Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 45, Nisan 2020, s. 41-55

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.42033>

Doç. Dr. Arzu ÇAKIR ATIL

D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, arzu.cakir45@gmail.com

HEYKEL; ÜÇ BOYUTLU FORMDA BOŞLUK

Özet

Heykel, iki boyutlu yüzeyde üç boyut etkisi yaratan resim, desen, fotoğraftan farklıdır. Algılama kapasitemize yönelerek, yanılsamadan uzak ve gerçekten üç boyutlu şekilde varlığını sürdürür. Geçmişteki heykellerin çoğu, kütlenin düzenlenmesine öncelik vererek, onu vurgulayacak şekilde biçimlendirilmiştir. Boşluklar, kütlenin varlığına katkı sağlayan ikincil öğedir. Modernizm ile birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısında boşluk, heykel formunun bir öğesi kabul edilir. Heykel hacimlerinin içine girerek iç elemanlarını açığa çıkaran ve üç boyutlu formlarda boşluğun önemini ilk fark edenler kübist sanatçılardır. Bu, boşluğun kütle gibi somut şekilde ele alındığı, hatta önüne geçtiği sürecin başlangıcıdır. Makalede boşluk kavramı, üç boyut ve hacimle ilgili en doğrudan deneyimi sağlayan heykelin temel bileşenleri açısından, sanat eserleri üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Heykel, form, boşluk, kütle, hacim

STATUE; VOID IN THREE DIMENSIONAL FORM

Abstract

Sculpture is different from painting, drawing and photography, which creates a three-dimensional effect on the two-dimensional surface. By turning to our perception capacity, it exists in a truly three-dimensional way, far from illusion. Most of the sculptures in the past are shaped to highlight it, giving priority to the arrangement of the mass. Void are secondary elements that contribute to the presence of mass.

Along with modernism, in the first half of the 20th century, void is considered an element of the sculptural form. Cubist artists are the first to realize the importance of the void in three-dimensional forms by revealing the interior elements by entering into the sculpture volumes. This is the beginning of the process where the void is handled and even preceded by mass, like mass. In the article, the concept of void will be evaluated from the works of art in terms of the basic components of the sculpture, which provides the most direct experience about three dimensions and volume.

Keywords: Sculpture, form, void, mass, volume

GİRİŞ

Modernizm, tüm alanlarda olduğu gibi heykel sanatında da büyük dönüşümlerin gerçekleştiği ve etkileri bugüne kadar ulaşan önemli bir dönemdir. “19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye çalışan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’ nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır” (Antmen, 2019: 18).

Sanayi üretimi, yeni malzeme ve tekniklerin keşfi, fotoğraf makinasının bulunması gibi, 20. yüzyılda hayatı ve sanatı değiştiren birçok gelişme, plastik sanatlarda dönüşümü zorunlu kılmıştır. Sanatçıların, ilkel heykel örneklerine artan ilgisi ve anlamaya yönelik çabaları, natüralizmin sınırlarını zorlama, yeni ifade yolları arama cesaretini de beraberinde getirir. Geleneksel kavramlar tartışmaya açılır. Heykel kaidesinden kurtulur, teknolojik gelişmelerin katkısıyla içerik-biçim sınırları zorlanır. Heykel, kütle, hacim, çizgi, doku, ışık, hareket ve boşluk açısından bağımsızlığına kavuşur. 20. yüzyılda boşluk, ikincil değerinden kurtularak sahneyi alan bir öğedir ve heykel sanatının önemli bir problemi olarak tartışmaya açılır. Boşluk, oyuk, çukur, kapanmamış yer, boş olan yer, kesinti, kopukluk, eksiklik, yoksunluk gibi sözlük anlamları içerir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim:18-01-2020). Bunlar, boşluğu var olmayana yakın bir kavrama yaklaştırır ve zıddıyla açıklar. Ancak modern sanatta boşluğun, kütle kadar önemli hatta onun da önüne geçen temel öğe olarak ele alındığı açıktır.

Form kelimesi şekil, yapılandırma, yapı, model, organizasyon ve ilişki sistemi gibi birçok anlama sahiptir. Form, yapılandırma, örüntü ve yapı fikirlerinde ortak olan, birleştirici bir ilke tarafından yönetilen, birçok yönlülük kavramıdır. Form, gelişme ve dönüşümü içerir. Gerçekten de “maddeyi devam eden şey olarak, “formu” değişen şekil olarak kabul ediyoruz, çünkü hiçbir form ebedi değildir. Form, değişimin kendisi gibi birçok alanda hala belirsizdir. Demokritos atomlarda, Platon ve Aristoteles'in formlarda anlayış aradığından beri, iki fikir kümesi arasında güçlü bir rekabet olmuştur: Atomizm-malzeme analizi-nicel hassasiyet ve form-birlik- simetri. Bunlar gerçekten karşıt olmaktan öte tamamlayıcı olabilir. Her büyük düşünür ve bilim adamı, bu iki eğilimden birine gider gelir. Demokritos'u Newton, Rutherford ve tüm atomistler, Aristoteles'i ise Aquinas, Goethe, biyoloji ve diğer bilimlerdeki morfoloğlar takip etmiştir”(Read, 1951: 3).

20. yüzyılın ilk başlarındaki teknolojik, bilimsel gelişmeler, tüm sanat dalları gibi heykel formu açısından da değişimi kaçınılmaz kılmıştır. Özellikle fizik alanında yeni keşifler, kuantum ve Einstein'ın görelilik teorisi, modern fizik için temel oluşturur. Albert Einstein tarafından geliştirilen görelilik kuramına göre, zaman, mekân, hareket, birbirlerinden bağımsız

değildir ve hepsi birbirine bağlı izafi olaylardır. Einstein'a kadar klasik felsefe ve bilimsel teoriler, uzayı büyük bir boşluk, hiçlik olarak tanımlarken, yüzyıl başında boşluk, kaynaşan, titreşen, hareketli bir alandır. Sadece katı nesneler değil, ışık ve boşluk ta bir maddedir.

“Rönesans temelli perspektifin sona ermesi ve modern fiziğin maddeye bakış açısı arasında, İsmail Tunalı'ya göre bir koşutluk vardır. Rönesans'tan beri katı bir varlık olarak ele alınan madde, atomun parçalanmasından sonra, kuvvet alanlarından meydana gelen bir enerji yumağına dönüşmüştür. Madde artık enerji demektir - ki bu da soyutlamadır. Madde denen şeyin böyle soyut bir tasarım olarak kavranması, durağan perspektifli bakış açısının yıkılarak, bunun yerine devinim ve perspektifsiz bir evren tablosunun yaratılmasına yol açmıştır. Buna koşut olarak, modern fizikte zaman kavramı da değişmiştir. Zaman denen şey, artık “geçmiş”, “şimdi” ve “gelecek” diye üçe bölünen bir süreç değildir. Fizikte buna eşanlılık denmiş; kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de, fizikteki bu eşanlılığın sanattaki karşılığı olarak yorumlanmıştır”(Yılmaz, 2013: 104).

Heykel hacimlerini parçalayarak iç elemanlarını ortaya çıkaran, boşluğun önemini, etkisini fark edenler, kübistlerdir. 20. yüzyılda sanatı, Rönesans ve Barok'ta olduğu gibi üslup özellikleriyle değil, akımlarla açıklayabiliriz. Ancak ortaya çıkan her akımın karşı bir akımı doğurduğu modern sanat, akımlar üzerinden kuramsal bir genellemeyi de aşmaktadır. Bu nedenle makalede, boşluk kavramı, üç boyut ve hacimle ilgili en doğrudan deneyimi sağlayan heykel formunun temel bileşenleri açısından, önemli heykeltıraşların eserleri örneklenilerek ele alınmıştır. Diğer disiplinleri kapsayan, müzikal form, dilsel form, insan kişiliği ve toplum formları, konumuz dışındadır. Heykel eğitiminde yer alan, heykel formlarının önemli bir ögesi boşluğun, sanat eserleri üzerinden incelenmesinin, günümüz sanatını anlamada kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Heykelde Boşluk

Heykeli çözümleyebilmek, anlamak için, form bilgisinin geliştirilmesi gerekir. Heykel formunun temel bileşenlerinden kütle, hacim, boşluğun değerlendirilmesi açısından, bu içyapının 20. yüzyılda geçirdiği dönüşüm önemlidir.

Heykelin, hemen algılanmayan kurgusunu, dışavurumcu formlarını anlamak ve çözümlemek, tüm ara ve temel ilişkilerini anlamakla mümkündür. Yüzeysel bir inceleme, hacmi göz ardı etmeye ve sadece sınırlarla ilgilenmeye yönlendirir. Sanat formu olarak heykelin özel nitelikleri dışında, Malzeme, doku, renk gibi, hemen anlaşılabilir, birçok yüzeysel heykel özelliği vardır. Günlük hayattaki algı pratiklerimizle etrafımızda bulunan nesneleri üstünkörü incelemeyle kavrarız. Bu sıradan pratikte bile zihnimiz sürekli derinlik ayarlaması yaparak hacmi hissederek. Heykel, mimari ve seramik gibi, üç boyutlu formları anlamamızı sağlar. Form duygusu dediğimiz bu özelliği ile heykel, iki boyutlu sanatlardan ayrılır.

Heykelin üç boyutluluğu iki farklı şekilde algılanabilir. Bir taraftan heykel çalışmasını mekânı işgal eden, dolduran ve bizi kendine özgü içyapısı ile ilgilenmeye sevk eden katı, taş, demir, bronz gibi malzemelerin bir toplamı ya da bütünlüğü olarak algılayabiliriz (resim.1a). Öte yandan heykelin mekânla ilişkisini - mekânın içine nüfus edişini (resim.1b), mekânı sarışını (resim.1c) ve uçlar arasındaki ilişkiyi (resim.1d) - dikkate alabiliriz. Heykel etrafında bir hacmin olduğu bu boşluğun onu kavrayıp tanımladığı bir şey olmayıp, tersine mekânı işgal eden, onu kendi varlığıyla dolduran bir şeydir. Heykel yüzeyi, dolu maddenin dış kısmı, kendi kütlelerinin

sınırları ve yüzeyin şeklini oluşturur ve bu açıdan, bu yüzeyin şekli, hacim içindeki kütlenin yapısıyla belirlenir (Rogers, 1969: 26).

Resim.1

Resim.2

Heykel hacmi; heykelin tanımladığı alan ve farklı şekil, boyutta dolu formların bir araya getirilme organizasyonudur. Bu dolu elemanların en önemlisi heykelin ana hacimleridir. Heykelde etkilerin büyük bölümü bu ana hacimlerin karakterine, orantısal ilişkilerine, mekânsal düzenine ve bunların bir araya gelme şekline dayanmaktadır. Heykel hacmini tanımlayan iki temel öge kütle ve boşluktur. Kütle gözle görülen, dokunulan, mekân içinde varlığını hissettiren, somut bir öğedir. Boşluk ise, kütleyle kuşatan, kütlenin içine giren ya da elle tutulamayan mekân, soyut alandır. Bir heykeli algımlarken, kütlenin varlığını sorgulamazken, soyut olması nedeniyle boşluğu kavrayışımız belirsizdir. Zihnimizde *mekânlar* ve *mekânsal ilişkiler* arasında ayırım yapmak işe yarar ve heykeli algılamamızı kolaylaştırır. Heykelde önemli olan, onu var eden maddi bileşenler(malzeme) değil bunların birbirleri ve içinde bulundukları mekânla ilişkileridir. Heykel yüzeyini bir sınır olarak dikkate aldığımızda, heykeltıraşın bu sınır içinde malzemeyi şekillendirme yolu veya heykeli kuşatan mekânı ifade etme biçimiyle ilgilenebiliriz. Mekânlar bir heykele özgü maddi bileşenler arasında bulunan boşluklardır. Bunlar (resim. 2a) daki gibi boşluklar, oyuklar (resim. 2b) ve (resim. 2c) de görüldüğü gibi doğrudan doğruya bileşenler içinde veya bunlar arasındaki aralıklar şeklinde olabilir. Tıpkı bir odanın iç mekânı, bir bardağın iç bölümü, ortası delikli bir çöreğin içindeki boşluk gibi belirli boy ve şekle sahip olan mekân ya da boşluk yapılarıdır. Öte yandan mekân ya da boşluğun bir tür evrensel ortam olarak düşünüldüğü mekân içerisinde, mekânsal ilişkiler söz konusudur. Heykele özgü bileşenlerin kendi aralarındaki mekânsal ilişkiler, bu ortamdaki göreceli yönleri ve konumlarından ibarettir. Bunlar birbirleriyle fiziksel olarak ilişki halinde olan (resim. 2d) bileşenler arasında da bulunur, böylece mekân içerisinde formların hareketini sağlarlar(resim. 2e) (Rogers, 1969: 30). “Uzay ya da mekân üç boyutlu sınırsız boşluktur ama sınırlandırılabilir. Ve sınırlandırıldığı zaman gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân nesnelere ya da somut biçimlere değdiği zaman sınırlandırılmış olur. Kütlenin ve cismin var olmadığı boşluk, mekânsızlıktır, hiçliktir. İlerisi gerisi, aşağısı yukarısı, eni boyu, yüksekliği ve derinliği yoktur. Boyutsuzluktur. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekânı yaratırlar. Yaratılan bu mekânın plastik mekâna

dönüştürülebilmesi için heykelin duracağı alan, bu heykelin kendisi için yaratacağı yeni mekân, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenir ve bunu göz ardı ederek heykel yapmaya çalışmak form ya da ışık düşünmeden heykel yapmaya çalışmakla eşanlamlıdır” (Şenyapılı, 2003: 38).

Heykelin üç boyutluluğu, uzay boşluğunda kapladığı alan ve gerçekliği, modernizm sürecinde ressamın da tartışma konusudur. Örneğin; Mondrian, resim sanatındaki üç boyutluluk yanılsamasının aslında heykel ve mimariden ödünç alındığı kanısındaydı. Mademki resmin yapıldığı alan bir düzlem, o halde derinlik yalanına gerek yoktu. Resmini tuval yüzeyindeki düz renk alanlarına indirgeme nedenlerinden biri de işte bu geleneksel hacim yanılsamasından kurtulma manevrasıydı (Yılmaz, 2013: 110). Bir başka deyişle, heykelin uzay boşluğunda kapladığı alan nedeniyle, kendiliğinden var olan gerçeklik düzeyine, resimde ulaşma çabasıydı.

19. yüzyıl heykeli figüratif, natüralistken 20. yüzyılda, soyutlamalar başlar. Figüratif heykelin boşluklu alan sınırını - klasik duruş heykel pozunda figürün kolu ve bacakları arasındaki boşluk gibi - kendiliğinden oluşan boşluklar belirliyordu. Boşlukların, doluluk kadar önemsenerek biçimlendirildiği heykeli yapmak için, figür formlarına yönelik natüralist bir süreç geçmiştir. 20. yüzyılda, kültürler arası etkileşimin artması, sanatçıların kendi kültürleri dışında kalan sanat yapma biçimlerine ve özellikle ilkelere ilgisi, formu soyutlama yönünde bir süreç başlatmıştır. İlkel kültürlerin heykelleri, maskları, soyutlama açısından, kütle boşluk arasında yeni bir ilişki önerisi sunan modern heykellerle benzerlik göstermektedir. 20. yüzyılda ilk kez, nesnenin içine girip, parçalarına ayırma cesaretini gösterenler, kübistlerdir. Kübistler tarafından gerçekleştirilen dolu/katı heykel formlarının dışa doğru açılımı ve konstrüktivistlerin özellikle boşluğu, bir sanat problemi olarak ele alıp tartıştığı heykel türünü ortaya çıkarması; üç boyutlu, form oluşturmaya yönelik yaklaşımların her birinden yararlanma konusunda modern heykeltıraşlara özgürlük sağlamıştır. 20. yüzyıl akımlarının bir kısmında doğadan alınan formların biçimlendirildiği figür çıkışlı soyutlamalar, diğer bir temel kategoride de konstrüktif uygulamaları görürüz. “Doğayla hiçbir ilişkisi olmayan soyut dengeye varabilmek için sanatçı, soyutlama yolunda birçok aşamalardan geçmiştir” (İpşiroğlu, 1983: 171). Soyutlama örnekleri genellikle organik heykelleri kapsar. Bunlar doğa, insan, hayvan formlarından çıkış bulan biçimlendirmelerdir.

Resim.3

Constantin Brancusi, “Boşluktaki Kuş” (Bird in Space), 1928, (137.2 x 21.6 x 16.5) cm. bronz.

Brancusi'nin tek hacimli heykelleri, dolu bir içyapıyı barındıran tamamen pozitif, dış-bükey formlardır. İlk örneği, 1923 yılında yaptığı "Boşluktaki Kuş" adlı heykelinde, kuşun ince uzun gövdesini sadeleştirerek, kuş formunun temel elemanlarına ulaşmaya çalışır ve soyut bir heykel ortaya çıkarır. Kuşlara ait bildiğimiz tüm somut özellikleri ve ayrıntıları ortadan kaldırarak, formun en saf, öz halini gerçekleştirmeye yönelir. Heykelin kaideye tutunduğu yer, kuşun uçmak için boşluğa yöneldiği, her an fiziki dengenin bozulabileceği, hassas bir sınırdadır. Bu durum, durağan kütleye, boşluğa yönelme ivmesi ve uçuyormuşçasına hafiflik etkisi verir.

Resim.4

Pablo Picasso, "Kadın Başı" (Head Of Woman), 1909, bronz.

Resimde tek noktadan bakışın kübizmle kırılmasıyla, heykel hacmi de parçalarına ayrılmış, kütlenin hacmi kadar, kütlenin dışında gelişen boşluğun hacmi de sorgulanmaya başlamıştır. Kübizmin, resimde, iki boyutlu düzlemde gerçekleştirdiği dönüşümü heykel sanatının üç boyutluluğu içinde vurgulamak kolay değildi. Picasso, 1909 yılında yaptığı, "Kadın Başı" heykelinde, yüzeyi kristal bir yapı gibi kesip ayırarak, tüm anatomik öğeleri plastik formlara dönüştürmüş, bölünen her parçayla çalışmanın bütünlüğünü sağlamayı başarmıştır. Kübizmin biçimlendirme dilini kullanan sanatçıların, heykelin katı/dolu hacimlerine girmesi, anatomik açıdan, gerçekte olmadıkları yerlerde figürün formlarına, iç bükey özellikler eklemeleri yoluyla başlamıştır. Archipenko, figürün hacimlerinin içine giren 20. yüzyıldaki ilklerden biridir. Kübist heykeldeki çoğu formda olduğu gibi bu delikler, inorganik özellikler göstermekte ve mekanik yüzeylerin ağırlığı hissedilmektedir. Bu durum Archipenko'nun ayakta duran figürünün göğüs kısmındaki boşlukların yanı sıra baştaki boşluklarda da gözlenebilmektedir. Bu heykelde, doluluk ve boşluk özellikleri birbirinden ayrı tutulamayacak şekilde iç içe geçmiş ve eşit değerde önemsenmiştir.

Resim.5

Resim.6

Alexander Archipenko, "Mujer andando", 1912

Yüzyılın başından itibaren kübizmin etkisi o kadar güçlüdür ki kübist biçimlendirmeye, daha sonraya tarihlenen heykel örneklerinde de rastlıyoruz. II. Dünya Savaşı'nda, bombalanıp yerle bir olan Rotterdam şehri anısına, 1953 yılında yapılan, "Yıkılmış Şehir" anıtı, Rus heykeltıraş Ossip Zadkine'in kübizmin plastik çözümlerinden yararlandığı önemli bir heykeldir. Bombaların yağdığı gök boşluğuna ellerini açan, çılgın atan, yüreği parçalanmış ama bir et-kemik yığınının dönmemiş, dizlerinin üzerine çökmüş ama aynı zamanda ayağa kalkan yaralı bir figürdür. Vücudundaki yaralar, bölünmüş gövdesinde açılan boşluklarla bu heykel, bombalanan şehirde bir metal konstrüksiyon yığını gibidir. Heykele hangi açıdan bakarsanız bakın size doğru yönelir.

Resim.7

Resim.8

Ossip Zadkine, "Yıkılmış Şehir" (The Destroyed City), 1951-1953, bronz.

John Berger'e göre "Zadkine; insan vücudunun deviniminde bir denge oluştururken, değişmeyen ne olduğunu Cezanne'in yöntemiyle öğrendi. Düşen bir adamla ileriye doğru atak yapan bir adam figürünün çakışma noktalarını buldu. Bu noktaları ve bu noktalar arasındaki kesin oranı ele geçirdikten sonra - bel çevresinde, boynun başla birleştiği noktalar arasında, uyluk kemiği boyunca, dize yakın bölümlerde - her vücut ögesinin üç boyutlu biçimini, bu

noktaları verecek biçimde, tüm devinim olasılıklarını göz önüne getirerek çakıştırmıştır. Heykel deviniyor, fakat bu heykelin, devinmenin ötesinde bir başka özelliği daha var. Boşluğa gereksiniyor; zamanı içeren ve boşluğa gereksinen bir devinim bu”(Genç, 1983: 49).

Archipenko, Hepworth ve Moore gibi modern heykeltıraşların çalışmalarında katı elemanlara ve boşluklara eşit ağırlık verilmekte, ayrı düşünülmezsizin birbirleriyle ilişkili, özgün ve bağlantılı hale gelmektedir. Bu dengeli birlikteliği, boşluk-dolulukların birbirleriyle bağlantısını sağlayan geçiş formları sağlar ve heykelin hacim etkisini arttırmırlar. 20. yüzyıldan önce heykelde mekân ve kütle birlikteliği bu kadar detaylı kullanılmamıştır. Moore, geleneksel heykel kavramını terk etmemiş ve figürle bağını tam anlamıyla koparmamıştır. Henry Moore’un uzanan figür kompozisyonlarında, girinti ve çıkıntılar, iç içe geçmiş haldedir ve bazı barok ve maniyerist heykellerde görülen, mekân içerisindeki spiral hareket ve boş-dolu formlar arasındaki dengenin benzeridir. Sanatçıya göre; “Heykeltıraş, kafası içinde, geçmişte olduğu gibi katı hal fiziğindeki şekli canlandırır- onu düşünür, ellerinin boşluğu içinde sıkıca kavıyormuş gibi cismin büyüklüğünü, boyutlarını kafasında canlandırır. Heykeltıraş zihinsel olarak cismin tüm formu ve çevresiyle birlikte karmaşık bir formu canlandırır; bir tarafa bakarken diğer tarafın nasıl bir şey olduğunu bilir ya da hisseder; heykeltıraş kendisini cismin ağırlığı, kütlesi, çekim merkeziyle özdeşleştirir; heykeltıraş hacmi, şeklin hava içerisinde yer değiştirdiği mekân olarak kavrar”(Rogers, 1969: 79-80). Moore’un çalışmaları, kemikler, çakıl taşları ve kayalar gibi doğal formları referans alır. Doğanın aşındırarak şekil verdiği bu formlar, heykeltıraşların formu nasıl şekillendireceği konusunda, doğa gözlemlerinin önemi açısından yol göstericidir.

Resim.9

Henry Moore, “Dinlenen Kadın” (Recumbent Woman), 1938, ahşap.

Boşluklu heykelin gelişmesinde Moore’dan çok daha ileri giden 20.yüzyıl heykeltıraşları, bu özelliği, temelde katı/dolu form sanatı olarak heykeli görme düşüncesinden vazgeçerek kazanmışlardır. Henry Moore gibi Barbara Hepworth de heykel kütlesinin içinde açılan boşluklu yapılarla uğraşır. Dolu elemanlara ve boşluklara eşit ağırlık verirler ve bu iki öğe, birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek derecede birbirleriyle ilişkili, bağlantılı hale getirilir. Ancak Hepworth’de boşluk, Moore’un, formun dışıyla etkileşimi artıran yapısından farklıdır. Hepworth heykelin iç alanını beyaza boyayarak, diğer formlarla arasında geçişleri engeller ve boşluğu içine kapatır. Beyaz alan, ahşapla karışıklık yaratır ve boşluğu aydınlık tutarak ona vurgu yapar. Düz çubuklar ya da iplerle iç boşluğu hareketlendirir.

1932 ‘de soyutlama-yaratma derneğine kabul edilen sanatçı, “tüm heykele özgü ifadeler kütle ve boşluğun şekillendirilmesi yoluyla bir düşüncenin üç boyutlu algılanmasıdır. Heykelde kullanılacak malzemeler kalite, gerginlik veya canlılık bakımından sınırsızdır. Bir fikri özgürce tam olarak taşa, ahşaba veya herhangi bir plastik malzemeye aktarabilmek için malzemeye karşı duyarlılık-malzemenin iç niteliğini ve karakterini anlamak gerekir. Düşünce, madde, boyut arasında tam bir birlik olmalıdır ve bu birliği ölçek verir” (Huntürk, 2016: 272/273), diyerek sanatının önceliklerini açıklar.

Resim.10

Barbara Hepworth, “Dalga”(Wave), 1943-44, ahşap, boya, tel.

1930’ ların sonunda İspanyol heykeltıraş Julio Gonzalez tarafından, heykelde kaynaklı demir kullanımı başlamış ve 1950’ lere kadar yaygınlığı artmıştır. Bu dönem modern sanatın demir çağı gibidir. Gonzalez, ilk başlarda plaka ve şerit halindeki demir parçalarını döverek biçimlendiriyor, yine aynı teknikle birleştiriyordu. Çalışmalarında kaynak tekniğini kullanması sanatçının hareket alanını genişletti. ”Mükemmel sanatın yolu pergel ve cetvel yardımıyla kare ve daireler çizmekten geçmez. Gerçekten yeni şeylerin kaynağı doğadır, sevgi ve samimiyetle çalışmaktır” diyordu sanatçı (Yılmaz, 2013: 121). Tekniği farklı bir şekilde kullanması, heykellerini organik formlara yaklaştırmıştır. Boşluğu, mekân içinde kütleyle benzer oranda, yatay, dikey zıtlıklarla tanımlar. Bu açıdan sanatçının çalışmaları, Moore’un kompozisyonlarının metal örnekleri gibidir. Gonzalez’in, sanata getirdiği, demirin doğrudan işlenmesi, daha sonraları özellikle David Smith, Calder gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiştir.

Resim.11

Julio Gonzalez, “Kaktüs Adam I” (Cactus Man I), 1939, Demir, 70 cm.

Alberto Giacometti için heykelde boşluk, figüre bağlı kalan modern heykeltıraşlardan farklıdır ve uzamla ilgili özellikler taşır. Boşluğu Tutan Eller - Görünmez Nesne heykelinde, adından anlaşılacağı üzere figüratif bir heykele kavramsal ve uzamsal bir anlatım boyutu eklenmiştir. Figür adeta sınırsız bir boşluk alanından, uzaydan kendine doğru bir boşluk parçasını çekmekte ve bunu nesneleştirmektedir. Giacometti’nin bu heykeli, gittikçe incelerek neredeyse kütsel özelliklerini kaybedercesine boşluğun içine sıkıştığı yürüyen figürlerinde gerçekleştirmek istediklerinin anlatımı gibidir. Bu ince figürler, kendisi dışındaki tüm boşluğun basıncı altında sıkışmışlık etkisi yaratır. Yaklaştığında bile uzakta duran, incelen figürleri, izleyiciye boşluğun varlığını hissettiren önemli bir deneyim sunar.

Resim.12

Resim.13

Alberto Giacometti, “Boşluğu Tutan Eller - Görünmez Nesne”

(Hands Holding the Void - Invisible Object), 1934, bronz döküm -1954

Modernizmde, kübizmin doğayı ele alışının tersine, modern yaşamın dinamizmini sanatın konuları arasına alan yeni çözümler, insan ve makine ilişkilerine yönelik yorumlarda yer alıyordu. Nesnenin durağan halini devinim ve ışıkla parçalayan bu anlayışa örnek, Umberto Boccioni'nin "Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları" adlı çalışmasını gösterebiliriz. Koşan, hareket halinde olan figür, yalnızca bu devinime dikkat çekmekle kalmıyor, figüre çarpan rüzgârın etkisi, formların tamamını geriye yönlendirerek, izleyiciyi boşluğu kaplayan havanın farkındalığı konusunda uyarıyor.

Resim.14

Umberto Boccioni, „Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları”
(Unique Forms of Continuity in Space), 1913

Konstrüktivistler, açıklamaya çalıştığımız kütle ve boşluktan farklı bir boşluk algısından söz etmektedirler. 20 yüzyılda konstrüktivist sanatçıların çalışmalarıyla, boşluk, tamamen kütlenin önüne geçmiştir. “1915’te St. Petersburg’da Kazimir Maleviç’ in süprematizmin duyurusunu yapan “0.10” isimli sergiye, radikal soyut, geometrik rölyef resimleri ve köşe kontur - rölyefleriyle katılan Vladimir Tatlin konstrüktivizmin ilk örneklerini verdi. Bu sıra dışı asamblajlar endüstriyel malzemelerle - metal, cam, alçı gibi - yapılmıştı ve gerçek üç boyutlu mekânı heykel malzemesi olarak eserle birleştirmişti.” (Dempsey, 2019: 50). Picasso’nun bireşimsel kübizmini çağrıştıran bu rölyefler, iki duvarın kesiştiği alanda, köşeyi tanımlayan, gergin metal halatlarla asılmıştır. Ancak, Picasso’nun rölyeflerinden farklı olarak Tatlin’in rölyefleri bir figürü göstermezler ve resimsel değillerdir. Doğadan hiçbir iz taşımayan bu yapıtlarıyla Tatlin, heykeli geleneksel konu ve biçimlerden soyutlamıştır. Bu nedenle Tatlin’in rölyefleri tümüyle soyut konstrüksiyonun ilk örnekleridir, denilebilir (Lynton, 1991: 105).

Resim.15

Vladimir Tatlin, Kontr-rölyef, 0.10 Sergisi, 1915

Bu dönemde, Tatlin, Moholy-Nagy gibi sanatçıların eserleri bir tür teknik resim etkisi veriyordu. Hareket ve zaman birbirinden ayıramayacağı için bu sanatçıların yapıtlarına dördüncü boyut olarak zaman da girer. Böylece konstrüktivist sanatçılar arasında iki ayrı eğilim görülür. “Mondrian ve De Stijlcilerin statik resimleri, hacim, uzam ve zamandan arınmış olan düşün-formlarını veriyordu. Rus konstrüktivistleri ve onların çizgisinden gidenlerdeyse, düşün-formları, dinamik uzay kompozisyonlarına dönüşüyor. XX. yüzyılın ikinci yarısında De Stijlcilerin etkisi daha çok yapı sanatı, iç dekorasyon, eşya ve tekstil alanlarında kendini gösteriyor. Buna karşılık Rus Konstrüktivistlerinin dinamik uzay kompozisyonları, dokunmayla ya da hava titreşimleriyle kımıldayan mobillerin (Calder 1930’da mobillerini yapmaya başlıyor), kurularak ya da elektrikle işletilerek biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan heykel-makine karışımı otomatların yapılmasına (Tinguely vb.) ve birçok buna benzer buluşlara yol açıyor (İpşiroğlu, 1993: 77).

Yüzyıl başında, fizik alanındaki gelişmeler, özellikle Einstein’ın görelilik teorisi, konstrüktivistleri etkilemiş, Gabo ve Pevsner kardeşler de bu bilgileri sanatlarında kullanmışlar, 1920’ de yayınladıkları “Gerçekçi bildiri” ile zaman ve mekânın kütle gibi şekillendirilebileceği ve plastik bir öge olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. “Biz hacmi, uzamın resimsel ve plastik formu olarak kabul etmiyoruz; hiç kimse uzamı sıvının yardla (uzunluk ölçü birimi) ölçülememesi gibi hacim ile ölçemez. Uzama bakın sonsuz derinlikten başka nedir? Biliyoruz ki, derinlik sadece uzamın resimsel ve plastik formudur. Heykelde, kütleyi heykel elemanı olarak kabul etmiyoruz. Her mühendis bilir ki, katı bir cismin statik güçleri ve onun materyal gücü, kütlenin niceliğine dayanmaz. ...Fakat siz heykeltıraşlar, eski çağın önyargısına bağlı olanlar, hala hacmin kütleden ayıramayacağı inancındasınız. Biz, dört tonluk kütle ile yaratılan hacmi dört düzlem ile yaratmaktayız. Sanattaki bin senelik kuruntu olan statik ritmi plastik sanatlarda tek eleman olarak görmeyi kabul etmiyoruz. Gerçek zamanı algılayışımızın temel formları olarak kinetik ritmi, yeni bir eleman olarak kabul ediyoruz” (Öndin, 2019: 229).

Resim.16

Resim.17

Resim.16- Antoine Pevsner,"Baş"(Head), 1923-24

Resim.17- Naum Gabo,"Uzayda Doğrusal Yapı No.1" (Linear Construction in Space No.1),1950

Gabo ve Pevsner'in tercih ettiği malzemeler, heykeli yapılandırma şeklini etkiler. Tel, ahşap, cam, pleksiler, çizgisel ve düzlemsel özellikler gösterirler. Biçimlendirmeye olanak veremeyecek boyutta zayıf kütle etkileriyle, tamamen şeffaf, ışığı geçiren bu malzemeler, heykeltıraşların kütleden çok boşluklu yapılar kurmaya yoğunlaşmalarını sağlar.

SONUÇ

Modernizm öncesi heykel, doğayı örnek alan, bir mekân içine yerleştirilen üç boyutlu hacimlerdir. Modernizm döneminde de bu özellikler devam etmiş ancak sanatçıların çoğu doğayı birebir kullanmanın ötesinde, soyutlamalar yapmış, doluluk-boşluk gibi heykel formunun öğelerine yönelik çözümlemelere girişmişlerdir. Bütün, yeniden kurulmak üzere parçalarına ayrılmış, boşluğun varlığı vurgulanarak mekânın kendisi heykel gibi ele alınmıştır. Bu aynı zamanda katı/dolu heykel formlarının dışı açılımı demektir ve konstrüktivist sanatçılar tarafından tamamen boşluklu heykel türünün ortaya çıkarılmasını sağlar.

20. yüzyılın ilk yarısında sanatçılar, malzeme ve yeni bulunan tekniklerin sanatta kullanımı açısından, çok çeşitli olanaklara sahiptir. Bilinen geleneksel malzemelerin yerini, pleksi, cam, tel, sicim alır. Sanayi üretimi, plaka, levha gibi düzlemsel, tel, sicim gibi çizgisel özellikte malzemeler ve doğrudan metal malzemeyle çalışmanın, kaynak kullanımının yaygınlaşması, boşluklu heykel yapmayı çekici hale getirir.

Bu çeşitlilik ve özgürlük, heykel kütlesinin içyapısına girilerek başlayan bu süreç, uzaysal kompozisyonlara varana kadar boşluk tartışmasını genişletecektir. Geçmiş yıllarda kütleyle verilen önem göz önüne alındığında, 20. yüzyılda, heykel boşluğu, kütle üzerinden tanımlanma zorunluluğunu aşar, önüne geçer ve artık kütlenin varlık bulabilmesi neredeyse kendisine bağlanır.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu (2019). *20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, 10. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Dempsey, Amy (2019). *Modern Sanat*, Çev: Deniz Öztok, İstanbul: Hep Kitap
- Genç, Adem (1983). *Dada*, Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Resim Bölümü
- Huntürk, Özi (2016). *Heykel Ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar (1983). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Lynton, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Cevat Çapan, Şadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Öndin, Nilüfer (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Read, Herbert (1951). *Aspects Of Form*. Bloomington: Indiana University Press
- Rogers, L. R (1969). *Sculpture*. Londra: Oxford Yayınları
- Şenyapılı, Önder (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*. Ankara: ODTÜ Geliştirme V. Yay.
- Yılmaz, Mehmet (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları
- <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim: 18-01-2020
- Resim.1- Rogers, L. R (1969). *Sculpture*. Sayfa: 26, Londra: Oxford Yayınları
- Resim.2- Rogers, L. R (1969). *Sculpture*. Sayfa: 30, Londra: Oxford Yayınları
- Resim.3- Picasso, "Head Of Woman", 1909. Erişim: 17-02-2020
- <https://www.pablopicasso.org/images/paintings/head-of-a-woman-fernande.jpg>
- Resim.4- Constantin Brancusi, Bird in Space, 1928, (137.2 x 21.6 x 16.5) cm., bronz. Erişim: 17-02-2020
- <https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/bird-in-space-1923>
- Resim.5/6- Alexander Archipenko, "Mujer andando", 1912. Erişim: 17-02-2020
- <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/alexander-archipenko-1887-1964-walking-5971056-details.aspx>
- Resim.7- Ossip Zadkine, Yıkılmış Şehir, 1951-1953, bronz. Erişim: 17-02-2020
- <http://artincambridge.blogspot.com/2013/02/talos-is-this-ugliest-statue-in.html>
- Resim.8- Ossip Zadkine, Yıkılmış Şehir, 1951-1953, bronz. Erişim: 17-02-2020
- <https://gedenk-cultuur.nl/directory/item/verwoeste-stad-ossip-zadkine>
- Resim.9- Henry Moore, Uzanan Figür, 1938, ahşap. Erişim: 19-02-2020
- <https://www.tate.org.uk/art/artists/henry-moore-om-ch-1659/henry-moores-sculptures>
- Resim.10- Barbara Hepworth, Wave, 1943-44, ahşap, boya, tel. Erişim: 19-02-2020

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/57366/wave>

Resim.11- Julio Gonzalez,1939, Cactus Man I, Demir, 70 cm. Erişim: 19-02-2020

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cactus_Man_-_Gonz%C3%A1lez.jpg

Resim.12- Alberto Giacometti, Boşluğu Tutan Eller, 1934, bronz döküm (1954). Erişim: 19-02-2020

<http://arkeopolis.com/alberto-giacometti-ile-heykel-sanatina-bir-bakis/>

Resim.13- Alberto Giacometti, Boşluğu Tutan Eller, Detay. Erişim: 19-02-2020

<http://arkeopolis.com/alberto-giacometti-ile-heykel-sanatina-bir-bakis/>

Resim.14- Umberto Boccioni, Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları / Unique Forms of Continuity in Space, 1913. Erişim: 20-02-2020

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485540>

Resim.15- Vladimir Tatlin, Kontr-rölyef, 0.10 Sergisi, 1915. Erişim: 20-02-2020

<https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>

Resim.16- Antoine Pevsner, Head, 1923/24. Erişim: 17-02-2020

<https://www.tate.org.uk/art/artists/antoine-pevsner-1761>

Resim.17- Naum Gabo, Linear Construction in Space No. 2. Erişim: 20-02-2020

<https://www.flickr.com/photos/66124712@N07/6390130211>