



**20. YÜZYIL SONRASI HEYKEL  
SANATINDA PARÇA-BÜTÜNLÜK İLİŞKİSİ**

**Ekrem YILMAZ**

**Yüksek Lisans Tezi  
Heykel Anasanat Dalı  
Yrd. Doç. Önder YAĞMUR  
2017**

**Her hakkı saklıdır**

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

**Ekrem YILMAZ**

**20. YÜZYIL SONRASI HEYKEL SANATINDA  
PARÇA-BÜTÜNLÜK İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Önder YAĞMUR**

**ERZURUM-2017**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "20. Yüzyıl Sonrası Heykel Sanatında Parça-Bütünlük İlişkisi" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]  
27.12.2017

Ekrem Yılmaz



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yrd. Doç. Önder YAĞMUR danışmanlığında, Ekrem YILMAZ tarafından hazırlanan bu çalışma 27/12/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **Heykel** Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

<b>Başkan</b>	: Prof. Dr. Mustafa BULAT	İmza: 
<b>Jüri Üyesi</b>	: Yrd. Doç. Dr. Nihat Sezer SABAHAT	İmza: 
<b>Jüri Üyesi</b>	: Yrd. Doç. Önder YAĞMUR	İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 27/12/2017

**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>V</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>VII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****HEYKELDE PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ**

<b>1.1. İLK HEYKEL ÖRNEKLERİNDE BÜTÜN PARÇA İLİŞKİSİ</b> .....	<b>3</b>
<b>1.2. MODERN SANATIN ÖNCÜLÜ OLARAK RÖNESANS VE AYDINLANMA</b>	<b>6</b>
1.2.1. Kiliseden Kopuş, Sarayda Sanat .....	6
1.2.2. Rönesans Heykel Sanatında Parça Bütünlük İlişkisi.....	8
1.2.2.1. Lorenzo Ghiberti (1378-1455).....	8
1.2.2.2. Donatello (1386-1466) .....	9
1.2.2.3. Bunarotti Michelangelo (Mikelancelo) (1475-1564).....	10
<b>1.3. AYDINLANMA VE MODERN SANATTA DEĞİŞİM</b> .....	<b>12</b>
1.3.1. Modern Toplum ve Sanat .....	13
1.3.2. Modern Sanatta Değişen Parça Bütün İlişkisi.....	17
<b>1.4. MODERN SANAT AKILMLARINDA YAPISAL BÜTÜNLÜK</b> .....	<b>19</b>
1.4.1. Soyut Sanatta Yapısal İlişki .....	19
1.4.2. Ekspresif Parça Bütünlük İlişkisi .....	24
1.4.3. Fovizm ve Renklerde Parça Bütün.....	28
1.4.4. Fütürist Sanat.....	31
1.4.5. Kübizimde Geometrik Parçaların Bütünlüğü .....	33
1.4.6. Dadaizm ve Bütün-Parça.....	37
1.4.7. Sürrealist Parça ve Bütün .....	39
1.4.8. Konstrüktivist Parça Bütün İlişkisi.....	43

**İKİNCİ BÖLÜM****MODERN SANATA KARŞI POST-MODERN SANAT**

<b>2.1. POST-MODERN SANATTA HEYKEL VE KAVRAMSAL SANAT .....</b>	<b>48</b>
<b>2.2. POSTMODERNİZMDE PARÇA VURGUSU.....</b>	<b>54</b>
<b>2.3. PARÇA VE BÜTÜN KAVRAMLARININ FELSEFİ TEMELİ.....</b>	<b>57</b>
<b>2.4. BAZI SANAT AKIMLARI BAĞLAMINDA PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ .....</b>	<b>60</b>
<b>2.5. HAZIR NESNE KULLANIMIYLA KURULAN PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ</b>	<b>78</b>
<b>2.6. ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKEL SANATÇILARININ ÇALIŞMALARINDA PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ .....</b>	<b>82</b>

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM****KİŞİSEL ÇALIŞMALAR**

<b>3.1. BEKÂRET KAPISI .....</b>	<b>87</b>
<b>3.2. PUZZLE.....</b>	<b>89</b>
<b>3.3. KERASUS.....</b>	<b>91</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>93</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>96</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>101</b>

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

## 20.YÜZYIL SONRASI HEYKEL SANATINDA PARÇA-BÜTÜNLÜK İLİŞKİSİ

Ekrem YILMAZ

Danışman: Yrd. Doç. Önder YAĞMUR

2017, 101 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Önder YAĞMUR (Danışman)

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Yrd. Doç. Dr. Nihat Sezer SEBAHAT

Bu çalışmada Rönesans ve Rönesans sonrası sanat akımlarında parça bütünlük ilişkisinin 20. yüzyıl modernizm, postmodernizm ve güncel sanat akımlarına etkileri dönem sanatçılarının yaklaşımları üzerinden Heykel sanatı merkezli ele alınarak araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle figüratif bir parça bütün ilişkisinin giderek tarihsel bir çizgi üzerinden nasıl soyut ve kavramsal bir yapısal ilişkiye dönüştüğü problemi tezin ana sorunu olmuştur.

Çalışmanın ilk bölümlerinde kronolojik olarak Modernizm öncesi sanat çalışmaları ve akımların üslup özelliklerine ve bu üslup özelliklerinin parça bütün ilişkisini nasıl yansıttığına bakılmıştır. Rönesans sanatının modernizme nasıl bir alt yapı oluşturduğuna değinilerek, modern sanatın doğuşuna neden olan gelişmelerin çağdaş sanat akımları ve sanatçılara sağladığı olanaklar doğrultusunda parça- bütün ilişkisinin nasıl ele alındığı çalışmanın temel problemlerinden biri olmuştur.

Modern sanat ve post modern sanat arasındaki bağlantı ve modern sanattan postmoderniteye geçiş ikinci kısımda incelenmiştir. Bu aşama sanatın giderek kavramsal bir forma dönüştüğü ele alınan sanat akımlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Sonraki aşamada heykel sanatının kavramsal olarak gelişen bilim ve kuramlarla kurduğu bağlar irdelenerek sanatçıların yapıtları ve ülkemizde heykel sanatına etkileri Türk sanatçıları üzerinden etkileri örneklendirilerek araştırma konusu genel olarak parça bütün ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, heykel, Modern Sanat, Postmodern Sanat, Kavramsal Sanat, Parça Bütün İlişkisi

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**MERONYMY IN THE ART OF SCULPTURE IN THE POST 20<sup>TH</sup> CENTURY**

**Ekrem YILMAZ**

**Advisor: Assist. Prof. Önder YAĞMUR**

**2017, 101 pages**

**Jury: Assist. Prof. Önder YAĞMUR (Advisor)**

**Prof. Dr. Mustafa BULAT**

**Assist. Prof. Nihat Sezer SABAHAAT**

In this study, the effects of the meronymy in the Renaissance and post-Renaissance period on the 20<sup>th</sup> century-modernism, postmodernism and contemporary art movements are examined through the approaches of the artists at the time. Also, this study approaches to the issue from the perspective of the art of sculpture. Therefore, the main problem of the thesis is how figurative meronymy transformed into a conceptual and nonfigurative structural meronymy over time.

In the earlier chapters of the study, the characteristics of the style in artistic works of the pre-modernist period and how these characteristics reflect meronymy are discussed chronologically. It is further mentioned that how the Renaissance art set up a substructure for modernism, and how meronymy is addressed in line with the opportunities provided to contemporary art movements and artists by the developments that caused the emergence of the modern art, which is something that constitutes one of the main problems of the thesis.

In the second part of the study, the relationship between the modern and postmodern arts and transition from the modern art to the postmodernity are debated. In this part, how art is transforming into a conceptual form is explained with the artistic movements mentioned in the study. After then, the connection the art of sculpture makes with the conceptually developing science and theories is scrutinised, and the effects of this on the artists' works and the art of sculpture in Turkey is evaluated within the frame of meronymy by giving examples from Turkish artists.

**Keywords:** Art, sculpture, modern art, postmodern art, conceptual art, meronymy



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.1.</b> Abu Simbel Ramses Tapınağı. M.Ö. 1255.....	4
<b>Resim 1.2.</b> Exeter Katedrali'nin Batı Cephesi, 1350-1400 Dolayları, "Süslü" Uslup .....	7
<b>Resim 1.3.</b> Dükalık Sarayı, Venedik, Yapımına 1309'da Başlanmıştır. ....	7
<b>Resim 1.4.</b> Lorenzo Ghiberti, St. John the Baptist .....	9
<b>Resim 1.5.</b> Cennetin Kapısı, Vaftizhane, Floransa.....	9
<b>Resim 1.6.</b> Davut Heykeli.....	10
<b>Resim 1.7.</b> Gattamelata Atlı Heykel.....	10
<b>Resim 1.8.</b> Michelangelo, Pieta: İsa'nın Çarmıhtan İndirildikten Sonra Meryem'in Dizlerinde.....	11
<b>Resim 1.9.</b> Rodin, Kırık Burunlu Adam, Mermer, 1875. ....	16
<b>Resim 1.10.</b> Constantin Brancusi, Öpüş (Kiss), Taş, 1908. ....	21
<b>Resim 1.11.</b> Constantin Brancusi, Boşlukta Bir Kuş, Bronz, 1923. ....	22
<b>Resim 1.12.</b> Chac Mool, Taş. ....	23
<b>Resim 1.13.</b> Henry Moore, Yaslanan Figür, Hornton Taşı, 1929.....	24
<b>Resim 1.14.</b> Ernst Barlach, The Avenger, Bronz, 1914. ....	27
<b>Resim 1.15.</b> Edgar Degas-Ondört Yaşında Küçük Dansçı, Karışık Teknik 1922.....	28
<b>Resim 2.1.</b> Nam June PAİK, Baş İçin Zen, 1962. ....	50
<b>Resim 2.2.</b> Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970.....	52
<b>Resim 2.3.</b> Christo ve Jean Claude, Örtülmüş Avustralya Sahili, 1969.....	53
<b>Resim 2.4.</b> Farklı Taş Şekilleri Fotoğrafları. ....	55
<b>Resim 2.5.</b> David Hockney, Natürmort Mavi Gitar, 1982, Polaroid Kolaj, 24,5x30 cm, Sanatçının Özel Koleksiyonu.....	60
<b>Resim 2.6.</b> Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244x234 cm, New York, Modern Sanat Müzesi.....	62
<b>Resim 2.7.</b> Giacomo Balla, Kemancının Eli, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 52x74 cm, Londra. ....	64
<b>Resim 2.8.</b> Wassily Kandinsky, Sarı-Kırmızı-Mavi, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x200 Cm. Paris, Centre Pompidou. ....	65
<b>Resim 2.9.</b> Theo Van Doesburg, Dissonances Kompozisyonu Xvı, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x100 Cm. Hollanda, Haags Gemeentemuseum Den Haag.....	66

<b>Resim 2.10.</b> Şekillerle Altın Oran.....	67
<b>Resim 2.11.</b> Leonardo Da Vinci, Ginevra De' Benci, 1478, Ahşap Pano Üzerine Yağlı Boya, 42,7x37 Cm. Washington, The National Gallery Of Art. ....	67
<b>Resim 2.12.</b> Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Gri, Sarı Ve Mavi İle Kompozisyon, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91,5x92 Cm. Roma, Galleria Nazionale D'arte Moderna E Contemporanea. ....	68
<b>Resim 2.13.</b> Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,4x79,4 Cm, New York City, Museum Of Modern Art. ....	70
<b>Resim 2.14.</b> Jean Hans Arp, Tristan Traza'nın Portresi, 1916, Boyalı Tahtadan Kabartma, 51x50x10 Cm. Cenevre, Sanat Ve Tarih Müzesi.....	71
<b>Resim 2.15.</b> Salvador Dali, Bir Yüzün Ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 114,2x143,7cm, Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut.....	73
<b>Resim 2.16.</b> Ernst Ludwig Kirchner, Model İle Birlikte Kendi Portresi, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 Cm, Hamburg.....	74
<b>Resim 2.17.</b> Jackson Pollock, Numara 1-1948, 1948, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 173x264cm, New York, Modern Sanat Müzesi. ....	76
<b>Resim 2.18.</b> Mark Rothco, Kestane Rengi Siyah, 1959, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 105x180cm, Londra, Tate Modern. ....	77
<b>Resim 2.19.</b> Kurt Schwitters, Noble Bayanlar İçin İnşaat, 1919, Asamblaj, 103x83,3, Los Angeles, Art Los Angeles County Museum. ....	79
<b>Resim 2.20.</b> Nam June Paik, Megatron/Matrix, 1995, Yerleştirme, Televizyon, Washington, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi. ....	80
<b>Resim 2.21.</b> Pierre Fernandez Arman, Çivi Fetish, 1963, Birikim, Kaynaklı Silahlar.....	81
<b>Resim 2.22.</b> Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, Kaynakla Tutturulmuş Demir Çiviler. ....	82
<b>Resim 2.23.</b> Rahmi Aksungur, "Biber", 2014, kompozit heykel.....	83
<b>Resim 3.1.</b> Ekrem Yılmaz, Bekâret Kapısı, Mermer/Andezit, 93x57x52 cm, 2012. ....	88
<b>Resim 3.2.</b> Ekrem Yılmaz, Puzzle, Traverten, 340x90x90 cm, 2014.....	90
<b>Resim 3.3.</b> Ekrem Yılmaz, Kerasus, Mermer/Marble, 370x290x150 cm, 2015. ....	92

**ÖNSÖZ**

Bu tez çalışması yüksek lisans eğitimim süresi boyunca gerek müfredat içerisindeki teorik ve pratik derslerin ve gerekse kişisel sanatsal çalışmalarımın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Hem ilgi duyduğum sanatsal problemlerin hem de sanat etkinliğime yansıyan düşünce yapısının içerisinde parça bütün ilişkisi bir merak duygusu olarak canlılığını ve güncelliğini hep korumuştur. Bu nedenle tez konusunu belirleme aşamasının öncesinde bile konu her zaman ilgimi çekmiştir. Bu kişisel ilgi tez çalışmasıyla somut bir ifadeye dönüşmüştür.

Çalışmanın hazırlanmasında eleştirileri, bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren kıymetli hocalarımdan danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Önder YAĞMUR ve sadece Atatürk Üniversitesi'nde değil, yurdun birçok yerinde güzel sanatlar alanında pek çok sanatçı adayına ilham kaynağı ve yol gösterici olan Sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT'a katkı ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

**Erzurum 2017**

**Ekrem YILMAZ**

## GİRİŞ

Klasik anlamda heykel sanatının temelinde bazı ana öğeler vardır. Bu öğeler ışık, boşluk, hareket gibi genel geçer unsurlardır. Ancak özellikle 20.yy sonrasında heykel sanatında kompozisyon öğeleri çeşitlenmiş, heykel kavramsal olarak daha karmaşık bir sanat dalı haline gelmiştir. Öteden beri diğer sanat dallarıyla ilişkili olan heykel sanatı, modernizm ile birlikte yeni bilimsel alanlarda da varlık göstermiştir. Örneğin bilişim biliminin gelişmesiyle bilgisayar üzerinden üç boyutlu tasarımların geliştirilmesi bilimsel ve teknik gelişmelerin sanat üzerindeki etkilerini göstermektedir.

Parça-bütünlük ilişkisi bağlamında bakıldığında artık belli başlı kompozisyon öğelerinden bahsetmek pek mümkün değildir. Günümüzde artık malzeme çeşitliliği artmış ve maddeye bağımlılık azalmıştır. Maddeyi eriten, buharlaştıran ısı ve ateş, renk değişimine yol açan ışıklandırma sistemleri gibi yaratıcılığa bağlı yeni yöntemler çokça kullanılır duruma gelmiştir.

Heykel sanatında parça ve bütünlük ilişkisi en eski algılama biçimlerinden biridir. Ancak bu ilişkinin paralelinde evrendeki düzen ve düzensizlik olduğunu da söylemek gerekir. Hayal gücü, doğadaki ilişkiler ağını taklit eder. Sadece heykel değil tüm sanat edimleri bu bütünlüğü imgesel olarak sunmaya çalışır. İşte bu noktada doğayı taklit eden bir sanat eseri bazen fotoğrafik olarak ölçütlere orantısal şekilde bağlı kalır, bazen de nesneyi hayal gücüyle süsleyip taklidi çarpıtarak ortaya koyar. Aslında çoğu eleştirmenin kabul etmesi gereken fikir, sanatın temelde taklide dayandığıdır. Ancak bu taklit işlemi, sanatta çok anlamlılığa sahiptir. Burada üzerinde durduğumuz husus, taklidin bütünselliğe bağlı kalma şeklinde yorumlanması gereken bir davranış olmasıdır. Tıpkı doğadaki nesnelerin kendi aralarında ve diğer nesnelerle konumlanışları bakımından bir bütünlük oluşturdukları gibi sanat eseri de kendi öğeleri arasında bir bütünlük görüntüsü verir. Bu durum duyumlarımızın alışkanlıklarını gösterir. Duyumlar belli bir düzen içerisinde nesnelere bir araya getirme eğilimindedir. Aynı şekilde hayal gücü de imgeleri oluştururken bu alışkanlıktan faydalanır. Sanat eseri imgesel olarak doğal bir bütünlük göstermesi gerekir. Ortaya konulan eserin doğada bir gerçekliği olmasa da bu eser gerçekliğin bir çarpıtması olsa bile algıda yarattığı bütünlük algılamanın mekanikleşen alışkanlığından ileri gelir.

Bütünlük kendi başına yapısallığı çağrıştıran bir kelime olmasının yanı sıra, parça ve bütünlük ilişkisi denildiğinde yapısal boyut daha fazla ön plana çıkmaktadır. Çünkü yapı, bir parça bütün ilişkisini ifade eder. O halde bizim bu çalışmada genel olarak öne süreceğimiz iddialar yapısalcılık anlamını taşıyacaktır. Sanatta yapısalcılık şüphesiz modern bir iddiayı dile getirmektedir. Oysa çalışmada ortaya konulan yapısalcılık, bir eleştiri veya değerlendirme üslubu olacaktır.

Bu bağlamda, ilk başta, modern sanatın habercisi olarak görülen Rönesans ve türevine ait sanat biçimlerinde parça bütünlük ilişkisinin modern sanata doğru nasıl evirildiği görülecektir. Sonraki aşamada heykel sanatının kavramsal olarak gelişen bilim ve kuramlarla kurduğu bağlar irdelenecektir. Bunun gerekliliği çalışmanın kendi bütünlüğü açısından önemli bir konudur. Çünkü parça bütünlük ilişkisi yukarıda da belirtildiği gibi belli bir geometriksel ve sayısal orantılamayı içerir.

Bir başlık olarak parça bütün ilişkisini diğer sanat dallarıyla karşılaştırmalı şekilde araştırmak konuyu zenginleştirecektir. Bu nedenle çalışmanın ileriki aşamasında üzerinde önemle durmaya çalışılan muhtelif konulardan birisi, heykel ve diğer sanat dallarından parça bütünlük ilişkisi olacaktır. Son olarak konunun genel bir değerlendirmesi anlamında doğadaki bütünlük görüntüsünün sanatlar üzerindeki algısal etkisi incelenerek çalışmanın tamamlanması hedeflenmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### HEYKELDE PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

#### 1.1. İLK HEYKEL ÖRNEKLERİNDE BÜTÜN PARÇA İLİŞKİSİ

İlk dönem heykel örneklerinin, sadece zaman ve teknik bakımdan ilkel olduğu, hepsini bağlayan değişmez kuralın parça bütün ilişkisi olduğu görülmektedir. Bu evrensel kural, yapısal her türlü nesnede ve nesnelerin birleşiminde bulunmaktadır. Bu yanıyla parça bütün ilişkisi, bir metinler ve ifadeler birliğini göstermektedir. Öyle ki bu düşüncenin en önemli delili bir iletişim dili olarak da kullanılan ilkel dönem heykel ve resimleri gösterilebilir.

İlk çağ eserlerinin çoğunda, çağın anlatım ve kültürel formları çok fazla içkindir. Kadim zamanların heykellerinde parça ve bütün arasındaki teknik, kültürel algıyla yakın ilişkilidir. Heykel de tıpkı dil gibi başlangıcında mimesis tekniğiyle oluşmuştur. Dilin doğadaki sesleri taklit ederek oluşması gibi, sanat da doğayı taklit ederek ilk eserlerini ortaya çıkarmıştır. Tapınak heykellerinde hem teknik olarak parça ve bütün arasındaki uyum, doğadaki benzeriyle orantılı olarak işlenmiş hem de eserler büyük ölçülerle yapılarak ifade edilmek istenilen varlıkların ihtişamına göndermede bulunulmuştur.

Heykel bağlamında düşünüldüğünde, bir ifade aracı olarak dilin malzemesi sözcükler ise, aynı şekilde heykelin de kendisini estetik bir ifadeye dönüştüren taş, ahşap ve metal gibi malzemeleri vardır. Heykelin söz dağarcığının biçim ile değil, malzeme ile karşılanmasının nedenlerini, Martin Heidegger'in "Sanat Eserinin Kökeni (1971)" adlı çalışmasında "*eserdeki nesneselliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme, sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir.*"<sup>1</sup> Aynı şekilde Heidegger, şunu da söyler: "*Biçim, malzeme parçalarının mekansal ve yersel dağılımı ve düzenlenmesidir.*"<sup>2</sup> Öyleyse biçim de heykelin sözdizimine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla dildeki sözcüklere karşılık gelen malzeme, heykelin söz dağarcını, 'mekansal ve yersel dağılımı' olan biçim de sözdizimini oluşturur. Gotthold E. Lessing (1729 – 1781)'de, Laocoon'da, "resim, şekiller ve renkler kullanır, heykeltıraşlık da taş

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev.: Fatih Tepebaşı), Deki Yay., İstanbul 2007, 16,17.

<sup>2</sup> Heidegger, 17.

ve mermer” diyerek, dolaylı bir biçimde bu duruma işaret etmektedir.<sup>3</sup> Gerek dilin ele alınışında ve gerekse heykel sanatıyla ilgili karşılaştırmalı yaklaşımda, her iki alanın yapısal olarak bir analizi sunulmaktadır. Bu yapısal durum parçaların bir bütün içerisindeki kompozisyona karşılık gelmektedir.

Gerek sözcüklerin dilde oluşturduğu ve gerekse sanat eserinin malzemeleri arasında ortaya çıkan parça bütün ilişkisinin bir ürünü olarak imge, sanat eserlerinde sunulduğunda izleyicinin ona bakışı sanat konusunda elde ettikleri öngörüler dizisinin tesirinde çıkmaz. Bu öngörüler; güzellik, gerçeklik, deha, uygarlık, biçim, toplumsal konum ve beğeni gibi öğelerden oluşur.<sup>4</sup> Sanat eserinde yapısal bütünlük, imgenin güçlü olmasını sağlar. Bir resmin ya da heykelin kuruluşuna dair düşünmek doğrudur. Oysa burada kuruluştan, sanki kuruluşuyla resmin duygusal yükü özdeşleşmiş gibi söz edilebilir. Uyumlu bir kaynaşma, unutulmaz karşıtlık, genişliğin ve güçlülüğün doruğu gibi terimler imgenin uyandırdığı duyguları, yaşanmış yaşantılar düzeyinden soğuk sanat değerlendirmesi’ düzeyine indiriyor. Çatışma tümüyle ortadan kalkar ve insan, değişmez ‘insanlık durumu’yla baş başa kalır; resim ya da heykel de harika yapılmış bir sanat nesnesi olup çıkmaktadır.



**Resim 1.1.** Abu Simbel Ramses Tapınağı. M.Ö. 1255.

<sup>3</sup> G. E. Lessing, *Laocoon*, (Çev.: Suut Kemal Yetkin), Dün ve Yarın Tercüme Külliyyatı, Vakıf Yay., İstanbul 1935, 47.

<sup>4</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yay., İstanbul 1995, 11.

Klasik Yunan döneminden itibaren, heykeltıraşlar, insan figürünün kişiler üzerindeki belli bazı etkilerini görüp, yeni üslup denemeleri oluşturmaya çalışmışlardır. Bu arayışların sonunda öncekilerde rastlanmamış bir gerçeklik fikri ortaya çıkmıştır. Yunanlılar için “*gerçekçilik sanatın ayrılmaz bir parçası değildir, ancak Yunanlılar gerçekliğin Arkaik gelenekler, semboller ve biçimlerden çok daha fazlasını sunduğunu bir kez fark edince, ondan en iyi şekilde yararlanmışlardır.*”<sup>5</sup> Klasik Yunan Döneminde heykeltıraşlar, asırlar boyunca taş üzerinde edindikleri deneyimlerden de faydalanarak, Arkaik çağda etkilendikleri, Mısır heykelinin kalıplarının ötesine geçip yeni bir gerçeklik fikri ortaya koymuşlar. Önder Şenyapılı’nın da değişiyile “*Yunan yonut sanatçısı için, Mısır sanatının da etkisiyle, çıplak insan vücudu, tanrıların gücünü görselleştirmek, böylece bu gücü ölümlülere iletmek amacıyla yararlanılan bir modeldi olmuştur.*”<sup>6</sup> Böylece, heykeltıraşlar, somut var oluşu, bütünsel bir formda, tekrar kurmaya çalışarak, figüratif heykel fikrinin en yetkin örneklerini meydana getirmişlerdir.

Eski dönemlerin kendine has sanatsal tarzı, bir işin gerçekleşmesinde, sonuç elde etme bakımından en etkili yöntem olarak benimsenmiş üsluptur. Bu üsluplar geliştirilirken de sanatçılar sanattaki doğru teknik konusundaki sorularına cevap aramak için, sınınmış ve başarısı ispatlanmış olan ellerindeki hazır verileri değerlendirmişler ve yeniden geçmişe dönmüşlerdir. Böylece, Yunanlı heykeltıraşların, tabiatın ne şekilde yansıtılması gerektiği konusunda ki bilgileri yeni buluşlara ve artan teknik bilgi birikimine rağmen, 20. Yüzyılın başlarına kadar etkisini yitirmemiştir. Özellikle, heykeltıraş Rodin’in “Yunanistan, heykelin anavatanıydı; katıksız, açıklamasız heykelin”<sup>7</sup> sözü, Yunanistanlı heykeltıraşların heykel sanatındaki önemini belirtmektedir.

<sup>5</sup> John Boardman, *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*, (Çev.: Gürkan Ergin), Homer Kitapevi, İstanbul 2005, 20.

<sup>6</sup> Önder Şenyapılı, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş., Ankara 2003, 8.

<sup>7</sup> Auguste Rodin, *Düşünce Kivılcımları*, (Çev.: Ayşegül Sönmezay), Alkım Yayınları, İstanbul 2006, 67.



## 1.2. MODERN SANATIN ÖNCÜLÜ OLARAK RÖNESANS VE AYDINLANMA

### 1.2.1. Kiliseden Kopuş, Sarayda Sanat

Avrupa'nın en büyük keşiflerden biri Gotik üslubu geliştirmesi olmuştur. 12. yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya'da çıkan bu sanat üslubu giderek tüm Avrupa'ya yayıldı.<sup>8</sup> Özünde Gotik sanat, kiliseden saraya geçişi ifade etmektedir. Zenginleşen orta sınıfın ve aristokrasinin giderek kiliseden uzaklaşmasının ve iktidarın el değiştirmesinin paralelinde ilerlemiştir. Bu durum aynı zamanda heykelde biçimsel değişikliklere de yol açmıştır. Pek de keskin olmayan bu geçiş, aydınlanma çağına doğru daha çeşitli ve özgür formların ortaya çıkışında bir ön hazırlık işlevini görmüştür.

Aristokrasi öteden beri, kiliseyle iyi geçinen bir sınıf olduğundan kendi şatolarını dinsel motiflerle süslüyordu. Ancak Avrupa halklarında gelişen kentsoylu (burjuva) sınıf, sanatın diğer mimari yapılara taşınmasına ön ayak olmuştur. Gotik sanat yumuşak bir geçişin ifadesi olmuştur. Haçlı seferlerindeki kahramanlık ve şövalyelik ruhu, zamanla ulusalcı fikirlerin temsilcisi olmaya koyulan burjuva sınıfının sanatında önemli unsur haline gelmiştir. Rönesans'a giden bu süreçte zamanla sanatsal etkinliklerin teması değişmiştir. Bu değişim, görkemin yerini zarafetin almasıyla gerçekleşmiştir.

14. yüzyıl Gotik mimari sanatçıları zamanla eski katedrallerin ihtişamlı çizgisiyle yetinmeyerek süslemelerde ve kompleks taş kafeslerde yeteneklerini sergilemek istiyorlardı. Exeter Katedrali'nin batı penceresi (Resim 1-2) bu üslubun önemli bir örneğini temsil etmektedir.<sup>9</sup> Gelişmekte olan zengin şehirlerde, tasarlanan belediye sarayları, lonca merkezleri, okullar, saraylar, köprüler ve şehir kapıları gibi, dünyevi birçok eseri vardı.

---

<sup>8</sup> Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, 207.

<sup>9</sup> Gombrich, 207.



**Resim 1.1.** Exeter Katedrali'nin Batı Cephesi, 1350-1400 Dolayları, "Süslü" Uslup

Bu yapılar içerisinde en çok bilinen ve dikkate değer yapılardan olan Venedik'teki Dükkalık Sarayı'dır. Sarayın inşasına 1309 yılında, Venedik şehrinin güç ve güzellik açısından zirveye yükseldiği bir sırada başlanmıştır. Bu saray (Resim 3) zevkli süslemelerine ve incelikli taş kafeslerine rağmen yine de ihtişamlı bir etki oluşturan Gotik üslubun geç dönem gelişmelerini taşımaktadır.<sup>10</sup>



**Resim 1.2.** Dükalık Sarayı, Venedik, Yapımına 1309'da Başlanmıştır.

<sup>10</sup> Gombrich, 208.

### 1.2.2. Rönesans Heykel Sanatında Parça Bütünlük İlişkisi

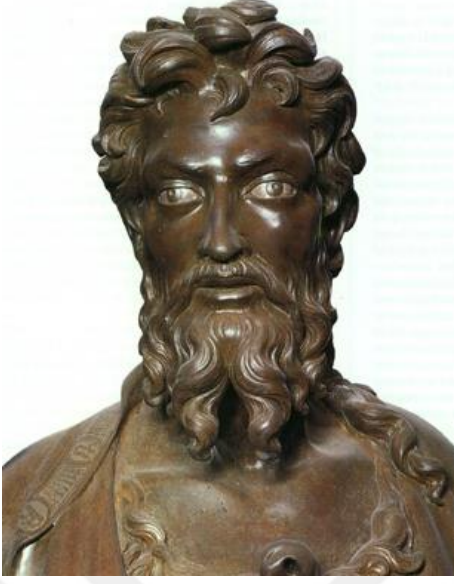
Orta Çağ dönemi boyunca mimariyle iç içe olan heykel sanatı Rönesans ile bağımsız bir sanat alanı haline gelmiştir. Bu dönem sanatta alanlar arası sınırın ortaya çıktığı, her sanat dalının kendi özgün üretim koşulları içerisinde yeniden var olduğu bir süreçtir. Hümanizm düşüncesinin Rönesans sanat anlayışına etkilerinin çok geçmeden heykel alanına da yansıdığı görülmektedir. Rönesans ile birlikte heykel kendi bağımsızlığını ilan etmeye çalışmışsa da ilk başlarda daha çok yapıların önlerinde, meydan, cadde gibi kamusal alanlarda yer almıştır. Bu heykelin kendisine mekan bulma arayışında bir geçiş sürecidir. Daha sonraları heykel, daha farklı alanlarda sergilenme olanağı bulacaktır.

Heykelin mimari ile olan birlikteliği ve onunla eş zamanlı gelişimi biçim ve içerik bakımından doğrusal bir ilişkiye yol açmıştır. Anatomiye bağlılık ve aşırı natüralist üslup, biçimi ön plana çıkarmıştır. Biçimin yarattığı görkem ve ihtişam anlamsal olarak düz kavramsal bir ilişki doğurmuştur. Sanatsal değer, biçim üzerinden estetik sujeye doğrudan ulaşır ve ikisi arasında evrensel bir bağ vardır. Tüm izleyiciler için aynı kavramsal algıyı oluşturur.

#### 1.2.2.1. Lorenzo Ghiberti (1378-1455)

İlk dönem İtalyan Rönesans ustalarından Lorenzo'nun en bilinen eserinden bazıları, bronz kapılardır; bunların çoğunu ise, Floransa Vaftizhanesi için yapmıştır. Bu kapılar döküm tekniği ile yapılmış olup üzerindeki panolarda İncil ve Tevrat'tan alınmış birçok olay tasvir edilmiştir. Ortaçağ'ın son dönemlerine ait "Adem ile Havva'nın Yaratılışı" ve "Cennetten Kovuluş" gibi eserlerinde masalsi ve öyküleyici tekniği yansıtmıştır. Michelangelo'nun "cennet kapılarını süslemeye layık" sözü üzerine bu kapılara Cennet Kapıları adı verilmiştir. Ghiberti'nin bu eserlerdeki anlatılan güçlü tarz ve insan vücutlarının anatomisinin işlenişi, Michelangelo'yu ve diğer pek çok sanatçıyı etkilemiştir.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011, 11.



**Resim 1.3.** Lorenzo Ghiberti, St. John the Baptist



**Resim 1.4.** Cennetin Kapısı, Vaftizhane, Floransa

Ghiberti, kendi zamanına kadar mimari, resim ve heykel sanatçılarının vermeye çalıştıkları derinlik duygusunu rölyeflerine taşımıştır. Ghiberti, döneminin biçim ustalığını en iyi şekilde yansıtan sanatçılardan biri olarak anatomiye biçim ustalığının vermiş olduğu deha ile derinlikli yansıtmıştır. Rönesans kültürünü çalışmalarının temasında yansıtarak biçim içerik ilişkisini ortaya koymuştur. Çalışması, Dönemin Hıristiyan kültürünün ortaçağ algısından Rönesans'a gidişi ifade eden "Cennetin Kapısı" büyük oranda ortaçağ etkisindedir. Gerek din adamlarının gerekse Hıristiyan öykülerini betimleyen heykelleri Rönesans'ın aydınlanmacı ufkundan çok ortaçağın dindar yönelimlerini ifade etmektedir.

#### 1.2.2.2. Donatello (1386-1466)

Floransalı sanatçı, İtalyan Rönesans'ında mermere ve madene can veren kişi olarak bilinen, yapıtlarında antik çağ heykellerinden ve atölyesinde çalıştığı Ghiberti'den etkilenmiştir.<sup>12</sup>

Donatello'nun ilk eserlerinden biri olan *Davut* heykelinde Ghiberti'nin etkileri çok fazla gözlenmektedir. Davut heykeli, antik Yunan heykellerinden sonra yapılmış ilk

<sup>12</sup> Huntürk, 148.

çıplak heykel olarak da bir öneme sahiptir. Donatello, Davut heykelinde çıplak, atletik vücutlu bir genci betimlemiştir.



**Resim 1.5.** Davut Heykeli



**Resim 1.6.** Gattamelata Atlı Heykel

Donatello'nun en bilinen yapıtlarından biri de *Gattamelata Atlı Heykeli*'dir. Padua'da bulunan heykel, Rönesansın bütün sanatsal niteliklerini barındıran bir eserdir. Heykelde, atın koşum takımları ve suvarisinin silahları en derin ayrıntısına kadar ve gerçekliğe uygun bir biçimde verilmiş, atın arka bacaklarının gerilmesinde önlenmiş bir hareketin varlığını göstermektedir. Üslup ve teknikleri ile pek çok sanatçıyı etkileyen Donatello'nun diğer önemli eserleri arasında “Çarmıhtan İndiriliş” adlı tahta yontu ile Jeremia ve Eyüp Peygamber gibi eserleridir.

### 1.2.2.3. Bunarotti Michelangelo (Mikelancelo) (1475-1564)

İtalyan Rönesans döneminde ressam, mimar, heykeltıraş ve şair olarak birçok alanda başarılar ortaya koymuş büyük bir anatomi ustası olarak da bilinen sanatçının yaptığı heykellerde yumuşak ve bol elbise kıvrımları, ışık gölge oyunları, abartıya kaçmayan güçlü insan anatomisi hemen dikkat çekmektedir. En fazla kullandığı çalışma malzemesi mermerdir.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Gombrich, 177.





**Resim 1.7.** Michelangelo, *Pieta*: İsa'nın Çarmıhtan İndirildikten Sonra Meryem'in Dizlerinde.

Michelangelo, *Pieta* adlı eserinde, (Resim 1-8) Meryem'in dizleri üzerinde çarmıhtan indirilmiş İsa'nın ölü bedenini tasvir etmiştir. Heykel mermer malzemesinden yapılmıştır, çoğu resim tasvirlerinde olduğu gibi Meryem'in bedeni İsa'nın bedeninden daha büyük yapılması ana oğul ayrımını pekiştirmek içindir. Heykelde trajik bir sahne betimlenmiştir. İsa'nın ölü bedenine ait sağ eli aşağı sarkıtılmış, başı ise geriye doğru atılmıştır. Meryem'nin çaresizlik ifade eden yüzü çekilen acı ve trajediye bir gönderme şeklinde yorumlanabilir.

Michelangelo'nin dinsel temalı eserlerinden birisi de Musa Heykeli'dir. Heykel diğerleri gibi mermerden yapılmış olup hem anatomik özellikleri hem de kıyafetlerinin kıvrımları büyük bir incelikle verilmeye çalışılmıştır. Heykellerin parça bütün ilişkisinde her unsurun orantılı olarak uyumlu olduğu gözlemlenmektedir. Musa heykelinde figür hiddetli yüz mimikleri ile betimlenmiş ve bir başka parça bütün ilişkisinde göze çarpan unsur olarak hiddetli ifadeye eşiklik eden göğüslere kadar sarkan gür sakallardır. Musa'nın başından çıkan boynuzlar ise, hiddet ve ihtişama eşlik eden gücü simgelemektedir.

Heykel alanındaki eserlerinin dışında dikkate değer başarılı resim çalışmaları da ortaya koyan sanatçının yaptığı en önemli resim çalışmaları Sixtina (Sistina) Şapeli'nin

tavanına yaptığı resimlerdir.<sup>14</sup> Sanatçı, diğer eserlerinde olduğu gibi resimde de dinsel temalı konulara yönelmiştir. Bu resimlerde yaratılışı konu edinerek, teknik olarak sonsuz derinlik duygusuna ulaşmaya çalışmıştır.

### 1.3. AYDINLANMA VE MODERN SANATTA DEĞİŞİM

Aydınlanma dönemi, başlangıçta batı dünyası, sonrasında bu dünyada gelişen teknolojik ve bilimsel kültürün tüm dünyada, her alanda alt üst oluşlara sebep olmanın fırtına öncesi sessizlik anını temsil etmektedir. Descartes'in "Düşünüyorum Öyleyse Varım" önermesinin bu çağ için çok karakteristik bir anlamı bulunmaktadır. Dinlerin ve bilimum uhrevi düşüncelerin kurban ettiği bireyin yeniden kendine dönmesi; varlığı için kendini bir nüve olarak görmesini ifade eden bu önerme akılcılığın da ifadesidir ve akılsallığın ötesine bir reddediş sunmaktadır.

Akılcılık böylece aydınlanmanın temelinde yer almaktadır. Aydınlanma ise, Rönesans'la başlayan Orta Çağ düzeninden kopuşun çözümleme aşamasını oluşturmaktadır. Dünyayı modernizmin iktidarına hazırlayan aydınlanmanın en önemli yönlerinden birisi bilim ve sanayi devrimlerinin çağı olmasıdır. Aydınlanma olarak adlandırılan bu değişim çalkantısı, Kopernik, Galileo ve Kepler'in devrim niteliğindeki çıkışlarıyla köşe taşlarını bulmuştur. Nihayetinde Fransız Devrimi ve İngiltere'deki sanayi devrimi aydınlanma aşamasında dünyayı modernizme hazırlamıştır.

David Hume'un beğeni kurallarına getirmiş olduğu öznellik tanımı aydınlanma sanatının ne olduğuna dair önemli bir işaret olmuştur. Öte yandan akılcılığı ve deneyciliği bir araya getiren Immanuel Kant güzelin sanatsal ayrımını şu şekilde yapmıştır. "*Doğada güzellik güzel bir şeydir; sanatsal güzellik bir şeyin güzel betimlemesidir.*"<sup>15</sup> Bu tanımlama biçim ve içerik arasındaki sanatsal ayrımın nasıl olduğunu ifade etmektedir. Güzel bir doğa nesnesinin estetik ifadesi sadece algıya ait bir hoşluğu ifade eder. Ancak bir nesnenin estetik kaygıyla betimlenmesi içeriğin biçimsel olarak yeniden kurgulanmasıdır; yani biçim, içeriğin anlatımsal hali olmuştur. Bu nedenle Aydınlanma'daki sanatsal dönüşüm biçimin içerikle olan ilişkisinin yeniden düzenlenmesidir.

<sup>14</sup> Gombrich, 180.

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Kitap, İstanbul 2012, 135.

### 1.3.1. Modern Toplum ve Sanat

Yaygın bir biçimde kullanılan “modern” sözcüğü, Latince “şimdi” anlamına gelen “modo” ve onun türevi olan “modernus”tan gelmektedir.<sup>16</sup> Lynton’a göre, “modernizm bugünde yaşamaktır”.<sup>17</sup> Bu şekilde düşünüldüğünde modernizm her dönem için o ana ait olan yeni durumu ifade etmektedir. Günümüzde de modern sanat denilince genelde İzlenimcilikle başlayan süreci akla getirmektedir. Ancak modern sanatın neleri kapsadığı konusu tartışmalıdır. Lynton’un bugünü yaşamak şeklinde ifade ettiği modernizm tanımı sözlük anlamını baz almaktadır. Öte yandan İsmail Tunalı, modern sanatın Kübizim ve ondan türeyen süprematizm ve neo-plastisizm gibi akımlarla son bulduğunu düşünmektedir.

Tunalı’ya göre Fütürizm, İnşacılık, Gerçeküstücülük ve sonrasında ortaya çıkan diğer akımlar modern sanatın kapsamı dışındadır.<sup>18</sup> Tunalı’nın bu düşüncesinin modernizmin felsefi tanımıyla ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü felsefi anlamda modernizm rasyonalist bir karakter içermektedir. Oysa özellikle Ekspresyonist akımlarla beraber akılcığı aşan psikolojik süreçler de sanatsal üretimlerin yaratım sürecine dâhil olmuştur.

Modern sanat anlayışını belirleyen en önemli gelişmeler teknoloji ve yeni üretim araçlarının gelişmesi oldu. Bu gelişmeler sanatçıların sanat alanındaki önceliklerini ve tercihlerini değiştirmiştir. Fotoğraf makinesi gibi önemli bir icatla beraber, ressamların gerçekliği doğasına uygun olarak yansıtma anlayışı önemini yitirmiştir. Ayrıca yitirmekle kalmamış ‘olduğu gibi yansıtma’ artık sanatsal değeri belirleyen bir kriter olmaktan çıkmıştır. Artık doğanın bire bir yansımaları teknolojik aletlerle daha ucuza ve kolay şekilde yapılabildiği için sanatçılar teknolojinin henüz giremediği alanlara yönelmişlerdir. Öte yandan teknoloji, yeni yaratım alanların keşfini zorlarken sanatçılar için önemli olanaklar da sunmuştur. Bir bakıma modern sanatta teknolojinin kendisi sanatçının yeni malzemelerinden biri olmuştur. Bu şekilde ortaya çıkan imkanlardan en önemlisi, ışık ile ilgili yapılan bilimsel araştırmaların, resamlara geleneksel teknik

<sup>16</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernden Post-Moderne Sanat*, Ütopya Yay., Ankara 2013, 15.

<sup>17</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Sadi Öziş-Cevat Çapan), Remzi Kitapevi, İstanbul 2004, 340.

<sup>18</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitabevi, 2008, 43.



bilgilerinin, doğal durumu gerçekte olduğu gibi yansıtmaya yetmediğini fark ettirmiştir. Böylece çoğu sanatçı yeni teknikler geliştirme yoluna gitmiştir. Bunlardan birisi de Edouard Manet'tir. Edouard Manet'in geliştirdiği teknik anlayışla Empresyonizm akımı ortaya çıkmış. Empresyonizm'in ortaya çıkışıyla Manet ve çevresindeki bir grup sanatçı, geleneksel konuların dışına çıkarak, biçim ve renge yönelmişlerdir.

“Empresyonizm göz duyarlılığına dayanan duyumcu bir sanattı. Çevremizde yer alan nesnelere, anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu.”<sup>19</sup> Bu durum sanatçıları daha iyi bir gözlemci olmaya yönlendirmiştir. Böylece sanatçılar artık atölye ve stüdyolarının dışına çıkıp ışığın, rengin saf hallerini keşfetmeye koyulmuşlardır. Bu keşif sanatçıları için yeni bir unsurun varlığını araştırmaya götürmüştür. Bu araştırmanın amacı zamanın yani anın ışık ve renkler üzerindeki etkisidir. Işık ve gölgelerin renkleri üzerinde zamana bağlı değişiminden dolayı Empresyonistler, sert ve keskin hatlar yerine, sınırları belirsiz olan konturlar kullanmışlardır. Böylece zamanın doğasına uygun bir biçimde sanat eserlerinde bitmemişlik algısı ortaya çıkmıştır.

Empresyonizme kadar olan dönemde, kavramsal olarak bu süreci hazırlayan olay Romantizm akımı, monarşiyi temsil eden Klasizm'e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romantizm, sanatçıları için ilk kez gelenekten bağımsız bir biçimde, ifade özgürlüğü ve form yaratma fırsatını doğurmuştur. Bu durum, düşünsel olarak yeniliğe dair önerilere yaşam bulma fırsatı vermiştir.

Romantizm sanata Yeni-Klasikçi anlayışın aklın ve mantığın insanı kusursuzlaştırabileceğine dair görüşünü reddederek aydınlanma fikrini özne'nin – irrasyonelin, duygusalın, ruhsalın– önemini kabullenmede gösterdiği başarısızlıktan dolayı eleştirmiştir. Romantizm, yaşamın tüm deneyimlerini içine almış insanın hem kendi manevi doğasına hem de dıştaki doğanın sonsuzluğu karşısında yüceltilebileceğine inanmıştır.<sup>20</sup>

Modern sanatın serüveni Realizm ile beraber belirlenmiş konuların dışına çıkarak günlük yaşamın içinde karşılaşılabilecek herhangi bir olay ya da olgunun sanat eserinin konusu haline getirmiştir. “Courbert'nin La Realisme” manifestosu sanatın dünyanın

<sup>19</sup> İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, 19.

<sup>20</sup> Stephen Little, *İzmler Sanatı Anlamak*, (Çev.: Derya Nüket Özer, Yem Yayınevi, İstanbul 2008, 73.

objektif bir kaydı olması ve “uygun” ve “uygun olmayan” konular hakkındaki kutsal fikirler pahasına sanatçının bakış açısıyla yönlendirilmesi gerektiğini savunmuştur.”<sup>21</sup>

İçeriksel olarak sanat alanlarında karşılaşılan bu avangard gelişmeler, yeni sanat akımlarının gelişmesine ön ayak olmuştur. Bu tür sanatsal ufuk açıcı gelişmeler diğer sanat alanlarındaki gözlemlenebilir ilerlemelerin aksine heykel alanında biçimsel ve teknik bağlamda ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Heykel sanatında en dikkat çeken öncü gelişme Rodin’in, Empresyonist sanatın ana ilkelerinden yola çıkarak yaptığı heykellerde ortaya çıkmıştır.

Rodin, Empresyonist sanatta olduğu gibi doğayı gerçekçi bir tarzda yansıtmaya çalışmıştır. Rodin’in yaptığı çalışmalarda Görsel Realizm olarak adlandırılacak bir sanatsal tutkuyu taşıdığını görmek mümkündür. Sanatçının bu tutkusu, onu diğer çağdaş olan Empresyonist sanatçılar gibi doğaya yönelmiştir. Rodin’in sanatsal düşüncesinde ‘hakikat doğanın kendisindedir’ sözü kavramsal gerekçesini net bir biçimde ortaya koymaktadır. Rodin’e kadar heykel sanatı için söz konusu olan klasik anlayış doğanın Rodin’in anladığı anlamdaki doğal hakikatenden uzaklaşmıştır. Rodin düşüncesini belirten bu sözleriyle kurumsal ve akademik sanat geleneğine karşı tepkisini “Aslında, yeni-yunan okulunun en büyük hatası bu: Bunları antik sanat yapan şey heykellerin tipi değil, modelajı. Yeni-Yunan okulu bunu hiç anlamadığı için gösterişli ama içi boş şeyler yaptı”<sup>22</sup> şeklinde dile getirmiştir.

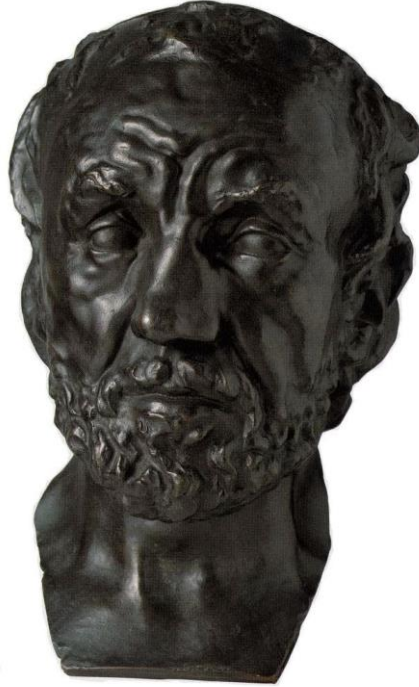
Rodin’inin heykel sanatında yaptığı değişim ve onu Empresyonistlerle benzerliğini ortaya koyan tarzı, heykellerinde bitmemişlik düşüncesini yansıtmıştır. Özellikle klasik üsluba karşı olan bu tepkisi döneminin akademik anlayışı olarak görülen pürüzsüz bitiriş üslubuna zıt bir biçimde, yapıtlarının üzerinde girinti ve çıkıntıları özellikle göstermiş, meydana gelen ışık ve gölgelerin yardımıyla hareket algısını meydana getirmiştir. Bu nedenle, Empresyonist sanatçıların eserlerinde fark edildiği şekilde, Rodin’in heykel çalışmalarında da bitmemişlik algısı göze çarpmaktadır. Bu durum Rodin heykellerinde bir bütünlük sorunu meydana getirmemektedir. Burada heykelde yarım bırakılan bir unsurdan çok, kavramsal olarak tamamlanmamış bir metin vardır. Böylece sanatçı esere izleyicinin hayal gücünü

<sup>21</sup> Rodin A., *Düşünce Kıvılcıkları*, 54.

<sup>22</sup> Rodin, 27.

katmayı amaçlayarak bütünlüğü dinamik bir şekilde sağlamaya çalışmıştır. Yani parça bütün ilişkisinin sağlanmasını izleyicinin yorumuna bırakmıştır. Rodin'in bu bağlamdaki yenilikçiliği, geleneksel süslemeci üslubu ve heykelde anıtsal nitelikleri reddederek daha güçlü bir biçimde ortaya koymuştur. Sanatçının poz seçimi yerleşmiş akademik kalıpların aksine alelade pozlardır; günlük yaşamın içinden izlenimlerle elde edilmiştir. Bu da onu anıt heykeltçiliğin tamamen dışına çıkarmaktadır.

Rodin'in, hem düşünsel anlamda hem de teknik anlamda yeniliğe ilham veren çalışmaları vardır. Heykelde izleyiciyi dikkate alan ve onun hayal gücüne değer veren ilk sanatçıdır denilebilir. Bazen figürlerinde sıradan izleyici için tuhaf, rahatsız edici ve tembellek olarak gelen bu "bitmemişlik" durumu kendi döneminin beklentilerine göre radikal bir durumdur. Çünkü çağın izleyicisi için, mükemmel bir sanat eserinde bitmişlik, düzen ve pürüzsüzlük olmalıdır. Rodin, Rembrand'ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu, "Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu savunmakta özgürdür"<sup>23</sup> anlayışını ortaya koymaktadır.



**Resim 1.9.** Rodin, Kırık Burunlu Adam, Mermer, 1875.

<sup>23</sup> Gombrich, 530.

Rodin'in yenilikçi tavrı sadece sanat seyircileri tarafından tepkiyle karşılanmamış, aynı zamanda dönemin heykel sanatında büst ve portre üslubunu sorgulayan “*Kırık Burunlu Adam*” adlı eseri sanat salonları tarafından reddedilir. Bu eserinde sanatçı, büstü yaptığı kişinin burnundaki orantısızlığı olduğu gibi verip aşırı realist bir tavır ortaya koymuştur. Dönemin sanat salonları halen daha geleneksel akademik tavrı benimsiyor, Rodin'inin yanı sıra 1863'te Manet ve birçok empresyonist sanatçının eserlerine yer vermemiştir. Bu gelişmenin ardından akademinin baskın olduğu sanat camiasında dışlanan sanatçılar “Reddedilenler Sergisi”ni açarak mücadelelerine devam etmişlerdir.<sup>24</sup>

Modern sanatta bir geçiş süreci olarak algılanan aydınlanma süreci, mimesisten soyut sanata dönüşümü de anlatmakta, bu nedenle görünür bir parça bütün ilişkisi, yerini algısal süreçlerde bir birini tamamlayan öğelere bırakmıştır. Belli parçaların kompozisyonundan oluşan bütün, soyut bir bütün haline dönüşür ve bu bütünlük algısal bir süreçlerde var olur.

### 1.3.2. Modern Sanatta Değişen Parça Bütün İlişkisi

Modernizm, şimdiki zamana ait bir tanım olarak her zaman ifade edilmiştir. Bu yeni bir çağa girişi düşünsel, sosyal, ekonomik, politik ve kültürel olarak ifade eder; yeni olan eskiye göre tamamıyla farklı bir durumu gösterir. Dolayısıyla modernizm, geleneksel olana karşı, yeni olanı temsil ettiği söylenebilir. Modernizm ile ilgili olarak Adnan Turanî'nin modern tanımlamasına göre, “*Modern daima çağdaş görüşü ifade eder. Geleneksel olmayan anlamına gelir. Modern sanat da aynı biçimde geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder. Hearbert Read modernî “anti akademik”*<sup>25</sup> olarak tanımlamaktadır. Jürgen Habermas'a göre de “Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırıdır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle başlar.”<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Elif Dastarlı, “Fazlanın Reddi, Örtük Olanın Arzusu ve Zamanın Ruhu, Rodin”, *Bilim ve Gelecek Aylık Bilim, Kültür ve Politika Dergisi*, 7 Renk Basım Yayın, İstanbul Temmuz 2006, Sayı: 29, 42.

<sup>25</sup> Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2007, 98.

<sup>26</sup> Jürgen Habermas, “*Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje*” *Postmodernizm*, (Der.: Necmi Zekâ), Kıyı Yayınları, İstanbul 1990, 33.

Modern sanat modernitenin şekillendirdiği diğer alanlardan farklı bir görünüme sahiptir denilebilir. Bu tanım 19 ve 20. yüzyılın sanatsal hareketlerine yapılan bir göndermedir. Yeniliklerin çokça tartışıldığı bu dönemde modern sanat, modernizm yaratmaya çalıştığı bir değerden çok, modernizmin etkisinin sanatta karşılığı nasıl olduğuyla ilgilidir. Modern sanatı temsil ettiği düşünülen sanatçılar, gerçeklikteki modernleşen dünyanın ötesinde, modern olmanın ruh halini göstermeye çalışmışlardır. Modern sanatın en belirgin yönlerinden biri de seyircinin estetik yargılarını, sanatsal algısını ve alışkanlıklarını değiştirmeye çalışmasıdır. Bir bakıma modern sanat kendi izleyicisini yaratma çabasındadır. Farklı teknik ve malzemelerin sanatsal nesneye dönüştürülebileceği düşüncesi modern sanatın ortaya koyduğu bir anlayıştır. Bu anlayış yeni tüketim kültürünün sanata etki eden bir tezahürü şeklinde düşünülebilir. Ancak modern sanatın başlangıcında yeni yeni keşfedilen kavramsal boyut modernitenin post moderniteye evrildiği bir süreçte daha belirgin bir şekilde ortaya çıkacağı söylenebilir. Bu durumda modern sanat, en azından 20.yüzyıl ortalarına kadar, halen daha figüre, biçime bağlı olduğu söylenebilir.

Modernizm’i tartışmak sanatın ve mimarlığın genel tarihsel evrimsel süreci içinde onun konumlandığı alanın sınırlarını belirlemeyi ve daha önceki söz konusu sınırları saptamak için bir referans noktası tespit etmeyi gerektirmektedir. Endüstri Devrimi’nin Modernizm’e başlangıç noktası olarak alınışının nedeni, gelenekleşmemiş Modernist historiyoğrafi bu noktayı kendi geliştirdiği savlar çerçevesinde aramış olmasıdır.<sup>27</sup>

Empresyonizm’de olduğu gibi, bilimde ve teknolojideki gelişmeler sanatta klasik anlayışın terk edilmesine yol açmıştır. Klasik anlayışta doğadaki bütünlük olduğu gibi yansıtılmaya çalışılmaktaydı. Modern sanatta bütünlük birkaç boyuta bölünerek parçalar bağımsız ifadelerle dönüştü. Bütünlüğün yeni boyutları zaman, renk, ışık ve kavramsal çerçeve olarak düşünülebilir. Modern sanat anlamındaki tutarlı dönüşüm ilk kez Empresyonist ressamlar aracılığı ile gerçekleşmiştir. Clement Greenberg’e göre, “...üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet’in resimleri ilk modernist resimler olmuştur.”<sup>28</sup> Yukarıda da belirtildiği gibi heykel alanında da modern

<sup>27</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, Sel Yay., İstanbul 2012, 18.

<sup>28</sup> Clement Greenberg, “*Modernist Resim*”. *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi: 1840-1990*, (Çev.: Doğan Şahiner, Haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, 358.

sanatçı unvanını ilk temsil eden sanatçı Rodin olmuştur. Onun heykelleri modern anlamda parça bütün ilişkisinin nasıl olması gerektiğine dair fikir sunmaktadır.

#### 1.4. MODERN SANAT AKILMLARINDA YAPISAL BÜTÜNLÜK

Modernizm sanat için, sürekli değişimi öngören bir özgürleşme süreci olmuştur. Bu özgürleşme sürecinde giderek malzemenin çeşitlenmesi ve sanat disiplinleri arasındaki kavramsal ilişkiler yeni bir heykel anlayışının da oluşmasına sebep olmuştur. Bu oluşum sadece malzemenin çeşitlenmesi değil aynı zamanda kavramsal olarak karmaşıklaşma sonucunu da doğurmuştur. Kavramsal çerçevenin gelişmesi başlı başına yeni anlayış disiplinlerini meydana getirmiştir.

##### 1.4.1. Soyut Sanatta Yapısal İlişki

Görünenin gizemli gücünü içinde saklayan sanatçı, karmaşık olan ruhsal yaşantısını sanat yoluyla biçimlendiren, dışa döken kişidir. Sanatçı farklı gören kişidir. Bu görme ne dış dünyayı görmedir, ne de bir iç-görü (vision) dür; sanatçının görme hali, ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek seviyedeki gerçekliklere açılma halidir.<sup>29</sup>

Modern sanatın en önemli açılımlarından birisi de Soyut Sanat ve soyutlamadır. Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer'e göre, soyutlama dürtüsü, dış dünyanın bilinmeyenlerinin insanlar üzerinde uyandırdığı, büyük bir iç huzursuzluktan kaynaklanmaktadır. Bu durumu uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimlenebilir. Tibullus'un "Tanrı dünyada önce korkuyu yarattı" anlamına gelen, "primum in mundo fecit deus timor" anlamına gelen sözünden de anlaşılacağı üzere, korku duygusunun da sanatsal yaratının kaynağı olduğu kabul edilmiştir.<sup>30</sup> Soyut sanatta eserin varoluş problemi, birçok bilinç dışı güdüyü bir araya getirir. Eserin her parçası bilinç dışı bir öğedir, bunun oluşturduğu bütünlük fenomenolojik olarak kavramsal bir yapıyı ifade eder. Bir görüntünün estetik sergilenişinin ötesinde parçaların birliğinden oluşan bir kompozisyon vardır.

<sup>29</sup> N.İpşiroğlu, ve M.İpşiroğlu, 52.

<sup>30</sup> Wilhelm Worringer, "Soyutlama ve Empati", *Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler"*, Seçkisi: 1840-1990, (Çev.: Doğan Şahiner, Haz. Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul **TARİH**

Bu anlamda soyutlamanın klasik sanat anlayışının tersine taklitten çok içgüdüsel bir dürtü olduğunu söylenebilir. Bu konu üzerine Worringer “Soyutlama ve Empati” adlı yazısında, temelinde gerçek bir doğal model bulunsaydı, bu saf soyutlamaya elbette hiçbir zaman ulaşamazdı. Dolayısıyla burada sorulması gereken şudur: Soyutlama dürtüsü dış dünyanın nesnelere karşı nasıl davranmıştır? Sanatçıyı doğal bir modeli yeniden üretmeye zorlayan şeyin taklit dürtüsü olmadığını daha önce vurgulamıştık. Burada daha çok, dış dünyanın tek tek nesnelere (ilgi uyandırdıkları ölçüde) başka nesnelere bağlantısından ve onlara bağımlılığından kurtarma, oluş zincirinden koparma, mutlaklaştırma çabası söz konusudur.<sup>31</sup>

20. Yüzyılın başlarındaki daha önce hiç görülmemiş bir şekilde gerçekleşen hızlı değişimler ve akabinde gelen iki dünya savaşı, modern insan üzerinde olumsuz etkiler bırakmıştır. Bu anlamda modern insan ve ne ile karşı karşıya olduğunu bilemeyen primitif insan arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir. Wilhelm Worringer’ in söylediği gibi 20. Yüzyılın başındaki pek çok sanatçının primitivizm’e yönelmesi doğayla olan uyumsuz bir ilişkiye işaret etmektedir.<sup>32</sup> Tüm bu altyapı üzerinde, zaten, “modernizmin temelinde soyutlama vardır ve yalnızca bu anlayış bile modernist hareketi tek başına diğer tüm süreçlerden farklı bir konuma getirmeye yetmektedir.”<sup>33</sup>

Heykel sanatı alanında soyutlamayı tercih eden başlıca heykeltıraşlardan biri şüphesiz Romen sanatçı Constantin Brancusi (1876-1957)’dir. Brancusi, asistanlığını yaptığı Rodin’in gerçekçilik fikrinin ötesinde kırılma noktası meydana getirmiştir. Brancusi, sanatının başlangıç döneminde kuş, çiftler gibi bazı temaları işleyerek malzemenin soyut tarzda sanatsal dönüşümünü ve saf bir biçim algısını geliştirmeye çabalamıştır.

---

<sup>31</sup> Worringer, 281.

<sup>32</sup> Worringer, 281.

<sup>33</sup> Güzin Yamaner, “Postmodernizm ve Sanat”, *Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım*, Ankara 2007, 17.



**Resim 1.10.** Constantin Brancusi, Öpüş (Kiss), Taş, 1908.

Brancusi’de Rodin’in eksik bırakılan, bitmemiş heykel biçimlerinden hareketle, “heykel neler olmadan var olabilir?” sorusunu sormuştur. Formun nesnenin doğal yapısından fazlasını anımsatabileceğini düşünen Brancusi, varlık dünyasının kökenlerini yadsıyarak değil, kökenlerine inmeyi başararak, karmaşadan uzak bir yalınlığı eserlerinde yansıtmıştır.<sup>34</sup> Brancusi’nin “yonutları her türlü fazlalıktan arındırılmış yalın formlardır. Brancusi için form önemlidir. Brancusi, yonttuğu taş, ahşap, mermer ve benzeri gereçlerin doğasına bağlı kalarak biçimler yaratıyor ve bu yolla doğa düzenini yeniden yorumluyordu.”<sup>35</sup>

Başlangıçta figüratif heykeller yapan Brancusi, yaptığı bazı heykelleri anatomi derslerinde bile örnek olarak kullanılmıştır. Ancak zamanla, Rodin’den uzaklaşarak kendine özgü soyut desenler geliştirir. Bu süreçte belli konuları bazen aynı, bazen de farklı materyallerle defalarca ele alır. “Kuş”, (Resim 1-11) “Sonsuz Sütun” ve başlangıç noktası “Uyku” adlı işlerinden birine kadar giden “Uyuyan Peri” serileri bunlara birer örnektir.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Nilgün Bilge, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul 2000, 25.

<sup>35</sup> Şenyapılı, 68.

<sup>36</sup> Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Yay., İstanbul 2006, 172.





**Resim 1.11.** Constantin Brancusi, Boşlukta Bir Kuş, Bronz, 1923.

Soyut sanatta heykel yapan başka bir sanatçı da İngiliz heykel sanatçısı Henry Moore'dur. Moore'un özellikle primitif sanat ve Rönesans heykel örneklerini araştırarak ortaya çıkardığı heykel fikri, onu formu daha fazla araştırmaya yönlendirmiştir. Primitivizm'e olan yatkınlığından ve yontmaya karşı eğilimi nedeniyle de heykellerinde giderek artan bir soyutlama göze çarpmaktadır. Moore'un Primitivizm'e olan ilgisi en çok bir Toltek-Maya, figürü olan "Chac Mool"dan (Resim 1-12) esinlenerek yaptığı yaslanan figürlerinde rastlanmaktadır. Bu heykeller ileriki zamanlarda boşluklara da sahip bir biçimde, içinde oldukları mekânı kendi içlerine dâhil etmişlerdir. Moore'un bu formlarıyla birlikte Brancusi'nin kendi içine kapalı soyut formlarına karşı, giderek dışarıya açılmaya başlayan alternatif bir soyutlama anlayışı gelişmiştir.<sup>37</sup> Öte yandan Moore taş, kemik ve ağaç kabuğu gibi doğal objeler üzerinde yaptığı araştırmalarla da kendi zamanındaki alışılmış form algısının yanı sıra, heykelde malzemenin işleniş biçimi üzerine değişik bir bakış açısı geliştirmeye yönelmiştir.

<sup>37</sup> Sezer Tansug, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, 53.



**Resim 1.12.** Chac Mool, Taş.

Heykel sanatında Gotik dönemden beri, özellikle Avrupa heykeli olarak adlandırılabilen biçimlerde görülen üslub, eserin yüzeyini gereksiz ayrıntılılarla bezediği düşünülmektedir. Soyut heykelin en önemli iddiası yüzeyi ve heykel dokusunu kaplayan gereksiz ayrıntılardan arındırmak gerektiğidir. Brancusi de kendini bu iddia ile görevlendirip formu gereksiz olarak görülen ayrıntılardan temizlemek ve izleyicide yeni bir form bilinci oluşturmaktadır. Bu amacı gerçekleştirirken heykellerde, olması gereken seviyeye ulaşmak için, cila vurulmuş ve arındırılmış gibi duran sade formlara yoğunlaşmak gerekmektedir. Brancusi'nin yaptığı çalışmalar modern sanattaki heykel sanatının tarihsel gelişimindeki öneminden kaynaklı özgün bir değeri vardır. Fakat artık kapanmış ve sınırlı bir form, statik tek bir form için zorunlu değildir. Artık onu, çeşitli boyutlardaki farklı formları bir araya getirmek için açmaya başlanmalıdır.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Herbert Read, *Modern Sculpture A Concise History*, (Printed and bound in Singapore by G.S. Graphics: Thames and Huston 1998, 184.



**Resim 1.13.** Henry Moore, Yaslanan Figür, Hornton Taşı, 1929.

Soyutlama anlayışı modern heykel anlayışının önemli bulgularından biridir. Sadece belli bir akımın tanımlanmasında soyutla vurgusunun tek başına bir anlamı yoktur. Birçok sanat akımının içerisinde soyutlama bazen bir teknik, bazen de biçimselliğe dair bir anlayış olarak görülmektedir. Soyutlama heykel sanatı bağlamında parça ve bütün ilişkisinde tamamlayıcı bir unsurdur. Parçanın hangi bütüne ait olduğunu gösteren özel bir görsel dildir. Bunun yanı sıra soyutlama heykelde parçanın bütün ile olan bağlantısını daha dolaysız hale getirir; bir bakıma parçayı bütün içerisinde bazen gizler, bazen de algıyı bütüne yönlendiren bir işaret görevi görür.

#### 1.4.2. Ekspresif Parça Bütünlük İlişkisi

Heykel sanatı alanında Rodin'le beraber klasik heykel sanatının sonlamaya başladığı düşünülebilir. Rodin ile birlikte doğrudan yansıtmayı tercih eden klasik heykel anlayışı yerine içeriğin ve kavramsallığın ön plana çıktığı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Rodin sonrası heykel sanatında ilerleme devam etmiş ve 20. yüzyılla birlikte sanatta duyguların ve bilinç olaylarının sanat yoluyla ifade edilecek arayışlar meydana gelmiştir.

Modern zamanların toplumsal altüst oluşlara kayıtsız kalamayan sanat için, Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sadece bir sanat ekolü değildir; yeni bir üslup, tarz ve söylem biçimidir. “Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz gelişmeler bütünü, “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınabilir”.<sup>39</sup> Ekspresyonizm sözcüğünü sanatsal üslup bağlamında ilk kez 1910 yılında

<sup>39</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, Sel Yay., İstanbul 2012, 33.

Çek sanat tarihçisi Antonin Matejcek (1889-1950) kullanmıştır. Ekspresyonistler, İzlenimcilerin nesnelerin dış görünüşlerini objektif bir biçimde ele alan yaklaşımlarına karşı, insanın iç dünyasındaki durumu ifade etmeye çalışmıştır.<sup>40</sup> Bazı kaynaklara göre ise, *ekspresyonizm* sözcüğünü ilk kez 1901'de Fransız amatör ressam Julien Auguste Herve'nin Paris Bağımsızlar Salonu'nda sergilediği sekiz tablosunun tanıtımında kullanılmaktadır.<sup>41</sup>

Ekspresyonizm Alman düşüncesinin bir ürünü olarak görmek, birçok sanat yazının ortak kanısıdır. Alman düşünce ekolü içerisinde sadece ekspresyonizm bağlamında sürrealizm, soyut sanat, kübizm gibi üslupların da ortaya çıktığı savunulabilir. Psikoloji alanında psikanalitiğin düşünce de açmış olduğu ufuk Ekspresyonist sanat açısından önemli bir dayanaktır.

On dokuzuncu yüzyılda özellikle algılama psikolojisinde hızlı gelişmeler olmuştur. Dostoyevski, Nietzsche ve Freud gibi yazarlar insanlara yön veren güçler arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinimler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmişlerdir. Bu yazarlar Ekspresyonizmin görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pek çok şey için sözlü açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardır.<sup>42</sup>

Ekspresyonizm sanatta her dönemde bir eserin ifade etme (expresion) biçimine yapılan bir göndermedir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, ahlaki ve dinsel problemlerini, insani yaşam dramlarını kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı kalmaksızın dile getirme çabasıdır.<sup>43</sup> Ekspresyonizmin on dokuzuncu yüzyılın nesnellğine ve sanatsal realizmine karşı, tüm sanatsal temel inançlarına meydan okuyan bir duruş olarak tanımlanabilir. Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde ortaya koydukları özgürlük 20. Yüzyıl başlarında sanat alanında girişilen tüm deneylerin temelini oluşturmaktadır. 1914 öncesinde, Fütürizm, Kübizm, Soyut Sanat da içinde olmak üzere tüm modern sanat, "Dışavurumculuk" başlığı altında tanımlanıyordu. Günümüzde bu ifade Fransa'daki Fovist sanatçılarla Alman Ekspresyonistlerini kapsayacak biçimde,

<sup>40</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, (Çev.: Emre Gözğü), Domingo Yay., İstanbul 2014, 100.

<sup>41</sup> Huntürk, 230.

<sup>42</sup> Lynton, 38-40.

<sup>43</sup> Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993, 274.

daha dar anlamda kullanılmaktadır.<sup>44</sup>

Ekspresyonizm kavramı, sanatçıların canlı, güçlü, yoğun ve formu bozulmuş imgeler aracılığıyla açığa çıkmış ruh hallerini, duygu ve düşüncelerini anlatmak için kullanılmıştır. Sanat eserleri bu akım bağlamında öznel ve bireyseldir. Birçok sanat akımı gibi Ekspresyonizm, birlikte hareket eden tek bir grubun ürünü değildir. Renkleri rastgele kullanan ve rahatsız edici kompozisyonlar oluşturan ressamlar, gerçekmiş gibi görünen ya da göze hoş gelen imgeler yaratmaya uğraşmıyordu. Amaçları, güçlü renkler ve dinamik kompozisyonlar aracılığıyla duyguları yakalamaktı. Ekspresyonist olarak anılan birçok sanatçı birbirini tanımıyordu ve bu adlandırmayı kabul etmiyordu.<sup>45</sup> Bu sanat biçimi, Almanya'nın farklı şehirlerinde toplumun modern dünya karşısında artan rahatsızlık ve endişe hisleriyle beraber hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Ekspresyonistler, bir yandan geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarken, öte yandan da Sembolizm gibi akımları ve Van Gogh, Edvard Munch (1863-1944) ve James Ensor (1860-1949) gibi sanatçıları destekliyorlardı. Birçok Ekspresyonist sanatçının amacı seyirciyi teknik becerileriyle değil resmettikleri yoğun, güçlü duygularla etkilemekti.<sup>46</sup>

Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post-Empresyonizm'dir. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırladı.<sup>47</sup>

Ekspresyonizm kavramı ilk defa 1911 yılında Alman sanatçılar tarafından, Empresyonizme ve doğrudan doğayı taklit etmeye karşı çıkan Fovistler ve ilk Kübistler için söylenmiştir.<sup>48</sup> Ekspresyonizm düşüncesi temel iddiası sanatçının iç dünyasının sanat aracılığıyla dışa vurulması olmuştur. Ekspresyonizm ile beraber anlatım ve anlam biçimin önüne geçmiştir. Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma çabasını gözler önüne sermiştir.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Jill Lloyd, "Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı: Dışavurumculuk", (Çev.: Celal Üster), *Yirminci Yüzyıl Sanatı*, Sayı: 16, Sanat Kültür Antika Yay., İstanbul 2000, 94.

<sup>45</sup> Hodge, S. *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, 100.

<sup>46</sup> Hodge, 101.

<sup>47</sup> Turani, 80.

<sup>48</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, Cilt no: I: 452.

<sup>49</sup> Antmen, 34.

Ekspresyonizm terimi Almanya’da özellikle sanat alanında Empresyonizm’den sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta (özellikle şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı.<sup>50</sup>



**Resim 1.14.** Ernst Barlach, The Avenger, Bronz, 1914.

Ekspresyonist sanat anlayışı heykel sanatına içsel bir dinamizm katmış ve böylece heykel sanatı kendine özgü bir enerji ve ritim kazanmıştır.<sup>51</sup> Ekspresyonist sanat anlayışını en iyi ifade eden heykeller üreten sanatçılardan birisi Alman heykeltıraş Ernst Barlach’tır. Modern çağın bireyler üzerinde yarattığı psikolojik ve sosyal tahribat Ekspresyonist sanatçıların temel problemi olmuştur. Barlach’ın heykellerinde de bu durum çok önemli bir yere sahiptir.

Barlach, Alman Gotik sanatında kullanılan ahşap oyma tekniklerine bağlı kalarak yansıtmak istediği duyguları bu yöntemi kullanarak vermeye çalışmıştır. Tercih ettiği konularla birlikte ortaya çıkan yeni modern sanat düşüncesi, 1933’ten sonra iktidarı ele geçiren Nasyonal Sosyalist partinin beklentilerini karşılamadığından, sanatçının eserleri müze ve sergilerden yasaklanmıştır. Bu uygulamalar sonucunda Barlach’ın pek çok heykeli zarar görmüştür. Nazi partisi kendisi gibi birçok sanatçıyı ‘Yoz Sanatçı’ olarak ilan etmiştir. Bu olumsuz koşullara rağmen Barlach’ın pek çok eseri kurtarılabilmiş ve

<sup>50</sup> Lynton, 25.

<sup>51</sup> Mustafa Bulat, *Modern Sanatta Soyutlama*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2014, 79.

günümüze kadar ulaşabilmiştir. Barlach'ın eserleri modern sürecin sanatçılar üzerindeki etkileri konusunda en belirgin örnekler olmuştur.

### 1.4.3. Fovizm ve Renklerde Parça Bütün

Ekspresyonist anlayışın görüldüğü akımlardan bir diğeri ise Fransız Ekspresyonistleri olarak ta bilinen Fovlardır. “Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles’in (1879-1943) yakıştırmalarıyla “vahşi yaratıklar”, yani “Fovlar”, 20.Yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akım olarak tarihe geçmiştir.”<sup>52</sup>

Fovizmin özelliği Ekspresyonist anlayış içerisinde birleşen diğer akımlarda olduğu gibi, psikolojik dalgalanmaların aşırı renkler ve figürün deformasyonu şeklinde dışa vurulmasıdır. Bu akımın en çok öne çıkan sanatçıları ise, Edgar Degas ve Henry Matisse olmuştur.



**Resim 1.15.** Edgar Degas-Ondört Yaşında Küçük Dansçı, Karışık Teknik 1922

<sup>52</sup> Antmen, 36.



Matisse, başlangıçta izlenimci ustaların resimlerini inceledikten sonra, yeni arayışlar sonucunda, bu anlayışa yönelmiştir. Yaptığı düzenli çalışmalar onu, üç boyutlu mekânın geleneksel yorumunu reddetmeye ve renklerin hareketiyle tanımlanan yeni bir resim mekânı aramaya yöneltmiştir.<sup>53</sup> Matisse aynı zamanda, resim anlayışına destek olacağını düşünerek büyük boyutlu heykelerde yapmıştır. Matisse'in bu heykelleri içerisinde Afrika heykellerini hatırlatan eserler de bulunmaktadır. Başlı Gövde ile La Serpentine adlı çalışmaları, duruşuyla Rodin'in şaşırtıcı bitmemiş heykel buluşu ile Afrika heykellerini anımsatan çalışmalardır.<sup>54</sup>



**Resim 1.16.** Henri Matisse, La Serpentine, Bronz, 1909.

Matisse Afrika sanatından etkilenen tek sanatçı olmamıştır. Modernizm ile başlayan yenilik arayışları ve endüstri toplumunun yarattığı sıkıntılar, sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Sömürgecilik ise endüstri toplumunun, kaçınılmaz bir sonucu olmuştur. Bu dönemde sömürge ülkelerinden çok sayıda 'fetiş nesne' Avrupa'ya getirilmiş, etnografik fotoğraflarda bir patlama yaşanmış, hatta bazı dünya fuarlarında

<sup>53</sup> *Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, XII, 337.

<sup>54</sup> Lynton, 32.



'gerçek ilkeller' sergilenmiştir.<sup>55</sup> 20. Yüzyılın başındaki sanatsal gelişmeler izlendiğinde ise, çoğu zaman, Ekspresyonizm terimi ile 'primitif' kavramlarının karşılaştırıldığı görülmüştür. Bu durum, 19. yüzyıldan 20. Yüzyıla geçilirken ki süreçte gelişen estetik ve kültürel değişimlerle alakalı olarak, dışavurumcu sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatsal anlayışlarına olan merakını ortaya koymuştur. Modernliği kentsel temalarda ve endüstrileşmede bulan sanatçılarla birlikte, hızlı kentleşme ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçıda olmuş, yeni bir 'Romantik' ruhu duyuran bu sanatçılar 'Primitivizm' olarak bilinen eğilimi paylaşmışlardır.<sup>56</sup>

Özellikle Mısır, Mezopotamya, Hint, Çin, Japon ve Amerika'nın eski yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar gibi Batı dünyasına yabancı kalmış halkların sanat ve etnografik eşyaları, XIX. yüzyılın içinde keşfedilmeye, araştırılmaya, Batı sanat merkezine taşınmaya ve bunların bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerin kurulmasına başlanmıştır. Batı dünyası özellikle XIX. yüzyılda yeni bir Rönesans'a olanak vermeyen Yunan-Roma antikitesinden ümidi kesince, yukarıda söz edilen eski ülke kültürlerinde, yani çağdaş endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla primitif halklarda, insanoğlunun sanattaki sağlıklı ilk adımlarının görüldüğü yapıtları bulacağını ümit etmişlerdir. Bu heykellerdeki ekspresyonist anlatım Post-Empresyonistler, Kübistler ve Ekspresyonistleri büyüledi. Gauguin, Picasso, Braque, ve özellikle Kirchner, Müller, ve Nolde gibi ressamlar ile Brancusi gibi heykeltarar bu ilkel kaba ve biçimlemeli yapıtlardaki basit arkaizmin yarattığı anıtsal, efsanevi biçimlemeye hayran kalmışlardır.<sup>57</sup>

Ekspresyonizmde İzlenimcilikle kendi arasında gelişen Primitivizm, klasik sanat biçimi olarak Natüralizm geleneğinin etkilerini kaldırmak isteyen sanatçılara farklı ifade alternatifleri sunmuştur. Bu yeni alternatifler kübistlerin yaptığı işlerde Afrika masklarının etkisi açık bir biçimde göze çarpmaktadır. Afrika masklarındaki; geometrik şekillerde tahta parçalarından yapılan yüz organları ve taşlar, deniz kabukları ya da tüyler gibi malzemelerle de desteklenen bu maskların etkisi Picasso'nun işlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Heykel sanatı, primitif sanatın getirdiği dolaysız anlatım tekniği ve yeni biçimsel bakış açısıyla, natüralist sanat anlayışın kalıplarının

---

<sup>55</sup> Antmen, 36.

<sup>56</sup> Antmen, 36.

<sup>57</sup> Turani, 78.

dışında bir bakış açısına sahip olmuştur. Brancusi, “Afrika Sanatı”nı dünya heykelticiliğinin bir bölümü olarak kabul etmiş ilk sanatçıydı.”<sup>58</sup> Bunun yanında Henry Moore, Rönesans sanatındaki antik etkileri incelerken, Meksika taş heykelleri ile Michalengelo arasında büyük benzerlikleri fark etmiştir. Ekspresyonist sanat biçiminin yaygınlık gösterdiği dönemde ortaya çıkan tüm bu ilerlemelerle beraber heykel sanatı da batı dünyasını odak alan modern sanatın ötesinde, farklı kültürlerle de etki etmiş ve ilk postmodernist yansımalarını sergilemeye çalışmıştır. Ekspresyonistler bu amacının kavramsal odağını genişleterek, sadece sanatın alanına ruhu, duyguyu ve bilinç-dışını eklemekle kalmamış yapıtın bir parçası haline getirmiştir.

#### 1.4.4. Fütürist Sanat

İtalyan şair, Filippo Tommaso Marinetti'nin öncülüğünü yaptığı, Fütürizm (Gelecekçilik), 20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Fütürizm'in amacı, doğadaki hareketlerin kübist tekniklerle yansıtılması olmuştur. Onlar için hareket her şey olurken, amaç ise hiçbir şey olmuştur.<sup>59</sup> Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi. Benzer bir biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir siyasi güçtür.<sup>60</sup>

Umberto Boccioni'nin 1912'de yazdığı “Gelenekçi Heykel'in Teknik Bildirgesi” adlı manifestosu ise ““çevresel heykel” anlayışını oluşturmuştur. Bu anlayış daha sonra Archipenko, H. Moore ve Gabo'nun “uzamsal heykelleri”nin öncüsü olmuştur.<sup>61</sup>

Savundukları değer yargıları, bir bakıma savaşı ve şiddeti çağrıştırdığı için, Fütüristlerin fikirleri kendilerine bir son hazırlamıştır. Ancak sanatla ilgili fikirlerini toplum karşısında sık bir biçimde dile getirdikleri için, maddi üretimin yanı sıra eyleminde sanatsal alanına dahil olmanın habercisi olmuştur. Eski olana karşı yeniliği savunan Fütürizm, bu anlamda modernist ilerici, bir anlayışa sahiptir. Bir anlamda,

<sup>58</sup> Bilge, 27.

<sup>59</sup> C. Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008, 48.

<sup>60</sup> Little, 109.

<sup>61</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, Cilt: I: 665.

Fütürizm, modernizm ile başlayan süreçte, gelişen sanayileşme ve değişen toplum yapılarının toplum üzerinde yarattığı duyguların sanata yansması olmuştur.

Fütürist sanatçıların, sanatta yeni bir çığır açtıkları kabul etmektedir. Politik görüşleri açıkça gerici, sanatlarıysa ilericiydi. Kendi başına çalışan sanatçı tipi gitmiş, onun yerine dışa dönük kışkırtıcı bir gösteri sanatçısı gelmişti. İtalyan gelecekçiliği, en güçlü sanatçılarından Boccioni'nin I. Dünya Savaşında 1915'te ölmesiyle hızını kesti. Ancak onların sanata getirdiği yeni tavır, daha sonra Rus gerçekçiliği ve inşacılığı, dadacılık, oluşum, fluxus ve beden sanatı gibi sanat hareketlerinde kendini yeniden göstermiştir.<sup>62</sup>



**Resim 1.17.** Umberto Boccioni, Uzayda Süreklilik, Bronz, 1913.

<sup>62</sup> Yılmaz, M. *Modernden Post-Moderne Sanat*, 84.

### 1.4.5. Kübizimde Geometrik Parçaların Bütünlüğü

20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, en önemli temsilcileri, Pablo Picasso ve Georges Braque olan Kübizm, yeni bir biçimsel dil yaratmış sanat akımıdır. Kübizm adı ise, “1908 yılında Kahnweiler Galerisi’nde sergilenen Braque’nin resimleri üzerine Matisse’nin yaptığı bir espriden gelir. Eleştirmen Vauxcelles, ‘Gil Blas’ dergisinde Matisse’nin şakasından bahsederken, aynı eserleri ‘kübik çılgınlıklar’ olarak nitemiştir.”<sup>63</sup>

Kübizm’in resim alanında getirdiği yenilik ise resmi iki boyutlu gerçeklik yanılımasından kurtarmasıdır. Bu anlayışın kökeninde Cezanne’in resim alanında getirdiği yeniliklerin etkisi de yadsınamaz ölçüdedir.

Cezanne gerçekliği değil de, onu algılamanın sonucunu resmederek, yeni devrimci bir yön tutturdu. Cezanne’in amacı, gerçekliğin parçalanmış, öznel bir görüntüsünü yeniden üretmek değildi, o algının değişkenliğinin altında yatan bir birleşik alan kuramının peşindeydi ve bu temeli elementer geometrik katı cisimlerde buluyordu. 1904’te yazdığı ünlü mektubunda şunu öğütlemişti. “Doğayı silindir ve konilerle ele alın”<sup>64</sup> diyen Cezanne’in bu öğüdü Kübizm ile birlikte en uç noktada ifade bulmuştur. Kübistler nesnelere geometrik formları andıracak şekilde yansıtmanın yerine, bir adım daha ileri giderek, doğrudan geometrik formlar şeklinde yansıtmışlardır.

Kübizm’in Analitik (Çözümsel) Kübizm ve Sentetik (Bireşimsel) Kübizm olarak bilinen iki çeşidi vardır. Analitik kübizm’de Picasso ve Braque, resimlerin taklitçi olmayan hacimsel ve yapısal sorunlarıyla uğraşmışlardır. Heykel sanatı’na alternatif bir bakışı getiren tür ise Bireşimsel(Sentetik) Kübizm olarak bilenen türdür. Bireşimsel dönem boyunca Picasso, montaj tekniği sayesinde resim ile heykel arasındaki sınırları aşmıştır.<sup>65</sup> Bireşimsel Kübizm ile birlikte ilk defa sanat dışı nesnelere sanat alanına dâhil olmuşlar ve resim ile heykel arasındaki sınırlar yumuşamıştır.

Picasso için genelde figürü yırttığı, deştiği, parçaladığı söylemekte, hâlbuki onun göstermek istediği şey kübizmin düzenini teşkil edecek olan kavramdır; yani üç

<sup>63</sup> Matilde Battistini, *ArtBook Picasso*, (Çev.: Cemal Kaan Emek, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2001, 64.

<sup>64</sup> Appignanesi, Richard. Garratt, Chris. “*Herkes İçin Postmodernizm*”, (Çev.: Doğan Şahiner, Milliyet Yayınları, İstanbul 1998, 10-11.

<sup>65</sup> Battistini, 114.

boyutlulukta değişik planların, değişik derinlik düzlemlerinin anlatımı.”<sup>66</sup> Bireşimsel Kübizm ile birlikte, Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kâğıdı gibi sanat dışı parçalar yapıştırmaya başlamışlar, sanatçılar kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa gerçeğini koymakta sakınca görmemişlerdir.<sup>67</sup> Bu düşünceden çıkışla, Kübizm’in nesnelerin özüne ulaşabilmek amacıyla, biçimin parçalanması yöntemi, montaj tekniğinin gelişimine sebep olmuştur. Montaj tekniğinin ise heykelde kullanılması, bu sanat dalının farklı bir değişim sürecine girmesine sebep olmuştur.

Montaj tekniğinde belli resimsel kompozisyonlar için rölyef objeleri canlandırmak amacıyla resim dışı materyallerden de yararlanılır. Tel, karton ve teneke, üç boyutlu kolaj, açık ve aralıklı heykel yapmak için kullanılabilir. Yanılsamaya düşmemek için resim ve heykellerde ahşap, kumaş, halat, kâğıt ve tel gibi hiçbir resimsel dönüşüme uğramayan ‘gerçek nesnelere’ kullanılır. Bu materyaller mekansal niteliğe sahip oldukları takdirde kompozisyon amacıyla kullanılır ve resmin gösterişli karakterine karşı eleştirel bir bakış sunarlar; gerçekte hiçbir estetik değere sahip değillerdir. Montaj tekniğiyle, farklı sanat türlerinin ifade edilebilirliği ve birbirinden bağımsız kullanılabilirliği ortaya konulur. Bu teknik 20.yüzyılın öncü akımlarının ve çağdaş sanatın birçok temsilcisini derinden etkilemiştir.<sup>68</sup>

Kandinsky’nin deyişiyile Modernist sanatçılar, “...dünyanın parçalanmasıyla ortaya çıkan düzensizlik, karmaşa, sanatçıları, yeni düzensizliğin imgelerini yaratıp yaratmamaya zorlamıştır.”<sup>69</sup> İçinde buldukları çağın düzensiz ve karmaşık koşullarına uymaya çalışan sanatçılar için montaj tekniğini kullanarak tepkilerini vermişlerdir.

<sup>66</sup> Jale Erzen, *Mondernizm Sonrası Sanat*, Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul 1993, 15.

<sup>67</sup> Yılmaz, 47.

<sup>68</sup> Battistini, 85.

<sup>69</sup> Şenyapılı, 43



**Resim 1.18.** Pablo Picasso, Keman, Teneke, Renkli Ahşap, 1915.

Bu tekniklerin gelişmesinde resmin iki boyutlu olmasından kaynaklanan sorunlar itici güç olmuştur. Klasik anlayışta resim hep ‘üç boyutluymuş gibi görünme’ yanılmasıyla uğraşmıştır. Picasso’ya göre resmin yarattığı üç boyutluluk yanılması karşılığında, “bir ressamın resmin üzerine yapabileceği en iyi yorum heykeldir.”<sup>70</sup> Bu düşüncesiyle, Picasso zaman zaman heykel denemelerinde bulunmuştur. Picasso’ya göre “*Ne olursa olsun, resim yanılırsa ve taklide dayanan bir sanattır. Bir ressam siyah bir renk kullandığında, izleyici o nesnenin ‘dönüştüğünü’ sanır; ayrıca şu açık ki, derinlikte başka türlü verilemez. Öte yandan bir heykel pembeye boyandığında hep pembe olarak kalır.*”<sup>71</sup> Picasso’nun montaj ve kolaj tekniklerindeki anlayışı aynı zamanda heykelleriyle de paralellik göstermiştir. Picasso’ya göre “sanatçı, imgelerini bir kemikte, bir mağara duvarında, bir ağaç parçasında bulabilir. Bir biçim bir kadını, diğeri bir bizonu, bir diğeri de bir iblisi çağrıştırabilir.”<sup>72</sup> Bu bakış açısına örnek olarak, Picasso 1943’te boğa başlı heykelini yapmıştır. Picasso hurdalıkta bulduğu bir bisiklet

<sup>70</sup> Picasso, *Picasso Konuşuyor*, (Der. Dore Ashton), (Çev.: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınları, Ankara 2001, 133.

<sup>71</sup> Picasso, 132.

<sup>72</sup> Picasso, 132.

gidonunu ve oturağını boğa başını andıracak şekilde birleştirerek, bronz dökümünü yapmıştır. Michael Leiris, bisiklet parçalarından bir boğa başı yaptığı için onu kutladığında, Picasso şöyle demişti: “*Bu yeterli değil. Biri eline bir ağaç parçası almalı ve o bir kuş olmalı.*”<sup>73</sup>

Kübizm ve montaj tekniği 20. yüzyıl’a kadar yığma ve yontmayla yapılan heykele üçüncü bir alternatif olarak inşa tekniğini sunmuştur. Bu yöntem kişinin anlatımını, çarpıcı ve özgün bir dille ifade etmesini sağlamıştır.<sup>74</sup> Montaj tekniğinin getirdiği eşzamanlılık ile birlikte heykelde, Rodin ile başlayan, izleyici ile aradaki sınırların kaldırılarak, izleyici ile farklı bir ilişki kurulmasını sağlayan ‘dördüncü boyut’ olarak bilinen zaman boyutunu gerçekleştirebilmek için farklı bir olanak gelişmiştir.



**Resim 1.19.** Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri, 1943.

Bununla birlikte, farklı malzemeler ve bulunmuş nesnelere de, heykelin alanına dâhil olmuşlardır. Bu sebeplerden kübizm modernizmin özelliğini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda postmodernizmin de özelliklerini taşımıştır. Kübizm ve getirdiği montaj tekniği Dadaizm, Konstrüktivizm, Pop Sanat gibi birbirinden farklı sanat akımlarına

<sup>73</sup> Mehmet Hakan Bitmez, *Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, **Yayınevi**, İstanbul 2008, 36.

<sup>74</sup> Picasso, 173.

esin kaynağı olmuş, 1960'lardaki 'Minimalist Sanat' ve 'Kavramsal Sanat' için uygun bir ortam oluşturmuştur. Ayrıca bu teknik, çağımızın sanat aracı videonun gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır.

#### 1.4.6. Dadaizm ve Bütün-Parça

Tıpkı kübizm gibi, Dadaizm'de modernist özellikler göstermekle birlikte, postmodernist sanat'ın da temel bileşenlerinden biridir. Dadaizm 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball'in açtığı cafe'de toplanan Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Emmy Hennings'in da aralarında bulunduğu, bir grup savaş karşıtının oluşturduğu bir akımdır. Dadacılık özünde bir sanat akımı olmamakla birlikte, düşüncelerini sanatsal yöntemlerle dile getirdikleri için, zamanla bir sanat akımı olarak kabul edilmiştir. Dadacıların en önemli özelliği, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasına sebep olan, burjuva değerleri ve burjuva değerlerinin bir uzantısı olarak gördükleri sanata karşı olan tavırlarıdır.

I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde tüm Avrupa'daki ulusların, toplulukların aşırı bir bunalımda bulunduğu sırada soyut sanatçıların içine kapanmasına karşın bir bölüm sanatçı kendilerinden önce gelen sanat akımları olan, kübist, fovist, Bruecke'ci, orfist, dışavurumcu (ekspresyonist), fütürist ve altın oran'cı (Section d'Or) anlayışların emperyalist sömürüsüne karşı çıkmayıp sonuçta etkisiz kaldığını söylemişlerdir. Hatta onları "savaş çarkının bir parçası olarak suçlamışlardır."<sup>75</sup>

Dadacıların bu sanat karşıtı tavırları, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzularının kaynağını oluşturmuştur. Bunu gerçekleştirmek içinde, geleneksel burjuva sanatının değerleri olan, el becerisi ve estetik kurallarını eleştirerek, bunların yerine yaratıcı düşünceyi öne çıkartmışlardır. Dadaist anlayışa göre, sadece estetik kurallara bağlı kalarak hareket eden sanatçı, yaratıcı düşünce bakımından sınırlandırılmış bir sanatçıdır. Dadaizm'in sanat karşıtı tavrının en çok bilinen kısmı, anti-sanat terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelidir.<sup>76</sup> Duchamp ve diğer Dada sanatçıları için nesnenin fiziksel durumunda ele alınacak bir parça bütün ilişkisi yoktur. Sanat nesnesi kavramsal bir bütünlük ile algılanır. Bu kavramsal bütünlük

<sup>75</sup> Demirkol, 69.

<sup>76</sup> Antmen, 124.



nesnenin hem kendi gerçekliği ve bu gerçeklikten yola çıkan sanatçının ona yüklediği kavramsal bağlamdan oluşur.

Önceden yapılmış bir eşyanın, sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması<sup>77</sup> anlamına gelen ‘Hazır Nesne’ buluşunun en tanınmış örneği Duchamp’ın pisuarıdır. Duchamp bir pisuarı ters çevirip, bir ayağın üstüne oturmuş ve ‘çeşme’ (Resim 1.20) adıyla seyirciye sunmuştur. Bu şekilde, her hangi bir nesneyi sanat nesnesi olarak ortaya koyarak, onu sanat nesnesi haline getirenin sanatçının kendisi olduğu vurgulanmıştır.



**Resim 1.20.** Marcel Duchamp, Çeşme, Porselen, 1917.

Duchamp açısından bakıldığında, hazır yapımlar(ready made) geleneksel resim sanatının dışına çıkma ve o zamana kadar görülmemiş bir biçimde düşüncelerini aktarma olanağı anlamına gelmiştir.<sup>78</sup> Bu düşünceden hareketle, bir nesneye yeni bir fikir getirmek onu yeniden üretmektedir. Duchamp yaratma teriminin anlamını, “yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak

<sup>77</sup> Turani, 120.

<sup>78</sup> Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, 112.

ele almaktır”<sup>79</sup> sözleriyle tanımlar. Bu kavramsal boyutla birlikte, yaratıcı düşünce, el becerisinin önüne geçmiştir. Sonuçta heykel kavramı kökünden değişmiş ve her hangi bir nesne’de bir sanat eseri olarak sunulabilir hale gelmiştir.

Kübitler’deki nesne ve oylum görüntüsünü parçalama, resimlerdeki oylum, nesne ve figür tanınabilirliklerini yitirme derecesinde olmuştur. Bu eylem, bağlanılan değerlerin çöküşü ile ilgili hayal kırıklığının yarattığı kine dayanıyordu.<sup>80</sup>

Kübizm’in nesnelere özüne inmek adına parçalama eğilimi, başka bir bakış açısıyla, modernizmin getirmiş olduğu hayal kırıklıklarına karşı bir tepki olmuştur. Bu şekilde, bir burjuva değeri olan Modernist Sanat içerisinde bir özeleştirme gerçekleşmesi sağlanmıştır. Marcel Duchamp ise ‘Hazır Nesnelere’ ile birlikte Kübizm ile ortaya çıkan, montaj tekniğiyle sıradan nesnelere, resim ve heykel’in alanına dâhil edilmesi tekniğini, bir adım daha ileri götürmüştür. Dadaizm ile birlikte sanat eserinde kavramsal boyutun öne çıkması, 20.Yüzyılın ilk ikinci yarısında ortaya çıkacak olan kavramsal sanat, pop sanatı ve fluxus hareketi gibi birçok sanatsal anlayışa öncülük etmiştir.

#### 1.4.7. Sürrealist Parça ve Bütün

Sürrealizm (Gerçeküstüçülük), Avrupa’da 1920’li yıllarda doğmuş, temelde, Sürrealizm’de tıpkı Dadaizm gibi burjuva değer yargılarına ve akademik sanat geleneğine karşı çıkmış bir sanat akımıdır. Sürrealizm, temelini akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden aldığı için, bir anlamda Dadaizm’in mirasını devam ettirmiştir. Gerçeküstüçülüğün Dadaistlerden farkı ise resmi reddetmemeleri ve düşlere önem vermeleridir. Sürrealizm Manifestosunu hazırlayan şair Andre Breton’a göre gerçeküstüçülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Bu düşüncenin temelleri ise Sigmund Freud’un ortaya koyduğu bilinçaltı verilerine dayanır. Burada bilinç dışı öğeler sanat eserinin asıl formunu oluşturur. Bütünsellik içerisindeki yapılar bir birine bilinç dışı bir mekanizma ile bağlıdır. Parçanın gerçekliği bilinç dışıdır. Bilinç parçaların devamından, bilinç dışı bir vurguyu eser olarak bütün hale getirir.

<sup>79</sup> Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, (Çev.: Nermin Saybaşı), Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, 41.

<sup>80</sup> Turani, 96.

Gerçeküstüçüclere göre, “Freud’un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevinim (otomatizm) gerçeküstüçülüğün en saf anlatımıydı.”<sup>81</sup>

Gerçeküstüçülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstüçülerin, bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır;<sup>82</sup> “İnsan zihni, en kaba nesneye bile bir anlam yüklediğine göre, demek ki asıl model zihindedir.” Dada gibi Gerçeküstüçülük de yaratım aşamasında en büyük önemi, ruhsal Otomatizm’i vurgulamalarından da anlaşılabilir üzere doğaçlamaya vermiştir. Bu anlamda, Gerçeküstüçüclere göre, gerçeklik modelde kaynağını dışarıda bulan bir şey değil, zihinde olan bir şeydir.<sup>83</sup>

İnsan zihnin, en kaba nesneye bile bir anlam yüklediği ve asıl modeli zihinde taşıyan, heykellerinde uygulayan en önemli heykeltıraş, ilk zamanlarında Sürrealist anlayışta işler üretmiş olan, Alberto Giacometti’dir. Giacometti 1935’te Gerçeküstü anlayıştan uzaklaşınca kadar yaptığı heykellerde, modele bakmayı bırakıp, ezberden çalışmıştır. Bu dönemde yaptığı büstler ve “Sabahın Dördünde Saray”(Resim 1-20) isimli çalışmaları Sürrealist anlayışa örnek gösterilebilir.

Sürrealist anlayıştan yararlanarak heykel ürettiği zamanda, Giacometti, modele bakarak heykel yapma konusundaki sıkıntılarını, Pierre Matisse’e yazdığı mektupta şu şekilde ifade etmiştir:

*Ben, yine de gördüğüm şeyi biraz olsun gerçekleştirmek istediğimden, çaresizlik içinde, evde, belleğimi kullanarak çalışmaya başladım. Birazıyla da olsa, bu felaketten kurtarabileceğim şeyi gerçekleştirmeye çalıştım. Beni bundan böyle ilgilendiren, nesnelere dış biçimleri değil, benim kendi yaşamımda gerçek olarak duyumsadığım şeylerdi. (Daha önceki yıllar boyunca [Akademi dönemi] bana göre, yaşam ile çalışma arasında sevimsiz bir karşıtlık vardı, biri ötekini*

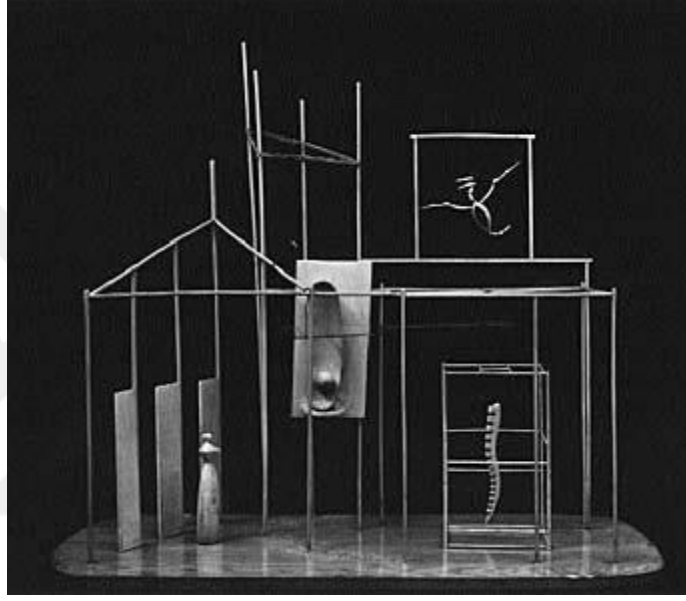
<sup>81</sup> Yılmaz, M. *Modernden Post-Moderne Sanat*, 128.

<sup>82</sup> Antmen, 135.

<sup>83</sup> Yılmaz, M. 133.

*engelliyordu. Bu işin çözümünü bulamıyordum. Belirli saatler içinde bir bedeni, üstelik ilgimi de çekmeyen bir bedeni kopya etme isteği, bana temelden yanlış, ayrıca yaşamımdan saatler çalan bir etkinlik gibi geliyordu.) Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni duygulandıran ya da içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir.<sup>84</sup>*

Bu anlayış, bilinen gerçekliğin ötesinde, gerçekliğe farklı yorumlar getirilmesi bakımından, heykeltıraşlar için farklı bir açılım oluşturmuştur.



**Resim 1.21.** A. Giacometti, Sabahın Dördünde Saray, Metal, 1932.

Giacometti'nin sanatında huzursuzluk, tedirginlik ve kültürel ilerlemeye kayıtsızlık daha fazla görünür haldedir. İlk dönemlerinde sürrealist denemeler yapmış, daha sonraları çok bilinen ince heykel denemeleriyle daha fazla akıllarda kalmıştır. Sanatçının yakın arkadaşı varoluşçu filozof Jean Paul Sartre, onun ilk sergi katalogu için yazdıklarında, sanatçının “kültürle alay ettiğini” söylemektedir. Sartre'a göre, Giacometti'nin figürleri, izleyiciyle aralarındaki uzaklığı hep sabit tutan, ulaşılmayan ve yalnızlık içindeki birer insan imgeleridirler. Onun heykelleri sadece belli bir uzaklık mesafesinde izlenebilir.<sup>85</sup> Sanatçı hazır nesne kullanmamıştır, ancak heykellerinde genellikle alçı malzemesini kullanır. Çünkü alçının bozulması, kırılması durumunda

<sup>84</sup> Lisa Mary Palmer, François Chaussende, *Alberto Giacometti Yazıları*, (Çev.: Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, 73-75.

<sup>85</sup> Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Yay., İstanbul 2006, 176.

kolayca tekrar yapılabilme özelliği vardır. Sanatçı, Sartre'ın da söz ettiği gibi heykeller arasında kural haline gelmiş belli bir mesafeyi koruyarak heykeller arası bir parça bütün ilişkisi kurmaya çalışmıştır. Bu parçalar arasındaki ilişki bir bakıma minyatürel bir enstalasyon görüntüsü vermektedir.

Giacometti ile beraber Sürrealist anlayıştan yararlanan Meret Oppenheim ve Jean Arp gibi başka heykeltıraşlarda mevcuttur. Özellikle Meret Oppenheim'in "Kürke kaplı kaşık ve fincan" (Resim 1- 22) adlı işi, ilerleyen dönemlerde Kavramsal Sanat başlığı altında tanımlanan işlerin öncülerindedir. "20. Yüzyılın yontu sanatında çok önemli bir yeri olan H. Moore hem sürrealist hem de soyut biyomorfik biçimli yontular gerçekleştirmiştir."<sup>86</sup> Ayrıca, A. Calder kinetik sanatta da eserler üreten bir sanatçı olarak ilk yontularına 1932'de "mobil" adını verdiği, içerik olarak fantastik ve sürrealist anlayıştaki çalışmalarıdır.<sup>87</sup> Gerçeküstücüler aynı zamanda gerçekliğe olan bu yaklaşımları ve farklı arayışları sayesinde kompozisyon anlayışında da değişikliklere sebep olmuşlardır.



**Resim 1.22.** Meret Oppenheim, Kürkle Kaplı Tabak, Fincan ve Kaşık, 1932.

Kurulu düzeni eleştirmek üzerine oturtulmuş bir sisteme sahip Gerçeküstücüler için, aklın hiçbir denetlemesi olmadan, ahlâk ve estetik baskısı altında kalmadan üretilen sanat gerçek bir sanattır. Bu ilke 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk adı altında yapılan Amerikan sanat akımında alt yapısını hazırlamıştır. Özetle, dadacı kaosun peşi

<sup>86</sup> Demirkol, 78.

<sup>87</sup> Demirkol, 78.

sıra doğan gerçeküstücülük, sahiden bir devrimdi: modernizmin ısrarla sanatın dışına atmaya çalıştığı figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik, ve daha ne varsa hepsini tekrar içeri alan ve saf-soyut-nesnesiz sanat idealini yerle bir eden bir devrim olmuştur. Öyle ki bu devrim Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerika egemenliğinin başlangıcının ya da başka bir deyimle, postmodern durum'un belirgin bir işaretiydi.<sup>88</sup>

#### 1.4.8. Konstrüktivist Parça Bütün İlişkisi

“Picasso'nun teknoloji artıklarını kullanarak heykel yapma yöntemi, genellikle inşacı heykel geleneğinin ilham kaynağı olarak kabul edilir. David Burliuk'un ilk kez kübizm adlı makalesinde konstrüksiyon (inşa) kavramını kullanması da buna işaret etmekteydi.”<sup>89</sup> Aynı zamanda ‘Yapımcılık’ olarak ta adlandırılan, Konstrüktivizmin altyapısında siyasi bir ideoloji yer almıştır. Ekim Devrimi'yle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. “Burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen avangard yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için bir anlam ifade etmemesi, ilerlemenin görüntüsünün daha farklı zeminlerde aranmaya başlamasının başlıca nedenleri arasında sayılabilir.”<sup>90</sup>

Picasso'nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel, yapma düşüncesi – resimde resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum – günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi – Picasso örneğinde ilk adımın atılmasına yol açan bir örneğin olmasının dışında – apayrı bir olaydır. Ve kendi özüne özgü bir ideolojinin ürünüdür.<sup>91</sup>

Önceleri Kübizm ile gelecekçilikten etkilenen Konstrüktivist sanatçıların makineye, teknolojiye, işlevselciliğe, plastik, çelik, cam gibi sanayi ürünlerine duydukları hayranlıktan ötürü “sanatçı-mühendis” olarak da anılmışlardır.<sup>92</sup> Fütürist mimar Antonio Sant'Elia'nın yeniçağın yeni biçimlerini sanatçıların değil

<sup>88</sup> Yılmaz, M. *Modernden Post-Moderne Sanat*, 153.

<sup>89</sup> Yılmaz, M. 88.

<sup>90</sup> Antmen, 104.

<sup>91</sup> Lynton, 102.

<sup>92</sup> AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi İstanbul: Ana Yayıncılık, 1994 Cilt 32: 101-102.

mühendislerin şekillendireceği yolundaki iddialarını yansıtan bu anlayış, Konstrüktivist sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yönlendirmiş, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini geçersiz kılmıştır. Konstrüktivizm anlayışına sahip sanatçıların arasında bireysel anlayışlardan yana olanlar “Ütopycı” olarak adlandırılıp geri planda kalmışlardır. Bununla birlikte de ‘güzel sanatların yerini kaçınılmaz olarak ‘uygulamalı sanatlar’ almış ve geleneksel sanat alanındaki hiyerarşiler de ortadan kalkmıştır.<sup>93</sup>

Konstrüktivizm Rusya’da iki farklı şekilde gelişmiştir. Bunlardan ilki, 1921’den sonra, Rusya’da “salt sanat” a karşı “üretim sanatı”nı savunan Vladimir Tatlin ve arkadaşlarının çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren “malzemenin kültürü” öğretisini tanımlamak amacıyla kullanıldıkları “Prodüktivist Konstrüktivizm”dir. Diğeri ise Tatlin’in sanatı sosyalist toplumun gelişmesine doğrudan etkin kılma eğilimine karşı çıkararak, sanatçının her zaman doğruyu ve gerçeği araması gerektiğini, salt sanatı savunan Maleviç, Gabo, Pevsner ve Kandinsky’nin yer aldığı grup olmuştur.<sup>94</sup>

Konstrüktivist’ler için mekan büyük ölçüde güçlü bir araştırma konusudur ve daha önce, heykelle ilgili hiçbir sanat akımı bu kadar mekân bilincinde olmamış ya da mekânı, bu kadar bütünleyici ve heykelde somut bir hale getirmek için kararlı davranmamıştır.<sup>95</sup> Tatlin, Rodchenko, Stenberg ve Gabo gibi Konstrüktivist sanatçıların heykel sanatına katkıları mekânın içine heykeli, heykelin içine de mekânı sokmaları olmuştur.<sup>96</sup> Özellikle Naum Gabo kullandığı şeffaf malzemelerle heykellerine farklı bir derinlik kazandırmıştır. Gabo’nun mekân anlayışına göre, “*bir konstrüktivist heykelde mekân, evrensel bir mekânın parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka her hangi katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir.*”<sup>97</sup> Ayrıca Gabo, heykel ve mekân ilişkisi üzerine düşüncelerini yine kendisi gibi bir heykeltıraş olan kardeşi A. Pevsner ile birlikte 1920’de hazırladıkları “Gerçekçi Manifesto”da şöyle aktarır:

<sup>93</sup> Antmen, 105.

<sup>94</sup> *AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, 101-102.

<sup>95</sup> Bilge, 143.

<sup>96</sup> Bilge, 143.

<sup>97</sup> Antmen, 105.

*Hayat bilinç ölçütü olarak rasyonel olarak soyutlanmış hakikatleri tanımaz, eylem bütün hakikatlerin en yücesi ve en kesinidir. Biz diyoruz ki, mekân ve zaman bizim için bu gün yeniden doğmuştur. Mekan ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanatta bunların üzerine inşa edilmelidir.... Hayatı mekan ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegane hedefidir. Elimizde iskandil, gözlerimiz bir cetvel kadar keskin, bir pergel kadar gergin, bir ruh hali içinde, yapıtlarımızı tıpkı evrenin kendi kendini, mühendisin köprüleri, matematikçinin formüllerini inşa ettiği gibi inşa ediyoruz.<sup>98</sup>*

Pevsner ve Gabo kardeşler bilimsel bir göz ile maddenin içinden geçerek mekânın her şeyi kucaklayan büyüleyici hayalini fark etmişlerdi. Hazırladıkları bildirgenin temel ilkesi, çizginin (heykelin dış hatları), tanımlayıcı olmamasıdır.<sup>99</sup> Bunun yanında, “Gerçekçi Manifesto”da da belirtilmiş olduğu gibi mekâna getirdikleri anlayışın yanında, zaman ve hareketten birbirinden ayrılamayacağı için, bu sanatçıların yapıtlarına dördüncü boyut olarak zamanda girmiş oluyordu. Bu düşünceyle birlikte heykel’in alanına hareketinde girmesinin yolu açılmıştır.

Yapımcı sanatın gerçeği aynen yansıtması bütünüyle reddedilse de gerçeğin “strüktürü”nü yansıttığı konusunda belli bir görüş birliği vardı. Gerçek dinamik bir süreçti ve asıl ilginç olan ürünün dış görünümünden çok, gerçeğin nasıl oluştuğu ve işlediği idi. Yanılsamacı etkilerden arındırılmış gerçek üç boyutlu kuruluşların ortaya çıkmasıyla “Somut Yapımcılık” kavramı gelişmeye başlamıştır. Kinetik Sanat, hatta Op Sanat ve Minimal Sanat anlayışlarıyla Grav gibi gruplar bir anlamda bu ilkelerden esinlenmiş; söz konusu gelişmeler doğrultusunda Yapımcılık terimi, 1960’larda oldukça esnek bir anlama bürünmüştür.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Antmen, 106.

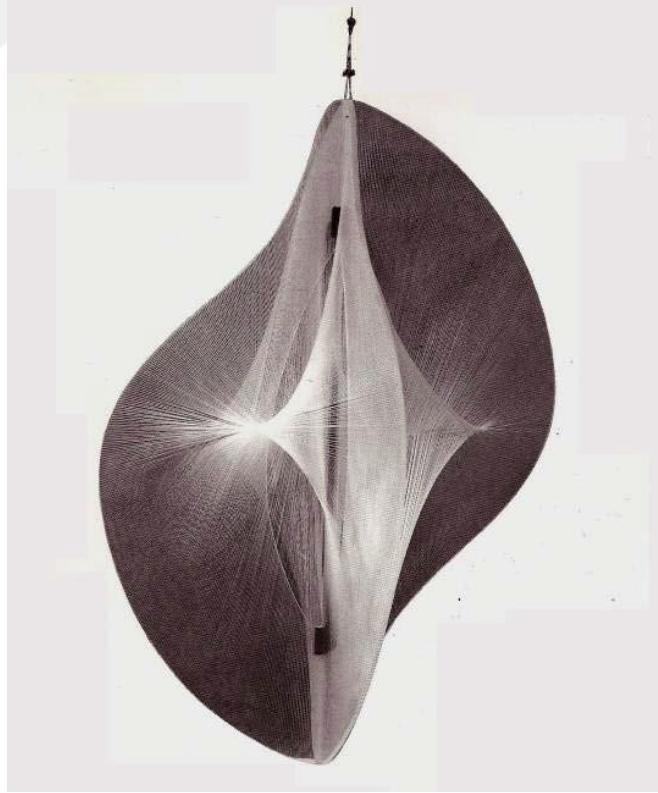
<sup>99</sup> Bilge, 149.

<sup>100</sup> İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M, 77.





**Resim 1.23.** A. Pevsner, Geliştirilebilir, Zafer Sütunu, Bronz, 1954.



**Resim 1.24.** Naum Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon No:2, Plastik, Naylon iplik, 1970-71.

Bununla birlikte, ilerleyen süreçte Konstrüktivist'ler arasında var olan görüş farklılıkları ve Rusya'da toplumsal gelişmelerin akımın gelişmesine uygun bir ortam sağlayamaması yüzünden, grup dağılmıştır. Konstrüktivist'lerin bir bölümü batıya göçmüş, akımın Avrupa'da yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. 1921'de El Lissitzki Hollanda'da tanıştığı De Stijl (Neo Plasticism ) grubu üyeleri ile Hollanda da ve Laszlo Moholy – Nagy de yapımcılığın ABD' de tanınmasını sağlamıştır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### MODERN SANATA KARŞI POST-MODERN SANAT

#### 2.1. POST-MODERN SANATTA HEYKEL VE KAVRAMSAL SANAT

Modernizm ve Postmodernizm kavramları birbirleriyle olan bağları hep tartışılır bir durumdur. Kelime anlamı itibariyle ‘modern’ olan şüana ait bir niteleme ise bunun bütün zamanlarda kullanılabilir bir terim olması gerekir. Ancak modernizm bir dönemin felsefi, toplumsal, sanatsal ve bilimsel anlayışını ifade ediyorsa, kavram belli bir sınırlamayı getirir. ‘Postmodern’ terim olarak modern anlayışın rasyonel, pozitivist ve evrensel anlayışına karşı 1960’ların başından beri kullanılmaya başlanmıştır. Postmodernizm teriminin içerdiği zaman ve anlam bütünü, modernizm gibi belirsiz olmuştur. Terimin anlamı konusunda tam anlamıyla bir anlaşma olmasa da Modernizme tepki olarak pozitivist değil kültürcüdür. Rasyonaliteyi kutsamaz, aynı zamanda insanın duygusal çeşitliğini ve evrenselliğe karşı yerelliği de önemser. ‘Postmodernizm’, genellikle Modernizme karşı bir tepki, ondan bir kopuş gibi kavranır. Modernizmin anlamı da çok karışık olduğundan, ‘postmodernizm’ olarak bilinen tepki ya da kopuşu kavramak iki kez daha zor olmaktadır.<sup>101</sup>

Postmodern terimindeki ‘post’ ön eki, ‘sonrası, ötesi’ anlamlarına gelir. Bu bağlamda ‘Postmodern’ kelimesi modern olarak tanımlanmış dönemin geçildiğini, bittiğini ifade eden bir anlamı barındırır. Postmodernizm, modernizmle ilişkili olarak kurulan rasyonalite, maddecilik ve belirlenimcilik gibi ilkelerin yerine belirsizlik, metafizik, geçicilik ve yüzeysellik gibi ilkeleri koymaktadır. Modernizm bilimde Newton fiziğinin kesin kurallarına dayanan bir bilimsel paradigmaya göre düşünmeyi öngörürken; Postmodernizm, İzafiyet teorisi ve Kuantum fiziğinin belirlenemezlik ve rastlantısallığından hareketle oluşan yeni bilimsel anlayışa göre düşünsel ilkelerini oluşturur. Yeni bilim anlayışının sanata olan yansımaları geleneksel sanat yapma biçimini de değiştirmiştir. Sanatta estetik ve bitmiş yapıt modernizme özgü bir rasyonaliteyi çağırır; Postmodernite ile birlikte performans, Fluxus ve Happening gibi yeni sanat tanımları ve biçimleri ortaya çıkmıştır.

<sup>101</sup> David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul: 1999, 21.

1960'lı yıllardan itibaren medya ve iletişim araçlarının yaygın hale gelmesiyle birlikte aydınların toplumun kültürel eğilimleri üzerindeki etkisi zayıflamıştır. Böylece Postmodern değerlerin toplum üzerinde baskın bir hale gelmesi, kitle iletişim araçlarıyla beraber popüler kültürün yaygınlaşmasıyla sağlanmış oldu. Böylece popüler sanat olgusu zamanla toplumsal değerlerin dönüşümüne etki ederek yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar günümüze kadar devam etmekle birlikte, başlangıçta popüler kültür öğelerinin toplumsal değerlere zarar verici olduğu görüşü daha baskın bir durumdaydı. Ancak zamanla popüler kültür kabul edilmesi gereken bir gerçeklik ve yeni bir değerler olgusu haline geldi.

Postmodernizmin, modern düşüncenin savunduğu kural ya da ilkeler olmadan “her şey her şeyle olur” anlayışı yeni sanat akımları için geçerli bir anlayış haline geldi. Bu anlayış bir bakıma eklektisizm ifade eder. Eklektik yapı, kendisini meydana getiren parçaların homojen bir kaynaşmasını değil, tüm parçaların kendi özgünlüğünü koruyarak oluşturduğu bir bütünü yansıtmaktadır. Bu eklektizme ilk akla gelebilecek örnek olarak, kübizmle birlikte sanat çalışmalarına giren kolaj ve montaj kavramları modern sanattan sonra postmodern sanata da vazgeçilmez unsurlar olarak dahil olmuştur. “*Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görmektedir. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği izleyiciyi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, ‘ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye’ teşvik eder.*”<sup>102</sup>

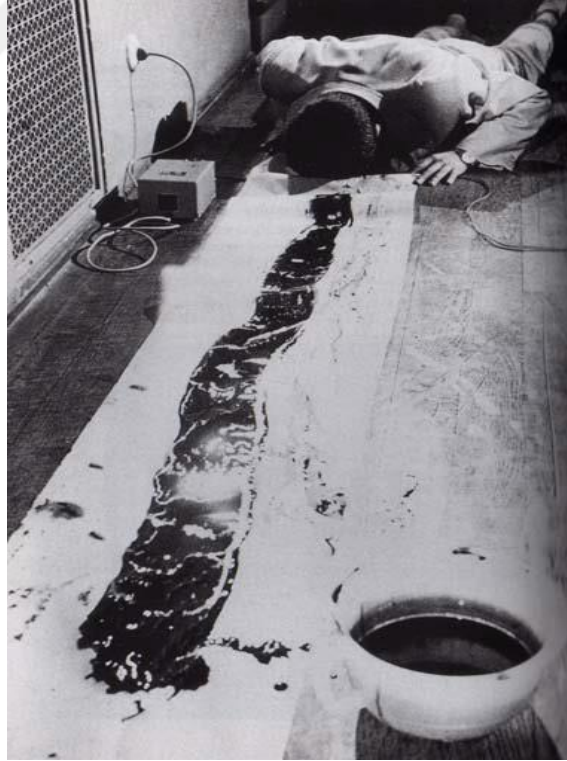
Modern sanatta Picasso'nun atık malzemelerden, daha sonra Postmodern sanatta Duchamp'ın ‘Ready-made’ dediği yöntem ile ortaya konulan ürünler, Postmodern sanatın ilk dönemlerinde yeni sanat arayışlarına özgü yöntemlerin uygulandığı çalışmalardır. Postmodern bir akım olarak Pop Art, sanayi ürünü olan ve günlük hayatta çok fazla karşılaşılan nesne ve imajları kullanarak modern insanın yaşamında yer tutan ve yaşam alışkanlıklarını biçimlendiren seri üretim ürünleri aracılığıyla adeta tek elden organize edilmiş yaşam biçimlerini yansıtmaya çalışır. Pop Art sanatçılarından Andy Warhol bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

*Herkes birbirine benziyor, herkes benzer şekilde davranıyor; ve gün geçtikçe artan bir hızla bu yolda ilerliyoruz. Keşke birisi bütün resimlerimi benim yerime, benim için yapabilse. Keşke ipek baskıyı daha çok insan becerse de, yapılan işlerin*

<sup>102</sup> Harvey, 67.

*benim mi yoksa başkalarının mı olduğunu kimse anlamasa; bu harika olurdu. Bu şekilde resim yapıyor olmam bir makine olmak istememden ileri geliyor. Yaptığım her şeyi bir makine gibi yaptığımı hissediyorum; istediğim şey bu.*<sup>103</sup>

Kavramsal sanatın daha fazla görünür olduğu 1960 sonrası sanatta, postmodern anlayışa uygun olarak disiplinler arasındaki sınırlar giderek silikleşmiş ve iç içe geçmiştir. Örneğin 1962 yılında ortaya çıkan Fluxus hareketi bu durumu yansıtmaktadır. Fluxus adını 1962’de Almanya’da düzenlenen bir şenlikle duyurmuştur. Bu şenlikte Paik’in gerçekleştirdiği “Baş İçin Zen” adlı performans gösterisi, La Monte Young’un bestelediği müzik eşliğinde Paik’in yere serilmiş bir kağıdı, bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma başını daldırarak boyaması ile gerçekleşmiştir. (Resim 2-1). “Baş İçin Zen” bir müzik parçası mıdır, gösteri midir, resim midir, hepsi ya da hiçbiridir. Bu ortak çalışma, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran ve sanat piyasasına yapılan bir eleştiri olarak da okunabilir.<sup>104</sup> Paik’in performans ve video sanatı için bu çalışmaları öncü konumunda olmuştur. Ayrıca kavramsal sanat bağlamında düşünüldüğünde Paik, bu alandaki ilk örnekleri vermiştir.



**Resim 2.1.** Nam June PAİK, Baş İçin Zen, 1962.

<sup>103</sup> Yılmaz, M. *Modernden Post-Moderne Sanat*, 190-191.

<sup>104</sup> Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (Çev.: Tolga Esmer), Can Yay., İstanbul 2016, 56.

Kavramsal sanatın tanımı aynı dönemlerde Sol LeWitt ve Joseph Kosuth gibi sanatçıların öne çıktığı sanatsal çalışma ve eylemlerle daha gelişmiş bir hal almıştır. Sanat çalışmalarını duygusal izlerden ayırıştırıp, kavramsal bir boyuta yerleştirerek yaratılan yeni sanat formuna dilin etkinliğini dahil edilmiştir.<sup>105</sup> Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç İskemle" isimli çalışması ortada bulunan iskemle ve bir yanında iskemleye ait bir fotoğraf ile diğer yanında iskemlenin sözlükten alınmış olan tanımının bulunduğu bir düzenlemedir. Her birine ayrı ayrı bakıldığında farklı bir gerçeklik algısı oluşturan göstergeler ile nesneye ait göstergesel bir dizge oluşturmaktadır. İskemle gösteren, sözlük tanımı ise gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth gösteren, gösterilen ve gösterge dizgesinde bir parça bütün ilişkisi oluşturmaya çalışmıştır.

Kosuth iskemlenin fotoğrafını çalışmaya dahil ederek denklemini biraz karmaşık hale getirmiştir. Bu yöntem sanat etkinliğine dahil olan nesnenin izleyici tarafından algılanması için etkili olmuştur. Sanatçı böylelikle sanatın, modern bakış açısında olduğu gibi semiyotik bir bilimsel ilkeye indirgenemeyeceğini göstermektedir.<sup>106</sup>

Kavramsal Sanat'ın başka bir biçimi olarak, 1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan bir sanat akımı da Robert Smithson, Michael Heizer, Christo gibi sanatçıların öncülük ettiği "Yeryüzü Sanatı" (Land Art) olarak adlandırılmıştır. Postmodern tavra uygun bir sanatsal eylemlilikle, diğer kavramsal sanat türlerinde olduğu gibi yapıtın süreklilik arz eden bir metaya dönüşmesine ve belirli bir kesimin beğenisine hizmet etmesine karşı bir tavırla, büyük genişlikteki alanlara müdahale ederek satışa sunulma olasılığı bulunmayan çalışmalardan oluşur.

Doğanın bir sanat nesnesi olduğuna dair klişe anlayışla alakası olmayan, ama öte taraftan sanatı tabiattan bağımsız düşünülmesine de karşı çıkan Smithson, eserlerini doğal nesnelere oluşturmuş ve kendi doğal sürecine bırakmıştır. Bu eserlerin ilk akla geleni 1969 sonu ile 1970 baharı arasında Utah'taki Büyük Tuz Gölü'ne yaptığı 'Sarmal Dalgakıran'dır (Resim 2-2). Çalışma tonlarca taş ve toprağın gölün kıyısına taşınarak düzenlenmesi ile oluşmuştur. Duchamp ile birlikte ortaya çıkan ve 1960'lı yıllardan beri ivmesini arttıran pop, kavramsal, performans, yerleştirme ve yeryüzü sanatların ortak

<sup>105</sup> Eco, *Açık Yapıt*, 58.

<sup>106</sup> Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2006, 149.

yönü; güzel sanatlar mantığına karşı çıkararak, sanat ile gündelik hayat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırma çabalarıdır.

1917 yılında bazı Dada sanatçıları genel sanat anlayışına ve yapma biçimine saldırırken sanatla hayatı yeniden birleştirmek gibi hedefler ortaya koyuyordu. Bu durumu daha ileri götüren Rus konstrüktivistleri ise kapsamlı bildiriler yayımlayarak, sanayi ve devlet için iş yaparak fikirlerini hayata geçirmişlerdi. Sonraki yıllarda sanatla hayatı tekrar bir araya getirme çabaları, 1920’li yılların Parisi’ndeki “Sürrealist Araştırma Bürosu”ndan 1930’ların sosyalist gerçekçi film, roman ve resimlerine, 1950’li yıllardaki New York “Happeningler”ine, 1960’lı yıllardaki Sitüasyonist Enternasyonal’in siyasal tavırları ve Fluxus Hareketinin sanatsal yaklaşımlarına kadar çok geniş bir yelpazede ortaya çıkmıştır.<sup>107</sup>



**Resim 2.2.** Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970.

Duchamp, sanata hazır nesneyi dahil ederek sanatçıyı zanaat yapma yeteneğinden kurtardığı gibi sanatçıya kavramsal düşünmenin ağır yükünü de yüklemiştir. Geleneksel anlamda sanat eserini meydana getiren değerlere başkaldırı niteliğinde 1920’lerde Duchamp’ın hazır nesnesi sanat eserinin tek olmasını ve estetiği yaratan yeteneğin yüceltilmesini kabul etmiyordu. Bu karşı çıkış 1960’larla beraber sanat eserinin sahip olunan, satın alınan değil deneyimlenen bir etkinlik olduğunu ileri sürmüş ve bu yeni

<sup>107</sup> Şahiner, 431-432.



sanat düşüncesi Christo'nun gerçekleştirdiği Avustralya sahilinin bir bölümünün paketlenmesi de dahil olmak üzere pek çok Happening ve arazi uygulamaları üzerine uygulanmıştır. Bu yeni sanat anlayışının modern sanat ve öncesindeki tüm sanat anlayışlarından ayıran özelliği sanat yapıtının stabil olmasına, sahip olunabilmesine ve metaya dönüştürülmesine karşı olması ve bu tür uygulamaları olanaksızlaştırmasıdır.



**Resim 2.3.** Christo ve Jean Claude, Örtülmüş Avustralya Sahili, 1969.

Postmodernizm tüm düşünsel etkinliklerde olduğu gibi sanat alanında da kavramların sınırlarının belirsizleşmesi ve birbiri içine girmesi ile yoğunlaşarak varlığını hissettirmiştir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra herhangi bir sanatçının yaptığı çalışmada boya, fırça gibi resim sanatının elemanlarını kullanarak müzik ve dans ile birlikte performans ortaya koyup videoya kaydedilip; yapılan performans sonrasında ortaya çıkan ürünü bir heykel gibi sergilenmiştir.

Postmodernistlerin sahip olduğu kavramsal ve ürün çeşitliliği birbirine eklenerek yapılırken bir yandan da kültür içindeki sanat davranışlarının benzerliklerine yapışöküm uygulanır. Böylece resmin tuvalin dışında heykelin ise alışılmış malzemelerin dışında alternatiflerinin sunumu gerekmektedir. Malzemenin öneminden çok kültüre karşı sanat yapma önemlidir.<sup>108</sup>

Sanatsal dönüşüm ve değişim keskin bir çizgiyle ayrıştığı hiçbir zaman söylenemez. Daha önceleri modern sanat akımlarının ortaya çıkışıyla nasıl ki, klasik

<sup>108</sup> Zeliha Akçaoğlu, "Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernizm", *Anadolu Sanat*, Bahar 2004, Sayı: 15, 115



sanat anlayışının bir anda bitmediği gibi, Postmodern sanat hareketleri de modern sanat anlayışını tamamen ortadan kaldıramamıştır. Modern sanat ve Postmodern sanat birlikte varlıklarını sürdürebilmiştir. Bu günümüzde bu şekilde devam etmektedir. 1970’li yıllarda Kavramsal Sanat savunucuları heykel sanatının başka alanlara kaydığını ve resmin asırlardır devam eden üstünlüğünün artık kalmadığını ileri sürmüşlerdir. Fakat 1980’lere gelindiğinde sanat yapıtlarındaki biçim dolgunluğu, sunuş zenginliği ve anlatım sadeliği daha fazla önemsenmektedir.<sup>109</sup> Bu dönemde öne çıkan eserler daha çok modern eğilimli çalışmalar olmuştur. 1980’lerde ortaya çıkan bu durum sanatta modernizme bir dönüş olarak algılanmışsa da; modern sanatın, yirmi yıldır dikkatlerin daha farklı söylemlere çekilmesiyle bir süre görmezden gelinmiş olduğundan ileri geldiği düşünülebilir.

*Postmodern sanatın ruhuna en uygun olan söylem, isteyen resim yapar isteyen heykel; isteyen soyut çalışır isteyen figüratif; isteyen kavramsal işler yapar isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşılanamaz; güçlü olan ayakta kalır. Sorun, modernizmin seçkinciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkarılmasıdır; ki bu da postmodernizm denen şeydir.*<sup>110</sup>

Postmodern sanat, Modern sanatta olduğu gibi bütünü öne çıkarmaz. Parçanın özgünlüğüne ve kendiliğine vurgu yaparak, bunu bütünün içerisinde göstermeye çalışır. Bir bakıma Postmodern sanatta parça bütünün içerisinde yok olmaz, bütüne kendi özünü yansıtır.

## 2.2. POSTMODERNİZMDE PARÇA VURGUSU

Postmodernizm, modernist genellemeye ve bütünleştiriciliğe karşı nesnelere parçalarındaki ayırıcı nitelikleri olumlar. Post modernizm, toplumsal hayatta adem-i merkezci bir siyasallık öngörürken, sanatta da bireysel arzu, istek ve varoluşsal ihtiyaçların önemine vurgu yapmıştır.

Modern sanat içerisinde resim ve heykel oluşumları incelendiğinde; tuvalin, fırçanın, boyanın, madenin ve diğer geleneksel materyallerin farklılaştığı, geleneksel üslupların yerine, yeni üslupların geliştirildiği söylenebilmektedir. Toplumsal, kültürel,

<sup>109</sup> Yılmaz, 345.

<sup>110</sup> Yılmaz, 347.

ekonomik, bilimsel, teknolojik gelişmeler başta olmak üzere, yaşamın her alanında karşılaşılan değişimler sonucunda parça parça olmuş bir hayat insanı çevrelemektedir. Kübizmle başlayan geleneksel anlayışın reddedilmesi, daha sonra Dadaizmle ve Sürrealizmle birlikte bir reddediş ile ilerlemenin sonucunda bütün sınırın eridiği ve kuralların birbirine karıştığı düşünülmektedir. Bu tarz bir reddedişin aslında ortaya yeni oluşumların çıkabilmesi için gerekli olduğu düşünülebilir. Parçalanmış ve sınırları kalkmış sanatsal ortamda, yeni birleşimler oluşturularak, değişik çalışmalar üretilmektedir.

Parçalanmanın resim ve heykelde öneminin anlaşılması için öncelikle, sanatsal açıdan parçalanmanın ortaya çıkışı ve gelişimiyle ilgili tarihsel bilgilere değinilmesi gerekmektedir.

Bilimsel olarak bakıldığında, doğadaki canlı cansız maddelerden oluşan her şeyin, eş değerdeki maddelerle birlikte, kendinden daha karmaşık bir maddeyi oluşturduğu düşünülmektedir. “Algı; bilgi ile duygunun birleşiminden meydana gelen ve arada sezgininde bulunduğu bir ölçüttür. Bu etkinliklerin bütünlüğü ise zihin ile sağlanır.”<sup>111</sup> Yani kısaca bütünü anlamak olarak tanımlanabilmektedir. En basitinden en karmaşık ögesine kadar algıladığımız sistematik oluşumların, doğayı yani görünen gerçekliğimizi oluşturduğu düşünülmektedir.

Bütün varlıkların birer bütünleme olduğu düşünülmektedir. Örnek olarak, çok çeşitli sayıda taş formu olduğu görülebilir. Elbette bu görünümünü oluşturan etkenler olarak renk, bakış açısı, ışık-gölge gibi öğeler sayılabilmektedir.



**Resim 2.4.** Farklı Taş Şekilleri Fotoğrafları.

<sup>111</sup> Özkan Eroğlu, *Plastik Sanatlar Sözlüğü*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2013, 12.

Her bir parçanın kendi durumuna göre bir anlamı ve formu olsa da, birleşerek meydana getirdikleri bütünlüklerinde yine bir form olduğu düşünülmektedir. Form, şartlar değiştikçe de o yönde değişebilmektedir. Zihinde bütünlemeci etkinliklerin sonucu algılanan sanat çalışmalarındaki formların, yine zihin sayesinde değerlendirildiği düşünülmektedir. Bir sanat eserinde, kendiliğinden ya da bilinçli olarak yerleştirilmiş her bir parça, oluşumun yeni düzeni içerisinde yerini almaktadır.

Parçacılık ilkesinin, gelmiş geçmiş bütün sanatsal üslupları etkilediği ve hatta bu anlayışların oluşmasında asıl etken olduğu düşünülmektedir. 16. yüzyıl resimlerinde kompozisyon bir merkez çevresinde ve ilk olarak resmin tamamının algılanması amacıyla kurgulanmaktadır. Kullanılan formlardan biri çıkarılırsa, resimde anlamsal olarak bir eksiklik olsa da, kurgusal bütünlük olarak göze dokunur bir eksilme görülmemektedir. Çünkü her bir formun, diğerlerinden bağımsız ayrı bir görevi olduğu düşünülmektedir.

Organik sanat eserinde parçalar ancak eserin bütünlüğünden, bütünde ancak parçalardan yola çıkılarak anlaşılır. Organik olmayan yapıtta ise, parçalar bütünden bağımsızlaşır. İmgeleri art arda sıralayan bir yapıtta, birkaç imge eksik olsa bile yapıtta çok fazla değişiklik olmaz burada belirleyici olan imgeler dizisinin inşa prensibidir.<sup>112</sup>

17. yüzyıl resimlerinde ise her form tek başına ele alınabilecek olsa da aslında çalışmanın bütününe hizmet etmektedir. Diğer formlardan bağımsız ayrı bir görevi bulunmamaktadır. İzleyicinin sanatsal çalışmalardaki parçalardan bütüne odaklanmasını sağlayan yapının, formların belirlenen hedefe göre bir düzen içerisinde oluşmasını sağlayan, sanatçının kurguladığı kompozisyon olduğu düşünülmektedir. Bütünü oluşturan formlar ayrı ayrı anlamlarını sunmak yerine, bütünün anlamına hizmet etmektedirler. “Gerçi eserde tek tek anlamlar gösterilse de, eserin tüm anlamı, bütünün anlamıdır ve bütünden ayrı olarak dile getirilemez.”<sup>113</sup> Bu bütünlüğün sanatçının anlatmayı hedeflediği içerik olduğu düşünülmektedir. Bütünün bir parçası olan, bu tek formun görsel olarak etkisi az olabilmektedir, fakat bu form, tek başına anlam taşıması için değil, bütüne yani kompozisyona anlam katması için kullanılmaktadır.

<sup>112</sup> Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (Çev.: Nilüfer Uğur Dalay), Can Yayınları, İstanbul 2000, 156.

<sup>113</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, 203.

Bütün olarak bakıldığında form için onu oluşturan küçük parçalar kendi değerlerini kaybetmektedirler. Bu küçük parçaların formlar için, formlarında sanatçının kurguladığı sanat eserindeki içerik, yani bütün için çalıştığı düşünülmektedir. Kullanılan formlardan biri çıkarılırsa, resimde anlamsal olarak da, kurgusal bütünlük olarak da önemli eksilmeler olduğu düşünülmektedir. Rembrandt'ın 'Gece Devriyesi' tablosunda da, formlara, bütünlük için çalışan parçalar olarak bakılmaktadır. Eserde sadece bütünün formu görülmekte ve bu sayede anlam da bütünün anlamı olmaktadır.

Modern yapıtın, parçayı bütüne doğru fırlatırken aynı zamanda bütünü parçaya doğru bastıran bir kuvvetle, daha da parçalanma eğilimindeki parça ile parçadan uzaklaşma eğilimindeki bütünü, birbirinin içinden geçirip karşı sınırlara sürerek kendine ayrı bir alan açmak istediği düşünülmektedir. Her parçanın bir bütüne, her bütünün de bir genele ait olduğu düşünülebilir. Formun kavranışı, nedenlerin algılanışı, bütünün yorumlanış biçimi bizzat sanatçı tarafından yaşanırken, kendisi tarafından fark edilmese bile, her şey parça-bütün ilişkisi halinde çalışmalarına yansımaktadır.

### 2.3. PARÇA VE BÜTÜN KAVRAMLARININ FELSEFİ TEMELİ

Parçacılık ilkesi konusunu dikkat çekici bir şekilde ele alan, M.Ö. 420'li yıllarda yaşamış olan filozoflar Demokritos ve Leukippos, her şeyin küçük parçaların birleşiminden oluştuğunu düşünen, atomculuk teorisini geliştirmişlerdir. Atomculuğun tanımı: Karmaşık olguları tek örnek öğelerin birleşimleri biçiminde açıklayan felsefe öğretisi; maddesel evrenin oldukça yalın ve değişmez yapıya sahip, görülemeyecek kadar küçük parçacıklardan oluştuğunu öngören bilimsel görüştür.<sup>114</sup>

Demokritos ve Leukippos'un atomculuk teorisine göre; doğada ki çeşitli görünebilir biçimler yani bizim gördüğümüz gerçekliğimiz, parçaların ve bunların bileşimlerinin farklılıklarına dayanmaktadır.<sup>115</sup> Parçalar öyle bir şekilde bir araya gelmişlerdir ki, gözde normal bir etki yaratarak zihnin bütünlemeci eğilimiyle bir tek form olarak algılanmasını sağlamaktadırlar. Görülebilir şeylerin sonsuz çeşitliliği, onları oluşturan atomların farklı biçim ve boyda olmalarıyla ve atomların farklı biçimlerde bir araya gelmeleriyle açıklanabilmektedir. Nesnelere gözlemlenebilir değişikliklerinin

<sup>114</sup> *Ana Britannica*, 537.

<sup>115</sup> Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1999, 43.

(çeşitliliklerinin), atomların birleşimlerinde meydana gelen değişikliklere dayalı olduğu düşünülmektedir.

Doğadaki her maddenin bir bütünlük ve o bütünlüklerin oluşumunu sağlayan her bir parçanın da kendi içerisinde farklı bütünlükler olduğu düşünülmektedir. Kavramları parçalamak düşüncesiyle gelişen bu sistem, tüme varımın bir çeşidi de sayılabilmektedir. Rönesans'tan bu yana bilim ile sanatçıların her zaman iç içe, birbirini bütünleyen kimlikler olarak görüldüğü bilinmektedir.

Leonardo da Vinci'nin görsel sanatlar ile fiziği, biyolojiyi, anatomiye birbirine harmanlaması; Albrecht Dürer'in perspektif ve geometri merakı, bu dönem ressamlarının karanlık odadan yararlanmış olma olasılığı, Piero della Francesca'nın matematiksel bir bulmaca gibi işlediği perspektif; bütün bunlar bilginin sınırlarının aranmaya başladığı bu dönemde, sanatsal ve bilimsel çabanın düpedüz iç içe geçtiğini gösterir.<sup>116</sup> Buna bağlı olarak bilim ve teknolojinin gelişmesiyle düşünce anlayışı da değişmekte, bilimdeki son gelişmeler, sanatı da oldukça fazla etkilemektedir. 1800'lü yılların sonlarına doğru gelişen atom biliminin, görünen gerçeklik ve doğa anlayışını da beraberinde değiştirdiği düşünülmektedir. Rönesans döneminde ki gibi, sanatçı ve bilim adamı kimliklerinin birleşmesi olarak olmasa da sanatsal yaratıcılığın hala kısmen de olsa bilimsel bilgiden beslenmekte olduğu düşünülmektedir. Albert Einstein ve Picasso arasında benzerlikler olduğu da düşünülmektedir. John Berger ve Poirier'in araştırmaları ve iddialarına göre:

*Teorik olarak atomun parçalanabileceğini gösteren Einstein'ın, 'göreliliğin genel kuramını' ortaya attığı tarihlerde, Picasso'nun da kübist resimdeki görüneni parçalama oluşumunu kurgulamış olması, aynı çıkışı anlatan iki taraflı oluşumlar olarak görülmektedir. Picasso ve Einstein aynı kitaptan yola çıkarak ortak bir sorun çerçevesinde birleşiyor, her biri kendi alanında aynı sonuca varıyordu.<sup>117</sup>*

Buradan yola çıkarak, sanat ve bilimin maddelere getirdikleri bakış açısının birbirine paralel olduğu düşünülmektedir. Görünen görüntünün parçalanması oluşumu Picasso ile birlikte sanat üretiminde görülürken, bilimsel olarak da Einstein'ın kuramında görülmektedir. Sanat çalışmalarında görünen görüntünün parçalanması,

<sup>116</sup> Armağan Ekici, "Bilim ve Sanat: Aklın Halleri", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 100 Güz, 2006, 379.

<sup>117</sup> Herve Poirier, "Picasso- Einstein: Çağdaş Devrim Sürecinde İki İsim", (Çev.: Kaya Özsezgin), *Artist Dergisi*, Sayı: Kasım, **Tarih**, 27.

parçalanmış bir kainat algısına da dikkat çekmektedir. İlk çağ, klasik çağ ve Rönesans'ta dünyanın görünüşü ve sanat anlayışının, parçalanmamış bütünsel bir kainat anlayışına dayandığı düşünülmektedir.

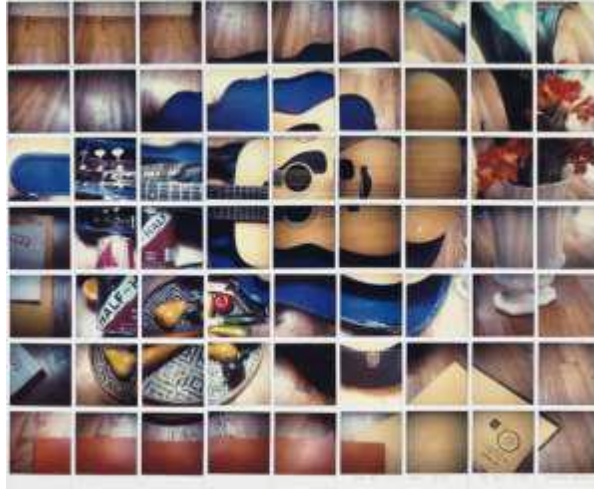
20. yüzyılda kainat anlayışının değişmesi sanatı da etkilemekte ve şekillendirmektedir. Bu durum 20. yüzyıl sanatında görünen görüntünün parçalanmasının arkasındaki temel etkenlerden biri olarak görülmektedir. Modern sanatın oluşumunda belirleyici etkenlerden birinin de teknoloji olduğu düşünülmektedir. Teknolojinin gelişmesi ve teknolojik aletlerin yaşam alanına girmesi, modern sanatın gelişmesini etkilemektedir. Bu gelişmelerin başında ki fotoğraf makinesi, hayatın akışından bir anı saklama imkanı sağlamaktadır. Fotoğrafın görüntü üretmede getirdiği kolaylıkların, resim sanatını etkilediği düşünülmektedir. Fotoğraftan sonra oluşan, görüntünün tekrarı ve çoğalması durumu, Benjamin'in söylemiyle sanatı kutsal törenleri asalağı olmaktan kurtarmıştır.<sup>118</sup>

Fotoğraf sayesinde ressam artık görünen görüntüyü yansıtmının yanında, nesneyi analiz etme ve resim yüzeyini parçalama oluşumlarına yönelmektedir. Böylece, sanat olgusunun değişimi, sanat eserinde görünen görüntünün parçalanması ve sanat eserinin hayatın akışını parçalaması durumları ortaya çıkmaktadır. Hareket sayesinde bakışa kazandırılan çeşitlilik ile modern sanatta birden fazla görüntü tabakasına ulaşılan çalışmaların çıkması sağlanmaktadır. Bu durumu sorunsallaştırarak, fotoğraf parçalarıyla oluşturduğu kolajlardan birini izleyiciye sunan David Hockney'in çalışmaları, değişik açılardan çekilmiş fotoğraflardan oluşan bir mozaiktir (Resim 2-5). Tahmin edileceğinin tersine, bu şekilde oluşan görüntü anlamsız bir karmaşa değil ilgi uyandırıcı bir çalışma olmuştur.<sup>119</sup>

Polaroid olarak işlenmiş fotoğraf parçaları aracılığıyla değişik bakış açılarını birleştiren Hockney'in, hareketin pek çok açısını bir araya getirip, yeniden düzenleyerek tek bir çalışmaya dönüştürürken, gerçekliği kendi tekniğiyle kurguladığı düşünülmektedir.

<sup>118</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar*, (Çev.: Ahmed Cemal, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2009, 59.

<sup>119</sup> Gombrich, 625.



**Resim 2.5.** David Hockney, Natürmört Mavi Gitar, 1982, Polaroid Kolaj, 24,5x30 cm, Sanatçının Özel Koleksiyonu.

20. yüzyıl sanat akımlarının oluşum nedenleri, hedefleri ve sorunsalları birbirlerinden çok farklı ve biçimsel olarak birbirlerine çok uzak olmalarına karşın, Modern Sanatın bazı genel değerleri bu akımlarda bazı ortak noktaların olmasını sağlamaktadır. Bu akımların ortak noktalarından birinin, resimsel yüzeyde biçimsel olarak farklı eğilimlere yer vermiş olsalar da, bu biçimlerin kompozisyonlarda düzenlenişi açısından benzer kurgusal değerlere göre oluşturulmaları olduğu düşünülmektedir. 20. yüzyıl sanatında ki akımları kesin hatlarla birbirinden ayırmanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Ancak sahip oldukları şekilsel ve içeriksel farklar, onları değerlendirmede oldukça yardımcı olmaktadır.

#### **2.4. BAZI SANAT AKIMLARI BAĞLAMINDA PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ**

Sanat sistemi 20. yüzyılın başından itibaren çeşitli sanat hareketleri tarafından sorgulanmaya başlamaktadır. Hiçbir akım net sınırlarla birbirinden ayrılmamaktadır. Sanatçılar her dalda çalışabilmekte, her akımda yapıtlar üretebilmektedir. Sanat üretiminde sınırların kaybolması sanatçılar içinde bir özgürlük getirmiştir.

20. yüzyıl sanatında parça bütün ilişkisinin değişimini, sanat akımları üzerinden belirginleşmektedir. Önemli sanat olayları 1905 yıllarında başlamaktadır. Bu olaylar Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Neo Plastisizm, Suprematizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm ve içinde bulunulan çağı karakterize eden Soyut

Sanat, Op ve Pop Sanat, Foto Gerçekçilik gibi anlayışlardır.<sup>120</sup> Kübizm ve ondan sonra gelen akımlar genel olarak teknolojiyle çevrelenmiş dünyada sıkışmış halde yaşayan insanların dışavurumuyla şekillenmiştir.

Kübist sanat, modern dünyada makinenin insanüstü güçler kazanmasına ve insanın makinenin bir parçası olan işlerde çalışmasına bağlı bir parçalanma görüntüsü vermektedir. 20. yüzyıl sanat akımlarında görüntünün parçalanması en açık ve net olarak kübizm akımı içerisinde görülmektedir.

Sanatın 'kopya' olduğu düşüncesinin tersine, bir 'yaratı' olduğu fikrinin bu akıma ait sanatçılar tarafından ortaya konduğu düşünülmektedir. Kübistler görüneni olduğu gibi yansıtmamanın aslında gerçek görüntüden çok farklı olduğunu, nesnenin özüne erişmek için biçime dahil olmuş gerçeğe erişmenin gerektiğini ve bunun içinde bütünü parçalara ayırmak gerektiğini, düşünmektedirler. Çözümleyici kübizmde tasvire karşı soyutlama problemi meydana gelmektedir. Bu düşünceyle doğayı parçalara ayıran kübist sanatçı bu parçalanmış durumuyla nesnelere yeniden birleştirerek anlamlı bir bütün haline getirmektedir.<sup>121</sup>

Avignon'lu Kızlar tablosunun, Kübizmin ve modern sanatın doğuşunu simgelediği düşünülmektedir. Batı sanatının dışı nü tasvir tarihi, tamamen incelenip, araştırılıp parçalara ayrılarak, fragmanlaştırıldığı düşünülmektedir. Böylece yüzyıllar boyunca birçok insan için sanatın temelini oluşturan taklitçiliğe veda edilmektedir. Picasso figürleri çarpıtarak yüzeysel görüntülerin çok ötesine geçmekte ve varlığın özüne indiği düşünülmektedir.

---

<sup>120</sup> Gombrich, 430.

<sup>121</sup> Gombrich, 432.





**Resim 2.6.** Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244x234 cm, New York, Modern Sanat Müzesi.

Picasso’nun ‘Avignonlu Kızlar’ tablosunda dev tuvalde beş çıplak kadın tasviri bulunmaktadır. Tabloda keskin ve açılı vücutlar, üçgensel göğüsler ve sert kalçalar bulunmaktadır. Kadınların üçü saldırgan bir tavırla bakar gibi diğer ikisinin başları ise onlara göre biraz farklı olduğu şeklinde algılanmaktadır. Avignon’lu Kızlar da bütün elemanlar (figürler, çevrelerindeki elemanlar, kumaşlar, alt taraftaki natüremort ve hatta her şeyi kuşatan hava) parçalara ayrılmış, bıçak gibi sivri ve rahatsız edici elemanlar haline dönüşmüşlerdir.<sup>122</sup>

Kübizm sanat dışı nesnelere, resim yüzeyine yerleştirilmesi ile de resim anlayışındaki değişmez kuralları parçalamaktadır. Fotoğraf, yazı, afiş vb. nesnelere oldukları gibi resim yüzeyinde kullanılmaktadır. Bu nesnelere kendi gerçekliklerinden çıkarılıp, resimsel bir anlatımla kurgulanarak, sanat yapıtı içinde ilk kez kullanılmaktadırlar.

Kübizme göre eski kuralları ve değerleri parçalamak için şekiller parçalanmalıdır. Bu sayede, Kübizmde gerçek olanın, güzel olanın renklendirilmiş hali anlayışı ortadan kaldırılmaktadır. Kübizmdeki parçacılık ilkesi bu noktadan çıkmaktadır. Kübist

<sup>122</sup> Yılmaz, 42.

resimlerdeki parçacı tavrın nedeninin, sanatsal nesnenin bir tek açıdan değil, her açıdan görünüşünün ilerisine giderek öze ulaşma isteği olduğu düşünülmektedir.

Kübizmle nesnenin özü kavranarak, bilinen formlar bozularak ve parçalanarak yeniden resme aktarılmaktadır. Çünkü kübizme göre, nesnelerin tekrar şekillenebilmesi için önce bilinen formlarının irdelenmesi, bir anlamda parçalanması gerekmektedir. Parçalanmış formlara tek tek bakılacak olursa, formun farklı zaman ve durumlarından alınan parçalar oldukları için herhangi bir anlamsal bütünlüğe ulaşılmamaktadır. Fakat bu parçalar, aklın bütünleyici etkisinden faydalanılıp, resimsel bir anlatımla kurgulanarak, bütünsel bir anlama ulaştırılmaktadır. Parçaların bir bütün oluşturacak şekilde yeniden oluşturulması durumu, bu anlamda parçacılık ve bölmelik ilkeleri için önemli bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

Kurgulamada yerleştirilmiş parçaların, kendi anlamlarına ve tek olarak önemli olmalarına karşın, önemli olan bütünün anlamına kattıkları anlam olduğu düşünülmektedir.<sup>123</sup> Parçanın bütünü ve sıralanışındaki ahengini temsil etmektedir. Dolayısıyla bu kuram tümevarım değil, tümdengelim yöntemine göre çalışmaktadır. Bilimsel olarak göz; şekli algılamak, tüme odaklanmaktadır. Bazı psikologlar görsel algı psikolojisinde bütünün kavranması ilkesi üzerinde durmaktadırlar.<sup>124</sup> Bu görsel algı kuramı sanat alanında da etkili olmakta, sanattaki parçacılık ilkesi ve kompozisyon oluşturma durumuna değişik bir anlam kazandırdığı düşünülmektedir.

Fütürizm, makineleşen ve teknolojik gelişmelerin etkisi ile hızlı yaşamın ritmine paralel olarak, resim yüzeyinde hareketin sabit hale gelmesiyle oluşmaktadır. Fütürist resmin, teknik olarak kübist bir biçimsellik kapsadığı düşünülmektedir. Birbirlerine benzeyen en önemli noktaları, tek bir zaman ve mekana bağlı kalmamalarıdır. Bunun sonucunda hareketi yakalayabilmektedirler. Ardı ardına zamanlardan alınmış görüntüler üst üste bindirilip, hepsi aynı anda gösterilerek ve geleneksel betimlemeden uzaklaşmak amaçlanmaktadır. Form tekrarları ile resme dinamizm kazandırıldığı düşünülmektedir.

Fütürist sanatçılar, dinamizm, zaman; geçmiş, şimdi ve gelecek aralığının hepsini aynı resimsel yüzey içerisinde çözümlenmektedirler. Fütürizmin biçimsel parçacılık ilkesinin özünde, hareket içinde olan formların, anlık görüntüsünün parçalanması

<sup>123</sup> Benjamin, 57.

<sup>124</sup> Akçaoğlu, 45.

olduğu düşünülmemektedir. Parçalanmış olanın aslında form değil, o anlık zamanın görüntüsünün kendisi olduğu düşünülmemektedir. Parçalanmış olan görüntülerin yapılandırılmasında ise, izleyici bütünü anlamına yönelmekte, resmin anlamına ulaşmak için parçalara değil, bütüne bakmaktadır.<sup>125</sup>



**Resim 2.7.** Giacomo Balla, Kemancının Eli, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 52x74 cm, Londra.

Balla'nın "Kemancının Eli" isimli tablosunda Fütürizmdeki parçacılık ilkesinden söz edilmektedir. "Kemancının sol eli, kemancının kendisi ve yay birçok konumdayken, gerideki taban ise değişmez bir biçimdedir. Resimde görsel yaşantının değişmesini gerektirecek duygusal bir yaklaşımdan iz yoktur."<sup>126</sup> Balla'nın bu resimdeki amacının, müzikten çok hızı resmetmek olduğu düşünülmemektedir. Bu resimdeki parçalanma, zamanın parçalanması olarak anlaşılabilir. Ancak bu zamanın anlık bir zaman olduğu düşünülmemektedir. Bu anlık zaman içerisinde kemancının yapmış olduğu hareketler izlenimsel olarak parçalara ayrılmakta, ayrılmış olan bu parçalar üst üste getirilerek tekrar tekrar kullanılmaktadır.

Psikolojik kuramlardan etkilenerken, bu yönde çalışmalar yapan sanatçılardan birinin de Kandinsky olduğu düşünülmemektedir. Kandinsky'nin Birinci Dünya Savaşı

<sup>125</sup> Yılmaz, 50.

<sup>126</sup> Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul 2009, 92.

sonrası resimlerinden özellikle kompozisyon üzerindeki çalışmalarından ve kompozisyon anlayışını sorgulamasından söz etmek gerekmektedir. Soyut Sanatın ilk temsilcisi olarak kabul edilen Kandinsky'nin kompozisyonlarında ne bir hareket sahnesi, ne de bir kaçış noktası olduğu düşünülmektedir. Dikey, yatay ve farklı yönlere uzayan çizgiler resmin renksel ve sessel boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Şekillerin, çizgisel değerleriyle ve birbirlerine geçişlikleriyle çok karmaşık bir dünyayı çağrıştırdıkları düşünülmektedir. “Kandinsky bir metninde ‘Doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat kendi biçimini kendi amaçları için yaratır.’ diye yazmıştır.”<sup>127</sup>

Kandinsky sanat ve doğayı birbirinden ayırmakta, sanatın kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanmaktadır. Kandinsky'nin Sarı-Kırmızı-Mavi tablosunda bulutumsu ve renkli fonların oluşturduğu düzenli geçiş, her formu birbirine bağlamaktadır. Solda sarı hakim aydınlık bir bölge ve bu renge bağlanmış geometrik şekiller, paralel düz çizgiler, kareler, üçgenler, daireler, yarım daireler, ve trapezler bulunmaktadır. Sağda; kırmızı ve mavi hakim koyu ve yoğun bir bölge bulunmakta, bu renklere bağlanmış renkler biraz daha iç içe geçmektedir. Kareler, dikdörtgenler, çokgenler, spiraller ve ters dönmüş figürler bulunmaktadır. Bu figürlerin ortasında diegonal olarak uzanan siyah bir çubuk ve üzerinde koyu renkli üçgenler görülmektedir. Bu parçaların hepsi kendi başına farklı anlamlar yansıtırsalar da bu resimde bir bütüne hizmet etmekte ve bu bütün içerisinde farklı anlamlara büründükleri düşünülmektedir.



**Resim 2.8.** Wassily Kandinsky, Sarı-Kırmızı-Mavi, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x200 Cm. Paris, Centre Pompidou.

<sup>127</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2004, 595.

Parlaklıklar üzerine kurulan karşıtlık uygulamasıyla sarı renk, sol üstteki sisli bölgede yeşile, yani daha soğuk bir renge dönüşmektedir. Bu tip bir iç karşıtlık, resmin her yerinde kullanılmaktadır. Tablonun sol kısmı mor renklerle çevrelenmiştir. Mor sarının tamamlayıcı rengidir. Renklerin ve biçimlerin kendi içerisinde bir parça bütün ilişkisi içinde olduğu düşünülmektedir. Bu resimde, formlar arasındaki bağ ve renklere bakarak bir inceleme yapıldığında, figüratif sanata ait bakış açısından kendini kurtaramadığını görülmektedir. Böylece soldaki açık renkli yüzeyde profilden verilen bir insan başı, figüratif sanata ait karma yüzleri ya da güneş figürlerini anımsatmaktadır. Biçim ve renk parçaları aralarında bir bütünlük oluşturduğu düşünülmektedir. Kandinsky'nin renk ve biçim parçalarının dizilişinden oluşan bu resminin tek tek parçalarının değil, bütün olarak çok farklı anlamlar ifade ettiği düşünülmektedir.



**Resim 2.9.** Theo Van Doesburg, Dissonances Kompozisyonu Xvi, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x100 Cm. Hollanda, Haags Gemeentemuseum Den Haag.

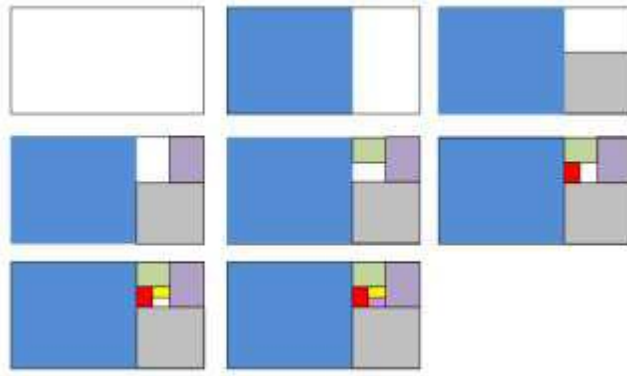
Neo plastisizm sanatçıları, bir mühendis gibi, mükemmeliyetçi, hesaplı, sistemli, mantıksal, öz olan bu oluşuma yine en saf ve öz olan geometrik şekillerle ulaşmaktadırlar Neo-plastisizm resimlerinde oran ve orantının önemli olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle bir bütünün parçaları arasındaki estetik düzen<sup>128</sup> olarak da tanımlanabilen 'altın oran'ın bu süreç için oldukça önemli olmaktadır. Şekillerin, birbirleriyle bir bütün olacak şekilde düzenlenmesi, bir takım estetik değerlere göre olmaktadır. Bu değerleri araştıran ve sorgulayan sanatçı ve düşünürler evren, doğa ve

<sup>128</sup> Özkan Eroğlu, *Plastik Sanatlar Sözlüğü*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2013, 13.

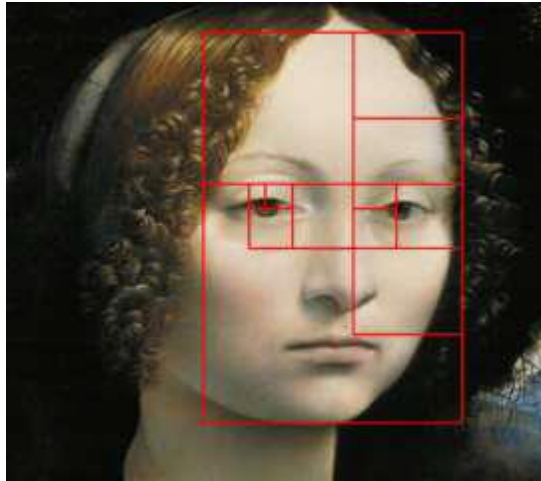


sanatta bir ortak özellik olarak karşımıza çıkmakta olan bu benzerlik ya da paralelliğe ‘altın oran’ adını vermişlerdir.

Başka bir anlatımla, bir bütün, biri küçük, öbürü de büyük olmak üzere iki parçaya bölündüğünde, bu bölme işleminin en uygun bölme olabilmesi için, küçük parça ile büyük parça arasındaki ilginin en uygun orantı içerisinde olması gerekir. Bu orantı öyle ideal bir orantı olmalıdır ki, tüm parçalar bütüne uygulanabilsin ve hoş giden güzel bir biçimde olabilsin.<sup>129</sup> Bu orantı, parça bütün arasındaki ilgiyi göstermektedir. Basit anlamıyla, küçük parçanın büyüğe, onunda bütüne oranıdır.



**Resim 2.10.** Şekillerle Altın Oran.

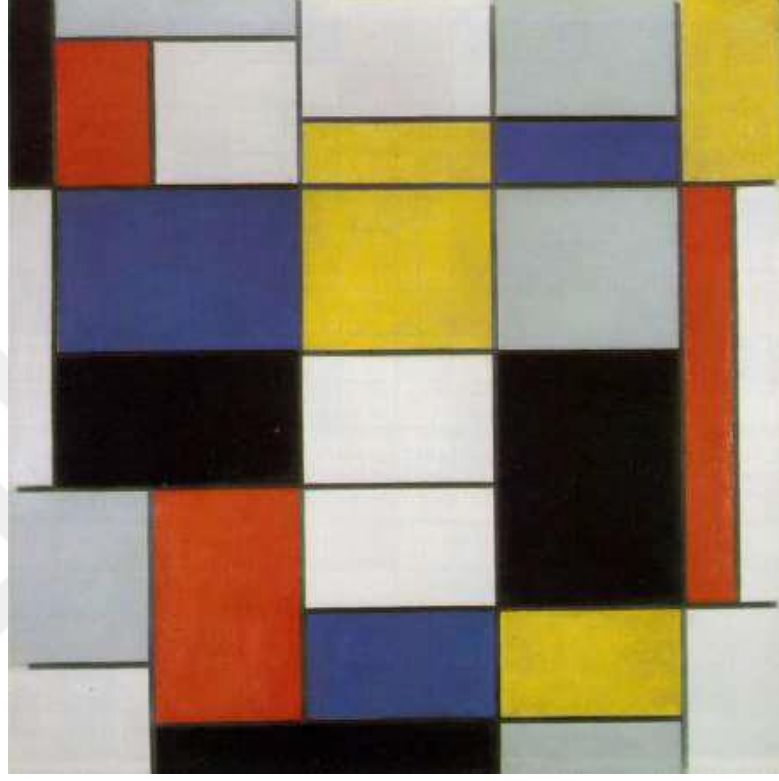


**Resim 2.11.** Leonardo Da Vinci, Ginevra De' Benci, 1478, Ahşap Pano Üzerine Yağlı Boya, 42,7x37 Cm. Washington, The National Gallery Of Art.

Mondrian için ise, kesin hesaplamalarla bulunmuş Altın Oran teorisinden yararlanmanın kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. Çalışmalarındaki resim yüzeyini

<sup>129</sup> İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2008, 215.

matematiksel işlemlerle bölerek, küçük birimlerin büyüklerine ve bütüne oranı onun, mutlak estetiğe ulaşmasını sağlamaktadır.<sup>130</sup> Resmini sınırları baştan çizilmiş bir kurama göre yaptığı düşünülmektedir. Resimlerinde dikey ve yatay çizgiler ve temel renkler dışında hemen hemen hiçbir öğeye rastlanmamaktadır.



**Resim 2.12.** Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Gri, Sarı Ve Mavi İle Kompozisyon, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91,5x92 Cm. Roma, Galleria Nazionale D'arte Moderna E Contemporanea.

Bu çalışmalarla sanatta, kalıplaşmış biçimlerin yıkılarak yeni, özgür, öz ve estetik oluşumların tasarlanmış olduğu düşünülmektedir. Doğadan farklı bir çalışma üretebilmek için, yine doğadan soyutlanmış olan öğelerin yeniden tasarlanması gerekmektedir. Sanatçının amacının, görünüşlerin ötesindeki öze varmak, bu özü ifade edecek biçimsel dili geliştirmek olduğu düşünülebilir. Mondrian 1917'de yazdığı bir yazısında sanatın özüne ilişkin şunları ifade eder:

*Benim, içimde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; ikincisi: Saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti*

<sup>130</sup> Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 176.

*ettiği... Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey ve yatay hatlardan ibaret oluncaya kadar çıkardım. Benim biçimlendirme hususunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım, her önemli biçimden vazgeçmek, o biçime ulaşmak için biricik esas olduğudur.<sup>131</sup>*

Neo plastisizmden etkilendiği düşünülen Suprematist resimlerinde yine yüzey bölümlenmeleri ve saf geometrik formların düzenlenişi bulunmaktadır. Suprematist resmi bu akımdan ayıran farkı ise sıfır noktasına ulaşma çabalarıdır.<sup>132</sup> Bu akım, saf bir sanat duygusunu, yani nesnel olmayan duyguyu yansıtmakta ve bu duyguyu yansıtan nesnelere ya da formlar ‘süprem’ yani ‘yüce’ bir anlatıma karşılık gelmektedir.

Neo plastisizm sanatçılarının, duyguları ve doğayı resimlerinden arındırarak, görüntünün özüne ve bu özü ifade edebilecek hesaplı ve simetrik şekilsel dile ulaşmayı amaçlamışlardır. Buna karşın Suprematist sanatçılar sadece duyguları ya da doğa biçimlerini değil, onlara göre resimde gereksiz olan her şeyi resimden çıkartmaktadırlar. Onlara göre geriye kalan en sade ve en öz şekil, resimdir. “Her hangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamada salt bir tür ‘kendinde şey’ olarak ortaya çıkmaktadır.”<sup>133</sup> Suprematizmin parçacılık ilkesinin bu ‘tek parça’ tasarısından gelmektedir. Özellikle kare ve daireden ağırlıklı olduğu temel geometrik formlara dayanan bir Suprematist “dilbilgisi” yaratan Maleviç, yaratıcı düşüncenin saf duyguyu önceliğini düşünür.

Suprematizm ve Neo plastisizm oluşumlarını, en yalın, saf olana giden yol olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu iki anlayışın birbirine benzer biçimselliğindeki parçacı tavrı, tuvalin yassılığını belirginleştiren ve resmi görünen gerçeklikten farklı bir gerçeklik olarak tanımlayan, yüzey bölünmeleri sağlamaktadır.

---

<sup>131</sup> Turani, 604.

<sup>132</sup> Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, (Çev.: Zeynep Baransel), Sel Yay., İstanbul 2015, 67.

<sup>133</sup> Antmen, 80.





**Resim 2.13.** Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,4x79,4 Cm, New York City, Museum Of Modern Art.

1918 yılında yaptığı ‘Beyaz Üzerine Beyaz’ gibi özünde geometrik bir temele dayanan soyut resmi, nesnenin boyunduruğundan kurtaran ve temsili gerçeklik zorunluluğuna sırt çeviren Malevich, saf soyuta yönelmektedir. Malevich’in gözünde kare, hem geçmiş sanatla kesin bir kopuşun, hem de hiçliğin sembolü olmaktadır. Bu sanat nesnesizdir ve doğaya ait bir görüntü ya da derinlik yansımalarına ihtiyaç duyulmamaktadır. “*Suprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, ‘saf’ biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. Bu anlamalar içinde temel öge, doğada bulunmayan bir şekil olan kare’dir.*”<sup>134</sup> Bir imgeden çok bir işareti andırdığı düşünülen bu karenin, görünebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması olmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında doğan bir diğer modern sanat akımı da Dadaizm’dir. Dadaizmin bir sanat akımı olmaktan çok, toplumsal düzene karşı çıkmış siyasal içerikli bir başkaldırı niteliğindedir. Ancak amaçlarını sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için, zamanla bir sanatsal akıma dönüşmekte ve sanat tarihindeki yerini almaktadır.

Savaş gereği insanların korkunç olayları; teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanıltıcı güç olduğunu reddetmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Dadacılar için sanat,

<sup>134</sup> Antmen A., 20. Yüzyıl Sanatında Akımlar, 82.

tepkilerin dile geldiği bir özgürlük alanı olarak algılanmaktadır. Bu özgürlük alanını belirleyen kuraldan çok kuralsızlıktır ve öncelikli amaç; o güne kadar gelişen tüm sanat akımlarından farklı amaçlarla çıkmış olduğunu gösterebilmektir. Resimde ise şekiller yer değiştirilip tüm geleneklerle alay edilmektedir. Dada sanatçıları, kolajlar, asanblajlar, yerleştirme yapıtlar, fotoğraf ve afişlerle yeni anlatım biçimleri oluşturmuşlardır. Dada hareketiyle sanat çalışmalarında, biçim ve yüzey olarak görüntünün parçalanmasının, onu kübist sanata yakınlaştırmaktadır.



**Resim 2.14.** Jean Hans Arp, Tristan Tzara'nın Portresi, 1916, Boyalı Tahtadan Kabartma, 51x50x10 Cm. Cenevre, Sanat Ve Tarih Müzesi.

Dada sanatçıları, var olan ifade tarzlarına ve usullere yeni anlamlar kazandırmıştır. Her Dada sanatçısı 20. yüzyıl farklı sanat üsluplarını kendine göre yorumlamanın bir yolunu bulmuştur. Arp'ın yaptığı 'Tzara'nın Portresi', izleyiciyi bir portre görünüşünü aramaya zorlamamaktadır. Bu portre, birtakım soyut biçimlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Portredeki tahta biçimler, üst üste yapıştırılmakta, aynı zamanda da hem zeminden yukarıya, hem de kendi çevrelerine doğru büyüyen bir varlık izlenimini vermektedir.

Dada sanatçılarının ilgilendikleri, ortaya koydukları sanat yapıtı değil, takındıkları tavidir. Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesinin 'anti sanat' terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere olmuştur. Duchamp hazır nesne ile sanat dışı bir nesneyi kendi bağlamından ayırarak, sanat bağlamına sokmaktadır. Duchamp'ın, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir dūřünme eylemine dōnūřtürmüřtür.<sup>135</sup>

Vatanseverlięe, burjuva ahlakçılığına, kiliseye ve akademik sanat eğitimine karşı çıktığı için Sürrealizm, Dadacılığın devamı gibi görünse de biçimselliğinin diğer 20. yüzyıl sanat akımlarından oldukça farklıdır. Sürrealistleri Dada'dan ayıran en büyük farkın, resme ve dūřlere verdikleri değerdir.<sup>136</sup>

Sürrealist sanatçılar grubu, bilinç dışı arzularını özgürleştirme yollarını aramaktadırlar. Sürrealist resim, hayalin veya resmin en ileri karşıtlık derecesidir ve her şeyi mümkün kılabilir. Soyut şekiller gerçek, gerçek şekiller soyut olabilmektedirler. Onlar için bilinç altı, gizli güçler, inançlar, masallar, mitolojik hikayeler, efsaneler, fanteziler, rüyalar ve hayaller sıradan hayattan daha gerçekçidir ve bu konuların resim alanında temsilcileri durumundadırlar. Sanatçı, görüneni yeniden üretmek yerine, görünmeyeni görünür kılmalıdır.<sup>137</sup>

Sürrealist ressamlar, gerçek ile rüyayı Sürrealizmi oluşturmak için kaynaştırmaktadırlar. Modern sanatın dışarıda tutmaya çalıştığı figür, nesne, öykü, ahlak vb. gibi olguları tekrar modern sanatın içine alarak; saf, soyut nesnesiz sanat dūřüncesini parçaladıkları dūřünölmektedir.

---

<sup>135</sup> Danto, 121.

<sup>136</sup> Danto, 122.

<sup>137</sup> Lynton, 227.



**Resim 2.15.** Salvador Dalí, Bir Yüzün Ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 114,2x143,7cm, Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut.

Sürrealizmde görünen gerçeklik ile ilgili kuralların olabildiğince az olması, mantıksız parçaların anlamlı bütünleşmesini sağlayan bilinç-dışı süreçlere uygun bir ortam sağlamaktadır. İlk bakıldığında sıradan ve anlamsız şekilde bir arada olan biçimler, bütüne bakıldığında farklı biçimlere ve anlamalara dönüşmektedirler. Soyut mekanlarda rastgele seçilmiş gibi duran biçimler, algının bütünleyici eğilimini kullanarak değişik biçimler meydana getirmektedirler. Örneğin Dalí'nin 'Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali' resmine bakıldığında, *"Sağ üst köşedeki tünel geçen dağın, dikkatli baktığımızda bir köpeğin kafasını betimlediğini, bu köpeğin tasması, kemerli köprüyü, köpeğin gövdesi, içinde armutlar olan meyve kasesini, bu kase ise bir kızın yüzünü oluşturur."*<sup>138</sup> Dalí bu resim ile her biçimin ya da rengin birden çok anlamı içerdiğine dikkat çekmektedir.

Sürrealizmin parçacılık ilkesinin özünde, kurgulamada biçimlerin dizilişinin, birbirleriyle bağlamlarının ve gerçekte anlamları farklı ve anormal olsa da önemli olanın bu biçimlerin tek tek bakıldığındaki anlamlarının değil, bütüne bakıldığında anlamlarının olduğu düşünülmektedir. Seçilen anormal unsurlar, birbirleriyle net bir şekilde ilişki içinde olmadıkları için dikkat bütünün anlamına çekilmektedir. Modernizm içinde olan zıtlıklar nedeniyle toplumda 'yabancılaşma' durumu baş

<sup>138</sup> Gombrich, 593.

göstermiştir. Tabii ki Modernizmin getirdiği bu duruma sanatçılarda tepkisiz kalmamıştır.

Asabi, disiplin altına alınmamış, sınırlı ve dramatik renk ve çizgilerin kullanıldığı resim anlayışı olan Ekspresyonizm sanatçıları, kendini içgüdülerine ve dürtülerine bırakmıştır. Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları derinden hissederek sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı.<sup>139</sup>



**Resim 2.16.** Ernst Ludwig Kirchner, Model İle Birlikte Kendi Portresi, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 Cm, Hamburg.

Kirchner'in 'Model ile Birlikte Kendi Portresi' isimli tablosu, Ekspresyonizmin biçim bozmalarına ve duygusal şekillendirmelerine güzel bir örnek oluşturmaktadır. "Turuncu ile mavi, pembe ve yeşil gibi şiddetli renkler yan yana getirilmiştir. Biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimini vermektedir. Kirchner, kendisini elinde kalın bir fırçayla göstermektedir. İlkel bir resim

<sup>139</sup> Gombrich, 564.

teknîği oluşturmuştur. Resimdeki kadın figürü, klasik üsluptan çok farklıdır.”<sup>140</sup> Deforme edilmiş figürler, basit bir seçicilikte kullanılmış biçimler bulunmakta, sanatçının ruhsal durumundaki iniş çıkışların göstergesi olmaktadır.

20. yüzyıl resminin diğer bir yönü ise, Soyut Ekspresyonizm'dir. Soyut Ekspresyonist sanatçılar, kendilerine özgü tarzlarıyla saf bir resimsel dile yönelmekte, ama her biri bu dili, kendilerine özgü bağımsız soyut ekspresyonist arayışlarıyla ortaya koymaktadırlar. Buradaki soyut ekspresyonist tanımının kapsamı ise ikiye ayrılabilir.

*Tuvalini yere sererek, bütün yaratıcı enerjisini tuval üzerinde görünür kılan Jackson Pollok tarzında sanat eseri yapanlar (Onun aşırı yöntemlerini kullanmasalar bile, anlık güdülere kendilerini teslim etmenin gerekliliği konusunda hemfikirdirler.) 'Eylem Resim' (Action Painting) başlığı altında toplanabilirken, rengin farklı tonlarıyla ruh hallerini açığa vuran Mark Rothko'nun resim anlayışında resim yapanlar ise, 'Boyasal Alan Resmi' başlığı altında toplanabilmektedirler. Bu başlıklar arasındaki köprü ise, salt kendiliğinde anlamını bulan sanat anlayışlarıdır. Bir bütünün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında hatırı sayılır bir pay bırakır.<sup>141</sup>*

Bu anlayışta, bütünsel mantıksal bağlamda kavranabilir bir bütünlük yerine, açıklanmamış, tarif edilmemiş, kararlaştırılmamış bir bakış açısı ve belirsizlikler yansıtılmaktadır. Yaşanılan dönemin sunduğu belirsizlik, düzensizlik, kararsızlık hayatımızın her alanında bireyi etkilerken, resim sanatında da değişime açık, yorumlanabilir, geliştirilebilir, bitmek bilmez çeşitliliğe olanak sağlayan, eserlerin üretilmesini sağlamaktadır. Bu sayede çalışmada ki bütün parçaların, birbirlerinden ayrı olarak, rastlantısal düzen ve doğaçlamalarla bir bütün oluşturdukları düşünülmektedir.

<sup>140</sup> Lynton, 37.

<sup>141</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 132.



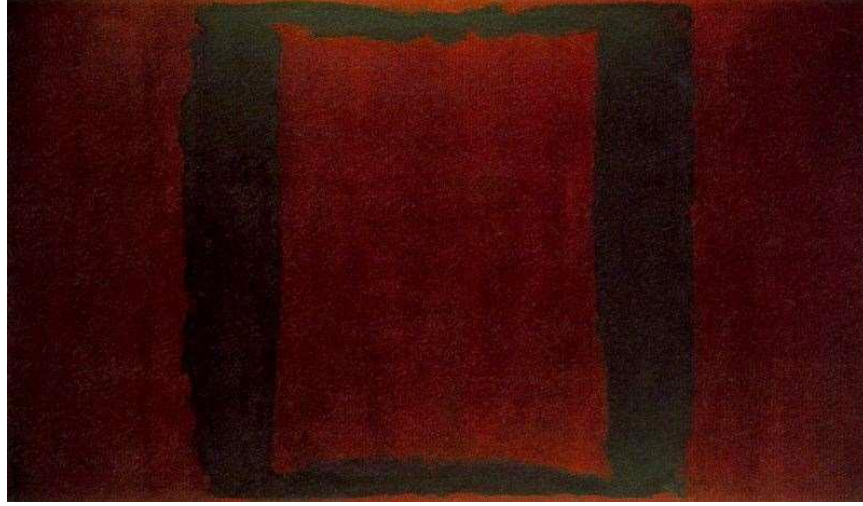


**Resim 2.17.** Jackson Pollock, Numara 1-1948, 1948, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 173x264cm, New York, Modern Sanat Müzesi.

Jackson Pollock'un yere serilen geniş tuvaler üzerine boyaları, bazen altı delik bir kutudan, bazen de bir sopayı boya kutusuna sokup çıkardıktan sonra tuvale değıdirmeden üzerine akıttığı bilinmektedir. Tuvalin her yerinde dinamik bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üzerine gelmiş boyalar, ilginç bir görsel derinlik oluşturmaktadır.

Böylelikle, sanatçının hareketlerini, boyanın izleriyle ortaya koyan ve belli bir zaman içinde yaptığı tüm hareketleri kaydeden bir alan olmaktadır. Pollok'un hareketleri düzenlidir, ancak bu düzenin anlaşılması zordur.<sup>142</sup> Bu yöntemin içsel yaşantının doğaçlama yoluyla dışavurumu olduğu düşünülmektedir. Böylece akılcılaştırılmış yöntemden uzaklaşarak, içsel yaşam ve öznellik önem kazanmıştır.

<sup>142</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (Çev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yay., İstanbul 2005, 75.



**Resim 2.18.** Mark Rothko, Kestane Rengi Siyah, 1959, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 105x180cm, Londra, Tate Modern.

Rothko'nun resimlerinde gösterişe kaçan abartılı bir sadelik vardır. Büyük dikdörtgen tuvalde karşıt renkler uyum içinde birbirine karışmaktadır. Rothko'nun bu resimlerde yaptığı her şeyin sütun benzeri formların, geniş düz alanların ve lekelerin hoş bir belirsizlikle birlikte, resme bir geçirgenlik kazandırmaktadır.<sup>143</sup> O da diğer soyut ekspresyonist sanatçılar gibi duygularını tuvale aktarmıştır.

Aşırı güzellik ve duygusallıktan, ölüme varana kadar çeşitli temaları işlemiş ve konu ne olursa olsun her resminde, olayları sıra dışı ve trajik bir bakış açısı ile ele almıştır. Bir resmin duygulara hitap etmesini sağlayan unsurun rengin kendisi değil, bir ustanın elinde biçimlenmiş hali olduğu düşünülmektedir. Soyut Ekspresyonizmin parçacılık ilkesinde ise, kompozisyonu oluşturan parçaların birbiriyle ilişkileri değil, tuval yüzeyini kapsayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasıdır. Bu tür bir kompozisyon anlayışı, Soyut Ekspresyonist ressamların her birinin kendine özgü soyut temelli resimsel diline karşın paylaşılan ortak bir özelliktir.<sup>144</sup>

Ekspresyonizm ve soyut ekspresyonizm resimlerinde içten gelen dürtülerin, dışa yansımaları bulunmakta ve biçimlerin düzenlenişi de aynı duygusal dürtülerin yönlendirdiği biçimde gerçekleşmektedir. Bu sebepten dolayı, resimlerin kurgulanışını sanatçının duygu yoğunluğuna, üslubuna ve kişisel anlayışına göre değerlendirmek gerektirir.

<sup>143</sup> Bürger, 54.

<sup>144</sup> Lynton, 227.



Soyut Ekspresyonist sanatla birlikte, Avrupa'nın sanatın merkezi olma konumu, gittikçe zenginleşen Amerika'ya geçmeye başlamıştır. Pop Sanat İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlamış, tüketim kültürünü ve zihniyetini gözler önüne sermiş ve reklamı adeta yüceltmıştır. Pop sanatçılar yüksek kültür, alt kültür ayrımı yapmaksızın tüketicilerin gündelik yaşamdan aldıkları sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde kullanarak, yeniden anlam kazandırmaktadırlar.

## 2.5. HAZIR NESNE KULLANIMIYLA KURULAN PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ

Toplumsal, politik, teknolojik, kültürel, ekonomik bütün değişimler neticesinde oluşan; parçalanma, yabancılaşma, belirsizlik, dağılma gibi olgular çerçevesinde değişen ve kendi içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan modern insan, montaj, asamblaj, fotomontaj, aktarma, bütünleme, tekrarlama, çoğaltma tekniklerini kullanarak, değişik imgeleri, farklı malzeme ve tekniklerle oluşturma yöntemine yönelmektedir.

Ortak çalışma becerisi, kullanım nesnelere yer verilmesi, ölçüğe olan ilgi, sanatla teknolojinin birleşmesi, el yapımı ile sanayi üretimi arasında kurulan diyalog, siyasal ve toplumsal bilinç, katmanlı uzamsal gönderme dizgelerinden yararlanılması ve özel ile kamusal olanı kaynaştırma yeteneği, günümüz sanatçıları arasında kurulabilecek bağların yalnızca birkaçıdır.<sup>145</sup>

İki boyutlu düzlemde üç boyutlu nesnelere değişik yönlerden gösterildiği, parçalandığı, fonksiyonlarını yitirdiği ve kolaj tekniğinin uygulandığı Kübizm sanatta köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Kübizmde biçimi tek tek parçalayan anlayışın, günümüz sanat oluşumlarının değişik yaklaşımlarıyla, biçimin farklı görünümünü ve çeşitli biçimlerini bir araya getirerek parçalı bir bütün görünümüne ulaşmaktadır. Brague'ın gazete parçalarını resme eklemesi, Picasso'nun figürleri keskin geometrik hacimli parçalara ayırması, Gris'in cam ve ayna parçalarını resme eklemesini Duchamp'ın hazır nesnelere takip etmektedir. Duchamp'ın, sanatçı, sanat eseri ve izleyici pozisyonunu değiştirdiği günden beri, hazır nesnelere sınırsız müdahaleye uğrayarak izleyiciye sunulmaktadır. Duchamp sonrasında sanat nesnesi olarak ortaya

<sup>145</sup> Nancy Atakan, "Rauschenberg'den Hatoum'a", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 100 Güz, 2006, 208.

çıkan hazır nesnelere, Man Ray ile birlikte, dönüşüme uğramış nesne yani 'object transformed' halini almaktadır.<sup>146</sup>

Günümüz çalışmalarında, bir bütünü parçaları arasındaki uygunluk yerine, parçalara ayrılmış bir bütünlük olduğu düşünülmektedir. Bütünlük kavramının artık; dağınıklığa, tesadüfe, değişime, kendi kendine oluşuma paralellik gösteren kolaj mantığıyla uyum sağlamaktadır. Kolaj, asamblaj gibi teknikler sayesinde artık bütün nesnelere sanat oluşumunu biçimlendirmede kullanılmaktadır. Birbirinden değişik öğeler, bir araya getirilerek farklı anlamlar oluşturulmaktadır.

Schwitters genellikle hayatına etki eden çeşitli nesnelere oluşturduğu kolaj ve asamblaj çalışmalarında, hayatın rastlantılardan ve farklı parçaların bir araya gelmesinden oluştuğuna dikkat çekmektedir. Hayatın içinden toplanan nesnelere sayesinde, gerçeklikten de kesitler yansıtan imgeler, karmaşık ve iç içe geçmiş bir bütünlük sunmaktadır. Eser, değişik imgelerin ve aynı türden parçaların yeni bir oluşum içine sokulmuş ortak birliktelikleri olarak görülebilmektedir. Gündelik hayattan çok sayıda parçanın olması, izleyicinin çalışmayı kendine göre belirli bir yönden incelemesine ve yorumlamasına olanak sağlamaktadır.



**Resim 2.19.** Kurt Schwitters, Noble Bayanlar İçin İnşaat, 1919, Asamblaj, 103x83,3, Los Angeles, Art Los Angeles County Museum.

<sup>146</sup> Lynton, 231.

Nam June Paik ise, düzenli ve ya düzensiz televizyon ekranlarıyla oluşturduğu çalışmalarında; görüntüyü aynı zamanlı olmadan baştan başlatarak, tekrar tekrar göstermektedir. Bu sayede biçimlerin parçalara ayrılarak tekrar bütünlük kazandırmaktadır.



**Resim 2.20.** Nam June Paik, Megatron/Matrix, 1995, Yerleştirme, Televizyon, Washington, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi.

Pierre Fernandez Arman'ın, sıralanmış, biriktirilmiş veya birleştirilmiş obje parçaları ya da hazır nesnelere oluşturduğu çalışmalarında ise, farklı alanlara ait nesnelere yeni bir yüzeyde birleştirilerek, yeni bir bütünlük meydana getirilirken, parçalar arasındaki bağ karışmakta ve çeşitlenebilmektedir. Çeşitli nesnelere oluşabilen çalışmalarında, parçalar aynı oluşumda birleştirmektedir.



**Resim 2.21.** Pierre Fernandez Arman, *Çivi Fetish*, 1963, Birikim, Kaynaklı Silahlar.

Kuzgun Acar'ın demir çivileri bir araya toplayıp, kaynak yaparak oluşturduğu heykellerinin yan yana gelen çok sayıda parça sayesinde kütle etkisi vermektedir. Gündelik yaşamdan alınan parçaların bu sayede yeni form ve devinim etkileri yaratarak yeni bir oluşuma etki etmektedir. “Çivileri kaynatmak için kümes tellerini şerit plaklar halinde kesiyor, çivileri telin boşluklarından geçiriyor ve başlarından birbirine kaynatıyordu. Son aşamadaysa bu parçaları kaynatarak bir bütün elde ediyordu.”<sup>147</sup>

Bir araya gelen çivilerle, kendi özelliklerini kaybetmeden, bazen geçirgen, bazen tamamen aralıksız oluşumlar elde edilmektedir. Bütün malzemeler eşit boyda ve aynı tür olsalar da, oluşan yapının monoton bir özelliğe sahip olmadığı, düzenli ve hareketli biçimler elde edilmektedir.

<sup>147</sup> Mehmet Ural, “Bir Heykeltraş, Bir Öncü”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 417, 1997, 27.



**Resim 2.22.** Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, Kaynakla Tutturulmuş Demir Çiviler.

## 2.6. ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKEL SANATÇILARININ ÇALIŞMALARINDA PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte güzel sanatlar alanında Türkiye’de önemli çalışmaların yapıldığını söylemek mümkündür. Yeni kurulan cumhuriyetin ilk yıllarında özellikle heykel sanatının kendine özgü bir gelişim süreci olmuştur. Bu durumda akla ilk gelen anıt heykellerdir. Türkiye’de sanatçı yetiştiren öncü heykel sanatçıları arasında Rudof Belling’in Atatürk ve İnönü heykelleri dönemin heykel anlayışına dair fikir sunmaktadır.

Belling’in yetiştirdiği en önemli Türk sanatçılarından bazıları, Zerrin Bölükbaşı, Hüseyin Gezer ve Yavuz Görey gibi isimlerdir.<sup>148</sup> Türk heykel sanatı yoğun olarak akademi içerisinde gelişme imkanı bulmuştur. Bunun birkaç sebebi olabilir. Öncelikle Müslümanlıkta heykel ve resmin yasaklandığına dair yorumlar ve bunun toplumun kültürüne yansımaları en önemli sebeptir. Heykel sanatının akademiye bağımlı gelişmesinin nedeni ise, tarihten gelen bir geleneğin yoksunluğundan dolayı devletin ancak üniversiteler aracılığıyla bu sanata destek olma imkanı olmasıdır. Bu durum ise, heykel sanatını politik müdahalelere fazlasıyla açık hale getirmiştir. Günümüzde ise

<sup>148</sup> Şenyapılı, 111.

heykel sanatını icra eden serbest sanatçılar olmasına rağmen, bu sanat dalı henüz tamamıyla akademiden bağıını koparamamıştır. Bu nedenle Türk heykeltıraşlarında belli bir akımın izleri görülmemektedir. Ortaya çıkan eserlerin eklektik bir tarz sergilediğini söylemek daha doğru olur.

Günümüz heykel sanatçılarından Rahmi Aksungur Türk heykel sanatına kattığı kendine özgü üslubuyla dikkat çekmekte. Heykellerinde yalın tasarımları ön plana çıkaran sanatçı, geleneksel malzemenin yanı sıra günümüz malzemelerini de tercih ediyor. Sergilerinde heykel - mekân ilişkisi kurduğu yerleştirmelerinin ortaya çıkardığı fiziksel ve tinsel etkilerle yeni deneyim alanları yaratıyor. Heykeltıraş ve akademisyen kimliğiyle çağdaş Türk heykel sanatının gelişimine önemli katkıları sağlamıştır.



**Resim 2.23.** Rahmi Aksungur, "Biber", 2014, kompozit heykel

Meriç Hızal, modern sanatın etkilerini sanatında göstermeye çalışırken aynı zamanda, özgün eserler vermeye çalışmıştır. Eserlerinde biçim ve kavramsallığı ilişkilendiren Hızal'ın çalışmalarında doğaya ait temalara sıkça rastlamaktayız. Formlarındaki geometrik dönüşümlere dair tanımlara karşı Hızal, bunun geometriye dönüş olamadığını şekil ve organik yapı arasındaki diyalektik ilişki olduğunu söylemektedir.<sup>149</sup> Aslında var olan geometrik forma dair Hızal da bir tanım ortaya koymaktadır. Biçim Hızal'ın eserlerinde heykelin iletişim aracı olarak görev yapmaktadır. Bir bakıma biçim Hızal için içeriğin bir simgesidir.

<sup>149</sup> Şenyapılı, 123.



Aynı simgesellik Remzi Savaş'ın heykellerinde de rastlamak mümkündür. Remzi Savaş'ın heykel üretiminin temelinde imge yaratma araştırmaları vardır.<sup>150</sup> Savaş nesnelere dünyasındaki anlamlı ve değerli bulduğu çağrışımlar üzerinde durmayı hedefler. Yani mekanı ve mekan içerisindeki konumları sorgulamaya çalışarak, biçim ve tanıdık gelen her türlü nesneye soyut anlamlar katarak kavramsal düzeye çıkarmaktadır. Nesnelere önce simgeleştirir, ardından simgeyi heykelle dönüştür. Dinamik bir yaratım sürecini uygular. Bu nedenle heykellerinde yapısal bütünlük, yani parça bütün ilişkisi dinamik bir simgeselliğe dayanır.



**Resim 2.24.** Remzi Savaş, Büst, Demir, 50x25x25, 2010.

Günümüz akademi dışı sanatçılarından Mehmet Aksoy'un heykellerinde daha belirgin bir tarz bulmak mümkündür. Aksoy çalışmalarında genellikle taş ve mermer gibi malzemeleri kullanır. Biçimsel olarak soyutlamaya başvuran sanatçı, mistisizme yorumlanacak eserler ortaya koymuştur. Ancak Aksoy'un heykelleri her şeyden önce anıtsal heykellerdir. Türkiye'deki heykel sanatının anıtsal geleneğinin dışına çıkamamış olmasının yanı sıra, kişisel, kültürel ve evrensel anlamda biçim ve içeriksel bağlamları güçlü bir şekilde yansıtabilmiştir. Bu sebeple zaman ve kültürel sınırları aşabilmiştir. Yine de çağdaş heykel sanatının geldiği aşama göz önüne alındığında, kendisini öncü konumuna getirecek bir seviyeyi yakalamadığı söylenebilir.

<sup>150</sup> Kıymet Giray, "Bir Yerde/Bir Zamanda", **Remzi Savaş**, *Emlak Sanat Galerisi*, Türkiye Emlak Bankası, Ankara 1998, 10.



**Resim 2.25.** Mehmet Aksoy, Şahmeran, 25cm, 1989.

Mehmet Aksoy gibi heykelde soyutlama tekniğini kullanan başka bir sanatçı da Mustafa Bulat olmuştur. Bulat akademi içerisinde yetişmiş çağdaş sanatçılardandır. Eserleri çok çeşitli türler barındırmaktadır. Anıtsal heykelciğin günümüzdeki önemli temsilcileri arasında gösterilebilir. Bulat, eserlerinde Anadolu kültürünün etkilerini çağdaş form ve kavramlarla yansıtmaya çalışır. Birçok Türk sanatçı gibi disiplinler arasındaki etkileşimi yansıtmaya çalışır. Figüratif ve non-figüratif heykellerinin yanı sıra kavramsal da yönelmiştir.

Bulat insan yaratisının arkeolojik geçmişi kadar, ayrıntılarda saklı kalan, fark edilmeden giden estetik tatlarını ve ilişkilerini sorgulamaktadır.<sup>151</sup> Mustafa Bulat'ın *Zaman-Mekan-İnsan*, *Zaman-Yaşam-Mekan* ve *Yaşam-Zaman-Mekan* adlı heykel üçlemesi disiplinler ve biçimler arası etkileşimin en tipik örneğidir. Bulat bu çalışmalarda farklı malzeme ve biçimsel özellikleri bir araya getirdiği gibi içeriksel derinliğe sahip olan bir kavramsal kompozisyon ortaya koymuştur. Eski Mısır kültürünün yansımaları görüldüğü gibi, Antik Yunan çağrışımları çağdaş soyutlama tekniğiyle sunulmaktadır. Üç çalışmanın odağındaki *zaman* kavramı eskiyi ve

<sup>151</sup> Bulat, 167.



günümüzde olanı bir araya getirme işlevi görmüştür. Her çalışma kendi içerisinde bir parça bütün ilişkisi taşıdığı gibi heykel dizileri arasında da kavramsal bir bütünlük doğmaktadır.



**Resim 2.26.** Mustafa Bulat, Zaman-Mekan-İnsan,40x50x30cm,2007

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

#### 3.1. BEKÂRET KAPISI

Heykelde parça bütün ilişkisi gerek kavramsal gerekse figüratif sunumlarla olsun, temelinde kompozisyon oluşturmaktır. Sanatın temel önermelerinden biri de sanatsal kaygıya dayanmak olduğu bilinmektedir. Sanatsal kaygı, sanatçının zihin derinliklerinde olan gizli bir imge değil, sanat eserinin kompozisyonunda kendini apaçık sunan bir öğedir. Sonradan, eserin ortaya çıkmasıyla oluşur. Peki, bu durumda sanatçı ne düşünerek eseri yaratır? Yaratım bir tasarım süreci ise bunun dayandığı bir idea olmak zorunluluğu yok mu? Sanatta tasarım süreci, imgenin oluşmasıyla oluşur. Yani malzemenin forma geçişinde, sanatçının zihninde oluşan anlamlar ancak eserin yaratım aşamasında meydana gelir. Tıpkı edebi bir metindeki metin yazar ilişkisi gibi, heykel ve heykeltıraş arasındaki ilişki de eş zamanlı oluşuma dayanır. Eser olmadan bir imgenin varlığından bahsedilemez. İdea olarak eserin düşüncedeki nüvesi, bilinç dışı düşüncelerin ve hayallerin karmaşık atmosferinde ortaya çıkar. Bu bilinç dışı öğeler ve hayaller ancak eserle birlikte bir imge dizgesinin içerisinde bilinç konusu fenomenlere dönüşürler. Dolayısıyla eserdeki parça ve bütün ilişkisi imgenin formel yansıması olarak okunmalıdır. İmge her ne kadar biçimsel bir düzenin duyumu olsa da bilinç dışı öğelerin en net algı düzeyidir.

“Bekaret Kapısı” adlı çalışmada bilinç dışının sürrealist bir yansımasının dışında, biçimlerin farklı kompozisyonlar içinde parça bütünlük ilişkisiyle yeni anlamların keşfine gidilmiştir. Boşluk kavramı vasıtasıyla bilinç dışı göndermelere yer verilmiştir. Eserin “Bekâret Kapısı” olarak isimlendirilmesi estetik sujeye ait imgenin perdesini tamamıyla aralamaktadır. Böylece imge daha görünür kılınmaktadır. Eserin seyircisine bu isimlendirme ile imge dikta edilmediğinde, birden çok bilinç dışı öğenin saldırısına açık olması olasıdır. Sözgelimi tepesinde anahtarını bulunduran tehlikelerle dolu bir cennet kapısını da çağrıştırabilir. Yine feminel bir üslupla yorumlanacak olursa, daha geniş yorumlama dizgesiyle, bekâret kapısını, kadının hayatındaki ataerkil düzenin en sade kurumuna giriş yapacağı bir kapı olarak da görülebilir.



**Resim 3.1.** Ekrem Yılmaz, Bekâret Kapısı, Mermer/Andezit, 93x57x52 cm, 2012.

Dış mekanın doğal ve tabii olanakları dikkate alınarak tasarlanan çalışmanın, genel biçim ve formsal yapısı; kütleli geometrik blokların deformasyonel şekillendirme yöntemi ile negatif-pozitif ilişkiler doğrultusunda oluşturulduğu görülmekte. Farklı dokulara sahip iki tür malzemenin bir arada kullanıldığı çalışmada; bütünlük ve denge ilişkisinin dikkate alındığını, dokular arasındaki geçişin farklı tekniklerle rahatlatıldığı anlaşılmaktadır. On dokuz parça bloğun birleşiminden oluşan heykel çalışmasıyla parça bütün ilişkisi de ortaya konulmuştur.

### 3.2. PUZZLE

Yapısal olarak heykel, parçalar ilişkisinin anıtsal formudur. Yapısal bütünlüğün temeli olan parçaların bir araya gelerek farklılaşması sanatsal görüntünün en dikkat çekici gizemidir. Kendi başına bir bütün olarak diğer bütünlerle aynı biçimde algılanan nesnelere sanatsal bir ilişkiyle bütünleşip farklılaşırlar. Bir puzzle'nin tüm parçaları aynı görünür ama bir puzzle'yi oluştururken farklılaşırlar; her bir puzzle parçası bireysel bir işlev kazanır. Minimal bir bütünleşme görüntüsü dahi en derinlikli bir yoğunlaşma olarak ortaya çıkar.

Sanatsal yapının görselliği ile dilsel anlatım arasında sıkı bir bağlantı vardır. Tıpkı bir düşüncenin sade ve gösterişsiz bir dille ifadesi edilmesi güzel bir söylem olarak kabul edilebileceği gibi, heykel ya da resimde de sadelik, yalınlık, açık ifade sanatsal bir anlam taşıyabilir. Sanatsal yapıt karmaşık olmayan bir görsellik ile daha soyut bir kavramsal düzeyi yakalayabilir. Tıpkı Maleviç'in nesnelere sade görsel tasviri ile "saf sanatsal duygu üstünlüğü"nü yakalanabileceğini düşünmesi gibi, sanat yapının yüce değerler çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir. Sanat yapı için yüce değer görsel algının üzerinde yaratmış olduğu "saf duygular" olarak düşünülebilir. Puzzle bir parçalar bütünüdür. Parçanın tek başına köşesiz ve geometrik bir şekli andırmayan biçimi bütünü oluştururken bir forma ve geometrik bir oluşma kavuşur. Böylece puzzle parçasının nihai amacı bir bütüne ulaşmaktır. Burada form nesnenin aynı zamanda amacıdır yani özüdür.

Anıtsal heykellerin bir diğer bütünlük ilişkisi birer enstalasyon olmaları bakımından içinde bulunduğu mekan ile ortaya çıkar. Yerleştirmede merkezi konumda olan eserdir, ancak bu merkezi güçlendiren yardımcı unsurlar esere algısal bir bütünlük katar. Konumlandığı yerin mekansal ilişkisi, yarattığı bakış açısı, kendinden önce orada var olan nesnelere ve peyzaj olarak etrafın düzeni bir bütünün parçası halinde düşünülmesi gerekir.



**Resim 3.2.** Ekrem Yılmaz, Puzzle, Traverten, 340x90x90 cm, 2014.

### 3.3. KERASUS

Kerasus, Latince kiraz anlamına gelen *ceressos* kelimesinden türemiştir. Romalılar döneminde Giresun ili için bu kelime kullanılmıştır. Yani kiraz anlamına gelen Kerasus Giresun'un eski isimlerinden birisidir. Bu çalışmada da hem kiraz salkımının hem de Giresun haritasının soyutlama yöntemiyle yansması görülmektedir.

Çalışma yukarıya doğru sarkıtılmış kiraz salkımını göstermektedir. En üste kiraz rengini yansıtan bir kare bulunmaktadır. Bu kare bir dalda sarkan kiraz tanesinin henüz bütüne bağlı olma ısrarını göstermektedir. Bir kiraz tanesinin ancak kendi dalında yaşamını sürdürebileceği gerçeği gövdenin tepesine yerleştirilerek ifade edilmiştir. Yapıt eşit ölçülere sahip karelerden meydana gelmektedir. Bu aynı dalda bulunan kiraz tanelerinin birlikteliğini göstermektedir. Öte yandan Giresun iline ait bir isim olması nedeniyle Giresun'un coğrafi sınırları temel alınmıştır. Yine anlam olarak, bir arada bulunan kareler, hem Giresun'daki kiraz bahçelerini hem de Giresun'un içindeki yerleşim bölgelerini temsil etmektedir. Bir bakıma Giresun bir kiraz dalına benzetilerek anlatılmıştır.

Çalışma genel olarak bakıldığında bir anıt heykel çalışmasıdır. Anıt heykeller sergilendiği ya da yerleştirildiği mekanla hem tarihsel hem de ekolojik olarak bir bağ kurar. Çalışmanın hem fiziki yapısı itibarıyla hem de kavramsal ifadesi bakımından tarihsel ve çevresel bağlantıları göz önünde bulundurulmuştur. Bu bakımdan yapıtın parça bütün ilişkisi birçok yönden değerlendirilmesi gerekmektedir. Yapıt izleyicinin algısal süreçlerinde birçok bağlama karşılık geleceği için anlaşılabilirlik olanağına sahiptir.

Çalışma 2015 yılında tamamlanmış olup ana malzemesi mermerdir. Ölçüleri 370x290x150 cm standartlarındadır. Bu çalışmada da önceki Puzzle çalışmasında olduğu gibi eşit parçalardan oluşan bir yapı vardır. Ancak bu çalışmadaki parçaların bütün içerisinde özgün anlamları vardır. Aynı şekilde her iki çalışmada parçalar bir araya gelip bütün oluşturması belli bir amaca yöneliktir. Bütün tüm parçaların ereksel varlığıdır.



**Resim 3.3.** Ekrem Yılmaz, Kerasus, Mermer/Marble, 370x290x150 cm, 2015.

## SONUÇ

Modern, postmodern ve hatta klasik sanat olsun, genel anlamda sanat ürününe ait parça bütün ilişkisi, zamandan ve sanatsal anlayışlardan bağımsız bir ögedir. Klasik sanatta, karakteristik olarak figürün ön plana çıkarılması, kullanılan malzemeler itibariyle parça bütün ilişkisi daha görünür hale gelmiştir. Modern sanatla birlikte sanat alanında ortaya çıkan özgürleşme, sanat eserlerinin çeşitliliğine yol açmıştır. Oysa eserlerin belli nitelikleri halen daha devam etmiştir. Heykel sanatı bağlamında değerlendirildiğinde devam eden figüratif tarz modern sanat ve klasik sanat arasındaki ortaklığı ifade etmektedir. Her iki sanat biçiminde de nesneye bağlılık hakimdir. İzlenimcilikle birlikte kendi özgün üslubunu oluşturmaya çalışan Modern sanat, sanata yansıyan duygu ve bu duygunun yansıtma tarzını değiştirmiştir. Sonrasında İzlenimciliğe karşı olarak gelişen Dışavurumcu gelenek ise, duygu ve düşüncelerin farklı üsluplarla ifade edilmesini sağlamıştır. Ancak her iki akımın ilkesel olarak Modern sanata uyumu tartışılmaz. İzlenimcilik doğayı doğrudan yansıtmaya çalışan eserler üretirken, Dışavurumculuk bu yansıtma işini ifade etme biçimi olarak değiştirip esere duygu durumlarını ve ruh hallerini katmıştır. Modernizm sürekli devam eden bir süreç olması bakımından toplumsal değişimlerle birlikte tarihin derinden sarsan olaylarının etkisiyle sürekli yeni anlayışlara açık kapı bırakmıştır. Bu nedenle çoğu kişi tarafından Postmodernizm, Modernizme ait bir olgu olarak düşünülür. Buna rağmen Modernizm ve buna bağlı olarak Modern sanatın Postmodern düşünceden farklı olan net bir tanımını da yapmak mümkündür.

Modern sanatın sınırları belli ve modern düşüncenin tüm hâkim ilkelerini çağrıştıran bir yapısı vardır. En belirgin tanımının içerisinde rasyonellik, bilimselci ve evrensellik kavramları vardır. Bu kavramların sorgulanmasıyla Postmodern denilen süreç ortaya çıkmıştır. Postmodern sanatla birlikte somut nesnelere üzerinden algılanan parça bütün ilişkisi artık kavramsal bir boyuta geçmiştir. Duchamp'ın heykel sanatının en belirgin kurallarını değişime uğratan, Kırık Kol Öncesi ve Çeşme gibi hazır nesneye dayanan çalışmaları heykel sanatında hazır nesnenin varlığı kavramsal bir varoluşa dönüşerek heykelin her yerde sergilenebilecek bir sabit nesne olma durumunu ortadan kaldırmıştır. Postmodernite ile birlikte sanatta kavramsallık ayrıca sanat biçimleri arasındaki keskin sınırları ortadan kaldırmıştır. Heykel artık dinamik bir varlığa



dönüşmüştür. Enstalasyon, yeryüzü sanatı, performans gibi sanat biçimleri içerisinde birçok sanat biçimi barınır olmuştur. Böylece heykel sanatı da varlık bulacağı alanlara formel değişimlere uğrayarak katılmıştır. Ancak bu gelişmelere rağmen heykel sanatı hiçbir zaman tam anlamıyla Postmodern sanatın ilkelerine teslim olmamıştır. Günümüzde çok farklı formlarda heykel yapma olanağı olmasına rağmen, heykeli diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliği kendi içerisinde hem geleneksel, hem klasik ve hem de modern unsurlar barındırmasıdır. Heykel halen daha satılabilir, elde edilebilir ve meta özelliğini taşıyan bir sanattır. Ancak kavramsal sanatla birlikte izleyicinin algı sınırlarını genişleten ve zorlayan bir boyuta da ulaştığı söylenebilir.

Kavramsal sanatın düşünülen aksine, heykel sanatının izleyicisini de değiştirmiştir. Artık heykel sanatı daha elit bir zümrenin zevklerine hitap eden bir sanat haline gelmiştir. Kavramlarla oluşturulan bir parça bütün ilişkisi, sadece kavramsal düşünmenin olanakları dahilinde anlaşılabilir. Oysa Postmodern sanatın en önemli iddialarından biri sanatı tüm toplumsal kesimlerin beğenisine sunmaktır. Bu iddia kavramsal sanatla birlikte geçersiz hale geldiği net bir şekilde görülmektedir. Üstelik heykel sanatı için düşünüldüğünde, kendi izleyici kitlesini genişletmenin tek olanağı geleneksel ve klasik formları kullanmaktır. Bugün de heykel sanatının geniş kitlelere ulaştığı alanlarda, belirgin bir biçimde geleneksel ve klasik formlar göze çarpmaktadır.

Buraya kadar anlatılanlar sadece heykel sanatına dair bir evrim sürecini ifade etmemektedir. Heykelin dönüşümü, ayrıca parça bütün ilişkisinin zamana ait formlarla yeniden üretildiğini göstermektedir. Bir sanat eserinde parça bütün ilişkisini yorumlamak için yapısal bir gözle bakmak gerekir. Eser bir bütündür. Ancak bu bütünlük, eserin duyum sınırlarıyla değil, algı sınırlarıyla yorumlamak gerekmektedir. Klasik ya da figüratif heykellerde duyumsal haz görüntüdeki işçiliğe karşı hayranlıkla ölçülmektedir. Ancak klasik üslupla yapılmış bir heykelin ancak yapıldığı dönemde duyumsal haza cevap verdiği düşünülebilir. Zaman faktörü esere yeniden okumalar kazandırabilir. Bir eser eski dönemler de yapılmış ise, onun bir de simgesel bir anlamı vardır. Bu simgesel anlamın derinliğinde insanlığa ait antropolojik, tarihsel, felsefi ve dinsel veriler bulunabilir. Bu bakımdan eser günün sanatsal kavrayışıyla yeni bir bütünlük algısına kavuşabilir. Bir bakıma eser yapıldığı dönemde kendi başına bir bütünlük olsa da çağdaş zamanın algısıyla yeni bir bütünlüğün parçası haline gelebilir.

Bir Davut heykeli kendi döneminde heykelin birleşenleri ve zamanın toplumsal algısına göre parça bütün ilişkisi barındırır. Oysa çağdaş izleyici için Davut heykeli yeni anlam katmanlarına sahiptir. Bu anlam katmanlarının içerisinde heykel artık çağın algısına göre parçaya dönüşmüştür.

Parça bütün ilişkisinin ikinci dönüşümü ise, çağdaş eserlerin yaratım ve sunuş sürecinde belirlenir. Bu belirlenim dinamik bir şekilde süreklilik gösterir. Çağdaş heykel sanatçısı kendi simgesel yapısını geniş bir kavramsal ağ üzerinde kurar ve eserini seyircinin de katkı sunması için sergiler. Sanatsal tavrın ve hazın değişmesi, izleyici beklentisinin doyumsuzluğu ile ilişkilendirilebilir. Çağdaş seyircinin yaşadığı tatminsizliğin farkında olan sanatçı, bu açlığın giderilmesi için eserini Rodin'in yaptığı gibi yarım bırakır. Eğer eser figüratif olarak tamlık gösteriyor ise, sanatçı, kavramsal olarak izleyici tatminsizliğini gidermek için esere yoruma açık anlamlar ve simgeler ilişirmiştir. Bu iliştilen anlam ve simgeler klasik üslubun aksine duysal değil, algısaldır. Ancak algıda fark edilebilecek bir noksanlık bırakılır ve bunun seyirci tarafından tamlanması istenir. Dolayısıyla eserin parça bütün ilişkisi ancak ve ancak seyircinin dahil olmasıyla tamamlanır. Eser sadece kavramsal olarak algılandığında bir bütünlüğe erişir.

Modern sanata dair parça bütün ilişkisi, salt figüratif bir zemine indirgenemez. Bütünlüğün parçaları arasında eserin kendisi sadece bir parçadır. Daha doğrusu eser bütünü simgesel görünümüdür. Eksik ve yorumlanarak tamamlanmaya muhtaçtır. Sanatın kavramsal boyuta taşınması birçok kültürel deneyimi gerektirdiğinden dolayı disiplinler arası bir formu ifade eder. Böylece estetik hazın sınırları tatmin edilemeyen bir belirsizliğe dönüşür. Bu sınır tamamen izleyici özelliğinde algısal dünyasının derinliğine göre çizilir. Demek oluyor ki, modern sanatın öznesi seyircidir. Öte yandan seyirci aynı zamanda modern sanat eserinin yaratıcısıdır. Çünkü esere nihai bütünlüğü veren izleyicilerin ortak algısıdır. Modern sanat sadece yeni bir sanat öznesi yaratmamıştır, aynı zamanda tüm sanat tarihini sürekli yeniden yazacak olan seyirciyi de meydana getirmiştir. Zaman faktörü sanatta artık daha önemli bir mevzi kazanmıştır. Bir bakıma çağdaş sanat düşüncesinde, sanat eserinin sürekli yeniden bir üretime tabi olduğu görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akçaoğlu, Zeliha, “Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernizm”, *Anadolu Sanat*, Bahar 2004, Sayı: 15, 115.
- Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, Cilt no: XII, 337.
- Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, Cilt: XXII, 101-102.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, Sel Yay., İstanbul 2012.
- Appignanesi Richard ve Garratt, Chris, *Herkes İçin Postmodernizm*, (Çev.: Doğan Şahiner), Milliyet Yayınları, İstanbul 1998.
- Atakan Nancy, Rauschenberg’den Hatoum’a, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 100 Güz, 2006.
- Battistini Matilde, *ArtBook Picasso*, (Çev.: Cemal Kaan Emek), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2001.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, (Çev. Ahmed Cemal), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yay., İstanbul 1995.
- Bilge, Nilgün, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul 2000.
- Bitmez, Mehmet Hakan, “Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri” İstanbul 2008. <http://www.eskop.com/skopbulten/tezler-modern-cagda-kolaj-asamblaj-montaj-gibi-teknik-ve-anlayislarin-heykel-sanatina-etkileri/3006>, Erişim Tarihi: 12.08.2016.
- Boardman, John, *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*, (Çev.: Gürkan Ergin), Homer Kitapevi, İstanbul 2005.
- Bourriaud, Nicolas, *Postprodüksiyon*, (Çev.: Nermin Saybaşıllı), Bağlam Yayınları, İstanbul 2004.

- Bulat, Mustafa, *Modern Sanatta Soyutlama*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2014.
- Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Danto, Arthur C., *Sanat Nedir*, (Çev.: Zeynep Baransel), Sel Yay., İstanbul 2015.
- Dastarlı, Elif, “Fazlanın Reddi, Örtük Olanın Arzusu ve Zamanın Ruhu, Rodin” (*Bilim ve Gelecek Aylık Bilim, Kültür ve Politika Dergisi*, 7 Renk Basım Yayın, İstanbul Temmuz 2006, Sayı: 29.
- Demirkol, C. Vedat, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008.
- Eco Umberto, *Açık Yapıt*, (Çev. :Tolga Esmer), Can Yay., İstanbul 2016.
- Eco Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Kitap, İstanbul 2012.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, Cilt: I, 665.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, Cilt No: I, 452.
- Ekici, A., “Bilim ve Sanat: Aklın Halleri”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 100 Güz, 2006, 379.
- Eroğlu, Özkan, *Plastik Sanatlar Sözlüğü*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2013.
- Erzen, Jale, “*Mondernizm Sonrası Sanat*”, Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul 1993.
- Fischer Ernst, *Sanatın Gerçekliği*, (Çev.: Cevdet Çapan), Sözcükler Yayınları, İstanbul 2012.
- Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003.
- Giray, Kıymet, “Bir Yerde/Bir Zamanda”, *Remzi Savaş, Emlak Sanat Galerisi*, Türkiye Emlak Bankası, Ankara 1998, 9-15.
- Gombrich E.H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.

- Gombrich, E.H, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul 2004.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1999, s. 43.
- Gökpınar, Sevil, “Şiddetin Karşısına Sevgiyi Koymak”, *Sanat Çevresi*, İstanbul Mart 1990, Sayı: 137, 44-46.
- Greenberg, Clement, “*Modernist Resim*” *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi: 1840-1990*. (Çev.: Doğan Şahiner), Haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Habermas, Jürgen, “*Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje*” *Postmodernizm*, (Der. Necmi Zekâ), Kıyı Yayınları, İstanbul 1990.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.: Sungur Savran), Metis yayınları, İstanbul 1999.
- Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev.: Fatih Tepebaşılı), Deki Yay., İstanbul 2007.
- Hodge, Susie, *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, (Çev.: Emre Gözğü), Domingo Yay., İstanbul 2014.
- Huntürk Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Kınay, Cahid, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993.
- Kuspit Donald, *Sanatın Sonu*, (Çev.: Yasemin Tezgiden, Metis Yay., İstanbul 2005.
- Lessing, G. E. Laocoon, (Çev.: Suut Kemal Yetkin), *Dün ve Yarın Tercüme Külliyyatı*, Vakıf Yay., İstanbul 1935.
- Little, Stephen, *İzmler Sanatı Anlamak*, (Çev.: Derya Nüket Özer), Yem Yayınevi, İstanbul 2008.
- Lloyd, Jill, “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı: Dışavurumculuk”, (Çev.: Celal Üster), *Yirminci Yüzyıl Sanatı*, Sayı: 16, Sanat Kültür Antika Yay., İstanbul 2000.

- Lynton Noerbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul 2009.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Sadi Öziş-Cevat Çapan), Remzi Kitapevi, İstanbul 2004.
- Moran Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- Palmer Lisa Mary, *François Chaussende, Alberto Giacometti Yazıları*, (Çev.: Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Picasso, “*Picasso Konuşuyor*”, Der. Dore Ashton, (Çev.: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz), Ütopya yayınları, Ankara 2001.
- Poirier, H., “Picasso- Einstein: Çağdaş Devrim Sürecinde İki İsim”, (Çev.: Kaya Özsezgin), *Artist Dergisi*, Sayı: Kasım, 27.
- Read, Herbert, *Modern Sculpture A Concise History*, (by G.S. Thames and Huston), Printed and bound in Singapore, Graphics 1998.
- Rodin, Auguste, *Düşünce Kırılımları*, (Çev.: Ayşegül Sönmezay), Alkım Yayınları, İstanbul 2006.
- Şahiner, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2006.
- Şenyapılı, Önder, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş., Ankara 2003.
- Tanilli, Server, *Uygarlık Tarihi*, Adam Yayınlar, İstanbul 2003.
- Tansug, Sezer, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993.
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2008.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2008.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2004.
- Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2007.
- Ural, Mehmet, M., “Bir Heykeltraş”, Bir Öncü, *Milliyet Sanat*, Sayı: 417, 1997, 27.

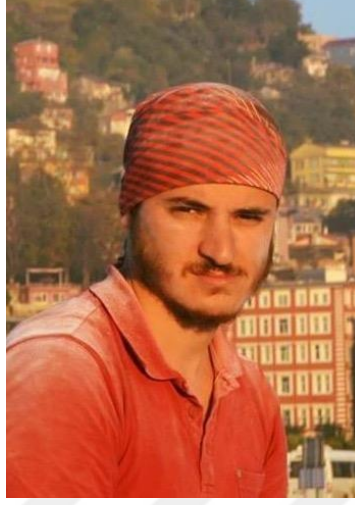
Worringer, Willhelm, “Soyutlama ve Empati”. *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler”*, Seçkisi: 1840-1990. (Çev.: Doğan Şahiner, Haz. Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Yamaner, Güzin, “Postmodernizm ve Sanat”: *Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım*, Ankara 2007, <https://www.yumpu.com/tr/document/view/15730944/postmodernizm-ve-sanat-mimari-sinema-edebiyat-tiyatro-tasarm->, Erişim Tarihi: 25.10.2016.

Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Yay., İstanbul 2006.

Yılmaz, Mehmet, *Modernden Post-Moderne Sanat*, Ütopya Yay., Ankara 2013.



**ÖZGEÇMİŞ****EKREM YILMAZ**

Erzurum Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Heykel Bölümü

Tel: 0544 445 60 66

mail: [e.ylmz@windowslive.com](mailto:e.ylmz@windowslive.com)

**KİŞİSEL BİLGİLER**

Doğum Tarihi :04.09.1986

Doğum Yeri :ZONGULDAK

Medeni Durum : Evli

Askerlik Durumu :Tamamlandı

**EĞİTİM BİLGİLERİ**

Lisans : 2006/2010 Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim İş Öğretmenliği

Yüksek Lisans : 2012-TC Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Heykel Anabilim Dalı



## ETKİNLİKLER

- 1.Giresun Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu (Koordinatör)-**2015**
- 1.Giresun Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu Heykel Çalışması/**Giresun-2015**
- 7. .Portakalçiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Heykel Çalışması /**Sapanca-Sakarya-2015**
- 9.Yeşil Yayla Kültür, Sanat ve Çevre Festivali (GOLA) Çevre Duyarlılık Projesi Heykel Çalışması /**Ardeşen-Rize/2014.**
- 6.Portakalçiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Heykel Çalışması /**Sapanca-Sakarya-2014.**
- 5.Akademiada Uluslararası Sanat Etkinliği Taş Heykel Workshop Çalışması / **Lefkoşa-Kıbrıs 2014.**
- 5.Portakalçiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Heykel Çalışması /**Sapanca-Sakarya-2013.**
- 4.Akademiada Uluslararası Sanat Etkinliği Taş Heykel Workshop Çalışması / **Lefkoşa-Kıbrıs 2013.**
- Erzurum Atatürk Üniversitesi 2013 Bahar Şenlikleri Workshop Heykel Çalışması /**Erzurum-2013.**
- Çankırı Karatekin Üniversitesi Plastik Sanatlar Çalıştay-ı- Tuz Heykel Workshop çalışması /**Çankırı-2010.**

## SERGİLER

- 7. .Portakalçiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Sergisi (Heykel) /**Ankara-2016**
- Sanatta Varoluş (Heykel) Mustafa Kemal Kültür Merkezi, Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi / **İstanbul-2014.**
- BEN-ME Resim Heykel Sergisi, Art 212 Sanat ve Kültür Platformu / **Bodrum-Muğla-2014.**
- 5.Akademiada Uluslararası Sanat Etkinliği Kapanış Sergisi (Heykel)/ **Lefkoşa - Kıbrıs -2014.**
- 5.Portakalçiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Sergisi (Heykel) /**Ankara-2014.**
- Sanatuar Resim-Heykel Sergisi Swisotel Büyük Efes Sanat / **İzmir-2013.**
- Erzurum Atatürk Üniversitesi 2012-2013 Yüksek Lisans Öğrencileri Resim-Heykel Sergisi / **Erzurum-2013.**
- Erzurum Atatürk Üniversitesi 2013 Bahar Şenlikleri Workshop Heykel Sergisi / **Erzurum-2013.**
- 4.Akademiada Uluslararası Sanat Etkinliği Kapanış Sergisi (Heykel)/ **Lefkoşa-Kıbrıs -2013.**
- May Fren Sistemleri Açılış Sergisi (Heykel) / **Bursa -2013.**
- Lösemili Çocuklar Yararına Resim Heykel Sergisi (Heykel) Ondokuz Mayıs Üniversitesi Tıp Fakültesi Dekanlık Fuayesi / **Samsun-2012.**
- Çankırı Karatekin Üniversitesi Dekanlık Fuayesi Heykel Sergisi/ **Çankırı 2010.**

- Ondokuz Mayıs Üniversitesi Mezuniyet Sergisi / **Samsun-2010.**
- Ondokuz Mayıs Üniversitesi Tıp Fakültesi Dekanlık Fuayesi Heykel Sergisi / **Samsun- 2009.**

## KİŞİSEL SERGİLER

- Ondokuz Mayıs Üniversitesi Atakum Eğitim Fakültesi Dekanlık Fuayesi Heykel Sergisi / **Samsun-2009.**

## YARIŞMALI SERGİLER

- Erzurum Verem Savaşı Derneği, Veremle Savaş Ulusal Ödül Heykelciği Tasarım Yarışması Sergisi- 3.lük Ödülü / **Erzurum-2013.**
- 30. Turgut Pura Vakfı Resim/Heykel sergisi (Heykel) İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi / **İzmir-2011.**
- 70. Devlet Resim/Heykel Sergisi (Heykel) Cer modern / **Ankara-2010.**
- 5. Kahramanmaraş Sütçü İmam Resim/Heykel Sergisi (Heykel) **Kahramanmaraş-2008.**