

Doğrudan Yontma: Modern Heykelin Temel İnşa Taşı ve Sanatsal Devrimi

Direct Carving: The Cornerstone and Artistic Revolution of Modern Sculpture

Burçin Ünal, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, 0000 0002 2773 8115

Özet

Bu makale, 20. yüzyıl heykelinde sanatsal bir devrim yaratan doğrudan yontmacılık tekniğini, estetik ve felsefi boyutlarıyla incelemektedir. 19. yüzyıl akademik anlayışından kopuşu simgeleyen bu teknik, heykeltıraşın taş veya ahşapla aracısız çalışmasını, *malzemeye sadakat* ve *hissedilebilirlik* gibi ilkelere dayanan bir yaklaşımla sanatçının malzemeyle ilişkisini yeniden tanımlamasını ifade eder. Rönesans'a uzanan köklerine rağmen, 20. yüzyılda modern sanatın temel prensiplerinden biri haline gelmiş; Brancusi, Epstein ve Moore gibi sanatçılar öncülüğünde uluslararası bir etki yaratmıştır. Primitivizm ve Kübizm gibi akımlarla etkileşim içinde, akademik gelenekleri reddederek otantik üretim süreçlerini vurgulamıştır. "Modern olmak yontmaktır" deyişi, bu tekniğin modernizmin endüstriyel üretime karşı bireysel sanat pratiğini sahiplenmesiyle olan derin bağını özetler. Doğrudan yontmacılık, geleneksel malzemeleri (taş, ahşap) modernist kaygılarla (yüzey işçiliği, organik form arayışı) birleştirerek özgün bir yol sunmuştur. Sanatçıların malzemeyle ilişkisini derinleştiren, üretim süreçlerini dönüştüren bu teknik, sadece heykeli değil, malzeme ve süreç odaklanma prensibiyle diğer sanat formlarını da etkileyerek 20. yüzyıl sanatının bütüncül dönüşümüne önemli katkı sağlamıştır. Doğrudan yontmacılık, böylece modern heykelin evriminde biçimsel, kavramsal ve teknik bir dönüm noktasıdır.

Anahtar Sözcükler: Doğrudan yontma, modern heykel, modernizm, 20. yüzyıl sanatı, Brancusi, malzemeye sadakat, ilkelcilik

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Heykel, sanat tarihi, modern sanat.

Abstract

This article examines direct carving, a pivotal technique in the development of 20th-century sculpture. Involving the sculptor working directly with hammer and chisel on stone or wood, this method fundamentally reshaped the artist's relationship with the material, becoming a core philosophical approach based on principles such as *commitment to material integrity* and *palpability*. Although its roots can be traced back to the Renaissance, direct carving became a fundamental principle of 20th-century modern art, emerging as a reaction against 19th-century academic practices. Prominent artists like Brancusi, Epstein, and Moore spearheaded an international movement championing this technique. It signified a break from academic tradition, advocating for the artist's complete authorship and resonating with modernist movements like Primitivism and Cubism. The adage "to be modern was to carve" underscores its deep ties to modernism, reflecting a preference for individual, authentic practice over industrial production. Consequently, direct carving offered a unique synthesis, combining traditional materials (stone, wood) with modernist concerns (surface articulation, organic form, individual production). This technique deepened artists' material engagement, transformed production processes, and significantly shaped modern art. In conclusion, direct carving represents a critical juncture—formally, conceptually, and technically—in the evolution of 20th-century sculpture. Its impact extended beyond sculpture, influencing other art forms through its emphasis on material and process, and thereby contributing significantly to the comprehensive transformation of 20th-century modern art.

Keywords: Direct carving, modern sculpture, modernism, 20th-century art, Brancusi, truth to materials, primitivism.

Academical Disciplines/Fields: Sculpture, art history, modern art.

- Sorumlu Yazar:** Burçin Ünal.
- Adres:** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Ankara.
- E-posta:** burcin.unal@hbu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 08.07.2025
- doi:** 10.17484/yedi.1616983

Geliş tarihi: 10.01.2025 / Kabul tarihi: 27.06.2025

1. Giriş

20. yüzyıla kadar heykel, öncelikle katı bir form veya kütle sanatı olarak kabul edilmiştir. Genellikle insan figürleri başta olmak üzere canlı formları taklit eden bir temsil ortamı olarak görülen heykel, sert veya plastik malzemelerin üç boyutlu sanat objeleri halinde işlendiği sanatsal bir form olarak da tanımlanmıştır (Rogers, 2023). Katı ve dayanıklı malzemelerin kullanımı nedeniyle heykelin “kalıcılığı” ve “anıtsallığı” da sıklıkla vurgulanan özellikleri olmuştur (Potts, 2012, xiiv). Bununla birlikte, heykel genellikle temsil ettiği biçimi mümkün olduğunca natüralist bir şekilde sunma becerisiyle değerlendirilmiştir (Rankin ve Hodgins, 1979, s. 3).

Bu geleneksel/akademik heykel anlayışının bir süredir geçerliliğini yitirdiği ve pek çok çalışmayı tanımlamak için yetersiz kaldığı açıktır. Bu duruma sanat tarihçisi Rosalind E. Krauss'ın (1979) *ikonik*¹ makalesi “Genişletilmiş Alanda Heykel”e (Sculpture in the Expanded Field) atıfta bulunarak değinmek gerekirse bu alan Duchampçı hazır-nesneler, Yeni-Dada hareketi, enstalasyon ve arazi sanatı gibi kategoriler tarafından yeniden şekillendirilmiş, kabaca 1960'lardan başlayarak heykel, mimari ile mimari olmayan ve peyzaj ile peyzaj olmayan arasında ikircikli bir konum edinerek disiplinlerarası bir nitelik kazanmış ve farklı sanat formlarının özelliklerini içeren melez bir yapıya bürünmüştür. Geleneksel heykel anlayışının sorgulanmasıyla başlayan ve Krauss'ın işaret ettiği *post-medyum* çağa evrilen sürecin ilk adımları ise, 20. yüzyıl dönümünde uluslararası bir nitelik kazanan modern sanat/modernizm ile atılmıştır.

Güzel sanatlarda geçmişten kopuş ve eşzamanlı olarak yeni ifade biçimleri arayışı olan modernizm, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar, özellikle de I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda sanatta bir deney dönemini teşvik etmiştir (Kuiper, 2023). MoMA'nın müdürü Glenn D. Lowry'nin (2013) ifadesiyle modern sanat büyük bir deney olarak başlamış ve öylece devam etmiştir (s. 12) ve modernist sanatçılar, modern dünyayı safça yansıtacak bir yol bulabileceklerine inanarak, bir zamanlar öylesine değer atfedilen temalar yerine biçim, teknik ve proselere odaklanmışlardır (Tate, t.y.-a).

Akademik heykel anlayışından, yani gelenekten bir kopuş anlamındaki *modern heykelin* ortaya çıkışı da bu sürecin bir parçasıdır. Modern sanat anlatısını şekillendiren en önemli isimlerden biri olan ABD'li eleştirmen Clement Greenberg (1961), bu durumu, “Heykel, birkaç asırlık unutulmuşluğun ardından yeniden ön plana çıkmıştır. Rodin’le başlayan geleneğin modernist uyanışıyla canlanan heykel, şimdi de resmin ellerinde, ona yeni ve çok daha geniş ifade olanakları sunan kazandıran bir dönüşüm geçiriyor” (s. 40) diye açıklar. Greenberg’e göre bu dönüşüm, heykelin resimden etkilenecek daha soyut, biçimsel ve özerk bir yapıya kavuşmasını ifade etmektedir.

Bu dönüşümde, *doğrudan yontma* (Fransızca *taille directe*) tekniğinin payı, genel kanının aksine, oldukça önemlidir. Heykeltıraşın bir taş veya ahşap bloğa doğrudan temas eden çekiç ve keski ile çalıştığı bu yontma tekniği (Ruth, 2016), 20. yüzyılın ilk yarısında modern olmakla eş görülmüştür. Basit bir yöntem tercihi olmanın ötesine geçen doğrudan yontmacılık, malzemeyle kurulan otantik ilişkiyi ve sanatçının bireysel ifadesini vurgulaması nedeniyle, Ekspresyonizm ve Kübizm gibi pek çok modernist akımın temel prensipleriyle örtüşmüştür. Nitekim, Dada, Sürrealizm, Neo-Ekspresyonizm ve Biyomorfizm gibi çeşitli sanatsal ifade yaklaşımlarını benimseyen çağdaş ve sonraki nesil sanatçılar arasında da yaygın olarak kabul görmüştür.

Günümüzdeki modernist anlatıda modern heykel, en az soyutlama kadar, hatta ondan da önce doğrudan oymacılık üzerinden tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, sanat tarihçisi Penelope Curtis'in “modern olmak, yontmaktır” ifadesi, doğrudan yontmacılığın modern heykel sanatındaki merkezi konumunu çarpıcı bir şekilde özetlemektedir (Curtis'ten aktaran Droth 2018, s. 184). Bu ifade, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve hızla yayılan doğrudan yontma tekniğinin, modernizmin özünü yansıtan bir felsefeye dönüştüğünü vurgulamaktadır.

Robin Peck'in (2004) belirttiği gibi, “Modernist heykelin 20. yüzyılın ilk on yıllarındaki gelişimi, son on yılların yaşlanan sanatı için uygun bir konudur” (s. 40). Ancak bu konu, Türkçe literatürde yalnızca *uygun* değil, aynı zamanda ertelenmiş bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır. Bu eksikliğin birkaç nedeni bulunmaktadır: Türkiye’de sanat tarihi eğitiminin uzun süre ağırlıklı olarak mimari ve geleneksel sanatlara odaklanması, modern heykel konularının periferide kalmasına yol açmıştır. Ayrıca Batı kaynaklarının sınırlı çevrilmesi, kavramsal çerçevelerin yerleşmesini zorlaştırmış; uygulamalı sanat eğitiminin teoriyle

1 Krauss'ın *ufuk açıcı* (seminal) makalesi, modern heykelin gelişimini Rodin'den Smithson'a uzanan bir çizgide ele alır ve heykelin anıtsal mantığındaki erozyona dikkat çeker. Ayrıca Avgikos'un (1998) belirttiği gibi, Postmodernizmi haritalandıran ve onun eklektik yapısını tanımlayan ilk metinlerden biridir.

yeterince desteklenmemesi de eleştirel üretimi sınırlamıştır. Sonuç olarak, modern heykel ya da taş/ağaç heykel üzerine yazılan tez ve makalelerde doğrudan yontmacılığa ya hiç değinilmemekte ya da yalnızca teknik bir ayrıntı olarak yer verilmektedir. Bu bağlamda, Selinay Keten'in (2023) "Nedir bu sanat terimi? Direct Carving" başlıklı genel okuyucuya yönelik olduğu anlaşılan çevrimiçi yazısı, konuyu doğrudan ele alan ender Türkçe kaynaklardan biridir.

Bu tespit ışığında, mevcut araştırmada doğrudan yontmacılığın modern heykel sanatındaki yeri ve önemi, kapsamlı bir literatür taraması yoluyla incelenmektedir. Çalışma kapsamında, konuyla ilgili İngilizce ve Fransızca akademik yayınlar, sanat tarihi kitapları, eleştirel makaleler ve sanatçı biyografileri analiz edilmiş; tarihsel ve karşılaştırmalı yöntemler kullanılarak doğrudan yontma tekniğinin gelişimi ve modern heykel üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Bu noktada araştırmanın önemli bir sınırlılığı belirtilmelidir: Bu makale, doğrudan Türk sanatı ya da modern Türk heykeline odaklanmamakta; bu alanlara dair spesifik örnek veya çözümleme sunmamaktadır. Bunun temel nedeni, çalışmanın öncelikle doğrudan yontma tekniğini uluslararası sanat tarihindeki kuramsal ve tarihsel bağlamıyla ele almayı amaçlamasıdır. Ayrıca, bu tekniğin Türk heykelindeki yansımalarını incelemek, kapsamı itibarıyla başlı başına ayrı bir araştırma konusunu gerektirmektedir. Bu bağlamda, mevcut çalışma gelecekte bu yönde yapılacak araştırmalar için kavramsal bir zemin oluşturmayı hedeflemektedir.

2. 19. Yüzyıl Batı Heykeli ve Akademik Gelenek

Genel anlamda modernizm revizyon, değişim hatta terk etme ile eş anlamlıdır (Meecham ve Sheldon, 2004, s. 2) ve "kahraman sanatçıların çalışmalarında yenilikçi, biçimsel atılımlar arayışlarının ve dolayısıyla akademik değerlerin reddinin katıksız tarihi" (Meecham, 2018, s. 1) olarak görülür. Bu doğrultuda modern heykel, ancak reddettiği şey, yani 19. yüzyıl akademik heykel anlayışı temelinde layıkıyla anlaşılabilir.

16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar akademilerde ulusal bazda kurulan sistem, eğitim yetkisi de dahil olmak üzere her birinde temsil edilen sanatların profesyonel bir şekilde düzenlenmesi anlamına geliyordu. Her ulusal akademi, sanatsal siparişlerin verildiği ve yıllık Akademik sergilerde eserlerin seçildiği ve değerlendirildiği bir merkez olarak faaliyet göstermiştir (Blunt 1981'den aktaran Fowler, 2007, s. 199). Barlow'un (2016) ifade ettiği gibi "Akademi, sanatta devlet kontrolünün bir aracıydı" (s. 50). 19. yüzyıl Avrupa'sında en önemli profesyonel sanat toplulukları, Fransa ve İngiltere'de sırasıyla 1648 ve 1768 yıllarında kurulan Kraliyet Sanat Akademileridir (Rosenfeld, 2004). Bunlar içinde Fransız Akademisi özellikle önemlidir: Bu kurumla birlikte Paris, İtalya'nın Rönesans döneminde oynadığı rolü üstlenerek Avrupa'nın sanat başkenti haline gelmiş ve 18.yüzyıldan itibaren Fransız sanatı Avrupa'nın zirvesine yerleşmiştir (Josephson, 1996, s. 51).

Bu doğrultuda 19. yüzyıl Avrupa sanatı, büyük ölçüde Fransız Kraliyet Akademisi'nin öncülüğündeki akademik gelenek tarafından şekillendirilmiştir.² Bu gelenek, en üstte tarih konulu resimlerin yer aldığı bir türler hiyerarşisine³ ve Neoklasik bir tarza dayanmaktadır. Yaklaşık 1750–1830 yılları arasında Avrupa ve Kuzey Amerika'da egemen sanatsal ifade biçimi olan Neoklasizm⁴, klasik sanat ve mimarinin yeniden canlanmasına dayanır. Antik Yunan ve Roma sanatına referans veren bu estetik anlayış, uyum, açıklık, ölçülülük, evrensellik ve idealizmi temel değerler olarak öne çıkarır (Irwin, 2024).

İdeolojik temelleri esasen Alman sanat tarihçisi J. J. Winckelmann (1717–1768) tarafından atılan Neoklasizm, onun antik Yunan heykellerinde gördüğü *soylu sadelik* ve *dingin ihtişam* ilkelerine öykünür. Winckelmann'a göre sanatta *saf güzelliğe* ancak bu idealleştirme yoluyla ulaşılabilirdi⁵ (Josephson, 1996, s. 52). Neoklasik sanatçılar, Greko-Romen mitlerini, İncil öykülerini ve tarihsel olayları *görkemli* konular olarak işleyerek ahlaki mesajlar verebiliyor, çağdaş meseleleri alegorik biçimde yorumlayabiliyor ve bu sayede sanatla entelektüel bir içerik sunabiliyorlardı (Josephson, 1996, s. 53). Antiklik, Avrupa'da giderek modern sosyal, ekonomik ve siyasi kaygıların ele alınmasında etkili bir mecra hâline gelmiş, bu durum da

2 Öyle ki; modernizmin geleneksel-modern kutuplaşması üzerinden yapılandırılan genel anlatısı, sanatsal normların ve değerlerin biricik merkezi olarak Paris'in perspektifinden yapılagelmiştir (Denis ve Trodd, 2000, s. 4).

3 17. yüzyılda Avrupa'daki büyük sanat akademileri tarafından geliştirilen türler hiyerarşisi, *grande genre* (büyük tür) olarak bilinen tarihsel konulu resimlerin en üstte yer aldığı bir sistem ortaya koyar. Tarihsel resimleri portre, tür (janr) resmi, manzara ve natüremort izler.

4 Geç Neoklasizm ise 1870'lere kadar devam etmiştir.

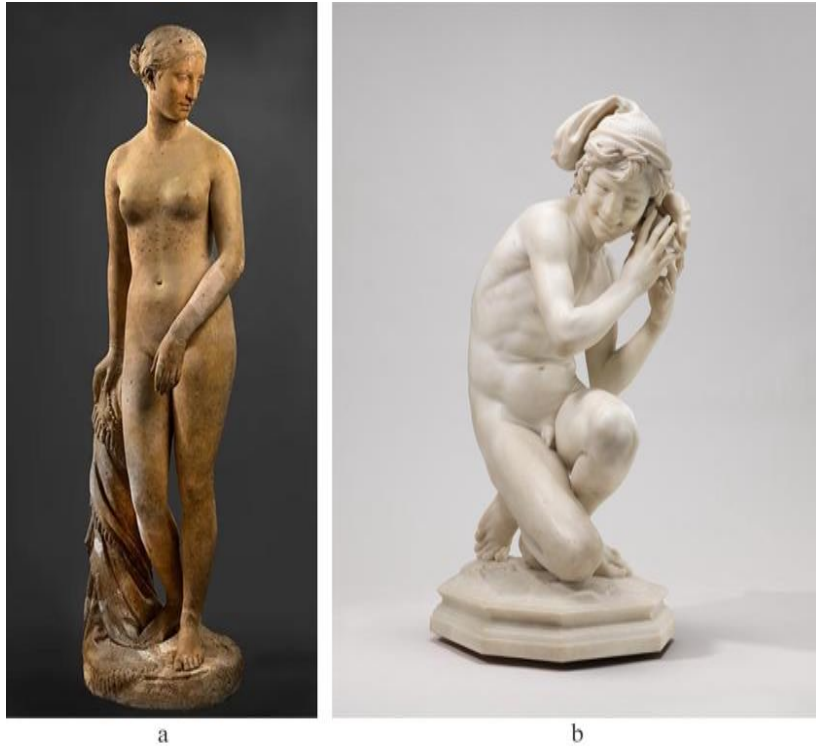
5 Ancak bu kez Rönesans Neoplatonizminin yaptığı gibi Yunanlıların felsefesini değil, Yunan sanatının dış hatları taklit ediliyordu (Josephson, 1996, s. 52).

Neoklasik tarzın Avrupa'daki sanat akademileri tarafından benimsenmesine zemin hazırlamıştır (Palmer, 2011, s. 1; Strickland, 2007, s. 68).

Akademik geleneğin bu denli belirleyici olduğu bir ortamda, Fransız Akademisi (*École des Beaux-Arts*) gibi kurumların düzenlediği halka açık yıllık sergiler, 19. yüzyıl Batı dünyasındaki heykeltıraşlar üzerinde büyük bir etki yaratmış; aristokratik himaye sisteminin yerini alarak akademik beğeni normlarını şekillendirmiştir. Bu sergiler aracılığıyla Akademiler, kahramanca ama ölçülü bir Neoklasizmi teşvik etmiş; görkemli mitolojik konuların yanı sıra modern yaşamdan ve modern edebiyattan alınan temaların da sanatta yer bulmasına olanak sağlamıştır (Western sculpture, 2000).

Jean-Baptiste Carpeaux'un (Fransız, 1827–1875) *Napoliten Balıkçı Çocuk'u* (*Neapolitan Fisherboy*) ve Hiram Powers'ın (Amerikalı, 1805–1873) *Yunan Köle'si* (*Greek Slave*), bu estetik ve ideolojik çerçevenin iki belirgin örneğini temsil eder. Carpeaux'un klasik konuları natüralist bir heykel diliyle işleyen ve bu yönüyle Neoklasizm ile modernite arasında bir köprü kuran üslubu, kendisine hayranlık duyan Auguste Rodin'in sanatına da zemin oluşturmuştur (Kuiper, 2023; Zimonjic, 2014). Sanatçının 1858'de Akademi'de sergilenen bu ilk başyapıtı, Napoli'de yaptığı gözlemlere dayanır. Bir dizinin üzerine çökmüş, sol kulağına bir deniz kabuğu tutarak onu dikkatle dinleyen erkek çocuğu, natüralist bir gerçekçilikle yontulmuştur (Gontar, 2004; Virginia Museum, t.y.) (Görsel 1b).

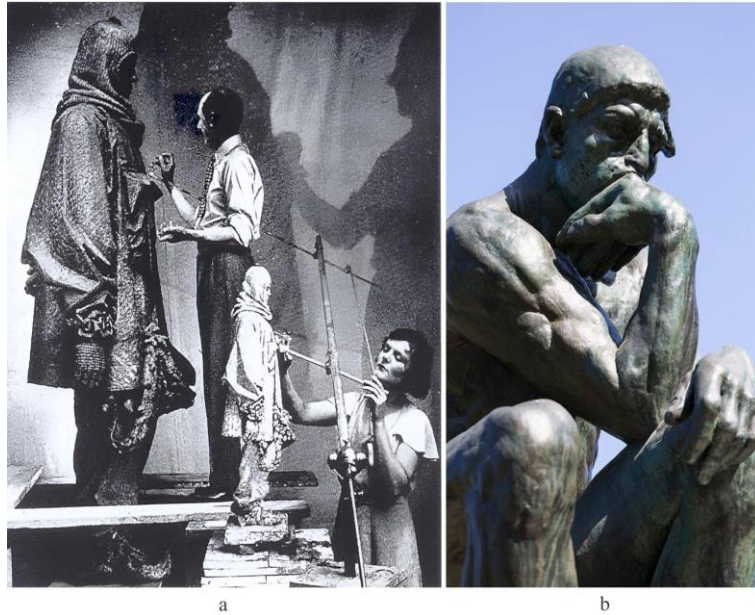
Hiram Powers'ın *Yunan Köle'si* (Görsel 2a) ise, İstanbul'daki bir köle pazarında satılan Yunanlı bir kadını, idealize edilmiş bir güzellik anlayışıyla ve çıplak şekilde betimleyen gerçek boyutlu bir mermer heykeldir (bkz. Görsel 1a). Edebi bir kaynaktan değil sanatçının düş gücünden beslenen bu eser, Batı'nın hem Yunan bağımsızlık savaşlarına hem de Osmanlı haremine dair hayranlığıyla birleşerek büyük bir popülerlik kazanmıştır (Samuels, 1992, s. 174–175). 1847–1857 arasında Amerika ve Avrupa'da çıktığı turnede büyük ilgiyle karşılanan eser, Powers'a hem maddi kazanç hem de çok sayıda kopya siparişi kazandırmıştır (The Hudson River, 1985, s. 6). Carson'un (2016) açıkladığı üzere bu kopyalar, heykelin üretim sürecinde *işaretleme* adı verilen mekanik bir yöntemle, modellerle birebir benzerlik elde edilecek şekilde ve pek çok çırağın katılımıyla üretilmiştir.



Görsel 1. a) *Greek Slave* (*Yunan Köle*), Hiram Powers, 1843, alçı döküm, 66.8 x 45.6 x 27.3 cm. (Smithsonian American Art Museum, 2024). b) *Pêcheur napolitain à la coquille* (*Napoliten Balıkçı Çocuk*), Jean-Baptiste Carpeaux, 1857, mermer, 92 x 42 x 47 cm. (National Gallery of Art, 2024).

Her iki heykel de—özellikle Carpeaux’nunki—Fransa’da ve genel olarak Batı dünyasında, İkinci İmparatorluk döneminde⁶ beğeni yönelimlerinin daha özgür ve daha natüralist bir üsluba kaydığını ortaya koyar. İngiliz yazar Hall Caine, 1890’da şu gözlemi yapar: “Her tarafta, her sanatta, müzikte, tiyatrodan, resimde ve hatta heykeltıraşlıkta, eğilim Romantizme doğrudur” (aktaran Link, 2004, s. 43). Genellikle *romantik natüralizm* olarak adlandırılan bu eğilim, klasik idealizmin yerini duygusal ifade, bireysellik, yüzeysel hareket ve natüralist gözleme bırakan bir sanat anlayışını temsil eder. Akademik heykele karşı en önemli alternatif olarak öne çıkan bu üslubun en büyük temsilcisi, Fransız heykeltıraş Auguste Rodin (1840–1917)’dir.

Rodin, 20. yüzyılın eşiğinde dünya çapında bir üne kavuşmuş, *modern zamanların Michelangelo’su*, *bir heykel devi*, *ilham veren dehşetin cisimleşmiş hâli* gibi tanımlarla anılmıştır (Bazin, 2023). 1800’lerin sonu ile 1900’lerin başını kapsayan üretim sürecinde, modern heykelin gelişimini etkileyen radikal biçimsel ve kavramsal yenilikler ortaya koymuştur (Görsel 2b). Néret’in (1995, s. 7) ifadesiyle, “Rodin’in selefleri Houdon ve Carpeaux kili ruhani veya psikolojik biçimlere sokmuşlardı; ancak Rodin’de yeni olan, içsel gerçekliğin en karışık ve çelişkili tutkularını somutlaştırma kapasitesiydi.” Heykel yapma sürecinin izlerini düzeltmemeyi veya gizlememeyi tercih eden Rodin, ayrıca eller gibi vücut parçalarından bağımsız heykeller yaratmasıyla da zamanının geleneklerine meydan okumuştur. Greenberg’e (1961, s. 140) göre Rodin, İzlenimciliğe öykünerek heykellerinde ışığın yüzeydeki etkisini ve biçim çözme işlevini de araştırmıştır. Bu nedenlerle Rodin, klasik akademik heykel anlayışının sonunu ve modern heykel pratiğinin başlangıcını simgeleyen dönüşümsel bir figür olarak kabul edilmektedir.



Görsel 2. a) İngiliz heykeltıraş Charles Sargeant Jagger (1885–1934)’ın asistanı ve işaretleme makinesiyle çekilmiş stüdyo fotoğrafı. © Charles Sargeant Jagger (Jagger, 1933’ten aktaran Curtis, 1999, s. 74). b) *Le Penseur* (*Düşünen Adam*) detayı, Auguste Rodin, 1880’de modellenmiş, 1904’te dökülmüş, bronz, 189 x 98 x 140 cm, Musée Rodin, Paris (Musée Rodin, t.y.).

3. Gelenekten Kopuş ve Rodin Karşıtlığı

20. yüzyılın başına gelindiğinde Rodin’in ünü ve saygınlığı küresel ölçekte kabul görmüş durumdaydı. Ancak bu geniş kabul, genç kuşak sanatçılar ve eleştirmenler arasında bir sorgulama sürecini de beraberinde getirmiştir. Bazı heykeltıraşlar ve sanat yazarları, özellikle Rodin’in üslubunu tanımlamak için kullanılan *Rodinesk romantik natüralizm*⁷ ifadesi üzerinden, bu tarzın artan baskınlığını ve temsil ettiği estetik anlayışı eleştirmeye başlamışlardır (Zilczer, 1981, s. 44).

⁶ İkinci İmparatorluk, (1852-70) Fransa’da İmparator III. Napolyon’un yönetimi altındaki dönemdir.

⁷ “Rodinesk romantik natüralizm” ifadesi, Rodin’in figüratif heykellerindeki duygu yoğunluğu, yüzeydeki dramatik izler ve anatomiye aşan içsel ifade arayışını tanımlar. Michelangelo etkili bu üslup, 19. yüzyılın ekspresif anlatımıyla birleşir. Bu tanım, modern heykelin dönüşümüne yönelik eleştirilerin merkezinde yer alır.

Rodin'in üslubuna yönelik hoşnutsuzluk, ona karşı gelişen eleştirilerin bir yönüydü. Diğer tarafta, iş bölümüne dayalı heykel üretim pratikleri de Rodin'in şahsında eleştiriliyordu. Yani "Rodin ve çalışma yöntemleri, genç kuşaktaki devrimin en büyük nedenlerinden biriydi" (Castel, 1982, s. 98).

19. yüzyılda başarılı bir heykeltıraş, popüler eserlerin çok sayıda, neredeyse birbirinin aynı versiyonlarını üreten büyük bir atölyenin yöneticisi konumundaydı (Chilvers, 2009, s. 209). Bu üretim modeli, Rönesans öncüllerinin izinden giden Rodin'in stüdyo sisteminde belirgin bir şekilde görülmekteydi. Casement'in (2024) belirttiği gibi, Rodin'in üretim süreci, çeşitli açılardan çizimler hazırladıktan sonra kil veya balmumundan bir model figür oluşturulmasıyla başlar, bu model daha sonra genellikle birkaç kopya halinde alçıya dökülürdü (s. 103). Heykeltıraşın bu aşamayı tamamlamasının ardından, kalan işler, taşı yontan veya metal döküm yapan asistanlar tarafından yürütülürdü; taş yontma işlemi, modelin aslına sadık kalınmasını sağlayan ve boyutun büyütülüp küçültülmesine olanak tanıyan bir *işaretleme makinesi* (pointing machine) ile gerçekleştirilirdi (Casement, 2024, s. 103). Özetle, Rodin eserlerinin modelini kendisi yapar, stüdyo sanatçıları ise bunları diğer ortamlara aktarma sürecini tamamlardı. Bu durum, 20. yüzyıl başlarında artan ticari taleple birleşince, disiplinli bir üretim hattını zorunlu kılıyordu (Curtis, 1999, s. 73). Rodin, bu kipin tipik bir örneği olarak, 30'lu yaşlarının sonunda kurduğu atölyesi aracılığıyla heykellerini geniş kitlelere ulaştırmıştı. Tıpkı dönemin birçok heykeltıraşı gibi, o da heykel yapımını işbirlikçi bir süreç olarak görmüş, kil modellerinin bitmiş heykellere dönüşümü için eğitimli dökümcüler, oymacılar ve çok sayıda stüdyo asistanı istihdam etmişti (Victoria and Albert Museum, 2024). Baldwin (2012), Rodin'in iyi bir modelci olduğunu ancak mermer oymacılığının büyük kısmının asistanlarca yapıldığını, özellikle Charles Despiau ve Antoine Bourdelle gibi isimlerin bu süreçte rol aldığını belirtir (s. 39). Pignuolo (2023), 1893'te Rodin'in atölyesinde yaklaşık 50 kişinin çalıştığını aktarırken, Chilvers (2009) da Rodin'in modelaj aşamasına odaklanıp yontma işini yetenekli asistanlarına devrettiğini ve genellikle mermer eserlere son dokunuşları kendisinin yaptığını ifade eder (s. 209). Fransız mühendis Achille Collas tarafından 1836'da icat edilen pantograf benzeri Collas makinesinin, heykellerin farklı boyutlarda sayısız versiyonunun üretiminde kullanılması (Miller ve Marotta, 1986, s. 2), Curtis'in (1999) de işaret ettiği gibi, Rodin bağlamında bir *özgünlük* sorgulamasını gündeme getirmiştir (s. 73). Özellikle 1917'deki ölümünün ardından, sanatçının imzasını taşıyan pek çok eserin üretim sürecinde ne ölçüde bizzat yer aldığı ve piyasada dolaşan bazı eserlerin otantikliği, Casement'in (2024) da belirttiği gibi sahte dökümhane işaretleri taşıyan yetkisiz kalıplardan üretilmiş veya sonradan dökülmüş (aftercasts) bronz kopyalar nedeniyle ciddi bir tartışma konusu olmuştur (s. 45).

Bu heykel üretim modeli, Victoria dönemi İngiltere'sinin önde gelen sanat kuramcılarının ve düşünürlerinden John Ruskin (1819–1900) tarafından sert biçimde eleştirilmiştir. Endüstriyel üretime karşı emeği, zanaatkarlığı ve el işçiliğini savunan Sanatlar ve Zanaatlar hareketinin düşünsel öncülerinden biri olan Ruskin (1872/2017), 1872 tarihli eserinde şu ifadeleri kullanmıştır: "Eserin çamurda modellenmesi, makinelerle ve yardımcılarının elleriyle biçimlendirilmesi ve en sonunda heykeltıraşın (sözde) ona sadece yetersizliklerini düzeltmek için dokunması şeklindeki modern sistem, mermerde iyi bir eser üretmeyi fiziksel olarak imkânsız hale getirir" (s. 173). Ruskin, heykeltıraşın mermerle değil, kil üzerinden düşündüğü bu üretim anlayışını ağır biçimde eleştirmiştir.

Bu ve benzeri eleştirileri dile getiren tek kişi elbette Ruskin değildi; yüzyıl dönümünde bu tartışmalar özellikle Rodin üzerinden yoğunlaşmıştır. Örneğin, sanat kuramcısı Adolf von Hildebrand, 1917'de Rodin üzerine kaleme aldığı kısa bir yazıda, genç meslektaşlarının dile getirdiği eleştirileri yinelemiş ve *parçalanma* sorununa dikkat çekmiştir. Burada kastedilen, Rodin'in heykellerinde formun bütüncül bir yapıda değil, yüzeysel etkiler ve parçalı bir görsellik üzerinden kurulmasıdır. Hildebrand'a göre, Rodin'in eserleri bir tür dağınıklık sergilemekte, biçimsel bütünlükten uzaklaşmakta ve bu durum, Michelangelo'nun mermer oyma tekniğini yüzeysel biçimde taklit etmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Ona göre, heykelde anlam ve estetik etki, formun iç tutarlılığına ve taşın derinlemesine işlenmesine dayanmalıdır (aktaran Curtis, 1999, s. 77).

Rodin'in çağdaşı İngiliz heykeltıraş Hamo Thornycroft (1850- 1925) ise 1920'de bir modelleyici olarak Rodin'in aşılamaz bir adam olduğunu itiraf etmiş ama oyma sürecini profesyonel yardımcılara devrettiği için kinayeli biçimde onu yermiştir: "...cahil halkı etkiliyor ve onlara 'ne kadar harika', 'oymacılığı çok harika' dedirtiyordu. Ancak bu harika oymacılık onun ölümünden sonra da bir süre devam etti!" (aktaran Getsy, 2010, s. 174).

4. İkelcilik ve Doğrudan Yontma Tekniği

Zilcer'in (1981) belirttiği üzere, 19. yüzyıl sonu sanatsal düşüncesi önemli bir değişim arayışındaydı. Bir yandan akademik heykel sanatının katılığına yönelik genel bir memnuniyetsizlik, diğer yandan ise Rodinesk romantik natüralizmin artan baskınlığına dair bir sorgulama mevcuttu (s. 44). Bu iki eğilim, Batı dışı kültürlerle yönelik artan bir farkındalık ve takdirle aynı döneme denk gelerek nihayetinde ikelcilik (primitivizm) akımının doğuşuna zemin hazırlamıştır.

İkelcilik, tek bir sanatsal üsluba veya belirli bir sanatçı grubuna indirgenemeyen, aksine yirminci yüzyıl sanatının ve genel olarak modern düşüncenin gelişiminde önemli bir rol oynamış kapsamlı bir eğilimi ve kavramsal çerçeveyi ifade eder. Çeşitli tezahürleriyle modern sanatın hem pratiğinin hem de teorisinin temelini oluşturmuştur (Flam ve Deutch, 2003, xiii). Bu kavram, modern sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin estetik ve biçimsel özelliklerinden etkilenmelerini ve bu etkileşimi kendi sanatsal ifadelerine dahil etme çabalarını tanımlamak için sanat tarihi ve eleştirisinde yaygın olarak kullanılır. Batılı olmayan formların Batılı sanatçılar tarafından yeniden kullanılması ve yeniden yorumlanmasını ifade eden bir sanat tarzı olarak İkelciliğin ve onunla bağlantılı ikelci olguların tarihsel evriminin başlangıcı, Batı sanatında 18. yüzyıl gibi erken bir tarihe kadar geri gitmektedir (Arnold, 2020, s. 60). Bununla birlikte modern ikelcilik bir 20.yüzyıl fenomenidir: Bu yüzyılın başında Batı toplumu uygarlıklarının değeri konusunda artan kuşkulara sahipti ve modern ikelcilik bu artan keyifsizlik duygusuna bir tepkiydi (Geertz, 2004, s. 52). Bu tepki, Lemke'ye (1998) göre, estetik paradigmayı değiştirmede katalizör olarak ufuk açıcı rol oynamış ve bir paradigma değişimini başlatmıştır (s. 40). Öte yandan bu akım, Batı sömürgeciliğinin doruk noktasında gerçekleşmiş olması bağlamında ele alındığında, salt kültürler arası bir etkileşimin ötesinde, Batı'nın sömürgeci pratikleri çerçevesinde Batılı olmayan kültürel formları benimsemesi ve dönüştürmesi olarak da yorumlanmaktadır (Arnold, 2020, s. 60). Aynı noktayı vurgulayan Hiller'a (1991) göre Batılı sanatçılar Amerika, Afrika ve Okyanusya'dan elde edilen kolonyal mirastan faydalanmışlar, bu mirasla görsel bilgi dağarcıklarını, biçimsel araçlar repertuarlarını ve sanat kavramına yükledikleri anlamı zenginleştirmişlerdir (xiii).⁸ Bu çerçevede Curtis (1999), heykeltıraşları harekete geçiren Batı-dışı kaynakların türünün büyük ölçüde bir ülkenin kolonyal bağlantılarına ve müze koleksiyonlarına bağlı olduğunun altını çizmektedir⁹ (s. 83).

Konunun önemli bir yönü, ikelciliğin yalnızca sanatçıların "ikel" olarak nitelendirilen kültürlerin biçimsel öğelerini kullanmalarından ibaret olmayıp, aynı zamanda sanatın süreçlerine, anlamlarına, işlevlerine ve kültürün kendisine yönelik daha karmaşık bir tutumlar ağına işaret etmesidir (Flam ve Deutch, 2003, xiii). Newman'a (2003) göre, "Her sanat dönemi, her tarihi çağ gibi, geçmişe dair romantik bir hayale sahiptir" (s. 277) ve modern sanatçılar için bu hayal, büyük ölçüde "ikel" sanata yönelmiştir.

Bu bağlamda, Picasso'nun düşlediği biçim *Zenci heykeli* olmuş; Matisse'in nostaljisi İran'ın dekoratif geleneklerinde, Kandinsky ve Mondrian gibi soyut sanatçıların özlemi ise ikel tasarımın saflığında vücut bulmuştur. Brancusi tarihöncesi ve Afrika sanatında, Henry Moore Kolomb öncesi Meksika heykelinde, Lipchitz ise bir dizi ikel stilde kişisel bir romantizm bulmuştur (Newman, 2003, s. 277).

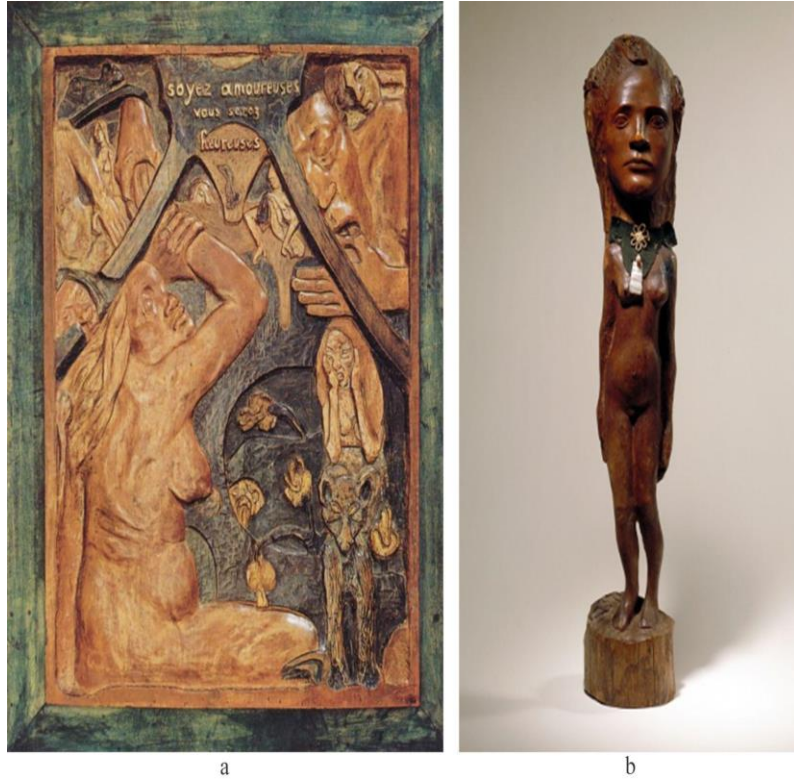
Bu etkilenme yalnızca formlarla sınırlı kalmamış, bu formların yapım süreçlerine ve kullanılan malzemelere olan ilgiyle de kendini göstermiştir. Özellikle Gauguin'in doğrudan yontmacılığa yönelimi, ikel sanatın biçimsel kaynaklarının ötesine geçen bir tavır temsil eder. Goldwater'a (1986) göre, Gauguin'in heykel ve gravürlerinde ikel sanatın en doğrudan etkisi, Marquesas Adaları'na ait ahşap ve kemik oyma motiflerinde görülür (s. 68). Bunlar arasında çömelmiş ata figürleri (tiki), yüzün stilize parçaları ve süslü sopa başları, kulak tıkaçları, taşlar gibi nesnelerden türetilmiş motifler yer almaktadır. Gauguin'in bu motifleri kendi üretimine adapte etmesi, doğrudan yontma sürecine duyulan ilginin biçimden çok yapım anlayışına yöneldiğini göstermektedir.

Bu tür yaklaşımların ardında yer alan bilgi düzeyi ise çoğu zaman sınırlıydı. Geertz'in (2004) belirttiği gibi, modern sanatçılar "yerli ya da kabile kültürleri hakkında ya çok az şey biliyorlardı ya da hiçbir şey bilmiyorlardı ve pek de umurlarında değildi" (s. 52). Lemke'nin (1998) gözlemine göre ise bu sanatçılar için "sadeligi, basitligi, barbarligi yakalama ve bunlari sanatlarına dahil ederek bir acimasizlik ve ucubelik elde etme çabasi, büyük ölçüde arzu edilen bir şeye erişme stratejisiydi" (s. 39). Dolayısıyla doğrudan yontma

8 Picasso'nun *Les Femmes d'Alger*'de Afrika maskeleri ve İber heykellerinden esinlenmesi, Gauguin'in Tahiti'deki yerel sanatla kurduğu etkileşim ya da Brancusi'nin Romen halk sanatı ve Afrika heykellerinden aldığı ilhamla form sadeleştirilmesi, bu kültürel mirasın modern sanatçılarca nasıl dönüştürüldüğüne dair somut örnekler sunar.

9 Örneğin Anglo-Amerikan Jacob Epstein (1880-1959), 1905'te Amerika Birleşik Devletleri'nden İngiltere'ye taşınmaya ve 1907'de bu ülkenin vatandaşı olmaya British Museum nedeniyle karar verdiğini ifade etmiştir (Brandon, 2017, s. 140).

yalnızca bir teknik değil, modernist sanatçının ilkel kültürle kurduğu ideolojik ilişkiyi dışavuran bir araç haline gelmiştir.



Görsel 3. a) *Soyez amoureuses, vous serez hereuses* (Âşık olun, mutlu olacaksınız), Paul Gauguin, 1889, boyanmış ahşap rölyef, 95x 75 cm, Boston (MA), Museum of Fine Arts. (Ruhrberg vd., 2012, s. 420). b) *Tahitian Girl* (Tahitili Kız), Paul Gauguin, ahşap ve karışık malzeme, 1896, 94.9 x 19.1 x 20.3 cm, Nasher Sculpture Center (Nasher Sculpture Center, t.y.).

Sembolizm ve Ard-izlenimcilik akımlarıyla ilişkilendirilen Paul Gauguin (1848–1903), 1890'larda Fransa'yı terk ederek önce Marquesas Adaları'na, ardından Tahiti'ye yerleşmiş ve ilkelci estetiğin modernist sanata entegrasyonunda öncü bir rol oynamıştır (Chilvers ve Graves-Smith, 2009, s. 260). Castel'in (1982) belirttiği gibi, Gauguin Avrupalı olmayan geleneklerin heykel zenginliğini takdir eden ilk sanatçılardan biri olarak öne çıkar (s. 95). Özellikle, Goldwater'ın (1986) analiz ettiği üzere, sanatçının *Nave Fenua* (Toprakların Gemisi) adlı eserinin sol kenarında Marquesan yüz stilizasyonları yer almakta; *Mana Tupapau* (Ruh Bekçisi) adlı litografisinde ise baş harflerinin hemen altında, Marquesas Adaları'na özgü burun ve ağız formları dikkat çekmektedir (s. 70). Bu detaylar, Gauguin'in yalnızca tematik değil, biçimsel düzeyde de yerli estetikle doğrudan ilişki kurduğunu göstermektedir.

Sanatçının ölümünden kısa süre sonra, 1906'da Paris'teki Salon d'Automne'da (Sonbahar Salonu) düzenlenen retrospektif sergisi, Gauguin'in on iki büyük totemik ahşap oymasını ilk kez sanat kamuoyuna sunmuş ve büyük etki yaratmıştır (Görsel 3a, 3b). Bu sergi yalnızca İlkelcilik akımının yükselişine işaret etmekle kalmamış; Henri Matisse ve André Derain gibi Fovistleri, Pablo Picasso gibi Kübizmin öncülerini ve Constantin Brancusi gibi doğrudan yontmaya yönelecek heykeltıraşları derinden etkilemiştir (Curtis, 1999, s. 83; Roe, 2015, s. 168). Bu etki, özellikle Picasso'nun *Les Femmes d'Alger* (Oyluklu Kadınlar, 1907) adlı tablosunun sağ tarafında sonradan eklenen iki figürde gözlemlenebilir. Goldwater'a (1986) göre bu figürlerdeki "açısalılık, daha öncekilerde hâlâ var olan zarafet kalıntılarının bile yokluğu ve ağır, daha koyu bir modelleme", sanatçının "ilkelin vahşiliğine dair romantik bir duyguya" sahip olduğunu ve Afrika sanatının bu çekim gücünde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir (s. 152). Bu estetik dönüşüm, Brancusi gibi sanatçılar tarafından daha da radikal biçimde yorumlanacak; doğrudan yontma tekniğiyle birleşerek modern heykelin temel yapı taşlarından birini oluşturacaktır.

5. Brancusi: Malzemeye Sadakat ve Soyutlama

Castel'in (1982) belirttiği gibi, "İlkelcilik, heykeltıraşların heykellerine yönelik biçimsel ve ikonografik tutumlarına yansıyan değişikliklerin arkasındaki tek güç değildir. Diğer yeni kaygılar nihayetinde Avrupalı olmayan kaynaklar kadar önemli olduğunu kanıtladı: *doğrudan yontma (la taille directe)* ve *malzemeye sadakat*, yani yontulacak malzemenin şekline, boyutuna ve fiziksel özelliklerine bilinçli bir şekilde saygı gösterilmesi" (s. 96-97). Nitekim 20. yüzyıl başlarında pek çok avangart sanatçı, Batı dışı sanat formlarının yanı sıra, malzemenin doğası ve doğrudan yontma pratiğine yönelerek modern heykelin dilini bu yeni değerler etrafında yeniden şekillendirmiştir.

Bu bağlamda, Paul Gauguin'in 1906'daki Salon d'Automne sergisinde yer alan büyük, totemik ahşap heykelleri yalnızca ilkelciliğin değil, aynı zamanda doğrudan yontmacılığın da yaygınlık kazanmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu sergiden etkilenen sanatçılar arasında, ileride "modern heykelin atası" olarak anılacak olan Rumen-Fransız sanatçı Constantin Brancusi (1876-1957) de bulunmaktadır. Brancusi'nin sanatı, bu sergiyle birlikte radikal biçimde evrilmiş, Batı sanatında figüratif temsili geride bırakarak soyut bir üsluba yönelmiştir. Sverakova'nın (2009) vurguladığı gibi, Brancusi "Batı'daki biçimiyle sanatta figüratif temsilin yerini alacak soyut bir üslup yaratanlar arasında şüphesiz en ön sıralarda yer alan" bir sanatçıdır. Brancusi, kendine özgü bir geometrizeasyon anlayışı geliştirerek, doğal formları nihai bir soyut yalınlığa indirgemıştır (Merriam-Webster, 2000, s. 226). Herrera'nın (2016) deyimiyle, "özünü elde etmek üzere doğayı adeta damıtmıştır" (s. 88). Bu yaklaşım, özellikle *Le Baiser (Öpüş, 1907-1908)* ve *L'Oiseau dans l'espace (Uzaydaki Kuş, 1923)* gibi yapıtlarında, formun özülle malzemenin doğallığı arasında kurulan yalın ve simgesel ilişkilerle belirginleşir.

Brancusi'nin heykelle kurduğu bu doğrudan ilişki, çocukluk döneminde ahşaptan çiftlik aletleri yontması ve 11 yaşında kendi yaptığı kemanla ses çıkarması gibi erken deneyimlerine dayanmaktadır. Bu sezgisel yeteneğini Bükreş, Münih ve Paris'te aldığı akademik eğitimle pekiştiren sanatçı, 1906 yılında Paris'te açtığı ilk sergiyle profesyonel sanat dünyasına adım atmıştır (Wolff, 2002, s. 267; Lipsey, 2011, s. 228).

Sanatçı için belirleyici kırılma noktası, 1907'de Auguste Rodin'in Paris'teki atölyesinde kısa bir süre çalıştığı dönem olmuştur. Bu deneyim doğrudan bir öğretici etkileşimden ziyade, Brancusi'nin kendi sanatsal yönelimini netleştirmesine yardımcı olmuştur. Lunday'in (2013) ifadesiyle, "Brancusi'nin aklında tamamen farklı bir heykel türü vardı ve bu, Rodin'in yüksek natüralizminden çok uzak bir şeydi" (s. 40). Rodin'in duygusal figüratif üslubu ve atölyedeki hiyerarşik üretim modeli, Brancusi'ye fazla süslü ve ikincil gelmiş; o ise daha yalın, özü arayan ve malzeme ile doğrudan temas kuran bir yaklaşımı tercih etmiştir. Nitekim bu kopuşu "Büyük ağaçların gölgesinde hiçbir şey yetişmez" (aktaran Lunday, 2013, s. 40) sözünü açıklamış ve Rodin'in etkisinden sıyrılarak özgün bir estetik yönelime geçmiştir.

Brancusi'nin bu yöneliminin ilk somut örneği, doğrudan yontmanın modern anlamda erken ve etkili uygulamalarından biri olarak kabul edilen *Le Baiser (Öpüş)* adlı çalışmasıdır (Görsel 4a) (Andreotti, 1993, s. 138; Cribb, 2016; Selz, 2024; Wolff, 2002, s. 267). Lunday (2013), eseri "iki figürün yüz yüze, göz göze, dudak dudağa bastırıldığı katı bir blok" olarak tanımlar ve şöyle açıklar: "Heykel anatomiye yok sayar; köşeler zar zor kavislidir ve iki figür arasındaki ayırım sadece sığ bir olukla işaretlenmiştir. Kelimenin tam anlamıyla kübisttir. Yine de tüm sadeliğine rağmen 'Öpüş' samimi bir his veriyor" (s. 40).



Görsel 4. a) *Öpüş (Le Baiser)*, Constantin Brancusi, 1917, kireç taşı, 58.42 x 33.66 x 25.4 cm. Philadelphia Museum of Art. Telif Hakkı © Constantin Brancusi. ABD Telif Hakkı Yasası 1976, Bölüm 107 kapsamında adil kullanım (fair use). Not: Bu eser, sanatçının 1908 tarihli özgün eserinin daha sonraki bir versiyonudur. (French Sculpture Census, t.y.). b) Brancusi, büyük baltasıyla *Sonsuz Sütun (Endless Column)* adlı eseri üzerinde çalışırken, y. 1925. (This Quarter, 1925'ten aktaran Siukonen, 2010, s. 281).

Bu eser, Brancusi'nin "doğal formları soyut bir sadeliğe indirgeyen kendine özgü geometrik tarzını" (Wolff, 2002, s. 267) örneklemekte; Sverakova'nın (2009) belirttiği gibi bu tarz "modern heykelin ortak dili" haline gelmektedir (s. 85). Brancusi'nin bu etkili üslubunun temelinde yatan en önemli unsur ise, benimsediği doğrudan yontma tekniğidir. Bu teknik, sanatçının malzeme ile doğrudan etkileşimini teşvik etmiş ve heykeli yalnızca bir temsil değil, maddi varlığıyla da izleyiciyle ilişki kuran bir forma dönüştürmüştür.

Sverakova'nın (2009, s. 85) dikkat çektiği gibi, Brancusi'ye göre iyi yapılmış bir heykel, izleyicide estetik ve ruhsal bir etki bırakmalı, dokunma arzusu uyandıracak kadar sevimli olmalı ve gündelik yaşamın bir parçası olabilecek kadar dostane bir varlık sunmalıdır. Sanatçının *bakamı iyileştirme gücü* olarak nitelediği bu düşünce, heykelin yalnızca görsel değil, duygusal ve hatta meditatif bir bağ kurma potansiyeline sahip olduğunu gösterir.

Brancusi'nin bu anlayışı, *malzemeye sadakat* doktriniyle örtüşür. Malzemenin şekli, dokusu ve doğal yapısı, sanatçının müdahalesiyle dönüştürülürken bir yandan da saygıyla korunur. Rankin ve Hodgins'e (1979) göre bu yaklaşım, "yaratıcılığın salt hayal gücüne veya entelektüel sürece değil, sanatçı ile medyum (malzeme) arasındaki gerçek yüzleşmeye dayandığını" ima eder (s. 3). Bu nedenle Brancusi için heykel yapmak, bir anlamda malzeme ile diyalog kurmak, onun direncini keşfetmek ve içkin potansiyelini ortaya çıkarmak anlamına gelir.

Brancusi'nin bu yaklaşımı elbette sadece bireysel bir sezgiden ibaret değildir; ardında, 19. yüzyıl sonlarından itibaren şekillenmiş daha geniş bir teorik ve estetik miras bulunmaktadır. Bu anlayışın kuramsal temellerinden biri, modern Alman heykel okulunun önemli figürlerinden Adolf von Hildebrand'ın 1893 tarihli *Das Problem der Form (Biçim Sorunu)* adlı çalışmasıdır. Hildebrand, biçimin yalnızca görsel niteliklerinden ibaret olmadığını, heykelin algılanma süreciyle ve izleyiciyle kurduğu mekânsal ilişkilerle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini savunarak, modern heykel estetiğine önemli katkılarda bulunmuştur. Uygulama düzeyinde ise, Paul Gauguin'in 1889 yılında heykel üretiminde her malzemenin kendine özgü özelliklerinin dikkate alınması gerektiğini vurgulayan yaklaşımı, "malzemeye sadakat" doktrininin ilk savunularından biri olarak kabul edilir (Castel, 1982, s. 97). Brancusi'nin hem bu kuramsal çerçeveden hem de Gauguin gibi öncülerin pratiğinden beslenen tutumu, doğrudan yontma tekniğini yalnızca biçimsel değil, düşünsel düzlemde de kökleştirmiştir.

Brancusi'nin bu ilkeyi ne derece benimsediği, öğrencilerine verdiği öğütlerde de açıkça görülür. Herrera'nın (2016) aktardığına göre, Brancusi bir öğrencisine "an'ın değerini bilmesini ve malzemesine şekil verirken asla şu anda yaptığı işten ilerisini düşünmemesini" öğütlemiştir (s. 88). Bu felsefe, Siukonen'in (2010) de dikkat çektiği üzere Brancusi'nin yontma sürecine yoğun dikkatle ve fiziksel sezgiyle yaklaştığını gösterir: "Baltanın başı birkaç kilogram ağırlığındadır. Ağır bir alettir ve yalnızca iyi bir denge ile birlikte hassas bir şekilde kontrol edilebilir. Brancusi'nin gösterdiği de tam olarak budur" (s. 28) (Görsel 4b).

Brancusi'de doruğa ulaşan bu malzemeye sadık tavır, doğrudan yontmacıların büyük kısmı tarafından da paylaşılmıştır. Ruth'a (2016) göre, bu teknik sanatçıların taşı bir "beden temsili" olarak görmelerini değil, taşın bizzat kendisini temsil etmelerini sağlamış; taşı işleme süreci bilinçli biçimde görünür kılınarak, yapım süreci ve malzemenin özü ön plana çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, sıklıkla yerel kaynaklardan elde edilen malzemeyle kurulan içsel bir bağın parçası olarak görülmüş ve doğrudan yontma, sanatçının malzemeyle samimi bir etkileşim kurduğu, onun doğasına saygı duyduğu ve süreci bizzat yapılandırdığı bir yaratım biçimi haline gelmiştir. 20. yüzyıl heykel sanatının evriminde bu yaklaşımın oynadığı rol, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda etik ve sezgisel boyutlarıyla da belirleyici olmuştur.

6. Doğrudan Yontmacılık

Doğrudan yontmacılığın felsefi temelleri, malzemenin dönüştürülmesine dair ahlaki bir boyutun, antik dönemlerden bu yana sanatsal üretimin ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesiyle yakından ilişkilidir (Harrod, 2013, s. 2). Bu anlayış özellikle Michelangelo tarafından somutlaştırılmış; sanatçı heykeli, "zaten var olanı ortaya çıkarmak için gereksiz olanı bertaraf etme" süreci olarak tanımlamıştır (Harrod, 2013, s. 2). Michelangelo için heykel, Unger'in (2015) de vurguladığı gibi, yalnızca teknik bir ustalık değil; aynı zamanda "kaba maddenin içinden saf ruhu ortaya çıkarma" (s. 94) biçiminde ifade edilebilecek varoluşsal ve ruhsal bir arayıştır. Heykel, sanatçı için hem üzerinde çalıştığı malzemeyi hem de kendi iç dünyasını tanımlama aracıdır; madde kabuğunun altındaki özü araştırma eylemidir (Unger, 2015, s. 94).

Bu yaklaşım, Michelangelo'nun şu dizelerinde de yansıma bulur: "Davut sapanıyla, ben yayla. Michelangelo" ("David cholla fromba, / io choll arco / Michelagnolo") (Unger, 2015, s. 94). Buradaki *yay* ifadesi, büyük olasılıkla heykeltıraşın el matkabı olan trapanoya gönderme yapmaktadır. Sanatçının bu aletle alt etmeyi amaçladığı *dev* ise yalnızca fiziksel zorluğu değil, aynı zamanda kendi içsel doğasının daha kaba yönlerini de temsil eder. Michelangelo, sanatının dönüştürücü gücüyle bu yönleri yontar ve kendi varlığında bir saflaşma deneyimler (Unger, 2015, s. 95).

Unger (2015), Michelangelo'nun muhtemelen bildiği, geç dönem klasik filozof Plotinos'un benliğin arındırılması sürecini heykel sanatıyla örneklediği şu pasajı hatırlatır: "İçine çekil ve bak. İçinde güzelliği göremiyorsan, güzel olacak bir heykelin heykeltıraşı gibi davran; şurayı keser, burayı düzeltir... ta ki mermerden güzel hatları ortaya çıkarana dek. Sen de bunu yap..." (Plotinos'tan aktaran Unger, 2015, s. 95). Bu metafor aracılığıyla, kütlenin içindeki formu açığa çıkaran sanatçı, aynı zamanda kendi dünyevi doğasından kurtularak ruhsal bir dönüşüm deneyimler.

Öte yandan, bu derin malzeme bilinci ve yaratıcı sürece yüklenen anlam, Michelangelo'nun doğrudan yontma pratiğine atfedilen yorumları destekler görünmektedir. Ancak Baldwin'in (2012, s. 39) de vurguladığı gibi, sanatçının heykel üretiminde balmumu modellerden sıklıkla yararlandığı da bilinmektedir. Bu durum, Michelangelo'nun pratiğinin, 20. yüzyıl doğrudan yontmacılarının kimi zaman savunduğu, modelaj gibi ara süreçlerden bütünüyle vazgeçmeyi öneren radikal tutumlardan ayrıştığını göstermektedir. Yine de sanatçının, malzemenin özüne odaklanan yaklaşımı ve yaratım sürecine yüklediği içsel anlam, onu modern doğrudan yontma felsefesinin erken öncülerinden biri olarak konumlandırır.

Michelangelo'ya dair bu tarihsel arka plana rağmen, doğrudan yontmacılık 20. yüzyılda, sanatçının malzemeyle daha dolaysız ve samimi bir ilişki kurmasını vurgulayan bir yaklaşım olarak yeniden yorumlanmış; önceki bölümlerde incelenen akademik gelenekten kopuş ve ilkelcilik akımlarının bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Cribb'in (2016) belirttiği gibi, bu teknik yüzyıl ilerledikçe modernizmle yakından ilişkili bir kavram haline gelmiş ve heykel sanatının dönüşümünde merkezi bir rol oynamıştır. Bu yöntem, en az soyutlama kadar, hatta kimi zaman ondan daha belirleyici biçimde modern heykelin mahiyetini şekillendirmiştir.

Droth (2018), sanat tarihi disiplininin ve eleştirel söylemin, heykelin modernliğini sürekli olarak doğrudan yontmacılığın benimsenmesi ve kil modellemenin reddedilmesiyle özdeşleştirdiğini ifade eder. Ona göre, bu "bilimsel" (akademik/disipliner anlamda) yaklaşım, eski ile yeni arasındaki kutupluluğu, modelleme (kil ve alçı) ile oyma (taş ve ahşap) arasındaki karşıtlık üzerinden şekillendirmiştir (s. 184). Bu bağlamda Droth, doğrudan yontmacılığın modern heykel sanatındaki paradigma değişimini özetleyen çarpıcı bir ifade olarak sanat tarihçisi Penelope Curtis'in "modern olmak yontmaktır" sözünü aktarır (s. 184).

Bu tarihsel ve kavramsal çerçeve ışığında, bu bölümde doğrudan yontmacılığın evrimi, tekniğin tarihsel kökenlerinden başlayarak modern sanattaki yeniden keşfi ve yayılmasını kapsayacak şekilde ele alınacak; doğrudan yontmacılığın önemli temsilcilerine değinilecektir. Bu inceleme, doğrudan yontmacılığın yalnızca

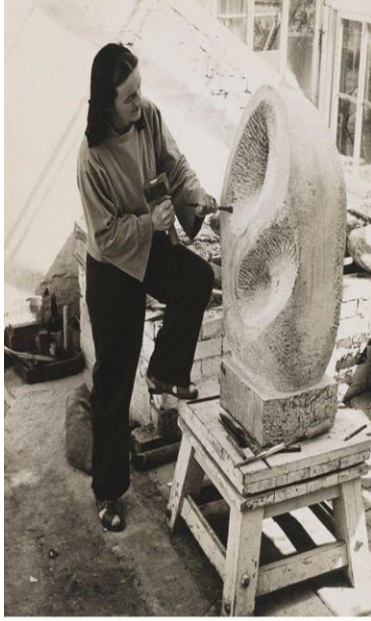
teknik bir yöntem değil, aynı zamanda modernist düşüncenin temel bir ifadesi olarak nasıl geliştiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Doğrudan yontma anlayışının modern sanatla kesiştiği ilk güçlü bağlamlardan biri İngiltere olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında gelişmeye başlayan bu yaklaşım, 20. yüzyılın başlarında belirgin bir ivme kazanmıştır. Bu gelişimin düşünsel arka planında, John Ruskin'in (1819–1900) görüşleri doğrultusunda şekillenen Sanatlar ve Zanaatlar (Arts and Crafts) hareketi önemli bir rol oynamıştır. El işçiliğine, zanaatkârlığa ve malzemeyle doğrudan teması verdiği önem; makineleşmiş, anonim üretime karşı geliştirdiği eleştirel tutum, doğrudan yontmacılığın felsefi altyapısını oluşturmuştur.

Bu düşünsel zemine dayanan doğrudan yontma anlayışı, 20. yüzyıl başlarında İngiltere'de yalnızca teknik bir yönelim değil, aynı zamanda ideolojik bir sanat görüşü olarak da şekillenmiştir. Antliff'e (2013) göre, Fransa doğumlu heykeltıraş Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915) ile Londra'da yaşayan Amerikalı şair Ezra Pound (1885–1972)'un 1913'te başlayan etkileşimleri, doğrudan yontmanın modernist bir yaratım biçimi olarak yeniden çerçevelenmesine yol açmıştır (s. 102). Pound, Şubat 1914'te *The Egoist*'te yayımlanan "Yeni Heykel" başlıklı polemik yazısında, Epstein ve Gaudier gibi sanatçıların sanatsal özerkliklerini koruyabilmek adına, kurumsal estetik normlara ve akademik geleneklere bağlı kalmayı reddettiklerini savunmuştur (Antliff, 2013, s. 102). Bu tutum, sanatçının malzeme ile doğrudan ilişki kurduğu, bireysel ifadeye dayalı ve özgürlükçü bir yaratım anlayışını öne çıkaran doğrudan yontma yaklaşımıyla örtüşmektedir.

İngiltere'de bu düşünsel dönüşüm, yalnızca sanatçılarla sınırlı kalmamış; dönemin eleştirmenleri tarafından da desteklenmiştir. Daha 1900 gibi erken bir tarihte, İngiliz sanat eleştirmeni Lockington doğrudan yontmacılığı tutkuyla savunmuş ve yüceltmıştır. William Shakespeare'in Hamlet oyunundan esinlenerek kaleme aldığı "Bir Heykeltıraş Olmak ya da Olmamak" başlıklı öfkeli makalesinde Lockington (1900, s. 184), "Sadece plastik malzemeden modelleme yapan bir adam heykeltıraş mıdır?" sorusuyla tartışmayı başlatmış; zamanını tokmak ve keskiyle çalışan sanatçıların "sadece bir taş kesici veya oymacı" olarak görülmesine şiddetle karşı çıkmış ve "Hayır, beyler, hayır!" diyerek tepkisini açıkça ortaya koymuştur.

Bu entelektüel zemin, Jacob Epstein (1880–1959), Eric Gill (1882–1940) ve Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915) gibi sanatçılar tarafından üretim süreçlerine taşınmış ve somut biçimde ifade edilmiştir. Epstein, 1908'de Oscar Wilde'ın mezarı için gerçekleştirdiği anıtlı bu tekniği benimseyen ilk önemli isimlerden biri olmuştur (Wilson, 2007, s. 469–470). Yaklaşık 1913 tarihli *Doves (Güvercinler)* adlı mermer eseri ise (Görsel 5b), onun doğrudan yontma yaklaşımını yansıtan tipik bir örnek olarak öne çıkar. Zamanla hareket, İngiliz modern heykelinin kurucu akımlarından biri haline gelmiş ve Barbara Hepworth (1903–1975) (Görsel 5a) ile Henry Moore (1898–1986) gibi sanatçılar tarafından hem biçimsel hem düşünsel düzeyde geliştirilmiştir. Bu sanatçılar, doğrudan yontmayı yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda sanatçının malzeme ile kurduğu birebir ilişkiyi yücelten modernist bir yaratım biçimi olarak değerlendirmişlerdir (Brandon, 2017, s. 140). Nitekim Cribb'in (2016) de vurguladığı gibi, 20. yüzyıl boyunca Birleşik Krallık'ta modern olarak kabul edilen heykellerin çoğunda doğrudan yontma yalnızca teknik bir yöntem değil, aynı zamanda estetik ve etik bir norm haline gelmiştir. Bu durum, sanatçının malzeme ile doğrudan temasını, zanaatkâr emeğini ve endüstriyel üretime karşı geliştirilen alternatif yaratım anlayışını temel alan bütüncül bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir.



a



b

Görsel 5. a) Barbara Hepworth, Cornwall'deki atölyesinde çekiç ve keski ile bir taş bloğu yontarken, yaklaşık 1955. Fotoğraf: Peter Keen. (National Portrait Gallery, Londra, 2024) b) *Doves* (*Güvercinler*), Jacob Epstein, mermer, 648 × 787 × 343 mm, yaklaşık 1913. (Tate, t.y.-b).

Fransa'da doğrudan yontma tekniği, 20. yüzyıl başlarında İngiltere'de kazandığı kuramsal ve estetik yönelimden farklı olarak, 19. yüzyıl sonlarına uzanan öncü bir hareketle şekillenmiştir. Nitekim Rinuy (1988, s. 67), Fransa'daki heykel sanatının evriminde doğrudan oyma yöntemine dönüşün 1880'ler gibi erken bir tarihte başladığını belirtir. Bu dönemde, akademik geleneğin kalıplarına karşı çıkan bazı sanatçılar, doğrudan yontmayı bilinçli bir tercih olarak yeniden gündeme taşımışlardır (Rinuy, 1988, s. 74).

Bu öncüler arasında, profesyonel heykeltıraş Jean-Léon Gérôme Damp (1824–1904), 1880'li yıllarda bazı eserlerini doğrudan mermerle yontmuş, bazılarını ise herhangi bir ön model kullanmaksızın doğrudan ahşaba oymuştur. Georges Lacombe (1868–1916), 1894'ten itibaren ailesinden devraldığı geleneksel bir yakınlıkla bu yöntemi uygulamaya başlamıştır. Aynı yıl, Aristide Maillol'un (1861–1944) neredeyse rastlantısal bir biçimde ahşap yontmaya yönelmesi ise, doğrudan yontma tekniğinin yalnızca estetik değil, kişisel ve deneyimsel saiklerle de yeniden keşfedildiğini göstermektedir (Rinuy, 1988, s. 74).

Bu erken örnekler, 20. yüzyıl başlarında doğrudan yontmanın sanat dünyasında daha sistematik bir biçimde kabul görmesinin ve Constantin Brancusi gibi sanatçılar tarafından birincil ifade yöntemi olarak benimsenmesinin zeminini oluşturmuştur. Fransa'da doğrudan yontma, 1914 öncesinde daha çok avangard bir arayış olarak değerlendirilirken, 1920'li yıllarda daha geniş çevrelerce kabul gören bir teknik haline gelmiştir (Chilvers, 2009, s. 209). Bu gelişim, geleneksel atölye sistemlerine dayalı üretim anlayışına karşı sanatsal bir başkaldırı niteliği taşımış; heykeltıraşların malzeme ile daha kişisel, doğrudan ve sezgisel ilişkiler kurmasına olanak tanımıştır. Böylece doğrudan yontma, yalnızca teknik bir yöntem değil, modern Fransız heykel sanatının dönüşümünde etkili bir yaratım yaklaşımı olarak öne çıkmıştır.

Ortaya çıkan eserler, figüratif temsilin sınırlarını zorlayan, biçimsel sadeliği ve maddesel yoğunluğu öne çıkaran yaklaşımlarıyla dikkat çekmiştir. Bu teknik, yalnızca heykeltıraşlar arasında değil, ressamlar arasında da etkisini göstermeye başlamıştır. Nitekim Henri Matisse (1869–1954), 1906–1907 yıllarında yonttuğu *La danse* (*Dans*) adlı ahşap heykelle (Görsel 6a), doğrudan yontmaya duyduğu ilgiyi somutlaştırmıştır. Matisse'in bu eseri, onun yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda biçimle malzeme arasındaki doğrudan ilişkiye duyarlı bir sanatçı olduğunu gösterir. Sanatçı, daha sonraki yıllarda kâğıt oymaları üzerine yaptığı bir açıklamada, bu tekniğin kendisine doğrudan yontan heykeltıraşları hatırlattığını belirtmiş; böylece heykel pratiğini kendi yaratıcı süreci için model aldığını da açıkça ifade etmiştir (Rinuy, 1988, s. 67).



Görsel 6. a) "La Danse" (Dans), Henri Matisse, 1907, ahşap, Musée Matisse, Nice (Rinuy, 1988, s. 71). b) *Head* (Baş), Amedeo Modigliani, 1911-12, kireçtaşı, 63.5 x 12.5 x 3 cm, Tate Gallery, Londra (Ruhrberg vd., 2012, s. 422). c) *Verhüllte Bettlerin* (Peçeli Dilenci Kadın), Ludwig Kirchner, 1919, ceviz ağacı, 38 x 30.4 x 33.7 cm., Ernst Barlach Evi Vakfı, Hamburg (Moeller Fine Art, t.y.).

Bu tarihsel gelişimin içinde, İtalyan asıllı Fransız sanatçı Amedeo Modigliani (1884–1920), doğrudan yontma tekniğine yönelik sanatçılar arasında ayırt edici bir yere sahiptir (Görsel 6b). Sanat kariyerine kısa süreli ancak yoğun bir heykel pratiğiyle başlayan Modigliani, formlara ve malzemeye gösterdiği olağanüstü dikkatle, doğrudan yontma tekniğini sezgisel bir yaratım aracı olarak benimsemiştir (Secrest, 2011, s. 129). Heykeli, bütünlüğü içinde kurmak ve sanatsal vizyonunu daha otantik bir biçimde yansıtmak amacıyla, kil modelleme yöntemini terk ederek doğrudan taşta oyma pratiğine yönelmiştir (Werner, 1960). Sanatçının çağdaşı Jacques Lipchitz'in aktardığına göre, Modigliani ve benzer yönelimlere sahip bazı çağdaşları, Auguste Rodin'in figüratif ve modelaj temelli heykel anlayışının sanatı *hasta* hale getirdiğini düşünmekteydi. Lipchitz'e göre, bu sanatçılar heykelin ancak doğrudan taş dönüşle sağlıklı ve özgün bir forma ulaşabileceğine inanıyorlardı (Colt, 2024, s. 161).

Bu inanç doğrultusunda Modigliani'nin doğrudan yontmaya yönelimi, yalnızca teknik bir tercih değil; biçimsel sadeliği, yüzeysel yalınlığı ve dikey vurgusuyla karakterize edilen özgün heykel dilinin temelini oluşturmuştur. Sanatçının taş blokları herhangi bir ön modelleme yapmaksızın doğrudan oyması, çoğunlukla inşaat alanlarından el arabasıyla taşınan yumuşak taşlarla çalışması, onun sezgisel ve malzemenin doğasına duyarlı üretim anlayışını pekiştirmiştir (Secrest, 2011, s. 129). Modigliani'nin bu yönelimi, heykeli yalnızca biçimsel bir arayış değil, aynı zamanda içsel bir vizyonun dışavurumu olarak değerlendirdiğini göstermekte; bu da onu doğrudan yontma pratiğine özgün ve ayrıcalıklı bir anlam yükleyen sanatçılar arasında konumlandırmaktadır.

Bu bağlamda Paul Gauguin (1848–1903), doğrudan yontma tekniğinin yalnızca ilk uygulayıcılarından biri değil, aynı zamanda bu pratiğin kavramsal çerçevesini şekillendiren sanatçılardan biri olarak öne çıkar. Castel'in (1982) belirttiği üzere, Gauguin 1889 gibi erken bir tarihte, her malzemenin özgün niteliklerinin dikkate alınması gerektiğini savunmuş ve "malzemeye sadakat" ilkesini sanat pratiğinin merkezine yerleştirmiştir (s. 97). Gauguin'in 1906'da Paris'teki Salon d'Automne'da (Sonbahar Salonu) gerçekleşen retrospektif sergisi, özellikle büyük ölçekli totemik ahşap oymalarıyla dönemin genç sanatçılarındaki derin bir etki yaratmış ve doğrudan yontmacılığın yaygınlaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır (Curtis, 1999, s. 83; Roe, 2015, s. 168).

Bu tarihsel gelişim çizgisinde, bir önceki bölümde kuramsal ve estetik yönleriyle kapsamlı biçimde ele alınan Constantin Brancusi, doğrudan yontma tekniğinin modern dönemdeki en etkili uygulayıcılarından biri olarak öne çıkmaktadır. 1907 tarihli Öpüş (Le Baiser) adlı yapıtının ardından Brancusi, her ne kadar kil modellemeye tümüyle sırt çevirmemiş olsa da, doğrudan yontma pratiğini sanatsal vizyonunun merkezine yerleştirmiştir (Rinuy, 1988, s. 67). Malzemeye sadakat ilkesiyle biçimsel sadeliği, soyutlama eğilimini ve sezgiye dayalı yaratımı birleştiren bu yaklaşım, yalnızca kişisel bir teknik tercih değil, aynı zamanda modern heykel anlayışında köklü bir paradigma dönüşümünün ifadesi olmuştur.

Fransa'daki gelişmelerin eşzamanlısı olarak, Almanya'da da doğrudan yontma tekniği, dışavurumcu sanatçılar tarafından farklı yönelimlerle benimsenmiştir. Özellikle Ernst Barlach (1870–1938) ve Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), 1908 ile 1917 yılları arasında ahşap yontular üzerinde çalışarak bu tekniği kendi ifade dillerine adapte etmişlerdir. Her iki sanatçı da ahşap oymalardan kabartma heykellere yönelerek, doğrudan yontmanın maddesel doğasını ve biçimsel olanaklarını dışavurumcu bir estetikle birleştirmiştir (Hills ve Tarbell, 1980, s. 102) (Görsel 6c).

Atlantik'in öte yakasında ise doğrudan yontmacılık hareketi, Avrupa'ya kıyasla daha geç bir tarihte ortaya çıkmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde bu tekniğin ilk uygulayıcısı olarak, Robert Laurent'in (1890–1970) 1911 yılında gerçekleştirdiği *Negress (Zenci Kadın)* adlı eseri öne çıkar. Laurent, doğrudan yontma yöntemini Amerika'ya tanıtan ilk sanatçı olarak kabul edilmiştir (Hills ve Tarbell, 1980, s. 102; Myers, 2021, s. 202).

Bu yaklaşım kısa sürede başka sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. William Zorach (1887–1966), John Flannagan (1895–1942) ve José de Creeft (1884–1982) gibi sanatçılar, doğrudan oyma tekniğini farklı biçimlerde uygulayarak Amerikan heykelinin akademik klasisizmden uzaklaşmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Hills ve Tarbell, 1980, s. 102). Bu sanatçılar aracılığıyla doğrudan yontma, yalnızca Avrupa kökenli bir modernist teknik olmaktan çıkarak, Amerikan heykel pratiğinde de özgün ve bireysel bir yaratım biçimi haline gelmiştir.

Bu gelişimin merkezinde yer alan Robert Laurent'in doğrudan yontmaya yaklaşımı, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda malzemenin doğasıyla kurulan yaratıcı bir diyalog olarak öne çıkar. Sanatçının bu anlayışı, Amerikan halk sanatına duyduğu ilgiyle de beslenmiştir. Kendi koleksiyonunda yer alan yerli ve halk sanatı objelerinden esinlenen Laurent, modelleme ve döküm gibi dolaylı yöntemler yerine doğrudan oyma tekniğini savunmuş; özellikle ahşap damarlarının renkli lekeler aracılığıyla görünür kılınması gibi zanaatkârlığa dayalı detaylara büyük önem vermiştir. Ona göre halk sanatı doğrudan, sezgisel ve içgüdüsel; bu nedenle modernizmin öznel gerçeklik vurgusuyla daha uyumlu bir ifade alanı sunmaktaydı (Myers, 2021, s. 202).

Laurent'in doğrudan yontma pratiğinde belirleyici bir diğer unsur ise, sanatçının malzemeye önceden tasarlanmış bir biçimi dayatmaktan özellikle kaçınmasıdır. “Kili modellemekten özellikle hoşlanmam,” diyen Laurent, “daha dirençli bir malzemeyi tercih ederim... Genellikle herhangi bir ön fikir olmadan yontmaya başlarım—bu beni daha uyanık tutar ve gelişen sürprizlere açık kalmamı sağlar,” diyerek yaratım sürecine dair sezgisel yaklaşımını dile getirmiştir (Myers, 2021, s. 202).

Böylece doğrudan yontmacılık, 20. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa'dan Amerika'ya uzanan geniş bir coğrafyada, modern heykel sanatının gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu teknik, sanatçının malzemeye doğrudan temas kurduğu, üretim sürecine zanaatkârane bir bilinçle yaklaştığı bir anlayışı temsil etmiş; akademik modelaj geleneklerinden kopuşun sembolü haline gelmiştir. Doğrudan yontma, yalnızca biçimsel bir teknik değil, aynı zamanda figüratif temsilden soyut sadeliğe, bireysel ifade özgürlüğünden kolektif estetik dönüşümlere kadar uzanan çok katmanlı bir modernist programın parçası olarak yorumlanabilir. Farklı ülkelerde, farklı kültürel ve sanatsal yönelimlerle şekillenen bu yöntem, 20. yüzyıl heykel sanatının evriminde kavramsal derinliği olan kritik bir aşamayı temsil etmektedir.

7. Değerlendirme ve Sonuç

Sanat tarihinin modernizm anlatısı çoğunlukla resim sanatı üzerinden şekillendirilmiş; heykel ise uzun süre ikincil bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir (Meecham ve Sheldon, 2004, s. 20). Bu bakış açısı, heykelin modernist dönüşümünde etkili olan teknik ve kavramsal kırılmaların yeterince görünür kılınamamasına neden olmuştur. Oysa bu çalışma, modern heykelin biçimsel ve düşünsel temellerini dönüştüren merkezî bir unsur olarak doğrudan yontma pratiğine odaklanarak bu eksikliği gidermeyi amaçlamaktadır.

Doğrudan yontma, yalnızca bir teknik değişim değil; sanatçının malzeme ile kurduğu ilişkiyi kökten dönüştüren, el işçiliğini ve sezgisel üretimi merkeze alan etik bir yaratım yaklaşımıdır. Bu yönüyle, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan doğrudan yontma eğilimi, figüratif temsilin ötesine geçerek, formun özüne yönelik arayışlarla şekillenen bir estetik düşünce biçimi sunmuştur. Sanat tarihçisi Penelope Curtis'in “modern olmak yontmaktır” ifadesi (akt. Droth, 2018, s. 184), bu dönüşümün hem biçimsel hem de ontolojik düzeydeki etkisini özlü biçimde özetlemektedir.

Brancusi'nin Rodin'in atölyesinden ayrılırken dile getirdiği “Büyük ağaçların gölgesinde hiçbir şey yetişmez” sözü, yalnızca bireysel özerklik arzusunu değil, doğrudan yontmanın temsil ettiği yaratıcı bağımsızlığı ve özgünlük arayışını da simgeler. Bu bağlamda, doğrudan yontma pratiği, modern sanatçının

kendilik deneyimini yeniden tanımladığı, bedenle malzeme arasında kurulan doğrudan ilişkiyi merkezine alan bir ifade stratejisine dönüşmüştür.

İncelenen sanatçılar, doğrudan yontma pratiğinin yalnızca teknik bir yöntem değil, aynı zamanda bireysel yaratım biçimleriyle şekillenen çok katmanlı bir düşünce alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Brancusi'nin biçimsel arınmışlığından Modigliani'nin sezgisel yüzey anlayışına; Epstein'in erken anıtsallığından Hepworth'ün mekânla beden arasında kurduğu duyuşal dengeye; Gauguin'in malzemeye sadakat ilkesinden Laurent ve Zorach'ın halk sanatından beslenen özgün yorumlarına kadar uzanan bu çeşitlilik, yöntemin farklı estetik yaklaşımlar ve kültürel bağlamlar içinde nasıl dönüştüğünü gözler önüne serer. Ortak nokta, doğrudan yontmanın, sanatçının malzeme ile kurduğu dolaysız ilişki aracılığıyla yalnızca biçimi değil, aynı zamanda sanatın anlamını da yeniden tanımlayan bir etik ve estetik yaklaşım haline gelmesidir. Bu çok yönlülük, doğrudan yontmacılığın modern heykel tarihinde salt bir teknik değil, sanatçı öznesinin yeniden konumlandığı düşünsel bir yenilik alanı olarak ele alınmasını gerekli kılar.

Sonuç olarak, doğrudan yontma, sanatçının sezgisel duyarlılığı, deneyimsel bilgisi ve malzemenin doğasına gösterdiği saygıyı bir araya getiren bir yaratım stratejisi olarak modern heykel tarihinde belirleyici bir eşiği temsil etmektedir. Bu teknik, figüratif temsilden soyut forma geçişi kolaylaştırmakla kalmamış; aynı zamanda sanatın üretim süreçlerine ilişkin ahlaki ve estetik normları da yeniden tanımlamıştır.

Bu çalışma, doğrudan yontma pratiğinin sanat tarihi içindeki bu çok katmanlı rolünü seçilmiş örnekler ve düşünsel çerçeveler üzerinden analiz etmiştir. Ancak doğrudan yontmanın sahip olduğu tarihsel, kavramsal ve kültürel derinlik, bu alanın halen genişlemeye açık olduğunu göstermektedir. Gelecek çalışmalar, bu pratiğin farklı coğrafyalardaki yorumlarına, toplumsal cinsiyet, beden ve mekân temsillerine ya da çağdaş sanat üretimlerindeki izdüşümlerine odaklanarak, yöntemin güncel sanat ortamındaki yerini daha kapsamlı biçimde tartışabilir.

Kaynakça

- Andreotti, M. (1993). Brancusi's "Golden Bird": A new species of modern sculpture. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 19 (2), 135–203. <https://doi.org/10.2307/4108737>
- Antliff, M. (2013). Politicizing the new sculpture. M. Antliff ve S. W. Klein (Ed.), *Vorticism: New perspectives* içinde (s. 102–119). Oxford University Press.
- Arnold, D. (2020). *Art History: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Avgikos, J. (1998, 1 Nisan). *The shape of art at the end of the century - sculpture*. Sculpture. <https://sculpturemagazine.art/the-shape-of-art-at-the-end-of-the-century/>
- Baldwin, B. (2012). *Carving the way of stone: A sculptor's art*. Barry Baldwin Sculpture.
- Barlow, P. (2016). A free market in mastery: Re-imagining Rembrandt and Raphael from Hogarth to Millais. M. C. Potter (Ed.), *The concept of the "master" in art education in Britain and Ireland, 1770 to the present* içinde (s. 47–63). Routledge.
- Bazin, G. René Michel (2023, 20 Aralık). Auguste Rodin. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Auguste-Rodin>
- Brandon, L. (2017). "Varied to infinity": The First World War and sculpture. A. Einhaus ve K. I. Baxter (Eds.), *The Edinburgh companion to the First World War and the arts* içinde (s. 133–149). Edinburgh University Press.
- Carson, J. (2016). Review of Measured Perfection: Hiram Powers' Greek Slave, curated by Karen Lemmey. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 2 (1). <https://doi.org/10.24926/24716839.1557>
- Casement, W. (2024). *The many faces of art forgery: From the dark side to shades of gray*. Rowman & Littlefield.
- Castel, J. (1982). Gauguin to Moore: Primitivism in modern sculpture. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review*, 9 (1/2), 94–98. <http://www.jstor.org/stable/42630034>
- Chilvers, I. (2009). *The Oxford dictionary of art and artists* (4.bs.). Oxford University Press.
- Chilvers, I. ve Graves-Smith, J. (2009). *A dictionary of modern and contemporary art*. Oxford University Press.

- Colt, H. (2024). *Becoming Modigliani*. Rake Press.
- Cribb, R. (2016). Direct carving. *Routledge eBooks* içinde. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-rem415->
- Curtis, P. (1999). *Sculpture 1900-1945: After Rodin*. Oxford University Press.
- Droth, M. (2018). Modeling modernity: Instruction books and the history of modern sculpture. *Visual Resources: An International Journal on Images and Their Uses*, 34(3-4), 184-208. <https://doi.org/10.1080/01973762.2018.1412062>
- Flam, J ve Deutch, M. (2003). Preface. J. Flam M. Deutch (Ed.), *Primitivism and Twentieth-Century art: A documentary history* içinde (s.xiii-1). University of California Press.
- Fowler, B. (2007). *The obituary as collective memory*. Routledge.
- French Sculpture Census. (t.y.). *Brancusi, Constantin*. <https://frenchsculpture.org/index.php/Detail/objects/32860>
- Geertz, A.W. (2004). Can we move beyond primitivism? On recovering the indigenes of indigenous religions in the academic study of religion. J. K. Olupona (Ed.), *Beyond primitivism: Indigenous religious traditions and modernity* içinde (s. 37-71). Routledge.
- Getsy, D. (2010). *Rodin: Sex and the making of modern sculpture*. Yale University Press.
- Goldwater, R. (1986). *Primitivism in modern art*. Harvard University Press.
- Gontar, C. (2004, Ekim). *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)*. The Met's Heilbrunn Timeline of Art History. https://www.metmuseum.org/toah/hd/carp/hd_carp.htm
- Greenberg, C. (1961). *Art and culture: Critical essays*. Beacon.
- Harrod, T. (2013). 'Visionary rather than practical': Craft, art and material efficiency. *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 371(1986), 1-12. <https://doi.org/10.1098/rsta.2011.0569>
- Herrera, H. (2016). *Listening to stone: The art and life of Isamu Noguchi*. Farrar, Straus and Giroux.
- Hiller, S. (1991). Editors foreword. S. Hiller (Ed.), *The myth of primitivism: Perspectives on art* içinde (s.xiii-xvii). Psychology Press.
- Hills, P. ve Tarbell, R. K. (1980). *The figurative tradition and the Whitney Museum of American Art: Paintings and sculpture from the permanent collection*. Whitney Museum of American Art.
- The Hudson River Museum. (1985). *Hiram Powers' Paradise Lost* [Sergi kataloğu]. The Hudson River Museum.
- Irwin, D. (2024, 24 Ocak). *Neoclassical art*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Neoclassicism>
- Josephson, S. G. (1996). *From idolatry to advertising: Visual art and contemporary culture*. Routledge.
- Keten, S. (2023, 30 Haziran). Nedir bu sanat terimi? Direct Carving. *Söylenti Dergi*. <https://www.soylentidergi.com/nedir-bu-sanat-terimi-direct-carving/>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Kuiper, K. (2023, 8 Ekim). Jean-Baptiste Carpeaux | Realist, romanticism, neoclassicism. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Carpeaux>
- Lemke, S. (1998). *Primitivist modernism: Black culture and the origins of transatlantic modernism*. Oxford University Press.
- Link, E. C. (2004). *The vast and terrible drama: American literary naturalism in the late nineteenth century*. University Alabama Press.
- Lipsey, R. (2011). *The spiritual in Twentieth-Century art*. Dover Publications.
- Lockington, W. P. (1900). Sculpture: "To be or not to be" a sculptor. *The Collector and Art Critic*, 2(11), 184-185. <https://doi.org/10.2307/25435394>

- Lowry, G.D. (2013). *MoMA highlights: 350 works from The Museum of Modern Art, New York* (gözden geçirilmiş 3.bs.). Museum of Modern Art.
- Lunday, E. (2013). *The modern art invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that scandalized America*. Lyons Press.
- Meecham, P. ve Sheldon, J. (2004). *Modern art: A critical introduction* (2.bs.). Routledge.
- Meecham, P. (2018). Introduction. P. Meecham (Ed.), *A companion to modern art* içinde (s. 1-15). Wiley-Blackwell.
- Merriam-Webster. (2000). *Merriam-webster's collegiate encyclopedia*. Merriam-Webster.
- Miller, J. V. ve Marotta, G. (1986). *Rodin: The B. Gerald Cantor Collection*. Metropolitan Museum of Art.
- Myers, J. (2021). Robert Laurent: 1890–1970. W. Gillham (Ed.), *An American collection: Works from the Amon Carter Museum* içinde (s. 202–203). Hudson Hills Press.
- Moeller Fine Art. (t.y.). *Notable sales*. <https://www.moellerfineart.com/notable-sales>
- Musée Rodin. (t.y.). *The Thinker*. <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/thinker>
- Nasher Sculpture Center. (t.y.). *Paul Gauguin: Tahitian Girl*. <https://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/object/id/3112-482>
- National Portrait Gallery. (2024). *Barbara Hepworth*. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw16518/Barbara-Hepworth?mode=test>
- National Gallery of Art. (2024). *Neapolitan Fisherboy (Pêcheur napolitain à la coquille)*. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12187.html#history>
- Newman, B. (2003). Art of the South Seas (1946). J. Flam ve M. Deutch (Ed.), *Primitivism and twentieth-century art: A documentary history* içinde (s. 277–281). University of California Press.
- Néret, G. (1995). *Auguste Rodin: Sculptures and drawings*. Barnes Noble.
- Palmer, A. L. (2011). *Historical dictionary of neoclassical art and architecture*. Scarecrow Press.
- Peck, R. (2004). *Sculpture: A journey to the circumference of the earth*. Broken Jaw Press.
- Pignuolo, K. (2023, 4 Ağustos). *Rodin's studio and process*. Oklahoma City Museum of Art | OKCMOA. <https://www.okcmoa.com/rodins-studio-process/>
- Potts, A. (2012). Introduction: The idea of modern sculpture. J. Wood, D. Hulks, ve A. Potts (Ed.). *Modern sculpture reader* içinde (xiii-xxx). J. Paul Getty Museum.
- Rankin, E. ve Hodgins, R. R. W. (1979). The concept of truth to material. *De Arte*, 14(23), 3–11. <https://doi.org/10.1080/00043389.1979.11760931>
- Rinuy, P.-L. (1988). 1907: Naissance de la sculpture moderne? Le renouveau de la taille directe en France [1907: Modern heykelin doğuşu mu? Fransa'da doğrudan yontma tekniğinin yeniden doğuşu]. *Histoire De L'art*, 3(1), 67–76. <https://doi.org/10.3406/hista.1988.2273>
- Roe, S. (2015). *In Montmartre: Picasso, Matisse and modernism in Paris, 1900-1910*. Penguin.
- Rosenfeld, J. (2004, Ekim). *The salon and the Royal Academy in the nineteenth century*. The Met's Heilbrunn Timeline of Art History. https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. ve Honnef, K. (2012). *Art of the 20th century*. Taschen America Llc.
- Ruskin, J. (2017). *Aratra Pentelici: Six lectures on the elements of sculpture, given before the University of Oxford, in Michaelmas term, 1870 (Classic Reprint)*. Forgotten Books. (Orijinal çalışma 1872'de yayımlanmıştır)
- Ruth, C. (2016, 9 Mayıs). Direct carving. *Routledge Encyclopedia of Modernism*. <https://www.rem.routledge.com/articles/direct-carving>
- Samuels, S. (1992). *The culture of sentiment: Race, gender, and sentimentality in nineteenth-century America*. Oxford University Press.

- Secrest, M. (2011). *Modigliani: A life*. Knopf.
- Selz, J. (2024, 10 Mayıs). Constantin Brancusi. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/biography/Constantin-Brancusi>
- Siukonen, J. (2010). Silence and tools: (Non)verbalizing sculptor's practice. *Journal of Modern Craft*, 3(3), 279–292. <https://doi.org/10.2752/174967810x12868890612204>
- Smithsonian American Art Museum. (2024). *Model of the Greek slave*.
<https://americanart.si.edu/artwork/model-of-the-greek-slave-20060>
- Strickland, C. (2007). *The annotated Mona Lisa: A crash course in art history from Prehistoric to Post-Modern*. Andrews McMeel Publishing.
- Sverakova, S. (2009). Brancusi, Constantin. J. Wintle (Ed.), *The concise new makers of modern culture* içinde (s. 84-86). Routledge.
- Tate. (t.y.-a). *Postmodernism*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism>
- Tate. (t.y.-b). 'Doves', *Sir Jacob Epstein, 1914–15*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-doves-t01820>
- Unger, M. J. (2015). *Michelangelo: A life in six masterpieces*. Simon and Schuster.
- Victoria and Albert Museum. (2024). *Auguste Rodin: Production techniques*.
<https://www.vam.ac.uk/articles/rodin-production-techniques>
- Virginia Museum of Fine Arts. (t.y.). *Neapolitan Fisher Boy*. <https://vmfa.museum/piction/7898249-174292293/>
- Werner, A. (1960). Modigliani as a sculptor. *Art Journal*, 20(2), 70–78.
<https://doi.org/10.1080/00043249.1961.10793980>
- Western sculpture. (2000, 12 Ocak). *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Western-sculpture/19th-century-sculpture>
- Wilson, S. (2007). EPSTEIN, (Sir) Jacob 1880-1959. US/British sculptor, J. Wintle (Ed.), *New makers of modern culture: Vol. 1 (A-K)* içinde (s. 468-470). Routledge.
- Wolff, A. (Ed.). (2002). *Britannica concise encyclopedia*. Encyclopedia Britannica Inc.
- Zilczer, J. (1981). The theory of direct carving in modern sculpture. *Oxford Art Journal*, 4(2), 44–49.
<https://doi.org/10.1093/oxartj/4.2.44>
- Zimonjic, P. (2014, 22 Eylül). *Iconic sculptures by Carpeaux on display at the National Gallery*. National Gallery of Canada. <https://www.gallery.ca/magazine/in-the-spotlight/iconic-sculptures-by-carpeaux-on-display-at-the-national-gallery>