

FIGÜRÜN SERÜVENİ, MEKÂN VE SÜRREAL

ODYSSEY OF FIGURE, SPACE AND SURREAL

Yrd. Doç. Nesrin KARACAN^a, Ayşe ALP^b

^a Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, nesrinkaracan@yahoo.com

^b Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Y.Lisans, aysealpayse@gmail.com

Özet

İnsan teknoloji ürettiği andan itibaren, heykel sanatı diğer alanlara göre hayli öncelikli olan disiplin özelliklerini bulgulamıştır. Üç boyutu ve katı maddelerinden oluşan bu özelliklerle heykel, insanın yaşadığı gerçek ve gerçekdışı arasındaki sorgu alanını, aşkın, kutsal saydığı içerikleri dile getirmek için kullandığı özel bir dil olmuştur. Bu dil heykelin geleceğe kalacağı kesinlik taşıyan katı maddelerinden oluşmaktadır. Tam da bu nedenle heykel, üç boyutuyla yansıtılmak istenenin fiziki somut bir benzeri, aynı zamanda maddenin dönüştüğü ama gerçek olmayan bir sureti olduğu için, her zaman ve her haliyle sürreal olmuştur. Tanrılara yapılan tapınakların, büyük hükümlerinin, mistik düşüncelerin ideal ve geleceğe saklanacak suretleri heykeller ve dayanıklı figürleri olmuştur. Modernizme kadar figüratif heykel ve kalıcı maddeleri bir anı canlandırma, hatta dondurup geleceğe aktarma aracı olmuştur. Ancak Modernizmle birlikte, tanrı, sonsuzluk ve ölümsüzlük gibi Antik ve geleneksel sanatı var eden kavramlar ortadan kalkınca Antikiteden beri heykelin figür etrafında döndüğü tüm değerleri değiştirmiştir. Bu değişime rağmen figür sanatı eskimeyen bir ilgi ve yönelim olarak kendini ortaya koymaktadır. Figüratif sanat, insanın yine insana ve çevresine duyduğu empati var olduğu sürece de eskimeyen bir yönelim olup, her çağın kendi insan tipini yarattığı gibi, figüratif heykel de güncel ilgileri ve yeni yüzüyle kendini yineleyip ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Figüratif heykel, sürreal, mekân, antik, modern.

Abstract

Art of sculpture has found highly primary features of the discipline compared to other art branches ever since the moment human beings created technology. Sculpture, with the features of three dimensionality and being made up with solid materials, has become a special language (expression) in order to mention about the query field between real and unreal people lived in, and transcendental and sacred contents. This language is composed of solid materials of sculpture which has certainty for remaining in the future. Precisely for this reason, sculpture, intended to reflect the three dimensions of the physical tangible like, but at the same time as the return of material circumstance which is not true, always and in every form has been surreal. Sculptures and their figurines have become the duplicates of temple of the gods, of the great rulers, and the mystical ideas of the ideal and to be stored for future. Figurative sculpture and its lasting material has been the instrument for reviving a moment or even freezing to transfer it to future until modernism. However, when the issues such as God, eternity and immortality that give presence to the ancient and traditional art have disappeared with modernism, all the values of sculpture turning around the figure since the antiquity are changed. Despite of this change figurative art reveals itself as an timeless interest and orientation. As long as still feels the empathy for people and the environment, figurative art, as being a timeless trend and also as each era creates its own type of people, figurative sculpture reveals itself with current interest and a new feature by repeating itself.

Keywords: Figurative sculpture, surreal, space, antique, modern.

1.İnsanın Kendini Kavraması ve Figür Heykel

İnsanlığın en temel iki üretimi bilim ve sanattır, onların da konusu insan ve yaşamına dair gerçekliklerdir. Bu gerçeklikler çevresinde bilim de sanat da gerçekliği tanımlama çabası içinde insan ve yaşamından oluşan merkezde çalışır. Kagan da şöyle açıklar;

“Tarih insanoğlunun yaşamından söz eder; sanatsa bireyin yaşamından.” Sonra, bu tümencin yerine şunu ekler: « Tarih, insanoğlunun yaşamından söz eder ve bu arada, her şeyden önce olgusal hakikat için çaba gösterir, sanatsa insan yaşamından söz eder ve anlattığı şeylerde geçen olgusal hakikatin yerini psişik ve manevi hakikat alır. »¹⁶ ...Çünkü insan, maddi ve manevi, biyolojik ve toplumsal öğelerin bir bütünüdür. Yoksa eczacılığa da «insanlık bilimi» diyebiliriz. Sorunun özü, insan yaşamının maddi ve manevi yanlar ile sanatın nesnesinin hangi somut ilişkiler içinde yan yana bulunduğu saptanmasın-dadır. Bu bakımdan, sanatın başlıca nesnesi olarak görülmesi gereken şey, insan değil, insanın toplumsal varlığının manevi kapsamı'dır.¹

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

“Yirminci yüzyılımızda soyut ya da non-figüratif diye tanımlanan plastik sanatların (resim ve heykel) belirişini insan tarihinin en şaşırtıcı, aynı zamanda da en önemli olaylarından biri olarak tanımlamak, işi abartmak değildir sanırım.

“Bu beliriş aynı olağanüstü yarım yüzyılda, fizikte kuantik fenomenlerin, değişkenlik (endeterminasyon) ilişkilerinin ortaya çıkmasıyla ve kimi temel biyoloji gelişmeleriyle karşılaştırılabilir.” STEPHANE LUPASCO Science et Art abstrait Julliard, 1963”²

¹ Moissej Kagan, *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Kitabevi, Ankara, 1993,s. 254.

² Michel Ragon, *Modern Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, s.17. Önsöz

60'lı yılların yeni heyecanlarıyla, “Büyük sanat artık figüratif değil”³ diyen Andre Malraux, un bu belirlemesi salt kendine ait bir belirleme değil, sanatın kökenine inildiği andan itibaren varlık sürdüren bir geleneğin bitişine de işaret eden bir gerçektir. Ancak sanat bambaşka serüvenleri içine alacak, yol değiştirip kendini yeniden keşfedecek kadar derin bir deneyimdir. Yani sanatın artık figür dışı olduğu söylenirken bir başkalaşım işaret edilebilir ve bu figüratif sanatın bittiği anlamına ya da büyük harflerle yazılan sanata dâhil olmadığı gelmez. Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı gibi sanatın daha önceki varlık biçimlerine göre tamamen başkalık sergileyen yönelimlerden yani 1960'lardan sonra ve bu değişimlerle sanatın yön ve anlam değişimine rağmen figür, hem resim hem de heykel sanatında neo akımlarla yeniden gündeme gelmiştir.

Soyut sanatın ortaya çıktığı 1910'larda akademiler ve eleştirmenler bu yeniliği ret ederken aynı zamanda asırlar boyu süren figürün hâkimiyetine tutunmaya çalışmışlardır. Örneğin Kostrüktivistler, Kübistleri doğaya halen bağlı kalmakla suçlamışlardır. Dünya sanatında olduğu gibi ülkemizdeki sanat eğitiminde ve izleyici kitlesinde de benzer tepkiler yaşanmış, figüratif sanat hem üretim hem de eğitim süreçlerinde soyut sanat ve diğer eğilimlere karşın aranmış ve korunmaya çalışılmıştır. Tabi ki Avrupa'da yaşanan değişim de tepkileri de gecikmiş olarak yaşanmıştır.

O dönemlerdeki bu karşı çıkış, çoğunlukla yeni ve eskinin çatışmasından kaynaklanan bir tutuculuktan ileri gelir. Yenilikçi hareketlerde de figür gelenekçilikle suçlanmış geçmişi tekrar ettiği gerekçesi ile eleştiri konusu olmuştur.

Yirmi birinci yüzyılda hiper gerçekçilik ve ya yeni figüratif gibi isimlerle figür sanatı yeniden gündeme gelmiştir. Aslında sanatın hemen her oluş biçimine bakarak buna benzer geri çekilmeler, sonra da yeniden ortaya çıkışlara tanık oluruz. Bu noktada figüratif sanat öldü ya da yeniden doğdu gibi söylemler kadar, önemlidir ya da önemsizdir diye bir şey de söylenemediği gibi eski, temelli ve vazgeçilemez olduğu da söylenebilir. Çünkü insanın kendini anlatmak ve bir mekânda oluşunu, duruşunu şu ve ya bu biçimde yaşayışını dile getirmek ve görmek isteğini yansıtır. Bu temel istekten dolayı da 20. Yüzyılın başında soyut sanatın ve ardılı akımların heyecanları geçtikten sonra güncel eğilimlerde yeniden kendini ortaya koyar. Bu da son derece tabidir yukarıda dile getirdiğimiz istemin doğal çıktısı olmakla ve soyutlama ve özdeşleyim içtepisinin sanatta en temel iki içtepi olduğunu söyleyen Worringer'in dile getirdiği “özdeşleyim”⁴ iç tepisinin en temel yansımalarından biridir figür sanatı. Ama bildiğimiz tüm bu gerçekliklerle soyut sanata kadar sanatın hemen hemen tüm üretimlerinin figür çevresinde geliştiğini söyleyebiliriz. Buzul çağından itibaren ilk sanat ürünlerinde figürü sanatın başlıca konusu olarak görmeye başlarız. Figür, sanatta ilk olarak resimde görülür, heykeldeki örnekleri de alet yapımından sonra başlar Turani de şu şekilde ortaya koyar:

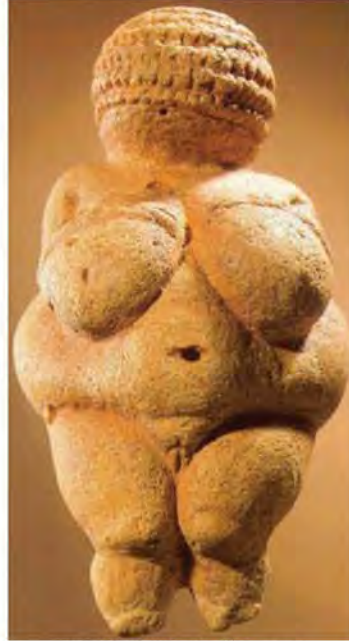
³ Ragon, s.17.Önsöz

⁴Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Remzi Kitabevi. İstanbul, 1985.

Buzul Çağı insanının dünyası, soyut olmayan bir bütünle ilgilidir. Bu devrin sonundaysa, insan tamamen bir başka ortamdadır. İnsan artık bizzat kendini gözlemlemektedir. Resimlerdeki hayvanın yerini insan almıştır. Hayvan resimleri tamamen kaybolmamakla birlikte azalmıştır. Bu olayı Ortataş Çağında görüyoruz.(Turani,2000, s.32)

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere ilkel sanattan itibaren teknik ve bilimin değişim aşamalarına bağlı olarak insanın yaşadığı ve ürettiği tüm içerikler insan tasviri etrafında dönmüştür. Gözlem ve bilgisi artan, çevresinde yer alan, kendi dışındaki ve kendine üstün saydığı varlıkları tanımlamaya başlayan insan ilk önce kendisinin farkına varmış ve merkeze kendi formunu oturtmaya başlamıştır. Özbek'in sunduğu açıklamada da görüldüğü üzere figür çok erken dönemlerde heykelin alanına girmiştir:

Üst yontma taş çağı insanı sanatın her dalında harikalar yarattı. Mağara resim sanatı, belki Batı Avrupa'ya özgü idi; ama özellikle solütreyen kültür çağından itibaren karşımıza çıkan heykel sanatı evrensel bir yenilikti (Jelinek, 1975). Örneğin araştırmacıların tarihteki ilk Venüs örnekleri olarak kabul ettikleri kadın heykellerine İspanya'dan, Rusya'da Sibiryaya içlerine kadar çok geniş bir alanda rastlıyoruz (Hovvell, 1969).⁵



Şekil 1: Willendorf Venüsü

Mısır ve Yunan gibi anıtsal heykel ve mimarinin kendini gösterdiği ve teknoloji üretmiş insan topluluklarının sanatıyla birlikte, heykel daha büyük bir değişim göstermiştir ve figür yine merkezi ilgisini oluşturmuştur. Heykel alet yapımı ve teknoloji geliştikten sonra ortaya çıkan en öncü örneklerinde bile, ilkel de olsa teknolojiyi gereksinmiş bir sanattır. Bundan dolayı Antik döneme kadar heykelin teknik gereksinimi yerine gelmediği için ilkel toplulukların sanatlarında heykele

⁵Metin Özbek, "Dünden Bugüne İnsan", Erişim tarihi:16.11.2013.
<http://kozmpolitaydinlar.files.wordpress.com/2010/12/31801463-dunden-bugune-insan-metin-ozbek2.pdf> 84.

rastlayamıyoruz. Ancak Antik dönemle birlikte heykel örnekleri belirmeye başlamıştır. Anıtsal mimari ve heykel bu toplulukların sanatlarında birbirini tamamlayan bir düzen içindedir. İnsan çevresine bakmaya ve çözümleme yolunda soru sormaya ve gerçekliğin ne olduğunu bulgulamaya başladığı andan itibaren soyut ve aşkın tanrısal içerikleri yaratmaya ve tanımlamaya başladığını görürüz:

...Tarımla, insanoğlu tüketicilikten üreticiliğe geçiyor. Yani kendi ihtiyacını bizzat yaratan varlık durumuna geçiyor. Bu olay, insanlığın oluşunda büyük bir değişmeyi göstermektedir. Tarımla beraber toprağa yerleşmeye başlıyor. Tarım yapılan yerlerde köyler kuruluyor. Kalabalık bir insan topluluğunun çalışması, toprağın ürün vermesi fikri, bereketin sırrı, ölüm ve doğum üzerine düşünme, tohumun verimliliği, hava, güneş, yağmur gibi etmenler üzerinde endişeler ortaya çıkıyor. Mevsimlerin izlenmesi, bunların değerlendirilmesi, çiftçiliğe ait aletlerin yapımı, hayvan kuvvetinden yararlanma gibi düşünceler gerçekleşiyor. Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgâr gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir Tanrı fikri doğuyor. Tanrı'nın insanlara hâkim olduğu, onun yiyeceğini verdiği, bereket düşüncesi çıkıyor. Böylece insan düşüncesi bereket, can ve kâinat tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor" (Turani, 2000,s.32)

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

2. Ölümsüzlük Düşüncesinin Gerçek Kıldığı Mekân ve Heykel Kavramı

Bugün geriye doğru bakıldığında insanın en derin ve basit kavrayışı ölüm ve ölümün kardeş kavramları, var olan ve var olmayanın kavramasıdır. Mısırdan öldükten sonra dirilme, Yunanda ölümsüz tanrısal insan kavramı, daha sonra büyük dinlerde ölümlü insanlar ve öldükten sonra gidilecek diğer dünya ve buraya ait yükümlülükler gibi ayrımlar esas olmuştur. Öldükten sonra dirilecek insan ve dirilme sonrasında da bu tanrı-insan-hükümran olma özelliklerinin hepsini taşıyan insan tipinin ihtiyaç duyduğu yaşam alanları olan mekânları ve nesnelere tasarlamak, sanatın belli başlı üretim nedeni olmuştur. Gerçek ve gerçekdışı ayrımı da bu kimliklerin kendileri, yaşama biçimleri, ihtiyaçları ve yansıttıkları bütünlerde ortaya çıkar.

Aynı zamanda figürle simgesel bir değerde sunduğu insanın kendisi ve yarattığı mekân ilişkisi ve bu mekânlar içinde ya da dışındaki konumlanışı sanatın özgül değerleri olarak Antik dönemden itibaren kendini göstermiştir. İlkel dönemde sadece barınma ihtiyacını karşılayan bir alan olan mekân kavramı, Antik kültürlerdeki bu yaşama biçimiyle birlikte değişmiş ve basit korunma amaçlı anlamından sıyrılıp, zamanla aşkın dinsel içeriklerin konumlandığı mistik bir değer olarak tanımlanmıştır.

Bu topluluklarda inanç sistemleri, ritüelleri ve üretimlerinin odak noktasında da figür en görünen eleman olmuştur. Mısır ve Yunan gibi devletleşen büyük uygarlıklarla beraber inanç sistemlerinin toplumsal yapıyı oluşturan ve yönlendiren bir içerik kazandığını görüyoruz. Aynı şekilde tümü insan figürlü ve yanında da her hangi bir şekilde anlam yüklediği güç ya da ruhani bir sembol olma özelliği kazanmış diğer figüratif nesnelere sanatın form dilini yansıtan içerikler olmuştur. Tüm bu ruhani kimlikler ve tebaaları sanatın varlık nedeni olmuş ve sanat bu varlıkların aşkınlıklarına aşkınlık kazandırmak için gelişmiştir. Antik uygarlıklar, yaşayan varlıktan çok ölüm sonrasına ilgi duymuşlar ve daha çok ölümsüzlük ve sonsuzluk üzerine üretmişlerdir. Hem yaşayan hem ölenin ya da dirilecek olanın aynı anda canlandırıldığı bu değerlerin sembolik, dondurulmuş varlıkları ölüm sonrasına saklanan ideal bir değerler bütünü olarak ele alınmıştır. Mimaride bu değerler ne ise heykelde de aynı şey olmuş, bu ruhani tapınak-mekân bütününe yaşayanları, yani heykeller, resim ve mimari gibi bütün öğelerinde olduğu gibi aynı değerleri kuşanmıştır.

Teşhir biçiminde bir sonsuzluk duygusu hissettiren mekânların kökenleri sanat tarihinden ziyade dinler tarihinde bulunur, bu açıdan bakıldığında geçmişi ortaçağ kilisesinin de ötesine uzanır. Mısır mezar odaları, örneğin, şaşırtıcı derecede benzer bir etkiye sahiptir. Onlar da dış dünya algısını yok edecek şekilde tasarlanmıştır. İçlerinde sonsuzlukla sihirli bir şekilde uyum içinde, hatta sanki bağlantı içinde olan resimler ve heykeller yer alır. Mısır mezar odalarıyla işlevsel açıdan karşılaştırılabilecek daha eski mekânlar arasında Fransa ve İspanya'da Paleolitik çağdan kalma Magdaleniyen dönem ve Aurignac döneminden resimli mağaralar vardır. Bu mağaralarda resimler özellikle dış dünyadan soyutlanacak şekilde zor ulaşılır noktalarda yer alır- ünlü mağaraların çoğunda resimler girişin çok uzağındadır ve görebilmek için epey bir tırmanış ve keşif yapmak gerekir.

Bu tür ritüel mekânlar, evrensel mitlerde okuduğumuz gibi bir zamanlar cennetle yeryüzünü birbirine bağlayan antik göbek kordonunun simgesel biçimde

yeniden kurgulanmasıdır. Bu bağlantı, bir kabile ve o kabiledaki kast ya da topluluk için özel ilgi alanlarını temsil edecek şekilde simgesel olarak yeniden kurgulanır. Metafizik bir duygu verilmek istendiği için, mekân zamana ve değişime ilişkin görüntülerden korunur.⁶

Antmen, Antik mekân anlayışındaki korunaklı ve dış dünyadan izole edilmiş özellikten bahsederken günümüz galeri mekânının da bu antik mekân kavramı gibi korunaklı ve özellikli değerler yüklenmiş ve bu yüklü değerlerin de her yerde ortak niteliklere sahip olduğundan bahseder.⁷ Tam da buradan hareketle Antik mekân ve figür kavramını doğuran şey ölüm ve sonrasındaki hayat ve ölüm geçişinin kavranmasından doğan bu sürreal düşüncelerin içinde tutulduğu kutsal mekânlardır diyebiliriz. Hatta O'Doherty'nin Beyaz Küp⁸ üzerine söyledikleriyle destekler ve ilerletirsek mekân kavramının ister sanat sunum alanı olan galeri ya da müze gibi mekânlar, ister mabet niteliğindeki tipleri olsun pek fazla değişmediğini de söyleyebiliriz. İşin içine sanatın sunulduğu ya da insan yaşamına dair aşkınlaştırılan bir içeriğin girdiği yerde sonsuzluk ve her zaman yaşayacak ve ya korunacak bir duyumsamanın olduğu her mekânın Antik mekân kavramından pek de farklı olmadığı da dile gelir.

Görüldüğü üzere kendini çevresi içinde tanımlayıp, biçimlediği düzeni kavradığı andan itibaren insan bilinmez ya da anlamlandıramadığı şeylere ilişkin kavram üretmeye başlamış ve bulduğu kavramları da zaman içinde genişletmiştir. Ardından insan teknoloji ürettiği andan itibaren de İlkel dönemde kendine yaptığı derme çatma barınaklardan Antik dönemle birlikte yapı inşa etmeye ve bu yapılara tanrı, varlık, ölüm gibi kavramlarla beraber yüklediği anlamlarla sanatsal objeler üretmeye başlamıştır.

...Hiç kuşkusuz, sanat, dinsel bilinçten, ilkel toplumlardaki büyüden ortaya çıkmamıştır. Erken eski taş devrinde (insanoğlunun sürü halinde var olduğu çağda), dinin sanattan daha eski olduğu, dolayısıyla sanatın dinden doğduğu yargısına bizi götürecek hiçbir arkeolojik tanıta rastlanmamaktadır. Ayrıca buna hiç şaşmamak gerekir, çünkü sanatsal yaratımın dine gizemsel bir yorumunun yapılabilmesi için, doğanın mitolojik olarak, yani sanatsal-imgesel olarak kavranmış olması gerekiyordu. Büyünün, sihrin, şaman törenlerinin, dinsel yakarlarının yapılabilmesi için şiirsel, ezgisel dans biçimleri kadar, sanatsal yoldan dramatikleştirilmiş, eylemsel anlatım biçimleri de gerekiyordu. Sihrin dıştan görünüş biçimi, büyü, masklarla, vücudu süsleyici boyalarla, takılarla, özel kesimli giysilerle, bütün bu gibi şeyleri yardımıyla oluşturuluyor; totemler, ruh suretleri, putlar, resim ve heykel biçiminde ortaya konuyordu. Son olarak da, bütün bunlar için, uygulamalı ve tasarımsal sanatların yardımıyla, mimarinin dine kazandıracığı bir tapınma bir tapınağın ortada var olması gerekiyordu. Gerçekten de sınıflı toplumlarda din, sanatsal-imgesel araçlarla «iş görmek»le kalmamış, kuramsal düşüncüyü (teolojiyi) de onun hizmetine koşarak, güçlü dinsel kurumlar yaratmıştır. Ancak sınıfsız toplumlarda, sanatsal tasarım, dinsel bilincin biçimlenmesini sağlayacak tek etkinlik olmuştur. (Kagan,1993, s. 226-227)

İlkel dönemden itibaren giderek daha karmaşık özellikler sunan mekân kavramına yönelmiştir insan. Bu mekânlar dış koşullardan ve insanın yaşadığı diğer

⁶ Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. Çev. Ahu Antmen. Sel Yayıncılık, 427 Sanat Kitapları: 06, İstanbul, 2010, s. 10.

⁷ O'Doherty, s. 9

⁸ O'Doherty, s. 9

mekânlardan daha farklı ve izole edilen bir özellik kazanmaya başlamıştır. “Mekân kendi başına hiçbir şey değildir. Mutlak mekân diye bir şey yok. Aristoteles’in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur.”⁹ Varlıkla yokluğun, cennetle cehennemin, ölümlü ölümsüzlüğün aynı anda nefes aldığı bu kutsal mekânlar kendilerini oluşturan nedenlerin sürreal yansımaları haline gelmiştir. Heykel de bu mistik mekânların ölümsüzlük simgeleyen yaşayanları ya da sondan sonra uyanacak ve yaşama devam edecek olan özellikli ev sahipleri olmuştur.

Varlıkla yokluk arasında, bu ters ikili kavramın, birinin diğerini gerektirdiği ve hissettirdiği duyumsama bu mekânlara ruh kazandıran aynı zamanda biçimlerini belirleyen özellikler olmuştur. Yani gerçekte, gerçeküstünün birinin diğerini yokken bile hissettirip, çağrıştırarak var ettiği mekân, figür ve diğer önem verilen mitos nesnelere ilişkin ilişkileri kurulmuştur. “İşte kendi dünyamızı seçebildiğimiz sürece kendi kendimizin varlığını anlarız. Bu sefer var olmak ve gerçek kavramları her birimiz için farklı anlamlar kazanır. Böylece gerçeğin ve gerçeküstünün ne olduğunu anlamamın farklı yollarını bulmuş oluruz ve bu yolda “ nesnelere, bizim için sadece birer araçlardır”.¹⁰

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

...- sanat yapıtları, dinsel hakikatler gibi, “sanki zamanın etkilerine maruz kalmamıştır.” Zamanın dışında ya da ötesinde olmak hali, zaten yapıtı geleceğe ait olduğunun bir tür öngörüsüdür- yani, iyi bir yatırım olduğunun sigortası gibidir... Sanat yapıtları böylece sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirde sergilenirken, belli dönemleri örneğin (geç modern gibi) algılayabilmemize rağmen zaman yoktur. Bu sonsuzluk duygusu galeri mekânına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmek gerekir.¹¹

Yukarıda aktarıldığı üzere bu mekânların ruhunu anlamak için “önce ölmek gerekir”¹² denmiştir, ancak kalıcı ve ölümsüz kılmak işlevini en iyi şekilde yerine getiren, bu özelliğe diğer tüm sanat dallarından daha çok sahip olan heykel sanatında durum bunun tersi olmuştur. Heykelin Kalcılık sağlayan özelliği en uygun biçim dili olmak yanında Antik heykelin ve hatta çağdaş heykelin de pek

⁹Hasan Ünal Nalbantoğlu, Nedir Mekân Dedikleri? “Zaman-Mekân” III. Disiplinlerarası Mimarlık – Felsefe Toplantısı, İstanbul, 2005, s.88-105.

¹⁰ Paul Foulquie, *Varoluşçuluk*. İletişim Yayınları, İstanbul. 2. Basım, 1995, s. 64.

¹¹O’Doherty, s. 9.

¹²O’Doherty, s. 9.

çok örneğinde olduğu gibi heykelin oluşması için önce ölüm gerçekleşir sonra heykel. Özellikle bu mekânların yaşayanlarından olan sembol heykel tipi ve başta anıt formu, ölümsüzlükle koşut bir form olmuştur. Mısırdaki Piramitlerin, Yunanda tapınakların asıl sahibi heykellerdir. Tarihi boyunca heykelin yapım nedenlerinin başta geleni ölüyü hatırlatmak ya da bir anıya kalıcılık kazandırmak olmuştur. Heykelin maddeye dayalı olması ve maddenin kütleli yapısıyla sahip olduğu üç boyutla daha nesnel, daha somut kılması yanında, yaşatılmak istenen kişi ya da anıyı gerçekmiş gibi göstermek kütle özelliğe sahip olduğu için, gerçeğin koşutu ve gerçek olmayanın başka bir maddeden fiziki bir varlık olarak görünür kılmasıyla da gerçeküstü olmuştur. Heykel fiziksel somut varlığıyla nesneyi gerçek, en azından somut kılarken aynı zamanda gerçeğin olağan dışı halini de yine somut bir şekilde ortaya koymasıyla gerçeküstü ve ölümsüzlük sembolü olmuştur. Worringer'le heykelin bu özelliklerini şöyle destekleriz:

...Ama burada en başta şu nokta işaret edilmelidir ki, heykelin stilize etme denen şeyin özelliklerini en çok göstermesinin nedeni, heykel tasvirinin soyuta, ölümsüzlüğe yönelen sanat istemi istekleriyle kaynakça olan bu uzlaşmazlığında aranmalıdır. Heykel tasvirini hemen relativizm ve olguların belirsizliği ile ilgili içine konan onun üç boyutluluğunun, her sanat isteminde kuvvetli ya da zayıf olarak içerilen ölümsüzleştirme içtepisinden kaçmakla korktuğu için, o derece yeğin dış araçlarla ölümsüzleştirilmesi gerekir. Yüzey içine yansıtılarak dış dünyaya ait bir nesnenin oldukça basit bir şekilde olgular ırmağında çekip alınmasına ve kendi başına maddi bireyliği ve kapalı birliği içinde gösterilmesine karşılık, bu erek, her heykel tasvirinde elverişli olmayan araçlarla yapılan bir denemedir, çünkü, özgür bir plastik tasvir (heykel), aslında, taşın ölümsüzleştirilmek istenen onun doğal örneği gibi, aynı şekilde dünya tablosu içinde yitik ve keyfi olarak bulunur.” (Worringer, , s. 88)

Yani heykel, gerçeğe gerçeküstü arası bir şey halinde, boşlukta, bu iki kavramı da çağrıştıran bir somutlukla öylece ne gerçek, ne de gerçektışı olmaktan uzak, kendince var olur. İnsan kadar gerçek bir optik doğruluk taşıyan taş bir yontu, insana benzerliğini taş özellikleriyle ortaya koyup hayranlık uyandırırken aynı zamanda cansız ve temsil ettiği şeyin dondurulmuş, başkalaşmış bir kopyası olmaktan, maddenin yapısını ve işlevini de başka bir şey haline getirmekten başka bir şey değildir. Resim gibi iki boyutlu sanatlar heykele göre bu gerçekliği somutlaştırması bakımından daha geri planda kalırlar çünkü resimde üç boyut yanılmadan başka bir şey değildir.

Antik dönemden itibaren de mekân tanımlayan ruh ya da kimlik, genellikle dinsel içeriklerden oluşmuştur. Dini yansıtan istek ve objeler sanatla vücut bulmuş ve sanatın üstlendiği bu görev de çağdan çağa kültürden kültüre yaşam koşulları ve inanç sistemlerine göre güç, biçim ve hissedilmesindeki kuvvette de değişim göstermiştir. Hatta bu görev tek tanrılı dinler döneminde ve bu büyük dinlerin yayılma politikaları da hesaplandığında, toplumsal yayılma alanı önceki topluluklara göre daha genişlemiştir. Sanat ilkel sanatta büyü objesinin kendisi ya da kimi topluluklarda kendi başına bir obje değil tanrısal olanın sureti olmuştur.



Şekil 2: Menkaura ve Kraliçe Hamererebti II- (Eski Krallık) 4. Sülale

Figür biçimsel ideali arama konusunda zamanla ve toplumlarda görülen bazı ayrımlar yanında 20. Yüzyıla kadar hep inanç sistemi, milli değerler ya da politik gücün bir göstergesi olmuştur. İnsanın yaşadığı dünyayı anlama çözümlene ve bu çözümlene çabasına karşında anlamlı kıldığı iç dünyasındaki inanış ve varlıkla ilgili cevaplarına ve toplumsal olan ve ya toplumsal kılınmaya çalışılan geleneklerine de sanatla cevap bulmaya çalışmıştır. Yaşadığı evrene ilişkin cevap arayan bu toplulukların temel sorgu alanı gerçeklik olmuştur. Bu topluluklardaki gerçek arayışı insanın yaşadığı çevreyi ve doğanın gücünü ve onları kullanmayı öğrenmesinden kaynaklanmıştır. Ancak tarihsel süreç boyunca da gerçeklik arayışı ve anlamlandırma çabası insanın teknolojik gelişmesine rağmen halen ana sorunudur.

İnsan anlamlandırdığı veya anlamlandıramadığı içerikleri sanatla belirginleştirmiştir. Sorularına sanatla cevap vermiş ve görünür kılmaya çalışmıştır. Gerçekliği ararken gerçekliğin yansıması suretler üretmiştir. Sanatın her dalı her haliyle günlük eşya ya da günlük maddenin dışında anlam ve değer taşıyan sıradan olan maddenin başkalaşımıyla, başka bir kategoriye girmiş ve sanat ürünü her haliyle ve her zaman gerçekliğe bir cevap olmak yanında, gerçeküstü olmuştur. Sanat gerçeklik ararken gerçeğin, gerçek olmayan ama yansıtılanın olağan haline benzer formlarını üretmiştir önce. “Organik olanı zaman dışı bir dünyaya yükseltmek, ölümsüz kılmak için inorganik’in kanunlarını yardıma çağırarak, her sanatın özellikle de plastik sanatların bir kanunudur”.¹³

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

¹³Worringer, s.92.

Maddenin yapısının gerçekte aynı olmayan halinin, gerçekmiş gibi kılınması arasındaki sürreal çizgi, o maddeye ya da boyuta sahip olmamasının yarattığı ama gerçeğe yapılan göndermeyle çakıştığı başkalık noktasıdır. Bu başkalaşan nesnenin de gerçek kılınmaya çalışılan, canlandırılan nesnenin olağan halinden başkalığı da, günlük hayattaki başka nesnelere yanında farklıdır, aynı zamanda sanat nesnesini gerçeküstü yapan özelliktir.

3. Heykelin Fiziki Yapısı ve Somut Kıldığı Gerçekdışı

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



Şekil 3: Alberto Giacometti, Chariot, 1950



Şekil 4: Ron Mueck "Mask II." 2011-12, Poltester resin, silicone, polyester monofilament, 77.0 x 118.0 x 85 cm. Collection Anthony d'Offay. London.

Ron Mueck örneğinde olduğu gibi, gerçekliğin kopyası sayılacak kadar realiteye sadık kalınsa bile gerçeküstüdür. Lynton heykelin her haliyle gerçeküstü olduğunu etkili bir biçimde şu şekilde ortaya koyar:

...Acaba heykel Sürrealizmin amaçlarını karşılayabilecek miydi? Heykelin fiziksel sınırlılığı ve malzemenin cisimselliği, fantezinin ve rastlantının tam anlamıyla gerçekleşmesini kuskusuz önleyecekti. Şüpheciler (bu konuda herhangi bir görüş açıklamamakla birlikte) heykelin doğası gereği Sürrealist olduğunu, yoksa kimsenin bir şömine rafı için 25 santim, bir tapınak için 12 metre, New York limanı için 40 metreden fazla yükseklikte bir kadın figürü yapmaya, adsız iki aşığı beyaz mermerden oyup sonsuza kadar birbiriyle sarmaş dolaş bir konumda tasarlamaya, ya da siyah bronzdan silindirik şapkalı bir belediye başkanı yapmaya kalkışmayacağını ileri sürebilirdi.(Lynton s.193)

Bize heykelin hacmini de, bu hacmin büyüklüğü ya da küçüklüğünü de kendi fiziki gerçekliğiyle, kendi dışındaki gerçeklikle çatışmasında ortaya çıkan gerçeküstülüğünü kavratın şey, maddenin başkalaşması yanında, mekân içindeki ayrık somut var olma halidir. Heykeli ve fiziki varlığını kavratın şey içine fırlatıldığı mekân ya da boşluğun ve bunlar içindeki heykelin kendi sınırlarıdır. Boşluk ve ya sınırları bir şekilde belli edilmiş, heykelin de içinde yer aldığı mekân, heykeli var etmek yanında kendinin ne olduğunu da sorguladır. Bu sorgulama mekâna yüklenen anlamdan, boyutlarına kadar yani fiziksel ve kavramsal her açıdan içindeki heykelle arasındaki bu bağlamdaki her ilişkisine uzanan bir açılımı kapsar.

O ya da bu sanat daha gerçektir ya da değildir tartışmasından çok heykelin her koşulda kabul edilen hacmi doğal haline eş koşulan, tıpkısı gibi sayılan sureti kadar fiziksel olduğu için bir o kadar gerçekdışıdır. Bu iki kavrayış yani var olanla var edilmeye çalışılanın aynı andaki hissedilen çağrışımları gerçekte gerçekdışının çatıştığı ve yenilemediği bir noktadır. İki boyutta yaratılan bütünü bir yanılısama olduğu, karşısındaki insanın ilk kabul ettiği noktadır, tıpkı heykelin fiziğinin ilk anda kabul edildiği gibi. İki boyutta gerçekmiş gibi yansıtılan şeyin olmayan üçüncü boyutunun yani kütesinin, hissettirmeye çalışılan yokluğu zaten bir ön

kabul ya da ön bilgidir. Bunun yanında üç boyutun fiziği bir o kadar nesnel olarak görülüp, dokunulan bir kavranabilirlik taşıır.

Hem boşluktaki fiziki gerçeklikleri hem de mekân içindeki diğer nesnelere ayrılığı heykeli gerçeküstü kılan özelliklerdir. Mekân değil ama içindeki yer alışı göre nesnenin kavranmasına ilişkin bu duyumsamayı Sartre şöyle dile getirir:

...Kendimi cansız olana emanet etme, kendimi bedenime terk etme tarzım – ya da tersine, bunlardan birine ya da ötekine karşı katılışmam – bedenimi ve cansız dünyayı kendi değerleriyle birlikte ortaya çıkartır. Bunun sonucu olarak, burada da yine kendimin ve temel projelerimin tam bir bilincini taşıırım ve bu kez, bu bilinç konumsaldır. Ne var ki, tam da konumsal olduğu için, bana gösterdiği de olduğum şeyin aşkın imgesidir. Şeylerin değeri, araçsal rolleri, gerçek yakınlıkları ya da uzaklıkları (bunun onların mekânsal yakınlıkları ya da uzaklıklarıyla hiçbir münasebeti yoktur) imgemi, yani seçimimi taslaklaştırmaktan başkaca bir şey yapmaz. (Sartre, 2009, s. 585)

Romantizm ve ardılları olan Gerçeküstüçüler gerçeküstü değerleri sanatlarının ana ilgisi kabul eden önemli iki akımdır ve her iki akım da nesne ve mekân ilişkisinde ve reel görüntü ile maddeye aktarılmış suretlerinde aynı temel yoldan ilerlemişlerdir. Bu iki akımda da heykel sanatı konuları gereği resim ya da edebiyat alanlarında olduğu gibi etkin ürünler vermemiştir. Heykelin maddeye dayanan yapısı bu akımların anlatımcı konularına pek uymamıştır. Ama akımın içine aldıkları Giacometti gibi heykel sanatçıları da dâhil, mekânla nesne ve bu nesnenin gerçekdışı bir mekânda gerçekdışı konumlanması üzerinden hareket etmişlerdir. Gerçek ve ya gerçek dışı olma hali mekânsal bir oluş ve duyustur sonuçta. Bir nesnenin nesne olarak varlığı belirlediğinde önce onun fiziki gerçekliğini kavrarız. Daha sonra bu nesnenin bulunduğu mekânın işlevi, boyutları gibi kimliği ile bu nesnenin bu mekânla olan bağı ya da ilişkisizliğinde gerçek ya da olağan üstü görünümünü o mekân içindeki konumlanması ve anlamıyla kendisi arasında ilişkisizlikte çözeriz. Bu ilişkisizlik tedirgin edici, hoşça giden, şok yaratan ya da aura gibi daha büyük bir başkalık yaratan duyumsamalar yaratır. Sadece akım olarak gerçeküstüçüğün değil gerçeküstü olan her haliyle sanatın oluş biçim ve gerçekle çelişen varlığı, bu tuhaf ilişkilerde ve konumlanışlarda kendini var eder Foster gerçeküstüçülük üzerine yazarken bu ilişkiyi aşağıdaki gibi açıklar:

Kayı ile tekinsiz arasındaki bağlantı ortada. İlki ikincisinin etkilerinden biri.¹ Aura ile tekinsiz de ilintilidir; çünkü tekinsiz nasıl bastırılma yoluyla yabancılaştırılmış tamdık bir şeyin geri gelmesiyle alakalıysa, aura da “Zaman ve mekân örülü tuhaf bir ağ; bir uzaklığın emsalsiz biçimde yakınlarında belirmesi”yle² ilgilidir. O zaman tekinsiz bir bakıma aura ile kaygının, gerçeküstüçüğün meydana çıkardığı ortak menşei ya da kesişim noktasıdır.¹⁴

Ancak bu “tekinsiz”¹⁵ ilişki ya da “aura”¹⁶ sadece gerçeküstüçüğe ait bir özellik değildir. Tabii ki gerçeküstüçülük akım olarak üretimlerine, cinsellik, otomatizm gibi çeşitlendirdiği yaklaşımlarından hangi bağlamda yaklaşırsa yaklaşsın,

¹⁴Hal Foster, , *Zoraki Güzellik*. Çev. Şebnem Kaptan. Ayrıntı: 599 Sanat ve Kuram dizisi: 29 Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul, 2011. s. 230.

¹⁵Foster, s. 230.

¹⁶Foster, s. 230.

konularını mekân ve nesne arasındaki garip konumlanmanın etrafında çözmüştür. Birden bire pencereden içeri giren deniz ya da eriyip, süzülen, olmadık yerlerde yer alan ve insanda bulantı hissi yaratan, yumuşayan, mekâna göre biçim alan nesnelerin mekân içindeki yer aldıkları noktaların inanılmazlıkları akla gelebilir. Gerçeküstülük bu olağan olmayan şekilde yan yana gelmelerde değildir yalnızca, aynı zamanda müthiş bir şekilde gerçekçi ele alınan ama mekâna göre eğilip bükülen nesneleredeki realitenin, mekâna göre yer değiştirirken de biçim değişimine karşın gerçeklikten ödün vermemesidir. Bu garip konumlanış ve realitenin yan yana olması tam da Foster'ın deyişiyle “tekinsiz”lik¹⁷, kendi deyişimizle de iki kıyı arasında kalmışlığın yarattığı bulantı hissinin nedenidir. Yani gerçeğe gerçeküstünün arasındaki kırılmanın yarattığı tedirginlik, şok ya da sorgulamadır.



Şekil 5: George Segal, “Walk, Don’t Walk” 1976 Plaster, cement, metal, painted wood and electric light. 109 x 72 x 74 inc.

Figür ilk görüldüğü ilkel toplumlarda da, klasik dönemde de, Modernizmde de aslında aynı arafvari nokta gibi bir noktayı yani gerçek ve gerçekdışı arasındaki noktayı hep göze sokmuştur. Antik dönemden Modernizme kadar ölümsüzlük üzerine kurulu hayat felsefesinin başlıca aktörü olmuştur. Ancak Modernizmle beraber özellikle de soyut sanat, yaşam alanında ise demokratik sistemlerin ve akılcılığın öne çıkışı ile Antik dönem ve klasik dönemin döngüsü olan ölümsüzlük kılmak isteği önemini yitirmiş ve sanatı sonraya dair bir obje olarak görmek ve üretmek fikri ortadan kalkmıştır. Modernizme kadar dünyanın etrafında döndüğü tanrı ve tanrı gücünü yansıtan içeriklerin silinmesini Kuspit şöyle dile getirir:

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

¹⁷ Foster, s. 230

soyutlamanın cesedi gibi, Yeni kavramsalcılık ise Kavramsalcılığın cesedi gibi görünmektedir (bunların hepsi de mumyalanmıştır).”(Kuspit,2006,s.172-173)

Modernizmin zamana uyan figürleri Klasik dönem ve Klasizmin bütünlüklü ve genellikle merkezi bir kompozisyon ortaya koyan figürlerinden, Giacometti, Picasso, Matisse ve onlardan önce de Paul Gauguin gibi Modernizmin keşifçi ustalarının zamanın ilgilerine uyan, yani soyutlayan, ayıklayan, deforme ederek optik doğruluktan çok, sanatsal gerçeklik arayan formlara bürünmüştür. İçinde buldukları zamanlarının istekleri ve gereklilikleriyle sanatı sorgulayan bu ustalar, geleneğin dayattığı figür tipinde ve estetik anlayışında asla yer bulamayacak biçim denemelere başvurmuşlardı. Ancak 20. Yüzyılın ikinci yarısında, Antikiteden beri sanatın etrafında biçim bulduğu ölümsüzlük fikri zamanını doldurmuş, eskiyen değerleri ve yeni önerileri akımlar döneminde manifestolarla da ilan edilmiştir. Modernizme kadar figüratif heykel ve kalıcı maddeleri bir anı canlandırma, hatta dondurup geleceğe aktarma aracı olurken, Modernizmle birlikte ortadan kalkan tanrı ve sonsuzluk ölümsüzlük gibi Antik ve geleneksel sanatı var eden kavramlar ortadan kalkmış, Antikiteden beri heykelin figür etrafında döndüğü tüm değerleri de değiştirmiştir. Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi figüratif ya da non-figüratif tüm hareketler heykeli yeni anlam ve form dili biçerek gelenek karşısında yeni formüller önermişlerdir. Fakat sanatta figürü dışlama ya da figürü içermek şeklinde de olsa kendini ortaya koyan değişime rağmen, figür sanatı eskimeyen bir ilgi ve yönelim olarak varlığını sürdürmüştür.

4.Eskimeyen İlgi ve Tükenmeyen Empati Göstergesi Olarak Figürün Yeniden Ele Alınışı

Figüratif sanat, insanın yine insana ve çevresine duyduğu empati var olduğu sürece, her çağın kendi değerleriyle birlikte, kendi insan tipini yarattığı gibi yeni değerleri ve form diliyle var olmaktadır. Figüratif heykel günümüzde video art, kavramsal sanat, enstalasyon gibi disiplinlerarası yönelimlerin yanında güncel ilgileri ve yeni yüzüyle kendini yenileyerek, yani çağa ait formuyla değişmekte olan bir içerik kazanır. Postmodern dönem de, kendine özgü ya da modern insan tipinden başka özellikler taşıyan insan tipi gibi yeni bir figür sanatı ortaya çıkarmıştır. Worringer’in derin kavrayışı yani “empatinin”¹⁸ yanılmacı ya da yeni yansıtmacı kavramları bu kez Duane Hansen, Ron Mueck, Jeff Koons ya da George Segal gibi realist ve ya popüler sanatçılarla, yeni içeriklere sahip olarak başka gerçekliklerle gündeme gelmiştir.

¹⁸ Worringer,1985.



Şekil 7: Duane Hanson- Old Couple on a Bench, 1994 Courtesy of Institut für Kulturaustausch, V.G. Bild-Kunst, Bonn, 2006

Her çağın teknolojisi ile kendini yenileyen heykel sanatı yontmak ya da döküm gibi teknikleri çağa uygun madde ve yöntemlerle yenileyerek, insanın bugünkü istem ve yaşamını figüre uyarlamıştır. Rönesans'ın insan tenine büründürülen mermeri yerine, bugün güncel teknolojiyle gerçek sanılacak kadar realitenin yakalandığı ve sıradan insan tipinin günlük yaşamından kesitlerle yeni figür anlayışı ortaya konmaktadır. Heykel sanatının geleneksel malzeme yöntemleri yanında, kitsch kavramını kullanmak zorunda olduğumuz Jeff Koons gibi örnekler, popüler ve tüketici kültürün idollerıyla sıradanın aşkınlaştırılmasını sergilemektedir.



Şekil 6: Jeff Koons, "Michael Jackson and Bubies" 1988 Porcelain/ ceramic blend.

Bu anlamda bakılınca figür, yine insanın kendine olan ilgisini, çağ gerçekliği içinde kendini anlatma ve anlama ihtiyacını ve bu isteklerini kavradığı çevre, zaman ve mekân algısında kendini yenilemektedir. Antikitede olduğu gibi aynı empatiye duygusuna dayanan yönelimle insanın yaşamına dair gerçeklikleri figürle sembolize etmek girişimi, günümüz insanının içkinliğini hiper bir gerçeklikle bile yansıtırsa, yine sürrealdir ve yine heykelin somutluğunda aşkınlaşan bir içerik kazanmaktadır. Kalıcılığın oluşturduğu aşkınlık heykelin kütlesi ve maddesindeki somutluğunun mekânda ve bu mekânın olağan içerik ve

nesneleriyle çatışmasındaki gerçek ve gerçekdışı arasındaki kırılma noktasında kendini ortaya koyar. Bu sürrealite heykelin her halinde ve her dönem formunda kendini diğer sanatlardan ayıran somut yapısında gerçeklik kazanır ve somutlaşır.

Kaynakça

FOULQUIE Paul (1995). *Varoluşçuluk*, (Çev. Yakup Şahan), İletişim Yayınları, İstanbul. 2. Basım.

FOSTER Hal (2011). *Zoraki Güzellik*, (Çev. Şebnem Kaptan), Ayrıntı: 599 Sanat ve Kuram dizisi: 29 Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.

KAGAN Moissej (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, (Çev. Aziz Çalışlar), İmge Kitabevi, Ankara.

KUSPİT, Donald, *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul,

LYNTON Norbert (2006). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Özişler), Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.

NALBANTOĞLU Hasan Ünal (2005). “Nedir Mekân Dedikleri? “Zaman-Mekân” III. Disiplinlerarası Mimarlık – Felsefe Toplantısı, İstanbul.

O'DOHERTY Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, 427 Sanat Kitapları: 06, İstanbul.

RAGON Michel (1987). *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınevi, İstanbul.

SARTRE Jean Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik: Fenomonolojik Ontoloji Denemesi, 1905-1980.* (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları. Tarih-Toplum- Kuram Dizisi, İstanbul.

TURANİ Adnan (2000). *Dünya Sanat Tarihi.* Remzi Kitabevi, İstanbul, 8. Basım.

WORRİNGER Wilhelm (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÖZBEK Metin, Dünden Bugüne İnsan,
<http://kozmpolitaydinlar.files.wordpress.com/2010/12/31801463-dunden-bugune-insan-metin-ozbek2.pdf> (Erişim tarihi:16.11.2013)