1.2.7. Feminist Sanat.....	167
2.1.2.8. Yeni Dışavurumculuk .....	169
2.2.1.9. Postmodernizm ve Yeni Kavramsalılık .....	170
2.2.1.10. Postmodern Dönemde Heykel .....	171
2.2.1.11. Hiperrealizm .....	172
<b>2.2.2. 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumlarla Birlikte İnsan Figürünü Çalışan Sanatçılar ve Heykellerin Değişimi .....</b>	<b>173</b>
2.2.2.2. George Segal (1924-2000).....	176
2.2.2.3. Duane Hanson (1925-1996).....	180
2.2.2.4. Georg Baselitz (1938- ).....	183
2.2.2.5. Fernando Botero (1932- ) .....	185
2.2.2.6. Magdalena Abakanowicz (1930- ).....	188
2.2.2.7. Kiki Smith (1954- ).....	191
2.2.2.8. Jeff Koons (1955- ).....	194
2.2.2.9. Ron Mueck (1958- ).....	196
2.2.2.10. Antony Gormley (1950- ) .....	199
2.2.2.11. Stephan Balkenhol (1957- ) .....	203
2.2.2.12. Marc Quinn (1964- ) .....	205
2.2.2.13. Katharina Fritsch (1956- ).....	209
2.2.2.14. Takashi Murakami (1963- ) .....	210
2.2.2.15. Paul Mc Carthy (1945- ) .....	215

2.2.2.16. Juan Munoz (1953-2001).....	217
2.2.2.17. Jake ve Dinos Chapman (1962/1966- ).....	220
2.2.2.18. Patricia Piccinini (1965- ).....	223
2.2.2.19. Mu Boyan (1976- ) .....	227
2.2.2.20. Lee Dongwook (1976- ).....	231
2.2.2.21. Gilbert & George (1943/1942- ).....	234
2.2.2.22. Joseph Beuys (1921-1986).....	237
2.2.2.23. Marina Abramovic (1946- ).....	240
2.2.2.24. Orlan (1947- ) .....	243
2.2.2.25. Shirin Neshat (1957- ).....	245
<b>SONUÇ .....</b>	<b>249</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>251</b>

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Rodin Müzesi, Paris, 1864, bronz, ölçüleri 31.6 x 18.9 x 16 cm. .... 32
- Resim 2:** Auguste Rodin, Calais'liler, Westminster Bahçesi, Londra, 1884-1886, bronz. .... 33
- Resim 3:** Auguste Rodin, Çömelen Kadın, Hirshorn Müzesi, Washington, 1882, bronz. .... 34
- Resim 4:** Auguste Rodin, Düşünen Adam, Burrell Koleksiyonu, Glasgow, Birleşik Krallık, 1880-1881, bronz, ölçüleri 68.5 cm yüksekliğinde. .... 37
- Resim 5:** Auguste Rodin, Çıplak Balzac, Rodin Müzesi, Paris, 1892-1893, bronz. .... 39
- Resim 6:** Auguste Rodin, Balzac Anıtı, Raspail Bulvarı, Paris 1898, bronz, ölçüleri 270cm x 120.5cm x 128cm. .... 40
- Resim 7:** Camille Claudel, Sakaountala, 1905, mermer. .... 42
- Resim 8:** Medardo Rosso, Kapıcı, Modern Sanat Müzesi, New York, 1883, alçı üstüne balmumu, yükseklik 36.8cm. .... 44
- Resim 9:** Medardo Rosso, Ecce Puer, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, 1906, balmumu, ölçüleri 72.5 x 40.5 x 40.5 cm. .... 45
- Resim 11:** Aristide Maillol, Akdeniz 'La Méditerranée', Orsay Müzesi, Paris, 1923-1927, mermer, ölçüleri 110.5 x 117.5 x 68.5cm. .... 48
- Resim 12:** Aristide Maillol, Lois-Auguste Blanqui'ye Anıt ya da Zincirleme Hareket, Maillol Müzesi, Paris, 1905, bronz, yükseklik 215cm. .... 49
- Resim 13:** Charles Despiau, Assia, Modern Sanat Müzesi, New York, 1937, Tunç, yükseklik 189.8cm. .... 50
- Resim 14:** Henri Matisse, Sırt I, Tate, İngiltere, 1909, tunç, ölçüleri 1899 x 1168 x 184mm. .... 53
- Resim 15:** Henri Matisse, Sırt II, Tate, İngiltere, 1913, bronz, ölçüleri 1892 x 1206 x 190mm. .... 53
- Resim 16:** Henri Matisse, Sırt III, Tate, İngiltere, 1916-1917, bronz, ölçüleri 1880 x 1130 x 171mm. .... 54
- Resim 17:** Henri Matisse, Sırt IV, Tate, İngiltere, 1930, bronz, ölçüleri 1892 x 1130 x 159mm. .... 54
- Resim 18:** Wilhelm Lehmbruck, Düşüş "Der Gestürzte", Lehmbruck Müzesi, 1915-1916, dökme taş. .... 56
- Resim 19:** Wilhelm Lehmbruck, Torso, Moma, New York, 1913-1914, dökme taş, ölçüleri 95.2 x 47.5 x 35.5 cm. .... 57

<b>Resim 20:</b> Ernst Barlach, Güstrow Meleği, Güstrow Katedrali, Almanya, 1927, bronz, ölçüleri 71 x 74.5 x 217cm. ....	59
<b>Resim 21:</b> Pablo Picasso, Kurukafa “Death’s Head”,1943,bronz ve bakır, ölçüleri 31 x 21 x25cm.....	63
<b>Resim 22:</b> Pablo Picasso, Kadın Başı “Head of a Woman”, 1931,boyalı demir, sac, metal, yaylar ve süzgeçler.....	64
<b>Resim 23:</b> Pablo Picasso, Kadın Başı (Fernande), 1909, bronz.....	64
<b>Resim 24:</b> Pablo Picasso, Kadın Başı “Head of a Woman”, Nusher Heykel Merkezi, Dallas, 1931, bronz. ....	65
<b>Resim 25:</b> Constantin Brancusi, Uyuyan Yüz, Modern Sanat Müzesi, Centre Pompidou, Paris, 1910, bronz, ölçüleri 16 x 25 x 18cm. ....	69
<b>Resim 26:</b> Constantin Brancusi, Öpücük, Philedelphia Sanat Müzeai, Pennsylvania (Louise & Walter Arensberg koleksiyonu), 1912, kireçtaşı, ölçüleri 58.4 x 33 x 25.4cm. ....	70
<b>Resim 27:</b> Constantin Brancusi, Margit Pogany, Philadelphia Müzesi, Pennsylvania,1912, mermer.....	71
<b>Resim 28:</b> Constantin Brancusi, Prenseler, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Brancusi Atölyesi, Farnsa, 1917, Parlak Bronz, ölçüleri 56.5 x 42 x 24cm. ....	72
<b>Resim 29:</b> Otto Gutfreund, Don Kişot “DonQuijote”, Kampa Müzesi, Prag,1911, Bronz.....	73
<b>Resim 30:</b> Emile-Antoine Bourdelle, Mickiewicz Anıtı, Bourdelle Müzesi, Paris, 1917, bronz. ....	75
<b>Resim 31:</b> Jacquez Lipchitz, Şekil, Modern Sanat Vakfı, Long Island City, 1926-1930, bronz. ....	77
<b>Resim 32:</b> Jacquez Lipchitz, Gitarıyla Uzanan Çıplak, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, 1928, bronz, ölçüleri 41.1 x 75.3 x 32.3cm.....	78
<b>Resim 33:</b> Jacquez Lipchitz, Matador “Toreador”, Marlborough Galeri, New York, 1914-1915, alçı, ölçüleri 845 x 267 x 254mm. ....	79
<b>Resim 34:</b> Henri Laurens, Palyaço “Clown”, Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg, 1915, Karışık teknik, ölçüleri 51.5 x 29.5 x 22.5cm.....	81
<b>Resim 35:</b> Henri Laurens, Kadın Başı “Head of Woman”, Moma, New York, 1915, boyalı ahşap yapı, ölçüleri 20 x 18 ¼ “(50.8 x 46.3cm). ....	81
<b>Resim 36:</b> Henri Laurens, Genç Kızın Başı “Head of a Young Girl”, Tate, İngiltere, 1920, kireçtaşı, ölçüleri 393 x 174 x 125mm. ....	82

<b>Resim 37:</b> Henri Laurens, Sonbahar, Tate, İngiltere, 1948? sonra döküm, tunç, ölçüleri 756 x 1743 x 650mm. ....	83
<b>Resim 38:</b> Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, Tate Modern, Londra, 1913, bronz, ölçüleri 115 x 90 x 40cm. ....	84
<b>Resim 39:</b> Aleaxander Archipenko, Kayaların Madonnası “Madonna of the Rocks”, Moma, New York, 1912, boyalı sıva, ölçüleri 21 x 13 x 14 “(53.2 x 32.8 x 35.3 cm). .	86
<b>Resim 40:</b> Aleaxander Archipenko, Boksörler, Milwaukee Sanat Müzesi, Milwaukee, Wisconsin, 1914, bronz. ....	87
<b>Resim 41:</b> Aleaxander Archipenko, Palyaço ve Atlıklarınca “Carrousel Pierrot”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1913, boyalı sıva, ölçüleri 24 x 19 x 13 1/8 3/8 inç (61 x 48.6 x 34 cm). ....	88
<b>Resim 42:</b> Aleaxander Archipenko, Saçını Tarayan Kadın, Moma, New York, 1915, bronz, ölçüleri 13 3/4 x 3 x 3 1/4 1/8 “(35 x 8.3 x 8cm dahil). ....	89
<b>Resim 43:</b> Naum Gabo, Kadın Başı, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD, 1917, kağıt ve metal, ölçüleri 62 x 49 x 35,5cm. ....	91
<b>Resim 44:</b> Naum Gabo, Baş No 2, Tate Britanya, Londra, Birleşik Krallık, 1916; büyük versiyon 1964, COTEN çeliği, ölçüleri 175,5 x 134 x 122,5cm. ....	92
<b>Resim 45:</b> Naum Gabo, Konstrüksiyon Torso Model “Model for ‘Constructed Torso’”, Berlin Müzesi, Almanya, 1917, kontrplak, ölçüleri 395 x 290 x 160mm. ....	93
<b>Resim 46:</b> Julio Gonzalez, Yatan Figür, Moma, New York, 1934, kaynaklı ferforje, ölçüleri 18 x 37 x 16 3/4 “(45,6 x 94 x 42,5cm) taban 37 1/4 “ x 11 1/2” (94,6 x 29,2cm). 95	95
<b>Resim 47:</b> Julio Gonzalez, Baş “Head”, Moma, New York, 1935, ferforje, ölçüleri 18 1/4 x 17 x 8 1/2" (46.4 x 43.2 x 21.6 cm), kaide üzerinde 3/4 x 6 1/4 x 6 1/4" (1.9 x 15.9 x 15.9 cm). ....	96
<b>Resim 48:</b> Julio Gonzalez, Torso, Moma, New York, 1936, dövülmüş demir ve kaynak, ölçüleri 24 3/8 x 14 1/4 x 10 5/8" (61.9 x 36.2 x 27 cm). ....	96
<b>Resim 49:</b> Julio Gonzalez, Saçını Tarayan Kadın “Women Combing Her Hair”, Moma, New York, 1936, ferforje, ölçüleri 52 x 23 1/2 x 24 5/8" (132.1 x 59.7 x 62.4 cm). ....	97
<b>Resim 50:</b> Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” Büyük Cam, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD, 1915-1923, cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel, 277,5 x 175cm. ....	100
<b>Resim 51:</b> Alexander Calder, Calder Sirki, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1926-1931, Karışık teknik. ....	103
<b>Resim 52:</b> Alexander Calder, Calder Sirki detay görüntüsü, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1926-1931, Karışık teknik. ....	104

<b>Resim 53:</b> Alexander Calder, Calder Sirki detay görüntüsü, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1926-1931, Karışık teknik.....	104
<b>Resim 54:</b> Alexander Calder, Babe Ruth, Calder Vakfı, New York, 1936, aliminyum tel, ölçüleri 9 1/8" x 8 7/8" x 7 5/8".....	105
<b>Resim 55:</b> Alexander Calder, Helen Wells II, Calder Vakfı, New York, 1928, çelik tel ve ahşap, ölçüleri 20 3/4" x 29" x 8 1/2".	105
<b>Resim 56:</b> Alexander Calder, Halterci "Haltérophile", Calder Vakfı, New York, 1930, bronz, ölçüleri 8 1/2" x 6 7/8" x 1 1/2".....	106
<b>Resim 57:</b> Alexander Calder, Su Perisi "Nymph", Calder Vakfı, New York, ahşap ve çivi, ölçüleri 35 3/4" x 22 1/4" x 17 1/2".....	106
<b>Resim 58:</b> Alberto Giacometti, Kaşık Kadın, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1926, bronz, ölçüleri 143.8 x 51.4 x 21.6 cm.....	110
<b>Resim 59:</b> Alberto Giacometti, Boğazı Kesilmiş Kadın, İskoç Ulusal Modern Sanat Galerisi, Edinburg, 1932 (döküm 1949), bronz, ölçüleri 22 x 87.5 x 53.5cm.....	110
<b>Resim 60:</b> Alberto Giacometti, Ayakta Kadın, Moma, New York, 1948 (döküm 1949), bronz, ölçüleri 65 3/8 x 6 1/2 x 13 1/2" (166 x 16.5 x 34.2 cm).....	111
<b>Resim 61:</b> Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1960, bronz, Sotheby's Müzayede evinden 2010 yılında, açık artırma ile rekor fiyata 104.32 milyon dolara, kimliği açıklanmayan şahsa atılmıştır.....	111
<b>Resim 62:</b> Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, Moma, New York, 1948, bronz, ölçüleri 23.7 x 62.5 x 45cm.....	112
<b>Resim 63:</b> Joan Miro Ferra, Kaçan Kız "Girl Escaping", Joan Miró Vakfı, İspanya, 1967, boyanmış bronz, ölçüleri 216 x 50 x 56cm.....	113
<b>Resim 64:</b> Joan Miro Ferra, Şemsiyeli Figür, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1931 (Replika 1973), ahşap, kuru yapraklar ve şemsiye, yükseklik 198 cm. ....	114
<b>Resim 65:</b> Joan Miro Ferra, Figür, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1970, bronz, ölçüleri 200 x 100 x 120cm.....	114
<b>Resim 66:</b> Joan Miro Ferra, Kadın ve Kuş, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1969, bronz, ölçüleri 110 x 60 x 30cm. ....	115
<b>Resim 67:</b> Joan Miro Ferra, Oturan Kadın ve çocuk, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1967, bronz boyama, ölçüleri 123 x 39 x 40cm.....	116
<b>Resim 68:</b> Max Ernst, Bastilin Doğası "La Génie de la Bastille", Paul Kasmin Galeri, New York, 1960, siyah patine bronz, ölçüleri 122 x 22 x 13 309.9 x 55.9 x 33cm.	
<b>Resim 69:</b> Max Ernst, Kardeş Ruhlar "Sister Souls", Nasher Heykel Merkezi, Dallas, 1961, bronz, ölçüleri 36 5/8 x 12 x 1/2 içinde 93 x 30.5 x 31.8cm. ....	119



- Resim 70:** Max Ernst, Kral ve Kraliçe ile Oynamak “The King Playing with the Quenn”, Beyeler Vakfı, 1944, orijinali alçı döküm, ölçüleri 40 1/5 x 34 3/5 x 21 7/10 içinde 102 x 88 x 55cm..... 119
- Resim 71:** Max Ernst, Kızgınay “Moonmad”, Beyeler Vakfı, 1944, bronz, ölçüleri 36 ½ x 12 3/5 x 11 7/10 içinde 92.6 x 32.1 x 29.8cm..... 120
- Resim 72:** Salvador Dali, Yanan Kadın “Woman Aflame”, Finlandiya, 1980, bronz, kayıp balmumu tekniği, yükseklik 360cm. .... 122
- Resim 73:** Salvador Dali, Anthromorfik Dolap “Kabine Anthropomorphique”, İsveç, 1982, bronz, kayıp balmumu tekniği, yükseklik 96cm. .... 123
- Resim 74:** Salvador Dali, Uzaylı Venüs “Space Venus”, Frankfurt, Almanya, 1977 yılında tasarlanmış, 1984 yılında döküm yapılmış, bronz, kayıp balmumu tekniği, yükseklik 350cm ..... 123
- Resim 75:** Germaine Richier, Fırtına Adam, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, 1947-1948, döküm 1995, bronz, ölçüleri 190 x 70 x 50cm. .... 125
- Resim 76:** Germaine Richier, Kasırga Kadın, Tate, İngiltere, 1948-1949, döküm 1995, tunç..... 126
- Resim 77:** Germaine Richier, Su, Tate, İngiltere, 1953-1954, bronz, ölçüleri 1441 x 640 x 983mm. .... 126
- Resim 78:** Germaine Richier, Peygamber Devesi, Middleheim Açık Hava Müzesi, Belçika, 1946, bronz. .... 127
- Resim 79:** Marino Marini, Pomana, Ulusal Galeri, İskoçya, 1949, bronz, ölçüleri 170 x 80.5 x 58cm..... 129
- Resim 80:** Marino Marini, At ve Çocuk, Krölller-Müller Müzesi, Hollanda, 1951-1955, ahşap ve boya..... 130
- Resim 81:** Marino Marini, Şehrin Meleği “The Angel of the City”, Solomon R. GuggenheimVakfı, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, 1948, döküm 1950, bronz, ölçüleri 6167.5 x 106 cm. .... 130
- Resim 82:** Henry Spencer Moore, Kollarını Yukarı Kaldırmış Kadın, Perry Green, Henry Moore Vakfı, İngiltere, 1924-1925, Hopton-Wood Taşı, yükseklik 43.2cm. ... 133
- Resim 83:** Henry Spencer Moore, Uzanan Figür, Leeds Şehri Sanat Galerisi, Leeds, 1929, Kahverengi Hornton Taşı, uzunluk 83.8cm..... 134
- Resim 84:** Henry Spencer Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Uzana Figür, Tate Britanya, Londra, 1934, Cumberland kaymaktaşı, uzunluk 45.7 cm. .... 134
- Resim 85:** Henry Spencer Moore, Yaslanan Figür, Tate Britanya, Londra, 1938, Yeşil Hornton taşı, uzunluk 132.7cm..... 135

- Resim 86:** Henry Spencer Moore, Kral ve Kraliçe, Perry Green, Henry Moore Vakfı, İngiltere, 1952-1953, bronz, yükseklik 164cm. .... 136
- Resim 87:** Henry Spencer Moore, Aile Grubu, Perry Green, Henry Moore Vakfı, İngiltere, 1948-1949, bronz, yükseklik 154cm. .... 136
- Resim 88:** Kenneth Armitage, Rüzgarda İnsanlar, Tate, İngiltere, 1950, bronz, ölçüleri 648 x 400 x 343 mm. .... 137
- Resim 89:** Kenneth Armitage, İkili Yönetim, Tate, İngiltere, 1957, bronz, ölçüleri 1708 x 1086 x 1003 mm. .... 138
- Resim 90:** David Roland Smith, Dövülmüş Boyunlu İnşa, koleksiyon, David Smith'in Arazisinde, New York, 1955, çelik, ölçüleri 193,7 x 33 x 21,9cm. .... 140
- Resim 91:** David Roland Smith, Kaşan Kız "Running Daughter", Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1956-1960, boyalı çelik, ölçüleri 255 x 86.4 x 50.8cm. 140
- Resim 92:** David Roland Smith, Strove Şehrinden Şahsiyet "Personage from Strove City", David Smith'in Arazisinde, New York, 1946, boyanmış çelik, ölçüleri 87 x 104,5 x 38.5cm..... 141
- Resim 93:** Lynn Russell Chadwick, İzleyiciler, Stroud Lypiatt Park'taki Lynn Chadwick, Gloucestershire/UK, 1960, tunç, yükseklik 233cm. .... 143
- Resim 94:** Lynn Russell Chadwick, Yüksek Rüzgar IV "High Wind IV", Stroud Lypiatt Park'taki Lynn Chadwick, Gloucestershire/UK, 1995, bronz, ölçüleri 175 x 67 x 120cm. .... 143
- Resim 95:** Lynn Russell Chadwick, Bankta Oturan Çift "Sitting Couple on Bench", Stroud Lypiatt Park'taki Lynn Chadwick, Gloucestershire/UK, 1990, bronz, ölçüleri 130 x 141 x 122cm. .... 144
- Resim 96:** Lynn Russell Chadwick, İki Yatan Figür IV "Two Reclining Figures IV", Osborne Samuel Galeri, Londra, 1973, bronz, 21 x 40 x 30cm. .... 144
- Resim 97:** Niki de Saint Phalle, Koruyucu Melek, Zürih Ana Tren İstasyonu, 1997, İsviçre, polyester döküm ve renkli patine. .... 175
- Resim 98:** Niki de Saint Phalle, Dolares, Sprengel Müzesi, Hannaover, Almanya, 1968-1965, tel kafes üzeri kaplı reçine ve patine, yükseklik 550cm. .... 176
- Resim 99:** George Segal, Akşam yemeği, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis, 1964-1966, alçı..... 178
- Resim 100:** George Segal, Sirk Akrobatları, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, New Jersey, 1981, alçı..... 178
- Resim 101:** George Segal, Sinema, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York, 1963, alçı, metal, pleksiglas ve floresan ışık, ölçüleri 3m x 2,4m x 77cm. .... 179
- Resim 102:** George Segal, Üç Kişi Dört Bank, Florida, 1980. .... 179

- Resim 103:** Duane Hanson, Queenie II, Saatchi Galeri, Londra, Birleşik Krallık, 1988, polikrom bronz ve çeşitli aksesuarlar, gerçek boyutlarda..... 181
- Resim 104:** Duane Hanson, Süpermarket Müşterisi, Sammlung Ludwig Forum, Aachen, 1970, reçine, epoksi, fiberglas, gerçek boyutlarda. .... 182
- Resim 105:** Duane Hanson, Banktaki Yaşlı Çift “Old Couple on a Bench”, 1994, Kulturaustausch Enstitüsü İzniyle, V.G. Bild-Kunst, Bonn, 2006, fiberglas, reçine, epoksi, gerçek boyutlarda. .... 182
- Resim 106:** Georg Baselitz, Halk İçin Zero “Folk Thing Zero”, Paris Şehri Modern Sanat Müzesi, 2009, ahşap ve boya ile renklendirme. .... 183
- Resim 107:** Georg Baselitz, Dresden’li Kadınlar, Paris Şehri Modern Sanat Müzesi, 1990, ahşap ve boya ile renklendirme. .... 184
- Resim 108:** Georg Baselitz, Yeni Şapkam “Meine neue Mütze”, Essl Müzesi, Viyana, 2003, ahşap ve boya ile renklendirme. .... 184
- Resim 109:** Fernando Botero, Uyuyan Venüs “Venüs Sleeping”, Botero Müzesi, Kolombiya, bronz, ölçüleri 152 x 58 x 43cm. .... 186
- Resim 110:** Fernando Botero, Yarı Giyinik Dansçı “Ballerini Vestiti Medio” ..... , Kolombiya, 2005, bronz. 187
- Resim 111:** Fernando Botero, Yatan Figür, Alten Müzesi, Mitte, Berlin, 2007, bronz. .... 187
- Resim 112:** Magdalena Abakanowicz, Meydan 106 Figür “Agora 106 Figür”, Büyük Park, Chicago, 2005-2006, demir, ölçüleri 285-295 x 95-100 x 135-145cm arası. .... 189
- Resim 113:** Magdalena Abakanowicz, Geriye Dönmüş Oturan Figürler “Backward Seated Figures”, Metropolitan Sanat Müzesi Sergisi, New York, 1990-1994, bronz, ölçüleri 84 x 61 x 74cm. .... 189
- Resim 114:** Magdalena Abakanowicz, Şizoid Kafaları, Pierre Marguerite Magnenat koleksiyonu, Lozan, İsviçre, 1973-1975, metal destek üzerine çuval bezi, kendir ve halat, ölçüleri 84 x 51 x 66cm x 76 x 71 x 109cm arası. .... 190
- Resim 115:** Magdalena Abakanowicz, Ayakta 20 Figür “20 Standing Figures”, Yorkshire Heykel Parkı Sergisi, İngiltere, 1994, bronz, ölçüleri 100-182 x 58-60 x 36-38cm arası. .... 190
- Resim 116:** Magdalena Abakanowicz, Sakinleşmiş Varlıkların Alanı “Space of Becalmed Beings”, Çağdaş Sanat Hiroşima Kent Müzesi, Hiroşima, Japonya, 1992-1993, bronz, ölçüleri 90 x 63 x 80cm arası..... 191
- Resim 117:** Kiki Smith, Tuvaletini Yapan Beden, Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi, Cambridge, Massachusetts, 1992, balmumu ve cam boncuk, ölçüleri 68,6 x 71,1 x 71,1cm..... 192

<b>Resim 118:</b> Kiki Smith, Oturan İnsan, Emily Fisher Landau'nun koleksiyonundan, New York, 1992, balmumu, renklendirici, kartonpiyer, ölçüleri 71,1 x 91,4 x 61cm. ....	193
<b>Resim 119:</b> Kiki Smith, Kendinden Geçme, 2001, bronz.....	193
<b>Resim 120:</b> Jeff Koons, Burjuva Büstü-Jeff ve Ilona, Tate/İskoçya Ulusal Galerisi,1991, mermer, ölçüleri 1190 x 745 x 580mm. ....	195
<b>Resim 121:</b> Jeff Koons, Michael Jackson ve Maymunu Bubbles, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, ABD; 1988, porselen, ölçüleri 42 x 70 1/2 x 32 1/2 inches 106.7 x 179.1 x 82.6 cm.....	196
<b>Resim 122:</b> Ron Mueck, Ölü Baba, Saatchi Koleksiyonu, Londra, 1996-1997, karışık teknik, ölçüleri 20 x 38 x 102 cm. ....	198
<b>Resim 123:</b> Ron Mueck, Hamile Kadın, Avustralya Ulusal Galeri, 2002, karışık teknik, ölçüleri 252 x 73 x 68,9cm. ....	198
<b>Resim 124:</b> Antony Gormley, Dünyaya Bakış Denemesi "Testing a World View", Tate Koleksiyonu, İngiltere, 1993, döküm demir, her bir parça için ölçüleri 1250 x 485 x 1070mm. ....	200
<b>Resim 125:</b> Antony Gormley, Demir Adam, Victorya Meydanı, Birmingham, 1993, döküm demir. ....	201
<b>Resim 126:</b> Antony Gormley, Hareketsiz Ayakta Duruş "Still Standing", Hermitage Devlet Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 2011-2012, çeşitli blok halinde demir kübik form montajı. ....	202
<b>Resim 127:</b> Antony Gormley, Yapı "Building", Londra, 2013, demir döküm, her biri farklı ölçülerde. ....	202
<b>Resim 128:</b> Stephan Balkenhol, Dört Büyük Figür, Kaliforniya, 2005, ahşap ve boya. ....	204
<b>Resim 129:</b> Stephan Balkenhol, Yontulmuş Kaldırımda Üç Adam, Çağdaş Sanat Merkezi, Seattle, Washington, 2000, Ahşap ve boya, çapı 68 x31cm.....	204
<b>Resim 130:</b> Stephan Balkenhol, Kadın ve Erkek Rölyefi, Özel Koleksiyon, Hamburg, 1986, ahşap ve boya, ölçüleri 200 x 200 10 cm.....	205
<b>Resim 131:</b> Marc Quinn, Kendi "Self", Saatchi Galeri, İngiltere, 1991, sanatçının dondurulmuş kendi kanı, sanatçının kafası ile birebir ölçüdedir. ....	207
<b>Resim 132:</b> Marc Quinn, Siren, Britanya Müzesi'nde Çağdaş Heykeller, İngiltere, 2008, 18ct som altın, ölçüleri 88 x 65 x 50cm.....	207
<b>Resim 133:</b> Marc Quinn, Stuart Penn, Arter 'Aklın Uykusu' Sergisi, İstanbul, yapım yılı 2000, İstanbul sergi yılı 2014, Mermer, ölçüleri 160 x 99 x 54cm. ....	208
<b>Resim 134:</b> Marc Quinn, Chelsea Charms, Arter 'Aklın Uykusu' Sergisi, İstanbul, yapım yılı 2010, İstanbul sergi yılı 2014, Mermer, ölçüleri 169,5 x 59 x 52cm. ....	208

<b>Resim 135:</b> Katharina Fritsch, Madonna, Mathew Marks Galeri, ABD, 1982, alçı döküm ve boya, ölçüleri 7,9 x 6,1 x 30cm.....	209
<b>Resim 136:</b> Katharina Fritsch, Satıcı “Dealer”, Mathew Marks Galeri, ABD, 2001, polyester döküm ve boyama, ölçüleri 192 x 40 x 59cm. ....	210
<b>Resim 137:</b> Takashi Murakami, Benim Yalnız Kovboyum “My Lonesome Cowboy”, “Courtesy Galeri Perrotin, Eserin tüm hakları Kaikai Kiki Ltd’de saklıdır”, 1998, fiberglas, akrilik, çelik, ölçüleri 288 x 117 x 90cm. ....	213
<b>Resim 138:</b> Takashi Murakami, 3m Kız “3m Girl”, “Gogosian Galeri, Eserin tüm hakları Kaikai Kiki Ltd’de saklıdır”, fiberglas takviyeli plastik, çelik, ölçüleri 270 x 97 x 119,9cm.....	214
<b>Resim 139:</b> Takashi Murakami, Bayan ko2 “Miis ko2”, “Courtesy Galeri Perrotin, Eserin tüm hakları Kaikai Kiki Ltd’de saklıdır, 1997, yağlı boya, akrilik, fiberglas, ölçüleri 187,9 x 88,9 x 6,3cm. ....	214
<b>Resim 140:</b> Paul McCarthy, Heidi, Orta Yaş Krizi Tramva Merkezi ve Serbest Bırakılma Alanı Negatif Medya, Heidi, “Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone”, Galerie Krinzinger’de video, performans, enstelasyon, Vienna Koleksiyonu Deste Vakfı, Atina Yunanistan, 1992, ağaç, boya, çeşitli ahşap objeler, mutfak eşyaları, saman, lateks kauçuk figürler, giysi, dondurulmuş keçi, tuval, katlanır masa, fotoğraflar, kartpostallar ve kolaj, ölçüleri değişken boyutlarda. ....	216
<b>Resim 141:</b> Paul McCarthy, Beyaz Kafa Çalı Kafa “White Head Bush Head”, Middelheim Heykel Müzesi, Antwerp, Belçika, 2007 kurulum görünümü. ....	217
<b>Resim 142:</b> Juan Munoz, Son Bahsedilen “Last Conversation Piece”, Hirshhorn Heykel Plaza, Washington, 2009, bronz. ....	218
<b>Resim 143:</b> Juan Munoz, Bir Kutu ile Cüce, Tate Koleksiyon, İngiltere, 1988, terracotta ve ahşap, ölçüleri 1710 x 700 x 400mm, 28,3kg. ....	219
<b>Resim 144:</b> Juan Munoz, Köşeye Doğru, Tate Koleksiyon, İngiltere, 1998, ahşap ve reçine, ölçüleri 2100 x 3785 x 1110mm. ....	219
<b>Resim 145:</b> Jake&Dinos Chapman, Zigotik İvme, Biyogenetik Süblimleştirilmiş Tutkular Modeli “Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model”, Saatchı Galeri, İngiltere, 1995, kaşık teknik, ölçüleri 150 x 180 x 140cm. ....	221
<b>Resim 146:</b> Jake&Dinos Chapman, Lanet Yüz “Fuck Face”, Saatchı Galeri, İngiltere, 1994, fiberglas, reçine, kumaş, peruk, ölçüleri 103x 56 x 25cm. ....	222
<b>Resim 147:</b> Jake&Dinos Chapman, Ölüye Karşı Büyük Eylemler, Saatchı Galeri, İngiltere, 1994, karışık teknik ve heykel kaidesi, ölçüleri 277 x 244 x 152cm. ....	222
<b>Resim 148:</b> Jake&Dinos Chapman, Trajik Anatomiler, Saatchı Galeri, İngiltere, 1996, fiberglas, reçine ve boya, değişen ölçülerde. ....	223

<b>Resim 149:</b> Patricia Piccinini, Taşıyıcı, 2012, silikon, fiberglas, hayvan ve insan saçı, ölçüleri 170 x 115 x 75cm. ....	225
<b>Resim 150:</b> Patricia Piccinini, Büyük Anne, Güney Avustralya Modern Sanat Koleksiyonerleri Sanat Galerisinin Hediyesi “Big Mother, Gift of the Art Gallery of South Australia Contemporary Collectors”, 2005, fiberglas, polüretan, silikon, deri, insan saçı, yükseklik 175cm. ....	226
<b>Resim 151:</b> Patricia Piccinini, Bölünmemiş, 2004, silikon, insan saçı, pazen kumaş, karışık malzeme, ölçüleri 101 x 74 x 127cm. ....	226
<b>Resim 152:</b> Mu Boyan, İsimless, Yağlı No:2 “Fatty Untitled No:2”, Aye Galeri, Hongkong Sanat Fuarı 2009, reçine üzerine boya, ölçüleri 263 x 144 x 207cm. .	228
<b>Resim 153:</b> Mu Boyan, Güneşli “Sunny”, Aye Galeri Envanteri Kataloğu, Asya Çağdaş Sanat Fuarı, 2011, reçine üzerine boya, 100 x 90 x 40cm. ....	229
<b>Resim 154:</b> Mu Boyan, Süreç 4 “Process 4”, Asya Çağdaş Sanat Fuarı, 2012, karışık teknik. ....	230
<b>Resim 155:</b> Mu Boyan, İsimless Yağlı No:5 “Fatty Untitled No:5”, Aye Galeri Envanter Kataloğu, 2006-2007, reçine üzerine boya, ölçüleri 100 x 60 x 18cm. ....	230
<b>Resim 156:</b> Lee Dongwook, Denizci “Sailor”, Tüm hakları “Arario Galeri” de saklıdır, Kore, 2004, değişken karışık teknik. ....	232
<b>Resim 157:</b> Lee Dongwook, Gelin “Bride”, Tüm hakları “Arario Galeri” de saklıdır, Kore, 2008, karışık teknik, ölçüleri 16 x 20 x 19cm. ....	233
<b>Resim 158:</b> Lee Dongwook, Her şeyi Biliyorum “I Know Everything”, Tüm hakları “Arario Galeri” de saklıdır. Kore, 2010, karışık teknik, ölçüleri 38 x 30 x 37cm. ....	233
<b>Resim 159:</b> Lee Dongwook, Sürücü “Drive”, Tüm hakları “Arario Galeri” de saklıdır, Kore, 2007, karışık teknik, ölçüleri 150 x 90 x 40cm. ....	234
<b>Resim 160:</b> Gilbert & George, Şarkı Söyleyen Heykeller ‘Kemer Altında’, Sonnabend Galerisi, Paris, İlk performans 1969, 1971. ....	236
<b>Resim 161:</b> Joseph Beuys, Ölü Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, Performans, Düsseldorf, 1965, ölü tavşan ve sanatçının kendisi. ....	239
<b>Resim 162:</b> Joseph Beuys, Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika’yı, 1974, keçe, baston, çakal ve sanatçının kendisi. ....	240
<b>Resim 163:</b> Marina Abramovic, Ritim 10 performansı detay fotoğrafı, 1973. ....	242
<b>Resim 164:</b> Marina Abramovic, Ritim 10 performansı, bıçakların tümü ile bir arada olduğu fotoğraf, 1973. ....	242
<b>Resim 165:</b> Marina Abramovic, Ritim, 4 performansı, 45 dakika, Diagramma Galerisi, Milano, 1974. ....	243

<b>Resim 166:</b> Orlan, Her Yerde Olmak “Omniprésence”, Sanatçının New York’ta Gerçekleştirdiği Yedinci Cerrahi Operasyonunu gösteren fotoğraf, 1993. ....	244
<b>Resim 167:</b> Orlan, Popüler Portre. ....	245
<b>Resim 168:</b> Shirin Neshat, Allah’ın Kadınları dizisinden fotoğraf, 1993-1997. ....	247
<b>Resim 169:</b> Shirin Neshat, “İsyankar Sessizlik” Allah’ın Kadınları dizisinden fotoğraf, Gladstone Galeri, New York, 1994, baskı ve mürekkep, ölçüleri 118.4 x 79.1cm. ....	247
<b>Resim 170:</b> Shirin Neshat, Allah’ın Kadınları dizisinden fotoğraf, 1993-1997. ....	248

## GİRİŞ

20. yüzyıl heykel sanatında gerçekleşen insan figüründeki değişimleri görebilmek için, öncelikle antik dönem heykel sanatındaki bedene bakışı ana hatlarıyla incelemek gerekmektedir. Uygarlıkların felsefe ve düşünce yapısına göre insan figürünün farklılaşma süreci, bedeni nasıl algıladıkları, formların nasıl geliştiği ve zamana yayılışlarını kısaca değinerek, 20. yüzyılda gerçekleşen değişimi daha belirgin bir biçimde ifade edilmesi sağlanmıştır.

Antik Mısır sanatında yapılan insan figürü heykelleri, dini temelleri esas alarak oluşturulmuştur. Antik Mısırlılar ölümden sonra tekrar doğuma ve eski bedenlerine aynı canlılıkta kavuşmak için heykeller yapmışlardır. “Mısırlılar, krallarının bir tanrı olduğunu ileri sürdüler. Kendisi ölümsüz olduğu gibi, öteki insanlara da ölümsüzlük bağışlayabilirdi.”<sup>1</sup> Bu inancla Firavun’a boyun eğen halk, vaad edilen ölümsüzlük ile sadık bir hizmetli gibi görevini yerine getirmektedir. Mısır inancına göre, yaşantılarında kişinin güzel ahlaklı, adaletli ve erdem sahibi olması, kişilerin öldükten sonraki yaşantısında ideal bir hayat sürdürmelerini sağlamaktadır. Heykellerde, Tanrı Kral’ın ölümünden sonraki yaşantısında ona yardımcı olacağına ve ölümden sonraki yaşamlarında bedenlerini fiziksel olarak en güçlü görünür biçimde bulacaklarına inanmışlardır. Bu dinsel inanç yapısına göre uygulanan heykellerde “İnsan figürünün sunumunda, bedenin parçaları arasındaki oransal ilişkiyi anlamak için geometrik biçimlerden ve ölçeklerden yararlanmışlardır. İki boyutlu görüntülerde; bacaklar ve baş profilden, gözler ve bedenin üst tarafı önden gösterilmiştir. Oturan figürler ise; tipik olarak elleri dizlerinin üstünde gösterilmiştir. Bu görüntülerin işlevleriyle bağlantılı olarak, gerçekçi olmalarından çok eksiksiz olmaları önemlidir. Toplumsal statü çoğunlukla boyut farkıyla verilmiştir.”<sup>2</sup> Tanrı-Kralların gücünü büyük heykellerle ifade etmişlerdir. Heykellerde renklendirme uygulanmıştır. Erkeklerin güneşe daha yakın olması ve açık alanlarda çalışmaları, kadınların ise gündelik ev işleriyle ilgilenmelerinden ötürü erkek figürleri koyu ten ile kadın figürleri ise açık ten rengiyle gösterilmiştir.

---

<sup>1</sup> William H. McNeil, **Dünya Tarihi**, Ankara: İmge Kitabevi, Nisan 2007, s. 52.

<sup>2</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 40.



Antik Yunan sanat tarihi incelendiğinde, heykellerde ideal beden algısı görülmektedir. Antik Yunanlı sanatçılar, insan bedeninin yüceltmış, akıl, denge ve gözleme dayalı, kusursuz bedeni aramışlardır. “Platon, Yunan sanatı için şöyle der; Yunanlılar diğer uygarlıkların sanatından ne almış olursa olsun, onu soylu bir şeye çevirmişlerdir.”<sup>3</sup> Bu dönemin sanatçıları sanatın tarihini etkileyecek mükemmellikte yetkinlik kazanmışlardır. “Eski Yunan uygarlığı, **insanı** temel alan bir dünya görüşü ürünüydü.” Yunan uygarlığının en temel felsefesi, ideal bir dengeyi aramış olmalarıdır. Bu idealizm yalnızca sanat alanında değil, Yunan halkının günlük yaşantısında da ortaya çıktığı görülmüştür. Heykellerde görünen çıplaklık cinsel yönden değil, kusursuz ideal olan beden formunu göstermek için yapılmıştır. Bedenlerde cinsellik düşünmemiş, cinselliğin formun önüne geçmesine izin verilmemiştir. “Din çok tanrılıdır. İnsan yaşamının her özel bir durumu için bir tanrı vardır. Hiçbir tanrı insana düşman değildir. Her tanrı insanın özelliklerini taşır.”<sup>4</sup> İnsanların özellikleri tanrılara atfedilmiştir. İnsan bedenini tanrısallaştırarak kullanan Yunanlılar, tanrı ve insanı ölüm kavramı ile ayırmışlardır. Yunan mitolojisinden kompozisyonların yer aldığı heykel sanatında, erkek heykellerine çok rastlanmakta ve bu sebeple erkeksi bir yapı içermektedir. “Genellikle üç evrede işlenmiş olarak karşımıza çıkan beden,

(15-16 yaş arası) genç erkek figürünü ele alan heykellere rastlanmakta, bu da mükemmeli yakalamaya çalışmaktan dolayı oluşmaktadır.

Yetişkin bir insan vücut ölçüleriyle yapılmış heykellere rastlanmaktadır.

Vücutları daha iri, daha kaslı ve güçlü gövdelerden oluşan olgun erkek bedenleri görülmektedir.”<sup>5</sup>

Yunan heykeli, kişisel, tesadüf ve aşırı olan her şeyden uzak bir biçimde gerçekleştirilmiştir. M.Ö 750’den Romalıların yükselişine kadar Batı’daki kültür ve sanatın gelişimine ciddi bir etkide bulunmuş olan Yunan sanatı genellikle üç dönem olarak incelenmiştir. Bu dönemlere Arkaik, Klasik ve Helenistik dönem denilmektedir.

---

<sup>3</sup> Bu paragraf, Esra Aliçavuşoğlu, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, **Genel Sanat Tarihi** 2007-2008 öğretim yılı ders bilgilerine dayanarak kaynak olarak yazılmış bilgidir.

<sup>4</sup> Önder Şenyapılı, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Ankara: Metu Press, 2003, s. 6.

<sup>5</sup> Bu paragraf, Esra Aliçavuşoğlu, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, **Genel Sanat Tarihi** 2007-2008 öğretim yılı ders bilgilerine dayanarak kaynak olarak yazılmış bilgidir.

Arkaik Dönem: M.Ö. 7. Yüzyılda Batı'dan Doğu'ya doğru ticari ilişkilerin gelişmesi sonucunda, Yunan sanatı heykellerinin ilk döneminde Antik Mısır heykel sanatı etkileri görülmektedir. "Mısır ve arkaik Yunan heykellerinin ortak yönleri, bacağına öne adım atar pozda durması, ellerin kalça hizasında yumruk biçiminde sıkılması, blok anlatım, simetrik ve cepheden oluş (frontalite) denilebilir. Farklı yanları ise öncelikle Yunan kurosun çıplak gösterilmesi ve bacak arasındaki boşluk yontularak çıkartılmış olmasıdır."<sup>6</sup> Antik Yunan'da adak sunan erkek heykellerine "Kuros", kadın heykellerine "Kore" denilmektedir. "Bu yapıtlarda en belirgin özellik de, yüzlerdeki "arkaik gülümseme" olarak adlandırılan ifadedir."<sup>7</sup> Bu ifadeye göre yontulan heykellerde betimlenen gülüş oldukça acemice durmaktadır.

Klasik Dönem: Klasik dönem de kendi içinde iki evrede yer oluşmuştur. Yunan heykeli Arkaik dönem'den Klasik döneme geçerken, sert üslup görülmektedir. İlerleyen zamanlarda gitgide insan bedeni ideal formunu bulmaktadır. "Klasik dönem Yunan sanatçıları, mermeri, insan vücudunun kaslı yapısını ve derisinin dokusunu en ince ayrıntılarına değin yansıtan bir işleyişle biçimlendirmiştir."<sup>8</sup> Arkaik dönemdeki o sertlikten kurtularak, heykellerde gerçekçiliği yakalamışlardır. Gerçekliği oluştururken dahi, göze hoş görünmeyen çirkin olan formları yok etmişler ve ulaşılması gereken ideal bedeni yontmuşlardır. Figürlerin yüzlerinde figürün psikolojik durumunu yansıtacak ifadeler kullanılmamaktadır. Bu dönem içinde oluşturulan heykel algısında olgun bireylerin hiçbir zaman duygu durumunu dışarı yansıtmaması görülmektedir.

Helenistik Dönem: M.Ö. 3. ve 1. Yüzyıllar arasında görülmüş, Yunan idealizasyonu ve gerçeklikle harmanlanmış bir dönemdir. Helenistik dönem heykellerinde ifadeler daha serbest, yüzlerde fiziksel ve psikolojik acıyı gösteren jest ve mimiklere rastlanılmaktadır. Heykellerde dramatik figürler görülmekte ve kompozisyonlarda beden yönlerinin çok değişik oluşu, heykelin mekan içerisinde figürün hareketine bağlı olarak dağılışı dikkat çekmektedir.

---

<sup>6</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 95.

<sup>7</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 3, s. 1646.

<sup>8</sup> Önder Şenyapılı, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Ankara: Metu Press, 2003, s. 8.

M.Ö. 750 civarında kurulduğu kabul edilen Roma Uygarlığı tarihi, ana hatlarıyla krallık, cumhuriyet ve imparatorluk olarak üç döneme ayrılmıştır. “Roma uygarlığındaki heykel üretiminin miktarı o kadar yüksekti ki, 20’nci yüzyıla gelene kadar hiçbir dönemde o seviyeye ulaşamadı.”<sup>9</sup> Heykel üretiminin üst seviyede olduğu bu dönemde, portrecilik, Antik Yunan replikasyonu, lahitler ve kamuya açık alan heykelleri önemli ölçüde gelişim göstermiştir. Portre sanatında yetkinleşen Romalı heykeltıraşlar, dönemin imparatorları ve toplum içindeki saygın kişilerin büstlerini yapmışlardır. “M.Ö. 3’üncü yüzyılın sonlarından itibaren Roma’nın Yunanistan’ı işgaliyle, Yunan coğrafyasından İtalya’ya heykel akışı meydana geldi. Kamuya açık alanlarda Yunan heykelleri sergilenmeye başladı. Tapınaklara Yunan heykelleri yerleştirildi. Üst sınıf Romalıların özel koleksiyonlarında Yunan heykeli bulundurmaları prestij halini aldı.”<sup>10</sup> Kopyalanan heykeller sayesinde Antik Yunan sanatına dair, bugünkü bilgi kaynağımızın oluşması sağlanmıştır.

Tek tanrılı dinlerin çıkması ve yaygınlaşmasıyla birlikte Hristiyanlık Ortaçağ Avrupa’sında egemen olmuştur. Ortaçağın dinsel konulu ve sembolik nitelikteki heykellerinin oluşturan döneme “Gotik” denilmektedir. 12. Yüzyılın ilk yarısından itibaren gelişme göstermiş olan Gotik heykellerin kompozisyonlarındaki anlamları yorumlayabilmek için belirli ortaçağ kavramlarını bilmek gerekmektedir. Konularını Tevrat ve İncil’den almaktadır. Dini görsel yollarla okuma yazma bilmeyen insanlara benimsetmeye çalışmışlardır. “Heykel ve kabartmalar, Kilise tarafından belirlenen kurallara göre hiyerarşik bir düzen içinde, Gotik yapıların içinde ve özellikle de dış cephelerinde yer alır.”<sup>11</sup> Kentlerde yer alan kiliselerin halk üzerinde din yoluyla uygulamış olduğu baskının sembollerini, Gotik üsluptaki heykeller aracılığı ile insanlara aktarmışlar ve doğallıktan uzak bir anlatım benimsemişlerdir. Ortaçağ dönemindeki bu baskıcı yapı, Rönesans döneminin doğmasına neden olmuş ve heykellerdeki figürlerin daha doğal bir biçime ulaşmasını sağlamıştır.

---

<sup>9</sup> Osman Erden, **Heykel Tarih Öncesi Dönemlerden 20’nci Yüzyıla**, İstanbul: Doğan Burda Dergi, Özel Sayı, Eylül 2014, s.51.

<sup>10</sup> Osman Erden, **Heykel Tarih Öncesi Dönemlerden 20’nci Yüzyıla**, İstanbul: Doğan Burda Dergi, Özel Sayı, Eylül 2014, s.53.

<sup>11</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 608.

Rönesans, 14. ve 16. yüzyıllar arasında ortaya çıkmıştır. Rönesans'ın kelime anlamı “yeniden doğuş” demektir. Bu dönem, yeniden keşif ve değişim dönemi denilmektedir. Karanlık Avrupa çağından çıkıp, aydınlanma çağına geçiş olarak ifade edilir. İdealizm ve hümanizm bu çağı açıklayan başlıca unsurlardır. “Ortaçağ sanat dünyası içinde tohumu atılan ve çeşitli etkenlerle büyüyen bu yeni dünya görüşü, birden ortaya çıkmamıştır. Bu oluşuma, toplumsal yapı içinde gelişen olayların ve düşüncelerin önemli yardımları olmuştur. Sanat hareketlerinin de, bu toplumsal gelişimine paralel olarak belirip gelişmeye başladığı anlaşılır. Yeni dünya görüşünün bir başka özelliği, insanın kendi dünyevi güçlerinin anlamasıdır.”<sup>12</sup> Avrupa’da Rönesans’ı hazırlayan temel etkenler bu şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır. “Bu yeniden buluş çağı, geçmişin ve insan saygınlığının, sanatçı kişiselliğinin de yeniden bulunduğu dönemdir.”<sup>13</sup> Hümanizma ile insani değerlerin farkına varılmış, özgürlük, kişisellik gibi yeni dünya görüşleri ortaya çıkmıştır. Hümanizm, insan sevgisini içinde barındıran ve tanrının karşısına bireyi de koyan bir düşünce biçimidir. Rönesans ile birlikte sanatçı bireysellik kazanmıştır. Kilisenin koyduğu sınırların oluşturduğu baskının dışına çıkmaya başlamakla birlikte, üretilen işlerde sanatçılar kendi biçimsel yorumlarını yapıtlarına yansıtmışlardır. Artık sadece kilise için değil, burjuva sınıfı içinde çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemde sanatçı statü kazanmıştır. Rönesans döneminde insan bedenleri üzerinde, hümanizmanın etkisiyle anatomi incelenmeye başlanmıştır. “Oranlar teorisinin ilerleyen tarihinde sanatçıların meseleye yaklaşımı kusursuz beden imgesinin öncelikli bir sanat meselesi olduğunu, beden de bir sanatsal nesne gibi sanatsal olarak inşa edildiğini ortaya koyar. Sanatçıların çok farklı oranlar sistemi önermesi de, ortada bir ‘gerçeklikten’ ziyade kavrayışların ve bireysel üslupların olduğunu gösterir.”<sup>14</sup> Sanatçılar oran ve orantılar üzerine tekrar durmaktadır. Rönesans döneminde heykeller konularını tek tanrılı inancın etkisiyle İncil ve Tevrat’tan, Antik Yunan mitolojisinden almaktadır. Ayrıca devlet adamları, kahramanlar, sanatçıları koruyan destek olan zenginlerin de heykellerini yapmışlardır.

---

<sup>12</sup> Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2013, s. 345.

<sup>13</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 3, s. 1341.

<sup>14</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi Rönesans’tan Aydınlanma’ya**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2008, Cilt 1, s. 343.

Barok 1600-1750 yılları arasında öncelikle İtalya’da çıkmış ve sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. 17. yüzyılı kapsayan bu dönem oldukça gösterişli ve karakteristik bir dönem olmuştur. “Barok sözcüğü Portekizce “barocco” ya da İspanyolca “barucca”dan gelmiştir. Esas anlamı “düzgün olmayan inci”dir.”<sup>15</sup> Barok iki farklı anlam taşımaktadır. Biri mecazi olarak kullanılan ve klasik döneme karşı tepki diğeri ise, durağanlığa karşı hareket ve coşkidur. Rönesans döneminin aksine biçimsel karşıtlıklarla ifade edilen hareketli bir sanat tarzıdır. Barok dönem heykellerindeki duygulu ifadeler, hareketli kompozisyonlar, yüzeylerdeki parçalanmış doku arayışları barok heykelinin temelini oluşturur. Kendinden bir önceki dönemi yermek üzere yapılan eylem, sonra güçlü bir anlatımla akıl almaz incelikte yapıtların çıkmasına ve barok dönemin oluşmasına sebep olmuştur. Figürlerde derinlik, gölge, açık ve kapalı formların ustaca kullanılışı bu dönemi de diğer sanat dönemlerinden ayrıcalıklı kılmaktadır. “17. yüzyılın Roma’sında yaratılan üslup, dinsel inancın ve kilisenin dünyevi gücünün yayılmasında bir araç olmuştur.”<sup>16</sup> Yapılan eserler insanlara dini sevdirmek ve ülküelleştirmek için araç olarak kullanılmıştır. Barok heykellerde abartının, hareketin ve içsel betimlemelerin vurgulanarak, tiyatral bir biçimde sergilenmesiyle ve ayrıca mermer gibi sert bir malzemenin ustaca yontularak figürlerdeki en ufak detayın, kumaşların türünü belli edecek şekilde dokuyu yansıtmalarıyla mükemmel yapısını ortaya çıkarmıştır.

“Modern sanatın yaratan etkenlerden biri olduğunu ileri sürdüğümüz kişi özgürlüğünün ve hukukunun yasalaşması, ilk kez Fransız Devrimi ile gerçekleşmiştir.”<sup>17</sup> Yirminci Yüzyılda ortaya çıkan sanat akım ve oluşumlarını tetikleyen en önemli etmen kişi hak ve özgürlüklerinin kazanımı ile birlikte ortaya çıkmıştır. Farklı düşünce yapılarıyla birlikte, bireyselleşme görülmüştür. “1789 Fransız Devrimi’nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getirmiş olmasıydı. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl boyunca yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda, tüm dünyaya örnek

---

<sup>15</sup> Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2013, s. 447.

<sup>16</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 301.

<sup>17</sup> Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Mart 2014, s.27.

olacak ‘demokratik-parlementer yönetim dönemi’ başlıyordu.”<sup>18</sup> Yönetim biçiminin değişimi iktidarı yönetenlerin hizmetine değil, sanatçının kendi istekleri doğrultusunda yapıt üretmesine olanak sağlamıştır. Heykel sanatı, inanç, propaganda, zaferleri anlatma, önemli kişileri ölümsüzleştirme gibi görevlerini terk etmesiyle zayıflatmış, sanat için yapılan heykeli güçlendirmiştir. “1789 Fransız devriminin sonucu ulusallaşmaya ve imparatorlukların da parçalanma nedenlerinden biri olur. Sanat da Fransız devriminden sonra yeni bir anlam kazanır. Bireysel hak ve özgürlükler, demokratik ortam, sanatçı öznelliğin giderek güçlendirir. Gombrich’e göre 19. yüzyıl sanat tarihi hiçbir zaman çağının başarılı ve en çok para kazanan ustaların tarihi olmayacak; tersine kendi adlarını düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır.”<sup>19</sup> Fransız devrimi ile gelen en önemli yenilik, bireyin kendi iradesini kazanmasını sağlayarak, kendi isteklerini özgür bir biçimde sanata yansıtmasını sağlamasıdır. Birey olduğunu farkına varan sanatçı, talepler doğrultusunda değil, kendi isteği doğrultusunda üretmiş olduğu sanat yapıtlarıyla modern sanatın oluşmasına sebep olacaktır. 19. Yüzyıla gelene değin sanat yönetim biçimlerinin aracı olarak kullanılmaya devam etmiştir. “Devrim yıllarında Fransız devrimcileri kendilerini yeniden doğmuş Yunanlılar ve Romalılar olarak düşünmüşler, sanatı güçlü bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Sanatçılar klasik üslup ile yeni politik ve sosyal fikirleri ifade etmişler, devrimin eşitlik, özgürlük gibi görüşlerini halka benimsetip yaymakta katkı sağlamışlardır. Önce Napolyon’u övmek, daha sonra da devrimin, savaşların acılarını yansıtmak için sanat kullanmıştır.”<sup>20</sup> Aracı olan sanatı, kendilerini görmeyi arzu ettikleri biçimleri uygulayarak ve yaşanan savaş dönemlerini ise milliyetçilik duygularını kabartmak için kullanmaya devam etmişlerdir.

19. yüzyıl heykelinin asil ögesi insan bedeni olmuş ve ideal ölçütlere gelmeyi başarmıştır. İlk zamanlar Antik Yunan heykelinden etkilenmişlerdir. Sanatçı kendi yetenek ve gücünün tanıma yetisi gelişmiştir. Bu dönem heykelleri saray ve kilisedeki yerini koruyarak, kamuya açık alanlarda da yer almaya başlamıştır. Genellikle sanatçılar eserlerini oluştururken, taş yerine malzemenin modelaj esnasında sağladığı kolaylıktan

---

<sup>18</sup> Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Mart 2014, s. 24, 25.

<sup>19</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 148.

<sup>20</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 173.

ötürü, kil ya da balmumundan çalışmış ve heykellerini bronz olarak üretmişlerdir. Sanatçılar, konu seçerken kendi isteklerini ön planda tutmuşlardır. 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, resim sanatında devrim niteliğinde öne çıkan akımlar, heykel sanatında çıkmamıştır.

19. yüzyılın son döneminde çalışmalar yapan, 20. yüzyıl heykel sanatını etkileyen ve başlangıcını oluşturan en önemli sanatçı Auguste Rodin olmuştur. Heykel sanat tarihinde devrimsel nitelikte büyük bir kırılma yaratmıştır. Sanatçı geleneksel heykel kurallarını reddederek yeni ifade biçimi geliştirmiştir. 20. yüzyıl heykel sanatında öncü tavrından dolayı incelemeye Rodin'den başlanmaktadır.

Bu çalışmanın amaçladığı temel konu, 20. Yüzyıl heykel sanatında insan figürünün değişimi ve insanlık tarihinde yaşanan olaylar sürecinin oluşumunu inceleyerek sanata yansımaları aktarmaktır. İki bölümden oluşan araştırmada heykel sanatında figürün geçirdiği değişim anlatılmaktadır. Heykel sanatında figürler modern zamanlardan günümüze kadar sanat akımı ve oluşumlarıyla birlikte değerlendirilmektedir. 20. yüzyıl insanlık tarihinde yaşanan gelişmelerin heykel sanatına yansımaları yapıt çözümlenmeleriyle sunulmaktadır.

## BÖLÜM 1

### XX. YÜZYIL'DA HEYKEL SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNDE DEĞİŞİM

Yirminci yüzyılda heykel sanatını iki dönem olarak tezde incelenmektedir. 1900-1960'larda Modernizm, 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumları ve ayrıca içinde insan figürü barındıran sanat akımlarını incelenmiştir. Öncelikle bu akımların çıkış sebepleri ve gelişim süreçlerini ele alınmaktadır. Bu dönemin sanatçıları, araştırmaya yönelik çalıştığı için tek bir akıma bağlı kalmayıp birçok akımın etkisinde eser vermiştir. Bu sebeple, sanatçı ve eserlerine tek tek yer verilmesi uygun görülmüştür.

#### 1.1. 1900-1960 YILLARI ARASINDA MODERNİZM İLE BİRLİKTE HEYKEL SANATININ İNSAN FİGÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMİ

##### 1.1.1. 1900 – 1960 Yılları Arasında Modernizm İle Heykel Sanatındaki İnsan Figürünü Etkileyen Faktörler

Yirminci yüzyıla kadar gelen tarihsel süreçte insan figürü, heykel sanatının vazgeçilmez en önemli unsuru olarak varlığını korumuştur. Sanatçılar eserlerini olabildiğince gerçekçi bir ifade biçimiyle anlatmaya çalışmışlardır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde sanatçılar klasik figür anlayışını reddetmeye başlamışlardır. Sanatın ana konusunu oluşturan kutsal, edebi ve mitolojik kaynaklardaki figürleri oluşturmaktan vazgeçmişlerdir. “Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırmır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur.”<sup>21</sup> Heykel sanatında Modernizme giden yolu açan sanatçı Rodin'dir. Rodin ile heykel sanatında büyük bir değişim ve başkaldırı yaşanmıştır. Bu başkaldırıdan itibaren heykel sanatı farklı biçimsel ve kavramsal yorum arayışları içine girmeye başlamıştır.

Modern sanatın gelişmesinde sanayileşme, endüstri alanındaki yenilikler, ekonominin gelişmesi, toplumsal ve sosyal olaylar, savaşlar, felsefe, bilimsel keşifler ve araştırmalar etkin olmuştur. Endüstri devrimi üretimin artmasını sağlamıştır. Bu yüzden yakıtla

---

<sup>21</sup> F. Jameson-J.F.Lyotard-J.Habermas, **Postmodernizm**, İstanbul: K1y1 Yayınları, 1994, s. 33.



çalışan yüksek enerjili makineler icat edilmiştir. Bu makineleşme sürecinde yeni üretim ilişkilerine bağlı olarak toplumsal ayaklanmalar ortaya çıkmış, toplumların dünyaya bakış açısında radikal değişimlere sebep olmuştur. El emeği ürünlerin yerini, fabrikalarda seri üretilmiş nesnelere almıştır. İletişim ve ulaşımındaki gelişmelerle mesafe ve zaman kavramlarını algılama biçimleri değişmiştir. Bu durum gündelik yaşamı oldukça etkilemiş ve büyük bir hızla devam edecek süreç başlamıştır. Sağlık alanının da gelişmeler yaşanmış ve insanların ölüm oranlarında azalmalar görülmüştür. Ölüm oranlarını azalması nüfusta patlama yaratmış, artan nüfus ekonominin gelişiminde katkı sağlamıştır. Tarıma dayalı olan ekonomi, sanayiye dayalı olduğunda kentlerde nüfus artışı olmuştur. Doğru varsayılan bilgilerin teknoloji kullanılarak yeniden bilimsel araştırmaya sevk edilmiş ve doğru bilinen yanlışlar düzeltilmiştir. Dünya tarihinin geneline bakıldığında yirminci yüzyıl gelişmeler, keşifler, buluşlar anlamında olabildiğince hızlı ilerlemiştir. Yaşamın her alanında yaşanan bu değişimler dönemin ana hatlarını belirlemiştir. Bu yüzyılda insan, çevresini ve benliğini sorgulamaya başlamıştır. Bu değişimler sanatçıların düşüncelerine ve yapıtlarına da yansımıştır. Sanatçıların yaşadıkları dönemler ve koşullar incelendiğinde, yapıtlarındaki figürleri ele alış biçimleri de farklılaşmıştır. Yapıt okumaları yaptığımızda, formlar, renkler, malzemeler ve kavramlara bakıldığında bize sanatçının geçirmiş olduğu evreler hakkında bilgi vermektedir.

“Yeni yüzyıla birkaç yıl kala, Marie Curie radyumu keşfetmiş (1898), yüzyılın ilk yıllarında ise Einstein Görecelik Teorisini ortaya atmış (1905), Freud Rüyalardan Yorumu adlı kitabını yayınlamış (1900) ve Amundsen Güney Kutbu’na ulaşmıştır (1911). Marconi’nin telsiz telgraf sistemini keşfi (1895), Avrupa ve Amerika arasında doğrudan iletişimi sağlamış ve Wright kardeşler tarafından gerçekleştirilen ilk motorlu uçuş (1903) ulaşımında yeni bir çağ başlatmıştır.”<sup>22</sup> Bu yüzyılın başlangıcında inanılmaz bir araştırma, keşfetme ve bulma arzusu oluşmuştu. Bulunan her bir yenilik Yirminci Yüzyıl’ın kaderini belirleyecekti. Kimi buluşlar insanlık adına olumlu sonuçlar yaratırken, kimi ise büyük felaketlere yol açmıştır. Bu noktada Modernizmle birlikte gelen yenilikler insanlık adına doğru noktalarda kullanılmamış ve kimi ülkeler menfaatleri için kullanmışlardır. Amerika ve Avrupa ülkeleri, Asya ve Afrika’daki eşsiz

---

<sup>22</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 443.

zenginlikteki kaynakların farkına varmıştır. Asya ve Afrika'yı sömürgeleri altına alarak, bir takım müeyyideler uygulamışlardır.

Sanayi devrimiyle eski düzene meydan okunmuş ve yirminci yüzyılın başlangıcında, insan düşüncesi ve çabası her alanda kabul görmüş gerçekler sorgulanmaya başlamıştır. Bu zaman aralığında yaşanan devrimler ve savaşlar, sanatçıların deneysel araştırmalarını engellememiştir. Sanatçı her koşulda üretmeye devam etmiş içinde bulunduğu koşullardan bize yapıtlarıyla seslenmeye çalışmıştır.

Güzel sanatlar alanında geleneksel kurallar ve standartlar sorgulanmaya başlanmış, geçmişle olan tüm bağlar koparılmıştır. “Zamanın sanatçıları, yeni bir yüzyıla girmiş olmanın da bilinciyle, çağdaş ve özgün olmak için çabalamışlardır. Değişimin kendisi itici bir güçtür; yenilik yapmak da en yüksek hedef haline gelmiştir.”<sup>23</sup>

“Modern sanatın tarihi bu tarih yaşandıkça yazılmıştır. Bu da böyle bir tarihin, modern sanat topluma ulaştıkça, toplumun malı olma süreci içinde yazıldığı anlamına gelir.”<sup>24</sup> Yirminci yüzyıldan önce toplum yaşamı ve tarih paralel olarak aynı anda yazılmamıştır. Modern sanat tarihinin oluşumunda en önemli faktörlerden biri sanatçıların sürekli arayış içinde olması, yaşadıkları dönemdeki oluşmuş olan akımı reddetmeleri ve karşı akımlar oluşturmalarıdır. Her bir arayış, yeni başlangıç ve değişen üslupları getirmiştir.

Modern sanatın gelişimi üzerine en önemli etki fotoğrafın keşfiydi. Sahip olamayacağımız birçok sanat eserine fotoğraf sayesinde ulaşılmıştır. Sanatta en büyük etkisi görme biçimleri üzerine olmuştur. Sanatçılara farklı bir bakış açısı sunarak göremediklerini görme imkanı sağlamıştır. Günümüzde de hala fotoğraf üzerindeki yer alan figürler üzerinden modelleme yapılmaktadır. Modelin fiziksel olarak uzun zaman boyunca yapamayacağı duruşları, fotoğraf sayesinde sabitleme olanağı bulmaktayız. İstedığımız hareket ve formu daha doğru bir biçimde yontmamızı sağlamaktadır.

---

<sup>23</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 445.

<sup>24</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çin: Remzi Kitabevi, 2004, s. 9.

Moholy-Nagy: “Fotoğraf bizim gözlem yapma yetimizi korur ve güçlendirir, ’görme yetimizde psikolojik bir dönüşüm’ gerçekleştirir. (1936 ‘kesin’, ‘hızlı’, ‘yavaş’, ‘yoğunlaşmış’, ’nüfuz edici’, ‘eşzamanlı’ ve ‘çarpıtılmış’ bakışlar şeklinde sıralanabilecek sekiz ayrı görme biçimi yarattığını ya da bunları genişlettiğini belirtmiştir.”<sup>25</sup> Fotoğrafın icadı ile sanatçıların görme yetisi güçlenmiştir. Gerçekliğin bu kadar kolay belgelendiğini gören sanatçılar, gerçeklik kavramını sorgulamaya başlamışlardır. Kendi göz ve düşüncelerinin gerçekliklerinin ortaya koymaya başlamışlardır. Bu başlangıçta üslupsal farklılıklar getirmiştir. Sanatçı özne olmuş ve kendi farkındalığını kazanmıştır. Bu süreçten itibaren oluşturulan tüm eserler sanatçının kendi gerçeklik olgusunun bize yansımasıdır.

“Birinci Dünya Savaşı Avrupa Devletleri için ekonomik, siyasal ve toplumsal açıdan derin bir şok olmuştur. Kin gütme psikolojisiyle hazırlanan Versay Antlaşması’nda Almanya’dan ödeyemeyeceği kadar savaş tazminatı talep edilmiştir. Bunu yüksek enflasyon izlemiş ve sonraki dünya savaşının tohumları ekilmiştir. Dünyadaki güç dengesi değişmiş; güç, maddi ve manevi çöküşe uğramış olan Avrupa’dan, savaş sonrası gelişen ekonomiyle yurttaşlarına eşi görülmemiş bir refah sağlayan Amerika Birleşik Devletleri’ne geçmiştir.”<sup>26</sup> Modernizm ile birlikte insanlar özgürleşmişti. Fakat yapılan savaşlar gelen modern düşünce yapısıyla aynı ölçüde mutluluk getirmemişti. Göç’e maruz kalan insanlarda aidiyetsizlik duygusu ve sürüklendikleri ülkelerde ötekileşme yaşamışlardır. Yaşanan faşist saldırılar ve katliamlar modern oluşumların mutluluk getirmediğini gösterdi.

Almanya’daki Hitlerin oluşturduğu faşist iktidarın bedene bakış açısı oldukça farklıydı. Kendi kurguladıkları yeni beden algısı oluşturmuşlardı. “ Faşizmde beden yorumlanması, en üst aşamada bedenin devlet için bir model olduğu bir metaforla desteklenmiştir. Bedenin organları gibi devletin bölümleri de uyum içinde fakat eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır: başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümet de insanlar üzerinde egemendir. Yine de hükümet ile halk birbirine organik olarak bağlıdır ve devlet ulusla böyle kaynaşmaktadır. Devletin varlığı iç hastalıklardan temizlenmiş ve bulaşıcı hastalıklara karşı bağışıklık kazanmış olduğundan saftır.

<sup>25</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Türkiye: Agora Kitaplığı, Eylül 2008, s. 146.

<sup>26</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 455.

Organik bütünlük kavramı, batı siyasi düşüncesinde yüzyıllardır yer almasına rağmen faşizm için özel bir önem taşımıştır. Faşist sanatta insan bedeninin her temsilinde amaç, bu metaforun önemini vurgulamak olmuştur.”<sup>27</sup> Böyle faşistçe bir yaklaşım sonucunda Almanya’da sanatçılar iki farklı yol izlemişlerdir. İktidarı destekleyenler Hitlerin bakış açısıyla oluşmuş ideal bedenler tasarlamışlardır. Desteklemeyen grup ise içinde buldukları duruma eserleri yoluyla isyan ederek tepki vermişlerdir. Savaşın şiddetini o dönemde yapılan heykel ve resimlere bakarak anlayabiliriz. Çoğu formlarda derin kesikler, dehşetle bakan yüzler olarak ifade edilmiştir. Adeta bombaların ve şarapnel parçalarının insan bedeni üzerinde bıraktığı kalıcı izlerin bize gerçekliklerini sunmak istemişlerdir.

Almanya’daki Hitler sanat ve mimariye düşmanca bir tutum sergilemişti. Bauhaus’un kapanması, Musevilerin ve solcu eylemcilerin yaşadığı sıkıntılar, Fransa’nı Almanya tarafından işgal edilmesi, dönemin sanatçılarının Amerika’ya sığınmasına yol açmış ve savaş sonrasında gelişecek değişikliklere ortam hazırlamıştır. “ İkinci Dünya Savaşı’ndan yeni çıkan Avrupa’nın dünyadaki güç dengelerinin merkezi olma durumu, Birinci Dünya Savaşı sırasında sarsılmış, sonrasında ise tümüyle yıkılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği, dünya sahnesindeki egemen güçler haline gelmiştir.”<sup>28</sup> Dünya’nın yeni merkezi Amerika olmuştu. Aynı şekilde sanatsal olaylarda da öncü Amerika’ydı. Modernizm’e olan inanç sarsılıp Postmodernizm’in kapılarını aralayacaktı.

“Savaşta tecrübe edilen her ne varsa öncelikle bedenle ilgilidir. Savaşta şiddet uygulayan da şiddete maruz kalan da bedendir. Savaşın bedenselliği savaş olgusunun kendisiyle o kadar iç içe geçmiştir ki ‘savaşın tarihini’ bu eylemin bedene yaşattığı tecrübelerin tarihsel antropolojisinden ayırmak mümkün değildir.”<sup>29</sup> 20. Yüzyılda yaşanan ve yaşamaya maruz kalınan Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı insanlık üzerinde fiziksel ve zihinsel olarak kalıcı izler bırakmıştır. Toplumların yaşadığı bu savaş tecrübeleri elbet birileri tarafından ifade edilecektir. Her ne koşulda

---

<sup>27</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 95.

<sup>28</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 467.

<sup>29</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, Cilt. 3, s.235.

olursa olsun bu tip olguların aktarımını yine sanatçılar üstlenmiştir. Yaşadıkları çağ ve koşulları en iyi sanatçılar anlatmıştır. Yorgun, yaralı, yıpratılmış, insanlıktan çıkmış, hayvanlaşmış, vahşice imha edilmiş ve ölü bedenlerden oluşmuş bir toplumun çılgınlıklarına sanatçılar tercüman olmuştur. Bu açıdan bireyselliğini kazanan sanatçı, yapıtları ile Yirminci Yüzyılın tarihine ışık tutmaktadır. Aslında sanatçılar somut ya da soyut yapsalar bile gerçekliği ifade etmektedirler. İster toplumsal olayları, ister bireysel, ruhsal durumlarını, bize form ve renklerle aktarınlar, yapmaya çalıştıkları nesnelleştirme çabası, onların zihinlerindeki gerçekliğe dönüştürmek istemelerindedir. Bu yüzyıldan itibaren hiçbir bilgi, düşünce bilinçaltında gizli kalmamıştır. Her ne koşulda olursa olsun sanatçılar eserlerini üretmeye devam etmişlerdir. Modern dönemin sanatçıları başkaldıran, engelleri yıkan, öngörülü ve yenilikçidir.

Gabriel Marcel, soyutlama anlayışının, savaşın etkilerinden oluştuğunu şu sözleri ile açıklamıştır: “Sonuçta ortadan kaldırmaya hazır olmam gereken varlıklara karşı savaş eylemine girişmemi benden istedikleri andan başlayarak (bunu isteyenler, Devlet ya da bir parti veya askerlik yahut da dini bir grup vb. olabilir), yok etmeye yönlendirilmiş olduğum varlığın bireysel gerçekliğine yönelik bilincimi kaybetmem zorunludur. Onu günah keçisine dönüştürmek için, soyutlama yoluyla onu değiştirmek kaçınılmazdır; o, komünist ya da antifaşist yahut faşist vb. olacaktır. Burada, zihin tarafından bilinçli olarak ortaya konulan bir girişimin bulunduğunu aslında hiç düşünmedim. Hakikat çok daha derindir. Bana öyle geliyor ki burada söz konusu olan, hınç ögesinin, kuramsal ayrıştırma eğilimiyle bağlı bulunduğu bir düzenleniştir. Bu düzenleniş, örneğin hayranlıkla seyreden kişinin bütünü ile hayranlıkla seyredilen kişinin bütünü arasındaki bir tür gerilim olan kaynağındaki haliyle ve saf biçimiyle hayranlığa, özde karşıdır. Gerçekten şunu da belirteyim ki, -bu bana yapılabilecek en önemli gözlem olarak görünmekte- hayranlıkla seyretmenin (contemplation) olağanüstü geri çekilişi, bir yandan soyutlama anlayışının gelişimine bağlıken bir yandan da, daha vahim bir şey olarak dünyadaki savaş anlayışının yoğunlaşmasının bağlaştığıdır (corrélatif).<sup>30</sup> Marcel, soyutlama anlayışının savaşın şiddetli yapısından oluştuğunu belirtmiştir. Var olan

---

<sup>30</sup> Gabriel Marcel, “Savaş Etkeni Olarak Soyutlama Anlayışı”, **Cogito**, Sayı: 5, Güz 1995, s. 254.

gerçekliği yok sayma ya da göz ardı ederek kendi yalınlaştırılmış zihinsel gerçekliği ile ortaya koymaktadır.

“ XX. Yüzyıl trajik ve acılarla doludur. Milyonlarca insanın ölümüne sebep olan iki acımasız savaş, tüketimin artması, insanların beğeni ve görüşleriyle oynanması, onları maddi şeylerin tutsağı durumuna getirmiştir. Bu XX. Yüzyıl insanını kendine ve yaşadığı toplumsal çevreye yabancılaştırmıştır. Sarsılmaz toplumsal ilkeler bu dönemde sarsılmış olup, endüstrinin gelişimi insanı, yaşadığı çevreden ayırmış ve giderek toplum dışı bir varlık haline dönüştürmüştür. Bu duygu güncel yaşamda olduğu gibi, sanatsal yaşamda da etkin olmuştur. Çünkü sanatın özü, insandır. İnsanın topluma ve gerçeklere yabancılaşması ile ortaya koyacağı sanat, sanata aykırı ve ona düşman bir anlayış olacaktır.”<sup>31</sup> Bu aykırı olma hali modernist süreçteki akımların temelinde vardır. Modernizm öncelikle klasik anlayışa karşı tavır olarak başlamış, diğer akımlarsa kendi dönemlerindeki anlayışa tepki olarak çıkmıştır.

“Her alanda devrim yaşanıyordu. Edebiyat müzik ve resim kuralları yıkıyordu. I. ve II. Dünya savaşlarının olumsuz sonuçları Komünizm ve Faşizm’in, sanatı kendi çıkarları adına kullanmak istemeleri sanatçıları daha korkusuzca başkaldırmalara itiyordu. Sanayi devrimi heykel sanatını mimarlıkla, mühendislikle birleştiren yolları açıyordu. Kübizm önce figürü geometrikleştiriyor, yalınlaştırıyor sonra da Konstrüktivizm figürü alaşağı ediyordu. Heykelde konular değişmişti; geleneksel “kurallar bütünü” düşleyen cesur heykeltıraşların gözünden düşmüştü. Rodin, anatomik bütünlük gerekliliğini reddetti; heykelsel bütünlüğün geleneksel bitirişten daha önemli olduğunu savundu. İşte özgürlük yolunda sanatçı ilk adımını atmış oluyordu. Degas ve Matisse, beden ve anatomik kusursuzluğun yüceltilmesine karşı çıktı. Anlatım figürlerin toplam düzenlenişleriyle gerçekleşebilirdi. Duvhamp- Villon, özlülüğün modern estetiğin temeli olduğuna inandığından figürü biçimsel olarak yeniden tasarımı. Brancusi ise, bedeni dış katmanlarından soyarak, temel olanı vurguladı ve hayal edilebilenden daha saf bir biçim açığa çıkardı.”<sup>32</sup> Yirminci Yüzyıl da heykel sanatında devrim sayılabilecek biçimsel farklılıklar görülmüştür. Sanatçıdan sanatçıya farklılık göstermiştir. Bazı sanatçılar tek

---

<sup>31</sup> Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, Kasım 2002, s. 123.

<sup>32</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 4.

bir üslupta ilerlemeyip, farklı arayışlar içine girmiştir. Bu arayış bir sanatçının birden çok sanat akımına özgü eserler üretmesine yol açmıştır.

“Epstein ve Gaudier figürün kaybettiği ifade gücünü kabile sanatında aradı. Lİpchitz ve Laurens, kübist heykeli geliştirdi; buluş benzetmenin yerini aldı. Vücudu çağrışımlarla yaratmanın ilk öncüleri oldular. Laurens vücut parçalarının dizilim kurallarını yıktı. Boccioni, Archipenko ve Lipchitz figürü çevresinden ayıran mekanı figürün içine sokarak, alışılmış sınırları ortadan kaldırdı. Gabo, vücudu ve mekanı bal petekleri gibi hücrelere bölerek, büstler ve torsolar yaptı.”<sup>33</sup> Sanatçıların oluşturduğu biçimsel devrim, insan figürüne farklı gözlerden, farklı bakış açılarından yeni yorumlar getirdi. Alışılmış heykel mantığını ve kurallar bütünü yıktı. Bu biçimsel değişim, bir sonraki sanatçının bakış açısını etkileyerek, bambaşka arayışlar içerisine soktu.

Kimi sanatçılar Modern zamanların içinde yer alsada, gelenekçi yapılarından vazgeçememiştir. Marino Marini ve Manzu, bu süreçte geleneksel heykel anlayışı içerisinde kalmışlardır. Yunan sanatından ziyade Etrüsk sanatından etkilenerek, heykeller oluşturmuşlardır.

Yirminci Yüzyıl sanatını, insan bedenini etkileyen etmenlere ve heykeller üzerinde ki biçimsel değişimlere kısaca değinilmiştir. Bu değişimi oluşturan sanat akımları incelenerek oluşumları hakkında kısaca bilgi verilmektedir.

### **1.1.2. 1900 -1960 Yılları Arasında Modernizm ve Heykel Sanatında İnsan Figürünün Yer Aldığı Sanat Akımları**

Modernizm, izlenimcilik akımından başlayarak, 1960’ların pop sanatına kadar devam eder. Bu dönemde birçok izmli akımların oluşmuştur. İzimli akımlar, anlatımdan ziyade biçim dilinin öne çıkarmışlardır. Geçmişten beslenerek, tamamen yeni olanı ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu dönem de doğayı model almaktan vazgeçerler ve en belirgin özelliği olan soyutlama başlamıştır. Modernizm kapsamında yer alan ve içinde insan figürü barındıran akımları incelenmiştir. İnsan figürünü ele alış biçimi ve her bir

---

<sup>33</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, Ocak 2000, s. 4, 5.

akımla birlikte farklılık göstermesini, akımların sanata bakışlarını inceleyerek anlatılmaya ve ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu ifade biçimlerini sanatçıların eserleri üzerinde bıraktığı etkileri, sanatçıları ve eserlerini incelerken yer verilmiştir. Bu akımlar Empresyonizm, Sembolizm, Primitivizm, Fovizm, Ekspresyonizm, Soyut sanat, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut dışavurumculuktur. 1960'lara kadar oluşan bu akımların bazıları aynı dönemlere tekabül etmektedir. Çoğu kaynakça akımların sıralamasını bu şekilde yer vermiştir. Bu araştırmada da aynı sıralama izlenerek inceleme yapılmış ve kısaca akımlara değinilmiştir.

### **1.1.2.1. Empresyonizm**

“İzlenimcilik akımı, Paris’te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar’ın (1820-1910) Capucines Bulvarı’ndaki stüdyosunda ‘Adsız Sanatçılar Birliği’ ( Soci t  anonyme des artistes ) adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon’a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akıma adını veren, tüm bu sanatçıların ‘izlenimcilik’ olarak tanımlanan üsluba yakın olmaları değil, akademik resme alternatif arayışları duyurmaları, bu anlamda aykırı bir duruşu sergilemeleridir. Bu aykırı duruşun ‘İzlenimcilik olarak adlandırılmasında, Claude Monet’nin sergide yer alan ‘İzlenim: Gündoğumu’ başlıklı resmiyle ilgili olarak eleştirmen Louis Leroy’nın Le Charivari gazetesinde yazdığı yorumlar etkili olmuştur.”<sup>34</sup> Louis Leroy, o dönemin izleyicisini hayrete düşüren bu yapıt için bitmemişlik hissi uyandırdığını söylemiş ve adını koyamadıkları akımın ismini oluşturmuştu. Adını bir ressamın tablosundan alsa da, bu izlenimcilik olgusundan yaralanarak çok başarılı heykeller de üretilmiştir. Medardo Rosso heykellerinde bitmemişlik duygusunu, resim sanatçılarından çok daha iyi vurgulamıştır.

### **1.1.2.2. Sembolizm**

“Sembolizm 1880’li yıllarda, 19. yüzyılın materyalist anlayışına ve teknolojik değişimine tepki olarak doğdu. Terim, Fransız şair ve eleştirmen Jaen Mor as’nın 1886’da Le Figaro gazetesinde yazdığı ‘ Le Symbolisme’ makalesinden türetildi.”<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 21.

<sup>35</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 338.



“ Sembolistler, sanatın asıl konusunun nesnel dış görünümle dünyasından ziyade, ruh hali ve duygulardan oluşan iç dünya olduğunu ilan eden ilk sanatçılardı. Onların çalışmalarında, akıldışı olana dair imgeler yaratmak –ki bu da izleyicinin özel tepki vermesini gerektirecekti- amacıyla bu ruh halleri ve duyguların anlaşılmasını sağlamaya yönelik özel semboller kullanılmıştır.”<sup>36</sup> Sembolist yapıtlar çok çeşitli içerikle üretilmiştir. Hayaller, rüyalar, erotizm, sapkın olan öğeler, mistik deneyimler gibi temalara değinmişlerdir. Tedirginlik, melankoli, cinsellik sembolizm’in yaratımındaki en temel özelliklerdir. Bir bakıma bu akım bize gelecekte dışavurumculuk, gerçeküstücülük ve dadacılıkla ilgili haber vermektedir.

### 1.1.2.3. Primitivizm

Modern sanatçılar,1900’lü yılların başında, Batı sanatına canlılık katabilmek adına yaptıkları araştırmalarda primitif sanata yönelmişlerdi. Bu yöneliş, müzelerin etnografya koleksiyonunu oluşmasını sağladı. Batılı olmayan ilkel Afrika sanatını keşfetmişlerdi. “ Modern sanatçılara göre ‘primitif’, yerden yere vurdukları Akademik sanatın anti-teziydi.”<sup>37</sup> Modern sanatçılara göre, bu ilkel eserlerin güçlü dışavurumunun olması, etkilenmelerindeki en temel etkendi.

O dönem de Emil Nolde ilkel sanat üzerine şu soruları sormuştu: “ Bir süre önce birkaç sanat döneminin müzelere uygun olduğu düşünülüyordu. Sonra bunlara Kıpti ve erken dönem Hıristiyan sanatı, Yunan terakotaları ve vazoları, İran ve İslam sanatı sergileri katıldı. Ama neden Hint, Çin ve Java sanatı hala etnoloji ya da antropoloji sınıfında yer alıyor? Ve ilkel halkların sanatı neden sanat sayılmıyor?”<sup>38</sup> Emil Nolde sanat tarihinde önemli bir soru sormuştu. Sömürülen ülkelerin ilkel sanatını, sanat olarak görmemelerine anlam verememişti. Modern sanatçılar yapıt oluştururken kimi zaman taklit kimi zamanda etkilenerek ürettikleri eser sanat müzelerinde yer alabiliyordu.

---

<sup>36</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 41.

<sup>37</sup> Stephen Little, **...İzmler Sanatı Anlamak**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Ağustos 2006, s. 102, 103.

<sup>38</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 120.

Emil Nolde bu sanatı sevme nedenimizin, “ Mutlak orjinallik, gücün ve yaşamın çok basit biçimlerle yoğun ve genellikle grotesk ifadesi – bu yerli sanat eserlerini sevmemizin nedeni bu olabilir.”<sup>39</sup> diye belirterek ifade etmiştir. Bu izm de birçok sanatçıyı etkilemiş ve yapıtlarını bir dönem ilkel sanatı gözeterek üretmişlerdir.

#### **1.1.2.4 Fovizm**

Fovizm, 20. Yüzyılda 1905 ve 1907 yılları arasında ortaya çıkan ve en kısa sürede zirveye ulaşan öncü bir akımdır. Fovizm de empresyonizm gibi olumsuz eleştirilerden doğmuştur. Aynı zamanda dışavurumculuk akımını etkilemiştir. “ ‘Vahşi hayvanlar’ anlamındaki ‘Fauve’ terimi ilk kez 1905’te, tutucu sanat eleştirmeni Louis Vauxalles tarafından küçük düşürücü amaçla kullanıldı. Eleştirdiği sanatçılar, yaratıcı özgürlük anlayışlarının ilanı olarak terimi kendilerine mal ettiler.”<sup>40</sup> Zamanla sanat tarihçileri fovistleri benimsedi ve onları bu akımın sanatta öncüleri olarak nitelendirdi. Eserlerini oluştururken geleneksel yöntemlerden kaçınmışlar ve detaylardan yoksun, biçimleri deforme eden bir üslup kullanmışlardır.

#### **1.1.2.5. Ekspresyonizm**

Ekspresyonizm, Avrupa’ya yayılmış Fovizm ve Die Brücke gibi farklı sanat çerçevelerinde ortaya çıktı. 1905 ve 1920 yılları arasında zirveye ulaştı. Aslında birçok sanatçı bu akım olmadan önce, eserlerinde dışavurumlarını yansıtmışlardır. “ Dışavurumculuğu bir akım değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygudurumu olarak ele almak ve çok çeşitli dışavurumculuktan söz etmek mümkündür. 20. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de Dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur. Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlaminck’in dediği gibi,

---

<sup>39</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 120.

<sup>40</sup> Stephen Little, **...İzmler Sanatı Anlamak**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Ağustos 2006, s. 100.

‘Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma’ çabasını gözler önüne serer. Başka bir deyişle, sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esastır.”<sup>41</sup>

“Akım olarak kökleri Van Gogh, Edward Munch’a, primitivizm anlayışının öncüsü olan Paul Gauguin’e, Fovizm’e dayandırılır. Almanya’da akımın sanatçıları üç grup oluşturmuşlardır. Bunlar 1905-1913 Köprü (Die Brücke), 1911-1914 Mavi Süvari (Der Blaue Reiter) ve 1920 Yeni Nesnellik (Die Neue Sachlichkeit) gruplarıdır.”<sup>42</sup> Birinci Dünya Savaşı’yla oluşan yıkımdan sanatçılar çok etkilenmişler ve bu yaşanan acıları eserlerine yansıtmışlardır.

Heykeltıraş Barlach’da (1870-1938) bu dönemin şiddetini en iyi gösteren sanatçılardandır. Eserlerini oluştururken kapalı formları tercih eden sanatçı, ıstırap çeken, dilenen, haykıran insanları anıtsallaştırmıştır.

#### **1.1.2.6. Soyut Sanat**

“Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizmin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir. 20. yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, ‘sanat için sanat’çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır.”<sup>43</sup> 20. Yüzyılda oluşan soyutlama eğilimini tek bir akım içinde aramak yanlış olur. Bu yüzyılın içinde oluşmuş tüm akımların ifadesel bütünü neredeyse kaplamaktadır. Çeşitli eğilimler içerisinde yer alan soyut sanat, soyutlamadan ziyade ifade arayışının bir sonucudur. Soyutlama eğiliminin Birinci dünya savaşına denk gelmesi rastlantı değildir. Toplum ve sanatçıların ruh hallerinin değişiminin biçimler aracılığıyla bize aktarımını sağlayan bir sanat oluşumudur. 1920 ve 1930 yılları arasında etkisinin yoğun bir şekilde sürdürmüştür. Bu yüzyıl boyunca

---

<sup>41</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 34.

<sup>42</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 231.

<sup>43</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s.79.

etkisinin tamamen asla kaybetmemiş ve hala günümüzde dahil eserler üzerinde soyutlama mantığı görülmektedir.

“NewYork Modern Sanat Müzesi ilk yöneticisi Alfred H.Barr Jr, 1936’da hazırladığı katalogda kübizm ve soyut sanat üzerine şöyle yazar:

‘Bazen sanat tarihinde bir dönem, sanatçıların belirli bir probleme karşı saplantıları olarak tarif edebilir. Örneğin 15. yüzyıl sanatçısı doğayı taklit etme tutkusundadır. 20. yüzyıl başlarında tam tersine bir yöneliş var..... Bugün soyut sanatın kendini savunmaya gereksinimi yok. Soyut sanat günümüzde, resim yapmanın ve ya yontmanın veya biçimlendirmenin yollarından biridir. Buna karşın biraz eğitim olmadan ve önyargılardan fedakarlık yapmadan insanların beğeneceği bir sanat değildir.’<sup>44</sup> Alfred H. Barr’ın açıklamasına bakıldığında dönem içerisinde ne denli tepkiler aldığını anlamaktayız. Ancak bu olumsuz tepkileri bu sanat hakkında düşünmeden veya araştırma yapmadan konuşanların vermiş olduğu tepkilerdir. Günümüzde de ülkemizin sanatçılarının yapıtları toplumumuz tarafından anlaşılammamaktadır. Bunun sebebi sanatın gelişim süreci ile ülkemizdeki insanların eğitimleri birbirlerine paralel ilerlememesinden kaynaklanmaktadır. Eğitim düzeyi zayıf bir toplumun sanatı anlama çabası yetersiz kalmaktadır. Oluşturulan eserlerin kişiler tarafından yanlış anlaşılmasına ya da eserin eser olduğunun anlaşılmasına sebebiyet verir. Bu yüzden bu sanat türüne ön yargılı yaklaşımadan incelemek gerekmektedir.

### **1.1.2.7. Kübizm**

Kübizm, 1906 ve 1920 yılları arasında yoğun olarak görülmüştür. Picasso’nun yapmış olduğu ‘Avignonlu Kadınlar’ adlı tablosu, bu akımı en iyi yansıtan ve kübizm ismini almasına neden olan eserdir. Bu akımın köklerinin Cezanne’ın resimlerinde kullandığı geometrik alt yapıya uzandığı düşünülmüştür. Üretilen yapıtlar yaşanan savaşların ruhuna uygun olarak biçimlendirilmiştir. Eserlerde nesnenin parçalara bölünmesi ve yeniden kurgulanarak yorumlanması görülmüştür. “Bu akımlar arasında natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim-dili yaratan sanat akımı Kübizm oluyor. Rönesans’tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştı. Duyulara ‘güven’ olamayacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir ‘aldatmaca olarak görüyorlar.

---

<sup>44</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 238.

Onlar nesnelere dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değişmeyen yanı duyuyla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi.”<sup>45</sup> Oluşturulan yapıtları aklın ürünü olarak görmüşlerdir. Alışılmış biçimsel düzen bozulmuş, yerine yeni bir düzen anlayışı getirmişlerdir. Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles, bir makalesinde bu üslubun adına kübizm adını vermiştir. Picasso ve Braque’ın yapıtlarını ‘küçük acayiplikler’ olarak yorumlamıştır.

Bu dönemin akımını Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak iki aşamada irdelenir. “Analitik kübizm döneminde heykelde doğa model alınır ve parçalanarak yeniden kurulur. Sentetik kübizm döneminde doğayı model almayan biçimler bir araya getirilir.”<sup>46</sup> Analitik kübizmde heykeltıraşlar oluşturdukları eserlerde figürü kaldırmayı değil, yeniden kurgulayarak oluşturmayı amaçlamışlardır. Sentetik kübizmin çıkış noktası ise doğal elemanlar yerine soyut geometrik elemanlar kullanımınıdır. Bu geometrik elemanların birleştirilmelerine ‘Asemblaj’ da denilmektedir.

#### 1.1.2.8. Fütürizm

Şair Filippo Tommaso Marinetti’nin (1876 – 1944), 1909 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlamış olduğu bir manifesto ile Fütürizm’i duyurmuştur. Agresif bir tutum sergileyen bu akım, İtalya’nın geçmişiyle olan bağını koparıp, geleceğe yönelik yatırımlar yapmasına ister. Geçmişin ideallerine başkaldıran bu akım gelecekçiliği savunur. Marinetti manifesto’da, “ yeni sanayi çağını, hızın güzelliğini, tehlike tutkusunu, fabrikaların dizginlenemez hızını, tersaneleri, lokomotifleri ve uçakları övmüştür.”<sup>47</sup>

“XX. yüzyıl başında, fütürist hız coşkusunun zamanı gelmiş ve Marinetti eskimiş şiirselliği nedeniyle ay ışığının öldürülmesi gerektiğini söyledikten sonra, işi bir yarış otomobilinin Samotrake Nikesi’nden daha güzel olduğunu iddia etmeye kadar vardırmıştı. İşte bu sanayi estetiğinin kesin zafer günüydü;”<sup>48</sup> Eco’ya göre bu zaferin ilanı, makinelerin işlevini göstermeleri de bir o kadar güzel görüntü sağlamaktaydı. Bu

<sup>45</sup> Nazan İpşiroğlu – Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991, s. 26.

<sup>46</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 232.

<sup>47</sup> Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s. 541.

<sup>48</sup> Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, İtalya: Doğan Kitapçılık AŞ, 2006, s. 394.

yüzyıl da makinesel estetiğin nedenli öne geçtiğini Marinetti'nin söylemiş olduğu sözlerden anlaşılmaktadır.

Bu manifesto'nun 10. maddesi dikkat çekicidir ve sanatçıların bakış açılarını değiştirmeyi başaracaktır. Marinetti "Müzeleri, kütüphaneleri, bütün akademileri yıkacağız, ahlakçılıkla, feminizmle, fırsatçı ve yararçı korkaklıklarla mücadele edeceğiz."<sup>49</sup> diye belirtmiş ve maddeleri sıraladıktan sonra sözlerine şu şekilde devam etmiştir: " bugün, Fütürizmi başlatıyoruz, çünkü bu ülkeyi kangren kokulu profesörlerinden, arkeologlarından, ciceroni ve antikacılarından kurtarmak istiyoruz. İtalya çok uzun zamandır ikinci el elbise satıcılığı yapıyor. Onu üzerini mezarlık gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz."<sup>50</sup> Diye, Marinetti açıklama yapmıştır. Yüksek nidalarla " Şu müzelere bakın: mezarlıklardan ne farkları var!.. diye bağırın, bağırırken esip gürleyen, etrafına saçtığı tükürükler ve öfke arasında müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz eden heyecan dolu genç bir şair"<sup>51</sup> Marinetti'nin bu sert ve ateşli çıkışı birçok kişiyi körüklemiştir. Bu akımın en önemli heykeltıraşlarından olan Umberto Boccioni, yayınlanan bu bildiriye karşılıksız kalamamış ve kendisi de bir bildiri yayınlamıştır." İlk kez Milano'da, 11 nisan 1910'da Poseia'nın bir broşürü olarak yayınlanmış ve Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo balla ve Gina Severini tarafından imzalanmıştır."<sup>52</sup> Bu bildirinin adı, 'Fütürist Resim: Teknik Manifesto' dur. Manifesto'da şöyle değinilmiştir:

" Beyan ediyoruz; Bütün taklit ve biçimler hor görülmeli, özgün olanlar takdir edilmelidir. Uyum ve iyi zevk gibi kavramların tiranlığına son vermeli, Sanat eleştirmenleri zararlı ve gereksizdir."<sup>53</sup> Açıklamasını yapar ve şöyle devam eder:

"Bu son noktayı açıklamak istiyoruz. Bizim gözümüzde hiçbir şey ahlakdışı değil; biz nünün tekdüzeliğiyle mücadele ediyoruz. Bize konunun hiçbir şey olmadığı ve her şeyin onu ele alma tarzında yattığı söyleniyor. Buna kabul; bunu bizde kabul ediyoruz. Ama

---

<sup>49</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 173.

<sup>50</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 173, 174.

<sup>51</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 65.

<sup>52</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 175.

<sup>53</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 242.

bu doğru, elli yıl önce suçsuz ve mutlak olan bu doğru, nü konusunda artık doğru değil, çünkü sevgililerin bedenlerini sergileme arzusu saplantı yapmış sanatçılar, Salonları ahlakdışı et sergileri haline getirdi!”<sup>54</sup> dedikten sonra başlattıkları büyük mücadelenin ne denli tutku dolu olduğunu anlaşılmaktadır. Fütürizm akımındaki gelecekçilik ve makinesel estetik görme biçimi, klasik figürlerden oluşan heykellerden öte bir dinamizm içinde tek bir anı modle ederek belgelemek değil, dinamik algının figürün her yerine yansımalarıdır.

“İlk Gelecekçi heykeltıraş Umberto Boccioni’de çalışmalarında bu yaklaşımı yansıtır. ‘Şişenin boşluktaki gelişimi’ isimli çalışmasında yarattığı şişe artık durağan değildir, oluşumu değişimi barındırır.”<sup>55</sup>

Geçmişinin arkasına sığınmak istemeyen bir grup İtalyan genç, içinde buldukları durumu eleştirir ve sert bir şekilde tepki vermişlerdir. Bu tepkinin sonucu sanat eserlerine farklı bir görme yetisi kazandırmış ve biçimsel olarak yapıtlara yansımıştır. Yavaşlatılmış film karelerini andıran ya da üst üste bindirilmiş gibi görünen görsellerin, kolaj tekniği kullanılarak ard arda yerleştirilmişcesine hızı gösterme çabaları, bize günümüzün video art’larındaki etkiyi vermek istemelerini anımsatmaktadır. Hızı ve makineleşmeyi, geçmişle bağıni koparmayı savunan bir topluluk için Kinetik heykelde vazgeçilmez üretimleri arasında yer alabileceğini düşündürmektedir.

### **1.1.2.9. Konstrüktivizm**

Konstrüktivizm, 1917 Ekim devrimi ile 1920 sonlarında sosyalist gerçekliğin etkili olduğu dönemde Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkmış ve daha sonra diğer ülkelere yayılmıştır. Rus sanatçılar sanatın toplum yararına yapılmasını ve yeni toplum oluşum sürecinde destek olmasını istemiştir. Bu akım iki olasılıktan meydana gelmiştir. İlki mimarlığı n yeni Sovyet toplumunu yansıtaacağını ve toplumun oluşumuna katkıda bulunabilmesidir. İkincisi de fizik ve biyoloji gibi alanların bu yapısalcı düşünce biçiminin temelini oluşturabileceğidir.

---

<sup>54</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 178.

<sup>55</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 243.

“Yapısalcılıkta cam, metal, plastik gibi sanayi malzemeleri kullanılır ve temsili olmayan geometrik biçimler çalışılır. Dönemin Malewich, Tatlin, Rodchenko gibi sanatçıları gazete ve sigara gibi nesnelere sergilenip satılabileceği ayaklıklar, propaganda amaçlı posterler ve benzeri işlevleri olan çalışmalar yapmışlardır.”<sup>56</sup> Sanatçıların ortak çabası Sovyet toplumunun bir an evvel kalkınması ve daha gelişmiş bir toplum olarak dünyada yer almasıydı. Üretilen eserler, tasarımlar adeta halkın şekillenmesi içindir.

Konstrüktivizm daha sonra 1920 ve 1930 yılları arasında Avrupa’da da yayılmaya başlar. Avrupa’da oluşan yapısalcılık Rusya’daki gibi işlevsel değildi. Tam aksine evrensel ve nesnel estetik değerler göz önünde bulundurulup, bilinçli olarak tasarı ve düzenlemeler yapılmıştır.

“Heykel sanatında tam anlamını bulan yapısalcılığın yapımçı ilkeleri doğrultusunda metal, cam, plastik gibi malzemelerden oluşan heykeller estetik açıdan mimari konstrüksiyonlara yaklaşır.”<sup>57</sup> Üretilen eserler mimari özellikler taşımaktadır. Yapısalcı bakış açısıyla oluşturulmuş heykeldeki insan figürleri içlerinde mimari etkileri barındırmaktadır. Naum Gabo ve Antoine Pevsner kardeşler yapısalcı bu akımın Avrupa’da yayılmasını sağlamış ve heykel alanında katkıda bulunmuşlardır. Bu iki kardeşin oluşturduğu manifesto da avangard sanat için yapımçı ilkeleri vurgulamışlar ve hem de sanatın yararlı olmasını reddetmişlerdir. 1920 yılında bir poster olarak yayınladıkları manifestolarında yer alan beş temel ilkedен dördüncüsü heykel sanatı üzerine yazılmış ve şöyle demişlerdir:

“Heykelde heykelsi bir öğenin kütlelerini kabul etmiyoruz. Her mühendis, somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütlelerini niceliğine bağlı olmadığını bilir... örneğin bir ray, bir kiriş gibi. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütlelerden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyargıları tekrar etmektesiniz. Burada (bu sergide) biz dört düzlem alarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegane mekansal biçim olarak ele alıyoruz.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 248.

<sup>57</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 249.

<sup>58</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 116.



Bu dönemin içinde yer alan heykellerde mimari atıflar ve öğeleri görmekteyiz. Figürleri bütününe bakıldığında hacimli, yapının kendi içinde parçalanarak planlara ayrılmıştır. Adeta bir inşaatın yapım aşamasındaki konstrüksiyonunu göstermek istercesine oluşmuş yapısal heykeller görülmektedir.

#### **1.1.2.10. Dadaizm**

“1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball’in (1886-1927) Zürih’in bir arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekan olarak, Dada’nın başladığı yerdir.”<sup>59</sup> Başlangıç olarak ilginç bir mekan seçen bu grup, kısa zamanda Avrupa’nın birçok kentinde yankı bulmuştur.

“Dada fikirleri ve faaliyetleri 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında New York, Zürih, Paris, Berlin, Hannover, Köln ve Barselona’da genç sanatçıların savaşa duydukları öfkeyi ifade etmek için bir arada toplanmaları sonucu geliştirilmişti.”<sup>60</sup> Sanatçılar, savaşın yarattığı umutsuzluk ve karamsarlık yüzünden birçok şeyin manasızlığını, hiçliğini, ve vazgeçilmiş olmasını oluşturdukları akım ile ifade etmek istemişlerdir. Bu sanatçılar, sanatsal yeteneğe olan geleneksel bakış açısına sert bir şekilde eleştirmişlerdir. “Bilerek öfkeli taktiklere başvuran bu sanatçılar düzenledikleri gösteriler, şiir okumaları, gürültü konserleri, sergiler ve manifestolarında yerleşik sanat, felsefe ve edebiyat geleneklerine şiddetle saldırmaktaydılar.”<sup>61</sup> Gösterileri esnasında izleyicileri olabildiğince rahatsız etmişler ve tepki toplamışlardır.

Dada terimi 1916 yılında bulunmuştur. Ancak bu terimin oluşturulmasında çelişkili açıklamalar yapılmıştır. “Şair Richard Huelsenbeck (1892-1974) bu sözcüğü ressam ve müzisyen Hugo Ball’la (1886-1927) bir Almanca-Fransızca sözlükten tesadüfen buldukları konusunda muhtemelen doğruyu söylüyordu. Jean (Hans) Arp (1887-1966) ise biraz daha eğlenceli fikir yürütmekteydi:

---

<sup>59</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 121.

<sup>60</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 115.

<sup>61</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 115.

Bu vesile ile ilan ediyorum ki, 'Dada' sözcüğünü 6 Şubat 1916'da, akşamüstü saat 6'da Tristan Tzara bulmuştur; Tzara bizi yerinde bir coşkuya sevk eden bu sözcüğü ilk defa telaffuz ettiğinde ben on iki çocuğumla birlikte oradaydım. Bu olay Zürih'teki Café de la Terrasse'de olmuştu ve ben sol burun deliğime bir çörek sıkıştırmıştım.”<sup>62</sup> Diyerek ilginç bir açıklamada bulunmuştur. Bu açıklama sonrasındaki hareket 1960'lardan sonra oluşan Performans sanatını etkilemiş olabilir.

1918 tarihinde Tristan Tzara 'Dada Manifestosunu' yazmıştır. Tzara manifestoda Dada için şunları demektedir: “ Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantiğın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...”<sup>63</sup> Bu açıklamasıyla Dada'yı hayatla özdeşleştirmiştir.

Dadaizm akımı kendinden sonra gelen, Postmodernist süreçte oluşan kavramsal ve pop sanat gibi akımların öncüsü sayılmıştır. Dada, hazır nesne ve geleneksel malzeme arasındaki sınırları yıkar. Sanat eserinin ne olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır. En büyük atılımı Marcel Duchamp sergi alanına yerleştirdiği, hazır nesne olan Pisuar koymak istemesiyle başlamıştır. “Duchamp'ın cesur girişimi sanat tarihindeki önemli dönüm noktalarından biridir, sanata bakışa getirdiği farklılık ile sanat tarihinde ismi en çok geçen sanatçılardan biri olur. Onu izleyen sanatçılar zaman içinde her türlü malzemeyi sanata katma özgürlüğünü yaşadıkları gibi, düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başlarlar.”<sup>64</sup>

Yirminci Yüzyıl sanatçılarının hazır malzeme kullanma eğilimi yapısal olarak içsellik ve şiirsellikten uzak tutulamaz. “ Nesne kendi başına vardır; sanatçı burada deniz kenarında gezinirken deniz suyunun parlatıp cilaladığı bir kabuk ya da çakıl taşı bulan ve sanki kendine özgü, şaşırtıcı bir Güzelliği varmış gibi hareket eder. Sanatçılar işte şişe raflarını, bisiklet tekerleklerini, bizmut kristalini, başlangıçta eğitim amacıyla kullanılmış geometrik bir katıyı, sıcaktan biçimini yitirmiş camları, mankenleri ve hatta

---

<sup>62</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 115, 116.

<sup>63</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 122.

<sup>64</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 261.

pisuvarı yontu olarak ‘seçerken’ bu anlayışa uymuştur.”<sup>65</sup> Hazır nesnelere sanatçı gözüyle insanlara estetik olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Duchamp’ın başlatmış olduğu hazır malzeme kullanımı, kendinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiştir. Raoul Hausmann hazır malzemedan büst oluşturmuştur. Sanatçılar hazır malzeme kullanımını beden üzerinde görmek isteyerek farklı bir oluşum sürecini daha başlatmış olmuşturlardır. Günümüzde kimileri sadece nesne sergilese de, kimi sanatçılarda yine insan figürü üzerine çalışmıştır. Fakat hazır malzemedan yararlanarak yeni bir beden algısı yaratma girişiminde bulunmuşlardır. Günümüz sanatçılarından Anthony Gormley’de hazır malzemedan oluşan birim eleman tekrarı ile figürlerini oluşturmuştur. Postmodernist süreç sonrası yeni akımlar çıkmış olsa da temellerinde Dada’nın büyük katkısı olmuştur. Bu noktadan itibaren figüratif heykelde de, taş, ahşap gibi klasik teknikte yontulan heykeller değil, teknik olarak birçok nesne ve malzemenin kullanılmasına olanak tanımıştır. Klasik yöntemle modelaj tekniğini beceremeyen sanatçıların bir kısmı, endüstrinin vermiş olduğu kusursuzlukla, formlardaki kusurlarını kapatmışlardır. Kimileri için yeni bir söylem dili oluştursa da kimileri için ise kusursuzluk getirmiştir. Bu nesne ve malzemelerin kullanımı yeni üsluplar, biçimsel farklılıklar getirmiş olup tüm sanat dünyasınca benimsenmiş ve Yirminci Yüzyıl’a damga vurmuştur.

#### **1.1.2.11. Sürrealizm**

Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımı 1920’lerin başında Paris’te doğdu ve yüzyılın en etkili sanat akımlarından biri olmuştur. Fransız şair Andre Breton tarafından 1924 yılında yazılmış manifesto ile Sürrealizm bir akım olarak kabul edilmiştir. “Gerçeküstücüler Freud’un psikoanalitik yaklaşımında, Jung’un kolektif bilinçaltından ve önceki dönemlerin özellikle kübizm, gelecekçiler, Dada gibi akımlarından etkilenirler.”<sup>66</sup>

Sürrealistler kendileri için birçok tanım yapmışlardır. Bunlardan biri şöyledir: “Sürrealizm ne ifadenin yeni ve daha kolay bir yolu, ne de şiirin metafiziğidir. Zihnin ve temsil ettiği her şeyin tüm olarak serbest kalmasını sağlayan bir yoldur.... Sürrealizm

<sup>65</sup> Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, İtalya: Doğan Kitapçılık AŞ, 2006, s. 406.

<sup>66</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 264.

bir şiir çeşidi değildir. Kendi üzerine dönen zihnin haykırmasıdır ve prangalarından kurtulma çabasıdır.”<sup>67</sup>

“Richard Leslie’ye göre sürrealizm bünyesinde karşıtlık barındırır çünkü hem geçmişten tamamen koparak yeniyi yaratmak isterler, hem de devrimlerinin kökeninde İtalyan Rönesans’ından avangart akımlara kadar yaratıcı geçmiş olduğunu öne sürerler.”<sup>68</sup> Bu akımın içinde barındırdığı karşıtlıklar sonucu güçlü biçimsel bir ifade yöntemi olan sürrealizm ortaya çıkmıştır. Heykel sanatında figürü kendi yorumlarıyla çalışan ve aynı zamanda ressam olan iki önemli sanatçı Joan Miro ve Salvador Dali’dir. Kendi düşsel yorumlarını katan sanatçıların insan figüründeki algısı biçimlerde farklılık göstermiştir.

“ Surrealite (Gerçeküstücülük) ne bir manevi meta, ne bir zihinsel maddedir, ne bir ruh’tur ve ne de bir Tanrı; sadece yönelmesi gereken bir nokta’dır.”<sup>69</sup> Bu akımı belli bir düşünceye yükleme gereği duyulmamıştır. Onu tek bir şeye atfetmemişlerdir.

Akımın sanatçıları, “ Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla sürrealistler uyuşturucu madde kullanmak, alkol tüketmek, ruh çağırma seansları düzenlemek, hipnoz ve transa geçme çalışmaları gibi deneysel girişimlerde bulundular.”<sup>70</sup> bilinç dışı düşüncelerini aktarabilmek adına uyuşturucu madde kullanma yöntemine başvurmuşlardır. Sanatçıların kendilerini ifade etmek için kullandıkları aracı yöntemler diğer akımlardan farklıdır.

Gerçeküstücülük politik bir akım olup, sanatın gelenekselliğine ve burjuva değer yargılarına karşı tutum sergilemiştir. “ Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir.”<sup>71</sup> Sürrealizm buldukları dönemin olumsuzladıkları koşullarına uyguladıkları bir tepkidir. “Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir.”<sup>72</sup> Kendilerini ‘romantik devrimci’ diye

<sup>67</sup> René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990, s. 267.

<sup>68</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 264.

<sup>69</sup> René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990, s. 35.

<sup>70</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 427.

<sup>71</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 135.

<sup>72</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 135.

nitelendirerek, aslında devrim eyleminin estetik olduğunu vurgulamışlardır. Yirminci Yüzyıl'da oluşan tüm akımlar devrim yaratmak istemişlerdir. Kendinden bir önceki akım her zaman eski ve güncel olarak görülmemiştir.

Bu akım ilerlerken Varoluşçu bir tepki gözlemlenmiştir. Varoluşçuluk hem sürrealistlerin devamı hem de onu reddetmedir. “Jean Paul Sartre (1905-1980) varoluşçuların başlangıç noktalarının bireyin özneliği olduğunu söyler. Bu öznellik ise burjuva özneliğinden farklıdır. Varoluşçular Descartes'ın görüşünü (cogito'sunu) benimserler. Sartre mutlak gerçeğin ‘Düşünüyorum o halde varım’ demek olduğunu altını çizer. İnsan var olduktan sonra kendini kavradığı gibidir; kendini nasıl yaparsa öyledir. İnsan bir yosun, bir karnabahar, ya da çürümüş bir nesne değildir, o öznel olarak kendini yaşatan bir tasarıdır. İnsan hem ne olduğundan sorumludur hem de bütün insanlardan sorumludur. İnsan kendini seçerken bütün insanları da seçer. Olmak istediğimiz kimseyi yaratırken, herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız.<sup>73</sup> Kendisi ile ilgili gerçeğe ulaşmak isteyen insanın farklı insanları ister zihinsel, ister fiziksel olarak tanıması gerekmektedir. Sürrealizm akımını izleyen Alberto Giacometti zamanla varoluşçuğu benimsemiştir. Bu yüzden tezimde Varoluşçuluğa değindim.

“Sürrealizm akımı içinde biyomorfik eserlerde gözlemlenir, biyomorfizm terimi ilk kez 1936, Alfred H. Barr tarafından kullanılır ve genelde doğadan elde edilen organik veya düzensiz biçimleri tanımlar.”<sup>74</sup> Jean Arp ve Henry Moore heykellerinde biyomorfizm etkileri görülmektedir. Sanatçılar biyomorfik, yumuşak kenarlı, biçimler oluşturmuşlardır. Doğada var olan organik formlardan esinlenerek, sert malzemeler ile üç boyutlu hale getirilerek farklı bir doku oluşturulmuştur.

İkinci Dünya savaşı ile birçok sanatçı Amerika'ya gitmişlerdir. Bu gidiş kendinden sonra gelecek olan Soyut Dışavurumculuk akımını etkilemesine neden olmuştur. Savaşlarla birlikte sanatçı göçleri ortaya çıkmıştır. Artık akımların çoğunluğu Amerika'da oluşmaya başlamıştır.

---

<sup>73</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 269, 270.

<sup>74</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 273.

### **1.1.2.12. Soyut Dışavurumculuk**

İkinci Dünya Savaşı yıllarında sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştı. Bu çarpıcı değişimin yaşandığı savaş döneminde Soyut Dışavurumculuk ortaya çıkmıştır. Ağırlıklı olarak ressamlar üzerinden ilerleyen bu dönemde heykeltıraşlarda eserleriyle yer almışlardır. "Amerika'ya göç eden Breton, Ernst, Mason gibi gerçeküstücülerin ve arketip niteliğinde sembollerden söz eden psikolog Jung'un etkisi görülür. Dönemin ressamları da 'eylem resmi' denilen bir üslupta çalışır."<sup>75</sup> Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılarından David Roland Smith heykellerinde boşluğu bir tuval gibi kullanır, boşluklara desen çizer gibi çalışmıştır.

Modernizm süreci içerisinde heykellerinde insan figürü işleyen başlıca akımları inceledim. Zamanla üretilen eserlerin dönemleri itibari ile farklılaşma nedenlerine değindim. Sanatçıların yaşadığı süreçlerde bireysel deneyimlerdeki farklılıklar, insan bedeni üzerine yapılan eserlerde değişim ve başkalaşım göstermiştir.

### **1.1.3. 1900 – 1960 Yılları Arasında Modernizm ile Heykel Sanatında İnsan Figürünü Çalışan Sanatçılar ve Heykellerin Değişimi**

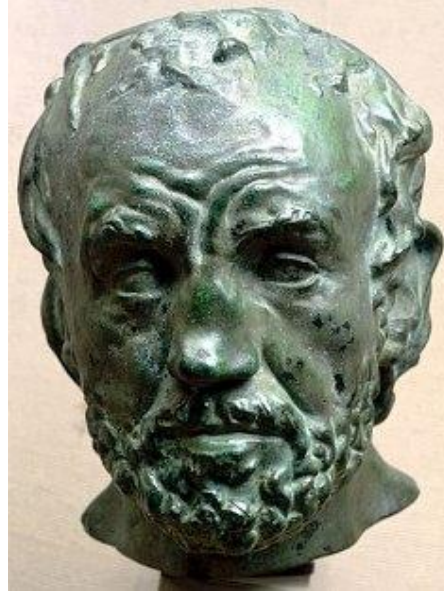
Modernist sürecin başlaması ve gelişmesiyle sanat eserlerinde biçimsel ve düşünsel farklılıklar görülmüştür. Her sanatçı kendi üslubunu oluşturmuştur. Bu yüzyıl da sanatçılar Klasik sanat anlayışının kurallar bütününden kaçınmıştır. Genellikle araştırarak form, renk, doku gibi yapılarda ideal olanın aksine, biçimlerde değişiklikler yapmışlar ve yeni bir bakış açısı elde etmeye başlamışlardır. Sanatçıların eserlerinde gözlemlediğim değişimleri yapıtları üzerinde çözümlene yaparak incelemeyi uygun buldum. Devrimsel nitelikte başkaldırı yapan sanatçıları irdeledim ve daha uzun yer verdim. Sanatçıları buldukları dönem, biyografi ve eserleri üzerinden inceleyerek ele aldım. Sanatçıların yaşamlarındaki farklılıklar eserlerine yansımıştır. Yaşam koşullarının sertliğini, eserlerinde kullandıkları form, renk, doku ve malzemelerle izleyicilere yansıtmışlardır. İncelemeye ilk olarak Auguste Rodin'den başladım ve 1960 yılına kadar gelen sanatçılarla sonlandırdım.

---

<sup>75</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 279.

### 1.1.3.1. Auguste Rodin (1840-1917)

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Fransız sanatçı Auguste Rodin, 20. Yüzyıl heykel sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Güzel Sanatlar Akademisinden üç kez red cevabı almış olmasına rağmen yılmamıştır. ‘Kırık Burunlu Adam’ büstü 1864’te Salon Sergisi jürisi tarafından kabul edilmemiştir. Michelangelo’nun bitmemiş gibi görünen eserlerinde feyz almış ve bitmemiş gibi görünen eserler üretmiştir. Kendisini Akademinin sıkıcı görüşlerinden sıyrılarak, Michelangelo’nun eserleri tarafından aydınlanmıştır. Bu da Rodin’i akademinin dışına itmiştir.



**Resim 1:** Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Rodin Müzesi, Paris, 1864, bronz, ölçüleri 31.6 x 18.9 x 16 cm.

Rodin’den itibaren heykel sanatı eskisi gibi olmayıp farklı haller almıştır. Heykeli destekleyen ve öne çıkardığı varsayılan kaide unsurunu yok etmiştir. “Rodin,1880’lerde resmi siparişleri almaya başladı. Bu işlerin en önemlilerinden biri de, Paris’te yeni yapılan Dekoratif Sanatlar Müzesi’nin giriş kapısıdır. 1347’de kentlerin çevresindeki kuşatmayı kaldırsın diye, üstlerine çul, boyunlarına ip geçirip kendilerini İngiltere Kralı III. Edward’a teslim eden Calais halkı için yapılmış bir anıt olan Calais’liler önemli bir siparişti. Calais’liler de Rodin’in tek bir kahramanı değil, bir grup insanı çalışması, kompozisyonu yeni, geleneksel olmayan bir yöntemle yerleştirmek zorunda olduğu anlamına geliyordu. Rodin’in bulduğu çözüm, yüksek platformu kaldırmak ve rehaneleri, içinde buldukları durumun yarattığı krize farklı bir biçimlerde tepki veren

bireyler olarak göstermekteydi.”<sup>76</sup> Rodin’in kaldırmış olduğu bu platform anıt heykel mantığında bize bir sarsıntı yaratmıştır. Çoğul kompozisyon ile oluşturduğu figürlerle izleyici göz göze gelmiştir. Daha önce tüm anıt heykeller yerden birkaç metre yükseklikte, kamusal alandan halka tepeden bakar bir vaziyette idi. Rodin Kaide’yi yok ederek halkla anıt figürün ilişkisini güçlendirdi. Heykelin halka kurmuş olduğu iktidarı yıkmış oldu.



**Resim 2:** Auguste Rodin, Calais’liler, Westminster Bahçesi, Londra, 1884-1886, bronz.

“ Kimi işlerin bitmemiş gibi durması, hareket halinin anlık pozlarının yansıtılması, parçanın bütün kadar önemli olması ve parçanın kendi başına eser olması yaklaşımıyla geleneksel kalıpları kıran Rodin’in heykel anlayışının farklılaşmasında önemli payı olur. Rodin İzlenimcilerin (Empresyonistler) eserleriyle aynı kefeye yerleştirilir.”<sup>77</sup> Rodin’in uygulamış olduğu beden parçalarının kendi başına eser olma durumu 21.Yüzyılda da eserlerde tercih edilen bir uygulamadır. Beden uzuvlarını ya da

<sup>76</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 42.

<sup>77</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 203.



nesneleri yerleştirme tekniği ile dzenlenerek mekan içine konulmaktadır. Rodin'in heykellerindeki bitmemişlik hissi ve anlık duruşları model olarak sergilemesi, izlenimcilerle benzerlik sağlar. Rodin'in 'melen Kadın' heykelinde kusursuz çalışılmış bir beden anatomisi görülmemektedir. Yoğun bir kütle etkisi ve İzlenimci biçimsel etkiler görülmektedir.



**Resim 3:** Auguste Rodin, melen Kadın, Hirshorn Müzesi, Washington, 1882, bronz.

Alman lirik şiirinin en önemli temsilcilerinden Rainer Maria Rilke, Rodin için şu sözleri söylemiştir: “ Onun dili bedendi... Bu beden de Antikçağ’inkinden daha çirkin olamazdı, hatta ondan bile güzel olmalıydı. İki bin yıllık hatta daha fazla Yaşam o bedeni elleri arasında saklamış, onu işlemiş, çekişle dövmüş ve dikkatle incelemişti. Resim o bedenin düşünüyordu, onu ışıkla süslüyor, alacakaranlıklarla dolduruyor, tüm sevecenliği ve tüm hayranlığıyla kuşatıyor, bir taçyaprağı elliyormuşcasına ona dokunuyor, kendini dalgalara bırakırcasına teslim oluyordu – ama onun alanı plastik sanat o bedeni henüz bilmiyordu.

Dolayısıyla, Rilke, Rodin’in Antikçağ’dan beri gelen ilk gerçek yontucu olduğunu ve onun yarattığı bedenin daha farklı, daha çağdaş, hem yaşam hem de sanat tarafından uzun uzadıya işlenmiş bir beden olduğu düşünür.”<sup>78</sup> İnsan figürü Rodin’in başlıca konusu olmuştur. Modellerinde önceden belirlenmiş bir duruşu çalışmaktansa, onun daha özgür hareket etmesini sağlar ve bedenlerde daha önce görülmemiş halleri yakalamaya çalışmıştır. Figüre bakış açısı gözleme dayalıdır.

“Rodin, aynen İzlenimciler gibi, dış törpülemeyi hiç sevmiyor, seyircinin hayal gücüne birazcık olsun pay bırakmayı yeğliyordu. Kimi zaman, figürün yavaş yavaş yüze çıkıp biçim aldığı izlenimini vermek için, yonttuğu taş parçasını öylece bırakıyordu.”<sup>79</sup> Öylece bıraktığı taş parçaları izleyicinin adeta gözleri ile tamamlamasını istiyordu.

Sanatçı heykellerinde renk öğesini kullanmıyordu. Renklerin heykele bakış açısını zayıflattığını düşünmüştür. Bu konu hakkındaki düşüncelerini Henri Dujardin – Beaumetz’le olan diyalogları esnasında anlaşılmaktadır.

“AUGUSTE RODİN: Renk! Renk vermeye çalışmak! Bir heykel sanatçısın asla kullanmaması gereken bir ifade! Heykelde leke yoktur; yalnızca doğru biçimler vardır; ışık dağılımını ise, doğanın kendisi verir.

HENRI DUJARDIN – BEAUMETZ: Yani, esas olan ışığın değişimleridir.

---

<sup>78</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi Fransız Devriminden Büyük Savaş’a**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2011, Cilt 2, s.87.

<sup>79</sup> E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 418, 420.

A.R. : ... Ve modlajların hakikate uygun olması, etkinin doğru olması. Günümüzde heykeltçiler ressamlar gibi görmek ve çalışmak istiyorlar; yanılıyorlar. Hakikate bu yolla ulaşamazlar; gözleri, her şeyi alçak kabartma olarak görüyor.

Hacmi olan her şey gibi heykel de ışıktaki değişikliğe uğrar; çevre koşulları yüzünden sürekli değişmek zorunda kalır. Dolayısıyla, yapıtın gerçekliğe çok yakın bir noktada durması önemlidir. Çünkü renklenme o zaman başlar ve gerçek modlajlara, dolayısıyla doğru profillerle o zaman yayılır ve onları değiştirir.”<sup>80</sup> Çevresel faktörlerin etkisiyle heykelin aldığı ışıkla birlikte, eseri renklendirdiğini düşünmüştür. İzlenimcilerdeki gün içerisindeki ışık olaylarını takipleri esnasında gördükleri renk geçişlerini, doğanın yardımıyla heykellerin boyandığını düşünmektedir.

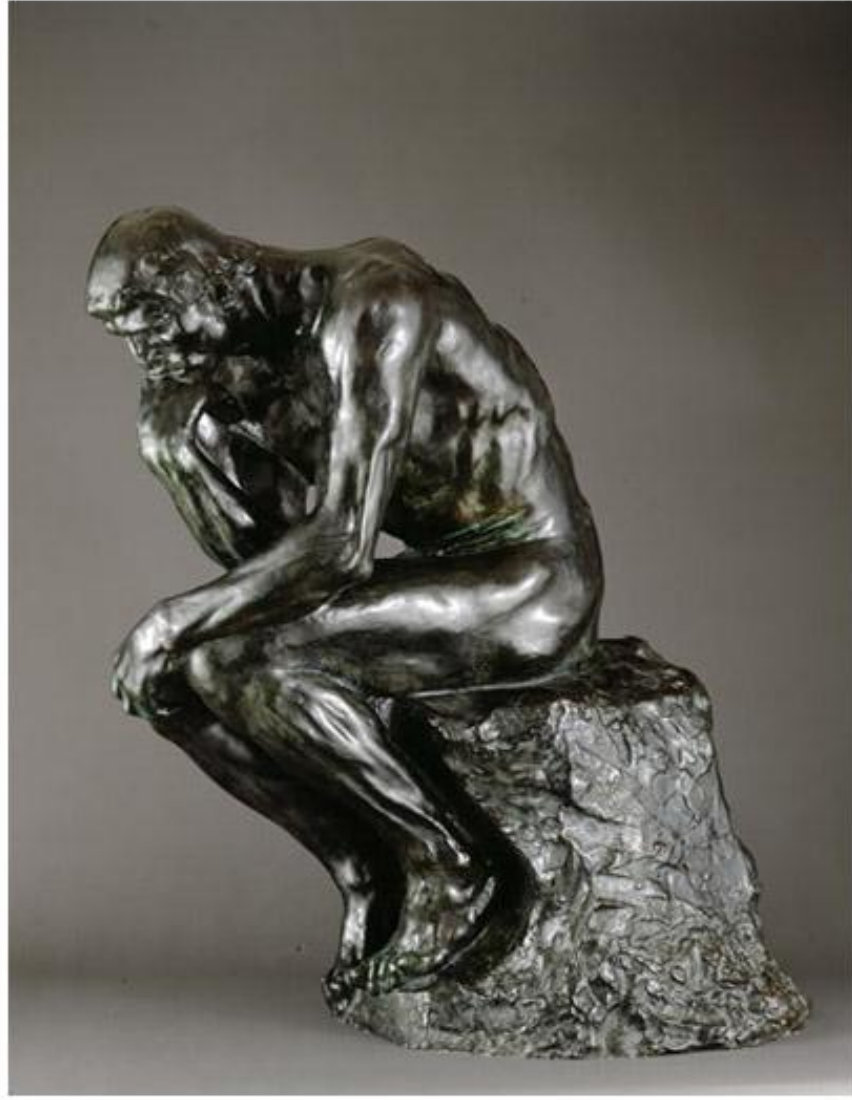
Rodin’in ‘Cehennem Kapısı’ için hazırladığı heykel “bir lento üzerine oturtularak altındaki rölyefte işlenen azap çeken figürlerin kaderi üzerine düşünürken betimlenmesi planlanmıştı ancak müze inşa edilmedi. 1888’de bağımsız bir eser olarak sergilenen heykelle, Dante’yi temsil edecek şekilde Şair, Düşünür adı verildi; oysa Auguste Rodin, Dante’nin kostümü gibi ayrıntıları göz ardı edip, zaman üstü ve evrensel bir imge ortaya koyan, çıplak bir figür yapmayı tercih etmişti. Düşünen Adam heykelinin her bir ögesi, konsantre olmuş halde düşünme eylemini tasvir etmektedir. Rodin’in dediği gibi ‘Heykel yalnızca beyniyle, çatık kaşlarıyla, açık burun delikleriyle ve bitişik dudaklarıyla değil; kollarının, sırtının ve bacaklarının her bir kası ve çenesine dayadığı bileği ve hareketli ayak parmaklarıyla da düşünüyor.’ Bu başyapıt, Rodin’in çıplak insan vücuduna kattığı olağanüstü ifade gücünü de ortaya koyar.”<sup>81</sup> Figürün, eli çenesine dayalı vaziyette düşünceli yapısı, öne eğilmiş başı, boynunu altına doğru uzanıp kıvrılmış parmakları ve genel oturma pozisyonundaki dairesel eğilim, figürün içe dönük bir yapısı olduğunu göstermektedir. Yüzündeki çatık ve abartılı kaş yapısı ile sert ve donuk görünmektedir. Figürün kas yapısı ve damarlar vurgulu şekilde ifade edilmiştir. Figürdeki düşünsel gerilim, fiziksel yapısına da yansımış olup ayak parmaklarında olduğu gibi etkiyi kıvrımlarla daha da ön plana çıkarmıştır. Yapıt izleyiciyi etrafında dönerek izlenilebilir nitelikte olup, sırtındaki kas yapısına düşen

<sup>80</sup> Auguste Rodin, **Düşünce Kıvrımları**, İstanbul: Alkım Yayınevi, Ağustos 2006, S. 128.

<sup>81</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 325.

ıŖıđın oluŖturduđu gölge ıŖık oyunlarıyla, güçlü bir zıtlık yaratmıŖ ve heykelin ifadesel durgunluğuna rağmen dinamizm katmıŖtır.

DüŖünen Adam heykelinin farklı ölçülerde birçok kopyası bulunmaktadır. Bu heykel dünyanın farklı yerlerine çoğaltılarak deđiŖik ölçülerde üretilip gönderilmiŖtir.



**Resim 4:** Auguste Rodin, DüŖünen Adam, Burrell Koleksiyonu, Glasgow, BirleŖik Krallık, 1880-1881, bronz, ölçüleri 68.5 cm yüksekliğinde.

“1850’de ölen Balzac’ın bir anıtını dikmeye yönelik çok sayıda proje sonuçsuz kalmıştı. 1891’de Edebiyatçılar Derneği, başkanı Emile Zola’nın yönlendirmesiyle siparişi Rodin’e verdi.”<sup>82</sup> Sanatçı Balzac üzerine araştırmalar yaparak çalışmaya başlamıştır. Çalışmaları yapıtı nasıl oluşturması gerektiğine dair sorgulamalarla geçer. “Bedeni bu işe hiç de uygun olmayan Balzac’ı yiğitlere özgü bir çıplaklıkla mı göstermelidir? Onu genel olarak değersiz ve bayağı olarak değerlendiren çağdaş giysileri içinde mi betimlemeli, yoksa klasik örtülere mi sarıp sarmalamalıdır? Rodin bunu üstünde uzun zaman çalışır, aslında daguerréotype’ler bulunmasına karşın yüz için bile farklı canlı modeller kullanır. Bütün parçalar (baş, büst vb) üstüne gerçekleştirdiği sayısız çalışma arsından en dikkat çekicilerinden biri, bağımsız bir yapıt gibi görünen, kollarını kavuşturmuş meydan okurcasına dikilmiş ve duruşuyla bir güreşçiye benzetilen çıplak Balzac’tır.”<sup>83</sup> Oluşturduğu maketlerden birisi beğenilmiştir. Fakat Rodin daha fazla süre istemiş ve farklı maketler de sunmuştur. Bunu üzerine araştırmalarına devam eden Rodin, Balzac heykelinin farklı versiyonlarını üretmiştir. Dernek üretilen işlerden memnun kalmayıp, Rodin’in heykeli alay konusu olmuştur. “Araştırmalarını sürdürdü ve sonunda alçı Balzac’ını 1898 yılında, Ulusal Güzel Sanatlar Derneği Sergisi’nde sergiledi.”<sup>84</sup> Eser büyük bir skandal yaratmıştır.

Rodin eserini oluştururken, “ Kesin bir sonuca varmak üzere, Rodin’in beden çalışmasının omuzlarına alçıya batırılmış bir sabahlık giydirdiği bilinmektedir: Yontu artık bulunmuştur. Rodin’in dehası tam da tamamlanmamışlıktan vazgeçişinde, bu deneyimin sonucunu hiç kuşkusuz dikkate değer bir ayar çalışmasıyla anıt boyutuna taşınmasında, ama aynı zamanda taslaktaki esin gücünü bütünüyle korumasında yatar, çünkü yapıtta hiçbir şey kesin değildir. Yaratığı etki hem fiziksel hem de çok güçlü tinsel bir varlık etkisidir; sanki inanılmaz bir enerji yayar çevresine. Esini böylesine etkileyici biçimde dışavuran ve gerçek anlamda alışılmadık bir güzellik kazandırılan bu beden, anıtsal yüceltilmeden ziyade karikatüre elverişli, tıknaz, biraz çarpık çurpuk

---

<sup>82</sup> Sakıp Sabancı Müzesi, “**Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da**”, Sergi katalogu, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 13 Haziran – 3 Eylül 2006, s. 18.

<sup>83</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi Fransız Devriminden Büyük Savaş’a**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2011, Cilt 2, s.88.

<sup>84</sup> Sakıp Sabancı Müzesi, “**Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da**”, Sergi katalogu, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 13 Haziran – 3 Eylül 2006, s. 18.

adamın bedensel verilerinden kesin olarak ayrılır.”<sup>85</sup> Rodin’in uygulamış olduğu bu yenilik 20. Yüzyıl heykel sanatının öncülerinden biri olduğunu gösterir. İlk zamanlar tepki gören yapıt yüzyıl içerisinde herkes tarafından kabul edilmiştir. Getirdiği yenilikler ve öngörölü tavrı sayesinde, heykel sanatında insan bedeni ve klasik kompozisyon anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Modern heykel dönemini başlatmıştır.



**Resim 5:** Auguste Rodin, Çıplak Balzac, Rodin Müzesi, Paris, 1892-1893, bronz.

---

<sup>85</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi Fransız Devriminden Büyük Savaş’a**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2011, Cilt 2, s. 89.



**Resim 6:** Auguste Rodin, Balzac Anıtı, Raspail Bulvarı, Paris 1898, bronz, ölçüleri 270cm x 120.5cm x 128cm.

### 1.1.3.2. Camille Claudel (1864-1943)

Fransız kadın heykeltıraş Camille Claudel, başarılı heykeller oluşturmasına rağmen daha çok ünlü heykeltıraş Rodin ile olan aşkı ile anılır. 13 yaşındayken heykeltıraşlık eğitimi almaya karar verip, Alfred Boucher'le eğitimine başlamıştır. Daha sonra ailesiyle birlikte 1881 yılında Paris'e taşınmışlardır. "Boucher'in tanıştırdığı Rodin'in atölyesine girerek kısa bir süre içinde Rodin'in en büyük esin kaynağı ve modeli olmuştur. Claudel bu atölyede hem kendi çalışmalarını sürdürmüş, hem Rodin'e modellik etmiş hem de sanatçının bazı heykellerine katkıda bulunmuştur. 1888'de gerçekleştirdiği ve birbirine sarılmış iki çıplak bedeni betimlediği Sakountala adlı heykeli aynı yıl Champs-Élysées Sergisi'nde mansiyon almıştır."<sup>86</sup> Rodin'le yaşadığı sansasyonel ilişkiyi bitirmesinin ardından, kendi atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Birçok sergide yer almış ve

<sup>86</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 319.

Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine kabul edilmiştir. Yaşadığı döneme göre olağanüstü güçlü ve başarılı yapıtlar üretmiştir. Hatta bir kadının üretemeyeceği konusunda kimilerinde kopya iddiası atılmıştır. Yaşamını son 30 yılını akıl hastanesinde geçirmiştir.

“Sakountala bir hind efsanesidir. Prens Douchanta'nın hikayesinde prens sevdiği Sakountala'ya bir yüzük armağan eder. Evlilik hediyesi olarak... Ne var ki bir gün lanetlenir. Yüzüğü görmediği sürece sevgilisini sevdiğini bilmeyecektir. Prens yüzüğü abdest aldığı göle düşürür. Böylelikle aşkını da kaybeder. Yüzüğü olmadığı için Prens tarafından hatırlanmayan Sakountala aşkıdan kendini çöllere atar. Yıllar sonra yüzük bir balıkçı ağına takıldığında aşıklar, kavuşur ve kucaklaşırlar.

Camille, bu mutlu sonla biten hikayeyi yontmak için geceli gündüzlü çalışır. Günde 12 saat yontmaktadır. Hayatında yapacağı en büyük heykeldir bu... Kavuşan el ele çifti yontmak için aralıksız ve çok disiplinli bir şekilde titizlikle çalışır.”<sup>87</sup> İkili figürden oluşan bu heykelde, anlatımda güçlü bir beden dili görülmektedir. Biçimsel dilinin güçlülüğünün yanında, konusu itibariyle de iyi bir biçimde ifade edilmiştir. Sanatçının 20 yüzyılda benliğini bulması ve asıl yapmak istediklerine üretmek istemeleri ile yaşam biçimiyle ilintili eserler üretmişlerdir. Camille Claudel'in kendi hayatına dair bir sahneyi olumlar gibi çalışmasında görebiliriz.

---

<sup>87</sup> <http://sanataak.blogspot.com.tr/2007/05/camille-claudel-kimsenin-sevgilisi-deil.html>, Erişim Tarihi: 06.09.2014.





**Resim 7:** Camille Claudel, Sakaountala, 1905, mermer.

### 1.1.3.3. Medardo Rosso (1858-1928)

İtalyan heykeltıraş Medardo Rosso İzlenimciliği heykel sanatında en iyi yansıtan sanatçıdır. İlk başlarda alçı ve balmumu ile çalışan sanatçının yapıtları sonraki yıllarda bronz olarak dökülür. Bitmemişlik hissi ve anı yakalama ve izlenimlerini aktararak çalışmıştır. Rosso'nun gizemli bir kişilik olduğundan bahsedilir. "1882 yılında tam bir sanatçı olarak ortaya çıkmıştı. Rodin'e kıyasla birçok bakımdan çok daha radikal amaçları vardı. Seyirciye, esere, sanatçının seçtiği tek bakış açısıyla bakmaya zorlayarak, üç boyutlu çalışmalara yönelik normal yaklaşıma meydan okurdu. Bronz çalışmazdı, ancak 1883'ten itibaren alçı itsine balmumu çalışmaya başladı. Balmumu şeffaftı, bu yüzden Rosso'nun bir yüzeye yansıyan anlık ışık huzmesini heykelle ifade edebilmesini sağlıyordu. Empresyonist resmin sürekli yaratmak istediği etkiydi bu. Empresyonistler gibi Rosso da konularını gündelik hayattan seçiyordu."<sup>88</sup> Kapıcı adlı eseri hem konusu hem de biçimsel ifade açısından gösterilebilecek en iyi örneklerden biridir. İnsan bedeninde ışığı farklı açılardan ararken, biçimsel olarak da erimişliğine şahit oluruz. Malzeme kullanımı işin ölçütünü başka bir boyuta taşır. Sıradan insan bendini farklılaştırarak bambaşka bir hale sokar.

---

<sup>88</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 42.



**Resim 8:** Medardo Rosso, Kapıcı, Modern Sanat Müzesi, New York, 1883, alçı üstüne balmumu, yükseklik 36.8cm.

Sanatçının en önemli özelliği yapmış olduğu heykellerin bulunduğu dönem içinde çok farklı olmasında yatar. Heykellerinde anıtsal özellik barındırmaz. Bunu yerine malzeme kullanımı ve araştırması üzerine yönelir. Daha çok küçük ölçekli galeri mekanı içinde sergilenebilecek işler üretir. “Heykeltıraşlar, görkemli kamusal ifadeler üretme heveslerinden vazgeçerek kendilerine istedikleri gibi deneysel çalışma özgürlüğü tanıdılar.”<sup>89</sup>

Rosso'nun bir diğer yapıtı 1906 yılında Paris'te sergilediği 'Ecce Puer' dir. “Rosso'nun bir akşam perdenin arkasından bakan çocuğun anlık görüntüsünden çok etkilendiği ve bu anı çabucak şekillendirdiği söylenir.”<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 42.

<sup>90</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 209.



**Resim 9:** Medardo Rosso, Ecce Puer, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, 1906, balmumu, ölçüleri 72.5 x 40.5 x 40.5 cm.

#### **1.1.3.4. Edgar Degas (1834-1917)**

Fransız heykeltıraş, yaptığı heykellerin yanı sıra resimleri ile de bilinmektedir. En çok bilinen kompozisyonları dans temalıdır ve ‘balerinler’ üzerine yapmış olduğu çalışmalardır. Sanatçı “ İzlenimcilik akımının kurucularından biri kabul edilse de ressam bu terimi reddedip gerçekçi olarak tanınmayı tercih ettiğini açıklamıştır.”<sup>91</sup>

<sup>91</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Degas](http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas), Erişim Tarihi: 06.09.2014.

Heykellerinin genel yapısına bakıldığında izlenimci etkiler görülür. Lakin tercih ettiği malzemeler hazır malzemelerdir. Gerçekliği kullandığı malzemenin kendisiyle vurgulamak istemiş olabilir. Dansçı Kız figüründe elbisesinin modle etmek yerine, hazır giysileri giydirmiştir. Sanatçının biçimsel arayışları ve hazır malzemeyi kullanma tavrı onun 20. Yüzyıla özgü sanatçılarından biri yapmaktadır.

“Degas’ın dansçı heykelinde ki kumaş kıvrımları ise artık geleneksel kıvrımlardan tamamen uzaklaşmış, modern çağın malzeme çeşitliliğinin habercisi olarak önümüzde durmaktadır. Balmumundan yapılan bu figürün giydiği müslin kumaş etek kıvrımları artık bizzat malzemenin kendisidir ve yeni bir ifade şekli önermektedir.”<sup>92</sup>



**Resim 10:** Edgar Degas, 14 Yaşında Küçük Dansçı Kız, 1878-1881, Jeu de Paume Müzesi, Paris, balmumu, saç, kordela, pamuk bluz, bale ayakkabısı, muslin tutu, ahşap kaide, 98.9x34.7x35.2cm, kaide:104.8cm.

<sup>92</sup> Arzu Çakır Atıl, **20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Kasım-Aralık 2013, sayı: 12, s. 35.

### 1.1.3.5. Aristide Maillol (1861-1944)

Fransız heykeltci Maillol, yapıtlarında daha çok çıplak kadın bedenini işlemiştir ve bu bağlamda bir biçim felsefesine yönelmiştir. Sanatçı Modern akımlara ayak uydurmak yerine akademik üslubu tercih etmiştir.” Maillol, Rodin’in anlık vücut formlarına, ölümsüz bir sükun’un vücuttaki sağlam formlarını yeniden kazandırmak istemiştir.”<sup>93</sup> İnsan bedenini ölümsüz ve anıtsal güzelliğine yönelim görülmektedir. “ Maillol heykel kavramını, yazınsal bildirilerden ve mimari bağlamdan sıyrılmış, tümüyle özgür bir sanat dalı olarak görülmekteydi. Tüm çabası, bunun bilinçli bir biçimde gerçekleştirilmesi olmuştur.”<sup>94</sup>

Sanatçının Akdeniz ‘La Méditerranée’ adlı heykeli, 1905 yılında sonbahar Salon’unda sergilendiği zaman büyük heyecan yaratmıştı. Akdeniz heykelinin güzelliği sade oluşunda yatmaktadır. Rodin’den etkilenmesine karşın aksine bir biçim görülmektedir. Pürüzsüz bir yüzey ve heykelin planları yuvarlatılmış formlardan ibarettir. Heykel baktığımız da dolgun ve yuvarlak formların aksine kompozisyonun oturuş biçiminde elde edilen üçgen planlar görülmektedir. Üçgen planların içerisinde oluşturulmuş, yuvarlak formlar heykelde izleyicinin farkına varamayacağı zıtlık unsuru oluşturmuştur. Bu zıtlığa rağmen formlar birbirini bütünlemiş ve gözü rahatsız etmeyen bir kompozisyon ortaya çıkmıştır.

---

<sup>93</sup> Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2013, s. 542, 543.

<sup>94</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 987.



**Resim 11:** Aristide Maillol, Akdeniz 'La Méditerranée', Orsay Müzesi, Paris, 1923-1927, mermer, ölçüleri 110.5 x 117.5 x 68.5cm.

Sanatçının kamusal alan için ürettiği işlerine tepki gelmiştir. Bunun sebebi; “ eserlerin üslupçu yönü değil, en azından onların gözünde konuyla alakasızlığıdır. Maillol aslında, sanatçının dayatılan konuyu görmezden gelme hakkını savunarak kamusal anıtlar yapan ilk sanatçıdır.”<sup>95</sup> Sanatçının bu tavrı 20.yüzyıl sanatının ikinci yarısında görülen soyut anıtsal heykelin habercisidir. Bulunduğu dönem içerisinde anıt heykelleri çağdaşları tarafından kınanmıştır. Yaptığı heykellerde anısına yapılan konu ve kişilerle alakası yokmuş gibidir. Bu görmezden gelen tavrı, sanatçının başkaldırısını göstermektedir.

---

<sup>95</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 72.



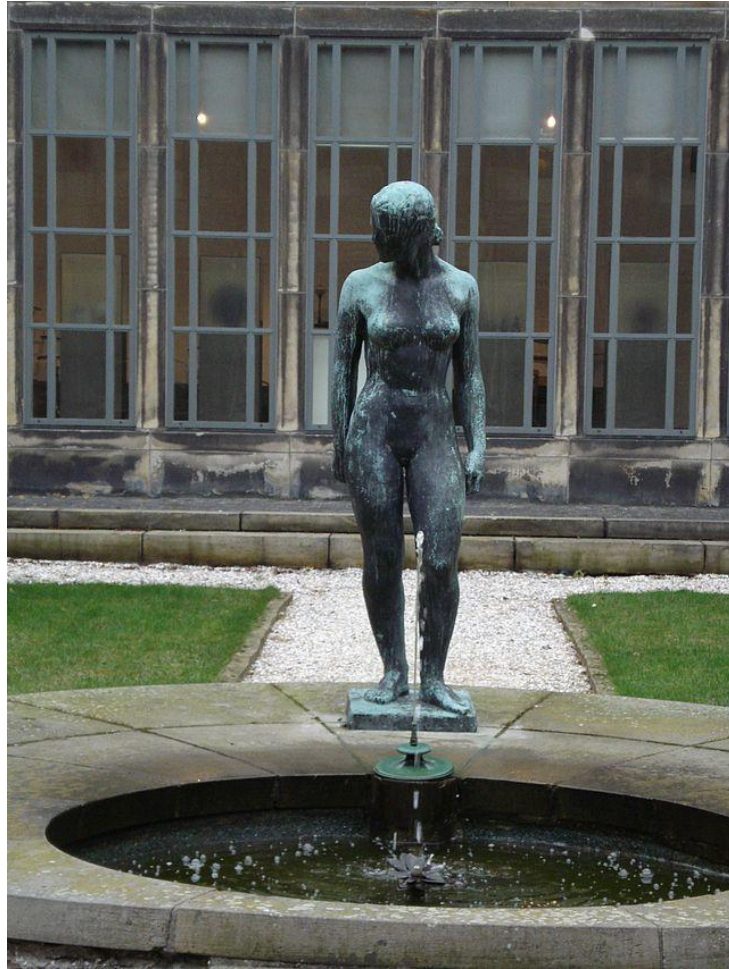
**Resim 12:** Aristide Maillol, Lois-Auguste Blanqui'ye Anıt ya da Zincirleme Hareket, Maillol Müzesi, Paris,1905, bronz, yükseklik 215cm.

#### **1.1.3.6. Charles Despiau (1874-1946)**

Fransız heykeltıraş Charles Despiau, çoğunlukla gerçekleştirdiği büstleri ile tanınmış olup gerçek boyutlarda çıplak figür heykelleri de yapmıştır.1904 ve 1914 yılları arasında Rodin'e asistanlık yapmış ve birlikte çalışmıştır. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı sırasında kamuflaj servisi için askere alınmıştır. "Savaştan sonra heykele geri



döner Despiou, başarısını New York'taki Brummer Gallery'de sergilediği tek kişilik sergisiyle arttırdı. Eserleri Fransa'da 30'u ve tüm dünyada 100'ü aşkın müzenin koleksiyonunda bulunmaktadır. New York'taki Museum of Modern Art 'ta bulunan Assia heykeli Despiou'nun en çok bilinen çalışmalarından biridir.”<sup>96</sup> Sanatçı savaş sonrası çalışmalarını sürdürmeye devam eder. “RODİN'in ROMANTİZM'inden uzaklaşarak MAILLOL'ü anımsatan duyarlı bir KLASİKÇİLİK'e ulaşmıştır.”<sup>97</sup>



**Resim 13:** Charles Despiou, Assia, Modern Sanat Müzesi, New York, 1937, Tunç, yükseklik 189.8cm.

<sup>96</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Despiou](http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Despiou), Erişim Tarihi: 06.09.2014.

<sup>97</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 400.

### 1.1.3.7. Henri Matisse (1869-1954)

20. yüzyılın en önemli heykel ve resim sanatçısıdır. Modernizmin öncülerinden görülen sanatçı, eserlerinde Afrika heykellerinden etkilendiği ve soyutlamanın ilk adımları gözlemlenir. Matisse'nin yöntemi biçimleri vurgularken, kompozisyondaki parçaları ayrı ayrı işler. Eserlerinde Rodin'in bitmemişlik hissi ve Afrika heykellerinin sentezi görülmektedir. Matisse, "büyük boyda heykeller yapıyor, bu çalışmalarının resim sanatını daha iyi anlamasına yardım ettiğini söylüyordu. Oysa bu heykeller, ona resim konusunda yardımcı olmaktan öte, kendi başlarına başarılı yapıtlardır. Başka bir deyişle, Matisse heykellerinde, heykel sanatına özgü bir yoğunluk arıyordu."<sup>98</sup> Bu arayış Matisse'i, heykel sanatının gelişimine ve farklı sanat türlerinin kaynaşmasına sebep oluyordu. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış olan disiplinler arası sanatı destekler nitelikte bir araştırmadır.

Matisse'deki soyutlama eğilimini en iyi aşama şama görebileceğim örnek, banyo yapan kadının sırttan görüntüsü çalışılmış,4 seriden oluşan rölyeftir. Rölyeflerin her biri farklı yıl aralıklarında çalışılmıştır. "Ayakları suyun altında kalan bir kadının arkadan görünüşünün işlendiği rölyef, klasik bir stüdyo pozu ve banyo sahnesinin cinsel çekiciliğinin birleşimidir."<sup>99</sup>

I. rölyefte, figürün bedeninde daha yuvarlak formlar hakimdir. Formların başlangıç ve bitiş noktalarını gösteren çizgiler, daha net ve yumuşaktır.figürün gövdesindeki ana aks'ta 's' daha belirgindir.Kontrapost duruş I. rölyefte en iyi şekilde görünür niteliktedir.

II. rölyefte, figürün formunun yüzeyinde ışığı alış biçiminde hafif sertleşme görülür. Adeta ahşabı yontarken, detaya ilerlemeden önceki bir aşama gibidir. Gölgelede koyulaşma görülmektedir.

---

<sup>98</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çin: Remzi Kitabevi, 2004, s. 32.

<sup>99</sup> Birgül Erkan, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **20. Yüzyılda Heykelde Kadın Figürünün Değişimi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2007, s.49, yayımlanmamış tez.

III. rölyefte, figür hacimsel olarak daha da genişlemiş, kadın bedeninin inceliği ve zarafetinden daha kaba bir bedene dönüşmeye başlamıştır. Figürün baş kısmı az daha uzatılarak kompozisyonu belirleyen dikdörtgen yapının dışarısına taşmasına sebep olunmuştur.

IV. rölyefte ise, figür soyutlanmış durumdadır. Klasik insan bedeninden izlere rastlamak oldukça güçtür. Ancak sanatçının bize rölyefte göstermiş olduğu çizgilerin aks'ını takip ederek ham insan vücudunu göstermektedir. Figürün bedenindeki sertlikten ötürü son rölyefte gölge boyu ve açık koyu dengesi iyice sert ve netleşmiştir.

Matisse'in sanat bakışını anlamamız adına şu sözleri bize daha açıklayıcı olacaktır. "Benim en çok ilgimi çeken şey ne natürmort ne de manzara; insan figürü. Benim yaşama karşı beslediğim neredeyse dinsel hayranlığı ifade etmeme o izin veriyor. Yüzün bütün ayrıntılarında, onları tek tek anatomik kesinlikle yerleştirmekte ısrar etmiyorum. Eğer ilk bakışta saf hayvani varlıktan başka bir şey düşündürmeyen bir İtalyan modelim varsa, her şeye rağmen onun özsel niteliklerini keşfediyorum, her insan varlığında bulunan o derin cazibeyi düşündüren yüz hatlarının ötesine geçiyorum. Bir sanat eseri kendi içinde kendi tam önemini taşımalı ve seyirciye o daha konuyu tanımadan önce bunu dayatmalıdır."<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 92.



**Resim 14:** Henri Matisse, Sirt I, Tate, İngiltere, 1909, tunç, ölçüleri 1899 x 1168 x 184mm.



**Resim 15:** Henri Matisse, Sirt II, Tate, İngiltere, 1913, bronz, ölçüleri 1892 x 1206 x 190mm.



**Resim 16:** Henri Matisse, Sirt III, Tate, İngiltere, 1916-1917, bronz, ölçüleri 1880 x 1130 x 171mm.



**Resim 17:** Henri Matisse, Sirt IV, Tate, İngiltere, 1930, bronz, ölçüleri 1892 x 1130 x 159mm.

### 1.1.3.8. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)

Alman sanatçı Wilhelm Lehmbruck heykeltıraşlık yanında, ressam ve grafikerlikte yapmıştır. Alman dışavurumculuk sanatının heykel sanatındaki en önemli temsilcilerindendir. Figüratif heykelde kendine özgü üslup oluşturmuştur. Heykellerindeki figürler melankolik ve uzun nü şeklindedir. “Wilhelm Lehmbruck’ın heykelleri umutsuzluğun yalnızlığın sembolleri denilebilir.”<sup>101</sup> 20. Yüzyıl Klasik Modernizm heykelleri, yaşadığı savaşların etkisi ile insanların içsel duygu durumlarını, fiziksel olarak bedenlerine yansıtarak göstermiştir. I. Dünya Savaşı sırasında Berlin’de bir askeri hastanede görev almıştır. Orada görmüş olduğu acı ve sefalet geç dönem heykellerine yansımıştır. Sanatçı bu dönemde ağır depresyon geçirerek, savaş ortamından kaçıp Zürih’e gitmiştir. “Çoğunlukla çıplakları betimlediği FİGÜRATİF yapıtlarında vücutları boru biçiminde uzatarak veren sanatçının kadınlarında dinginlik ve ağırbaşlılık egemenken erkek figürlerinde acı ve melankoli sezilir. Önemli mermer çalışmaları da olmasına karşın, Lehmbruck’un üslubuna kil daha uygun geldiğinden, bazı yapıtlarını doğrudan kilden biçimlendirmiş, bazılarınıysa kilin dokusunu andırır biçimde yapay taş döküm yapmıştır.”<sup>102</sup> Savaş sonrası tekrar Berlin’e dönen sanatçı Prusya Sanat Akademisine seçilmiştir. Ancak 25 Mart 1919’da hayatına intihar ederek son vermiştir.

---

<sup>101</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 227.

<sup>102</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 944.



**Resim 18:** Wilhelm Lehmbruck, Düşüş “Der Gestürzte”, Lehmbruck Müzesi, 1915-1916, dökme taş.



**Resim 19:** Wilhelm Lehmbruck, Torso, Moma, New York, 1913-1914, dökme taş, ölçüleri 95.2 x 47.5 x 35.5 cm.



### 1.1.3.9. Ernst Barlach (1870-1938)

Alman heykeltıraş, dışavurumculuk akımını en önemli temsilcilerindendir. Dışavurumcu tekniği eserlerine en iyi yansıtmayı başarabilen yegane sanatçılardandır. Hamburg ve Dresden’de eğitim görmüştür. Daha sonra 1895 yılında Paris’e gidip, Julian Akademisi’nde okumuştur. 1898 ve 1901 yılları arasında çalışmalarını Berlin’de sürdürmüştür. 1906 yılında Güney Rusya’ya yaptığı gezi ile sanatına yön verecek olan figürlerin temalarını oluşturmuştur. Bunlar, köylüler, dilenciler, şarkı söyleyen gibi konulu figürlerden oluşmaktadır. I. Dünya Savaşı’nda ilk başlarda çatışma yanlısı bir tutum sergilemiştir. Ancak daha sonrasında ılımlı bir görüş sergilemiş ve savaş karşıtı yapıtlar vermiştir.

Barlach heykellerinde, “basit ve gündelik, şarkı söyleyen, dans eden, içme ve dua eden, kalkınan ve yumrular, sessiz köylüler ve dilenciler, dinleme, arama konularını işleme Nazileri Kültürel İdeolojilerine uygun değildi. 1933 yılı itibariyle, Barlach’ın büyük kamu anıtları, Kamu müzeleri ve galeriler tarafından eserleri ‘dejenere’ olarak görülüp diskalifiye edilmiştir. Sanatçının yüzlerce eserine el konularak bozulmuş ve tahrip edilmiştir.”<sup>103</sup> Sanatçının birçok eseri Naziler tarafından yakılmış ve eritilerek savaş esnasında kullanılmıştır. Eserler daha sonra ellerindeki modellerden yeniden dökülmüştür.

“Uzun yıllar modelaj ve seramik çalışmasına, hatta sanat eğitimini bu alanda görmüş olmasına karşın, yapıtlarında yontma tekniği ön plandadır. Alman GOTİK’inin ahşap yontma tekniğini biçimlerine daha uygun bulmuş ve bu tekniği benimseyip yeniden canlandırmıştır. Öyle ki tunç döküm çalışmalarında bile keskin kenarlar ve geniş yüzeylerle ahşap oyma tekniğine özgü özellikler görülür.”<sup>104</sup> Sanatçının eserlerini de baktığımızda tepkisellik söz konusudur. Savaşın şiddetiyle kendi iç görüşünde gördüğü gerçekliği sert şekilde biçimlendirerek ifade etmiştir. Sanatçı heykellerinde genellikle kapalı formları kullanmıştır.

<sup>103</sup> <http://www.ernst-barlach.de/der-k%C3%BCnstler.html>, Erişim Tarihi: 07.09.2014.

<sup>104</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 181.

“Barlach’ın, Güstrow Katedrali için özel olarak yaptığı Güstrow Meleği adlı heykel is Naziler tarafından kaldırılmış, ancak yeniden dökülen bir örnek bugün eski yerine yerleştirilmiştir. Bu eser olağanüstü bir çalışmadır; ağırdır ama havada süzülür şefkatlidir ama uzaktır.”<sup>105</sup> Eserini havaya asarak bize meleklerin ruhani varlıklar olduğunu onlara yaşarken dokunarak erişemeyeceğimizi düşünerek yerleştirmiş olabilir.



**Resim 20:** Ernst Barlach, Güstrow Meleği, Güstrow Katedrali, Almanya, 1927, bronz, ölçüleri 71 x 74.5 x 217cm.

<sup>105</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 142.

### 1.1.3.10. Pablo Picasso (1981-1973)

İspanyol kökenli, 20. yüzyıl sanatının en önde gelen heykeltıraş ve ressamıdır. Kübizm akımıyla görsel sanatların gelişimini sağlamış ve modern dönemin en önemli temsilcisi sayılmıştır. Çocuk yaşta resim öğretmeni olan babasından aldığı sıkı disiplinle eğitilmiş ve daha sonra Barcelona’da La Lonja Güzel Sanatlar Okulunda eğitim almaya başlamıştır. Bir yıl sonra Madrid San Fernando Güzel Sanatlar Akademisine geçmiş ve yaptığı ‘Bilim ve Acıma’ adlı eseriyle onur ödülü almıştır. Ancak sağlık sorunları nedeniyle okulu bırakmıştır. Çağdaş sanatçıların eserlerini incelemeye ve yapıtları üzerine çalışmalar yapmıştır. Sanat hayatını boyunca ürettiği eserleri belli dönemler aralığında isimlendirilmiş ve incelenmiştir. ‘Mavi Dönem’ inde ilk heykeli olan ‘Oturan Kadın’ heykelini 1902 yılında yapmıştır. “Sanatçı 1909-1930 arasındaki dönem dışında 1960’lara değin heykel üretmiştir. İlk kez 1906’da Gertrude Stein Portresi’yle figüre hacim kazandıran Picasso bu dönem resimlerini heykele uygulamaya girişince Topuzlu Kadın ve Saçını Yapan Çıplak gibi ilk boyalı heykelleri çıkmıştır.”<sup>106</sup> Çoğu heykeli genellikle önceden çizmiş olduğu resim ve desenlerinde yer alan figürleridir. Tunç, demir, alçının yanı sıra farklı malzemelerde kullanmıştır. “Günlük yaşamın nesnelere olan karton, kağıt, tahta, teneke ve tel konstrüktivist bir yöntemle kendi bağlamından kurtarılarak yeni bir nesne bağlamına taşındı.”<sup>107</sup> Bu bağlamda, “Picasso, ayrıca sanat tarihine ‘object trouve’ (bulunmuş nesne) kavramını kazandırmıştı. ‘Object trouve’ , sanatçı tarafından bulunmuş, yeni bir bağlam içinde yabancılaştırılmış, günlük yaşamda kullanılan nesnedir.”<sup>108</sup> Montaj tekniği ile bu sayede bulunmuş nesnelere eserler üretmiştir.

“Picasso, bir anlatım biçiminde uzun süre duramayan, sürekli yeni olanaklar arayan bir sanatçıydı. Yeni bir şeyin kokusunu aldığı anda, kendisiyle çelişme pahasına da olsa, hemen el atıyor, halihazırdaki yöntemini değiştiriyordu. Daha doğrusu, kendisiyle çelişmesiydi onun sanatını vareden. Aynı şekilde, eşlerini ve sevgililerini de sürekli

---

<sup>106</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 3, s.1252.

<sup>107</sup> Yasemin Özkaya, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **1960’dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2006, s.8, yayımlanmamış tez.

<sup>108</sup> Yasemin Özkaya, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **1960’dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2006, s.8, yayımlanmamış tez.

değiştiren, huzursuz ve yalnızlık çeken, yerinde duramayan biriydi o.”<sup>109</sup> Hayatı boyunca sanatçı tutarsız davranışlar sergilemiştir. Ancak bu tutarsızlık onun sanatını besleyen ana faktördür.

Sanatçının 1923’de Amerikalı eleştirmen Marius de Zayas’la ‘Picasso Konuşuyor’ adlı başlıktaki yaptığı görüşmede Kübizm ve sanata bakışı hakkında şu söylemlerde bulunmuştur. Bu konuşma metni sayesinde onun kendi dilinden sanata olan bakışını net bir şekilde anlamaktayız.

“Hepimiz Sanatın doğruluk olmadığını biliyoruz. Sanat bizim doğruyu, en azından anlamamız için bize sunulan doğruyu fark etmemizi sağlayan bir yalandır. Sanatçının başkalarını yalanlarının doğruluğuna ikna etme tarzını bilmesi gerekir. Eğer eserinde sadece yalanların üzerini örtmek üzere araştırdığı şeyi, yeniden araştırdığı şeyi gösterirse, hiçbir zaman bir şey başarmış olmayacaktır.”<sup>110</sup> Sanatın bir yalan olduğunu savunup, inandırانların başarılı olduğunu ve aynı tekrarlara düşenlerin hiçbir zaman başarılı olamayacaklarını söylemiştir.

Biçimleri üzerine ise şunları der: “Ve sanatın bakış açısında somut ya da soyut biçim yoktur, sadece daha az ya da çok ikna edici yalanlar olan biçimler vardır. Ve bu yalanlar bu yalanlar bizim zihinsel benliklerimiz için kesinlikle zorunludur, çünkü estetik yaşam görüşümüzü onlar aracılığıyla biçimlendiririz.”<sup>111</sup>

Değişime ait düşünceleri şöyledir: “Sanat kendiliğinden evrilmez, insanların düşünceleri değişir ve onlarla birlikte ifade tarzları değişir.”<sup>112</sup> Tüm sanatçıların yaşamlarına baktığımızda formlara uyguladıkları değişimler hayatlarıyla paralel gitmektedir. Hepsi yaşantılarının bir tezahürüdür. Hiçbir form sebepsiz başkalaşım göstermemiştir.

---

<sup>109</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Ekim 2013, s. 95.

<sup>110</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 243.

<sup>111</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 244.

<sup>112</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 244.

Sanat eserlerinde anlatım dilini oluştururken kullandığı ifadeleri nasıl oluşturduğunu ve araştırma üzerine şu söylemleri ile devam ediyordu: “Sanatımda kullandığım birkaç tarz bir evrim olarak ya da bilinmeyen bir resim idealine doğru atılan adımlar olarak kabul edilmemeli. Yaptığım her şey şimdi için ve hep şimdi olarak kalacağı umuduyla yapılmıştı. Araştırma ruhunu hiçbir zaman dikkate almadım. İfade edecek bir şey buldum zaman, onu geçmişi ya da geleceği düşünmeden yaptım. Resimde kullandığım farklı tarzlarda radikal bir şekilde farklı öğeler kullandığımı sanmıyorum. Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade yolları istemişse, bunları benimsemekte hiç duraksamadım. Hiçbir zaman sınama ya da deney yapmadım. Söyleyecek bir şeyim olduğu zaman, onu söylenmesi gerektiğini hissettiğim tarzda söyledim. Farklı güdüler kaçınılmaz olarak farklı ifade yöntemleri gerektiriyor. Bu evrim ya da ilerlemeyi gerektirmiyor, insanın ifade etmek istemediği düşüncenin ve o düşüncüyü ifade etmenin araçlarının bir uyarlanması gerektiriyor.”<sup>113</sup> Ve son olarak da Kübizm’i bir deney gibi görenlere şöyle seslenmektedir:

“Birçokları Kübizmin bir geçiş sanatı olduğunu düşünüyor. Böyle düşünenler onu anlamamışlar. Kübizm bir tohum ya da fetüs değil, daha çok biçimlerle uğraşan bir sanattır ve bir biçim gerçekleştirildiği zaman orada kendi yaşamını yaşar.”<sup>114</sup> Picasso’nun sanat hakkındaki düşüncelerini belirttikten sonra eserlerine yaptığı uygulamaları inceledim.

Picasso’nun yapmış olduğu en çarpıcı eserlerden biri ‘Death’s Head’ Ölümün Başı adlı heykelidir. “ Bu heykelin yaratılması, sanatçının ölümlü yüzleşmesinin ve ölüme hükmetmesinin bir yoluydu. Picasso’nun buradaki sanatsal başarısı, korku ve coşku gibi çatışan duyguları birlikte yaşaması, dile getirilemez olanı söylemesi ve akli, anlayışın rahat sınırlarının ötesine çıkmaya zorlaması olmuştur. O’nun zaferi, yaşamı bir ölü başında göstermekle suçlandı. Bu baş, kılı kılına bir inceleme yaparak tasarlanmış, tıp okullarında kullanılacak bir nesne değildi. Bu baş, geniş bir alana yerleştirilmiş, duvar yazısına benzeyen gözler ile, etin-kemiğin büzülmüşlüğü birbiriyle kaynaştıran, gevşek ama sarkmayan, kadere boyun eğen, hatta meydan okuyan çenesiyle tasarlanmış

<sup>113</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 244.

<sup>114</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 245.

bir varlıktır. Picasso burada, canlı kafatasıyla simgelenmiş ölümün kesinliği kavramına meydan okuyuşunu edebileştirir.”<sup>115</sup>



**Resim 21:** Pablo Picasso, Kurukafa “Death’s Head”,1943,bronz ve bakır, ölçüleri 31 x 21 x25cm.

Sanatçının diğer yapıtları da birbirinden ayrı farklılıklar göstermektedir. Baktığımızda aynı sanatçıya ait değilmiş gibi görünebilir. Picasso’nun eserleri tekrara dayalı olmadan üretilmişlerdir.

---

<sup>115</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 182,183.



**Resim 22:** Pablo Picasso, Kadın Başı “Head of a Woman”, 1931, boyalı demir, sac, metal, yaylar ve süzgeçler.



**Resim 23:** Pablo Picasso, Kadın Başı (Fernande), 1909, bronz.



**Resim 24:** Pablo Picasso, Kadın Başı “Head of a Woman”, Nusher Heykel Merkezi, Dallas, 1931, bronz.



### 1.1.3.11. Constantin Brancusi (1876-1957)

Romanyalı heykeltıraş Constantin Brancusi 20. Yüzyıl sanatının içerisinde en özgün sanatçılardan biriydi. Doğalcı anlayışın egemen olduğu yapıtlar üretmiştir. Eserleri soyuta yaklaşıp bile doğalcılıktan uzaklaşmamıştır. Brancusi, Bucharet Akademisi'nde eğitim alır ve 1904 yıllarında Paris'e yerleşir. İlk eserlerinde genellikle Rodin, Gauguin ve Derain'in etkisi görülür. Rodin'e benzerliği şu noktada aynıdır. Görünen gerçekliğin altında yatan düşüncenin ortaya çıkarılması, figürü olabildiğince yalınlaştırma isteğindedir. İnsan bedenini olabildiğince katmanlarından ayırarak en yalın hale getirmeye çalışmıştır. Figüre olan bakış açısı ve eseri oluşturma tekniği olarak Rodin'le benzerlik gösterir. Ancak Rodin'den biçimsel olarak çok farklıdır. Bize sadece insan bedeninin olduğuna dair küçük referanslar verir. Olabildiğince yalınlaştırılmış, yumuşak geçişler sağlanmış formlar elde etmiştir. Rodin, Brancusi Paris'e geldiği dönemde genç sanatçının yeteneğini görür ve ona atölyesinde yer vermeyi teklif etmiştir. Ancak, “Brancusi, bir ağacın gölgesi altında hiçbir şey yetişmez,” diyerek Rodin'in teklifini reddetti.”<sup>116</sup> Eğer bu reddediş olmasaydı, beklide Rodin'den biçimsel olarak etkilenip, yalın heykellerden çok uzak bedenler yapabilirdi. Lakin 20. Yüzyıl sanatçısının ön görülmesi kendinden birkaç yıl önceki akımın dahi oluşturacağı eserlere engel olacağı düşüncesindedir. Önceki akımları sindirip, daha sonrası için neler yapılabileceklerini sorgulamışlardır.

“Brancusi'nin sanatı soyut sayılmaz, çünkü o esin kaynağını doğadan almıştır ve tüm amacı doğadaki nesnelere ruhuna, özüne varmaktır. Sanatçı için, ‘gerçek olan, nesnelere dış görünümü değil özüdür’. Çalışmalarına insan ya da hayvan biçimiyle başlayan Brancusi kalıcı, genel ve evrensel olana ulaşmak için tüm özel ve ayırıcı nitelikleri aşmış, biçimi yalınlaştırarak özüne indirgemıştır.”<sup>117</sup> Heykelleri biçimsel olarak yalın görünse de, sanatçı yoğun bir şekilde manevi değer yüklemiştir.

19. yüzyıl heykelini ve kendi yapıtlarını şu sözlerle değerlendiriyordu: “ On dokuzuncu yüzyıl büyük bir özenle ve zorlama bir ustalikle yarattığı bu heyecandan yoksun yapıtların hepsine Brancusi biftek adını veriyordu. ‘Anlaşılmaz formülleri ve gizleri

<sup>116</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 106.

<sup>117</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 260.

aramayın boşuna. Sevinçten başka bir şey değil benim size sunduğum. Görünceye kadar bakın benim heykellerime. Tanrıya en yakın olanlar onları gördüler. 1910'dan sonra gelen olgunluk dönemi yapıtları, değişik üslup ve malzemeden yararlanmakla birlikte herhangi bir indirgeme yerine her şeyi içeren bir anlayışın belirlediği bir yoğunlaşma ve yalınlık gösterir.”<sup>118</sup> Sanatçı, ‘Tanrıya en yakın olanlar onu gördü’ derken acaba kendisini bir Mesih olarak mı görüyordu? Yaptığı heykellerde Tanrı’ya yakın olmak için sadece birer araç mıydı? Sorusunu akla getiriyor. Var olduğu süre içerisinde mesleğini bir Tanrı inancındaki kutsiyetle yaptığı anlaşılmalıdır.

“Brancusi soyutladığı beden parçası heykellerine de bedeninin geri kalanı kayıptır. Brancusi'nin heykellerinde herhangi bir indirgenme yerine her şeyi içeren bir yalınlık gözlenir. Sanatçı, ‘Yalınlık sanatın amacı değildir, ne var ki varlıkların gerçek anlamlarına yaklaşarak ister istemez yalınlığa erişilir’ der.”<sup>119</sup> Sanatçı yalınlığı yaşamla paralel tutmaktadır. Hiçbir öğretisi kişinin yalınlaşmasına neden olmaz. Zaman geçtikçe insanlar sadeleşir. Fazla olana artık ihtiyaç duymazlar. Bu da üreten kişinin yapıtına yansır.

Brancusi, “Afrika Sanatı’nı dünya heykelticiliğinin bir bölümü olarak kabul etmiş ilk sanatçıydı. Aslında doğa kökenli temalardan çıkmış ama doğayı taklit etmeyerek, Romen halk sanatı ile ilkel kaynakları çok iyi bir şekilde harmanlamıştır. İşte bu kaynaklar onu daha da sınırsız bir hayal dünyasına ve çağrışım yüklü oymalara götürmüştür. Eserlerinde hiçbir zaman bize, biçimlerine nasıl ulaştığını saptayacak bir ilke sunmamıştır.”<sup>120</sup>

Sanatçı heykel ve kaide konusunda Rodin'den sonra farklı bir bakış açısı getirmiştir. “geleneksel heykel kaidelerinden, mezarlıklardaki altlıklardan nefret ediyordu. Eserin kaidesi eserle bütünlemeliydi; onu tamamlamalı ya da onun etkisini arttırmalıydı; hatta kaide kendi başına bir heykel olarak düşünülmeliydi.”<sup>121</sup> Kaidenin kendi başına heykel

---

<sup>118</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çin: Remzi Kitabevi, 2004, s. 48,49.

<sup>119</sup> Yasemin Özkaya, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2006, s.8, yayımlanmamış tez.

<sup>120</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 27.

<sup>121</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 27.

olarak görülmesi gelecekte Minimalist heykel ve Enstelasyon sanatı için kullanılabilir bir unsur oluşturmuştur. Sanatçının ‘körler için heykel’ ve ‘İlk ağlama’ gibi eserleri Minimalist sanatçıları etkilemiştir. Büstlerinde gittikçe en soyuta ulaşmış ve yumurta formuna benzemektedir.

“Kışkırtıcı yalınlığın en açık örneklerinden biri olan Princess/Prences, 1920’de Paris’teki Salon des Indépendants’tan erkeklik organına benzediği için reddedilen bir kadın büstüydü. Brancusi halkı kışkırtan cinsellik kavramında Rodin’i bile aşmıştı. Heykellerinde ahşap, genellikle mermer ve bronz kullanıyor, yekpareliği koruyordu. Buna karşın, ağırlık, kütle, yerçekimi duygusunu azaltıyordu. Pürüzsüz bronz ve mermer eserleri, makinaların sanatçıları etkilediği fikrini ne kadar çağrıştırmasa da, yeni bir ‘makine estetiği’nin kurulmasını sağladı. Pürüzsüz yüzeyin ortaya koyduğu ışık yansımalarının getirdiği farklı boyutlar kazandırdığına inanıyordu.”<sup>122</sup> Sanatçı uyguladığı pürüzsüz ve parlak yüzey sayesinde, günümüz sanatçıların oluşturdukları yapıtlarında etki sağlamış olabilir. Anish Kapoor’un ‘Cloud Gate’ adlı gibi, kamusal alanda Milenum Park’ta yer alan bu heykel, yüzey parlaklığı sayesinde ayna gibi görünmektedir. Yer yüzünü ve gökyüzünü bir yüzeyde toplayıp, şehrin kalabalığını da bünyesine dahil eder sabit ve pürüzsüz görünmesine karşın hareketli bir dokusu vardır. Yaşamla bütünleşmeyi parlak ve pürüzsüz yüzeyi sayesinde sağlamıştır. Brancusi de pürüzsüz ve parlak yüzey sayesinde insanlarla tinsel bir iletişim kurarak, insanlara yapıtlarında dinginliği göstermektedir.

“Brancusi’nin heykellerini yaparken kullandığı malzemenin doğasına sadık kalması, üretim yöntemlerini ve tekniğini biçimlendirdi. Malzemeyi blok halde keserek doğrudan yontma işlemine geçtiği yöntem o zamanlar son derece yenilikçiydi. Çünkü heykel yapılırken önce modelin alçı kalıpları alınıyordu. Ardından sanatçılar bu kalıpların üzerinde yontma işlemini gerçekleştiriyordu. İşte bu sebeple Brancusi’nin heykel sanatında devrim yaratan bir yönteminden ilham alan çağdaş sanatçılar blok malzemenin aslına sadık kalarak mermerleri taşları ve ahşabı yontarak basit formlar elde etmeye başladılar. Bu yontu işlemi, heykeltıraşın malzemeleriyle dolaysız bir bağ

---

<sup>122</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 27.

kurmasına imkan verdi. Malzemeyi ön plana çıkarmak amacıyla yüzey sadeleştirildi, sıklıkla soyut sonuçlara neden olan cilalama yapılarak renkler ve keski isleri vurgulandı. Primitivizmin malzemeye sadık kalmak konusundaki etkileri ve doğrudan yontma işlemi, 20. Yüzyıl heykel sanatıyla bütünleşti.”<sup>123</sup>

Brancusi'nin uyuyan yüz eserine baktığımızda çağdaş sanatçıların primitivizme ilgi duyduğu görülmektedir. Sanatçı bedene ait tek bir bölgeyi alıp kullanmıştır. Figürün başına insan bedenindeki en anıtsal parça olarak görmüştür. Yumurta formundaki yüz planları son derece sadedir. Zarif kıvrımlara sahip olan heykel, kaş ve gözleri yapılırken de çentik çizgilerle şekillendirmiştir. Heykelin malzemesi olan bronz yüzeyi iyice parlatarak istediği öze yaklaşmıştır.



**Resim 25:** Constantin Brancusi, Uyuyan Yüz, Modern Sanat Müzesi, Centre Pompidou, Paris, 1910, bronz, ölçüleri 16 x 25 x 18cm.

Tek bir blok taştan yontulmuş olan heykel, sanatçının ilk büyük yapıtıdır. Formları büyük bir hacmin yüzeyinde sadeliğe indirgeyebildiğini gösterir. Klasik anlatımın gerçekliğinden tamamen uzak sade bir figürlerdir.

<sup>123</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 444, 445.



**Resim 26:** Constantin Brancusi, Öpücük, Philedelphia Sanat Müzeai, Pennsylvania (Louise & Walter Arensberg koleksiyonu), 1912, kireçtaşı, ölçüleri 58.4 x 33 x 25.4cm.

Sanatçı öğrencisi olan Margit Pogany'nin yüzünü yontmuştur. Heykel ismini Yunan mitolojisinde erdemlilik sembolü olan bir karakterden alır. Bu heykelinde de yalınlık iyi bir şekilde gözlemlenmektedir.



**Resim 27:** Constantin Brancusi, Margit Pogany, Philadelphia Müzesi, Pennsylvania, 1912, mermer.

Brancusi “heykellerini kendi çektiği fotoğraflarla, kendi seçtiği açıdan göstermek çabası içindedir. Fallik heykelinin fotoğrafını ‘Brancusi’ nin Kendi Bakış Açısından Prenses X’ (1917) başlığı ile yayınlamıştı. İktidarın tavrını andırıyor bu çabası.”<sup>124</sup> Erkeğin cinsel organı fallusa benzeyen kadın büstü, kışkırtıcı tavrı olmasına rağmen sadelikten bu yapıtında da ödün vermemiştir.



**Resim 28:** Constantin Brancusi, Prenses, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Brancusi Atölyesi, Farnsa, 1917, Parlak Bronz, ölçüleri 56.5 x 42 x 24cm.

<sup>124</sup> <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2013/08/poz-vermenin-dayanilmaz-cazibesi.html>, Erişim Tarihi: 08.09.2014.

### 1.1.3.12. Otto Gutfreund (1889-1927)

Otto Gutfreund, kendi ülkesinin sınırlarının dışında, işleriyle uluslar arası üne ulaşmış birkaç Çek sanatçıdan biridir. Avan-garde sanatçı Kübizmin önde gelen temsilcilerindendir. “Gutfreund, School of Arts and Crafts okulunu okuduktan sonra, Emile-Antoine Bourdelle altında çalışmak üzere Prag’dan Paris’e taşındı. Braque ve Picasso’nun ilk erken Kübist resimleriyle karşılaşmış ve heykelde Kübizmi uygulayan ilk heykeltıraşlardan biriydi.”<sup>125</sup> Birinci dünya savaşından sonra Paris’den Prag’a dönen sanatçı, sanatsal başarıları Çek Cumhuriyeti’nde birçok genç sanatçıyı etkilemiştir. 1926 yılında Prag’da okula heykel ve mimari profesörü olarak atanmıştır.. Bir yıl sonra 2 Haziran 1927 tarihinde nehirden boğularak ölmüştür. Sanatçının eserlerinde kübik planlar görme ve yaratma eğilimi görülmektedir.



**Resim 29:** Otto Gutfreund, Don Kişot “DonQuijote”, Kampa Müzesi, Prag,1911, Bronz.

<sup>125</sup> [http://www.whitfordfineart.com/artist/biography/3134/otto\\_gutfreund](http://www.whitfordfineart.com/artist/biography/3134/otto_gutfreund), Erişim Tarihi: 08.09.2014.



### 1.1.3.13. Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929)

Fransız heykeltıraş Bourdelle, anıtsal yapılarıyla 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biridir. İlk heykel deneyimleri çocukluk yıllarında marangoz olan babasının atölyesinde öğrenmiştir. 1876 yılında Toulouse'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimine başlamış daha sonra 1884 yılında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulundan aldığı bursla Paris'e gitmiştir. Buradaki eğitiminde Duygusal Klasikçi ekolü benimseyemediğinden okulu bırakmıştır. Bir dönem eserlerinde Rodin'in etkisi görülmüştür. Ancak Rodin'in asistanlığına başladıktan sonra bu etki yok olmuş ve Bourdelle kendi özgünlüğünü kazanmıştır. "1909'da Paris'te birçok ünlü sanatçının yetiştiği Grande Chaumière Akademisi'nde öğretmenlik yapmaya başlamış, GIAGOMETTI ve RICHIER gibi sanatçıları yetiştirmiştir. Bourdelle, bu yıllarda anıtsal üslubunu geliştirmiş ve çağına damgasını vuran biri olmuştur. Heykellerinde görkem ve güç duygusu egemendir. Anıt heykelciliği açısından çağının en güçlü ustası olarak kabul edilir. Küçük boy heykellerinde bile görkem duygusu vardır. Bourdelle, sanatını, 'evrensel uyumu yakalayabilme çabası' olarak nitelendirir."<sup>126</sup>

Sanatçının 1917'de Polonyalı ozan Mickiewicz için tasarladığı bu anıt en önemli işlerinden biridir. Esere bakıldığında anıtsal nitelikte güçlülük görülmektedir. Figürdeki drape ve saçların yorumu küteseldir. Kompozisyon dikeyler ve yataylar üzerine kurulmuştur. Bu dikey ve yatayları figürün elinde tuttuğu kılıç, kumaşların yönüne göre belirlemiştir.

---

<sup>126</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s 253.



**Resim 30:** Emile-Antoine Bourdelle, Mickiewicz Anıtı, Bourdelle Müzesi, Paris, 1917, bronz.

Ölümünden sonra sanatçının atölyesi müzeye dönüştürülmüş ve eserleri orada sergilenmektedir.

#### **1.1.3.14. Jacques lipchitz (1891-1973)**

Rusya’da doğan, Fransız kökenli sanatçı daha sonra ABD vatandaşı olmuş Kübist bir heykeltıraştır. Annesinin desteği ile eğitim için Fransa’ya gitmiştir. Önce Ecole des Beaux-Art’da sonra Académie Julian’da eğitim hayatına devam etmiştir.

“Paris’de Montmartre ve Montparnasse’de bulunan sanatçı grupları arasında yaşayarak kübizm akımına katkıları olan sanatçılar arasında sanatını geliştirdi. Bunlar arasında Juan Gris, Pablo Picasso ve çok yakın arkadaşı olan Amedeo Modigliani bulunmaktaydı.”<sup>127</sup>

“Arkaik sanatla ilgilendi ve İlkel diye bir koleksiyon oluşturmaya başladı. Picasso ve Riviera sayesinde, 1914’de ikinci gelen Kübist harekete katılmış ve yaşadığı süreçte alçak rölyefler, heykeller, palyaçolar müzisyenler vb. Kübist boyamalar yapmıştır.”<sup>128</sup> Sanatçı 1920’lerde sanatının zirvesine ulaşmıştır. “Kübist sanatçıların da bu akıma katkılarının en önemli olduğu bir dönemde saydam heykeller adını verdiği abstre

<sup>127</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Lipchitz](http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lipchitz), Erişim Tarihi: 09.09.2014.

<sup>128</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artists/jacques-lipchitz-1518>, Erişim Tarihi: 09.09.2014.

şekillerle denemelere geçti. Daha sonra daha dinamik bir stil geliştirdi ve bu stilde bronz insan figürleri ve hayvan kompozisyonları eserleri verdi.”<sup>129</sup> 1935 yılında ABD’de ilk kez New York’da sergi açmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudi asıllı insanların öldürülmeye başlanmasıyla, Amerika’ya yerleşti ve vatandaşı oldu. Kendisine ufak bir atölye açan sanatçı çalışmalarına buradan devam etti. 1946 yılında Paris’e geri dönmüştür. Ancak Paris artık sanatın merkezi değildir. Bu yüzden Amerika’ya tekrar geri dönmüştür. Bu sırada eşinin Fransa’da kalmak istemesiyle boşanmıştır. Amerika’da Yulla Halberstad adında bir heykeltıraşla ikinci evliliğini yapmıştır. Sanatçı iki kez Kassel’de (1959-1964) Documenta sergisine katılmıştır. 16 Mayıs 1973’de İtalya’da ölen sanatçının cenazesi gömülmek üzere Kudüs’e götürülmüştür.

Lipchitz’in ‘Şekil’ adlı eseri Transparents heykeller yaptığı dönemin en önemli eserlerindedir. “Yuvarlak bir kaide üzerinde yükselerek, maşayı anımsatan şekillerin, iki elemanın birbirine geçmesidir.”<sup>130</sup> Esere baktığımızda Afrika heykellerinden etkilenilmiş, bir stilize edilmiş kadını anımsatan görüntü vardır. Kafası yassılaştırılmış ve gövdesinde çentikler atılmıştır. Gövdesindeki çentikten kadın cinsel organı görünmektedir. Heykel anaerkil bir iktidarın temsili gibidir. Aradaki boşluklar sayesinde gövdesinin diğer kol ve bacak uzuvları gösterilmiştir.

---

<sup>129</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Lipchitz](http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lipchitz), Erişim Tarihi: 09.09.2014.

<sup>130</sup> <https://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/jacques-lipchitz>, Erişim Tarihi: 09.09.2014.



**Resim 31:** Jacques Lipchitz, Şekil, Modern Sanat Vakfı, Long Island City, 1926-1930, bronz.

“1916 yılından sonra Lipchitz, taş, bronz ve ahşaptan Kübist konstrüksiyonlar yaptı. Bu heykel, sanatçının daha kişisel ifade biçimlerine yönelmeye başladığının işaretini vermektedir.”<sup>131</sup> Lipchitz’de araştırmacı ve kullandığı biçim ve malzemeleri değiştiren bir sanatçı olmuştur. Gitarıyla Uzanan Çıplak eserine bakıldığında insan bedenine dair küçük nüanslar vardır. Klasik gerçeklikten eser yoktur.

---

<sup>131</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 140.



**Resim 32:** Jacques Lipchitz, Gitarıyla Uzanan Çıplak, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, 1928, bronz, ölçüleri 41.1 x 75.3 x 32.3cm.

Sanatçının bir diğer eseri ise 'Toreador' ise insan bedenine en yakın halidir. Üç eserine baktığımız da sanatçının ne gibi bir değişime uğradığını görmekteyiz. Kontrapost duruşlu eser, beden planları keskin yüzeylerden oluşmuştur. Sanatçı bedendeki kıvrımları yok saymıştır. Kol ve bacak arasındaki boşluklar sayesinde figürün hareketini desteklemiştir. Bedenin dikey ana aksında 's' kıvrımını sağlamıştır.



**Resim 33:** Jacques Lipchitz, Matador “Toreador”, Marlborough Galeri, New York, 1914-1915, alçı, ölçüleri 845 x 267 x 254mm.

#### **1.1.3.15. Henri Laurens (1885-1954)**

Fransız heykeltıraş, Henri Laurens, Kübist anlayışta ve kimi zamanda gittikçe soyutlaşan heykeller yapmış ve tanınmıştır. İlk sanat eğitimini bir süslemeciden alan sanatçı, 1902 yılında Montmartre ‘de heykel yapmaya başlamıştır. Önceleri Rodin’den

etkilenmiş onu üslup ve biçimsel yönüyle ilerlemeye çalışmıştır. “1911 yılında Braque ile tanıştı, kübizm onun tarafından başlatıldı ve bir ömür boyu arkadaş oldular.”<sup>132</sup> Laurens, Braque’ın stüdyosundaki çizdiği kübist desenleri görmüş ve etkilenmiştir. Sanatçı kübist ressamların geometriyi kullanarak yaptıkları biçim çözümlmelerini heykellerinde uygulamaya başlamıştır. Düzlemlerin iç içe girmesiyle form elde etmiş ve katı figürler oluşturmuştur. Bu dönem yapıtlarında eğri çizgilere pek rastlanmaz. Keskin net çizgiler hakimdir.

‘Palyaço’ adlı eserinde, koni, daire, üçgen, kare gibi geometrik biçimleri kullanarak figürü sezdirecek şekilde düzenleme yapıp yorumlamıştır. Heykelin üzerinde çizgi, nokta ve renkle müdahalede bulunur. Ahşap, alçı, kağıt ve metali kullanarak birçok farklı ve renkli eser oluşturmuştur. “Laurens’in yapıları, tamamen olmasa da, boyalı olduğundan diğerleri açısından farklıdır.”<sup>133</sup> Formların, ritimlerin ve rengin etkisi, Laurens’in heykellerinin güçlendirmiştir.

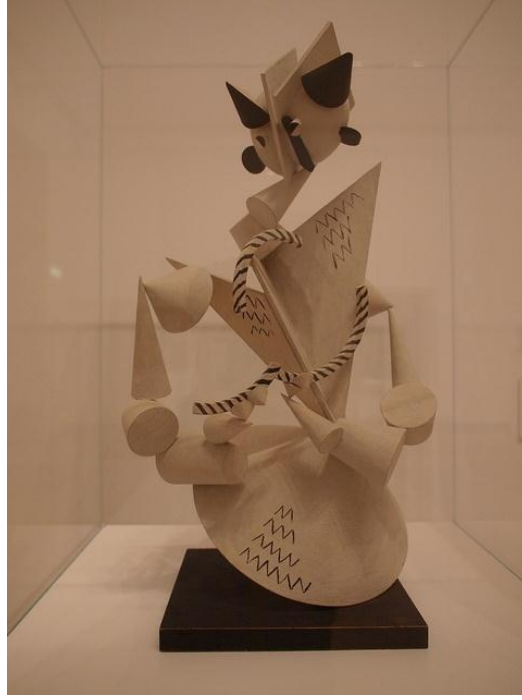
“1920’kerde Kübist biçimleri bırakarak, eğri biçimlerin yer aldığı yapıtlar üretmeye başlayan Laurens, aynı yıllarda ekonomik sıkıntıya düşmesiyle pişmiş toprağa yönelmiş ve 1930’larda daha da olgunlaşacak organik biçimlerin yer aldığı bireysel bir tutumla çalışmaya başlamıştır.”<sup>134</sup> Sanatçının formlarındaki sertlik yok olmuş, kil’in modlaj esnasında verdiği kolaylıkla daha soft ve amorf formlar elde etmiştir. Yaşadığı dönemin öncülerinden olan sanatçının, ölümünden sonra ünü tüm dünyaya yayılmıştır.

---

<sup>132</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artists/henri-laurens-1473>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.

<sup>133</sup> <http://biography.yourdictionary.com/henri-laurens>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.

<sup>134</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s 938.



**Resim 34:** Henri Laurens, Palyaço “Clown”, Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg, 1915, Karışık teknik, ölçüleri 51.5 x 29.5 x 22.5cm.

“Kadın Başı” adlı heykelinde sert planlar hakimdir. Klasik büst anlayışından oldukça uzak ve baktığımızda insan yüzünü anımsatmaktadır. Sanatçının karışık malzeme ile yorumladığı ve renk unsurunu da kattığı işi kübizmin prensiplerini barındırmaktadır.



**Resim 35:** Henri Laurens, Kadın Başı “Head of Woman”, Moma, New York, 1915, boyalı ahşap yapı, ölçüleri 20 x 18 ¼ “(50.8 x 46.3cm).



Hazır malzemeyi montaj tekniği ile bir araya getirmenin haricinde, kütlesel bir formdan yontarak da keskin, kübik planlar elde etmiştir. Genç bir kız'ın başı adlı yontudaki sert planların oluşturduğu heykelin alt kısmındaki yuvarlaklaşmaya başlayan form birkaç yıl sonra ki heykellerinin habercisi gibidir.



**Resim 36:** Henri Laurens, Genç Kızın Başı “Head of a Young Girl”, Tate, İngiltere, 1920, kireçtaşı, ölçüleri 393 x 174 x 125mm.

Sanatçını son dönem eserlerinden olan ‘Sonbahar’ adlı yatan figürü kilden modle edilmiştir. Sert formların aksine yumuşak, yuvarlak ve organik formlardan oluşmaktadır. Yatay şekilde kompoze ettiği figüre bakış açısı farklılaşmış, bir önceki eserlerindeki keskin geçişli ışık ve gölgeler yerine, yüzeyde ışığı formun üzerinde belli noktalardan alarak, açıktan koyuya yumuşak bir geçiş yapmasını sağlamıştır. Yapısal olarak bereketi sembolize eden ana tanrıça figürlerine benzemektedir.



**Resim 37:** Henri Laurens, Sonbahar, Tate, İngiltere, 1948? sonra döküm, tunç, ölçüleri 756 x 1743 x 650mm.

### 1.1.3.16. Umberto Boccioni (1882-1916)

İtalyan heykeltıraş ve ressam, Umbreto Boccioni Fütürizm'in 'Gelecekçilik' öncülerinden ve kuramcılarındandır. Bu akımın tek heykeltıraşı ve etkin temsilcisi olmuştur. Boccioni, geçmişle tüm bağların koparılmasını savunmuştur. Yaşadığı makine çağının tüm dinamizmini ve canlılığını yapıtlarında vurgulamıştır. Hız ve hareket kavramlarını eserleri üzerinde gösterme çabası gütmüştür. Fütürizmin iki temel ilkesini sanatında işlemiştir.

“1912’de Manifesto Tecnico della Scultura Futurista’yı da (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi) yayımlayan Boccioni, bu tarihten sonra daha çok heykelle ilgilenerek, bu alana iki yenilik getirmiştir. Bunlardan birincisi, geleneksel gereçler yerine demir, cam ve ahşap gibi farklı gereçleri bir arada kullanması, ikincisiyse nesnelerin kinetik özelliklerine bağlı olarak çevrelerini kapsadıkları görünüme dayanan, ‘çevresel heykel’ adını verdiği anlayıştır.”<sup>135</sup> Durağanlığın içinde dahi hareket ve hızı heykellerinde gösterme çabası vardır.

“Sanatçının soyutlamanın derecelerini giderek artırdığı dört heykellik bir dizinin son aşaması olan ‘Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri’, hareket yanılısaması yaratmak adına figürle mekanın kaynaştığı bir bütünlük içinde kurgulanmış, ‘gelecek’ duygusunun sanatsal olarak nasıl tahayyül edildiğinde ilişkin önemli bir ipucu oluşturmuştur.”<sup>136</sup> Fütüristlerin hareketi zaman içinde aktarma çabası resimden ziyade

<sup>135</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s 240, 241.

<sup>136</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 64.

heykel daha uygun bir araç olmuştur. Sanatçının yaptığı bu geniş adımlarla yürüyüşte, ileriye doğru hareket, yüzeydeki düzlemlerin sıralanmasıyla çağrıştırılmıştır.

Sanatçının hareket üzerine görsel algısını şu cümlelerden anlaşılabilir: “Şöyle bir bakın etrafınıza, her şey hareket ediyor, her şer bir koşturmaca halinde, her şey hızla değişiyor. Görünen bir şey gözlerimizin önünde hiçbir zaman sabit durmuyor, aksine bir görünüyor, bir kayboluyor. Retinanın algıladığı bir imgenin sürekliliği, hareket eden nesnelerin kendini an be an çoğaltmasıyla mümkün oluyor; nesnelerin biçimi hızlı titreşimler gibi değişip duruyor, delice dönüşüyor. Bakıyorsunuz, koşan bir atın dört bacağı değil yirmi bacağı oluveriyor, koştukça üçgeni bir hareket görünüveriyor.”<sup>137</sup>

Sanatçı 1915 yılında Birinci Dünya Savaşı'na katılmış ve ertesini yıl bir kaza sonucunda genç yaşlarda ölmüştür.



**Resim 38:** Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, Tate Modern, Londra, 1913, bronz, ölçüleri 115 x 90 x 40cm.

---

<sup>137</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 73.

### 1.1.3.17. Aleaxander Archipenko (1887-1964)

Kiev doğumlu Rus kökenli ABD’li heykeltıraş Kübizmin temsilcilerindedir. “Uzay bölümlenmesine dayalı KÜBİZM anlayışı içinde yarı soyut, kimi zaman da tümüyle soyut yapıtlar vermiş bir sanatçıdır.”<sup>138</sup> Dedesi ikona ressamı olan Archipenko ilk eğitimini Kiev Sanat Akademisi’nde almıştır. Daha sonra Paris’e giderek Paris Güzel Sanatlar Yüksekokuluna girmiştir. Ancak sanatçı bu okulda belirli bir disipline ayak uyduramamıştır. Eğitimin fazlasıyla akademik olduğunu düşünerek terk etmiştir. “Bunun yerine Louvre’daki antik heykellerle kendini eğiten Rus asıllı Amerikalı heykeltıraş Aleaxander Archipenko’nun, özellikle Mısır sanatına duyduğu ilgi onu Kübizme yaklaştıran başlıca etkenler arasındadır.”<sup>139</sup> Bu yıllarda yaşadığı döneme göre bir hayli devrimci sayılabilecek nitelikte eserler vermiştir. Sanatçı kendini tümüyle yenilikçi biri olarak yetiştirmiştir. 1910 yıllarında Kübist anlayışa yakınlık duyan sanatçı, 1911 yılından sonra bu akımı iyice benimsemiştir. “İnsan figürlerini konu aldığı heykellerinde, keskin dış çizgiler ve geniş geometrik biçimlerle temelde bir hacim düzenlemesine yönelmiştir. Kayalıkların Meryem’i (1912) ve Boksörler (1914) bu anlayışla gerçekleştirilmiştir. Archipenko’nun biçimleri rastlantısal olmayan, belirlenmiş bir Kübist kavrayış içinde yer alırlar. Keskin biçimlerin içinde uzay, heykelin kendisini tanımlayan simgesel bir kullanımdadır.”<sup>140</sup> Archipenko’nun erken dönem yapıtlarına baktığımızda Picasso’nun assemblaj heykellerinin etkisi sezilmektedir. Sanatçı Picasso gibi eserlerinde atık malzeme kullanmaktadır. Sanatçı rengin heykel sanatına yeniden sokulması gerektiğini düşünmüştür. 1913 tarihli Carrousel Pierrot adlı yapıtı bu anlayış içinde oluşturmuştur. Heykelde rengi, düzlem yanılması ve soyut bir doku yaratmak için kullanmıştır.”Archipenko, biçimlerin sınırlarının tanımlanmasında içbükey düzlemleri öneren ilk sanatçılardan biridir. Yapıtları, içbükey ve dışbükey düzlem ve biçimlerin karşıtlığıyla oluşturmuştur.”<sup>141</sup>

<sup>138</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 120.

<sup>139</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 50.

<sup>140</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 120.

<sup>141</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 120.

Saçını Tarayan Kadın heykelinde sanat bir başka sorunu olan ‘ışık’ üzerinde çalışmıştır. Sanatçı, Saçını Tarayan Kadın heykelini dışbükey ve içbükey biçimlerden oluşturmuştur. Cilalanmış yüzeyi sayesinde her türlü ışık oyunları ve optik yanılsama kullanılmıştır. Bu dönemde eserlerini sergilerken farklı bir yöntem izlemiştir. Yapıtlarını metal bir tabaka önünde sergileyerek, izleyicinin eseri arka ve ön kısımlarını aynı anda görme olanağı sağlamıştır. Sanatçı bir çok üniversitede sanat eğitimi vermiştir. 1946 yıllarından sonra ‘ışık heykeller’ üzerinde deneyler yapmıştır. Sanatçının ışık üzerine yapmış olduğu bu çalışmalar gelecekte yer alan Minimalist sanatçı Dan Flavin’ı etkilemiş olabailir. “1921’de Paris’te, 1921’de Berlin’de, 1937’de Chicago’da ve 1939’da da New York’ta yaşamının sonuna değin hocalık yaptığı kendi özel okulunu açmıştır.”<sup>142</sup>

Sanatçının iki figürlü kompozisyonu kırmızı renktedir. Yüzyıllardır yapılan Meryem ve İsa figürlerini bambaşka bir şekilde tasvir etmiş, kendi yorumuyla ikonalaştırmıştır.



**Resim 39:** Aleaxander Archipenko, Kayaların Madonnası “Madonna of the Rocks”, Moma, New York, 1912, boyalı sıva, ölçüleri 21 x 13 x 14 “(53.2 x 32.8 x 35.3 cm).

<sup>142</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 121.

Boksörler heykelinde, geometrik formlar net olarak görünse de, yüzey üzerinde yapılan cilalama işlemiyle, keskin köşeli yapılarda yumuşak geçişlerle iç ve dışbükey etkiler yakalanmıştır.



**Resim 40:** Alexander Archipenko, Boksörler, Milwaukee Sanat Müzesi, Milwaukee, Wisconsin, 1914, bronz.

Heykelde renk ögesinin olması gerektiğini savunan sanatçı, bize çok renkli bu eseriyle nasıl yapılması gerektiğini öğretir niteliktedir. Figürdeki konik yapının eşit dilimlerde boyanması ve dışbükey formların üst ve alt yüzeylerin farklı renklere boyayıp, formun desteklendiği görülmektedir. Sanatçı bize her bir planı farklı renkte sunmuş, formu renklerle parçalara ayırıp bir kütlemin nasıl oluşabileceğini göstermiştir.



**Resim 41:** Aleaxander Archipenko, Palyaço ve Atlıkarınca “Carrousel Pierrot”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1913, boyalı sıva, ölçüleri 24 x 19 x 13 1/8 3/8 inç (61 x 48.6 x 34 cm).

Saçını Tarayan Kadın heykelinde, ışık oyunları yapan sanatçı, formun bütününe bize ışık yoluyla takip ettirmektedir. Yer yer iç ve dışbükey formların anlatımıyla birlikte sert köşeli planlar koyarak bütünleyen bir zıtlık oluşturmuştur.



**Resim 42:** Aleaxander Archipenko, Saçını Tarayan Kadın, Moma, New York, 1915, bronz, ölçüleri 13 3/4 x 3 x 3 1/4 1/8 “(35 x 8.3 x 8cm dahil).

#### **1.1.3.18. Naum Gabo (1890-1977)**

Rus heykeltıraş, Asıl adı Naum Pevsner'dir. Sonra ki yıllarda Amerikan vatandaşlığına geçmiştir. Kardeşi de kendisi gibi sanatçı olan Anton Pevsner'dir. “Münih Üniversitesi'nde önce tıp, sonra mühendislik eğitimi gören sanatçı, 1913-14 yıllarında ziyaret ettiği Paris'te avangard sanat akımlarından etkilenmiş, savaş sırasında ağabeyiyle birlikte sığındığı Norveç'te ilk geometrik konstrüksiyonlarını gerçekleştirmiştir.”<sup>143</sup> Sanatçının farklı disiplinlerden aldığı eğitimler de eserlerinin biçimlerini etkilemiştir. Resmi sanat eğitimi görmeyen sanatçı aldığı mühendislik bilgisi üzerine sanatını temellendirmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında sanatçı ülkesini terk etmiş ve diğer Avrupa ilkelerinde yaşamaya başlamıştır. Berlin'de yaşamaya başlayan sanatçı Sovyet rejimiyle bağını tamamen koparmamıştır.

“Konstrüktivist hareketin daha doktriner üyeleriyle biraz çekişmeli bir ilişkisi vardı. Özellikle Gabo, sanatçıların kendilerini toplu üretim nesnelerinin tasarımına adanması gerektiği düşüncesine şiddetle karşı çıkıyordu. 1920'de yayınladığı Realist Manifesto'da (dönemin siyasal bildirileri gibi poster halinde sokaklara asılmıştı) ısrarla,

<sup>143</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 114.



‘Dünyayı uzam ve zaman formlarıyla algılayış biçimimizin hayat geçirilmesi, resim ve plastik sanatımızın tek amacıdır,’ görüşünü savunmaktaydı.”<sup>144</sup> Sanatçını kardeşi ile birlikte imzaladığı bu savunusun da Tatlin ve yandaşlarına bir saldırı olarak yorumlanmıştı. Bu manifesto’da heykel sanatıyla ilgili 4. Madde dikkat çekmektedir.

“ 4. Heykelde, heykel ögesi olarak kütle reddediyoruz.

Her mühendis katı bir cismin durağan güçlerinin ve maddi gücünün kütle niteliğine bağlı olmadığını bilir... örneğin, bir tren rayı, bir T-kiriş vb. Ama bütün değişim ve yönlerin heykeltıraşları sizler kütle hacmini özgür bırakamayacağınız gibi eski bir önyargıya takılıp kalmışsınız. Burada (bu sergide) biz dört düzlemi alıp aynı hacmi dört tonluk kütle gibi yapılandırıyoruz.

Böylece heykele çizgiyi bir yön olarak geri getiriyoruz ve onunla derinliği uzam biçimlerinden biri olarak kabul ediyoruz.”<sup>145</sup>

Malzeme kullanımındaki farklılıkla heykelin fazlalıklarından arındırarak, istedikleri hacmi daha hafif yapabilmelerin sağlamıştır. Bütünden detaya değil, detaydan bütüne giderek heykelde yapılar oluşturulmuştur. “üretim evresinde bilimsel teorilerin ve endüstriyel yöntemlerin kullanıldığı konstrüktivizmden esinlenerek ‘streometrik’ dediği metodu geliştirdi. Sanatçı bu yolla karton, kontrplak, kağıt, metal levha, tel ve plastik maddeler kullandığı deneysel çalışmalar yaptı. Gabo, formları kütle yerine boşluk oluşturarak şekillendiriyordu ve böylece nesnenin iç kısmında üçüncü bir boyut açığa çıkıyordu. Bu teknik, heykelin kapalı kütlelerle ve hacimlerle yapılması gerektiği fikrinin terk edilmesine yol açtı. 1915-1920 yıllarında Gabo, metal levhaları kullanarak büstler ve figüratif heykeller yapmanın yollarını araştırmaya başlayarak geleneksel heykel yapma yöntemlerini yeniden inceledi ve önemli bir yenilik getirdi.”<sup>146</sup> İnsan figürünün oluşumunda değişim getiren sanatçı, plastik değerini yitirmeden, mimari öğelerin ilkelerinden yararlanarak yapısal bedenler oluşturmuştur.

---

<sup>144</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 141.

<sup>145</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 333, 334.

<sup>146</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 445.

Gabo, sanatının ilk yıllarında, “mühendislikle insan biçimini nasıl heykele aktarabilirim sorunlarıyla boğuştu. Archipenko ile Kübistlerin düzlemsel yapıları Gabo’nun üç boyutluluk anlayışına ve aldığı kütesiz yapılandırma eğitimine uygun düşüyordu. Figürleri, bal petekleri gibi bölüyor ve figürün tam merkezine ışık ve mekanı sokuyordu. Kullandığı saydam selüloit, Gabo’nun hayat boyu ışığa duyacağı aşkı başlatmış oldu. Şeffaf plastikle çalışarak, ilk gölgesiz heykellerini yarattı. 1917’den sonra insan figürünü bütünüyle bırakarak kendini ışıkla yarattığı biçimler dünyasına adadı.”<sup>147</sup> İlk zamanlar figüratif çalışan sanatçı sonraki yıllarda soyut heykeller üzerine çalışmıştır. “Konstrüktivistler figürü heykel sanatından söküp atmak için ellerinden gelen çabayı harcamışlar; yine de figürü tamamen silip atamamışlardır. Heykel dokunabilir biçimler yaratma sanatı ve bilimi haline gelmiştir.”<sup>148</sup>

Gabo, tüm hayatı boyunca ‘Yapısalcı’ düşünceyi sadece bir sanat akımı ve yaratım üslubu olarak değil, bir yaşam biçimi olarak algıladığından, 20. Yüzyıl teknolojisinin getirdiği yenilikleri sanat alanında uyguladığı için bu yüzyılın sanatında önde gelen sanatçılardan birisi olmuştur.



**Resim 43:** Naum Gabo, Kadın Başı, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD, 1917, kağıt ve metal, ölçüleri 62 x 49 x 35,5cm.

<sup>147</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 149.

<sup>148</sup> Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversite Matbaası, Ocak 2000, s. 157.

Heykelin bütününe bakıldığında insan bedenini andıran, fakat klasik figür anlayışının dışında farklı biçimsel bir yapı vardır. Kendi içinde eklenerek konulmuş planlar, formu zayıflatmadan güçlü kılmıştır.



**Resim 44:** Naum Gabo, Baş No 2, Tate Britanya, Londra, Birleşik Krallık, 1916; büyük versiyon 1964, COTEN çeliği, ölçüleri 175,5 x 134 x 122,5cm.

‘Conturucted Torso’ adlı heykelinde sert planlara rağmen, bedenin tam ortasından geçtiği varsayılan aks ile yay biçiminde olup, figürün duruşunda rahatlık vardır.



**Resim 45:** Naum Gabo, Konstrüksiyon Torso Model “Model for ‘Constructed Torso’”, Berlin Müzesi, Almanya,1917, kontrplak, ölçüleri 395 x 290 x 160mm.

### 1.1.3.19. Julio Gonzalez (1876-1942)

İspanyol heykeltıraş Julio Gonzalez, demir heykel geleneğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Eserlerinde 'bireysel öğelerin çatkısı ve yüzey işlemeyle heykeldeki geleneksel kütle bütünlüğü yerine düzlem, boşluk mekan ve parça ilişkilerinin gerilim ve denge niteliklerini ön plana çıkararak bir anlayışın ürünüdür."<sup>149</sup> Sanatçı babasının demir atölyesinde çalışarak demir döküm tekniğini öğrenmiştir. Sanatçı demiri kullanımında teknik açıdan öncülük etmiştir. Malzeme ile doğrudan çalışıp, heykellerini oluşturmaya çalışmıştır. Yaklaşık 50 yaşına kadar demir işçiliği yapmıştır. Demir işçiliğine olan ilgisi gittikçe azalan sanatçı, geleneksel heykel ve resim alanında işler üretmeye başlamıştır. 1900 yılında ailesi ile Paris'e yerleşmiş olan sanatçı, 1930 yıllarından sonra Avan-garde sanatçılarla ilişki kurmuş ve bu sayede heykel sanatına daha fazla yönelmiştir.

"Gonzalez, İspanya iç savaşının olaylar ve sonuçları artan korku ile döneminin çizimlerinde kötümser etki ve moral bozukluğu yarattığı anlaşılmaktadır."<sup>150</sup> 20. Yüzyıl eserlerine baktığımızda genel olarak sanatçıların yaşadıkları dönemlerde çıkan savaşlar eserleri üzerinde oldukça iz bırakmıştır. Sanatçıların belleklerin de savaşın gerçeklik algısı değişmiş, her bir beden farklı fiziksel yorumlamalar hali almıştır.

20. yüzyılın önde gelen isimlerinden Picasso ile tanışıp onun heykellerini oluşturmasında yardımcı olmuştur. Sanatçı, Picasso'nun etkisiyle, "demir parçaların çatkısından oluşan, çoğunlukla çizgisel ve düzlemsel öğelerin kullanıldığı, figür soyutlamalarına yönelik heykeller üretmiştir."<sup>151</sup> Miro ve Mondrian'nın resimlerinde olduğu gibi soyutlanmış nitelikte heykeller olarak görülse de içerdikleri biçimsel öğelerin soyutlanmasına rağmen, heykellerinde her zaman insan figürüne çağrışım görülmektedir. Sanatçı bu tutumuyla geleneksel Batı sanatının figür anlayışından kopmadığını göstermektedir. Ağırlıklı olarak kadın bedeni çalışan sanatçı, kendinden sonra Anthony Caro ve David Smith gibi sanatçıları etkilemiştir.

<sup>149</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 605.

<sup>150</sup> [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=2231](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2231), Erişim Tarihi: 11.09.2014.

<sup>151</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2., s. 605.

Sanatçının, Yatan Figür adlı eserinde ağırlıklı olarak demir tekniğindeki yetkinlik görülmektedir. Figürü kendi beden algısı ve malzemenin verdiği biçimsel olanakla, içbükey ve dışbükey formlardan oluşturmuştur. Heykelin bütünü ayrı parçaları birleştirilerek oluşturmuştur. İnsan bedeni formlarını gerçeklikten uzak silüet olarak yansıtmıştır.



**Resim 46:** Julio Gonzalez, Yatan Figür, Moma, New York, 1934, kaynaklı ferforje, ölçüleri 18 x 37 x 16 ¾ “(45,6 x 94 x 42,5cm) taban 37 ¼ “ x 11 ½” (94,6 x 29,2cm).

Kaide üzerinde yer alan Head (Baş) heykeli, bizim görmekte alışık olduğumuz insan figüründen oldukça farklıdır. Başın ana formunu çizgisel bir üslupla gösteren sanatçı, yüzdeki detayları da kaydattığı küçük parçalarla biçimlendirmiştir. Saç kısmına tel tel ve diken biçiminde gösteren sanatçı, ağız kısmında ise şiddetin izleri varmış gibi çığlık atar niteliktedir.



**Resim 47:** Julio Gonzalez, Baş "Head", Moma, New York, 1935, ferforje, ölçüleri 18 1/4 x 17 x 8 1/2" (46.4 x 43.2 x 21.6 cm), kaide üzerinde 3/4 x 6 1/4 x 6 1/4" (1.9 x 15.9 x 15.9 cm).

Torso işine baktığımızda klasik beden anlayışının izleri görülmektedir. Kontrapost duruşlu figürün, ince bir kadın bedenine aittir. Döverek şekillendirdiği heykelinde anatomi es geçilmemiş leğen kemikleri ve kalça kemiğinin bağlantı yerleri doğru olarak bize hissettirilmiştir. Teknik olarak farklı üslupta oluşan heykelin boşlukları bizi rahatsız etmemekte ve göz tamamlamaktadır.



**Resim 48:** Julio Gonzalez, Torso, Moma, New York, 1936, dövülmüş demir ve kaynak, ölçüleri 24 3/8 x 14 1/4 x 10 5/8" (61.9 x 36.2 x 27 cm).

Women Combing Her Hair isimli heykelinde metal parçalarını kesip, bükerek ve kaynaklayarak şekillendirmiştir. İnce bir bel, sert omurga eğrileri ve uzun çizgisel çubuklarla bize kadın bedeni çalışmış olduğunu göstermiştir. Kadın bedeninde rastlayabileceğimiz kıvrım ve incelik malzemenin sertliğini yumuşatmıştır.



**Resim 49:** Julio Gonzalez, Saçını Tarayan Kadın “Women Combing Her Hair”, Moma, New York, 1936, ferforje, ölçüleri 52 x 23 1/2 x 24 5/8" (132.1 x 59.7 x 62.4 cm).

### 1.1.3.20. Marcel Duchamp (1887-1968)

Fransız heykeltıraş ve ressam Duchamp, önceleri Kübizm akımına bağlı yapıtlar üretmiştir. Daha sonra Dadaizm’i benimsemiş ve Hazır-nesne olgusunu kullanarak 20. Yüzyıl sanatında çığır açmıştır. “Duchamp’ın cesur girişimi sanat tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biridir, sanata bakışa getirdiği farklılık ile sanat tarihinde ismi en çok geçen sanatçılardan biri olur. Onu izleyen sanatçılar zaman içinde her tür malzemeyi sanata katma özgürlüğünü yaşadıkları gibi, düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başladılar.”<sup>152</sup> 20. Yüzyıl sanatında sanatçıların önünü açmıştır. Sanat tarihinde büyük bir kırılma yaratmış ve ses getirmiştir. Ön görülü sanatçı sayesinde, sanat eserine bakış değişmiştir. Kendinden sonra gelecek kavramsal ve pop

<sup>152</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 261.



sanatın da dayanağı olmuştur. Sıradan insanların heykellerinin yapılmasının heyecan yaratması gibi hazır malzeme kullanımı da büyük heyecan yarattı. Ancak her başlangıç aşamasında ön görülü insanlara verilen tepki, Duchamp için de farklılaşmamıştır. Hak ettiği yeri elde edebilmesi kolay olmamış ve zaman almıştır. Sanatta ki bu düşünce değişimi, esere de yansımış, sanat eserinin ne olup olmadığı belirsizleşmiştir. Bize sorgulatmadan dayatılan tüm heykeller, artık düşünsel olarak da değişmiştir.

Sanatçının büyük değişme neden olduğu eser hakkında Lucy Lippard'ın metninden alıntılanarak yer verilmiştir. 'Richard Mutt Vakası' nı şu sözlerle açıklamıştır:

“Dediklerine göre altı dolara ödeyen her sanatçı sergiye katılabilmiş.

Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Herhangi bir tartışma söz konusu olmadan bu ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.

Bay Mutt'ın çeşmesini reddetmenin dayanakları nelerdi:

1 Bazıları onun ahlakdışı, kaba olduğuna inanıyordu.

2 Başkaları, onun intihal olduğuna, basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu.

Bay Mutt'ın çeşmesi ahlakdışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlakdışı olduğunu söylemek kadar saçma. O her gün tesisatçıların vitrinlerde gördüğümüz tesisatlardan biri.

Bay Mutt'ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi – o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisat malzemesi demek de saçma. Amerika'nın ortaya koyduğu sanat eserleri ortaya koyduğu sanat eserleri onun tesisatlarından ve köprülerinden ibaret.”<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011, s. 283.

Bu metnin yazarını olduğunu kabullenmeyen Duchamp, metnin yayınlanmasının sorumlusu ta kendisidir. Yaptığı bu sert eylemle sanat tarihine damgasını vurmuştur.

“Marcel Duchamp’ın yirminci yüzyılın başında yarattığı kriz neredeyse tüm yüzyılı etkisi altına almış ve hayatın sıradan unsurlarını yücelten yeni bir estetiğe sebebiyet vermiştir. Duchamp’tan beri, sanatsal olanla gündelik olanla arasındaki hassas yer değiştirmeler ve birbiri içine geçmeler çağdaş sanatın doğal bir yönelimi olarak görülmektedir. Diğer taraftan çağdaş sanatın gündelik hayatı eğlenceli bir coşkuyla karşılama istemi, aslında bu yönelimin ortaya çıkmasında öncü bir rol oynayan, Duchamp’ın önermelerinde apaçık sergilenmektedir.”<sup>154</sup>

“Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir.”<sup>155</sup> Duchamp, eserden ziyade üretim sürecini daha ulvi bir edinin saymıştır. Ortaya konulan yapının değil eylemin kendisinin eser sayar.

“ideal olan, Duchamp’a göre, sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliğinin olmamasıdır. Sanatçı birtakım estetik yargılar adına kendisini kısıtlamamalıdır. Beğeni önemli değildir; çünkü beğenilen değişebilir. Sanat yoruma tabidir, ama kesin bir yoruma değil; sanatçı kişiliğinin akıl sır ermeyen karakterine ait bir düşün yorumu. Bu bağlamda. Büyük Cam her türlü estetik yargıya karşı bir girişimdi.”<sup>156</sup> Duchamp, yersiz duygu vermekten kaçınmış, izleyicinin ne hissettiği ve algıladığını kendisine bırakmıştır. Kendisi var olan hazır malzemelere başka adlar atfederek onun kimliğini değiştirmiştir. Görünen ve gerçek arasında sorgulamaya sevk etmiştir. “Duchamp sonrası sanat, sanat ile hakikat arasındaki ayrımı tutarlı bir biçimde sorguya devam etmiştir. Duchamp sonrası sanat eserleri ontolojik bir kaygı sergilerler; süreli olarak bir heykel, bir oyun, bir roman ya da resim olmanın ne demek olduğunu sorarlar.”<sup>157</sup>

<sup>154</sup> Süreyya Su, “Estetiğin Yapıbozumu ve Avangard Sanat”, **Cogito**, Sayı: 68-69, Kış 2011-2012, s. 60.

<sup>155</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, İstanbul: Metis Yayınları, Mayıs 2010, s. 35.

<sup>156</sup> Süreyya Su, “Estetiğin Yapıbozumu ve Avangard Sanat”, **Cogito**, Sayı: 68-69, Kış 2011-2012, s. 61.

<sup>157</sup> Süreyya Su, “Estetiğin Yapıbozumu ve Avangard Sanat”, **Cogito**, Sayı: 68-69, Kış 2011-2012, s. 63.

‘Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin’ adlı eserinde evlilik çağındaki bir genç kadın figürüdür. Klasik figür anlayışından oldukça uzakta olan eser geçirgenliği sayesinde, eserin ön ve arka tarafındaki izleyicinin kesişmesini ve göz göze gelmelerini sağlar. İzleyiciye sağlamış olduğu bu bakışma adeta karşılıklı insan bedeninin ne olduğunu hatırlatırcasına sorgulatır ve uygulamış olduğu geçirgenlik formların üzerinden kaldırılmış perdenin açığa çıkma halidir. Fiziksel anlamda insan figüründen tamamıyla uzak olan yapıt, sanatçının bize sunmuş olduğu öngörüsüyle düşünsel olarak bir insan figürüdür. Sanatçının hayalindeki beden algısı insan bendinin uzuvlarından çok, adeta bir makinenin içyapısını andırır. Hiçbir estetik kaygı gütmeyen eser sanatta bakış açısı, estetik beğeni gibi genel tüm yargıları yıkmaktadır.



**Resim 50:** Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” Büyük Cam, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD, 1915-1923, cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel, 277,5 x 175cm.

### 1.1.3.21. Alexander Calder (1898-1976)

ABD’li heykeltıraş ve ressam, geliştirdiği mobil heykel kavramı ile heykel alanına hareket kavramını sokan sanatçıdır. Annesi ressam, babası heykeltıraş olan sanatçı, sanat alanındaki serüvenine çocuk yaşlarda başlamıştır. “Yedi yaşından başlayarak, Calder, aletlerle alışılmamış bir yaratıcılık sergiler ve sanatsal kariyeri ile bir yetişkin olarak yaşamını karakterize eden materyaller bulur. Bir yetişkin olarak, elinde bulunan sıradan araç-gereç ve materyalleri kullanarak gerçekleştirdiği basit buluşlara kafa yorar.”<sup>158</sup>

Calder mekanik konusunda oldukça yeteneklidir. Bu yeteneğini fark eden sanatçı The Stevens Institute adlı mühendislik fakültesine kaydolar. Ancak birkaç başarısız iş yüzünden mühendislikten vazgeçer. Sanatçının bu vazgeçişiyile birlikte gemi seyahati esnasında gökyüzünü seyrederek ve gelecek dönemdeki yapıtlarını etkileyecek etkeni bulur. “Bir sabah erken saatlerde diye anımsar: ‘Guatemala açıklarında, sakin bir denizin üzerinde, yattığım yerden – bir kangal halat – bir yandan, kıpkırmızı doğmaya başlayan güneşi, diğer yandan gümüş bir paraya benzeyen ayı gördüm. Bütün yolculuk boyunca, bu, beni, her şeyden fazla etkiledi; Bende sonsuz bir güneş sistemi duygusu bıraktı.’

Söz konusu Kozmik görüntüler, Otuzlarda, Sanatçı’nın ilk durağan ve mobil çalışmalarının yaratılışında (genesis) önemli bir biçimde ortaya çıkacaktır.”<sup>159</sup> Sanatçının gökyüzünden etkilenerek yaptığı heykellerinde insan figürüne dair bir izlenim yoktur. Soyut heykellerinin başlangıcı olduğu gibi, ayrıca heykel sanatına Mobil ve Kinetik heykel kavramlarının girmesine sebep olmuştur. Bu nedenle 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biridir.

“Mühendis olarak yetişen Calder, Mondrian’dan çok etkilenir ve Mondrian gibi evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat özler. Fakat böyle bir sanatın katı ve hareketsiz olmasını ister. Evrenin sürekli hareket halinde olması ve dengede durması düşüncesi Calder’e hareketli kompozisyonlar kurması esinini verir.”<sup>160</sup>

<sup>158</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 49.

<sup>159</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 49.

<sup>160</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 283.

Heykellerinde insan figürü ilk dönem çalışmalarında gözlenmektedir. Özellikle ‘Sirk’ konulu çalışmasını oluştururken tellerden yapmış olduğu figürler dikkat çekicidir. Calder sirkini, performans figürleri ve sahne tasarım ve donanımı ile iki bavulla taşıyarak sergilemiştir. Figüratif heykellerine baktığımızda hafiflik gözlemleriz. İnce ve narin yapılandığı figürleri çizgisel ve yalındır. Akrobatlar, palyaçolar ve portre desenleri çalışan Calder tek çizgi ile oluşturmuştur. “1925’te desenlerden yola çıkarak ilk tel heykellerini yapmaya başlamış, 1927’de devinen oyuncaklar üretmiştir. Küçük hayvan ve palyaçolardan oluşan bu oyuncaklarla stüdyosunda gösteriler düzenleyen sanatçı 1930’larda soyut konstrüksiyonları, portreleri ve tel heykelleriyle hem Amerika’da hem de Paris’te ün kazanmıştır.”<sup>161</sup>

Calder’in mobil heykelleri, Kinetik sanatın öncü örneklerindedir. Aynı zamanda heykel sanatında gerçek devinimi sunmasından ötürü öncüdür. Titizce planlanıp ve düzenlenmiş bir devinimin aksine, rastlantısal ve özgür devinimi amaçlamıştır. 1940’lı yıllarda tanınmış bir sanatçı haline gelmiştir. Dünyanın birçok yerinden siparişler almıştır. Belli yerlere anıt çalışmaları yapmıştır. 1976 yılında 80 yaşına girmesine yakın bir zamanda vefat etmiştir.

Calder’in Sirk’i uzun süren bir çalışmanın sonucunda oluşmuştur. Renkli bir sahne gösteren sirk’te, akrobatlar, palyaçolar, cambazlar gibi birçok figür bulunmaktadır. İzleyiciyi eğlendiren bu iş, sanatçının titiz tutumunun sonucunu yansıtmaktadır.

---

<sup>161</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 283.



**Resim 51:** Alexander Calder, Calder Sirk, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1926-1931, Karışık teknik.

Sirk'in detay görüntülerini incelediğimiz de telden bükerek yaptığı figürlerin üzerine kıyafetler tasarlamıştır. Kurguladığı sahne mekanı ve figürlerin renkleri yapıtın daha eğlenceli hale gelmesini sağlamıştır. Figürlerinde kendi çizgisel üslubunun etkileri görülmektedir.



**Resim 52:** Alexander Calder, Calder Sirki detay görüntüsü, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1926-1931, Karışık teknik.



**Resim 53:** Alexander Calder, Calder Sirki detay görüntüsü, Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1926-1931, Karışık teknik.

Calder'in telleri bükerek şekillendirdiği figürlerinde boşlukta yer alan çizgilerden oluşmaktadır.



**Resim 54:** Alexander Calder, Babe Ruth, Calder Vakfı, New York, 1936, aliminyum tel, ölçüleri 9 1/8" x 8 7/8" x 7 5/8".<sup>162</sup>

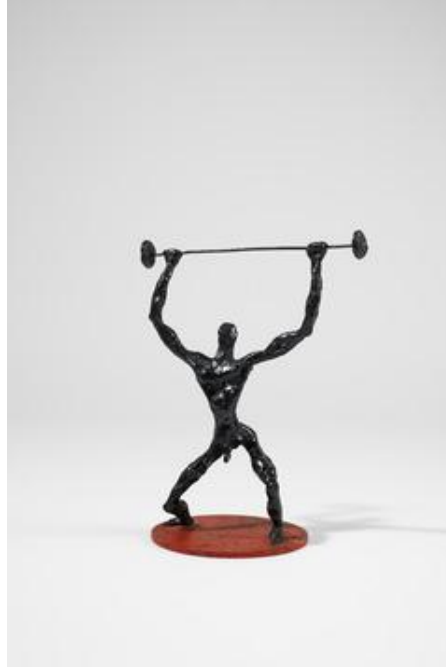


**Resim 55:** Alexander Calder, Helen Wells II, Calder Vakfı, New York, 1928, çelik tel ve ahşap, ölçüleri 20 3/4" x 29" x 8 1/2".<sup>163</sup>

<sup>162</sup> <http://www.calder.org/work/by-category/wire-sculpture>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.



Sanatçının kinetik heykel çalışmadan önceki evrelerinde bronz ve ahşaptan figürler de çalışmıştır.



**Resim 56:** Alexander Calder, Halterci “Haltérophile”, Calder Vakfı, New York, 1930, bronz, ölçüleri 8 ½” x 6 7/8” x 1 ½”.<sup>164</sup>



**Resim 57:** Alexander Calder, Su Perisi “Nymph”, Calder Vakfı, New York, ahşap ve çivi, ölçüleri 35 3/4" x 22 ¼" x 17 ½".<sup>165</sup>

<sup>163</sup> <http://www.calder.org/work/by-category/wire-sculpture>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.

<sup>164</sup> <http://www.calder.org/work/by-category/bronze>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.

### 1.1.3.22. Alberto Giacometti (1901-1966)

İsviçreli heykeltıraş aynı zamanda resim eğitimi de görmüştür. 1922 yıllarında Paris'te Grande Chamiere Akademisi'nde eğitim görmüştür. Emile Antonie Bourdelle'in atölyesinde çalışmıştır. Giacometti, kendine has üslubu ile ürettiği ince uzun figürlerini yapana değin birçok akımdan etkilenmiştir. Gerçeküstü sanatçı topluluğuna katılan ilk sanatçılardandır. Kaşık kadın adlı figür çalışmasında metamorfoz ve soyutlama etkisi görülmektedir.

“Giacometti'nin sürrealizmin konularından şiddet ve cinselliği yansıtan ve yere konulmak üzere hazırladığı 'Boğazı Kesik Kadın' çalışmasında figür kadından ziyade bir böceği andıran torakstır. Bu yaklaşımda bir tür antropomorfizm söz konusudur. Hohl'a göre 'Boğazı Kesik Kadında'da aşk ve keder bir aradadır.”<sup>166</sup> Eser hala günümüz gerçeklerini yansıtmaktadır. Bu esere baktığımızda sıradan bir böceği anımsatan figürü izler gibi bakmaktayız. Günümüz gerçeklerine de bu heykel gibi görmekteyiz. Günlük kadın cinayetleri sıradanlaşmış ve rutin halini almıştır. Kesilmiş kadına bakış bu heykelden farksızdır. Heykel biçimsel olarak boğazı kesilmiş kadını göstermese de ama biz insanlar kesilmiş bedenli birini evimizde öldürdüğümüz herhangi bir böcek gibi görmekteyiz. Heykel zamanı içinde gerçeküstü olsa da günümüzde gerçeğin ta kendisidir. “Bu çalışmada, heykele verilen biçim, estetik olmanın ötesinde anlamlar taşır. Kadın düşmanı bir duygunun yüklendiği bu parçada, iskeletsi form, ölümün gerçekliğini çağırıştırır. Bu çalışmanın tamamlanmasından kısa bir süre sonra Giacometti, yine modelden çalışma ihtiyacını hissetmiş, bu aykırı düşüncesi yüzünden de Sürrealist gruptan dışlanmışır.”<sup>167</sup>

Heykelde formun öze indirgenmesi anlayışı heykellerinde sıklıkla görülmektedir. “Öyle ki Giacometti bir söyleşisinde amacının insan figürünü değil, gölgesinin heykelini yapmak olduğunu dile getirmiştir. Giacometti, sürrealist gruba katıldıktan sonra, 1940'lı yıllarda, günümüzde alamet-i farikası haline gelen Ayakta Duran Kadın ve benzeri heykellerinde de görüldüğü gibi çok ince ve uzatılmış figürler yapmaya başladı. İlk

<sup>165</sup> <http://www.calder.org/work/by-category/carved-figure>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.

<sup>166</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 266.

<sup>167</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 171.

yaptığı heykelleri de oldukça inceydi ancak daha büyük heykeller yapmaya başladığında figürleri daha da inceldi. Canlı modellerle çalışmasına ve bronz kalıplara dökmeden önce kilden maketler yapmasına rağmen hayalet gibi görünen, kas yoksunu bu ürkütücü figürler, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından insanların üstüne çöken varoluşsal acıyı yansıtıyordu. Giacometti, kadın figürlerini eylemsiz bir şekilde ayakta durur halde tasvir ederken, erkek figürlerini Gösteren Adam heykelinde olduğu gibi ya yürürken ya da çeşitli hareketleri yapar halde göstermiştir.”<sup>168</sup>

“Sanatçı ikinci dünya savaşından sonra en önemli heykellerini yapmıştır. Bu heykeller çok dikkat çekmiştir. Bu heykeller bazen tek başına bazen de gruplar halinde, boşlukta süzülürmüş etkisi uyandırarak karşımıza çıkmaktadır. Olabildiğine incelmış insan şeklinde yapılan bu formlar bir yandan savaşın vahşetini, diğer yandan ise insanın kırılğan, yalnız doğasını dünyadaki geçici varoluşunu yansıtan nadide çalışmalardır.”<sup>169</sup> Bu yapıtlar biçimsel olarak sıkıntılı, ürkütücü, umutsuz gibi insani duygu durumlarını yansıtmaktadır. Heykellerdeki bedenler adeta var olma çabası göstermektedir. Savaşla birlikte yok olan ve silikleşerek zayıflayan bedenler aslında dönemin gerçek toplumsal ruh halini göstermektedir. Kadın figürlerinin devinimsiz ve sabit oluşu savaş karşısında donup kalmalarına, elleri kolları bağlanmış gibi ölümü sessizce bekler gibidir. Erkek figürlerinde ise fiziksel güçsüzlüklere rağmen mücadele etme eğilimi, hareket halinde olarak gösterilmiştir.

Giacometti 1947 yılında küçük ölçekli çalıştığı figürleri için şunları demiştir:

“Doğal boyutta figürler beni rahatsız eder, ayrıca yolda yürüyen birinin ağırlığı yoktur; en azından ölü veya bayılmış halinden çok daha hafiftir. Dengesini bacakları ile sağlar. Siz kendi ağırlığınızı hissetmezsiniz. Ben bu hafifliği bedenleri çok ince yaparak tekrar üretmek istedim.”<sup>170</sup> Hareketin vermiş olduğu hafiflik onun bedenlerinde inceliği sağlamıştır.

---

<sup>168</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 446,447.

<sup>169</sup> Tolga Akalın, **Modern Sanatın İçerisinde Uzun İnce Bir Figür (Alberto Giacometti)**, (Elektronik Versiyon), İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt. 2, Sayı: 8, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1364040728.pdf>, erişim tarihi (13.09.2014), 2013, s.194.

<sup>170</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 268.

Yer çekimine yenik düşmeyen heykeller, inceliklerini koruyarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Sanatçının heykellerinin kaide ile olan ilişkisi farklılaşmıştır. Kaide Giacometti'nin heykellerinde ayak bağı ya da pranga gibidir. "Giacometti'nin yontusunun kaidesi ise tek parçadır, kesintisizdir. Kaide figüre yedirildiğinden değil; tersine, figür kaidenin pençesine düşmüştür; kaide figürün iliğini emer, onu felce uğratar. Kaidenin anlamını dokusu da ele veriyor: örneğin, Michelangelo ve Rodin'de kaidenin pürtüklü, figürün pürüzsüz oluşu, vücudun adeta can çekişe çekişe ama mucizevi bir biçimde taştan doğup yükseldiğini düşündürür; Boccioni'de, figürün pürüzsüz dalgalanışı kaideyi kapıp ileri götürür; Yürüyen Adam'ın kaidesi ise donukluğu ve pürtüklüğüyle figüre bulaşır, arılar gibi üstüne başına üşüşür, onu alaşağı eder."<sup>171</sup>

"Giacometti, kendi yabancılaşma duygularını anlatabilmek için, iskeletsi, neredeyse kaybolup gidecekmiş gibi görünen figürler yapıyordu. Ancak aynı zamanda tümüyle optik efektlerle ilgiliydi. Heykellerinin pürüzlü yüzeyleri, uzakta gördüğümüz bir şeyi çevreleyen atmosferik titreşimi çağrıştırır ve formların etrafında, fiziksel bakımdan hacimsiz oluşlarını en azından kısmen kapatan bir ışık dokusu oluşturuyormuş gibi görünür."<sup>172</sup> Giacometti, eserlerini oluştururken insan ilişkileri, yalnızlık duygusu ve içinde bulunduğu toplumsal durumu işlerine yansıtmıştır. Çeşitli sanat dallarına uyup işler yapmaktan vazgeçip, kendi kişisel sanatını oluşturmaya çalışmıştır. Eserleri bir iç hesaplaşmanın ürünleridir. Bütün sanatçılar gibi o da insanların yaşadığı siyasi, kültürel ve ekonomik durumları istem dışı da olsa eserlerine yansıtmıştır.

Kaşık Kadın adlı eserinde kadın bedenini endüstriyel bir üretim sonucunda oluşan, gündelik kullanım nesnesine benzetmiştir. Kaşığın yuvarlak formları kadın bedenine referans vermektedir. Geleneksel figüre yakınlık gözlenmemektedir.

---

<sup>171</sup> Ömer Aygün, "Giacometti'nin Yontuları", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, Kış 2002, s.125.

<sup>172</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 204.



**Resim 58:** Alberto Giacometti, Kaşık Kadın, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1926, bronz, ölçüleri 143.8 x 51.4 x 21.6 cm.

Eser sanatçının sürrealist dönemine aittir. Heykelde, cinsel şiddeti fantastik ve zarif bir yorumla işlemiştir.



**Resim 59:** Alberto Giacometti, Boğazı Kesilmiş Kadın, İskoç Ulusal Modern Sanat Galerisi, Edinburg, 1932 (döküm 1949), bronz, ölçüleri 22 x 87.5 x 53.5cm.



**Resim 60:** Alberto Giacometti, Ayakta Kadın, Moma, New York, 1948 (döküm 1949),  
bronz, ölçüleri 65 3/8 x 6 1/2 x 13 1/2" (166 x 16.5 x 34.2 cm).



**Resim 61:** Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1960, bronz, Sotheby's Müzayede  
evinden 2010 yılında, açık artırma ile rekor fiyata 104.32 milyon dolara, kimliği  
açıklanmayan şahsa atılmıştır.

Sanatçının dramatize etmiş olduğu figürleri, şehrin kaosu içinde hareket ederler. Yalnızca kadın figürü sabit durmaktadır. Şehir meydan'ında yalnızlaşan figürler, bir arada olmalarına rağmen karşılaşmamaktadırlar.



**Resim 62:** Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, Moma, New York, 1948, bronz, ölçüleri 23.7 x 62.5 x 45cm.

### 1.1.3.23. Joan Miro Ferra (1893-1983)

İspanyol sanatçı, daha çok resim eserleriyle bilinmektedir. Sanatçı heykel ve seramik gibi alanlarda da eserler üretmiştir. Sanatçının eserleri sürrealist'tir. Yaptığı resimlerinde de etkisinden olsa gerek heykelleri hayat dolu ve renklidir. Bir dönem İspanya'daki İç Savaş nedeniyle ülkesine gidememiştir. İspanya'da aldığı eğitimden sonra Paris'e gitmiş ve burada Picasso ile tanışmıştır. Paris'te yaşadığı dönemde alışılmadık tarzını geliştirmeye başlamıştır. Organik şekiller, semboller, yıldızlar, kuşlar

ve çizgiler sanatçının eserlerinde gözlemlenen biçimlerdir. Kamusal alanda yer alan heykellerinin birçoğu soyut formlardan oluşmaktadır. İnsan figürlerini eserlerinde kendine has biçimsel yorumuyla oluşturmuştur. Miro'nun heykelleri şakacı ve olabildiğince eğlencelidir. Klasik figür anlayışından uzak çalışan sanatçı, eserlerini kil ile modle ederek çalışıp, ardından farklı hazır malzemelerle birleştirmiştir. II. Dünya Savaşı ile birlikte İspanya'ya geri dönen sanatçı, 23 Aralık 1983'de vefat etmiştir.<sup>173</sup>



**Resim 63:** Joan Miró Ferra, Kaçan Kız “Girl Escaping”, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1967, boyanmış bronz, ölçüleri 216 x 50 x 56cm.

<sup>173</sup> Bu paragraf, internet sitelerinden, <http://www.fundaciomiro-bcn.org/joanmirobiografia.php?idioma=2>, Erişim Tarihi: 14.09.2014, [http://en.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Mir%C3%B3](http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Mir%C3%B3), Erişim Tarihi: 14.09.2014, kaynak alınarak yazılmıştır.





**Resim 64:** Joan Miro Ferra, Şemsiyeli Figür, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1931 (Replika 1973), ahşap, kuru yapraklar ve şemsiye, yükseklik 198 cm.



**Resim 65:** Joan Miro Ferra, Figür, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1970, bronz, ölçüleri 200 x 100 x 120cm.



**Resim 66:** Joan Miro Ferra, Kadın ve Kuş, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1969, bronz, ölçüleri 110 x 60 x 30cm.

Heykelini Oturan Kadın ve Çocuk diye nitelendiren sanatçın beden algısı fiziksel gerçekliğe değil, zihninde yaratmış olduğu formlara ve renklere dayalıdır. Endüstriyel form ile kendi yaratmış olduğu dairesel amorf biçimin birleşiminden oluşturduğu kütleyle Oturan Kadın ve Çocuk diye nitelendirmiştir. Kendine has tarzı olan Miro, 20. Yüzyılın en çok tercih edilen sanatçılarından olmuştur. Figürlerinde insan bedeninden referans verecek belli organları kullanmıştır, bacak, meme, ayak vs. gibi.



**Resim 67:** Joan Miro Ferra, Oturan Kadın ve çocuk, Joan Miró Vakfı, İspanya, 1967, bronz boyama, ölçüleri 123 x 39 x40cm.

### 1.1.3.24. Max Ernst (1891-1976)

Alman Kökenli Fransız sanatçı, hem heykel hem de resim sanatına dair yapıtlar üretmiştir. Ağırlıklı olarak resim çalışmış olsa da, ürettiği heykelleri de 20. Yüzyıl sanatında önemli rol oynamaktadır. Dadaizm'in kurucularından olan Ernst, birçok alanda yapmış olduğu Gerçeküstü eserlerle 20.yüzyılın önde gelen sanatçılarından olmuştur. "Max Ernst, resim ve çizim kadar olmasa da heykelle de aralıklarla ilgilendi. 1934 yılında Giacometti ile bir süre birlikte olan sanatçı burada taşların üzerine kabartma desenler çizdi. Bu arada birçok eserinde rastlanan insan-kuş karışımı figür ortaya çıktı. 1936'da kinetik sanata yönelerek kinetik heykeller yaptı. New York'ta kaldığı süre içinde hazır nesnelere alçı ile yeniden biçimlendirerek soyut kabartma ve heykeller yaptı. 1955-1961 yılları arasında tekrar heykel alanına yöneldi ve bu arada anıtsal bir karakter gösteren "Bastille'in Paris'i" adlı heykelini yaptı."<sup>174</sup>

"Max Ernst, sıklıkla, çocukluk menşeli kaygılara başvurarak fantastik, kabus görüntüleri betimleyen tablolar, heykeller ve baskılar yaptı. Ernst, Freudyen Psikanalizine derin bir ilgi göstermiştir. Onun buluşu olan Otomatizm ve kendi bulduğu Frottage tekniğine de dikkat çeker. Sanatçının psikanalitik eğilimleri, onun ikonik 1923 Pieta çalışmalarında belirgindir."<sup>175</sup>

"Ernst'in sanatı, ilk döneminden başlayarak geleneksel biçim ve anlatım yollarına karşı gelişmiştir. Gerek Dada anlayışı içinde, gerek kendi bulduğu kişisel yöntemlerle alışılmış bir resim anlayışına karşı çıkmış olan sanatçı, yeni tekniklerle Gerçeküstücü yapıtlar üretmiş, bunların yanı sıra öteki Gerçeküstüçüler gibi film ve sahne tasarımı başta olmak üzere deneysel birtakım ürünlerin gerçekleştirilmesine de katkıda bulunmuştur."<sup>176</sup>

Ernst'in figüratif heykellerinde, gerçeküstü anlatım vardır. La Génie de la Bastille adlı yapıtında tarlalar içinde yer alan korkuluk izlenimi vardır. Ürkütücü görünen dev çividen kaide yapmış ve figürü üzerine yerleştirmiştir. İkonolarda yer alan Çarmıha gerilmiş, elleri çivilenmiş İsa betimlemelerine gönderme yapmak istemiş gibidir.

<sup>174</sup> <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/40584.asp>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<sup>175</sup> <https://artsy.net/artist/max-ernst>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<sup>176</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 478.

Figürün kanat gibi kolları yanlara doğru açılmış, kaidesiyle mihlanmış izlenimi vermektedir.

Sister Soul's isimli heykelinde de çivi formunun kütesinde silindirik kırılmalar yaparak bedende hareket sağlamıştır. Figürün dairesel formla ifade ettiği baş kısmını yüz yüze göstermiştir.

The King Playing with the Quenn adlı eserinde, heykelin gövdesini ince bir beden olarak sekilendirmiş, kafasını küp formunda oluşturmuştur. Figürün baş kısmı boğayı temsil etmektedir. Heykeli oyun oynar biçimde kompoze etmiştir.

Moonmad heykelinde dikey oluşturulan kompozisyon üzerine dairesel formların üst üste dizilmesiyle oluşmuştur. Primitif heykellerdeki gibi, sembolik anlam taşır niteliktedir.



**Resim 68:** Max Ernst, Bastilin Doğası “La Génie de la Bastille”, Paul Kasmin Galeri, New York, 1960, siyah patine bronz, ölçüleri 122 x 22 x 13 309.9 x 55.9 x 33cm.



**Resim 69:** Max Ernst, Kardeş Ruhlar “Sister Souls”, Nasher Heykel Merkezi, Dallas, 1961, bronz, ölçüleri  $36 \frac{5}{8} \times 12 \times \frac{1}{2}$  içinde  $93 \times 30.5 \times 31.8$ cm.



**Resim 70:** Max Ernst, Kral ve Kraliçe ile Oynamak “The King Playing with the Quenn”, Beyeler Vakfi, 1944, orijinali alçı döküm, ölçüleri  $40 \frac{1}{5} \times 34 \frac{3}{5} \times 21 \frac{7}{10}$  içinde  $102 \times 88 \times 55$ cm.



**Resim 71:** Max Ernst, Kızgınay “Moonmad”, Beyeler Vakfı, 1944, bronz, ölçüleri 36 ½ x 12 3/5 x 11 7/10 içinde 92.6 x 32.1 x 29.8cm.

#### 1.1.3.25. Salvador Dali (1904-1989)

İspanyol heykeltıraş ve ressam olan sanatçı sanatın birçok dalıyla ilgilenmiş ve yapıtlar üretmiştir. Sürrealizmin öncülerinden olan Dali, eserlerindeki sıra dışı görüntüler ve keskin zekası sayesinde sanat dünyasında ‘Deli ve Dahi’ olarak nitelendirilmektedir. “Gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla yaşamını da sanat anlayışına katmış olana sanatçının Gerçeküstücü nitelikteki yapıtları paranoya ve düşlerin yorumu konusunda ruhbilimsel çalışmalardan da etkilenerek Büyülü Gerçekçilik diye adlandırılan bir anlayışa yönelmiştir.”<sup>177</sup> Salvador Dali’de diğer 20. Yüzyıl sanatçıları gibi tek bir akımdan beslenmemiştir. Modernist dönem içinde yer alan akımların üslup özelliklerini gözeterek araştırmalar yapmış ve bu özellikleri eserlerine yansıtmıştır. Daha sonra modern akımları reddetmiştir. Genel olarak sanatçı Sürreal yapıtlar üretmiştir. Sanatçının en bilindik eserleri Sürrealizm akımının etkisindedir.

<sup>177</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 378.

“Dali’nin sürekli anayurt ve manzara tasvirlerinde, manzaralar rüyalar ve hayallerle özdeşleştirilmiştir.”<sup>178</sup> Sanatçı sadece bu tasvirlerinde değil, genel olarak tüm eserlerini zihinsel süreçte bilinçaltından beslenerek yapmıştır.

“20’li yılların başında Madrid San Fernando Akademisine başladı. Ancak anarşist hareketleri nedeniyle okuldan atıldı ve bir süre Girona’da tutuklu kaldı. (1923) Daha sonra tekrar okula kabul edilse bile 1926’da tamamen atıldı. Bunu takip eden yıl Paris’te Picasso’yla tanıştı. 10 yıl sonra Londra’da Stefan Zweig onu Sigmund Freud’a tanıttı.”<sup>179</sup> Freud’la tanışması Dali’nin Gerçeküstücülüğe yönelmesinde en temek etkidir. Bu dönemde ruhbilim ve ruhsal çözümlenmelere ilgisi yoğunlaşmıştır. “Freud’un çalışmalarıyla gün ışığına çıkarılan, imgelemin yarattığı bazı simgesel nesnelere Dali’nin resim ve bildirilerinin kaynağı olmuştur.”<sup>180</sup> Dali’nin yaşam biçimi de sansasyonel olmuştur. “1936’da Londra’daki gerçeküstücü Sergi’nin açılışına dalgıç giysisiyle gelmesi bu davranışlarına bir örnektir.”<sup>181</sup> Dali, 1960 yılları öncesinde sanat tarihinde yerini almış olsa da yaşamının son yıllarına kadar heykeller ve resimler üretmiştir.

Sanatçının hayal ve rüyalardan yola çıkarak yapmış olduğu figürlerin de birbirinden farklı yorumlamalar görülmektedir. Kompozisyonlarında insan bedenine ait olmayan gündelik nesnelere ve ev mobilyalarıyla sentezlemiştir. Klasik insan bedenine sıra dışı nesnelere, beden yapısına gövdenin bir parçası gibi konumlandırmıştır. Bazı bedenlerde korkunun izleri varmış gibi kurgulanarak gösterilmiştir. Kimi bedenleri ikiye bölmüş, kesitler halinde sergilemiştir.

---

<sup>178</sup> <http://thedali.org/about-dali/about-dali/>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<sup>179</sup> <http://www.ressamlar.gen.tr/salvador-dali-kimdir-hayati-biyografisi/>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<sup>180</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 378.

<sup>181</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 378.





**Resim 72:** Salvador Dali, Yanan Kadın “Woman Aflame”, Finlandiya, 1980, bronz,  
kayıp balmumu tekniği, yükseklik 360cm.



**Resim 73:** Salvador Dalí, Anthromorfik Dolap “Kabine Anthropomorphique”, İsveç, 1982, bronz, kayıp balmumu tekniği, yükseklik 96cm.



**Resim 74:** Salvador Dalí, Uzaylı Venüs “Space Venus”, Frankfurt, Almanya, 1977 yılında tasarlanmış, 1984 yılında döküm yapılmış, bronz, kayıp balmumu tekniği, yükseklik 350cm

### 1.1.3.26. Germaine Richier (1902-1959)

Fransız heykeltıraş Richier, Antoine Bourdelle ile çalışmıştır. İlk çalışmalarını torsolar, klasik büstler ve figürlerdir. Sanatçı 1940 yıllarda alegorik ve melezleşmeye başlayan formlar kullanmıştır. Daha sonraki yıllarda gerçeküstü bir yaklaşım sergilemiştir. Yapıtlarında daha çok II. Dünya Savaşı'nın yarattığı etkileri konu edinmiştir. Savaş yıllarında İsviçre'de yaşayan sanatçı, "Giagometti'nin tersine, İsviçre'de yoğun ve başarılı bir heykeltıraşlık kariyeri vardı, ancak çalışmalarından hoşnut değildi. Daha az analitik düşünüp daha içten olmaya kara vererek, insani bitki ve hayvan imgelerinin bütünleştiği bir imgeleme yöneldi; 1940'ların ortalarından vakitsiz ölümüne dek yaptığı heykeller bu imgelemi yansıtır. Yine de hep bir modele ihtiyaç duymuştu. 'İmgelem, bir hareket noktası arıyor;' demişti, bir keresinde. 'Ancak ondan sonra doğrudan şiiire dalınabiliyor... Doğayı düşünürken daha kolay yaratıyorum; onun varlığı beni bağımsız kılıyor.' der."<sup>182</sup>

"Richier, 'Fırtına Adam' isimli çalışmasında İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkımı, acıyı ve buna karşın hala ayakta durabilmeyi betimlemiştir. Bu konu ile ilgili ilgi çekici bir bilgi verilir. Buna göre Richier'in kullandığı yaşlı erkek model, elli yıl önce Rodin'in Balzac heykeline poz veren modeldir, sanatçı bu modelden şimdiki dönemin çöküşüne örnek olması için çalışmıştır."<sup>183</sup> Aslında modelin yaşam süresi büyük savaşlarla paralel gider ve bedeni bu şiddete tanıklık etmiştir. Bu vahşeti en iyi sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Balzac heykelinin modeli ile ifade etmiştir. Bedenindeki izler bütün bir savaş dönemi insanlığın izlerini taşımaktadır.

'Kasırğa Kadın' adlı eserinde de savaşın yarattığı sıkıntılı dönemi ve çöküşü ifade etmiştir. Sanatçı eserlerine doğa'nı yaratmış olduğu hava muhalefetinin ve doğa'daki kaynakların isimlerini vermiştir.

"Sanatçı hazır bulunmuş nesnelere de heykellerinde kullanır. Örneğin 'Su' isimli çalışmasında Fransa sahillerinde bulduğu Yunan veya Roma dönemine ait bir amforanın üst kısmını çalıştığı kadın bedenine monte etmiş ve yaşamın kaynağı olan su ile kadın arası ilişki kurmuştur.

<sup>182</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 205.

<sup>183</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 271.

Amforanın iinin boş olmasđ önemlidir. Çünkü amfora kullanđmđ ile heykelin bulunduğu mekan/boşluk ve heykelin içindeki boşluk birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Amforanın içindeki boşluk amforayđ şekillendirirken, heykel de yer aldığı boşluğu şekillendirir.”<sup>184</sup>

Richier’in böcek formlarından esinlenerek yaptığı heykeller melezleşmiş formlardır. ‘Peygamber Devesi’ adlı heykelinde de melez formlar görülmektedir.

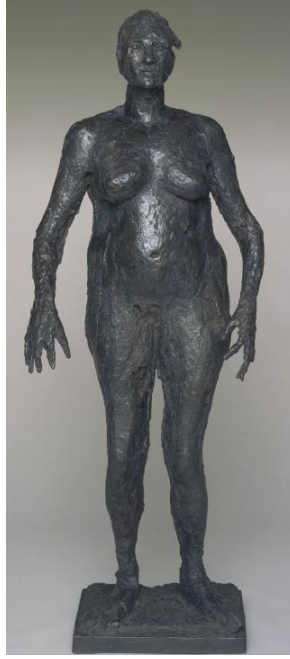
“Sanatçını alışmaları, dönüşüm, değişim durumlarıyla ilgiliydi; heykellerinde, fiziksel varlıklar görülür. Her ne kadar çalışmaları görünüm bakımından Giacometti’nin heykelleri kadar apolitik olsa da, Richier’in çalışmaları da tđpkđ Giacometti’ninkiler gibi savaş sonrası duyarlılığının önemli bir yönünü yansıır.”<sup>185</sup> Modernist süreçte Richier de olduğu gibi diğer sanatçılarda da savaşların etkisi çok büyüktür. Yapıtlarını etkileyen en temel faktörlerden biridir. İstem dđřđ bile olsa bilinçaltına yerleşen şiddeti, formlarında göstermişlerdir.



**Resim 75:** Germaine Richier, Fırtına Adam, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, 1947-1948, döküm 1995, bronz, ölçüleri 190 x 70 x 50cm.

<sup>184</sup> zi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbül: Kitabevi, Mart 2011, s. 271.

<sup>185</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbül: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 207.



**Resim 76:** Germaine Richier, Kasırğa Kadın, Tate, İngiltere, 1948-1949, döküm 1995, tunç.



**Resim 77:** Germaine Richier, Su, Tate, İngiltere, 1953-1954, bronz, ölçüleri 1441 x 640 x 983mm.



**Resim 78:** Germaine Richier, Peygamber Devesi, Middleheim Açık Hava Müzesi, Belçika, 1946, bronz.

### 1.1.3.27. Marino Marini (1901-1990)

İtalyan heykeltıraş ve ressam olan sanatçı, her iki alanda da yeteneğini ispatlamıştır. 20. Yüzyıl sanatçılarından olan Marini hiçbir sanat akımına bağlı kalmamıştır. Kendine özgün oluşturmuş olduğu üslubu ile heykeller yapmıştır. “Sanatçı, 1931’lerde insan figürleri, özellikle dolgun göğüslü ve iri kalçalı mitolojik kadın figürleri yaratmış, 1935’ten sonraysa ‘at ve binicisi’ temasını işleyen ünlü heykellerini gerçekleştirmeye başlamıştır. Devinimi değil, saklı enerjiyi yansıtmayı amaçlayan bu gerçekçi heykeller, Marini’nin bir çeşit ‘insanlığın şafağı’ olarak tanımladığı belirsiz bir trajik simgeselliği taşımaktadır.”<sup>186</sup>

<sup>186</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 1004.

Sanatçını çalışmış olduğu mitolojik konulu insan figürü saatli, yüzüklü tanrıça Pomana'dır. "MarinoMarini'nin yarattığı Pomana, kökeninde Roma meyve tanrıçasıdır, meyve çiçeklerini korur. Normalde tanrıçanın elinde bir elma olur fakat sanatçı bunun yerine modern tanrıçaya saat, yüzük, bileklik takmayı tercih etmiştir. Yer yer mayo çizgileri verilmesi nedeniyle Pomana'nın başında yüzme başlığı olduğu düşünülür."<sup>187</sup> Modern zamanların tanrıçası böyle olmalıymış gibi, günlük aksesuarlar eklemiştir. Modern tanrıça sembollerini saat ve yüzük olarak simgeleştirmiştir.

Marini'nin 'atlı binici' heykelleri geçmişteki yorumlardan çok farklıdır. Eski dönemde yapılan at ve insan figürü heykellerinin aksine cesur ve güçlü değil, şakacı ve alaycı biçimdedir. Sanki binici at'tan inip eşeğe binmiş gibidir. Sanatçı kendine has yorumuyla atlı figürlerdeki güç sembolünü adeta yıkmak istemiştir. "Romalı ve Rönesans önceleri atı ve biniciyi bir güç sembolü olarak kullanmışlardı; oysa Marini bu figürleri dehşetli korku simgesi olarak görüyordu. 1950'de kendisiyle yapılan söyleşide şu yorumda bulunmuştu: 'Dönüp, son yirmi yılda yaptığı atlı figürlerin hepsine şöyle bakılacak olursa, hepsinde atlının bineğini pek de kontrol altında tutamadığı, atın da giderek korkudan donup kaldığı görülür. Zira, dünyanın sonunun gelmekte olduğu hissi içindeyim.'<sup>188</sup>

"Marini'nin At ve Binici serisinin esin kaynağı, İkinci Dünya Savaşı sırasında tarlalarda atları üzerinde nöbet tutup düşman uçaklarını gözleyen köylülerdir."<sup>189</sup>

Marini de diğer 20. Yüzyıl çağdaşları gibi heykelde renk unsurunu kullanmış ve çok renkli heykeller yapmıştır. "Farklı heykelcilik tekniklerini aynı yapıtta birlikte kullanan sanatçı, çoğu kez dökme tunç üstünde çelik kalem ya da asitle çalışmış ve asidin yarattığı kimyasal reaksiyon yoluyla renk elde etme yoluna gitmiştir."<sup>190</sup> Heykelleri üzerinde direkt boyalar ile uygulama yerine, kimyasallarla çalışıp tepkimeye bağlı geçişli renkler elde etmiştir.

---

<sup>187</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 229.

<sup>188</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 207.

<sup>189</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 207.

<sup>190</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 1004.



**Resim 79:** Marino Marini, Pomana, Ulusal Galeri, İskoçya, 1949, bronz, ölçüleri 170 x 80.5 x 58cm.





**Resim 80:** Marino Marini, At ve Çocuk, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda, 1951-1955, ahşap ve boya.



**Resim 81:** Marino Marini, Şehrin Meleği "The Angel of the City", Solomon R. Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, 1948, döküm 1950, bronz, ölçüleri 6167.5 x 106 cm.

### 1.1.3.28. Henry Spencer Moore (1898-1986)

Britanya’lı heykeltıraş, ana teması insan figürü olan heykeller yapmıştır. İnsan bedenini biyomorfik ve organik yapılarla kurgulamıştır. Malzeme olarak dokusal niteliği güçlü olan taş, ahşap, tunç gibi malzemeleri tercih etmiştir. Sanatçını heykellerinde boşluk ve doluluk, heykel ve çevre ilişkisi görülmektedir. Yaşadığı dönemde hiçbir sanat akımına bağlı kalmamış, kendi geliştirdiği üslubuyla oluşturmuştur. Sanatçının heykelleri biçimsel olarak bakıldığında hemen ayırımına varabileceğimiz türden eserlerdir. Ancak tamamen çözümlenmiş eserler değildir. Detaycı bir yaklaşım yoktur. “Moore’un figürlerinde yüzey şekillerinin, dağların, tepelerin, ovaların kanyonların özgün yorumlanması gözlemlenir. İnsan figürleriyle adeta yeni yüzey şekilleri oluşturmuş, heykelin doğanın bir parçası olarak algılanması istemiştir.”<sup>191</sup> Sanatçının heykele doğanın bir parçası olarak görmesi, heykelin çevre ile ilişkisini güçlü kılmış ve mekanla olan ilişkisinde bulunduğu alana ait olma durumu oluşturmuştur. Kırsal alanlarda yapmış olduğu geziler bir dönem heykellerini biçimsel olarak beslemiştir.

“Kır manzarası, Moore’un 1930’ların sonlarında yaptığı uzanan figürlerinde derin bir etkiye sahipti. Yaslanan Figür’de Kent bölgesinin inişli çıkışlı tepeleri yeniden yaratılmış gibidir. Yapımı öncesinde çizimlerle ve bir maketle çalışmış olan bu figürün yumuşak hatları, Moore’un 1929 ve 1930’da yaptığı köşeli figürlerden kesin bir şekilde farklılık gösterir. Bu heykelin boş bakışları endişeli bir duruma işaret ederken, yüzeydeki delikler –tahtadan yapılmış önceki uzanan figürlerde de görülen bir özelliğine bir tekinsizliği anlatır. Daha önce orada olan bir şey yok edilmiştir. Yaslanan figür, geçmişteki bütünlük durumunun antik bir kalıntısıdır.”<sup>192</sup>

“Sanat eleştirmeni Roger Fry’nin 1920’de basılan Görüş ve Tasarım adlı deneme kitabını keşfetmesi onu üzerinde daha büyük etki yarattı. Fry’nin kabul görmüş ilkelerin dışına çıkan sanata – kendi adlandırmasıyla zenci heykelleri ve ‘Buşman’ sanatına- verdiği önem, Moore’un bundan sonraki gelişiminde önemli bir rol oynadı. Moore, Fry’nin Afrikalı sanatçıların ‘formu gerçekten üç boyutlu tasarladıkları’ iddiasından özellikle çok etkilenmişti. Benzer şekilde, Fry’nin ‘görünüme sadakat’in ‘sanatın ölçütü’ olmadığı

<sup>191</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 276.

<sup>192</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 46.

ve ‘mantıklı bir temeli bulunmadığı’ yönündeki inancı onun için yaşamsal bir önem taşıyordu. Bütün bunlar Moore’un, bir model olarak Yunan heykelinin ötesine geçip, kısaca ‘dünya geleneği’ dediği sanata yönelmesini teşvik etti.”<sup>193</sup> Moore otantik arayışlar içine girmesi, heykellerine yansımıştır. Bu heykelleri ilkel tasvirlerle benzetmektedir. Heykellerinde otantizm, sanatında en öz formları bulmaya ve anlamaya götürecektir. Sanatçı için en önemli şey Öz’dür. Sanatçı eserlerinde taş bloğunun içinde gizli bir formun olduğu inancına kapılmıştır ve bu formları ortaya çıkartmıştır.

“Kollarını Yukarı Kaldırmış Kadın heykeli, bir yandan Aztek ve Mısır sanatını hatırlatırken öte yandan Masaccio’nun izlerini taşır. Dahası, Moore’un 1926’dan itibaren çizdiği uzanmış konumdaki insan figürleri, diğer kaynakların yanı sıra Michelangelo’nun Gece adlı eserinden esinlenmiş olabilir. Moore beğenilerinde genel olarak eklettikti ve çalışma tarzı da birbirinden apayrı şeyleri bir araya getirip yeni bir bütün oluşturmaktı.”<sup>194</sup> Moore geçmişte yapılan eserleri inceleyip, kendi eserleri için esin kaynağı oluyordu.

Moore’da diğer sanatçılar gibi savaşın olumsuzluklarından etkilenmişti. “Savaştan ve onun sonuçlarından kaçış mümkün değildi. 1930’lu yıllarda bile savaşla ilgili anıtlar dikiliyor, önce gelen gazetelerde sürekli savaşla ilgili makaleler yayımlanıyor, bu konuyla ilgili hem yaşanmış olayları anlatan, hem de kurgu, çok sayıda kitap basılıyordu. Savaş döneminin anıları büyük bir endüstri haline gelmişti.”<sup>195</sup> 20. Yüzyıl Modernist dönemdeki yapıtların başat konusu savaş’tı. Kimse bu olaylara göz yumamaz hale gelmişti. Savaşta asker olarak yer alan sanatçılar dahil, daha sonrasında savaşa hayır demişlerdir. Sonuçları insanlık için ürkütücü ve yıkımla dolu olan bir dönemin, olayları görmezden gelerek iş üretebilmesi mümkün değildi. Savaşlar, toplumsal değişimlere neden olduğu gibi, sanat tarihinde de büyük etkiler yaratmıştır. Ruhsal ve fiziksel şiddet eserlerde formlara yansımıştır. Sanatçıların insan figürü algısı gittikçe değişime uğramıştır. Aynı şiddeti hepsi farklı şekilde hissetmişti. Bunun sonucunda farklı üsluplar biçimsel değişimler ortaya çıkmıştı. Belki de bu yorumlandığını düşündüğümüz bedenler, savaş sonrası parçalanmış bedenlerin gerçeklik gösterisidir.

---

<sup>193</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 8,10.

<sup>194</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 17.

<sup>195</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 18.

Sanatçının oluşturmuş olduğu kadın figürleri yuvarlak hatlara sahiptir. Yuvarlak ve dolgun formlar geçmişten günümüze bereketin sembolü olmuştur. Ancak dolgun kadın bedenlerinde göğüsleri küçük olarak yontmuştur. Bu çelişik bir durumdur. “Moore’un figürlerinin çok azı dolgun göğüslüdür –Ottawa’daki figür bir istisnadır- ve Viktorya dönemine ait heykeller gibi onun kadın figürlerinin de genital bölgeleri yoktur. Moore’un heykelleri kadınlığı (göğüsler) erkeklikle (güç ve soğukluk) birleştirmiştir. Bu ikililik veya nötrlük, bu çalışmaların isimlerinde ‘kadın’ yerine ‘figür’ kelimesini kullanmasında da gizlidir. Read gibi çağdaşları, bu heykellerin erkeksiliklerine veya ‘enerjik’ niteliklerine dikkat çekmişlerdir.”<sup>196</sup>

Sanatçının geç dönem heykelleri birkaç farklı eğilimle ayırt edilmektedir. Heykellerinde formlar basitleştirmiş, parçalara bölünmüş ve tamamlanmamış biçimdedir. “Moore’un vücut parçalarına yaptığı göndermeler, onun Yunan heykeliyle devam eden ilişkisini de destekler. Bundan sonraki yıllarda Moore’un heykellerinin birçoğunda kopmuş uzuvlar, kasıktan itibaren kesilmiş gövdeler ve anatomik deformasyonlar ortaya çıkar”<sup>197</sup>



**Resim 82:** Henry Spencer Moore, Kollarını Yukarı Kaldırmış Kadın, Perry Green, Henry Moore Vakfı, İngiltere, 1924-1925, Hopton-Wood Taşı, yükseklik 43.2cm.

<sup>196</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 24.

<sup>197</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 83.

“Moore’un yontuları taşın dikdörtgen biçimini anımsatan ilk önemli uzanan figürü. Genellikle toprak ana olarak değerlendirilen bu heykel aynı zamanda ölenlerin ardından yapılan anıtları hatırlatır. Bu heykel Birinci Dünya Savaşı’nın anılarının zihinlerde henüz taze olduğu bir dönemde yapılmıştır.”<sup>198</sup>



**Resim 83:** Henry Spencer Moore, Uzanan Figür, Leeds Şehri Sanat Galerisi, Leeds, 1929, Kahverengi Hornton Taşı, uzunluk 83.8cm.

Sanatçının parçalardan oluşan kompozisyonu, savaş döneminden parçalanmış bedenleri çağrıştırmaktadır.



**Resim 84:** Henry Spencer Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Uzana Figür, Tate Britanya, Londra, 1934, Cumberland kaymaktaşı, uzunluk 45.7 cm.

<sup>198</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 24.



**Resim 85:** Henry Spencer Moore, Yaslanan Figür, Tate Britanya, Londra, 1938, Yeşil Hornton taşı, uzunluk 132.7cm.

“Kraliçe İkinci Elizabeth’in taç giyme töreninden bir yıl önce başladığı bu heykelin kaynaklarına ilişkin olarak, British Museum’daki bir Mısır heykelinden Moore’un kendisiyle eşi İrina’nın bir fotoğrafına kadar uzanan çeşitli fikirler öne sürmüştür. Moore heykel yaparken genelde farklı şeylerin anılarını birleştiriyordu, dolayısıyla heykelleri çoğunlukla melezdır.”<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Jeremy Lewison, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008, s. 51.



**Resim 86:** Henry Spencer Moore, Kral ve Kraliçe, Perry Green, Henry Moore Vakfı, İngiltere, 1952-1953, bronz, yükseklik 164cm.



**Resim 87:** Henry Spencer Moore, Aile Grubu, Perry Green, Henry Moore Vakfı, İngiltere, 1948-1949, bronz, yükseklik 154cm.

### 1.1.3.29. Kenneth Armitage (1916-2002)

İngiliz heykeltıraş, İnsan figürünü çok farklı biçimlerde ele almıştır. Doğalcı bir anlatımdan ziyade, heykellerinde figürü insan organlarıyla sezdirme yoluna gitmiştir. Sanatçı kimi eserlerinde savaşın etkisini yansıtmıştır. “Seçtiği biçimlerin bilinçaltından gelmiş olabileceğini, savaş yıllarının uçaklarında tanklardan etkilenmiş olabileceğini söyler.”<sup>200</sup>

“Yapıtları doğalcı olmasa da figüratif ve insancıldır, ana konu hep insan olmuştur. Özellikle tunç yapıtları gerecin dokusal niteliklerini ortaya koymaları açısından seçkinleşir. 1950’lerde çalışmaları kişilik yansıtmayan nitelik kazanmış ve daha büyük boyutlara ulaşmıştır.”<sup>201</sup> Sanatçı eserlerinde kütleli gövdelerde küçük çıkıntılar şeklinde organları biçimlemiştir. İnsan bedenini bütün olarak vermek yerine sezdirme yöntemini kullanmıştır.

“Armitage’in ‘Rüzgarda İnsanlar’ kompozisyonu insanların soğuk savaş endişelerini, umutsuzluklarını veya bunlara meydan okuyarak ayakta kalmalarını vurgular.”<sup>202</sup>



**Resim 88:** Kenneth Armitage, Rüzgarda İnsanlar, Tate, İngiltere, 1950, bronz, ölçüleri 648 x 400 x 343 mm.

<sup>200</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 280.

<sup>201</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 129.

<sup>202</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 280.



İkili Yönetim eserine baktığımızda figürlerin organları küçültülmüş ve beden kütlesi düzleştirme eğilimi görülmektedir.



**Resim 89:** Kenneth Armitage, İkili Yönetim, Tate, İngiltere, 1957, bronz, ölçüleri 1708 x 1086 x 1003 mm.

### 1.1.3.30. David Roland Smith (1906-1965)

ABD’li heykeltıraş, Soyut Dışavurumculuk akımının heykel alanındaki en önemli temsilcilerindendir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika’da gelişen akımda yer alan sanatçı çelik konstrüksiyonla heykel geleneğini geliştirmiş ve heykellerinde boşluğu desen çizer gibi ifade etmiştir. “Mühendis bir babanın oğlu olan Smith, küçük yaşlardan itibaren trenlerden ve demiryollarından çok etkilenmiş, 19 yaşında bir araba fabrikasında kaynak işçisi olarak çalışması, demir ve çeliğe karşı var olan ilgisinin daha da artmasına neden olmuştur.”<sup>203</sup> Sanatçının bu ilgisi heykellerine, önceki yıllarda yaptığı çizgisel resimlerin üç boyutlu aktarımı olarak yorumlamıştır.

Smith, kariyerinin ilk yıllarında Giacometti, Picasso, Gonzalez gibi sanatçıların eserlerinden etkilenmiş, 1950 yıllarına doğru kendine has üslubunu bulmuştur. “Amerika’nın kırsal ve tarımsal toplumdaki kentsel ve endüstriyel olana doğru geçirdiği

<sup>203</sup> <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=67&sectionID=1&lang=TR&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 16.09.2014.

değişimi yansıtmayı amaçlayan sanatçı, Yeniçağdaki makineleşme ile birlikte sanatçıların endüstriyel materyaller ve teknikleri benimsemeleri gerekliliğini de savunur. Heykellerinde sıklıkla kullandığı çeliği, forma ulaşabilmeyi sağlayan en ekonomik materyal olması nedeniyle seçtiğini belirten Smith, metali ise güç, strüktür, hareket, gelişim, süspansiyon, yıkım ve acımasızlığı ile geçmişin ve 20. yüzyılın hâkimiyetini elinde tutan materyal olması sebebiyle tercih eder.”<sup>204</sup>

Sanatçının eserlerine baktığımız da figür görmekte zorlanırsınız. Yorumları oldukça yalındır. Sade ve detaysız yaklaşımı gelecekte oluşacak Minimalizm akımının da habercisi olmuştur. Sanatçının, “dövme işlerinin hepsi, Giacometti’nin inceltilmiş figürlerini andıran, incecik bir düşey yapıda, antropomorfiktir. Kimi ‘Dövme Demir İşleri’nin totem benzeri bir görünüşleri vardır -Smith’in kendi ifadesiyle ‘temel örüntülerin vahşi ifadeleridirler- ve ‘Tanktotemler’ gibi işleri izlerler. Diğerleri daha belirgin bir biçimde yaşama benzerler.”<sup>205</sup>

Smith, kaide ve heykelin izleyici ile olan bağıni sorgulamıştır. “Sanatçı bir heykel kaidesi kullanarak ayrı bir görsel uzam yaratmak yerine, yapıtı izleyicinin gerçek uzamına yerleştirerek, sanat ve izleyici arasındaki ayrılığa saldırmıştır.”<sup>206</sup> Smith, izleyiciyi yapıttan koparmamak için çabalamıştır. Yapmış olduğu izleyici ve sanat arasındaki saldırı, 20. Yüzyılın son evrelerinde oluşan izleyiciyi eyleme dahil etme, interaktif yapıtları akla getirmektedir.

“Dövülmüş Boyunlu İnşa, esprili biçimde orta bölümdeki büyük bir deliğin etrafında inşa edilmiştir. Uzun ince bacağı, uzun boynu ve minik kafasıyla, içine kapalı bir utangaçlık içinde durur gibidir. Görünüşe göre bu yapıtın konusu gençlik dolu bir cinsel arzu durumudur.”<sup>207</sup> Figürlerinde genç kız bedenlerini kullanmayı tercih etmiştir. Kimi zaman çelik eserlerini renklendirerek sergilemiştir. Eserleri dolu formlardan değil, cılız ve boşlukları olabildiğince fazla olarak tasarlamıştır.

---

<sup>204</sup> <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=67&sectionID=1&lang=TR&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 16.09.2014.

<sup>205</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 120.

<sup>206</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 120.

<sup>207</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 120.

Sanatçı 1965 yılında kariyerinin zirvesindeyken, bir trafik kazası sonucu vefat etmiştir. 1970 ve 1980 yılları sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Sanatçının kurguladığı soyut kompozisyonlar ve figüratif heykellerindeki yalınlığı, kullanılan malzeme, dünyayı algılayış biçimi ve çevresel faktörler gibi etmenlerin figüratif heykel sanatında insan bedenindeki değişimi göstermektedir.



**Resim 90:** David Roland Smith, Dövmüş Boyunlu İnşa, koleksiyon, David Smith'in Arazisinde, New York, 1955, çelik, ölçüleri 193,7 x 33 x 21,9cm.



**Resim 91:** David Roland Smith, Kaşan Kız "Running Daughter", Amerikan Sanatı Whitney Müzesi, New York, 1956-1960, boyalı çelik, ölçüleri 255 x 86.4 x 50.8cm.



**Resim 92:** David Roland Smith, Strove Şehrinden Şahsiyet “Personage from Strove City”, Davit Smith’in Arazisinde, New York, 1946, boyanmış çelik, ölçüleri 87 x 104,5 x 38.5cm.

### 1.1.3.31. Lynn Russell Chadwick (1914-2003)

İngiliz heykeltıraş, Londra’da Merchant Taylors’da mimarlık eğitimi almıştır. Sanat yaşamına başlamadan önce mimarlık ve mobilya tasarımcılığı yapmıştır. Alexander Calder’im mobil heykel kavramından etkilenen sanatçı, bir dönem mobil heykeller yapmıştır. II. Dünya Savaşı yıllarında askere alınan Chadwick, İngiliz Donanma Hava Gücü’nde pilot olarak çalışmıştır. Savaş sonrasında da, önce ‘Rodney Thomas’ adlı mimarlık ofisinde çalışmış, sonra da Gloucestershire’da yerleşmiş desinatör olarak çalışmıştır.<sup>208</sup>

Sanatçı malzeme olarak metali kullanan öncü sanatçılardandır. “1953’ten sonraki yapıtlarında, çelik iskeletin üstünü demir talaşıyla takviye edilmiş alçı kapladıktan sonra tunç döküm yapmıştır. Bu yöntemle yaptığı heykelleri H.MOORE’un insan figürüne olan yaklaşımı doğrultusundadır ve figür ancak sezilmektedir. Moore’un heykele organik yaklaşımı, büyük oranda Chadwick’te anlatımını bulur.”<sup>209</sup> Heykellerinde direkt anlatımla insan figürünü vermek yerine sezdirmeyi tercih etmiştir. Figürlerde kütleli bölünmeler ve güçlü dokusal etkiler görülmektedir. Sanatçı kompozisyonlarını kurgularken çok parçalı anlatımı tercih etmiştir. Daha sonraki anlatımlarında dokusal etkilerden uzak, daha rafine daha yumuşak geometrik işler oluşturmuştur. “O bir tür görsel kod geliştirdi- nihayetinde erkek figürlerin çoğunun dikdörtgen başları vardı ve dişilerin üçgen başları (sert bir rüzgarla esen saçları) vardı.”<sup>210</sup> Figürlerinde cinsiyet ayrımını sembolik kodlarla belirtmiştir.

“Chadwick’in 1960’tan sonraki yapıtları daha anıtsal ve düz kütleli biçimlerden oluşmaya başlamıştır. Bunlar, organik niteliklerin bastırılmasıyla tam anlamda soyuttur.”<sup>211</sup> Bu çalışmalarını genellikle açık havada sergilenen nitelikte büyük ölçekli çalışmalardır.

<sup>208</sup> Bu paragraf internet sitesinden [http://tr.wikipedia.org/wiki/Lynn\\_Chadwick](http://tr.wikipedia.org/wiki/Lynn_Chadwick), Erişim Tarihi: 16.09.2014, kaynak alınarak yazılmıştır.

<sup>209</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 307.

<sup>210</sup> <http://www.blainsouthern.com/artists/lynn-chadwick>, Erişim Tarihi: 16.09.2014.

<sup>211</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 307.

Sanatçının figürlerinde biçimsel olarak organik ve keskin planlar yer almıştır. Figürlerin hareketleri olabildiğince doğal ve gündelik yaşamdan anlık kareler içermektedir. Sanatçının günümüz tarihlerine yakın bir zamana kadar yaşaması, eserlerinde dönemsel değişiklikler ve biçimsel farklılıkların, belli süreçlerini izlememize yardımcı olmaktadır.



**Resim 93:** Lynn Russell Chadwick, İzleyiciler, Stroud Lypiatt Park'taki Lynn Chadwick, Gloucestershire/UK, 1960, tunç, yükseklik 233cm.



**Resim 94:** Lynn Russell Chadwick, Yüksek Rüzgar IV "High Wind IV", Stroud Lypiatt Park'taki Lynn Chadwick, Gloucestershire/UK, 1995, bronz, ölçüleri 175 x 67 x 120cm.



**Resim 95:** Lynn Russell Chadwick, Bankta Oturan Çift "Sitting Couple on Bench", Stroud Lypiatt Park'taki Lynn Chadwick, Gloucestershire/UK, 1990, bronz, ölçüleri 130 x 141 x 122cm.



**Resim 96:** Lynn Russell Chadwick, İki Yatan Figür IV "Two Reclining Figures IV", Osborne Samuel Galeri, Londra, 1973, bronz, 21 x 40 x 30cm.

## BÖLÜM 2

### XX. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNDE DEĞİŞİM

#### 2.1.1960 YILINDAN GÜNÜMÜZE HEYKEL SANATINDA ÇAĞDAŞ VE POSTMODERN OLUŞUMLARLA BİLİKTE İNSAN FİGÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM

##### 2.1.1. 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumlarla Birlikte İnsan Figüründeki Değişimi Etkileyen Faktörler

Yirminci Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Modernizm'den kopuş görülmüştür. Yerini Çağdaş ve Postmodern bir algıya bırakmıştır. 1960 sonrası sanat ilk zamanlar Çağdaş olarak nitelendirilmiştir. 1960'lı yıllarda mimaride görülen Postmodern yaklaşım ise daha sonra 1970'li yılların sonunda görülmüş, 1980 yıllarında sanatta Postmodern dönem olarak yer almıştır. Kimi sanat tarihçilerine göre 1960 sonrası Postmodern dönem olarak incelenmektedir. Bu çalışmada sanat oluşumlarına ayrı zamanlarda değinmek yerine, 1960 sonrası içinde Çağdaş ve Postmodern oluşumlar olarak yer verilmiştir.

Modern dönemde Avrupa'daki savaşların etkilerinin sonucunda oluşan yıkımlar ve sanatçıların Amerika'ya göç etmesi, ABD'nin tüm dünya genelinde güçlenmesi ve iktidar sahibi olması sanatın merkezine yön vermiştir. Sanat Avrupa'dan Amerika'ya taşınmıştır. Ağırlıklı olarak ABD'de uygulanmış biçim ve görüş doğrultusunda işler üretilmiştir. "1960 sonrası sanat metni için yapılan açıklama ve sınıflandırmalar, ülke başlıkları altında verilmemiştir. Daha ilginç, kayda değer sanatçıların hemen tüm dünyadaki sanat merkezlerinde yaşamaları, ilgi odağı olmaları ve tek bir ülkenin sınırları içinde kalmamalarıdır. Bu duruma paralel olarak, çağdaş sanat yaratıcılarının eser ve düşünceleri, iletişim araçlarıyla süratle uluslar arası düzeyde yayıldığından ve yalnız ortaya çıktığı ülkede değil tüm dünyada paylaşıldığından, sanatsal olaylar artık ülke özelliklerine göre değil, uluslar arası kriterlere göre değerlendirilmektedir."<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2013, s. 777.



“ABD’de 1960’lı yıllar Küba füze krizinin, Başkan Kennedy suikastının, Amerikan toplumunda bir salgın haline gelen şiddetin başka bir kurbanı olan Martin Luther King Jr. Liderliğindeki Sivil Haklar Mücadelesi’nin, Vietnam Savaşı’nın ve savaş karşısında giderek tırmanan protestoların çağıydı. Avrupa’da ise böyle dramatik bir olaylar dizisi yaşanmamıştı; genç kuşakların yaşlılara karşı isyanının en dikkat çekici örneği, 1968’de Paris’teki öğrenci ayaklanmalarıydı; bu olaylar da ertesi yıl General de Gaulle’un istifa etmesine neden olmuştu.”<sup>213</sup> Sanatta olduğu gibi ülkelerde de sosyokültürel değişimler oluşmuştur. Bu yılların diğer önemli gelişmeleri;

“1961, Berlin Duvarı’nın inşa edilmesi,

1962, Mide bulantısına karşı kullanılan ‘Thalidomide’ adlı ilacın anne karnındaki bebekte hasara yol açtığı belirlenmesi,

1963, Kalp ameliyatı sırasında kan dolaşımının devamını sağlamak amacıyla ilk yapay kalp kullanımı, Polaroid Land Camera’nın renkli versiyonunun satışa çıkması,

1964, Ayın yüzeyinin ilk yakın çekim fotoğrafları,

1966, Çin’de Kültür Devrimi’nin başlaması,

1967, Britanya’da kürtaj ve eşcinselliğin suç olmaktan çıkarılması, İlk sentetik DNA’nın üretilmesi,

1968, Paris’te öğrenci isyanları,

1969, İngiliz –Fransız yapımı süpersonik yolcu uçağı Concorde’un ilk denem uçuşunu gerçekleştirilmesi, Neil Armstrong’un ayda yürüyen ilk insan olması”<sup>214</sup>dır.

Dünya’da olumlu olumsuz gelişim ve değişimler dönemin sanatçıları etkilemiş ve sanata bakış açılarının değişmesine sebep olmuştur. Yeni bir gerçeklik kavramı değişimi söz konusudur. Sanatçıların eserlerinde yaşadıkları dönemin etkileri görülmektedir. Kadınların toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasal ve yaşamlarının her alanında

---

<sup>213</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 251.

<sup>214</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 248, 249.

karşılaştıkları eril iktidara karşı harekete geçmeye başlamaları, Feminist Sanatın habercisiydi. Bu yıllarda kesin tanımlanabilir bir gerçeğin olmadığı görülmüştür. Bu dönemde gerçeklik, topluma, olaya, kişiye göre farklılık gösterdiği anlaşılmıştır. Buna bağlı olarak bazı ideolojik kavramlar sorgulanmaya başlanmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında moda, tekstil, reklamcılık ve grafik sanatları daha çok önemsenmiştir. Bu sebeple Pop sanat, Happening gibi yeni sanat oluşumları ortaya çıkmıştır. Pop sanatı ve diğer sanat oluşumlarının üzerinden yapıt oluşturan sanatçıların eserlerinin çoğu kısa ömürlü olmaktadır. Sergilenmek üzere yapılan bu eserler, sergi sonunda atılırlar ya da performatif bir eylemi canlandıran sanatçının anlatımı yaşanan o an içinde kalmaktadır. İzleyici oradaysa şahit olur ve deneyimlerdi ya da gelişen teknoloji sayesinde fotoğraf ve kamera ile görüntüler kayıtlanırdı.

1960 sonrasında sanatsal oluşumlarda izm'ler görülmemektedir. Bunun yerine Pop Sanatı, Yeni gerçekçilik, Happening, Fluxus, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Postmodern dönem vb. gibi evreler yer almaktadır. 1960 sonrası ortaya çıkan sanat oluşumlarının bir kısmında insan figürü görülmemektedir. Bu yıllardan günümüze insan figürü heykellerde farklı malzeme ve kavramlarla sanatçıları tarafından üretilmeye devam etmiştir. Ancak 1960 yıllarından sonra yer olan sanat oluşumlarıyla birlikte sanatçı bedenleri ve gerçek beden sanata dahil olmaya başlamıştır. Artık Heykel sanatı, sadece insan bedeni, soyut ya da hazır malzemeye dayalı formlar değildir. Heykel sanatının açılımı genişletilmiştir. “Zira en önemli yenilik 20. Yüzyıl sanatında bedenın bizatihi sanatsal bir araç haline gelmesidir. Beden sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatsal eylemin etkin öznesi ve zemini konumuna geçmiştir. 20. yüzyıl boyunca sanat yapıtları gerçeklik boyutundan kopmuş, bu da bedeni sanatın ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak ön plana çıkarmıştır.”<sup>215</sup>

“1970’ler, Amerika’nın Vietnam macerasının acı bir yenilgiyle son bulmasına, Watergate skandalı sonrası ABD Başkanı Richard Nixon’ın istifasına, Lübnan’da kanlı bir iç savaşın başlamasına, Şili’de Başkan Allende’nin devrilmesine, İsrail, Mısır ve Suriye Arasında Yom Kippur Savaşı’na, Türkiye’nin Kıbrıs çıkarmasına, İran’da Şah’ın

---

<sup>215</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, Cilt. 3. 353.

devrilmesine ve Rusya'nın Afganistan'ı işgaline tanık olunan yıllardı. Avrupa'da, IRA'nın Britanya'da, Baader-Meinhof kent gerillası grubunun Batı Almanya'da, Kızıl Tugaylar'ın İtalya'da gerçekleştirdiği eylemler de dahil olmak üzere birçok terör eylemi yaşandı. Ayrıca Ortadoğu'daki başlıca üreticilerin girişimiyle 1973'te ham petrol fiyatlarında ani artış ortaya çıktı ve bunun sonucunda ağır bir ekonomik kriz baş gösterdi. 1960'ların sön dönemine damgasını vuran yabancılaşma duygusu sonraki on yıllık dönemde de devam etti ve 1930'lardan beri ilk kez bu denli siyasallaşan avangard sanatta yansımaları buldu.”<sup>216</sup> Bu yıllarda sosyokültürel değişim bunlarla sınırlı kalmamıştır.

“1970, IBM'in bilgisayar verilerini kaydetmek üzere disketleri geliştirmesi,

1971, İsviçre'de kadınların oy kullanma hakkı tanınması, ABD'nin uzay araştırma aracı Marine IX'un bir başka gezegenin (Mars) yörüngesine giren insan yapımı ilk nesne olması,

1972, Münih Olimpiyatları'nda İsrail ekibinin 11 üyesinin Arap militanlarca öldürülmesi, Evde kullanıma yönelik ilk video kaset kayıt cihazlarının piyasaya sürülmesi,

1973, Süpermarketlerde ilk barkodların kullanıma girmesi, İlk renkli fotokopi makinesinin piyasaya çıkması (Japonya),

1974, Portekiz'de solcu devrimin kansız bir darbeye sonuçlanması,

1975, İlk kişisel bilgisayarın piyasaya sürülmesi,

1976, Süpersonik Concorde yolcu uçaklarının Atlantik'in iki yakası arasında düzenli seferlere başlaması,

1977, New York'ta ilk AIDS kurbanlarının ortaya çıkması,

1978, Jonestown'da 900'ü aşkın insanın toplu intiharı, Guyana, İlk tüp bebeğin doğumu (İngiltere),

---

<sup>216</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 297.

1979, Margaret Thatcher'in Britanya'nın İlk Kadın başbakanı olması, uydu üzerinden televizyon yayınının başlaması.”<sup>217</sup> Her geçen gün gelişen bilimsel çalışmalar, ekonomik, askeri, siyasi, teknik, bilimsel anlamda bazı devletlerin daha da güçlenmesi, okuryazar oranının artması, tıp alanında önemli gelişmeler yaşanması, toplumların daha hızlı eğitilmesine olumlu gelişmelerdir. Ancak popüler kültürün yaygınlaşması ile birlikte, kitle ve tüketim toplumu meydana gelmiştir. Bu dönem üretilen yapıtlarda seks, şiddet, çöküş gibi temalarla aşırılık, aykırılık gibi kavramları vurgulamışlardır. 1970'li yıllarda yapılan performansların çoğu tehlikeli olmuştur. Sanatçılar bedenleri üzerinde deneyimlerin sınırlarını zorlamışlardır.

20. yüzyıl öncesi sanatta iktidarın istekleri doğrultusunda, sonrasında iktidara eleştiri olarak eserler üretilmiştir. Kimi zaman da iktidarın normlarına göre şekillenmiştir. Foucault, insan bendinin siyasete dahil olma biçimini şöyle tanımlar: “İktidar ilişkileri (bedene) doğrudan müdahale eder: onu kuşatır, damgalar, eğitir, işkenceden geçirir, belirli görevleri yerine getirmesi, törenlere katılması, etrafına birtakım işaretler göndermesi için zorlar.”<sup>218</sup>

“Demek ki eskiden iktidar bir bedene etki eder ve beden de bu baskılamaya başkaldırırken görünüşe göre iktidar artık bedene, oldukça belirgin bir biçimde, kendini koruma ve bilinebilirlikle ifade edilen bedensel tutkular üzerinden etki ediyor ve böylece temel bir kimlik duygusunu duygusallıkla kavrama ya da serbest bırakma yollarımızı da düzenliyor.”<sup>219</sup> Butler, eskiden iktidarın bedenlere etki ettiğini düşünse de günümüzde de iktidarın belirlediği ideal insan formları devam etmektedir. İktidar bunu uygulamış olduğu rejimlerin baskısı ile insan bedenlerine yansıtır. Elbette iktidarın belirlemiş olduğu proto-tiplere uymayanlar, farklı bir yol izlemiştir. Kendilerine yeni normlar oluşturmuşlardır. Kişiden kişiye ifade biçimleri değişmiştir ve tek düzelikten çıkmışlardır.

---

<sup>217</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 293, 294.

<sup>218</sup> Judith Butler, “Bedenler ve İktidar, Tekrar”, **Cogito**, Sayı: 70-71, Yaz 2012, s.275.

<sup>219</sup> Judith Butler, “Bedenler ve İktidar, Tekrar”, **Cogito**, Sayı: 70-71, Yaz 2012, s. 287.

Toplumsal düşüncenin yerini alan sanat, toplumun bir sistem olarak kendi bütününde olanların farkına varıp, değerlendirerek, belgeleme ve düşünme yolundan biridir. “Beden aynı zamanda toplumsal düşünce ve sureti döngüsünün yarattığı değişim, dönüşüm ve gerilimleri ve güncelliğin sonsuz bugününde akmakta olan zamanı hayal kırıklığıyla, kötü niyet ya da umursamazlıkla tespit etmemizi, kaydetmemizi, ölçmemizi sağlayan bir tanıktır.”<sup>220</sup> İnsan bedeninin yaşama tanıklık etmesi, doğumdan ölüme kadar iklimlerin, savaşların, baskıların, fiziksel şiddetin izlerini taşıması elbette sanatçılar tarafından işlenecek en başat konuydu.

“Tahakküm mücadelesinin merkezi olan beden, üzerinde etki eden çeşitli muhalif güçler tarafından biçimlendirilir ve yeniden biçimlendirilir. O halde beden, radikal bir özcülük-karşıtlığıyla kavranır: ‘İnsanın hiçbir şeyi –bedeni bile- kendini tanıma veya başka insanları anlama için bir temel teşkil edebilecek kadar sabit değildir.’ Beden yüzeyinde ‘geçmiş deneyimlerin izini’ taşır: ‘beden (dil tarafından belirtilen ve fikirler tarafından eritilen) olayların kaydolma alanı, (tözsel birlik kuruntusunu yüklemeye çalıştığı) Ben’in çözülme yeri ve sürekli aşınan bir hacimdir.”<sup>221</sup> 1970’lerin avangard sanatlarından biri de beden üzerine yapılan sanattı. On yıl önce etkili olmuş Performans Sanatının ve Çevresel Sanatın uzantısıydı. Bu dönemin teorisyen ve eleştirmenleri, bu sanatı manevi benlik için tehlikeli olduğu düşünmüşlerdir. Bir grup sanatçı ise, fiziksel ve manevi tehlike düşünceleri arasındaki ayrımın yapay olduğunu düşünmüşlerdir. “Ayrıca, bedenlerini kullanmalarının ya da bedenlerine kötü muamelede bulunmalarının da dikkat çekmenin, özellikle de sekse ve şiddete her zaman düşkün olmuş medyanın dikkatini çekmenin kestirme yolu olduğunu anlamışlardı.”<sup>222</sup> Bu yılların sanatçılarından Chris Burden, 1971’de kendini kolundan silah ile vurdurup, yapmış olduğu eylemin sonucunu sanat eseri olarak sunmuştur. Sanatçıların Yirminci Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat yaparken ifade araçlarını değiştirmeleri ve alternatif arayışları bu tip eylemlerin sanat olma olasılığını doğurmuştur. Artık insan figürü bir kısım sanatçıya göre, ne heykel de ne de resimde olduğu gibi, durağan değildir. Biz bu eylemleri video

---

<sup>220</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bakiştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, Cilt. 3, s. 286.

<sup>221</sup> Lois McNay, “Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması”, **Cogito**, Sayı: 70-71, Yaz 2012, s. 318.

<sup>222</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 314.

ve fotoğraf aracılığıyla belge olarak inceleme olanağı bulmaktayız. Kalıcı bir nesnellikten ziyade geçicilik olgusuyla işlenerek yapılmış çalışmalardır.

Öte yandan 1970’li yılların son dönemlerin de heykel sanatında oluşturulan figüratif heykellerde süper gerçekçi arayışlar görülmüştür. Bu arayışlar heykel sanatına talebi artırmıştır. Sanatçılar, dönemin kimyasal ve teknik olanaklarından yararlanmışlardır. Beden Performanslarının cesaretine karşın, hala kütleli, biçimci heykel anlayışı devam etmiş ve talep görmüştür. Figüratif heykel yok olacaktı gibi zannedilse de aksine farklı çıkışlar yakalamıştır. 1980 sonrasında Heykel Sanatı da değişim göstermeye başlamış ve sanatçılar daha farklı yorumlamalar getirmiş, ancak insan figüründen vazgeçmemişlerdir.

“Amerika’da ‘1980’e kadarki 30 yılda, hafta hesabıyla 1566 haftada, 2500 yeni müze açılır. Yani haftada bir müzeden daha yüksek oran’ Bu müze patlaması sırasında avangardın tarihsel örnekleri koleksiyonların gözdeleleri arasına girer; geleneğe işlenir. Seçkin ‘yüksek kültür’ avangardı müzeleştirip Modern Sanat Tarihine eklemelerken, ‘aşağı’ kitle kültürü de avangard stratejileri kendine mal eder. Avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri, medyanın ve eğlence dünyasının standart trükleri arasına girer. Aykırılık sıradanlaşır. Zaten yürürlükteki kültürel politikalar, ‘yüksek’ ile ‘aşağı’, seçkin ile popüler sanatın harmanlanması yönündedir. Baudrillard, ‘ sanatın, gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözülmesinden’ söz eder. Ona göre her şey estetikleşmiş, ‘güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, iyi ve kötü arasında ayırım yapabilmek imkansızlaşmıştır.’ Buna ‘değer salgını veya metastazi’ der.”<sup>223</sup> Çok sayıda kurulan müzeler, modern sanat eserleriyle dolup taşmış, buna karşılık sanatçılar farklı bir rota izleyip, sanatın izleğini değiştirmişlerdir. 1960 sonrası ortaya çıkan oluşumlar ve sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu hareketler, modernizmden farklı olarak yüksek kültür seviyesinde görünen sanatı, alışıla ederek sıradanlaştırmıştır.

1980’lerde yaşanan önemli olaylar: “ ABD ve Batı Avrupa’da 1980’lerde yaşanan ekonomik patlama, bütün sanat dallarının gelişmesine neden oldu. 1980’ler, siyasal bir ölçüde teknolojik anlamda çelişkilerle dolu bir dönemdi. Britanya ile Arjantin arasındaki Falkland Savaşı, savaş diplomasisinin karanlık günlerine geri dönüldüğünü

---

<sup>223</sup> Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 24,25.

haber veren yeni –sömürgeci- bir gelişmeydi. Aynı saptama, Amerika'nın küçük Karayip adası Grenada'yı işgali için de söylenebilir. Challenger uzay mekiğinin başına gelen felakete, televizyonların başındaki milyonlarca izleyici de tanıklık etti ve bu olay, kamuoyunun süregelen teknolojik ilerlemelere güvenini sınayan, sarsan bir gelişme oldu. Yine de CD çalarların, ilk taşınılabılır dizüstü bilgisayarların piyasaya çıkmasıyla birlikte, teknolojinin ev ortamı üzerindeki etkisi giderek arttı.

İki büyük siyasal sistem olan komünizm ile kapitalizm arasındaki rekabet sürmekteydi. Ancak Pekin'de Tiennanmen Meydanı'nda yaşanan katliam, Çin'de liberalleşme süreci olarak görülen dönem açısından acı bir gerileme oldu. Doğu Avrupa ve Almanya'daki gelişmeler ise, Çin'de yaşananları dengeleyecek karşıt bir unsur olmanın ötesine geçti. Polonya'da 'Dayanışma'nın seçim zaferi ve oyun yazarı Vaclav Havel'in demokratik Çekoslavakya'nın devlet başkanı seçilmesiyle doruğa çıkan 'Prag Baharı'nın ardından, komünist uydu devletler Sovyetler Birliği sultasından kurtulmaya başladı. Dönemin en fazla yankı uyandıran siyasal gelişmesi, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla iki Almanya'nın birleşmesiydi. İronik biçimde bu gelişmeye, Batı demokrasilerinde 1970'lerdeki petrol krizinin yol açtığı ekonomik krizden beri gözlenen en kötü bunalımın habercisi olan bir ekonomik durgunluk eşlik etmekteydi. ”<sup>224</sup> Rusya Kiev 'de 1986'da Çernobil patlaması yaşanması sonucunda, yayılan radyasyon insanların ölümüne yol açtı. Yayılan maddenin etkileri zehirlenen doğa ile birlikte gelecek nesillerin sağlıklarında olumsuzluklara sebep olmuştur.

Heykel sanatı ve çevresel çalışmalar 1960'lardan bu yana devam etmekteydi. Kamusal alanda yapılan heykelle, müze ve galerilerde yer alan heykel giderek birbirinden ayrılmıştı. Bir mekana kalıcı olarak yapılan heykellerin modasının geçtiği düşünülmüştü. Aynı zamanda tümüyle soyut ifade biçimlerinin içine sıkışmış gibi düşünüyorlardı. Bir zamanlar kamusal alan için Henry Moore'un yapmış olduğu heykeller, mekanlarına uygun görülürken, artık figürlerinin fazla özgül olduğu düşünüldükçe eleştirilmiştir. 1980'lerde Britanya'da yapılan heykel çalışmaları uluslar arası alanda dikkat çekmiştir. Bu dönemin heykeli figüratif ve soyut öğelerin birleşiminden oluşmuştur. Soyut sanat eserlerinin üretildiği dönemden postmodernist

---

<sup>224</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 333.

sürece geçildiğinde 1980’lerde figüratif sanat tekrar geri dönülmesidir. Lakin insan figüründen sanatçılar hiçbir zaman tam olarak vazgeçmemiş ve her zaman eserlerinde icra etmişlerdir. Non-figüratif çalışmaların üretim çokluğuna rağmen birçok sanatçı geleneksel heykel yöntemleriyle üretimlerini sürdürmüşleridir. Bu yıllarda çevre hareketi öne çıkmış olup, iktidar ve otorite kavramları üzerine sanatçılar yapıtlar üretmişlerdir. İnsan’ın merkez alındığı üretim oluşmuştur. Bu oluşumlar Postmodernizmin başlamasına sebep olmuştur. “Postmodern görüşe göre insan sürekli bir oluşum içindedir. O her an çevresini yorumlayarak ondan etkilenir ve bu etki sonucu değişir. Ayrıca çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler ve onu bir ölçüde değiştirir.”<sup>225</sup> Postmodernizmle ideolojilerin sonu gelmiştir. Yanılsama ve gerçek arasındaki ayırım yok olmuştur. Yeni diye nitelendirilen şeyler artık yeni olmaktan çıkmıştır. Şimdiki zamanda var olan kavramların sorgulandığı andır. 1980 öncesi sanatsal eğilimler farklı varlık göstermişse de, 1980’lerde sanatçılar bu dönemi bütün olarak algılamışlardır. Dönemin sanatçılarının, bütüncül bakış içinde ürettikleri yapıtların hedefleri şöyledir:

“güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak,

sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak,

algılama sınırlarını sorgulamak,

imge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek, sanat kavramını estetikten ayırmak,

süreç/ürün ilişkisini sorgulamak,

galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak,

sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak”<sup>226</sup>tır.

Postmodernizm tanımlamalarında “postmodernizmin, ‘post-‘ ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığını da unutmamak gerek herhangi bir tanıma indirgenmeyecek bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de, postmodernizmin öncelikle

---

<sup>225</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 288.

<sup>226</sup> Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008, s. 11.



modernlikle bir hesaplaşma demek: Bu yönüyle kuşkusuz içinde modernizmin karşıtlığını ya da modernizm öncesini de barındırıyor.”<sup>227</sup> Gibi ifadelerde bulunmuşlardır. 1960’tan günümüze gelirken gördüğümüz postmodernizmin etkileri tüm sanat eserlerinde görülmemektedir. Kimileri bu postmodern bakış açısını tercih etmiştir.

Postmodernizm hakkında Matei Calinescu şu açıklamayı yapmıştır: “ postmodernizm yeni bir gerçekliğin ya da zihinsel yapının ya da dünya görünümünün yeni bir adı değil, insanın birkaç enkarnasyonu içindeki modernlikle ilgili bazı sorular sormasını sağlayan bir perspektiftir. Calinescu şöyle der: ‘Modernlik yüzleri arasında postmodernlik belki de en muzip olanıdır: kendinden kuşkuda ama meraklı, inançsız ama arıyor, yardımsever ama ironik.’”<sup>228</sup> Postmodernite konusundaki saptamaların iç içe geçmesi ve kendi içinde tutarlı bir bütünlük göstermediğinden ‘postmodernite’nin kavramsal niteliklerine uygundur.

1980’li yıllarda postmodern kuramların yaygınlık göstermeye başlamasıyla bu yeni kavramsalılık, “sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kuramlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelik postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onarlı sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır.”<sup>229</sup> Bu dönemin sanatçıları, buldukları sanat disiplini içinde varlıklarını sürdürmek yerine çok disiplinliliği tercih etmiş ve disiplinler arası anlayışı benimsemişlerdir. 1980’lerden günümüze disiplinler arası bu benimseyiş, heykel kategorisi alanında incelenen yapıtları son derece sınırlandırmıştır. Üç boyutlu üretimlerde heykel denmesinin güçlüğü ile karşılaşırız. Enstalasyon, mekana yayılan assemblaj ya da hazır nesne kullanımı artmıştır. Gerekli gördükleri takdirde, video, resim, fotoğraf üzerinden yapıtlarını oluşturmuşlardır.

---

<sup>227</sup> F. Jameson-J.F.Lyotard-J.Habermas, **Postmodernizm**, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, s.10.

<sup>228</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 289.

<sup>229</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 277.

Bu dönemde bir sanatsal üretim biçim olarak parodi, pastiş, alıntı ve kiç (kitsch) gibi kavramlar ortaya çıkmış ve sanatçıların çokça kullandığı bir yöntem olmuştur. Üretilen eserler biricikliğini yitirmiş ve yerini çoğulluğa bırakmıştır. Ayrıca yapı bozumcudur. “Baudrillard’a göre ‘Sanat yapıtı doğadan koparak, onu, bir taklit olmaktan bile çıkarıp, aynısını yapma/modelleme/benzetme (simülasyon) sürecine dönüştürünce, beraberinde çok tehlikeli bir şeyi, her şeyin birbirine benzemesini getiriyor’. Çünkü imgeler kayboluyor, daha önce yapılanlar yeni yapılanlara kaynaklık ediyor ve bu döngü sonsuza dek sürüyor. O zaman da bir tür değişmezlik, bir tür aynılık, bir tür benzeşme ortaya çıkıyor. Bu mantık sanat yapıtına uyarlanınca, sanat yapıtını farklılaştıran öğe ortadan kalkıyor, her şey bir örnek olmaya başlıyor.”<sup>230</sup> İzleyicilerin yapıtın kime ait olduğunu anlayabilmesi için, aynı zamanda sanatçıyı ve düşünce yapısını bilmesi gerekmektedir. Yapılan eserlerin bir kısmında hepsi birbirinin aynı gibi algılanmıştır.

Tüm bu yeni oluşumlara rağmen, heykel sanatında figür günümüzde de devam etmektedir ve sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Kimi zaman beden parçalara bölünerek ya da bir bütün olarak sergilenmiş, hazır malzemeye sentezlenmiş, ya da bizzat beden sergilenmiştir. Yirminci yüzyıl heykel sanatında bu çok çeşitlilik, günümüzde de kabul görmüştür. Sanatçılara ve eserlerine yer verdiğim bölümde bu değişim iyice gözlemlenmektedir.

1990’lı yıllarda yaşanan tarihteki önemli olaylar: “1990’ların başları, ekonomik durgunluğun tekrarladığı, siyasal çalkantıların yükselişe geçtiği bir dönem oldu. Üçüncü Dünya’da yaygınlık kazanmış iç savaşlar, Yugoslavya’nın çözülmesiyle birlikte Avrupa’ya da sıçradı. Dinsel öğeler kadar ırksal meselelerin de rol oynadığı Bosna çatışması Balkanlar’ı kan gölüne çevirirken, Sovyet komünizminin çöküşü Rus İmparatorluğu’nun dağılmasını, Gürcistan ve Azerbaycan gibi bağımsızlığını yeni kazanmış ilkelerde milliyetçi çatışmaların patlak vermesini beraberinde getirdi.”<sup>231</sup> ABD’de yeniden ırkçı ayaklanmalar başlamıştı ve 1993’de Irak’a füze saldırıları yapmıştı. Küresel ısınma sorunu ortaya çıkmıştı. “İslamcı fundamentalizmin yükselişi kontrolsüz bir şekilde sürerken, Afrika hükümetleri de özellikle orta Afrika’nın küçük,

<sup>230</sup> Rifat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Kasım 2013, s. 145.

<sup>231</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 366.

nüfusu yoğun ülkelerinden Ruanda'da yaşanan ürkütücü boyuttaki etnik katliamlara benzer gelişmelerle giderek kargaşa ortamına sürüklendi.”<sup>232</sup> Yine Güney Afrika'da Nelson Mandela liderliğinde ilk çok ırklı hükümet kurulmuştu. İsrail ve Filistin Kurtuluş Örgütü arasında barış anlaşması imzalanmıştı. Fakat İsrail Başbakanı İzak Rabin'in, Ortodoks Yahudi biri tarafından öldürülmesiyle gölgelenmişti. Teknolojik anlamda gelişmeler de devam etmişti. Japonya ilk DVD'leri piyasaya sürmüştü. İnsan bedenine mikroçip yerleştirilmiştir. Kosova'da Arnavutları katleden Sırlara karşı NATO müdahale etmiş ve silah bıraktırmıştı. Dünya genelince çok ciddi bir ekonomik kriz yaşanmıştı.

Bilgi çağı olarak anılan ve hızla gelişim ve değişim gösteren 20.yüzyıl teknolojinin gelişimi, ulaşım ve iletişim ağlarının güçlenmesi bilginin demokratikleşmesini sağlıyordu. Dünya devi sayılan şirketler, yoksul ve nüfus sayısı fazla olan ülkelere, düşük maliyetli ve sosyal güvence sağlanmadan, insan işçiliğine dayalı üretimler yaptırıyordu. Bu elde edilen karlı gelir, 1990'larda küreselleşmenin temelini oluşturdu. Bu yıllarda küreselleşme karşıtı hareketler artmıştı. Asıl karşı olunan, küreselleşme değil, bu isim altında dayatılan toplumsal ve ekonomik politikalar olmuştur. Doğa ile dost, adaletli, insancıl, hak ve özgürlüklere saygı duyulan bir düzendi. Üretimden ziyade tüketim toplumu oluşmuş, sınıfsal farklılıkları yaşam tarzı ve moda üzerinden belirlenir olmuştu. Elbette bu dönemin sanatı da yaşamsal ölçütlere göre belirmişti.

1990'dan günümüze geldiğimizde yapıtlar, 1900'lerde oluşmaya başlayan sanat akımlarının yer aldığı modernizm ve 1960'larda ortaya çıkan yeni kültürler, kavram ve postmodern anlayışı, ayrıca figüratif ve soyut üslupları da benimsemişlerdir. “1990'lar sanatının pragmatizmi, posmodernist eleştirelliği de siler. Nihayetinde artık ‘her şey kitsch, her şey popdur’. Yani bu göstergelerin neyi gösterdiklerini tanımlamak, ayırt etmek artık mümkün değildir.”<sup>233</sup> 20. Yüzyıl sanatını pratiğe dönüştürmüş ve günümüzde de kullanılmaya devam edilmiştir. Bazı sanatçılar kalıcı malzemeleri kullanmayı tercih etse de, bazıları geçicilik olgusu üzerinden organik, hazar görmeye müsait ve yok olabilecek malzemeler tercih edip kullanmışlardır. “1990 sanatçıları

---

<sup>232</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 366.

<sup>233</sup> Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 41.

statükoya kendi iradeleriyle bağlanır, kültür endüstrisi ile ilişkiler bilinçli olarak pozitifdir. Sanatçı, ‘moda ve eğlence endüstrileriyle... etkin olarak flört eder’. Drucker’in gözünde, ‘bugün son derece gelişmiş bir sembolik etkinlik olarak güzel sanatlar, tüketimin ve gösterişin güdümündeki kitle kültürüne daha güçlü bir destek sağlar’. 1990’lar sanatının bir özelliği, ‘ana-akım medya kültürünün malzemelerine ve imgelerine karşı duyduğu müthiş tutkudur.’<sup>234</sup> Yapılan heykellerin içeriklerine baktığımızda, toplumsal, kişisel, çevresel ve var olan sorunlara yönelik dikkat çekme çabasıdır. Bazı sanatçılar bu yapıtları medya kültürünün malzemelerinden yararlanarak üretmiştir. Sanatçıların üretmiş olduğu eserlerin bir kısmında izleyicinin eseri izlemesinden çok yapıta dahil olmasını ve deneyimlemesini isteyen bir eğilim vardır. Bu yıllarda Avrupa ve Amerika’nın dışında Uzak Doğu ve Orta Doğulu sanatçılarda evrensel olarak yer almıştır. Hatta günümüzde Doğu ülkelerinde yer alan sanatçıların ürettikleri eserlerine ilgi büyüktür. Batılı toplumun görmemiş olduğu özgün, etnik, doğu mistisizmi ve felsefesine dayalı eserleri sergilemişler ve oldukça ilgi görmüşleridir. Bazı Uzak doğulu sanatçılar ise kendi toplumlarında yer alan Manga’lara dayalı heykeller üretmiştir. 1990’lı yılların etkisi günümüze de yansımıştır.

2000 yılına girmemizle birlikte, 21. Yüzyılın ilk çeyreğinde dünyamızda gelişen tarihsel olayların bir kısmı şunlardır: 2000Yıllara gelindiğinde dünya devletlerinde Küreselleşme hız kazanmıştı. 2001 yılında 11 Eylül’de New York’taki Dünya Ticaret Merkezine Afgan Terör Örgütü tarafından yapılan saldırı birçok insanın ölmesine sebep olmuştur. Bunun üzerine ABD, Birleşik Arap Emirlikleri ve birçok NATO ülkeleri Afganistan’ı işgal etmiştir. BU olayla birlikte Soğuk Savaş dönemi başlamıştır. ABD’nin karşısındakiler SSCB değil, Radikal İslam Örgütleriydi. ABD müdahaleci tavrını artırarak, Afganistan’da Taliban rejimine karşı askeri operasyonlar düzenlemeye başladı. ABD ikinci büyük hareketini 2003 yılında, kimyasal ve kitle imha silahları bulundurduğuna dair Irak’a düzenledi. Sekiz yıl süren savaş sonunda binlerce insan öldürüldü ve Irak lideri Saddam Hüseyin yönetimini devirip, idam etmişlerdir. Bu dönemde Irak’ta Saddam’ın devrilmesiyle, kamusal alanda yer alan Saddam Hüseyin figüratif anıt heykelini yıkarak, iktidarın devrildiğini sembolik olarak gözler önüne sermişlerdir. İktidarı temsil eden figür heykelleri her zaman şiddete maruz kalmışlardır.

---

<sup>234</sup> Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 41.

İktidarı istemeyen yaşayan toplumların ve bireylerin yok etme arzularını, heykellere uyguladıkları yakıp, yıkararak uyguladıkları şiddet eyleminde görülmektedir. ABD'nin şüpheli yaklaşımından dolayı Orta Doğu Müslüman ilkelerinin hepsi potansiyel terörist olarak görülmekteydi. Barışçıl ve özgür düşünce sahip olan Amerika'nın tutumu gerçeği, Irak'ta Amerikan askerlerinin uygulamış olduğu şiddetin fotoğraflarının yayılmasıyla, tüm dünya gözünde yok olmuştu. 2004 yılında Karadağ Sırbistan'dan ayrılmış ve bağımsızlığını kazanmıştır. AB ülkelerinin sayılarının artmasıyla, sınırları daha da gelişmiştir. 2008 yılında Güney Osetya ve Abhazya bağımsızlıklarını kazanmıştır. 2010 yılında Arap Baharı başladı. Bu yaşanan bahar hazin bir sonbaharı anımsatmaktaydı. Arap halklarının demokrasi, özgürlük ve insan hakları taleplerinden ortaya çıkan toplumsal ve siyasi silahlı ayaklanmadır. Arap ülkelerinde mitingler, gösteriler, iç karışıklık ve çatışmalar yaşanmıştır. Bu ayaklanma ile birlikte birçok Arap diktatörü devrilmiştir. 2013 yılında 31 Mayıs'ta Türkiye'de Gezi Parkı eylem ve direnişleri yapılmıştır. 2014'te İsrail Gazze'ye saldırı başlatmış ve birçok sivil halkı öldürmüştür. 2014'te görülen en önemli olaylardan biri ülkemizin sınırlarını da tehdit etmekte olan, IŞİD Terör Örgütü'nün yaptığı saldırılar ve insanları katletmesidir.

Büyük ekonomik krizler yaşanmış ve bankalarda çöküş yaşanmıştır. Enflasyon değerleri inişli çıkışlı bir hal almıştır. İzlanda iflas etmiş ve AB üyesi Yunanistan'ın ekonomisi dibe vurmuştur. Ekonomik krizlerle birlikte toplumsal ayaklanmalar oluşmuştur. Yaşanan tsunami, deprem, kasırga gibi doğal afetler sonucunda büyük sayıda toplu ölümler görülmüştür.

Çin ve Hindistan ekonomik alanda ciddi büyüme göstermiştir. İnternet ağları gelişmiş, sosyal medya kullanımı yaygınlaşmasıyla bireyler ve kültürler arası gelişmeler sağlandı. İnternetle birlikte hızla küreselleşen dünya, erişilemezlik ölçütünü yitirmiş, büyük bir köy durumuna gelmişti. Artık ülkelerde yaşanan olaylar, iktidarın yandaş medyası tarafından yapılan yayınlarla değil, toplumların sosyal ağların üzerinden paylaşımlarıyla öğrenilir olmuştu. Sosyal medyanın sanat için en büyük getirisi, tüm sanat eserlerine ulaşılabilirlik ve kolay yoldan sanatçılara tanınırlık katmasıdır.

Yakın tarihimizde yaşanan olayların hepsi tüm dünya insanlarını etkilemiştir. Bu etkilene fiziksel ve ruhsal izler bırakmıştır. Sanatçılar da yaşadıkları dönemin teknik koşullarına uygun, kendi algıladıkları biçimlerle insan figürünü şekillendirmiştir. Her bir sanatçının yapıtında farklı etkiler görülmüş, yaşam biçimlerine paralel olarak aynı etkide üretimlerinde de değişimler olmuştur. Günümüz heykel sanatında da insan figürü oluştururken, sanatçılar kişisel meselelerinden ya da dünya da olup biten olaylardan etkilenmişlerdir. Bazen eser yoluyla bize mesaj vermek isterken, kimi eserde mesaj kaygısı görülmemektedir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı heykel sanatındaki beden temsilleri üzerine farklı yorumlamalar getirmiştir. “-temsil düşüncesindeki araya mesafe koymak boyutu açısından-, çünkü artık temsil diye bir şey yoktur. İmgeler bizi bir anda çıplak bir hakikatle karşı karşıya bırakmaktadır, bu artık benimseyemez olduğumuz bir hakikattir, çünkü temsili yaratan sembolik ve metaforik anlam buharlaşmıştır. Beden bir bakıma kendisiyle örtüşmektedir, öte yandan özneleştirilmesi de nesnelleştirilmesi de mümkün değildir. Bir et parçası, buruşuk bir surat, sebepsizce olduğu yere dikilmiş bir siluet gibidir. Cinselliğin tuhaf, daimi fakat arzudan, fanteziden, yoksun varlığının da kaynağı budur.”<sup>235</sup> Bu gelişim, sadece plastik sanatlarla kalmayıp, dans ve tiyatro sanatı için de geçerlidir.

“Bu gelişmelerin vardığı noktada ‘yüzyıl sonunda’ beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem nesnesi haline gelmiş ve en önemlisi her an, her yerde –fotoğraf ve video görüntülerinde- daimi bir varlık kazanmıştır.1990’lardan itibaren sanatta yüzde seksen, hatta yüzde doksan oranında bedenin bir nesne olarak ele alındığı görülür. Sanat bedeni göstermediği zaman da onu üretici ve performer sanatçı haliyle kullanmakta, sanatçı bu durumda yapıtların yaratıcısı olmaktan çok kendisi bir yapıt, bir etiket olmaktadır.”<sup>236</sup>

Geçmişten günümüze heykel sanatının tarihine baktığımızda, mitler ve dinlerden yola çıkan heykeller, yerini isimlerini 20. Yüzyılda oluşturduğumuz akımlara bırakmıştır. Her bir dönemde farklı üslupsal hareket görülmüştür. 20. Yüzyılda Modernizmle

---

<sup>235</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, Cilt. 3, s. 357.

<sup>236</sup> Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, Cilt. 3, s. 356.

birlikte izm’li akımlar oluşur ve geçmişe, akademiye, kurumlara, kendinden bir önceki akıma tepki olarak yeni akımlar oluşmuştur. Her gelen akım yeni bir üslup ve bakış açısı ortaya çıkarmıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısında Çağdaş ve Postmodernist oluşumlarla birlikte biçimlerin yanına kavramlar ve bedeninin ta kendisi gelmiştir. Günümüzde ise tüm bunları özümsemiş ve çağının gerektirmiş olduğu söylemleri oluşturmak adına figür heykel oluşturmaya ya da beden kullanılmaya devam etmektedir.

Bedenin bizatihi sanat ürünü haline gelmesine rağmen, öncelikli olarak 1960’lardan günümüze insan figürünü işleyen nesnel, canlı bedene dayalı olmayan, heykel ve heykeltıraşlara yer verilip, birkaç örnekle bedeni ile sanata yön veren sanatçılara değinilmiştir. İnsan figürünün fiziksel ve kavramsal değişimlerinin yanında, sorgulayan sanatçının canlı bedeni kullanımı ve nasıl yorumladığını incelenmiştir.

### **2.1.2. 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumlarla Birlikte İnsan Figüründeki Değişimin Yer Aldığı Sanat Akımları**

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren heykel sanatında insan figürünün yer aldığı akımları tek tek incelenerek, 1960 yılından günümüze geçirmiş olduğu değişimleri, oluşan sanat akımlarının etkisiyle heykelde insan figürüne nasıl yansıtmakta olduğu gösterilmektedir. Akımların bir kısmında geleneksel heykelle yönelik figürler görülmesine de, malzeme yerine bedenin kendisinin bizzat yer alması sebebiyle kısa da olsa yer verilmektedir. Modernizm’i reddeden sanatçılar farklı bir yol izlemekte ve büyük bir hızla değişim göstermektedirler. Bu yıllarda oluşan akımlar, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Fluxus, Happening, Performans Sanatı, Beden Sanatı, Feminist Sanat, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Kavramsalılık, Postmodern Dönemde Heykel, Hiper Realizm’dir. 1960 sonrası oluşan sanat akımlarının değişen algısıyla insan figürüne bakışı gözlemlenip, sanatçıların bedeni görme ve ifade etme biçimlerine yer verilip, uyguladıkları yöntemlere değinerek, kısaca akımlar belirtilmektedir.

#### **2.1.2.1. Pop Sanat**

Pop sanat, önce İngiltere’de sonra Amerika’da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan ve popüler kültüre ait imgeleri kullanan sanat oluşumudur. ‘Pop’ sözcüğü Richard Hamilton adlı sanatçının ‘Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?’ eserinden yola çıkarak verilmiştir. “Yapıtta yarı çıplak bir vücut geliştirmecinin cinsel

organı seviyesinde tuttuğu abartılı boyutlarda, kırmızı bir lolipop üzerinde ‘POP’ yazıyordu.”<sup>237</sup> İlk kez ‘pop’ terimini İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway kullanmıştır. “Fakat sözcük 1963’te New Yorklu eleştirmenler tarafından tekrarlanınca moda olur. Bu dönemde modern sanat Fransa yerine New York Okulu egemenliğindedir, New York sanatsal yaratının uluslar arası merkezi haline gelmiştir. Perre Restany’e göre pop corn (patlamış mısır) ve pop song (moda şarkılar) arasındaki Amerika hiç ayırım yapmaksızın her şeyin içine pop katmıştır. Yeni gerçekçiler, birleştirmeciler, yeni-figüratifler pop teriminde toplanırlar.”<sup>238</sup> Pop sanatçılar ilk evrede insan imgesini kaynak almış, ikinci evrede ise kitle iletişim araçlarının etkisiyle, değişen çevresel faktörler ve dünyayı algılayış biçimi önem kazanmıştır. Pop sanatı İngiltere’de başlangıç olarak görülse de Amerikan sanatçılar tarafından üretilen yapıtlar ve kitle kültürü üzerine etkileri yönünden, ağırlıklı olarak Amerika üzerinden yön bulmaktadır. Avrupa’lı sanatçılar da pop eserler üretmişler, fakat bayrağı Amerikalılar göğüslemişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrası, ekonominin gelişmesine paralel olarak tüketim kültüründeki artış, Amerikan varlığında Pop sanatın gelişmesine neden olmuştur.

Amerikalı pop sanatçılar, gazete ve dergi resimleri, resimli roman, yiyecekler, giysiler, reklamlar gibi her türlü kültür ürünü ve nesnelere ilgi duyup, eserlerinde kullanmışlardır. “Pop akımının ‘tutmasını’ kolay anlaşılabilirliğine bağlayan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yerle bir eden bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmiş, Pop’u bir tür ‘reklam estetiği’ olarak nitelendirmiştir. Güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten ‘reklamcı’ figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için Rosenberg’in eleştirisinin pek bir anlamı yoktur; Pop, tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayırımı yapmaksızın ele alır. Amerikan sanat ortamında eleştirmenlerin kolay kolay geçit vermediği Pop akımı, yine de çok kısa sürede galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almış; yalnızca ABD’de değil

---

<sup>237</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, 484.

<sup>238</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 295.



çeşitli Avrupa ülkelerinde de 1960'lara damgasını vuran başlıca akım haline gelmiştir.”<sup>239</sup>

Pop sanatta, sanatın figüratif olana ilgi azalıyormuş gibi görünse de figür hala yer almaktadır. George Segal heykellerinde figür pop kültürü ile birleşerek izleyiciye sunulmuştur. Bu gerçeklik arayışı daha ileriye gidip, Hiper real çalışmalara yön verici olmuştur.1960'lı yılların sonunda, Pop art, şöhretini yitirmeye başlamış, bu dönemde yer alan sanatçılar, benzer oluşumlarla yapıt üretmeye devam etmişleridir.

### **2.1.2.2. Yeni Gerçekçilik**

Nouveaux Réalistes (Yeni Gerçekçiler), Fransız sanat eleştirmeni tarafından Avrupalı sanatçıların bir araya gelerek oluşturduğu grubun adıydı. Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek için kurulan akım, Fransa'da, Pierre Restanty tarafından, “remi olarak 26 Ekim 1960'ta Yves Klein'ın Paris'teki evinde kurdu.”<sup>240</sup> Batı dünyasından gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak meydana gelmiştir. Bulunduğu çağa tanıklık etmiş ve yol gösterici olmuştur. “Çıkış noktası, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancıdır. Yeni gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'e (1930-2003) göre, ‘tüm dillerin ve üslupların tükendiği bir nokta’ söz konusudur. Yeni gerçekçilik ise, ‘artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül’ değildir. ‘Peki ne öneriyoruz?’ diye sorar Restany ve şöyle yanıtlar: ‘gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisini algılanmasının o tutku dolu macerasını.’” Diye açıklama yapmıştır. Yeni Gerçekçilerin eserlerinin pek çoğu ‘yaratıcı yıkım’ sınıfındandır ve aksiyonların ya da performansların sonucunda oluşturulmuştur. Bu akımın en öne çıkan sanatçılarından bir Yves Klein olup, Niki de Saint Phalle'de bu akımda bir dönem yer almıştır.

---

<sup>239</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 161, 162.

<sup>240</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, 496.

### 2.1.2.3. Fluxus

Fluxus, uluslar arası avangard bir grup olarak Litvanya’da kurulmuş ve Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından ismi verilmiştir. Bu oluşum üslup değil, bir tavır ve karşı duruştur. George Maciunas 1960 yılında tarafından yazılan Fluxus Manifestosu’nda en radikal hareket olan Fluxus’un amaçlarını sıralamıştı. “Manifestodaki ateşli söylemden de anlaşılabilir gibi, Fluxus, özünde, 1960’lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir ‘akım’ olarak nitelendirilmemesine karşın ‘akış’ anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya’dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York’a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir.”<sup>241</sup> Bu tavra göre sanatçıların amaçları; “insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır.”<sup>242</sup> Fluxus sanatçıları estetik kaygıları geri plana itip, düşünüş biçimleri doğrultusunda sanat fikrini tamamen yıkamadılarsa da sanat içinde ele alınabilecek malzeme ve yöntemlerin sınırlarını genişleterek önemli katkı sağlamışlardır.

Sanat ve hayat arasındaki sınırları eritme çabası gösteren sanatçıların eserlerine, geleneksel malzemeyi dışlayan kalıcılık yerine geçiciliği tercih eden tavırları ve biten yapıtlardan ziyade üretim aşamasındaki süreç ve an’ı önemsedikleri için günümüzde fotoğraf aracılığı ile ulaşmıştır.

Fluxus ruhunu en iyi yansıtan ve geliştiren sanatçı Joseph Beuys’dur. “Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus’un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır.”<sup>243</sup>

<sup>241</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 203.

<sup>242</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 204.

<sup>243</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 206.

#### 2.1.2.4. Happening

“Happening görsel sanatların ve şiir, müzik, dans, tiyatro gibi sanatların öğelerinin birleşmesinden oluşmuş bir sanat, etkinlik türüdür. Bütün sanatları içeren tümsel bir sanat türü veya sanatın tiyatrolaştırılması denilebilir.”<sup>244</sup> Amerikalı sanatçı Allen Kaprow İtalyan Gelecekçi performanslardan etkilenerek Happening terimini kullanmış ve oluşturmuştur. Bu oluşuma göre çağdaş sanatın sanatçıların ben heykeltıraşım, ressamın demesine gerek yoktur. Sadece sanatçı vardı. Sanatçılar, deneysellik üzerinden yapıtlarını oluşturup en uç noktalarda iş yapmışlardır. Tek bir sanat dalından söz etmekten ziyade, tüm sanat dallarının bir arada bulunarak sınırları eritilmiş ve disiplinler arası sanat oluşumundan bahsetmek gereklidir. Oluşum denen bu yeni türün özelliklerini Kaprow özetle şöyle açıklamıştır:

- “a) Sanat ve yaşam arasındaki sınır alabildiğince akışkan ve belirsiz tutulmalıdır.
- b) Temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı; sanatların, onarlım türevleri ve çevresi dışında, herhangi bir yerden ya da dönemden türetilmelidir.
- c) Oluşumun gösterimi, oldukça aralıklı, kimileyin devinen ve değişen yerlerde gerçekleşmelidir.
- d) Mekan sorunlarıyla yakından ilgili olan zamanın değişken ve kesintili olması gerekir.
- e) Oluşumlar yalnızca bir kez gerçekleştirilmelidir (Zaten, istense bile aynen tekrar edilemez).
- f) Bir süre sonra izleyicilerden tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da tüm izleyicilerin olaya katılması demektir.”<sup>245</sup>

#### 2.1.2.5. Performans Sanatı

Performans sanatı, kökenleri itibariyle 20. Yüzyılda oluşan, Dadaist, Fütürist ve Sürrealist sanatçıların tiyatral olarak sergilediği gösterilere dayanmaktadır. Bu akımlardaki gibi izleyici ve sanatçılar arasında karşılıklı ilişki kurar ve aradaki sınırı

<sup>244</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 321.

<sup>245</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Ekim 2013, s. 331.

yok etmektedir. “1950’li yıllarda bu tür etkileşimler, Allan Kaprow’un (1927-2006) New York’ta sahnelediği oyunlarla gelişmeye başlar. 1960’larda –sanatçıların gösterilerde vücutlarını bir araç olarak kullandıkları sanat çalışmalarını tanımlamak için- ‘Performans Sanatı’ terimi kullanılır. Müzikten, şarkılardan ve danstan da faydalanılan çalışmalar farklı mekanlarda tekrar edilebilmektedir.”<sup>246</sup> Fotoğraf ya da video kayıtları ile sergilenen performans sanatı, bir veya birkaç sanatçıyla, izleyicinin önünde ya da uzakta, kimi zaman bir dakika, kimi zamansa bir saat ya da birkaç gün sürmektedir. Beden Sanatı, Fluxus, Süreç Sanatı yakından ilgili olup, gösteri sanatları ile ortak yönler taşısa da farklılık gösterir ve görsel sanatlar içinden çıktığı kabul edilen öncü bir akım olarak yer almıştır.

“Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir ‘gösteri’ değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüyle ölüm içgüdü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty’nin dediği gibi ‘insan bedenin ancak yaşayarak kavranabileceği’ gerçeği üzerine kuruludur.”<sup>247</sup> Bedeni kendine malzeme seçen Performans Sanatı, bastırılmış tüm duygu, düşünce ve dürtülere yönelik bir başkaldırı olarak gündeme gelmiştir. İnsan bedenini bir eylemi, ifade etme alanı ve aracı haline gelir ve toplumsal ya da kişisel düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşür. Bu bağlamda Performans Sanatı:

---

<sup>246</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 512.

<sup>247</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 222, 223.

“Bir ifade tarzı olarak performans, genellikle \*Beden Sanatı formuna dönüşerek 1960’ların sonlarıyla 1970’lerde ivme kazanmaya devam etti. Performans sanatçıları, devrin daha genel sosyolojik meselelerine doğrudan eğilen eserler yaratıyorlardı. Cinsiyetçilik, ırkçılık, savaşlar, homofobi, AIDS ve çeşitli kültürel ve toplumsal tabular değişik yollarla irdelenip keşfediliyor, canlı ve genellikle uzlaşmaz yaklaşımlarla sorgulanıyordu.”<sup>248</sup>

Performans sanatının tarihçesini yazan ABD’de yaşayan RoseLee Goldberg, bu sanatın dinleyicilere tarafından acıklı ve sansasyonel oluşunu şöyle ifade etmiştir: “Performans sanatçıları bize iki kere görmediğimiz, bazen de asla görmek istemeyi dilemediğimiz şeyleri gösterdiler.”<sup>249</sup> Sanatçıların sergilemiş olduğu performansların arzu edilerek izlenmesi mümkün görülmeyip, bedeni arzu nesnesi olmanın dışına çıkarmışlar ve izleyiciyi tahrik edecek unsurlar yok gibidir. John Cage, Nam June Paik, Gilbert&George, Joseph Beuys gibi daha birçok sanatçı, Performans sanatını icra etmişleridir.

#### **2.1.2.6. Beden Sanatı**

Beden sanatı, sanatçının kendi bedenini kullanmasıyla oluşan sanattır. 1960 yılların son dönemlerinden itibaren oldukça popüler ve çoğu kez sanat dünyasında tartışmalara yol açıp, bütün dünya da yayılmıştır. Beden sanatı Performans sanatı ile de örtüşmektedir. “Beden sanatının izleyicileri pasif gözlemciden dikizciye, aktif katılımcıya kadar geniş yelpazeli roller yerine getiriyorlar; niyet olarak yabancılaştırıcı, sıkıcı, şok edici, düşünceye kışkırtıcı ya da eğlenceli eserlere son derece duygular tepkiler verebiliyorlardı.”<sup>250</sup> Beden sanatı, cinsiyet, cinsellik, ölüm, kimlik, toplumsal cinsiyet, hastalık ve şiddet olmak üzere bütün bu konularda söylem oluşturup eleştirmek için güçlü bir araçtır. Sanat nesnesi olarak bedeni kullanan sanatçılar, gerçekleştirdikleri eylemler esnasında izleyicinin de katılmasına olanak sağladıkları gibi çağın getirmiş olduğu teknolojik aletlerin görüntüleme tekniklerinden de yararlanmışlardır. Beden

---

<sup>248</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 223.

<sup>249</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 223, 225.

<sup>250</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 244.

üzerinden harekete geçmiş olan sanatçılar, geçmişten günümüze sanat tarihinde kalıplaşmış olan beden üzerindeki bakışı farklılaştırmak üzerine eylemler yapmışlardır. Bu yapılan gösteriler sonunda, izleyiciler üzerinde sömürülen ve tüketim nesnesi olan bedeni sorgulamaya yöneltmişlerdir.

Yaşadıkları süreçte beden üzerine yoğunlaşan beden sanatçıları, kendi edindikleri deneyimlerde aklın ve bedenin sınırlarını zorlamak istemişlerdir. Bedene uyguladıkları deneyim acı ve tehlike içermiş olup, insanı tedirgin eden gösterileri, şaşırtmaya yönelik kullanmışlardır. Beden sanatçılarının, kendi bedenleri üzerindeki bu mazoşist tavrına kayıtsız kalmayan seyirci de yapıtın bir parçası haline gelmiş olmaktadır. Marina Abramoviç, Hannah Rilke, Hermann Nitsch, Orlan, Chris Burden, Gina Pane gibi sanatçılar ve daha birçoğu için kendi bedenlerinin kullanmış olduğunu söyleyebiliriz.

#### **2.1.2.7. Feminist Sanat**

1960'lı yıllardan itibaren, bir grup feminist sanatçı, sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi kadınların sanat tarihinde, müze ve kurumlarda yeteri kadar temsil edilmemesi ve çoğu zaman dışlanmasına yönelik mücadele başlatmışlardır. Sanat tarihi içinde, feminist sanat sorgulamasıyla ilk kez Linda Nochlin'in sorduğu soru 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' başlıklı makalesini yayınlamakla başlamıştır. "Nochlin bu soruyu yanıtlarken şunu vurgular:

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde 'toplumsal koşullar'dan 'etkilenecek' ortaya koyduğu özgür ve özerke bir etkinlik değildir. ... sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı, üstün efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir."<sup>251</sup> Nochlin'in makalesi, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve bütün dünyayı saran toplumsal olayların, politik eylemler ve kolektif bir bilincin oluşmuş olduğu hareketle, kadınların doğru ve gereken soruyu sorması üzerine etkili olmuştur.

---

<sup>251</sup> Ahu Antmen, **Sanat Cinsiyet**, İstanbul İletişim Yayınları, 2010, s. 14.

“Geleneksel sanat tarihinin kadınlara hiç yer vermemesi, kadınların gerçekten de iyi sanatçı olamayacağı anlamına gelmektedir? Kadın sanatçıları erkeklerden ayıran en temel birtakım doğal, biyolojik farklılıklardan söz etmek mümkün müdür? Bu tür farklılıklardan söz edilebiliyorsa kadınların sanatını erkeklerin sanatından ayıran farklı bir imgesellik, farklı bir ifade mi söz konusudur? Yaratıcılık süreci gerçekten de cinsiyetle ilgili bir olgu mudur? Kadınlara özgü elişine yönelik minör sanatlarla/zanaatle güzel sanatlar arasındaki ayırım, gerçekten de o kadar keskin midir? Bu gibi ölçütleri kimler, neden ve nasıl belirlemektedir?.. Bu ve benzeri pek çok soru, kadınların sanatı ve sanat tarihini yeni bir bilinçle irdelemesinin yolunu açmış”<sup>252</sup> olup bedenleri, yaptıkları insan figürleri ve kullandıkları domestik malzemelerle ifade etmişlerdir.

“Kadın Sanatçıları;

1. Çalışmalarında genellikle domestik malzeme kullanırlar.
2. Dokumalar, kumaşlar, giysiler kullanırlar.
3. Kendi yaşamlarına dair otobiyografik işler yaparlar.
4. Bir yapıtı sonuçlandırmaktan ziyade süreç isteyen çalışmalar yaparlar. Çalışmaların ortaya bir sonuç koymasına gerekmez.
5. Minimalistlerin tam tersine mutlak biçime karşıdırlar. Daha çok yaşamın doğal seyri içerisinde şekil alan çalışmalar üretirler.
6. Çalışmalarda değişken ve kırılmalı formlar kullanırlar.
7. Alt anlatımlara önem verirler.
8. Tüm insanlığı kurtarmak gibi bir çabaları yoktur. Doğrulanlıktan hoşlanırlar.
9. Gerekteğinde üretimlerinde kendi vücutlarını da plastik obje olarak kullanırlar.
10. Kendi deneyimlerini paylaşmak isterler.
11. Ev içi gibi kendi özel alanlarını kamusal alana taşıma isteği duyarlar.

---

<sup>252</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 241.

12. Kapalı enerjinin, açığa çıkarılmalı isteğini taşırlar. Bu enerji, izleyici de uyandırılmak istenen bir enerjidir. Görsellikten çok dokunsallığa ve duyumsallığa ağırlık veren bir enerjidir.
13. Ortadaki kültürel mirastan bir hak talep etmezler. Çünkü sanat tarihinde bir yerleri olmadıklarını düşünürler.
14. Çalışmalarında yaşama cevap vermek anlamında yaşama dair izler sürüp ve ipuçları verirler.
15. Gösterge Bilim’i plastik sanatlardan ayrı tutmazlar. Edebiyat, Tarih, Antropoloji... Bilim dallarından da beslenen çalışmalar üretirler.
16. Çalışmalarında sofistike sanat formları ile ilgilenmezler.<sup>253</sup>

Minör diye nitelendirilen kadınların evlerinde ürettikleri el sanatlarına yönelik, geleneksel teknikle bilinçli bir şekilde resim ve heykellerine aktarmaları 1960 sonrası üretimlerinde farklı bir eleştirel yöntem biçimi olmuştur. Heykel alanında malzeme arayışından olan sanatçılar, bu yaklaşım üzerinden eserler üretmiştir. Magdalena Abakanowicz gösterilebileceğimiz en iyi örneklerdendir.

“Kişisel ‘politik’ kılındığı bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960 sanatın tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli rol oynamıştır.”<sup>254</sup>

#### **2.1.2.8. Yeni Dışavurumculuk**

1970’lerde popüler olan Minimalizm ve Kavramsal sanata tepki olarak doğmuş Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm), 1970 ve 1980 yılları arasında Avrupa ve ABD’de heykel ve resim sanatları içinde görülmüş, dönemi içerisinde oldukça popüler olmuştur.

---

<sup>253</sup> Berna Kaya Okan, **Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar**, (Elektronik Versiyon) Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 8, Aralık 2011, <http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/details.php?recid=13081&lng=0>, erişim tarihi (05.07.2014), s. 77, 90.

<sup>254</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 244.



Dönem içerisinde oluşturulan figürsüz ve içinde öznellik barındırmayan oluşumlardan sıkılan sanatçılar tepki gösterip, yeniden figürü sanat yapıtlarına dahil etmişlerdir.

“‘Ölü’ sanat denen resmi benimsemekte olan neo-ekspresyonistler, bu hareketlerin saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmalarını hiçe sayıyorlar ve gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, subjektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere öne çıkarıyorlardı.”<sup>255</sup> Alman sanatçı Georg Baselits heykel ve resimlerinde, oluşturmuş olduğu figürler de bu akımın etkisi belirgin bir biçimde görülmüştür.

“20. yüzyılın ilk yarısında görülen Ekspresyonizm’deki gibi bir üsluptan ziyade, ortak bir eğilim oluşturulmuş ve anlam bakımından genişletilmiştir. Genel hatlarıyla neo-ekspresyonist çalışmalar, teknik ve tematik özellikleriyle ayırt edilirken, malzemelerin kullanılışı dokunsal etkiye sahip veya ham maddelerden seçiliyor, duyguların belirgin bir şekilde ifade edilmesi isteniyordu. Seçilen konular da sıklıkla geçmişle, ya kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin bir ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen sorunlardı. Dolayısıyla, neo-ekspresyonist çalışmalarda, geleneksel malzemeler ve temalara başvurup resim, heykel ve mimarinin tarihine eğilme söz konusuydu.”<sup>256</sup> Yeni Dışavurumculuk oluşumuna baktığımızda sanatçılar tarafından bireysellikleri ve öznellikleri vurgulanmıştır.

#### **2.2.1.9. Postmodernizm ve Yeni Kavramsalılık**

1970’li yılların son döneminde oluşan Postmodernizm yaygınlık kazanmış, fakat terim anlamının kapsamı bugün bile netlik kazanmış değildir. “Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, ‘iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini

---

<sup>255</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 276.

<sup>256</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 279.

yeniden düşünmeye' çalışır. Bu çerçevede, 'tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın saflığın karşısına katışıklığı, 'yapı'ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı' koyar."<sup>257</sup> Posmodernizmin, orjinallik ve özgümlük gibi ilkeler bünyesinde eserler oluşturmayı savunur. Postmodern dönemde sanatsal yaklaşımları bir bütün olarak ele alır, tek bir sanat dalının egemenliğine son verip, disiplinler arası sanat ve çoğulcu anlayışı getirmiştir.

Yeni Kavramsalci sanatçılar, yapı sökümcü bir yaklaşımla gerçekleştirdikleri, kapitalist toplumlarda, ekonominin kitle iletişim araçlarla eşit yayılmasını sağlayıp, giderek bir yaşam biçimi oluşturmuşlardır. 1960'ların Sitüasyonist akımının öncülerinden Guy Debord, "kitabında kapitalist toplumsal düzenin aşamasında üretimin yerini tüketimin aldığından, kapitalist ekonomik düzenin kitlelerin bilincini yönlendiren güçlü mekanizmalar yaratmasından, bireyin pasif bir tüketiciye dönüşmesinden söz ederek, bu düzenin kitle iletişim araçları sayesinde bir tür 'gösteri toplumu' yarattığını öne sürmüştür. Kitle iletişim araçlarının pompaladığı yapay arzuların büyümesine kapılan bireyin tükettikçe yaşadığı yapay mutluluksa, gerçekte yaşadığı yabancılaşma ve sıkıntıyı örten bir yanılsama olarak nitelendirilmiştir."<sup>258</sup> 1980'lerin sanatçılarından çok önce sanatın tüketim nesnesine dönüşmesine ve gösterilerin görünür kılınması sağlamışlardır. Yeni kavramsalci sanatçılar ise tam aksine sanatın bir tüketim nesnesinden ibaret olduğunu savunmuşlardır ve tam bu noktada kavramsalcılardan, yeni kavramsalcılar ayrılmaktadır.

### **2.2.1.10. Postmodern Dönemde Heykel**

1980'li yıllarda Postmodernist süreçle birlikte, heykel sanatı dönüşüm ve çeşitlenme yaşamış olup heykel tanımı gittikçe zorlaşmıştır. Bunda üç boyutlu üretilmiş olan sanat yapıtlarının da etkisi vardır. Modernizm sonrasında ortaya çıkan diğer sanat oluşumları ve teknik olanakların değişmesiyle, görünen heykeller de değişime uğramıştır. 1980'li yıllarda sanat yapıtı üretiminde hazır malzemenin etkisi oldukça önemli bir yer edinmiş, geleneksel heykellerle ilişkilendirilince dikkat çekmeyi başarmıştır. 20. Yüzyılın teknik, malzeme, anlam dağarcığının sınırları genişletilmiştir. "1980'lerden 2000'lere uzanan

<sup>257</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 277.

<sup>258</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 278.

süreçte kategorik olarak 'heykel' başlığı altında ele alabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin alışlagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, üç boyutlu üretimlerde heykel üretimden çok, hazır-nesne kullanımını ve mekana yayılan assemblaj ya da enstelasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır.<sup>259</sup> Kavramsal düşüncenin de ön plana çıkmasıyla, sanatçılar tek bir disiplinden değil birçok alandan eser üretmek için faydalanmışlardır. Jeff Koons, bu dönemin prensiplerini en iyi uygulayan sanatçılardandır.

### 2.2.1.11. Hiperrealizm

Hiperrealizm akımı, 1960 yıllarında ABD'de ortaya çıkan fotoğraftan ve fotoğraf kadar gerçekçi çalışmaların adını oluşturan Fotorealizme dayanmakta olup, resim ve heykel sanatını da etkilemiştir. ABD'de çıkan Hiperrealizm, Batı Avrupa'da yaygınlaşmıştır. Hiperrealist sanatçılar, politik, kültürel, güncel meselelerle alakalı toplumsal mesaj veren eserlerin derinlik, renk, kompozisyon üzerinde özenli bir şekilde çalışmışlardır.

"Heykel alanında çalışan sanatçılar, forma yakın gerçekliği yakalayabilmek için modelden alınmış figür kalıplarını kullanmıştır. Pop sanatı, reklamcılığın saldırganlığı ve şiddetinin kullanırken hiperrealizm tüketim ekonomisinin araçlarını kullanmıştır. Elleri alışveriş torbalarıyla ya da market arabası paketlerle dolu olan insanlar eşyanın esiri olan varlıklar olarak karşımıza çıkarlar ve böylece Hiperrealizm, bizi eşyalaşan insanla karşı karşıya getirmeye çalışır. Bu heykellerin, sanatçının kişiliğinden ya da varlığından hiçbir iz hissettirmeyen tekniği de adeta bu kişiliksizleşmeye ve eşyalaşan insana katkıda bulunur."<sup>260</sup>

Hiper gerçekçi heykelle karşılaştığımız anda bize gerçekliği sorgulatan, izleyicisine şaşkınlık yaratan yapıtlardır. Sanatçılar yaşadıkları dönemin teknik ve kimyasal gelişmelerinin yanında yetenekleriyle heykellerinde kusursuz gerçekliği yakalamışlardır. Duane Hanson, John de Andrea, Charles Ray, Ron Mueck gibi sanatçılar heykel sanatında gerçekliğin temsilini en iyi şekilde ortaya koymuşlardır.

<sup>259</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 291.

<sup>260</sup> Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 57, yayımlanmamış eser metni.

1960 yılları sonrası sanat oluşumlarının içinde insan figürüne ve bedenine yer verenleri inceleyip, kısaca değindim. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında zaman zaman figürden uzaklaşmalar olmuş olsa da asla tam anlamıyla vazgeçiş olmamıştır. Sanatçılar bedeni yine kullanmışlardır, fakat zamanla ifade etme biçimleri değişmiştir.

### **2.2.2. 1960 Yılından Günümüze Heykel Sanatında Çağdaş ve Postmodern Oluşumlarla Birlikte İnsan Figürünü Çalışan Sanatçılar ve Heykellerin Değişimi**

Modernizmin bitmesi ve 1960 yıllarında ortaya çıkan sanat oluşumlarına paralel gelişen sosyokültürel, teknolojik olaylar sonucunda sanatçıların eserlerinde büyük ve hızlı bir değişim görülmektedir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanatçılar malzeme ve araç kullanım tekniklerini değiştirmiş, disiplinler arası sanat oluşumlarıyla etkileşimler yaşamışlardır. Geleneksel heykelde yer alan insan figürünün dışında, yaşayan beden sanata bizzat dahil olmaktadır. Bu çalışmada bedenlerini kullanan sanatçıların performanslarında birkaç örnekle açıklanmaktadır. Sanatçıların eserlerinde gözlemlenen değişimleri eserleri üzerinde, çözümlenmeler yapılarak incelenmektedir. Birçok sanatçı insan figürü çalışmıştır. Ancak tezi sınırlandırabilmek için sadece bir kısım sanatçılardan örnek verilerek, eserleri, buldukları dönem, koşullar, toplumsal yapı ve gelişen olaylar gözetilerek, heykel sanatının insan figüründeki değişimlerine yer verilmektedir.

#### **2.2.2.1. Niki de Saint Phalle (1930-2002)**

Fransız heykeltıraş, yazar, sahne tasarımcısı ve film yapımcısıdır. Sanatçı akademik bir eğitim almamıştır. “Katolik bir eğitim almış olan Saint Phalle, genç yaşlarında yaşadığı psikolojik sorunlar ve ardından gelen tedavi sürecinde sanatla tanışmış. Bu dönemde tanıştığı heykeltıraş Jean Tinguely ile evlenir. J. Tinguely ona sanat çalışmalarında destek olur.”<sup>261</sup> Sanatçı, sanatın iyileştirici yönüyle tanışmış ve fark edilecek olan yeteneğinin keşfini sağlamıştır. İyileşen sanatçıya, diğer sanatçılar tarafından çalışmalarına devam etmesi için desteklenmiştir.

---

<sup>261</sup> Birgül Erkan, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **20. Yüzyılda Heykelde Kadın Figürünün Değişimi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2007, s. 55, yayımlanmamış tez.

“İspanya seyahatinde Gaudi’nin Barcelona’daki Güell Park’ta yer alan çalışmalarını görür ve etkilenir. Bunu üzerine kendi heykel bahçesini oluşturmak ister, bitkiler ve farklı malzeme kullanımı sanatının temel unsuru haline gelmiştir.”<sup>262</sup> Nouveau Réalisme sanat oluşumu içinde yer alan tek kadın sanatçısıdır. Bir dönem bu oluşumun içinde yer alan sanatçı sonra kendi üslubunu oluşturmuş ve özgün çalışmalar üretmeye devam etmiştir. Sanatçı figüratif çok renkli, kavisli ve dolu formlar kullanarak heykellerini oluşturmuştur. ‘Nana’ adlı heykel serisi ile kadınların toplumda üstlendiği rolleri aktarmaktadır. Doğurganlığın ve bereketin sembolü olan dolgun ve abartılı formları kullanarak üretmiş olduğu eserlerde tezatlık oluşturur, baktığımızda ağırlığının yoğun olduğunu hissettiren heykeller, aslında polyester döküm tekniği ile uygulanmış ve içi boş ama hacmi büyük olarak oluşturulmuştur. Bu denli büyük bir kütleyi izleyici karşısına havaya asarak sergilemeyi tercih eden sanatçı, kadının güçlü ve özgür kimliğini ortaya çıkarmış ve ifade etmiştir.

“Niki de Saint Phalle, uyguladığı döküm tekniği ve malzemeler yüzünden, ciddi akciğer rahatsızlığı çekmiştir. Bunun üzerine heykelleri ABD’de bir plastik firması tarafından kalıplanır ve dökümlerle çoğaltılır. Hastane iyileşmesi için İsveç dağlarına gönderilir, tarot sembollerine dayalı heykel projesini gerçekleştirmek için çalışmalar başlar ve yirmi yıl sürecek bir heykel parkı oluşturma sürecine girer. Bir döneminde de sanatçı, dolu formların aksine totem figürlerini andıran, cılız, çizgisel formlar oluşturmuştur.”<sup>263</sup> Özel yaşamındaki, psikolojik ve fiziksel sağlık sorunları, ayrıca gökyüzüne olan ilgisi sanatçının sanatını ve üretimlerini etkilemiştir.

---

<sup>262</sup> Bu paragraf, internet sitesinden <http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle/biography/#1950-1959>, Erişim Tarihi: 01.10.2014, kaynak alınarak yazılmıştır.

<sup>263</sup> Bu paragraf, internet sitesinden <http://nikidesaintphalle.org/>, Erişim Tarihi: 01.10.2014, kaynak alınarak yazılmıştır.



**Resim 97:** Niki de Saint Phalle, Koruyucu Melek, Zürih Ana Tren İstasyonu, 1997, İsviçre, polyester döküm ve renkli patine.

Sanatçı, renklendirerek oluşturmuş olduğu figür kompozisyonlarını oranları ile oynar, gerçekte insan bedeninde göremeyeceğimiz canlı renkleri figürlerin yüzeyinde kullanır ve heykeller eğlenceli bir hal alır.



**Resim 98:** Niki de Saint Phalle, Dolares, Sprengel Müzesi, Hannaover, Almanya, 1968-1965, tel kafes üzeri kaplı reçine ve patine, yükseklik 550cm.

#### **2.2.2.2. George Segal (1924-2000)**

ABD’li heykeltıraş ve ressam olan sanatçı, iç mekanlar da ya da dış mekanlarda, sokakta kent mobilyaları ile birlikte sunduğu, topluluklar halinde kurgulanmış, alçıdan oluşturmuş olduğu insan figüründen oluşan heykellerinde gündelik yaşam sahneleri ile klasik bir düzen anlayışını bütünleyebilmiş bir sanatçıdır.

“Segal, çıplak veya giyinik olan canlı modellerin üzerinden, kırık çıkık için kullanılan alçı bantlarla kalıplar aldı. O anı simüle eden ilk çalışmaları, kalıplarını doğrudan aldığı

figürlerin ham sunumu olduğundan, beyaz alçı renginde. Mono krom bir etkiye sahiplerdi. Daha sonraları boyamaya başladığı heykellerinde, 1960'lara ait Amerikan Kültürü'nün renklerini de ekledi ve bu çalışmaları bronza aktarmasıyla, heykellerin dayanıklılığını artırdı. 1960'lar da ki Amerikan hayatının gündelik eylemlerini gösterdiği düzenlemelerinde foto gerçekçiliğin resimde yapmaya çalıştığını heykelde yapmaya çalışsa da, nesnenin dönüştürülmüş ikincil nesne olması sürecinde, alçı malzemenin kullanışı ve kalıplama tekniği, heykelin gerçeklikle olan ilişkisine nesnel açıdan uzak kalır ve düzenlemelerinde, temsiliyeti ön plana çıkaran bir gösterim ağır basar. Çünkü alçı yüzeyi kopyalar, fakat gizlediği modelin dokusunu, modelin kabuğuymuş gibi sunar. Segal'in heykeli, temsili heykelle gerçeğin arasında ince bir ironiyi vurgular.”<sup>264</sup>

“Segal'in yapıtları, belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar –imal edilmiş biçimleriyle bile – yaşayanların bir simülakrı gibidirler ve ölülerin sinir bozucu kayıtsızlığıyla bizi görmezlikten gelirler. İnsan ilişkilerini göstermekten ziyade işaret eden duruşlarıyla, birbirlerine bile kayıtsız görünürler. Sanki her birinin arasında, ayrıca her birinin çevresiyle arasında ağır, soyut bir boşluk vardır. Mekanı nasıl işgal ettikleri başlı başına bir konudur. O mekana giren izleyicinin üzerindeki etki kesinlikle bir tür izinsiz giriş duygusudur.”<sup>265</sup> Canlı modelden kalıp alma tekniği ile oluşturduğu figürleri izleyici ve heykel arasındaki sınırları yok etmiş, galeri, müze gibi kurumsal yapıların dışından sokakta halkla iletişimi kurmuştur. Segal'in heykellerinde bir diğer önemli özellik, ünlü olmayan insanların heykellerinin kamusal alanda sergilemesi ve günlük yaşamdan aldığı konularla oluşturduğu heykelleri, yine günlük yaşamın içine dahil etmesidir. “Bir zamanlar Rodin, modelden kalıp almakla suçlanmayı hakaret olarak kabul etmiştir, fakat zaman değişmiş, aynı yöntem Segal'in ünlenmesini sağlamıştır.”<sup>266</sup> Bu noktada tarihsel sürece baktığımızda,

---

<sup>264</sup> Mustafa Yüksel, “Günümüz Figüratif Heykelinde Gerçeklik Olgusunun Simulakr Gerçekliğiyle Yansıması”, Gazi Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı: 5, Haziran 2010, s.184.

<sup>265</sup> Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde**, İstanbul: Sel Yayıncılık, Ocak 2010, s. 71.

<sup>266</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 300.



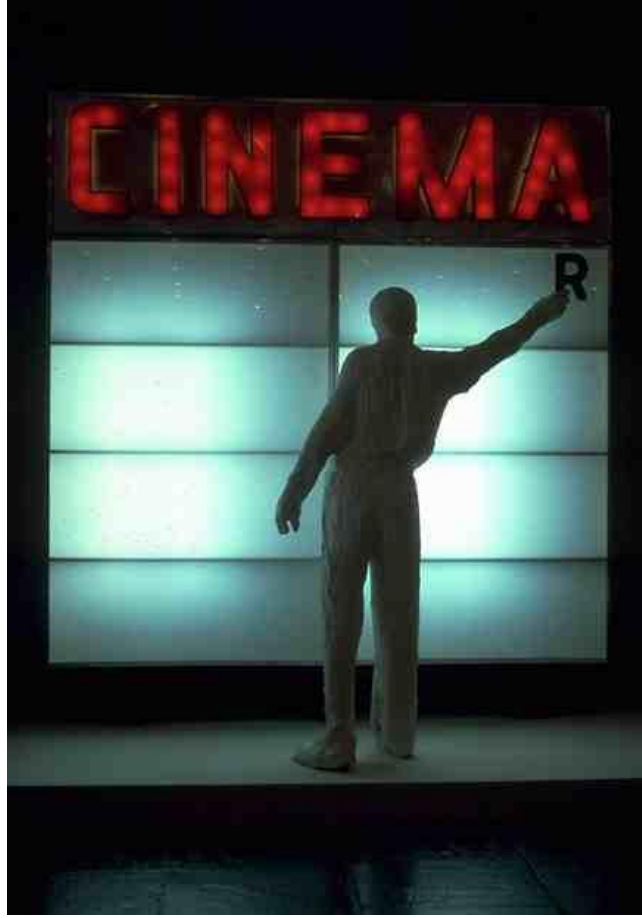
kabul görmeyen ve hakaret sayılan yenilikler, yirminci yüzyılın ikinci yarısında yer alan sanatçı Segal'e ayrıcalık katmış ve yirminci yüzyıldaki önemli değişimlerdenidir.



**Resim 99:** George Segal, Akşam yemeği, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis, 1964-1966, alçı.



**Resim 100:** George Segal, Sirk Akrobatları, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, New Jersey, 1981, alçı.



**Resim 101:** George Segal, Sinema, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York, 1963, alçı, metal, pleksiglas ve floresan ışık, ölçüleri 3m x 2,4m x 77cm.



**Resim 102:** George Segal, Üç Kişi Dört Bank, Florida, 1980.

### 2.2.2.3. Duane Hanson (1925-1996)

ABD’li heykeltıraş, Amerika’da foto-gerçeklik akımının yayılmasıyla, heykelde gelişen gerçekçi yaklaşım içerisinde Duane Hanson, figüratif heykellerinde gerçekçi bir yöntem kullanıp, ayrıntılara dikkat etmiştir. Polyester, reçine, endüstriyel maddeleri figürlerinde kullanarak, cilt üzerinde en ufak detayları, giysilerin lekesine kadar gerçekçi bir yaklaşımla uygulamıştır. Sanatçının ilk bakışta sahici etki yaratan heykellerinin konuları genellikle yaşlılık, umutsuzluk, yalnızlık, sıkıntı, bekleyiş, Amerikan tüketim toplumunu eleştirel bir yaklaşımla sergilemiş ve figürlerinde kullanmıştır.

“Genellikle Orta Amerika’daki insanları temsil eden figüratif çalışmalar yapan Hanson, Queenie II adlı çalışmasında aşırı kilolu Afro-Amerikalı bir temizlikçi kadını, temizlik arabasını iterken göstermektedir. Heykel, düşük ücretle çalışan işçilerin toplumda ‘görünmez’ olduklarını izleyiciye hatırlatan güçlü bir yapıya sahiptir. Hanson, gerçek modellerden kalıplar çıkardıktan sonra fiberglas reçine veya bronzla kalıpları kaplayıp çeşitli aksesuarlar kullanarak heykellerini tamamlamış olur. Kendi mekanı içinde bakıldığında bu heykel, ilk başta gerçek bir insan gibi görünmektedir.”<sup>267</sup> Gerçekliğin temsilinde ileri seviyeye ulaşan sanatçı, orijinal olanı temsil ederek kopyalananı görünür kılar.

---

<sup>267</sup> Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dag. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014, s. 537.



**Resim 103:** Duane Hanson, Queenie II, Saatchi Galeri, Londra, Birleşik Krallık, 1988, polikrom bronz ve çeşitli aksesuarlar, gerçek boyutlarda.

Duane Hanson'un, 'Süpermarket Müşterisi' eserinde tüketim toplumunun değerlerine ve toplumun gereksiz alışveriş yapma eylemine değinmiştir. Bu heykelde medyanın gizli bir silah olarak insanlara nasıl yön verdiğinin göstergesidir.



**Resim 104:** Duane Hanson, Süpermarket Müşterisi, Sammlung Ludwig Forum, Aachen, 1970, reçine, epoksi, fiberglas, gerçek boyutlarda.



**Resim 105:** Duane Hanson, Banktaki Yaşlı Çift “Old Couple on a Bench”, 1994, Kulturaustausch Enstitüsü İzniyle, V.G. Bild-Kunst, Bonn, 2006, fiberglas, reçine, epoksi, gerçek boyutlarda.

#### 2.2.2.4. Georg Baselitz (1938- )

Alman heykeltıraş ve ressam, “Asıl adı Hans-Georg Dern’dir. Doğum yerinin adını soyadı olarak almıştır. Alman YENİ-DIŞAVURUMCULUK akımınının 1980’lerin başından bu yana en çok adı duyulan sanatçılarından olan Baselitz, gerek büyük ahşap figür heykellerinde, gerek soyutlamaya kaçan serbest bir teknikle uyguladığı figüratif resimlerinde yabanıl üslubuyla üstünde çok tartışılan bir sanatçıdır.”<sup>268</sup> Ahşaptan yonttuğu heykellerinde balta izlerini bırakıp, kaba bir şekilde yontarak, serbestçe boyamaktadır. Baş aşağı asılı resimleriyle ün yapan sanatçı, “heykelin geleneklerini kırmada daha radikal rol oynayabileceğini düşündüğü için heykel çalışmaya başladığını, özellikle ahşap çalışmalarda damarların tersine gidince gördüğü uyumsuzluğu tüm alanlara genişletmek istediğini açıklamıştır.”<sup>269</sup> Yaptığı heykellerde sadece yeni dışavurumculuk değil, ilkel sanatın etkileri de görülmektedir. Heykellerinde resimlerine göre daha sert ve güçlü etkiler yaratmıştır.



**Resim 106:** Georg Baselitz, Halk İçin Zero “Folk Thing Zero”, Paris Şehri Modern Sanat Müzesi, 2009, ahşap ve boya ile renklendirme.

<sup>268</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 186.

<sup>269</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 329.



**Resim 107:** Georg Baselitz, Dresden’li Kadınlar, Paris Şehri Modern Sanat Müzesi, 1990, ahşap ve boya ile renklendirme.



**Resim 108:** Georg Baselitz, Yeni Şapka “Meine neue Mütze”, Essl Müzesi, Viyana, 2003, ahşap ve boya ile renklendirme.

### 2.2.2.5. Fernando Botero (1932- )

Kolombiyalı heykeltıraş ve ressam Botero, tombul figürleriyle tanınmaktadır. Heykellerinde dolu ve yuvarlak formlar hakimdir. Yapıtlarının yüzey dokusu da olabildiğince pürüzsüzdür ve izleyicilerde dokunma isteği yaratır. “İlk çalışmaları ARD-İZLENİMCİLİK türünde olan Botero, bir ara da SOYUT-DIŞAVURUMCULUK teknikleri denemiş ama bu anlatım biçimine ısınmadığı için FİGÜRATİF çalışmayı yeğlemiştir. Sanatçı 1960’ta gittiği New York’ta 10 yıl yaşamış, bu süre içinde KOLONİ ÜSLUBU ve 19.yy Kolombiya halk sanatından etkilenmiştir. Figürlerine IŞIK-GÖLGE yerine net renklerle hacim kazandırmış ve hacmi dar mekanlara sığdırdığı iri figürlerle vurgulamıştır.”<sup>270</sup> Sanatçı açık alan heykellerinde fazlaca alanı kaplayıp ve dolu formları daha iyi vurgulamak adına yaklaşık 4 metrelik ve tonlarca ağırlıkta heykeller oluşturup sergilemiştir.

“Metafizik bir duygu içeren heykelleri, doğal ölümlü insanların ifadesini taşıyor. İfadesiz yüzleri onların ölümsüz, dengeli ruhunu, tıpkı Mısır heykelinde olduğu gibi sessiz bir armoni ile anlatıyorlar. Bernini, Michel Angelo gibi önemli sanatçılarla aynı alanda heykellerini sergileyen Botero, Michel Angelo’nun mükemmel formu bulmak için, malzemesini yontmasına, fazlalığını atmasına karşın, mükemmel forma ulaşabilmek amacı ile malzemesine ekleyerek, onu daha kütselleştirerek ideal forma ulaşmıştır. Onun heykellerinden boşluk ve doluluk sorunlu bir dialog içinde değil tam tersine birbiri ile bağdaşmış bir armoni içerisindedir. Kuşkusuz tüm heykeltıraşlar kütleli kendi forma anlayışına göre elindeki malzemeye aktarır, ancak Botero’nun köklerine baktığımızda onda biraz da Niki de Saint Phalle, Maillol ve Henry Moore’i görüyoruz. Büyük boyutlu çalışmaları, figürleri şişirerek, abartması ve kütlede olduğu denge, izleyenlere bu üç önemli sanatçıyı çağırıştırıyor.”<sup>271</sup>

Sanatçıya neden şişman figürleri çalışıyorsunuz? Sorusuna şu cevabı vermiştir: “Hayır, şişman insanların resmini yapmıyorum! Biçem açısından amacım boyutları genişletmek. Böylece daha fazla renk kullanımını mümkün kılacak şekilde alanı artırabiliyor ve dile getirmek istediğim biçim duygusallığını, zenginliğini ve dolgunluğunu daha iyi

<sup>270</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 250.

<sup>271</sup> Nilay Kan Büyükişleyen, “Botero’nun Florasan’daki Yaz Dönemi Heykel Sergisi”, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 41, Kasım-Aralık 1999, s. 59.



aktarabiliyorum.”<sup>272</sup> Sanatçının resimlerinde yer alan figürler için belirttiği bu söylemi, heykelleri için de geçerlidir.



**Resim 109:** Fernando Botero, Uyuyan Venüs “Venüs Sleeping”, Botero Müzesi, Kolombiya, bronz, ölçüleri 152 x 58 x 43cm.

---

<sup>272</sup> <http://www.hasanyalcin.com/fernando-botero/>, Erişim Tarihi: 01.10.2014.



**Resim 110:** Fernando Botero, Yarı Giyinik Dansçı “Ballerini Vestiti Medio” ,  
Kolombiya, 2005, bronz.



**Resim 111:** Fernando Botero, Yatan Figür, Alten Müzesi, Mitte, Berlin, 2007, bronz.

### 2.2.2.6. Magdalena Abakanowicz (1930- )

Polonyalı heykeltıraş ve deneysel çalışmalara yapan sanatçı, eserlerini mekan ile birlikte tasarlamasıyla tanınmaktadır. Heykellerinde izlenecek bir nesne olmasından ziyade deneyimlenmesini istemiştir. Sanat eğitimin Varşova Güzel sanatlar Yüksek Okulunda tamamlamış, sonrasında belli bir dönem aralığında eğitimcilik yapmıştır. “Örgü gibi, geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilen tekniklerle çalıştığından, Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz de özgül feminist sanatçılar arasında desteklenip yükseltilen isimlerden biri oldu. Ama gerçekte Abakanowicz’in konumu biraz karmaşıktır. Aristokrat bir aileden gelse de (babası doğrudan 12. yüzyılda İran’a egemen olmuş Moğol hakanının, yani Cengiz Han’ın soyundandı), İçinde yetiştiği kültür, sanat ile el sanatları arasında normalde ABD ile Batı Avrupa’daki kadar belirgin bir ayrıma gitmeyen bir kültürdü. El sanatları ve ‘folk’ öğeleri, Polonya kültüründe de, Finlandiya ve Baltık cumhuriyetlerinde olduğu gibi güçlü bir varlık gösterir. Komünist yönetim döneminde birçok sanatçı, Polonya geleneğinin bu yönüyle ilgilenmeye başlamıştı, çünkü Stalinist estetikten uzaklaşma olanağı sunuyordu. Dahası, kullanılan temel malzemeler kolay bulunabilir ve ucuz malzemelerdi. Abakanowicz, kendisiyle söyleşi yapan bir Amerikalıya, Polonya’nın Baltık Denizi kıyısındaki limanlarında sisal kenevirinden yapılmış halatlar topladığını, onları çözüp boyadıktan sonra çalışmalarında kullandığını anlatmıştı.”<sup>273</sup> Sanatçı aile ve yaşam kültürünün geleneklerini yansıtan malzeme ve tekniği eserlerinde uygulamış, Abakanlar adını verdiği bir seri üretmiştir. Kolayca taşınabilen, depolanan orijinal figürleri, insan bedeni kalıplarından bağımsızlaşarak heykel figürleri haline dönüşmüştür. Yumuşak, doğal, lifli malzemelerle çalışan sanatçı, ilerleyen zamanlarda daha sert malzemelerle de çalışmıştır. Oluşturmuş olduğu organik dokuyu, döküm tekniği ile bronz gibi farklı malzemelere aktarmıştır.

“1960’larda daha çok MAKRAME yöntemiyle ürettiği, üç boyutlu dokunmuş ve tavanda ya da duvarda asılı büyük yapıtlarla çalışan Abakanowicz, 1970’lere doğru bu yapıtları büyük heykeller olarak doğa içine yerleştirmiş, 1970’te İsveç’teki sergisindeki kalın halatlar ve iplerle çalışmış, daha sonraki sergilerinde bunları kalın dokunmuş üç

<sup>273</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 325.

boyutlu parçalar olarak, mekanı bölen perdeler gibi asmıştır. 1980'lere doğru Abakanowicz tümüyle heykele dönerek başsız TORSO'lar; sırtlar; bir dizi halinde yan yana sandalyelere oturmuş, derileri, kemikleri çürümüş figürler; galeri mekanı içinde satranç takımı gibi yere dizdiği baş heykelleri yapmış ve bu yapıtlarıyla uluslararası sanat ortamında çok tartışılan bir sanatçı olmuştur.”<sup>274</sup> Sanatçı son dönem çalışmalarından olan Chicago'daki Grand Park'a yerleştirmiş olduğu heykelleri, hem çok sayıda ve boyut olarak büyük olması figür heykel açısından önemlidir.



**Resim 112:** Magdalena Abakanowicz, Meydan 106 Figür “Agora 106 Figür”, Büyük Park, Chicago, 2005-2006, demir, ölçüleri 285-295 x 95-100 x 135-145cm arası.



**Resim 113:** Magdalena Abakanowicz, Geriye Dönmüş Oturan Figürler “Backward Seated Figures”, Metropolitan Sanat Müzesi Sergisi, New York, 1990-1994, bronz, ölçüleri 84 x 61 x 74cm.

<sup>274</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 22.



**Resim 114:** Magdalena Abakanowicz, Şizoid Kafaları, Pierre Marguerite Magnenat koleksiyonu, Lozan, İsviçre, 1973-1975, metal destek üzerine çuval bezi, kendir ve halat, ölçüleri 84 x 51 x 66cm x 76 x 71 x 109cm arası.



**Resim 115:** Magdalena Abakanowicz, Ayakta 20 Figür “20 Standing Figures”, Yorkshire Heykel Parkı Sergisi, İngiltere, 1994, bronz, ölçüleri 100-182 x 58-60 x 36-38cm arası.



**Resim 116:** Magdalena Abakanowicz, Sakinleşmiş Varlıkların Alanı “Space of Becalmed Beings”, Çağdaş Sanat Hiroşima Kent Müzesi, Hiroşima, Japonya, 1992-1993, bronz, ölçüleri 90 x 63 x 80cm arası.

#### **2.2.2.7. Kiki Smith (1954- )**

Almanya doğumlu Amerikan sanatçının eserlerinde feminist yaklaşımlar görülmektedir. Babası Minimalizm Akımını benimseyen sanatçı Tony Smith'dir. Babasının aksine oluşturduğu eserler figüratif olup, insan bedeninde yer alan organlar ve bedenene ait sıvılar (idrar, meni, gözyaşları, ter, süt, mukus, salya, kan, yağ, kusmuk, cerahat, ishal)üzerine incelemeler, deneysel çalışmalar yapıp sergilemiştir. İlk zamanlar bedenleri parça parça oluşturmuş ve sergilemiş, daha sonra bir bütün olarak ele almıştır.1990'lardan itibaren “çoğunlukla ince kağıt ya da müslin ve balmumuyla yorumladığı bütün bedene yöneldi”.<sup>275</sup>

<sup>275</sup> Jonathan Fineberg, **1940'tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 467.

Sanatçının, Kendinden Geçme adlı eserinde, kurdun karnını yarıp çıktığı anını betimleyen heykel, figürü bir bütün olarak çalışmaya başladığı ilk heykellerindedir. Kiki Smith, masallar, mitler, dini inançlardan etkilenerek, yeniden canlanma, doğum, boşaltım sistemleri üzerine kompozisyonlar oluşturup heykellerini yapmıştır.

Kiki Smith, “tuvaletini yapan figürde dışkı olarak cam boncuklar yerleştirmiştir, Sanatçı kadınların ‘boşaltım gibi’ biyolojik sistemlerini, beden sıvılarını sosyal sorunların metaforu olarak kullanır. Ayrıca Smith medyada ve sanat eserlerinde güzel kadınların meta olarak kullanılıp tüketilmesinden bıkarak, erkeklerin gözüne hoş görünmek zorunda olmayan kadın figürleri çalıştı da denilebilir”.<sup>276</sup> Sanatçı kadınların toplum tarafından oluşturulan güzellik algısını, sıklıkla gördüğümüz imajlarla değil, gizlenerek yapılan, insanların görmekten kaçındığı kişisel ihtiyaçların (işemek gibi), sıra dışı bir şekilde izleyicinin önüne sunarak, kadın bendine bakışı farklılaştırmaya çalışmıştır. Kadın sadece arzu nesnesi değil, aynı zamanda tükettiklerinin dışkılayan da bir varlık olarak sunmuştur. Bizleri bu gerçeklikle yüzleştirmeyi yeğlemiştir.



**Resim 117:** Kiki Smith, Tuvaletini Yapan Beden, Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi, Cambridge, Massachusetts, 1992, balmumu ve cam boncuk, ölçüleri 68,6 x 71,1 x 71,1cm.

<sup>276</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 347.



**Resim 118:** Kiki Smith, Oturan İnsan, Emily Fisher Landau'nun koleksiyonundan, New York, 1992, balmumu, renklendirici, kartonpiyer, ölçüleri 71,1 x 91,4 x 61cm.



**Resim 119:** Kiki Smith, Kendinden Geçme, 2001, bronz.



### 2.2.2.8. Jeff Koons (1955- )

ABD’li sanatçı, popüler kültür imgelerinden yola çıkarak oluşturduğu ‘kitsch’ heykellerinden tanınmaktadır. Bir dönem New York borsasında çalışan sanatçı sonrasında sanata yönelmiştir. İtalyan porno yıldızı Ilano Cicciolina ile evlenmiş, evliliğini bir tür medya gözü önünde performansa dönüştürmüştür. Evliliklerindeki en mahrem anları sergileyen Koons, kendisini besleyen şeyin medya olduğunu savunarak, şöhret olma durumunu yapıtlarında temel unsur olarak kullanmıştır. “Popüler kültür ile sanat arasında hiçbir ayırım gözetmeden yüksek kültür ile KITSCH arasındaki sınırları eritmeye yönelmiş, Michael Jackson ve Maymunu Bubbles (1988), Burjuva Büstü-Jeff ve Ilona (1991) gibi heykellerinde de görüldüğü gibi geniş kitlelere hitap eden imgelerden yola çıkmıştır. Büyük boyutlu kitsch bibloları andıran heykellerini yalnızca tasarlamış, sanatçının zihinsel tasarımının uygulamadan daha önemli olduğuna inanmış ve uygulama aşamasında profesyonel heykelticilerle çalışmıştır.”<sup>277</sup> Sanatçı toplum üzerindeki tabuları yıkmakla birlikte, heykel üretimlerinde fikrin, tasarımın daha önemli olduğuna inanmıştır. Zanaat kısmının usta işçiler tarafından yapılarak, heykel üretimlerini başkalarına yaptırmıştır. “Koons’un rolü, denetim ve gözetimdir; kendisi de yaptığı işi aslında finansal bir kurgu, sanat dünyasındaki ekonomik işleyişin bir parodisi olarak gördüğünü, bu parodide Wall Street’te aracı olarak çalıştığı dönemden esinlendiğini söylemiştir.”<sup>278</sup>

“Koons’un çalışmaları, kültürel ürünlerin içeriklerinin yeniden belirlenmesinden çok, görselliklerinin yeniden formüle edilmesini sağlayarak onları kendine mal etme çabasına dayanır. Pop sanatçıları takip eden ve bu işlere yatırım yapanlar da, Koons’un bu ürünleri bir çocuğun bile sahiplenebileceği kadar demokratikleştirdiğini ifade etmişlerdir. Herhangi bir ederi olmayan ‘bilgi’, Koons’un ana meselesidir. Sanatçı, izleyicinin reddedeceği tüm seçenekleri yok etmekte, doğrudan zihinlere hitap edemese de en azından cinselliğe hitap etmektedir. Koons, çalışmalarını, burjuvayı eğitmek amacıyla gerçekleştirdiğini ifade eder. Sanatçıya göre bu grup, gelecekteki yeni

<sup>277</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 901.

<sup>278</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 356.

aristokrasiyi oluşturacaktır.”<sup>279</sup> Tasarlamış olduğu heykeller turistik gezi sırasında satılan biblolar gibidir. Bu çirkin suratlı, bön ifadeli bibloları satılan izleyici sevimli olduğunu varsayarak almıştır. Koons ise bu çirkinliği devleştirip izleyici ile karşı karşıya getirip, başka bir anlam yüklemiş, bayağı olanı değerli kılıp, sanat nesnesine dönüştürmüş ve tüketim nesnelерinin zevksizliğine dikkat çekerek, izleyiciye sunmuştur.

Sanatçını yapmış olduğu Burjuva Büstü-Jeff ve Ilona adlı heykeli, burjuvaya gönderme yapmakta, bunu da Rokoko’daki yapmacık tavır ve ağdalı üslup ile gerçekleştirmiştir. İkili arasındaki şehvet görüntüsü, kitsch olmasına rağmen çekici bir yanı da vardır.



**Resim 120:** Jeff Koons, Burjuva Büstü-Jeff ve Ilona, Tate/İskoçya Ulusal Galerisi,1991, mermer, ölçüleri 1190 x 745 x 580mm.

<sup>279</sup> Rıfat şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Kasım 2013, s. 102,103.



**Resim 121:** Jeff Koons, Michael Jackson ve Maymunu Bubbles, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, ABD; 1988, porselen, ölçüleri 42 x 70 1/2 x 32 1/2 inches 106.7 x 179.1 x 82.6 cm.

### 2.2.2.9. Ron Mueck (1958- )

Avustralyalı heykeltıraş, Hiper Gerçekçi heykelin en bilinen temsilcisidir. “Mueck’in ailesi oyuncak yapımcısıydı. Avustralya’da profesyonel kukla yapımcısı, Avustralya ve İngiliz Medyasında özel efekt uzmanı, çocuk şovları yapımcısı olarak çalıştıktan sonra kendi şirketini kurup reklam fotoğrafları için modeller üretmiştir. Uzunca bir süre bu sektörde çalıştıktan sonra heykel yönelmiştir. Bu süre içinde edindiği birikim, Mueck’in hiperrealist tekniğinin temellerini oluşturmuştur.”<sup>280</sup> Sanatçı heykellerinde bebek, çocuk, olgun ve yaşlı insan figürlerine yer vermiştir. Heykellerin boyutları ile oynayıp, air-brush tekniği ile kusursuzca boyar, insanların gerçeklik algısında yanılsamalar yapar ve görünen gerçeklik temsili ile şok etkisi yaratıp paradoks oluşturur. Sanatçının yapıtlarını güçlü kılan şey, oranlarla oynamasına rağmen gerçekliğinden hiçbir şey yitirmemiş olması ve algılarla oynamasıdır.

<sup>280</sup> Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 59, yayımlanmamış eser metni.

“‘Ölü Baba’ sanatçının kendi saç telini kullandığı tek çalışmasıdır. Bununla birlikte genellikle fiberglas(cam lifi), silikon ve karışık malzeme kullanarak gerçekleştirdiği heykeller birçok evreden geçerek son halini alırlar. Sanatçı heykelin pozunu belirlemek için öncelikle fotoğraftan ya da gerçek modelden faydalanarak kilden bir seri küçük model yapar. Daha sonra heykelin boyutlarını belirlemek amacıyla çizimler gerçekleştirir. Sonraki aşama figüre ifade ve dokusunu vererek şekillendirmektir. Çalışacağı figür çok büyük ise önce metal bir çerçeve yapar, bu çerçeveyi telle bir ağ gibi örür ve alçı şeritler ile kaplar ve son olarak tüm yüzeyi kil ile kapatır. Kilden yapı bu figürü kullanarak bir kalıp oluşturur ve silikon ya da fiberglas kullanarak heykelin dökümünü yapar. En son safha damarları boyama, hataları düzeltme ve her saç telini yerine yapıştırmaktır.”<sup>281</sup> Ölü Baba heykeli, sırt üstü yatar pozisyonda, küçük boyutludur. Gerçek bir ölünün dinginliği ve soğukluğu heykelin üzerinde görülür. Ölü baba heykeline karşın Hamile Kadın heykelini, ellerini başının üzerine koymuş ve çıplak bir şekilde devasa boyutlarda yapmıştır.

“Mueck’in heykelleri izleyiciye, insan güzelliğini ve proporsiyonlarını kutsayan Antik Yunan ve Avrupa Rönesansı’nın klasik nülerinin aksine, fiziksel varlığını ve ağırlığını vurguladığı insan vücudunun anıtsal –ancak idealize edilmemiş- bir versiyonunu sunar.”<sup>282</sup> Heykelleri ideal değil fakat hayal edilen ve ulaşılamayan gerçekliğin ta kendisidir. Heykellerinde kusursuzluk gören izleyici, gerçek bedenle kıyas yapmaya başlar. Mueck, heykelleri ile insanın savunmasız yapısını ön palana çıkarmıştır.

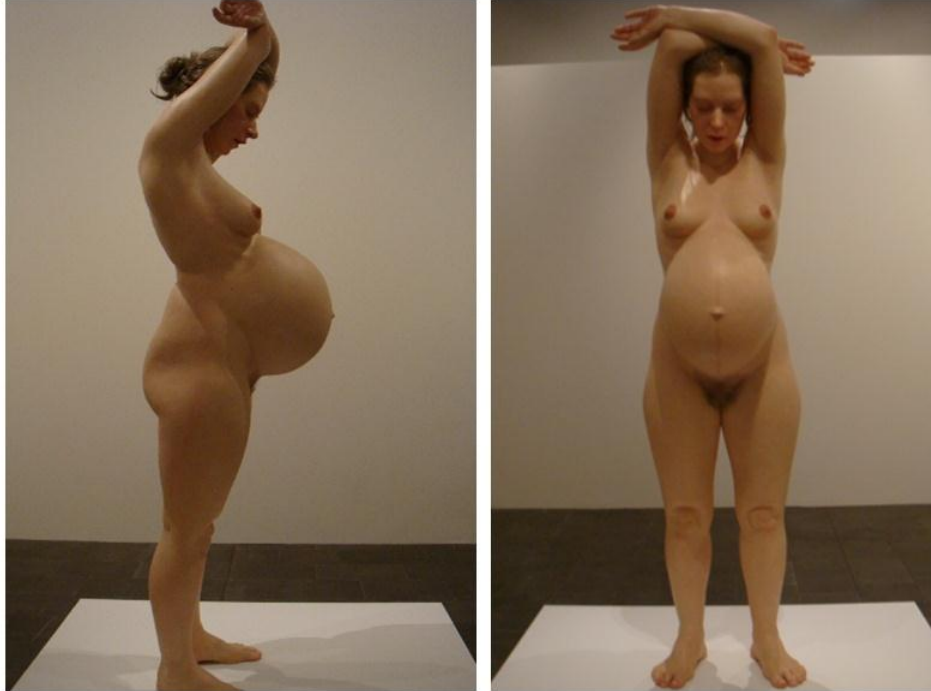
---

<sup>281</sup> <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=68&sectionID=0&lang=TR&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<sup>282</sup> [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk), aktaran, Çev:Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 59, yayımlanmamış eser metni.



**Resim 122:** Ron Mueck, Ölü Baba, Saatchi Koleksiyonu, Londra, 1996-1997, karışık teknik, ölçüleri 20 x 38 x 102 cm.



**Resim 123:** Ron Mueck, Hamile Kadın, Avustralya Ulusal Galeri, 2002, karışık teknik, ölçüleri 252 x 73 x 68,9cm.

### 2.2.2.10. Antony Gormley (1950- )

İngiliz heykeltıraş, Doğu Kültürüne olan ilgisi ve bunu üzerine almış olduğu eğitimler sonucunda, insan bedenine bakışını figüratif heykelleri üzerinden izleyicisine sunar. Gormley heykellerini izlenecek nesne olmaktan çıkartmış, oluşturduğu heykelleri ile yeni mekanlar düzenlemiş, yeni boyutların varlığına dikkat çekmeye çalışmıştır. Sanatçının heykelleri yerleştirme biçimi oldukça farklıdır. Figürler mekanın yapısını işaret eder niteliktedir. Adeta bize farklı açılardan bakmayı öğretmeye çalışmıştır. Bir kısım heykellerinde yer çekimi görülmez. “Gormley, heykellerinin bedeninin kopyaları olduğunu, boşlukta yer alan bedenlerin herhangi birimize ait olabileceğini söyler ve sergilenen bedenlerin, insanları çevrelerine bakmaya, dünyada kendi konumlarını sorgulamaya, görebildiklerinin dışında ne kadar çok göremediklerinin olduğunu düşündürmeye teşvik edeceklerini vurgular.”<sup>283</sup>

Gormley, heykellerinin kalıplarını da heykel gibi sergilemektedir. “Sanatçının Mısır lahitlerinden ve lahitlerin içindeki boşluktan etkilendiği bililir. İnsandan alınan kalıpların görüntüsü Mısır mumyalarının saklandığı lahitler gibidir. T.S. Eliot’a göre deri insan bedeninin iç ve dış dünyası arasında sınırdır ve heykelin kalıbı ikinci bir deri görevi görür. Sanatçının kalıp ile ilgilenme nedeni kalıbın içindeki boşluğun insanın kendisi olmasıdır.”<sup>284</sup> Gormley, boşluğu insan ruhu ile özdeşleştirmiş, fiziksel olan bedeni değil, ruhsal bedeni boşlukla göstermeye çalışmıştır.

Sanatçı heykellerini oluştururken kendi bedenini kullanmıştır amacı klasik bedeni birebir aktarmak değildir. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, bedenin içi ve dış mekanla olan ilişkisiyle ilişki kurabilmek, ikincisi ise yaşamış olduğu kişisel deneyimlere dışarıdan bakabilmektir. Gormley bu iki nedeni şöyle açıklamıştır:

“Çalışmalarımın en önemli koşulu gerçek ve kişisel deneyimlerimin biçimselleşmesi gereğidir. Ben hiç kimsenin vücudunun içine giremeyeceğime göre, tabii ki kendi vücudumu kullanacağım. Her bir parça zaman içinde şekillenmiş, özgün bir olaydan çıkıp gelmiş demektir. Süreç yalnızca olayı yakalayan araçtır; ama bu aracın kendi vücudum olması çok önemlidir. Tüm proje işi dışarıdan manüple etmek yerine içeriden

<sup>283</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 379.

<sup>284</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 354.

olarak dışarıya çıkarmaktır. Tüm beden ve akıl sistemini bir araç olarak kullanmaktır. Tabi ki bu eylem sırasında kendi bedenimin kalıbını alırken onun nasıl görüldüğünün farkında olamam. Kalıptan çıkarım, parçaları birleştiririm, olduğum şeyi yeniden değerlendiririm.”<sup>285</sup> Sanatçının heykellerine baktığımızda tarihsel ve metafiziksel bağlantıları canlandığı görülmektedir. Heykelleri sadece form olarak figür anlamında güçlü değil, insan bedeniyle yakından ilgili olmasıyla da güçlüdür, bu yönüyle diğer sanatçılardan ayrılmıştır.



**Resim 124:** Antony Gormley, Dünyaya Bakış Denemesi “Testing a World View”, Tate Koleksiyonu, İngiltere, 1993, döküm demir, her bir parça için ölçüleri 1250 x 485 x 1070mm.

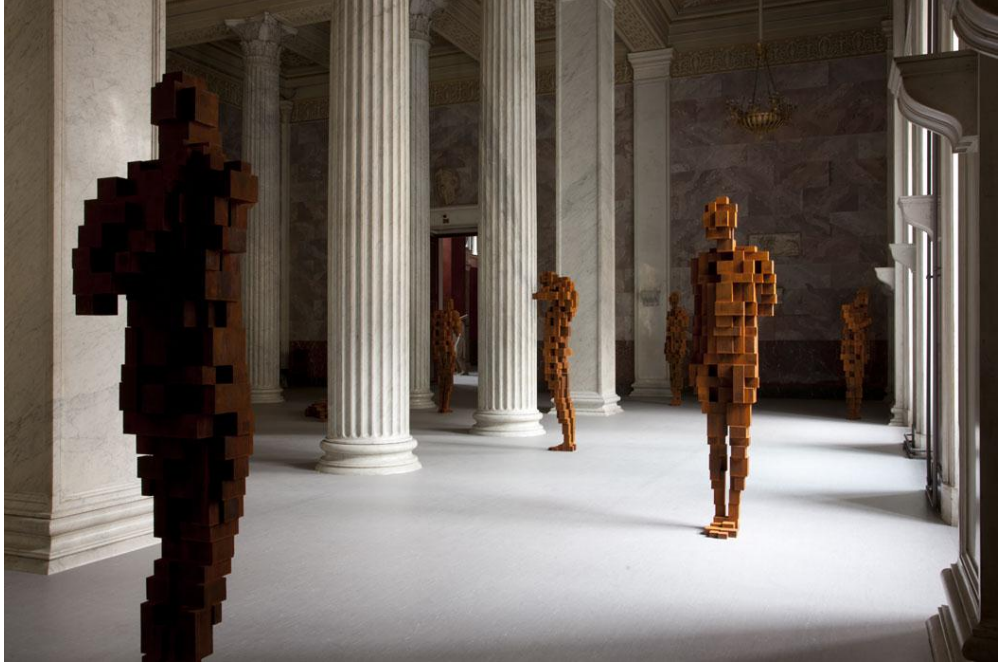
<sup>285</sup> Antony Gormley, New Edition, Revised-Expanded, Paidon 2004, aktaran, Özgür Şahin, T.C. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, **Figüratif Heykel sanatında İnsan Bedeninin Kurgusal Dönüşümünün Kişisel Yaklaşımlar Üzerinden Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Adana-2010, s. 54, yayımlanmamış tez.



**Resim 125:** Antony Gormley, Demir Adam, Victoria Meydanı, Birmingham, 1993, döküm demir.

Sanatçının günümüzde üretmiş olduğu işleri, biçimsel olarak daha çok yapıların ve mekanların parçalarından oluşarak bütünde bedeni oluşturmaktadır. Ayrıca eserlerinin birim eleman tekrarından oluşturmuş ve figür haline dönüştürmüştür.





**Resim 126:** Antony Gormley, Hareketsiz Ayakta Duruş “Still Standing”, Hermitage Devlet Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 2011-2012, çeşitli blok halinde demir kübik form montajı.



**Resim 127:** Antony Gormley, Yapı “Building”, Londra, 2013, demir döküm, her biri farklı ölçülerde.

### 2.2.2.11. Stephan Balkenhol (1957- )

Alman sanatçı, yapmış olduğu figüratif ahşap heykelleriyle ünlüdür. Hamburg’da sanat okulunda eğitim görmüş sanatçı, 1980’lerin başında ilk ahşap heykellerini yonmaya başlamıştır. Eserlerini oluştururken her hangi bir konu üzerinde gitmemiş ve hikaye yüklememiştir. İlk zamanlar yapmış olduğu nü heykelleri için Adem ve Havva yorumlamalar geldiğinde, üzerinde kıyafetleri olan figürler çalışmıştır. Figürleri gerçekçi olarak ahşaptan keski izleri görülecek şekilde yontar ve boyar. “Balkenhol’un heykelleri realist ve fantastik tarzlar arasında dolaşır. Bir taraftan alışıldık bir yaklaşıma sahip ve rahatlatıcı bir şekilde sıradan olarak değerlendirilebilirken, diğer taraftan oldukça şaşırtıcıdır. Ölçüleri 1/1 boyutlardan utanırcasına küçücük ya da devasadır. Anonim olmaları onları hem tanıdık hem de anlaşılması zor kılar.”<sup>286</sup>

Sanatçı, Dört Büyük Figür adlı eserinde, tek bir ağaç kütüğünden, 4/1 figür yontarak 4’lü kompozisyon oluşturmuştur. Heykellerinde budak ve yarık izlerini kapatma gereği duymamış, organik dokusunu izleyiciye göstermiştir. “Sanatçı insan yaşamının ve duygularının temel davranış örnekleri üzerine yoğunlaşmıştır.”<sup>287</sup> Herhangi bir insanın eli cebinde rahat duruşunu ya da yataarken betimlediği verilebilecek örneklerdendir.

---

<sup>286</sup> Contemporary Artist, 5.th Edition, Çev: Nilüfer Şaşmazer, aktaran, Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 62, yayımlanmamış eser metni.

<sup>287</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 400.



**Resim 128:** Stephan Balkenhol, Dört Büyük Figür, Kaliforniya, 2005, ahşap ve boya.



**Resim 129:** Stephan Balkenhol, Yontulmuş Kaldırımda Üç Adam, Çağdaş Sanat Merkezi, Seattle, Washington, 2000, Ahşap ve boya, çapı 68 x31cm.



**Resim 130:** Stephan Balkenhol, Kadın ve Erkek Rölyefi, Özel Koleksiyon, Hamburg, 1986, ahşap ve boya, ölçüleri 200 x 200 10 cm.

#### 2.2.2.12. Marc Quinn (1964- )

İngiliz sanatçı, “Marc Quinn, kendi kuşağının önde gelen sanatçılarından biridir. Heykel, resim, sanat gibi şeylerin yanından insan vücudu ve bilimle diğer şeyler arasındaki ilişki ve güzellik algısının araştırmıştır. Quinn 1991 yılında yaptığı ‘self’ adlı heykeli ile öne çıkmıştır. Sanatçı kendi bedeninden alınmış sekiz bardak kanı dondurarak kendi büstünü döktürmüştür.”<sup>288</sup> Sanatçı geçmişten günümüze var olan mitler, değerli madenler ve yaşam sıvılarını karşımıza farklı şekilde sunmuş, değerlerini düşürmüş ya da artırmıştır.

<sup>288</sup> Bu paragraf, internet sitesinden, <http://www.marcquinn.com/biography/>, Erişim Tarihi: 03.10.2014, kaynak alınarak yazılmıştır.

“Quinn, kendi görüntüsüne döküp onu dondurmak amacıyla kendi kanından dört litre (bir insan bedenindeki ortalama miktar) biriktirmişti. Bu, dirimsellik ve ölümlülüğün yanı sıra çarpıcı bir otoportre çalışmasıdır.”<sup>289</sup> Geçmiş yıllarda yapılan birçok işe baktığımızda kan ile yapılan çalışmalara rastlanmaktadır. Ancak Quinn, kendi kanıyla kendi büstünü yaptırarak bir ilk ve yenilik yapmıştır.

Tarih boyunca değerli kılınan ve günümüzde de değerini yitirmeyen altının, her dönem kullanılmıştır. Marc Quinn ise ünlü top model Kate Moss’un heykelini, geçmişte görmeye alışık olmadığımız ama günümüzde çokça rastladığımız zor bir yoga duruşuyla som altından çalışmıştır. Eserine mitolojiden aldığı “Siren” (Sirenler Yunan mitolojisinde güzel sesleri ile denizcileri çeken ve gemilerini kazaya uğratan varlıklardır.)<sup>290</sup> adını verir. “Yoga pozunu sanat üzerinde doğu etkisini gösterir. Hem Doğu inançlarının hem de Doğu’ya özgü motiflerin sanatçıları etkilediği görülür.”<sup>291</sup> Sanatçı çağının dilinin kullanarak Kate Moss heykeli üzerinden kendi mit’ini yaratmıştır.

Quinn, eserlerinde beden normlarını tersine çevirip, standart estetik görüşlerini, karşıtlıkları bir arada tutarak birbirleriyle olan ilişkilerini araştırmaya yöneliktir. Bu çalışma eğilimini, yakın bir zamanda ülkemizde İstanbul’da gerçekleştirilen “Aklın Uykusu”<sup>292</sup> adlı sergisinde de görmemiz mümkünleşti. Yunan Klasizmini andıran ama Yunan heykelinin İdeal olan düşünce biçimini içermeyen yapmış olduğu özürülü bedenlerle bizlere göstermiştir. Sanatçı giysiler olmadan bakmaya korktuğumuz kusurlu bedenleri bize çıplak ve olabildiğince estetik bir biçimde sunmuş, kusurun bize kendi düşünce biçimlerimizde olduğunu gösterip, hatırlatarak yüzleştirmiştir. Chelsea Charms adlı heykelinde ise mitolojide yer alan Afrodit ve Ana Tanrıça heykellerini eleştirel bir tavır görülmektedir. İdeal olan kadın bedenini günümüz normlarına göre göğüslerini şişirmiş, figürün erotik tavrı içerisinde olmasına rağmen, arzu edilen göğüsleri oranları dolayısıyla rahatsız edici olmuştur.

---

<sup>289</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 246.

<sup>290</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 359, 360.

<sup>291</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 360.

<sup>292</sup> <http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=54>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.



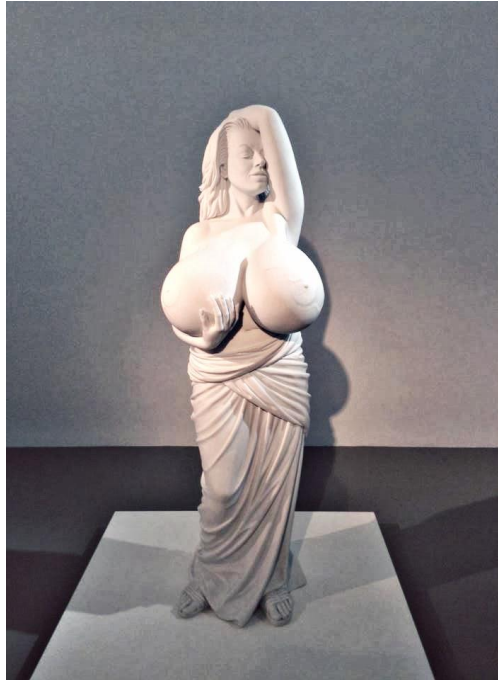
**Resim 131:** Marc Quinn, Kendi "Self", Saatchi Galerisi, İngiltere, 1991, sanatçının dondurulmuş kendi kanı, sanatçının kafası ile birebir ölçüdedir.



**Resim 132:** Marc Quinn, Siren, Britanya Müzesi'nde Çağdaş Heykeller, İngiltere, 2008, 18ct som altın, ölçüleri 88 x 65 x 50cm.



**Resim 133:** Marc Quinn, Stuart Penn, Arter 'Aklın Uykusu' Sergisi, İstanbul, yapım yılı 2000, İstanbul sergi yılı 2014, Mermer, ölçüleri 160 x 99 x 54cm.



**Resim 134:** Marc Quinn, Chelsea Charms, Arter 'Aklın Uykusu' Sergisi, İstanbul, yapım yılı 2010, İstanbul sergi yılı 2014, Mermer, ölçüleri 169,5 x 59 x 52cm.

### 2.2.2.13. Katharina Fritsch (1956- )

Alman kadın heykел sanatçısı, geleneksel tekniklerle günümüz endüstriyel yöntemlerini bir arada kullanmaktadır. Sanatçı Düsseldorf'ta Kunstakademi'de okumuştur. "Alman halk sanatı, sanat tarihi, peri masları gibi çok farklı ikonografik kaynaklardan beslenmiş, boyutları renkleri ve mekan içindeki konumları açısından gerçeküstü bir atmosfer içinde canlandırdığı temsili, figüratif heykelleriyle tanınmıştır."<sup>293</sup>

"Fritsch heykellerinin yüzeyine, renklerine, ölçeklerine ve sunuldukları mekana gösterdiği özen, tanıdık ve tekinsiz arasında garip bir gerginlik yaratır."<sup>294</sup> Gerçekçi olmasına rağmen kullandığı boyut ve renklerden ötürü fantastik bir görünüm elde eder. "O'nun heykelleri ortak bilinçaltımızın karanlık noktalarına açılır, çoğunlukla mizahla hafifletilmesine rağmen derinlerde duran kaygıların üzerine gider. ...Kabuslara, hayaletlere ve sembolik figürlere anıştırmalarda bulunur. Fritsch'in işleri hayal güçlerimizin fani üretimlerine hakikat ve ağırlık kazandırır."<sup>295</sup>



**Resim 135:** Katharina Fritsch, Madonna, Mathew Marks Galeri, ABD, 1982, alçı döküm ve boya, ölçüleri 7,9 x 6,1 x 30cm.

<sup>293</sup>Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1. S. 552.

<sup>294</sup><http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/katharina-fritsch>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<sup>295</sup>[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), aktaran, Çev. Yaşam Şaşmaz, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykел Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelerde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 61, yayımlanmamış eser metni





**Resim 136:** Katharina Fritsch, Satıcı “Dealer”, Mathew Marks Galeri, ABD, 2001, polyester döküm ve boyama, ölçüleri 192 x 40 x 59cm.

#### **2.2.2.14. Takashi Muarakami (1963- )**

Japon sanatçı, 1990 yıllarında çıkış yapmış eserleri üzerinden izleyiciyi düşünmeye sevk eden bir sanatçıdır. Çağdaş Japon sanatı ve eserinin Amerikan kültürü arasındaki çelişkiyi irdeler. Eserleri, devasa balonlardan performanslara, karikatürize resimlerden, minimalist heykellere kadar uzanmaktadır. Yapıtlarında gelecek- geçmiş, yüksek kültür- alçak kültür, doğu-batı gibi zıtlıklara değinir. Murakami, geleneksel Japon kültürünü ve popüler kültürü yaşadığı dönem içerisinde ilişkilendirerek yorumlamıştır.

“Muarakami'nin bütün projesi –sanat yapıtları, ürünler, ticaret protokolleri- bu ‘kurgusal zamanlarda’ yaşamanın ne anlama geldiğine dair bir araştırmaya aittir.”<sup>296</sup>

Heykellerinde Japon animasyonlarında yer alan, Manga karakterlerinin özelliklerine sahip formlar görülür. Klasik beden anlayışına uygun olmayan figürleri, gözler kocaman, saçlar sert kütleler biçiminde, gerçeği yansıtmayan çizgi karakterlerden, abartılı ince ve kalın formlardan oluşturmuştur.

“Heykelleri, bedenleri ve dinamikleriyle bizi etkilemektedir. Hatta, cinsel açıdan baştan çıkarıcı bir eril figür yaratarak, cinsel arzu nesnesinin her zaman dışı olması gerektiğine dikte eden yaygın geleneği de ihlal etmektedir. ...Heykelleri büyüklükleri ile insanları utandırmaktadır, oransız bir biçimde büyürler ve gözlerimizin önünde tüm cazibeleriyle sergilenir.”<sup>297</sup> Sanatçı heykellerinde erotizm duygusunu, anime karakterler aracılığıyla izleyicisine sunar. İlk bakışta çocuklar için yapılmış gibi görülmeye, masum ve sevimliliğin altında erotizm yatar.

Neyin gerçek olduğuna dair balantı kuran sanatçı; “İnsanların İnternet'in de yardımıyla fantezi dünyalarının içine giderek daha fazla çekilmeleri ve kurgu ve gerçeklik arasındaki farkı görebilmeyi –hatta belki de görme isteklerine- dair büyüyen yetersizlikleri yeni yüzyılın temel meselelerinden birisidir ve son derece gerçek sonuçları vardır.”<sup>298</sup>

“Farklı kültürel değerler (yüksek/düşük, antik/modern, doğu kültürü/ batı kültürü) arasında bir paratoner olan Takashi Murakami, sanatçının farklı dünyalar arasındaki farkları anlayan ve bunları tanımak için çabalayan biri olduğunu belirtti. Murakami, düzletştirilmiş bir temsili resim-uzamı içinde, anlam yüklü bir Pop, animé ve otaku (Otaku kelimesi Japonca'da “ev” anlamına gelir. Fakat terim olarak kullanıldığında, başta anime/manga ve oyun olmak üzere ileri düzey bağımlıları belirtmek için kullanılır. (Silah/Savaş, Tarih, Erotik içeriklerin de otakusu olunabilir ama temel

---

<sup>296</sup> Jonathan Fineberg, **1940'tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 521.

<sup>297</sup> Kara Beshar, Art-ist 2, Çev: Esmâ Taylan, aktaran, Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 65, yayımlanmamış eser metni.

<sup>298</sup> Jonathan Fineberg, **1940'tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 520.

anlamındaki kullanımı bunları kapsamaz.)<sup>299</sup> içeriklerinin bir karışımını hedefleyen son derece rafine klasik Japon resim tekniklerini kullandığı kendine özgü ‘Superflat’ tekniği ve etosu ile estetik unsurlar ve kültürel esinlenmelerle genişlemeye devam eden bir alanda hareket ediyor. Murakami, ütopyik ve distopyik temalara paralel bir biçimde, aşkınlık ve aydınlanma anlatılarını toplayıp bunları yeniden canlandırmaktadır. Bu anlatıların içinde genellikle yabancılaşmış bilgiler bulunur. Çoğunlukla Batı Romantik geleneğinin karşıtları olarak görülen Erken Modern dönemin sözde Japon ‘eksantrik’lerinin ya da toplum kurallarına başkaldıran sanatçıların gözdesi olan dinsel ve dindışı konuları irdeleyen Murakami, kendisini, tamamen kendisine ve kendi zamanına ait bir biçimde, bu sanatçıların cüretkar ve canlı bireyciliklerinin mirası içinde konumlandırır.<sup>300</sup>

Murakami’nin My Lonesome Cowboy adlı eseri erkek figürü, masum bir çizgifilm karakteri gibi görülsede, heykelin mastürbasyon yaparken sahnelendiği ve spermlerinin kendi başının etrafında kement gibi sallayarak betimlenmiş olması pop sanatına ait unsurların bir arada olduğu görülür.

---

<sup>299</sup> <http://otakuron.wordpress.com/otaku-nedir/>, Erişim Tarihi: 04.10.2014.

<sup>300</sup> <https://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami>, Çev: Dr.Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 04.10.2014.



**Resim 137:** Takashi Murakami, Benim Yalnız Kovboyum “My Lonesome Cowboy”,  
“Courtesy Galeri Perrotin, Eserin tüm hakları Kaikai Kiki Ltd’de saklıdır”<sup>301</sup>, 1998,  
fiberglas, akrilik, çelik, ölçüleri 288 x 117 x 90cm.

<sup>301</sup> [https://www.perrotin.com/Takashi\\_Murakami-works-oeuvres-2743-12.html](https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-2743-12.html), Erişim Tarihi:  
02.10.2014.



**Resim 138:** Takashi Murakami, 3m Kız “3m Girl”, “Gogosian Galeri, Eserin tüm hakları Kaikai Kiki Ltd’de saklıdır”<sup>302</sup>, fiberglas takviyeli plastik, çelik, ölçüleri 270 x 97 x 119,9cm.



**Resim 139:** Takashi Murakami, Bayan ko2 “Miis ko2”, “Courtesy Galeri Perrotin, Eserin tüm hakları Kaikai Kiki Ltd’de saklıdır”<sup>303</sup>, 1997, yağlı boya, akrilik, fiberglas, ölçüleri 187,9 x 88,9 x 6,3cm.

<sup>302</sup> <https://artsy.net/artwork/takashi-murakami-3m-girl-original-rendering-by-seiji-matsuyama-modeling-by-bome-and-genpachi-tokaimura-full-scale-sculpture-by-lucky-wide-co-dot-ltd-dot>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

### 2.2.2.15. Paul Mc Carthy (1945- )

ABD’li sanatçı heykel üretimlerinin yanında yerleştirme ve performans sanatçısı olarak da bilinmektedir. Eserlerinde genel olarak toplumlar tarafından tabu olarak görülmüş konuları ele alıp, sıra dışı malzemelerle izleyiciye sunmuştur. “Utah Üniversitesi ve San Francisco Sanat Enstitüsü’nde sanat eğitimi görmüştür. Henüz öğrenciyken Fransız sanatçı Yves Klein’ın Boşluğa Atla yapıtına istahafen okulun ikinci atlayan McCarthy, 1970’lerde gerçekleştirdiği performanslarından ağırlıklı olarak cinsellik ve insan bedenine odaklanmış, tabu olarak nitelendirilen birtakım konuları irdemiştir. 1980’lerden sonra özellikle video ve YERLEŞTİRME’leriyle dikkati çeken McCharty zaman zaman çeşitli yiyecek maddeleri ya da kan gibi organik malzemeler de kullanmış, geleneksel sanat anlayışının sınırlarını genişletmeye yönelmiştir. McCharty’nin yapıtları çağımıza özgü kültürel mitlerin simgeleştiği popüler kültür ikonlarından yola çıkmaktadır. Pinokyo, Noel Baba, Heidi, gibi herkesin tanıdığı karakterleri alaycı bir biçimde ele alarak cinsellik ve şiddetle örülü alternatif öykülerin içinde konumlandırmaktadır. Ataerkil aile yapısına yönelik eleştirel tavrının yanında, insani değerlere giderek yabancılaşan bireye yönelik gözlemleriyle dikkat çekmektedir.”<sup>304</sup>

Sanatçının Heidi adlı işine baktığımızda cinsel ve şiddet temasını vurgulu bir şekilde görürüz. Gerçekte bir bireyin dedesi ile olan diyalogunda yaşamaması gereken sahneyi kurgulayıp izleyiciye sunmuştur. Oluşturduğu eserler heykel, yerleştirme, performans gibi sanat oluşumlarını barındırır. Heidi eserinde bir tiyatro oyunu ya da kukla gösterisiymiş gibi izlenim vermektedir. Paul McCarthy’nin sanatında figür algısının değişimiyle birlikte, bedeni çağın sıra dışı gerçeklik görüntüleriyle ifade etmesi kimi izleyiciler tarafından hoş karşılanmamış, kimilerince oldukça beğeni elde etmiştir.

Sanatçı yaptığı heykelleri bir performans gibi üretmiştir. Heykelde figürü kullanarak, mekan ve bir konu gereği sahne oluşturmuş, eserleri bu şekilde sergilemiştir. Sanatçının bazı eserlerini balon olarak üretilip, kamusal alanlarda sergilemiştir. White Head Bush

---

<sup>303</sup> [https://www.perrotin.com/Takashi\\_Murakami-works-oeuvre-2743-12.html](https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvre-2743-12.html), Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<sup>304</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2, s. 1013.

Head eseriyle iktidarı eleştirmiştir. Malzeme kullanımını değiştirip, balon gibi sevimli bir malzemeye geçse de söylemindeki sertlik değişmemiştir. İster siyasi yönden olsun, isterse cinsel yönden eril iktidarı eleştirmiş ve kamusal alanlarda siyasetçi, dışkı, fallusa benzeyen insana ait formlar kullanmıştır.



**Resim 140:** Paul McCarthy, Heidi, Orta Yaş Krizi Tramva Merkezi ve Serbest Bırakılma Alanı Negatif Medya, Heidi, “Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone”<sup>305</sup>, Galerie Krinzinger’de video, performans, enstelasyon, Vienna Koleksiyonu Deste Vakfı, Atina Yunanistan, 1992, ağaç, boya, çeşitli ahşap objeler, mutfak eşyaları, saman, lateks kauçuk figürler, giysi, dondurulmuş keçi, tuval, katlanır masa, fotoğraflar, kartpostallar ve kolaj, ölçüleri değişken boyutlarda.

<sup>305</sup> <http://www.art21.org/images/paul-mccarthy/heidi-midlife-crisis-trauma-center-and-negative-media-engram-abreaction-release>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.



**Resim 141:** Paul McCarthy, Beyaz Kafa Çalı Kafa “White Head Bush Head”, Middelheim Heykel Müzesi, Antwerp, Belçika, 2007 kurulum görünümü.

#### **2.2.2.16. Juan Munoz (1953-2001)**

İspanyol Sanatçı 1980 yıllarında yazarlık ve küratörlük yapmış ardından heykele başlamıştır. Sanatçının yapıtları birbir ölçülerde ve biraz küçüktür. “Çoğu çalışmasında pop sanatın yumuşak heykellerinde olduğu gibi içi doldurulmuş kumaş malzemeler kullanır.”<sup>306</sup> Eserleri, Oldenburg’un yumuşak heykellerinin anımsatır. Minimalizm ve Arte Povera gibi akımlardan etkilense de, zamanla kendi tarzını oluşturmuştur. “1980’lerin ortalarında yaptığı enstelasyonlar ile ünlenmiştir. Tek figürler genellikle bir palyaço ya da bir cüce olarak tanımlanır. Etrafa bir yabancılaşma hissi yayan bu yerleştirmelerde izleyici, kendini bir röntgemci gibi hissedeceği mahrem mekanlara taşır.”<sup>307</sup> Heykellerinin bir kısmı gündelik hayattan bir grup insanın yaşamından alıntılanmış gibidir, gülerler, izleyicinin gözlerine bakarlar, sanki figürler kendi aralarında sohbet ederler. Munoz, sadece figürler yapmaz, onlara mekanlar da oluşturmuştur.

<sup>306</sup> Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011, s. 403.

<sup>307</sup> [www.hishorn.si.edu](http://www.hishorn.si.edu), Hirshorn Museum & Sculpture Garden, 150 Works of Art (1996), Valerie j. Fletcher Çev. N. Şaşmazer, aktaran, Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 61, yayımlanmamış eser metni.



“Başlangıçta bir vantrilok kuklasından esinlenerek yapılmış olan –özellikle de vurulduktan sonra geri sıçrayan, dipleri yuvarlak yumruk turbası gibi gözükən- bu tuhaf karakterler, doldurulmuş oyuncaklara benzer. Zemine yerleştirilmiş bu figürler, izleyiciyi kendi gizemli gerçekliklerine davet eder gibi gözükürler. Bu figürler aynı zamanda Diego Velasquez’in resimlediği cücelere ve Edgar Degas’nın dansçılarının üst üste bindirilmiş görüntülerine bir gönderme niteliğindedir. Munoz’un işlerinin anlamları hiçbir zaman tamamen açıklanmaz ve izleyiciyi yoruma davet eder.”<sup>308</sup>

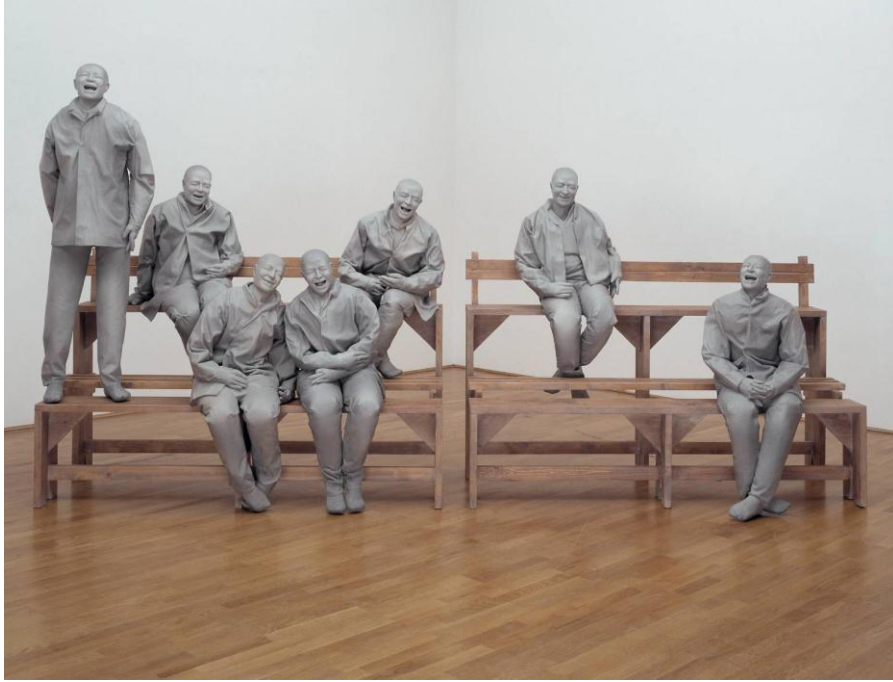


**Resim 142:** Juan Munoz, Son Bahsedilen “Last Conversation Piece”, Hirshhorn Heykel Plaza, Washington, 2009, bronz.

<sup>308</sup> [www.hirshorn.si.edu](http://www.hirshorn.si.edu), Hirshorn Museum & Sculpture Garden, 150 Works of Art (1996), Valerie j. Fletcher Çev. N. Şaşmazer, aktaran, Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 61, yayımlanmamış eser metni.



**Resim 143:** Juan Munoz, Bir Kutu ile Cüce, Tate Koleksiyon, İngiltere, 1988, terracotta ve ahşap, ölçüleri 1710 x 700 x 400mm, 28,3kg.



**Resim 144:** Juan Munoz, Köşeye Doğru, Tate Koleksiyon, İngiltere, 1998, ahşap ve reçine, ölçüleri 2100 x 3785 x 1110mm.

### 2.2.2.17. Jake ve Dinos Chapman (1962/1966- )

İngiliz heykel ve yerleştirme sanatçıları Royal College of Art'ta aldıkları sanata eğitimlerinin hemen ardından birlikte çalışmaya başlamışlardır. Sanatçılar eserlerinde, insan vücudunu temel alarak gerçekleştirdikleri şiddet sahneleriyle tanınmışlardır. Bir arada çalışan ikili, “ Goya'nın ‘Savaşın Felaketleri’ başlıklı gravür dizisinin üç boyutlu, modellerini yapmış ve bu ilk dönem yapıtlarıyla adlarını duyurmuşlardır. İnsan bedenini ayrıntılı bir biçimde yansıtan ve hem küçük, hem büyük boyutlardaki figürlerden oluşan bu modellerde görülen acı, kan ve vahşet, Jake ve Dinos Chapman'ın yapıtlarının genel temasıdır. Sanat tarihine göndermelerinin yanı sıra tüketim kültürünün çeşitli öğelerini irdeleyen ikili, yetkin bir el becerisi gerektiren heykellerinde şiddetle yüklü müstehcen bir anlatım benimseyerek beğeni sınırlarını zorlamayı hedeflemiştir.”<sup>309</sup>

“Birçok işinde Chapmanlaar beğenilerin sınırlarına meydan okur ve izleyiciyi çocuksu bir merak ve tikslenme arasında gidip gelen rahatsız bir pozisyonun içine doğru zorlarlar.”<sup>310</sup> Trajik Anatomiler adlı seri eserlerinde bedensel deformasyonları heykelleri üzerinde izleyicilere göstermişleridir. Heykellerin kimleri yapay pastoral bir alanda, siyan kızlerini andıran, yapışık bedenli hazır çocuk mankenlerinden oluşur, kimileriye bedenlerinde cinsel organlar fışkırtılarak gösterilmiştir. Bu yaptıkları heykeller gerçekte insan bedenlerine uygulanan genetik müdahaleleri akla getirmiştir. Yıllar önce Almanya'da hamile bayanlara verilen ‘Talidomid’ adlı ilacın bıraktığı bedenlerde kalıcı hasarlar gibi, bir nesil bu yüzden bu heykellerde yer alan formların gerçek haliyle yaşamışlardır. 20. Yüzyıl da yapılan tıbbi deneylerin sonuçları Chapman'ların sanatını etkilemiş olabilir.

Sanatçılar küreselleşme, savaş, yeni sömürgecilik gibi konuları irdelemiş, bunların bedenler üzerinde nasıl tezahür ettiğini göstermişleridir. Yapılan heykeller fantastik görünsede, bir dönemin gerçek yüzüdür.

<sup>309</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1. S. 309.

<sup>310</sup> [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), Çev: N. Şaşmazer, aktaran, Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 60, yayımlanmamış eser metni.

Ölüye Karşı Büyük Eylemler adlı eserlerinde, “hadım edilmiş ve vücudunun çeşitli yerleri kesilmiş bir ağaçtan sarkan üç askerden oluşur. Onların kendilerine mal ettiği Goya’nın ağırbaşlı gravürleri; güzellik, aksilik, mizah ve dehşetin ironik bir çağrışımına dönüşür.”<sup>311</sup>



**Resim 145:** Jake&Dinos Chapman, Zigotik İvme, Biyogenetik Süblimleştirilmiş Tutkular Modeli “Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model”, Saatchi Galeri, İngiltere, 1995, kaşık teknik, ölçüleri 150 x 180 x 140cm.

<sup>311</sup> [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com), aktaran, Çev: Yaşam Şaşmazer, T.C: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul-2006, s. 60, yayımlanmamış eser metni.



**Resim 146:** Jake&Dinos Chapman, Lanet Yüz “Fuck Face”, Saatchi Galeri, İngiltere, 1994, fiberglas, reçine, kumaş, peruk, ölçüleri 103x 56 x 25cm.



**Resim 147:** Jake&Dinos Chapman, Ölüye Karşı Büyük Eylemler, Saatchi Galeri, İngiltere, 1994, karışık teknik ve heykel kaidesi, ölçüleri 277 x 244 x 152cm.



**Resim 148:** Jake&Dinos Chapman, Trajik Anatomiler, Saatchi Galeri, İngiltere, 1996, fiberglas, reçine ve boya, değişen ölçülerde.

#### **2.2.2.18. Patricia Piccinini (1965- )**

Avustralyalı kadın sanatçı, hiperrealist görünümündeki heykellerine, biyoteknolojik, biyoetik olarak canlılardan oluşturmuş olduğu heykelleri ile tanınmaktadır. Sanatçı sadece heykel değil, video, desen, yerleştirme, digital bakı gibi alanlarda da çalışmalar yapmıştır. 21. Yüzyılın başlarında yer alan en önemli sanatçılardan biridir.2003 yılında Venedik Bienali'nde heykelleriyle ülkesini temsil etmiştir. Hiperreal insan bedenleri ile birlikte, insan bedenine ait bir takım parçaları, kendi oluşturmuş olduğu canlıymış gibi duran heykelleri sentezlemiştir. Yaratık gibi görünen masum yüzlü canlıların üzerlerinde kendi bedenimizden hem fiziksel he de ruhsal olarak izler görürüz. Yapmış olduğu heykellere insani duygu belirtilerinin jest ve mimiklerini bu bedenlere yüklemiştir.

“Piccinini, bugün hayatımızın merkezinde yer alan çeşitli meseleleri, günümüz teknolojisine, doğa kurgusuna ve tüketimciliğe atıfla ele alıyor. İşleri, iki karşıt genelgeçer yargıdan doğan çelişkili ruh haline işaret ediyor: Biri ‘dünyanın sonuna’

yaklaştığımızı gösteren ‘alametlerin’ sürekli arttığını söylerken, diğeri bilim ve teknolojinin dünyayı iyileştirip ebedi bir cennete dönüştüreceğini iddia ediyor. Piccinini’ye göre, çağdaş teknolojilerin dünyada devrim niteliğinde, kökten değişiklikler yaratacağını düşünmek kadar, bu teknolojilerin tamamen değersiz olduğunu savunmak da düpedüz ‘saçmalık’. Tüketim dünyasının insanın aklını başından alan ışıltılı kusursuzluğunun işleyiş mantığını akılda tutarak, bu dünyanın her şeyi cıvalayabilen stratejisini ödünç alıyor ve pek de olmadığımız bir ‘nihai ürün’le sonuçlanan benzer bir aura yaratıyor.”<sup>312</sup> Günümüz teknik veri ve olanaklarını en iyi şekilde kullanan sanatçının kullandığı malzemeler silikon, fberglas, polüretan, saç ve deri kullanmaktadır.

“Çoğumlukla ‘anormal’, ‘gayritabii’, ‘ucube gibi’ görünen yaratıkları, ebatları, oranları ve etten kemikten oldukları izlenimi veren gerçekçilikleriyle, aslında ‘normal’ bir insana ve hayvana evrilmiş olabilecekleri hissini uyandırıyorlar. Bu genetiği değiştirilmiş, laboratuvar ürünü mutant görüntüsüne ise, dost canlısı bakışlar, tatlı gülümsemeler ve şirin duruşlar eşlik ediyor. Piccinini’nin işleri gücünü, bu yaratıklarla doğrudan fiziksel karşılaşmanın yarattığı gerilimden alıyor: Bu çirkin ama dost canlısı yaratıklarla karşılaşmanın doğurduğu çelişkili hisler aracılığıyla bizi, doğa/kültür, güzellik/çirkinlik – tiksinti ve İhtiyaç/lüks gibi sorgusuz sualsiz kabul ettiğimiz ikilikleri yeniden gözden geçirmeye çağırıyor.”<sup>313</sup> Doğadaki canlıları gözlemleyip, onların fiziksel özellikleri ile insanlara aktaran sanatçı, bizleri bir evrimle ile başbaşa bırakıyor. Oluşturmuş olduğu kompozisyon kurgularında, insan figürü ile adlarını kesin konumlandıramadığımız varlıkların heykellerini bir arada tutarak, aynı zamanda insana özgü duygusal nitelikleri heykellerine aktararak ciddi bir zıtlık oluşturmuştur. Her hangi bir yerde gördüğümüzde kaçma ve korku eğilimi yaratacak olan canlılarımı gibi duran heykelleri, göz teması kurduğumuz anda bizden biriymişcesine rahatlık ve huzur verir. Sanatçı insanların gördükleri şeylere karşı önyargılarını bir nebze olsun kırar. Sanatçı oluşturmuş olduğu melez formlarla bizlerin gerçeklik algılarını sorgulamaya sevk eder ve gerçekte olduğunu düşünmediğimiz bir nesnel gerçeklikle bizleri baş başa bırakır.

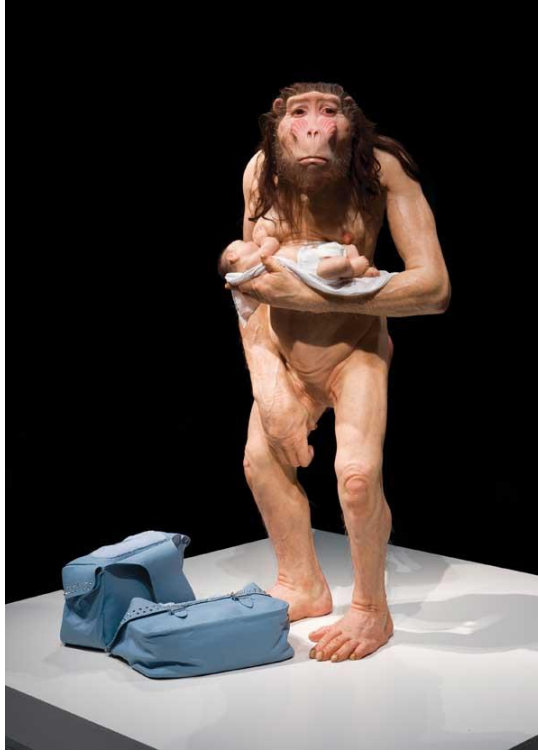
<sup>312</sup> <http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=32>, Erişim Tarihi: 04.10.2014.

<sup>313</sup> <http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=32>, Erişim Tarihi: 04.10.2014.



**Resim 149:** Patricia Piccinini, Taşıyıcı, 2012, silikon, fiberglas, hayvan ve insan saçı, ölçüleri 170 x 115 x 75cm.





**Resim 150:** Patricia Piccinini, Büyük Anne, Güney Avustralya Modern Sanat Koleksiyonerleri Sanat Galerisinin Hediyesi “Big Mother, Gift of the Art Gallery of South Australia Contemporary Collectors”, 2005, fiberglas, polüretan, silikon, deri, insan saçı, yükseklik 175cm.



**Resim 151:** Patricia Piccinini, Bölünmemiş, 2004, silikon, insan saçı, pazen kumaş, karışık malzeme, ölçüleri 101 x 74 x 127cm.

### 2.2.2.19. Mu Boyan (1976- )

“Mu Boyan 1976 yılında Jinan’da, Çin’in Shandong kentinde doğdu. Heykel eğitimi alan Mu, şişman insanların ikonik betimlemeleri üzerinde yoğunlaştı. Batıda şişmanlık fiziksel bir fazlalık olarak algılanırken, doğuda fazla kilo sağlığı ve zenginliği temsil etmektedir. Mu da çalışmalarında tam olarak bunu anlatmaktadır: Şişmanlık elbette vücudumuzdaki yağlı dokunun fazlalığı demektir, ama aynı zamanda ancak zengin beslenen metabolizmalarda oluştuğu da doğrudur.”<sup>314</sup> Günümüz sanatçılarından Mu Boyan, yaptığı şişman figürlerini hiperreal olarak oluşturmuş, sevimli yüzleri, iri, yağlı bedenlerle birleştirmiş ve en umulmadık kompozisyonlarla zıtlıklar oluşturarak izleyicisine sunmuştur. Doğu toplumun da sağlık, zenginlik ve güzellğin sembolü olan şişman figürleri günümüz olanak ve bakış açısıyla en iyi şekilde yorumlamıştır.

“Çalışmalarının tümünde, heykellerinin boyutunda bile net bir biçimde görüldüğü üzere, karakterlerini iki ayrı uçta betimler: İnandırılmaz büyük heykeller ve küçük yağ dokularını gösteren ayrıntılar. Her iki durumda eğilip bükülen bedenler, canlı, yumuşak ve kıvrımlıdır. Betimlediği şişman insanlar, vücutlarının ağırlıklarını bacaklarında hissetmiyor gibidir. Kadın bedeninde mahrem yerleri gizleyen etin kusurları, yüzü ve diğer bölgeleri betimleyen bedensel ayrıntılar.”<sup>315</sup> Fiziksel betimlemelerle birlikte, bulunduğu alana sığamama ve sıkışma gibi şişman bir bedenin yaşayabileceği olayları da göstermiştir. Ayrıca, yapması mümkün olmayacak hareketlerle birlikte kullandığı mekan ve yerleştirme malzemeleri de yuvarkal formların öne çıkmaksını sağlamıştır. Dümdüz beyaz bir galeri, kaide konumunda, sert beyaz bir duvar kütleli, organik ve taşınması imkansız olan ağaç dalı gibi nesne ve mekanlara heykellerini konumlandırmıştır.

“Bu şişman heykeller, Willendorf Venüsü’nü anımsatır, Fernandı Botero’nun volümetrik oranlarını anımsar ve HBO Drink yayınlarıyla Michelin tekerlerinin maskotunu düşünürüz. Kel kafası ve pürüzsüz cildiyle, Mu Boyan karakteri, inanılmaz grotesk, büyüleyici ve anti-seksi olan afacan bir çocuğu anımsatır.”<sup>316</sup> Geçmişten

<sup>314</sup> <http://www.collater.al/en/mu-boyan/>, Çev: Dr.Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 06.10.2014.

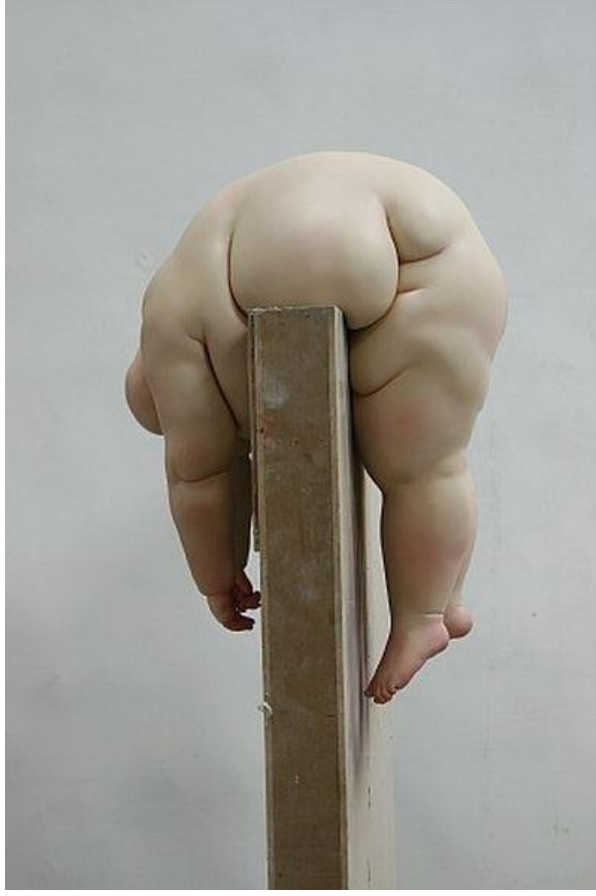
<sup>315</sup> <http://www.collater.al/en/mu-boyan/>, Çev: Dr.Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 06.10.2014.

<sup>316</sup> <http://www.collater.al/en/mu-boyan/>, Çev: Dr.Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 06.10.2014.

günümüze yer alan, bereketi sembolize eden heykellerle anılarak özdeşleştirilen sanatçı, 21. Yüzyıl bereket sembolü olarak da değerlendirilebilir. Tek bir farkla, geçmişteki heykeller Anaerkil dönemi yansıtan ve doğurganlığı sembolize eder, Boyan ise Ataerkil toplum düzeninde fazla gıda tüketimi sonucunda ortaya çıkan obeziteyi temsil edebilir.



**Resim 152:** Mu Boyan, İsimsiz, Yağlı No:2 “Fatty Untitled No:2”, Aye Galeri, Hongkong Sanat Fuarı 2009, reçine üzerine boya, ölçüleri 263 x 144 x 207 cm.



**Resim 153:** Mu Boyan, Güneşli "Sunny", Aye Galeri Envanteri Kataloğu, Asya Çağdaş Sanat Fuarı, 2011, reçine üzerine boya, 100 x 90 x 40cm.



**Resim 154:** Mu Boyan, Süreç 4 “Process 4”, Asya Çağdaş Sanat Fuarı, 2012, karışık teknik.



**Resim 155:** Mu Boyan, İsimsiz Yağlı No:5 “Fatty Untitled No:5”, Aye Galeri Envanter Kataloğu, 2006-2007, reçine üzerine boya, ölçüleri 100 x 60 x 18cm.

### 2.2.2.20. Lee Dongwook (1976- )

“Genç Koreli sanatçı Dongwook Lee’nin araştırmalarında ve çalışmalarında insan figürü temel odakta yer almaktadır. Bedeni yeniden modellemesi, yeni bir insan ırkına hayat vermesini sağlayan ve son birkaç yılını tanımlayan bir saplantıya dönüşmüştür. Bir ordu kadar kalabalık olan bu figürleri iki temel leitmotif ortaya koyar: Dongwook’un insanları her zaman çıplak ve minyatürdür. Mikroskopik ölçeklerde çalışıyor olması onu bir yandan, uzun bir geleneği olan, küçük ölçekli gerçeklik alanındaki beceri ve yetenek isteyen küçük ayrıntıların betimlenmesi edimine yaklaştırırken, diğer yandan da bu ‘figürin’leri içgüdüsel olarak ait oldukları en banal sıradanlığın durgun sularında örtme ve gizleme yönündeki bir arzusunu da yansıtmaktadır.”<sup>317</sup> Koreli sanatçının, küçük ölçekli hiperrealizmin ve sürrealizmin karışımından oluşan çalışmaları izleyiciyi rahatsız ve tedirgin etmektedir. Sanatçı yapmış olduğu küçük insan figürlerinin fiziksel bedenlerinde, garip bir şekilde böcek izlenimi vermiş, doğal görünümde kompoze etmiş, bu figürler izleyicide rahatsızlık ve tedirginlik hissi yaratmaktadır.

“Lee’nin yapıtları, kasvetli ve lirik korku öğelerini eşzamanlı olarak içinde barındıran çalışmalardır. Minyatür insan figürleri hem hipergerçeklik ve sürrealist yanılsamaları yoğunlaştırarak, tuhaf ama güzel kakofoniler yaratır. Bunlardan bazıları, şırıngaların ya da fanusların içinde sıkıştırılmış biçimde tıp dünyasının tuhaflikları olarak sunulur. İnsan formu bu çalışmalarda, soğuk ve bilimsel bir bakışın altında incelenir ve parçalara ayrılır. Extinction (Yok Oluş) (2004) sergisinde, sıradan bir balık kavanozunun etrafında mitsel, transjenik bir denizkızı dolanır. Bu çalışmanın sunduğu duygulanım, Lee’nin birçok yapıtında varolan duygusal gerilimin bir göstergesidir. Sıradan ve grotesk olan arasında süregiden bir gerilim vardır; gerçeklik sürekli olarak fantastik yanılsamalarla kırılır ve sorgulanır.”<sup>318</sup> Dongwook’un fantastik dünyasına ait figürlerin giysileri de insan dersinden oluşmuştur. İnsan bedenine ona ait olmayan ikincil bir madde ile üzerine giysi olarak örtmemiştir. İnsanların hayvan derisine olan kullanım arzusuna karşılık kendi derilerinizi kullanın dermiş gibidir.

<sup>317</sup> <http://beautifuldecay.com/2011/10/27/dongwook-lees-new-human-species/>, ev: Dr.Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

<sup>318</sup> [http://www.union-gallery.com/content.php?page\\_id=1796](http://www.union-gallery.com/content.php?page_id=1796), ev: Dr.Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

“Lee’nin insanları kafalarını bir salyangoz kabuğundan dışarı uzatır, kuru bir ağaç dalının arkasından kötücül bir orman ruhu gibi çığlık atar ya da tüm dramatik yüküyle başka birine enjekte edilmeye hazır gibi, bir şırınganın içinde sıkışmıştır. Çıplaklıkları, insan bedeninin mistifikasyonunu engellemeyi amaçlar gibidir. Sosyal statüden ve tüm süsten yoksun bir sunumdur. İşte tam bu noktada, Dongwook kendi kökeninin kültürel geleneklerinden uzaklaşmaktadır.”<sup>319</sup> Eserlerin çıplak, deforme, kölelik, esaret gibi temaların işlendiği görülmektedir. Sanatçı, şiddet içerikli, kanlı görüntülerin olduğu heykelerde sansür uygulamış bunu da televizyonlarda görmüş olduğumuz görüntülerden yola çıkarak yapmıştır. Ekranda yer alan bazı görüntülerin, bölgesel olarak çözünürlüğü düştüğünde, görüntüler puslu kareler halinde görülür. Aynı görüntü biçimini üç boyuta aktarmış, kareleri küp haline getirip, bedenlerin üzerini örterek çalışmış ve bedenden koparmamıştır. Uzak Doğulu Lee Dongwook, günümüzün figür heykel çalışan sanatçılara en iyi örneklerinden olup, heykellerinde insan bedenlerine farklı bir algı ile yaklaşmıştır.



**Resim 156:** Lee Dongwook, Denizci “Sailor”, Tüm hakları “Arario Galeri”<sup>320</sup> de saklıdır, Kore, 2004, değişken karışık teknik.

<sup>319</sup> <http://beautifuldecay.com/2011/10/27/dongwook-lees-new-human-species/>, Çev: Gökçen Ezber, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

<sup>320</sup> <http://www.arariogallery.com/>, Erişim Tarihi: 07.10.2014.



**Resim 157:** Lee Dongwook, Gelin “Bride”, Tüm hakları “Arario Galeri”<sup>321</sup> de saklıdır, Kore, 2008, karışık teknik, ölçüleri 16 x 20 x 19cm.



**Resim 158:** Lee Dongwook, Her şeyi Biliyorum “I Know Everything”, Tüm hakları “Arario Galeri”<sup>322</sup> de saklıdır. Kore, 2010, karışık teknik, ölçüleri 38 x 30 x 37cm.

<sup>321</sup> <http://www.arariogallery.com/>, Erişim Tarihi: 07.10.2014.





**Resim 159:** Lee Dongwook, Sürücü “Drive”, Tüm hakları “Arario Galeri”<sup>323</sup> de saklıdır, Kore, 2007, karışık teknik, ölçüleri 150 x 90 x 40cm

#### 2.2.2.21. Gilbert & George (1943/1942- )

İtalyan sanatçı Gilbert Proesch ve İngiliz George Passmore’un bir arada bedenlerini sanatsal bir dil olarak kullanıp bir takım performanslar gerçekleştirmiş ve tanınmışlardır. “1960’ların uzun vadede en önemli gelişmesi Pop Art değil, heykel sanatının doğası ve imkanlarının radikal bir biçimde yeniden belirlenmesi olmuştur. Brancusi, Henry Moore, Giacometti ve David Smith gibi heykeltıraşların başarılarına rağmen, heykel, sanatsal ifadenin ikincil bir biçimi olarak kalmıştı. Hatta, en yenilikçi heykel çalışmaları, başta Picasso ve Matisse olmak üzere kendilerini ressam olarak gören sanatçıların yaptığı eserler olmuştur. Ancak heykel artık yavaş yavaş sanatta öncü bir konuma doğru ilerlemeye başlamıştı. Bu süreçte belli bazı özelliklerinden sıyrılmış ya da bu özellikleri vurgulamaktan vazgeçmiş, başka nitelikleri vurgulamaya başlamıştı. Hepsinin de ötesinde, heykelin kabul gören yerleşik tanımı çok daha kapsayıcı hal

<sup>322</sup> <http://www.arariogallery.com/>, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

<sup>323</sup> <http://www.arariogallery.com/>, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

almıştı.”<sup>324</sup> 1960 sonrası sanat oluşumları heykel sanatının anlam dağarcığını genişletmiştir. Sanat ile hayat arasındaki sınırlar kalkmış, gündelik eylemlerin hepsinin heykel sayılabileceği bir algı oluşmuştur.

Sanatçılar kendilerini canlı heykellere dönüştürerek bütün hayatlarını sanata dönüştürmüşlerdir. “Underneath the Arches adıyla da bilinen 1966 tarihli The Singing Sculpture’da , ‘Sanat, senin için pozvermekten asla vazgeçmeyeceğiz,’ diye ilan etmişlerdi.”<sup>325</sup>

Sanatçılar Şarkı Söyleyen Heykel adlı performanslarını izleyiciye şöyle aktarmışlardır: “Gilbert ve George bir masanın üzerinde, gerçekten ayaklarının altında duran bir kasetçalardan gelen eski bir popüler şarkıya, ‘Underneath the Arches (Kemerlerin Altında)’ya eşlik ederek oldukça kontrollü bir dizi hareket ve pozla dans ettiler. Sahne aksesuarları –lastik bir eldiven, bir baston, yünlü kumaştan son derece burjuva takım elbiseleri ve elleriyle yüzlerindeki bronz makyaj- bireyselliği dengeleme üzerine bir girişimdi. Sanatçılar eldivenle, biçimlendirilen kişiler değil, biçim alan boş ve değiş tokuş edilebilir kişiler olduklarını anlatmaya çalışıyorlardı. Her beş dakikada bir ikisinden biri masadan inip, bir köprünün kemerlerinin altında otururken hayal dünyasında kaybolan iki sokak serserisini anlatan şarkının kaydını yeniden başlatıyordu. Bu sanatsal vizyonun herkesi ve her şeyi kapsayan bütünlüğünün dolaylı bir anlatımıydı.”<sup>326</sup>

Bu ikili performanslarının yanında heykелcilere öğüt niteliğinde kurallarda oluşturmuş ve bildirmişlerdir. “1969’da yazdıkları The Laws of Sculptors’ da (Heykелcilerin Kuralları), yer alan şu sözleri gelecekteki işlerinin ipuçlarını taşır: ‘Her zaman şık giyinin, bakımlı olun, rahat, dostça, zarifçe ve denetimli hareket edin. Dünyayı kendinize inandırın ve bu ayrıcalık için insanların yüksek bir bedel ödemelerini sağlayın. Hiç üzülmeyin, eleştirmenler tartışır ve eleştirir ama her zaman saygılı, sessiz ve sakin olun. Tanrı hala yontmaya devam ediyor, onun için yerini uzun süre boş

---

<sup>324</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 274.

<sup>325</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007, s. 244.

<sup>326</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 329.

bırakma.”<sup>327</sup> Bu açıklamalar sonunda dönem içerisinde aldıkları tüm tepkilere karşı nasıl bir tutum sergilemiş olduğunu ve ne denli kurallar uyguladıklarını anlamaktayız.



**Resim 160:** Gilbert & George, Şarkı Söyleyen Heykeller ‘Kemer Altında’, Sonnabend Galerisi, Paris, İlk performans 1969, 1971.

<sup>327</sup> Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008, s. 74.

### 2.2.2.22. Joseph Beuys (1921-1986)

Alman sanatçı Joseph Beuys, 1970’li yıllarda 20.yüzyılda yer alan bütün büyük savaşların sonrasında döneminin en önemli sanatçılarından. 20. Yüzyılın ikinci yarısında en önemli kırılmayı sanatçının getirdiği olgularla yaşanmıştır. Fluxus grubuyla çalışmalarıyla adını duyuran Beuys, Happening ve Performans yerine ısrarla ‘Eylem’ diye tabir ettiği oluşumla adını Avrupa’da duyurmuştur. “Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutulur hale getiren sanatçı ünü ve etkinliği Fluxus’un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys’tur. Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus’un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır.”<sup>328</sup>

Sanatçı eserlerini oluştururken hayatındaki değişimlerin etkisinden yaralanmıştır. II. Dünya Savaşı’nda Alman Hava Kuvvetlerinde pilot olarak yer almış, Kırım yarımadası üzerinde düşen uçaktan, Kırımlı köylüler tarafından yağ ve keçe’ye sarılarak iyileştirilmiştir. Savaş sonrasında yardım gördüğü halktan etkilenmiş, bu noktada sanatı ve yaşamı da paralel olarak değişmiştir. Beuys yaşam kaynağı olarak gördüğü yağ ve keçe’yi sonraki yapıtlarında ana malzeme olarak kullanmıştır. “Beuys sanatla ilgilenmeye başlamadan önce bir süre doğal bilimler alanında çalışmış, sanat eğitiminiyse 1947-51 arasında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademi’sinde yapmıştır. 1961’de heykel bölümüne profesör olarak atanan Beuys, her şeyin ‘değişim sürecin’de olduğuna inandığı için heykellerinde yağ, keçe, tel vbg renk değiştiren, kuruyan, bozulan, kimyasal reaksiyona giren malzemeler kullanmış ve bu bağlamda SÜREÇ SANATI’nı uygulamıştır.”<sup>329</sup> Dönüşüm ve değişimi savunan sanatçı, eser ve eylemlerinde de vurgulamıştır.

“Fluxus performanslarının anlık etkisinin çok ötesine uzanan Beuys’un ‘Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır’ (1965) ve ‘Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika’yı’ (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat

<sup>328</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 206.

<sup>329</sup> Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1, s. 214.

anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder.1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürmesi eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Düşünceyi ve konuşmayı birer 'form' olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür 'heykel' gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys, 'sosyal heykel' kavramını ortaya atarak, 'Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır' demiştir.<sup>330</sup> Beuys Süreç Sanatı'nı kullandığı malzemelerin, çeşitli fiziksel süreçleriyle simgelemiştir. Bu açıdan Süreç Sanatı'nın öncülerinden sayılmakta ve değişimleri izleyiciye beden ya da doğrudan nesne aracılığıyla sunmaktadır. Beuys Sosyal Heykel Kavramını şöyle açıklar: "Sosyal heykel yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. Bu nedenle heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır."<sup>331</sup> Sanatçının yaşadığı dönemin Almanya'sı ikiye bölünmüş olmasından ötürü, gerçekleştirdiği birçok sanatsal eylemi iktidarı eleştiri üzerinedir. Gösteri ve heykellerinde kalıcılık endişesi gütmeyen sanatçının eserleri çoğunlukla geçicidir.

"Eğer Beuys'un kişiliğinin hazırladığı bir zemin olmasaydı, siyasal görüşleri de ciddi bir etki uyandırmazdı. Beuys kendi karizmasının farkındaydı, kendini modern bir şaman, toplumun sağlığı için ritüeller gerçekleştirme, büyüler yapma gücüne sahip biri olarak görüyordu. Bu ritüeller genellikle bir ölçüde fiziksel acı ya da en azından aşırı düzeyde bir fiziksel rahatsızlık içeriyordu –örneğin, tuhaf pozisyonlarda uzanmak ya da durmak, birtakım fiziksel hareketleri uzun süreler boyunca tekrarlamak, kimi zaman ağır keçe balyalarına sarmalanmak gibi eylemler ya da gerçekten fiziksel baskı altına girmek gibi."<sup>332</sup> 1960 sonrası sanat oluşumlarında başrolleri üstlenen Beuys yaptığı eylemlerde sadece nesnelere üzerinde değil, bedenini de sanatına dahil ettiği için sanat alanında önemli bir rol üstlenmiştir. Yaptığı eylemlerde süreç üzerine eğilim

<sup>330</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s. 207.

<sup>331</sup> Melih Apa, "Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel...", **Sanat Dünyamız**, Sayı:82, Kış 2002, s. 133.

<sup>332</sup> Edward Lucie – Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004, s. 316.

göstermesi, birçok sanatçının da geçici eylemler yapıp izleyiciye sunmasına ön ayak olmuştur. Bedenlerini sanatlarının nesnesi olarak kullanan sanatçılar her biri kendi sorguladığı mesele üzerine yoğunlaşmış ve bedenini araçsallaştırmıştır.



**Resim 161:** Joseph Beuys, Ölü Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, Performans, Düsseldorf, 1965, ölü tavşan ve sanatçının kendisi.

Sanatçı Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika'yı adlı performansında, Avrupa'dan uçakla Amerika'ya, aynı şekilde de Avrupa'ya geri dönüp, hiçbir şekilde hiçbir yeri görmeden geri dönüyor. Belirttiği sevgi sözcüğü bu eylemin içerisinde izleyiciyi ironiyle baş başa bırakmış ve sanatçı kendi üslubuyla eleştirel bir tavır takınmıştır.



**Resim 162:** Joseph Beuys, Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika'yı, 1974, keçe, baston, çakal ve sanatçının kendisi.

### 2.2.2.23. Marina Abramovic (1946- )

Sırp performans sanatçısı, beden sanatının en önemli temsilcisidir. Resim bölümünde eğitim alan sanatçı, gösteri sanatına yönelmiş ve icra etmiştir. Bedenini sanatsal araç olarak kullanan Abramovic, bedenini her türlü şiddete maruz bırakmış, fiziksel potansiyelini zorlayıcı performanslar gerçekleştirmiştir. “Göbeğine jiletle komünizmin simgesi olan yıldızı çizdiği, ağır psikiyatrik bir ilacı deneyerek kendinden geçtiği, bir masaya üzüm, silah, bıçak gibi birçok kışkırtıcı malzeme koyarak seyircilere kendini teslim ettiği beden ve ruhun sınırlarını zorlayan ‘Rhythm’ sergisi, 1969-1975 yıllarını damgasını vururken, otoriter annesi yüzünden performans yaptığı günler dahil eve 22.00’den sonra adım atamıyordu. Kalıplardan sıyrılmak için bayılana kadar dans etmek, bağırarak gibi çeşitli özgürleşme performansları yapan sanatçı, kariyerinin 10. Yılında Amsterdam’da tanıştığı bir fahişeye yer değiştirerek kabuklarını tamamen kırmış oldu.”<sup>333</sup> Sanatçının kendi bedenine uygulamış olduğu bu saldırılar, kadına ve

<sup>333</sup> Berna Kaya Okan, **Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar**, (Elektronik Versiyon) Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 8, Aralık 2011, <http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/details.php?recid=13081&lng=0>, erişim tarihi (05.07.2014), s. 84.

sanata atfedilen güzelliği sorgulamakla beraber, kadın bedeninin fiziksel görüntüsünün metalaşarak, tüketim nesnesi olma fikrini yıkmak istemesidir.

Sanatçının yaptığı performansların uygulamadaki amaçlarını şu sözlerle ifade etmiştir: “Sarsıntı, yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirilebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu.”<sup>334</sup>

Marina Abramovic, 1973’te gerçekleştirmiş olduğu ‘Ritim 10’ çalışmasında, “20 tane keskin bıçağı sıraya dizdi, parmaklarını açtı ve bıçakları mümkün olduğunca çabuk bir biçimde teker teker parmaklarının arasına batırdı. Tüm bıçakları kullanana kadar, kendini her kesişinde bıçakları değiştirdi. Bu aksiyonun ritmini takip etti.”<sup>335</sup> Cesur sanatçı, bu performansta olduğu gibi sıra dışı, beden ve aklın sınırlarını zorlayan deneyimlerini izleyicinin karşısında yapmaya devam etmiştir.

---

<sup>334</sup> Anonim, The 20th Century Art Book, Phaidon Press, London, 1996, s. 357, aktaran, Mehmet Yılmaz, **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Ekim 2013, s. 375.

<sup>335</sup> Jonathan Fineberg, **1940’tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013, s. 335.





**Resim 163:** Marina Abramovic, Ritim 10 performansı detay fotoğrafı, 1973.



**Resim 164:** Marina Abramovic, Ritim 10 performansı, bıçakların tümü ile bir arada olduğu fotoğraf, 1973.

Sanatçı bu resimdeki performansında, karşısına koyduğu rüzgar türbinine 45 dakika boyunca rüzgara karşı durur. Bu performansın sonunda sanatçı bayılmıştır. Yapmış olduğu performanslarda hayatını tehlikeye sokmuştur.



**Resim 165:** Marina Abramovic, Ritim, 4 performansı, 45 dakika, Diagramma Galerisi, Milano, 1974.

#### **2.2.2.24. Orlan (1947- )**

Fransız sanatçı, Plastik cerrahi ile bedeni üzerine yapmış olduğu müdahaleler ile bilinmektedir. Erkek egemen toplumun güzellik kavramını sorgulayan, kadının arzu nesnesi olmasıyla kadın bedenlerinin erkek bakış açılarına göre şekillenmesini eleştiren sanatçı, Etsel sanat olarak değerlendirdiği, bir dizi plastik cerrahi operasyon sonucu bedenine yaptığı müdahalelerle, kadına yüklenen estetik bakış açısını kırmak istemiştir. “Bedenin bir mecra, bir medya olarak durmaksızın yeniden tasarlanmasına ilişkin sanatsal performansların en uç örneği, Fransız sanatçı Orlan’ın operasyonlarıdır. Orlan, 1990 dan beri yaptırdığı ameliyatlara yüzünü sanat tarihinin Mona Lisa, Venüs, Europa gibi mitleşmiş simalarını hatırlatacak şekilde yeniden tasarlayarak, bedeniyle onların canlı birer röprodüksiyonunu üretir. Orlan bedenini bir tasarım alanına, malzemesine dönüştürerek bedenini sanat olarak satar.”<sup>336</sup> Estetik operasyonlarla kendi bedenini görüntüsüne kendi kararlarını uygulayan sanatçı, eril iktidarın belirlemiş olduğu

<sup>336</sup> Tansel Türkdoğan, **Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar**, Ankara: Nobel Yayın, Eylül 2014, s. 120.

güzellik kavramını yıkmaya çalışmıştır. Bedeninde fiziksel olarak yaşadığı değişimi izleyiciye sunar ve idealize edilmiş güzellik kavramını sorgulamıştır.

Orlan, Lokal Anestezi ile yapmış olduğu performansını şöyle ifade eder: “Yaşasın morfin! Kahrolsun acı! Vücudumun yarılp açıldığını görebilirim acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim; yeni bir bakış çevresi. Sevgilimin kalbini görebiliyorum ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok. Hayatım dalağını seviyorum, karaciğerini seviyorum, pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğın beni heyecanlandırıyor.”<sup>337</sup> İnsan figürünü bozma ve yeniden oluşturma üzerine sanatçının yaptığı eylemlerine sevgi dolu yaklaşımı, bir kadının bir bedeni sevme biçimini bizlere sunmasıdır.



**Resim 166:** Orlan, Her Yerde Olmak “Omniprésence”, Sanatçının New York’ta Gerçekleştirdiği Yedinci Cerrahi Operasyonunu göstere fotoğraf, 1993.

<sup>337</sup> “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne”, 5. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, İstanbul: İKSV, Ekim-Kasım 1997, s. 166.



**Resim 167:** Orlan, Popüler Portre.

#### 2.2.2.25. Shirin Neshat (1957- )

İranlı asıllı Amerikalı kadın sanatçı, 1990'lı yılların sonlarında sanatın küreselleştiği dönemde video ve fotoğraf teknik anlamda bir araç olarak çok güçlü bir dil oluşturmuş, birçok sanatçının yapıtlarının oluştururken kullanmıştır. Bu sanatçılardan biri de Shirin Neshat'tır. Sanatçı kendi bedenini kullanarak yaptığı çalışmalarını fotoğraf ve video aracılığıyla izleyicisine aktarmıştır. "İranlı, Shirin Neshat'ın çalışmaları Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu alır ve Batılılar'ın İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl kişiselleştirdiğini sorgular. Neshat, geleneksel ve çağdaş siyasal modelleri karşılaştırır. Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaş habercisi olmaya adanmış bir kadın paradoksu, Batılılar'ın feminizm tanımı çerçevesinde anlaşılması zor, garip bir feminizm anlayışının habercisidir. Sanatçının imgeleri arasında, alnına tabanca dayanmış peçeli bir kadın ya da iki ayağının arasında bir tabancayla dürtülen poz veren kadın vardır."<sup>338</sup> Batılı eleştirmenler ve izleyiciler gözünden bu yapıtları okumak oldukça zor olmakla beraber, İslami rejimle yönetilen toplumlarda, kadının rollerini görebilmek adına Shirin Neshat en iyi temsil eden sanatçılardan biridir. Sosyal yapı,

<sup>338</sup> Berna Kaya Okan, *Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar*, (Elektronik Versiyon) Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 8, Aralık 2011, <http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/details.php?recid=13081&lng=0>, erişim tarihi (05.07.2014), s. 86.

etnik doku, Orta Doğu'nun Oryantalist görünümü Batılılarda merak uyandırmış ve ilgi çekmiş, baskıcı rejimin içinde kadınların yaşadıklarını kendi üslubuyla anlatım olanağı bulan sanatçı, Feminist sanatın farklı bir yorumcusu olmuştur.

“Shirin Neshat yapıtlarında kendisini kullanmıştır; o bir şehit, bir savaşçı, bir eş ve bir anne olarak karmaşık ve çoğulcu bir varlığa dönüşür. Neshat'ın yapıtları, yaşamsal öykülerden izler taşır.”<sup>339</sup>

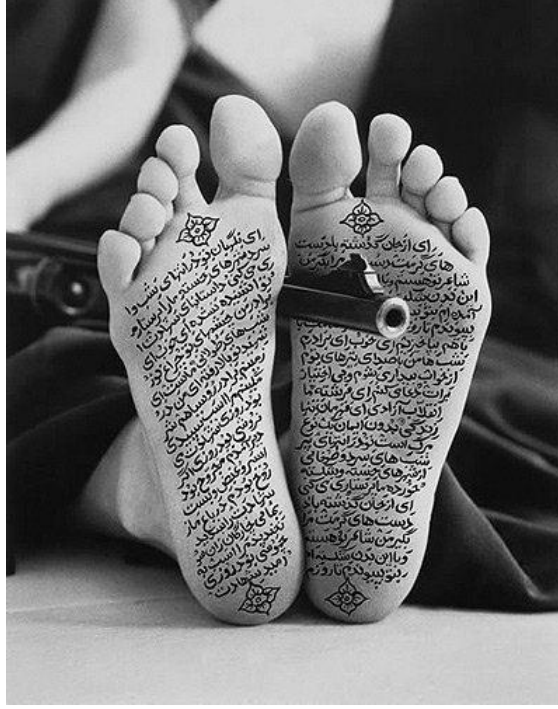
Daha çok fotoğraflarla bedenini belgeleyerek tanınan sanatçı, “fotoğraflarda, İslam kadını teknolojik imgelerle birlikte, modern bir atmosferde gösterilmektedir. Fotoğraflar Farsça yazılarla takviye edilmişlerdir. İlk bakışta, yazıların poz verenin teninde yazılı olduğunu sanırız; oysa dikkatli bakıldığında, bunların fotoğraf üzerine Neşat tarafından yazıldıklarını fark edebiliriz. Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmelere bezerler. Dolayısıyla, Neşat'ın imgelerinin bu gelenekle ilintili olduğu ortadadır.”<sup>340</sup> Günümüz kadın sanatçılarından Neshat, İslami gelenekler ve doğu kültürünün etkisiyle oluşturmuş olduğu eserlerinde, kendi bedenini kullanarak feminist sanat tarihinde farklı bir beden dili algısı oluşturmuştur. 20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla geldiğimizde artık sadece Batılı sanatçıların değil, Doğulu sanatçıların da sanat dünyasında önemli roller üstlendiğini görmemiz mümkündür. En büyük değişimlerden biri de sanat tarihinde hem kadın hem de doğulu sanatçıların bedenleri ile aktif olarak yer alması ve kabul görmesidir.

---

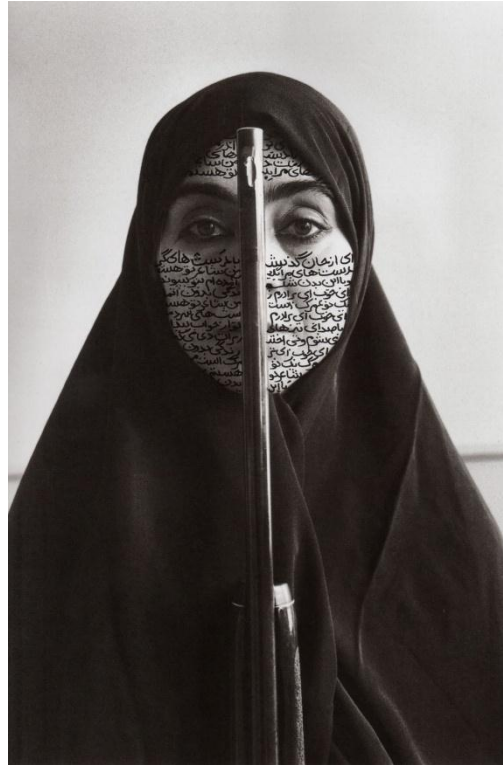
<sup>339</sup> Berna Kaya Okan, **Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar**, (Elektronik Versiyon) Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 8, Aralık 2011,

<http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/details.php?recid=13081&lng=0>, erişim tarihi (05.07.2014), s. 87.

<sup>340</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Ekim 2013, s. 492, 493.



**Resim 168:** Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları dizisinden fotoğraf, 1993-1997.



**Resim 169:** Shirin Neshat, “İsyankar Sessizlik” Allah'ın Kadınları dizisinden fotoğraf, Gladstone Galeri, New York, 1994, baskı ve mürekkep, ölçüleri 118.4 x 79.1cm.



**Resim 170:** Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları dizisinden fotoğraf, 1993-1997.

## SONUÇ

Heykel sanatında insan figürünün değişiminin en keskin noktası 20. yüzyıldan günümüze kadar olan süreçtir. Bu değişimi etkileyen faktörler, sanat akımları, sanatçıların biyografileri ve eserleri çözümlenerek incelenmiştir.

İnsanın sosyal bir varlık olmaya başlamasıyla kendini ifade etme biçimi gelişim ve çeşitlilik göstermiştir. Bu ifade etme biçimi 20. yüzyıla kadar olan süreçte yönetim ve inanç sistemlerinin etkisiyle dönem dönem değişmiştir. 20. yüzyıldan itibaren insanlığın düşünce yapısının gelişmesi ile sosyal yapının hızlı değişimi, teknolojinin ilerlemesi sorgulayan, araştıran, bağımsız ve teknolojik gelişmeleri takip ederek yapıtlarına yenilik katmayı amaçlayan sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde sanat üretimine başlayan ve “20. yüzyılda sanat tarihçilerine göre Modern heykelin babası sayılan Auguste Rodin yüzeyleri parçalayarak, ilk defa figürde farklı bir anlatım başlatmıştır”<sup>341</sup>.

İnsanlık tarihinde yaşanan gelişmeler toplumların yaşam biçimlerini etkilemiştir. Bu tarihsel süreçte yaşanan en yenilikçi ve hızlı değişim kuşkusuz 20. yüzyılda olmuştur. Heykeltıraşlar, yenilikçi bir sanat ortamı içinde değişimlerini sağlayacak uygun olanaklar bulmuş ve heykel sanatına yansıtılmışlardır.

Sanatçılar, heykelde insan figürlerini farklı biçimlerde yorumlama, parçalama, soyutlama, yapı bozuma uğratma, hazır malzemelerle yeniden oluşturma gibi yöntemler izleyerek eserlerin formlarına yenilik olarak yansıtılmışlardır. Heykellerde yaşanan bu değişim figürü daha farklı yöntemlerle ifade etme olanağı sağlamıştır.

Günümüze yakın tarihlerde özellikle 1960’lı yıllarda toplumsal olaylar ve sanatçının düşünce boyutunun değişmesi, sanatçılara farklı bir rol üstlendirmiştir. Üç boyutlu üretilmiş heykel yerine, kendi bedenlerini de sanatlarına dahil etmişlerdir. Bu sayede bedeninin anlatım gücü daha da artmıştır. Sanatçılar yapmış oldukları performansları dönemin teknik olanaklarından yararlanarak, video ve fotoğraf ile belgelemişlerdir. 20. yüzyıl sanatçıları öncesine kıyasla baskı altında kalmayan, özgür düşünen, eserlerinde

---

<sup>341</sup> Bu paragraf, Prof.Nilay Kan Büyükişliyen, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Bölümü, **Heykelde Form ve Malzeme İlişkisi** 2011-2012 öğretim yılı ders bilgilerine dayanarak kaynak olarak yazılmış bilgidir.



sınırları aşan bir yapı oluşturmuşlardır. Beden sanatın hem nesnesi hem de öznesi durumuna gelmiştir.

Günümüz heykel sanatında da insan figürünün değişik düşünce ve formlarda yapılandırılmaya devam edildiği görülmektedir. Tarihsel süreç içerisinde yer alan heykeller ve konunun heykeldeki değişimini vurgulayan kaynakçalarla, figürde görülen değişimin günümüze kadar geldiği incelenerek açıklanmıştır.

Sonuç olarak, Bertolt Brecht'in dediği gibi "Gerçeklik değiştikçe, onu temsil etme biçimleri değişir"<sup>342</sup>. Figürü ifade etme biçimleri farklılaşıp değişime uğrayarak her zaman sanatta yerini alacaktır.

---

<sup>342</sup> [http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu\\_antmen/poptan\\_kacarken\\_trende\\_yakalanmak-830935](http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu_antmen/poptan_kacarken_trende_yakalanmak-830935), Erişim Tarihi: 20.01.2015.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

ANTMEN Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

ANTMEN Ahu, **Sanat Cinsiyet**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

ARTUN Ali, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

ATAKAN Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008.

BİLGE Nilgün, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Ocak 2000.

BÜRGER Peter, **Avangard Kuramı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

CLARK Toby, **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

CORBIN Alain – COURTINE Jean Jacques - VİGARELLO Georges, **Bedenin Tarihi Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2008, Cilt. 1.

CORBIN Alain – COURTINE Jean Jacques - VİGARELLO Georges, **Bedenin Tarihi Fransız Devriminden Büyük Savaş'a**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2011, Cilt.2.

CORBIN Alain – COURTINE Jean Jacques - VİGARELLO Georges, **Bedenin Tarihi Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, Cilt 3.

DEMPSEY Amy, **Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Aralık 2007.

DUBY Georges – DAVAL Jean-Luc, **Sculpture From Antiquity to the Present Day**, China: Taschen, 2013.

ECO Umberto, **Güzelliğin Tarihi**, İtalya: Doğan Kitapçılık AŞ, 2006.

ERSOY Ayla, **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, Kasım 2002.

FARTHING Stephen, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çin: Hayalperest Yayınevi Dağ. San. Tic. Ltd. Şirketi, Şubat 2014.

FINEBERG Jonathan, **1940'tan Günümüze Sanat**, İzmir: Kara Kalem Yayınları, 2013.

GOMBRICH E.H, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

- HARRISON Charles – WOOD Paul, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, Eylül 2011.
- HOLLINGSWORTH Mary, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009.
- HUNTÜRK Özi, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Kitabevi, Mart 2011.
- İPŞİROĞLU Nazan – İPŞİROĞLU Mazhar, **Sanatta Devrim**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- JAMESON F.- LYOTARD J.F- HABERMAS J., **Postmodernizm**, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.
- KUSPİT Donald, **Sanatın Sonu**, İstanbul: Metis Yayınları, Mayıs 2010.
- LEWİSON Jeremy, **Moore**, Almanya: Taschen, 2008.
- LITTLE Stephen, **...İzmler Sanatı Anlamak**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Ağustos 2006.
- LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çin: Remzi Kitabevi, 2004.
- MCNEİL William H, **Dünya Tarihi**, Ankara: İmge Kitabevi, Nisan 2007.
- PASSERON René, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.
- RODIN Auguste, **Düşünce Kivılcımları**, İstanbul: Alkım Yayınları, Ağustos 2006.
- SMITH – LUICE Edward, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004.
- SONTAG Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkiye: Agora Kitaplığı, Eylül 2008.
- ŞAHİNER Rıfat, **Sanatta Potsmodern Kırılmalar**, Ankara: Ütopya Yayınevi, Kasım 2013.
- ŞENYAPILI Önder, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Ankara: Metu Press, 2003.
- TURANİ Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2013.
- TURANİ Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Mart 2014.
- TÜRKDOĞAN Tansel, **Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar**, Ankara: Nobel Yayın, Eylül 2014.
- O'DOHERTY Brian, **Beyaz Küpün İçinde**, İstanbul: Sel Yayıncılık, Ocak 2010.

YILMAZ Mehmet, **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara: Ütaopya Yayınevi, Ekim 2013.

## **ANSİKLOPEDİLER**

ECZACIBAŞI VAKFI Dr. Nejat F, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 1.

ECZACIBAŞI VAKFI Dr. Nejat F, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 2.

ECZACIBAŞI VAKFI Dr. Nejat F, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Haziran 2008, Cilt. 3.

## **TEZLER**

ERKANI Birgül, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **20. Yüzyılda Heykelde Kadın Figürünün Değişimi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2007, yayımlanmamış tez.

ÖZKAYA Yasemin, T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, **1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2006, yayımlanmamış tez.

ŞAHİN Özgür, T.C. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, **Figüratif Heykel sanatında İnsan Bedeninin Kurgusal Dönüşümünün Kişisel Yaklaşımlar Üzerinden Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Adana-2010, yayımlanmamış tez.

ŞAŞMAZER Yaşam, T.C: Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı, **Figüratif Heykelde Gerçeklik**, Yüksek Lisans eser Metni, İstanbul-2006, yayımlanmamış eser metni.

## **DERGİ**

ERDEN Osman, **Heykel Tarih Öncesi Dönemlerden 20'nci Yüzyıla**, İstanbul: Doğan Burda Dergi, Özel Sayı, Eylül 2014.

## **DERGİ MAKALELERİ**

APA Melih, "Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel...", **Sanat Dünyamız**, Sayı:82, Kış 2002.

AYGÜN Ömer, “Giacometti’nin Yontuları”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, Kış 2002.

BUTLER Judith, “Bedenler ve İktidar, Tekrar”, **Cogito**, Sayı: 70-71, Yaz 2012.

BÜYÜKİŞLEYEN Nilay Kan, “Botero’nun Florasan’daki Yaz Dönemi Heykel Sergisi”, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 41, Kasım-Aralık 1999, s. 59.

MARCEL Gabriel, “Savaş Etkeni Olarak Soyutlama Anlayışı”, **Cogito**, Sayı: 5, Güz 1995.

MCNAY Lois, “Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması”, **Cogito**, Sayı: 70-71, Yaz 2012.

SU Süreyya, “Estetiğin Yapıbozumu ve Avangard Sanat”, **Cogito**, Sayı: 68-69, Kış 2011-2012.

YÜKSEL Mustafa, “Günümüz Figüratif Heykelinde Gerçeklik Olgusunun Simulakr Gerçekliğiyle Yansıması”ı, Gazi Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı: 5, Haziran 2010.

## İNTERNET’TE YAYIMLANAN DERGİ MAKALELERİ

AKALIN Tolga, **Modern Sanatın İçerisinde Uzun İnce Bir Figür (Alberto Giacometti)**, (Elektronik Versiyon), İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt. 2, Sayı: 8, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1364040728.pdf>, erişim tarihi (13.09.2014), 2013, s.194.

ÇAKIR ATIL Arzu, **20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape**, (Elektronik Versiyon), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Kasım-Aralık 2013, sayı: 12, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/4097/3426>, erişim tarihi (02.07.2014), s. 28.

OKAN Berna Kaya, **Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar**, (Elektronik Versiyon) Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 8, Aralık 2011, <http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/details.php?recid=13081&lng=0>, erişim tarihi (05.07.2014), s. 77, 90.

## İNTERNET SİTELERİ

<http://sanataak.blogspot.com.tr/2007/05/camille-claudel-kimsenin-sevgilisi-deil.html>, Erişim Tarihi: 06.09.2014.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Degas](http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas), Erişim Tarihi: 06.09.2014.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Despiau](http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Despiau), Erişim Tarihi: 06.09.2014.

<http://www.ernst-barlach.de/der-k%C3%BCnstler.html>, Erişim Tarihi: 07.09.2014.

<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2013/08/poz-vermenin-dayanilmaz-cazibesi.html>, Erişim Tarihi: 08.09.2014.

[http://www.whitfordfineart.com/artist/biography/3134/otto\\_gutfreund](http://www.whitfordfineart.com/artist/biography/3134/otto_gutfreund), Erişim Tarihi: 08.09.2014.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Lipchitz](http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lipchitz), Erişim Tarihi: 09.09.2014.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/jacques-lipchitz-1518>, Erişim Tarihi: 09.09.2014.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/henri-laurens-1473>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.

<http://biography.yourdictionary.com/henri-laurens>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.

[http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=2231](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2231), Erişim Tarihi: 11.09.2014.

<http://www.calder.org/work/by-category/wire-sculpture>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.

<http://www.calder.org/work/by-category/bronze>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.

<http://www.calder.org/work/by-category/carved-figure>, Erişim Tarihi: 13.09.2014.

<http://www.fundacionmiro-bcn.org/joanmirobiografia.php?idioma=2>, Erişim Tarihi: 14.09.2014

[http://en.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Mir%C3%B3](http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Mir%C3%B3), Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/40584.asp>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<https://artsy.net/artist/max-ernst>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<http://thedali.org/about-dali/about-dali/>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<http://www.ressamlar.gen.tr/salvador-dali-kimdir-hayati-biyografisi/>, Erişim Tarihi: 14.09.2014.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=67&sectionID=1&lang=TR&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 16.09.2014.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Lynn\\_Chadwick](http://tr.wikipedia.org/wiki/Lynn_Chadwick), Erişim Tarihi: 16.09.2014.

<http://www.blainsouthern.com/artists/lynn-chadwick>, Erişim Tarihi: 16.09.2014.

<http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle/biography/#1950-1959>, Erişim Tarihi: 01.10.2014.

<http://nikidesaintphalle.org/>, Erişim Tarihi: 01.10.2014.

<http://www.hasanyalcin.com/fernando-botero/>, Erişim Tarihi: 01.10.2014.

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=68&sectionID=0&lang=TR&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<http://www.marcquinn.com/biography/>, Erişim Tarihi: 03.10.2014.

<http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=54>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/katharina-fritsch>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

[https://www.perrotin.com/Takashi\\_Murakami-works-oeuvres-2743-12.html](https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-2743-12.html), Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<https://artsy.net/artwork/takashi-murakami-3m-girl-original-rendering-by-seiji-matsuyama-modeling-by-bome-and-genpachi-tokaimura-full-scale-sculpture-by-lucky-wide-co-dot-ltd-dot>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

[https://www.perrotin.com/Takashi\\_Murakami-works-oeuvres-2743-12.html](https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-2743-12.html), Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<http://www.art21.org/images/paul-mccarthy/heidi-midlife-crisis-trauma-center-and-negative-media-engram-abreaction-release>, Erişim Tarihi: 02.10.2014.

<https://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami>, Erişim Tarihi: 04.10.2014.

<http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=32>, Erişim Tarihi: 04.10.2014.

<http://otakuron.wordpress.com/otaku-nedir/>, Erişim Tarihi: 04.10.2014.

<http://www.collater.al/en/mu-boyan/>, Erişim Tarihi: 06.10.2014.

<http://beautifuldecay.com/2011/10/27/dongwook-lees-new-human-species/>, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

[http://www.union-gallery.com/content.php?page\\_id=1796](http://www.union-gallery.com/content.php?page_id=1796), Erişim Tarihi: 07.10.2014.

<http://www.arariogallery.com/>, Erişim Tarihi: 07.10.2014.

[http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu\\_antmen/poptan\\_kacarken\\_trende\\_yakalanmak-830935](http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu_antmen/poptan_kacarken_trende_yakalanmak-830935), Erişim Tarihi: 20.01.2015.

## **KATALOGLAR**

Sakıp Sabancı Müzesi, “**Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da**”, Sergi katalogu, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 13 Haziran – 3 Eylül 2006.

“**Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne**”, 5. Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu, İstanbul: İKSV, Ekim-Kasım 1997, s. 166.

## **DİĞER KAYNAKÇALAR**

ALİÇAVUŞOĞLU Esra, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, **Genel Sanat Tarihi** 2007-2008 öğretim yılı ders bilgilerine dayanarak, kaynakça alınarak yazılmış bilgidir.

BÜYÜKİŞLİYEN Nilay Kan, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Bölümü, **Heykelde Form ve Malzeme İlişkisi** 2011-2012 öğretim yılı ders bilgilerine dayanarak kaynak olarak yazılmış bilgidir.