T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN HEYKELDE İZ VE İŞARET

MURAT M. TÜRKMEN

2501140826

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. SEDA YAVUZ

İSTANBUL 2016

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	**Murat Mustafa TÜRKMEN**	**Numarası**	:	**2501140826**
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	**Sanat Tarihi Anabilim Dalı**	**Danışmanı**	:	**Yrd. Doç. Dr. Seda YAVUZ**
Tez Savunma Tarihi	:	**13.07.2016**	**Saati**	:	**10:30**
Tez Başlığı	:	**"Modern Heykelde İz ve İşaret"**			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. UŞUN TÜKEL		KABUL
2- YRD. DOÇ. DR. E. OSMAN ERDEN		KABUL
3- YRD. DOÇ. DR. SEDA YAVUZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. BURCU PELVANOĞLU		
2-YRD. DOÇ. DR. SERAP YÜZGÜLLER		

ÖZ

MODERN HEYKELDE İZ VE İŞARET

Murat M. Türkmen

İz, neden modern heykelden önce heykelin yüzeyinde çoğunlukla görünür değildi sorusu, bu çalışmanın başlangıç sorusudur. Yanıt aramaya iz teriminin tanımından ve etimolojisinden başlanmıştır. İzin bir yanıyla varoluşsal öte yanıyla biçimlendirici bir niteliği olduğu görülmüştür. İze zorunlu olarak işaret kavramının eşlik ettiği tespitiyle bu kavram bir arada değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümü, heykelin yüzeyinde izin görülmeme nedenine ve görüldüğü durumda neye işaret ettiğine değinilmiştir. İz ve işaret kavramları resim ve heykel üretimleri arasındaki ilişki açısından da değerlendirilmiştir.

İkinci bölüm, iz ve işaretin modernizme giden süre hangi evrelerden geçerek görünürlük kazandığına odaklanır. Sanatçının hangi aşamalardan sonra izini ve işaretini özgürleştirdiği ifade edilir. İzin ve işaretin görünür olmasına erken bir örnek olarak Michelangelo'nun 'bitmemiş' üretimleri tartışılır.

Üçüncü bölümde ise modern heykelde izin ve işaretin görünür olmasıyla, heykele hangi olanakları sağladığı modern heykeltıraşların üretimleri üzerinden örneklenir. Heykelin dokunsal niteliğinin iz ve işaretle birlikte daha anlaşılır bir zemine oturduğu tespiti yapılır. Bununla birlikte, kimi modernist akımlarda neden izin görülmediği de konu edilir ve yanıt aranır.

Anahtar Kelimeler: Modern, Heykel, İz, İşaret, Dokunsallık

ABSTRACT

SIGN AND TRACE IN THE MODERN SCULPTURE

Murat M. Türkmen

The question of this study is why before the modern sculpture we could rarely see traces on it's surface. We start answering on that question with having a look on the 'trace' term's definition and etymology. We've seen that trace on one hand is existential and on the other hand has the ability of shaping. As far as we can not talk about trace without talking about sign those two concepts were studied together.

The first chapter is concentrating on the reasons of lack of any traces on a sculpture surface and what the trace symbolizes in case it can be found. We also comment on the sign and traces concepts in terms of the relationship between the production of sculpture and painting.

In the second chapter we mainly talk about the periods through which the sign and the trace go towards the more visible state. After what time the artist gains the right to free his signs and traces. One of our earliest examples to that are Michelangelo's 'unfinished' sculptures.

In third chapter we give examples of what opportunities does the freed sign and trace provide to the modern artists' works. We determine that sign and trace help to emphasize the tacticality of the sculpture. At same time we speak about the reasons why in some modernist movement traces and signs are still not seen.

Key Words: Modern, Sculpture, Trace, Sign, Tacticality

ÖNSÖZ

Yaşamın sanatı ve sanatın da yaşamı birbirini ‘iz’leyerek biçimlendirdiği düşünüldüğünde, iz yaşamı en çok barındıran sanat formu olan heykelde ontolojik bir zemin oluşturur. İz, bu zemin ve yüzeyden bir anlam dizgesini işaret eder. Bu çalışma modernizm öncesinde çoğunlukla görünür olmayan izin nedenlerini açıklamayı amaçlarken, görünür olma sürecini de ortaya koymaya çalışır. Modern heykelle birlikte bir amaç dâhilinde olarak görünür olan iz, heykelin özsel niteliği olan dokunsallığı yeniden heykele kazandırır. Öte yandan da iz bir yaratım unsuru olarak anlama ilişkin işarette bulunur.

İlk olarak bu çalışmanın her bir cümlesinde izi bulunan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Seda Yavuz’a; bana ve benim gibi birçok öğrenciye Batı Sanatı alanında çalışma ilgisi ve isteği uyandıran hocam Prof. Dr. Uşun Tükel’e; kendisiyle tartışmaktan her zaman keyif aldığım ve desteğini her daim hissettiğim hocam Yrd. Doç. Dr. Serap Yüzgüller’e; ‘zor zaman’ totemleri için Hazal Özocak’a, bu çalışma süresince ve hayatımda desteklerini eksik etmeyen güzide dostlarım Deniz Bulgu, Çağdaş Yaman, Şükran Akçay ve Gülperi Güngören’e teşekkür ederim. Çalışmalarıma doğrudan katısı olan Polina Antonova’ya ve okumalarımda yanımdan hiç ayrılmayan kediciğim Sofya’ya, bana olan sabırları ve sonsuz destekleri için aileme teşekkür ederim.

Bu çalışmayı, Meryem’in ancak imleyebileceği anneme ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ …….. iii

ABSTRACT…… iv

ÖNSÖZ…… v

RESİM LİSTESİ…… vii

GİRİŞ…….. 1

1. MODERNİZM ÖNCESİ HEYKELDE İZ VE İŞARETİN KONUMLANDIRILIŞI…… 7

1.1. İz ve İşaret Kavramlarının Açıklaması ve Etimolojisi…….. 7

1.2. İz Bırakma İstenci…….. 8

1.3. İzin Belirsizliği ve Metafizik İşaret……... 12

1.4. Bedenin Yazısı Olarak Heykel Üretimi……. 23

2. MODERN HEYKELDE İZİN GÖRÜNÜR OLMA SÜRECİ…….. 29

2.1. İzin Görülme Nedeni…… 29

2.1.1. Bir Yaratıcı Olarak Sanatçı…… 32

2.1.2. Modernizm ve Sanatçının İmzası……..….. 34

2.1.3. İmza Yetkesinin Kimliği…… 36

2.2. Bir Erken Modern Olarak Michelangelo'nun İzleri…..…. 38

3. MODERN HEYKELDE İZ VE İŞARET……. 46

3.1. İzin Yaratım Olarak Görünürlüğü……. 46

3.2. Modernist Akımlarda İz……. 66

SONUÇ…… 75

KAYNAKÇA…… 82

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Dolni Vestonice Venüsü, Moravian Müzesi, M.Ö. 25000-29000 10

Resim 2: Wiligelmo, Duomo Modena, Modena, 1099-1120 18

Resim 3: Niccolò, Adem'in Yaratılışı, San Zeno Katedrali, Verona, 1138 19

Resim 4: Michelangelo, San Pietro Pieatası, San Pietro Bazilikası, Vatikan, 1499 20

Resim 5: San Pietro Pietası, Detay 21

Resim 6: Michelangelo, Rondanini Pietası, 1550-64, Sforza Castello, Milan 30

Resim 7: Michelangelo, Uyanan Köle, Galeri Academia, Floransa, 1520-23 40

Resim 8: Michelangelo, Atlas, Galeri Academia, Floransa, 1530 41

Resim 9: Rondanini Pietası ve El Karşılaştırması 43

Resim 10: Rondanini Pietası ve El Karşılaştırması 45

Resim 11: Auguste Rodin, Tanrının Eli, Rodin Müzesi, Paris, 1896 47

Resim 12: Auguste Rodin, Danait, Rodin Müzesi, Paris, 1889 48

Resim 13: Constantin Brâncuşi, Öpüş, Muzeul de Arta, Craiova, 1907 51

Resim 14: Constantin Brâncuşi, Öpüş, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, 1916 52

Resim 15: Constantin Brâncuşi, Çift Karyatid, MoMA, New York, 1908 53

Resim 16: Henry Moore, İki Form, New York Metropolitan Müzesi, 1934 55

Resim 17 Lucio Fontana, Boşluk Kavramı, Attesa (Bekleyiş), Özel Koleksiyon, 1949 56

Resim 18: Henry Moore, 4 Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, Tate Galeri, 1934 57

Resim 19: Henry Moore, 4 Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, Detay 58

Resim 20: Barbara Hepworth, Gelgitler 1, Tate Galeri, 1946 60

Resim 21: Barbara Hepworth, İki Figür (Anıt Taşı), Tate Galeri, 1964 62

Resim 22: Alberto Giacometti, Duvar Lambası, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, 1932-38 63

Resim 23: Alberto Giacometti, İşaret Eden Adam, MoMA, New York, 1946 65

Resim 24: Raoul Hausmann, Zamanımızın Ruhu, Ulusal Sanat Müzesi, Washington, 1919-20 67

Resim 25: Henry Laurens, Gitar, Metropolitan Müzesi, New York, 1919 68

Resim 26: Jacques Lipchitz, Heykel, Tate Galeri, 1916 70

Resim 27: Umberto Boccioni, Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği, MoMA, New York, 1913 72

Resim 28: Alexander Rodchenko, Uzay Konstrüksüyonu no: 12, MoMA, New York, 1920 73

Resim 29: Barbara Hepworth, Cosdon Baş, Birmingham Müzesi, Birmingham, 1949 80

GİRİŞ

Rönesans'tan modernizme kadar sanat, doğrusal bir gelişim gösterir. Diğer sanat dallarındaki bu doğrusal gelişime karşın, heykel sanatı, Herbert Read'in ifadesiyle "Michelangelo'nun son büyük işi 'Rondanini Pietası'ndan Rodin'in ilk yetkin işi 'Bronz Çağı'na kadar uzayan üç yüzyıllık süre"[1] bir suskunluk dönemi olarak adlandırılabilir. Tüm sanat dallarında modernizmle birlikte ortaya çıkan ve alt alta sıralanabilecek pek çok 'yeni' nitelik, heykel sanatı için de söz konusu olacaktır.

Bu yeni niteliklerden biri de heykelin yüzeyinde modernizmle birlikte görülmeye başlanan sanatçının (bilinçli) izi (trace) ve bu izin işarete (sign) dönüşme sürecidir. Tezde, iz ve işaret kavramlarını etimolojilerini de içerecek şekilde tanımlayarak, insanoğlunun varoluşunu gösterme biçimi olarak iz bırakma istenciyle ilişkilendirme çabasına girişilecektir. Modern heykelde ortaya çıkan sanatçının izinin neden modernizmden önce çoğunlukla görülmediği sorusu etrafında, heykelin yüzeyinden silinen ya da görünür olmayan sanatçının izinin sorgulaması yapılacaktır. Hegel felsefesinde öznenin nesne üzerinden kendine geri dönmesi ve düşünceye yahut tine çıkması zorunludur. Öznenin bu hareketi için Hegel; "sanat eserinde duyusal olan bizzat ideal bir şeydir, ama düşüncenin ideal olması gibi ideal olmadığı için, aynı zamanda hala bir şey olarak dışsal biçimde varolan bir şeydir. Eğer tin, nesneleri onların iç varlıklarına inmeksizin özgür bırakırsa, o zaman duyusal olanın bu saf görünüşü, kendisini, tine, şeylerin şekli, görünüşü veya sesi olarak dışarıdan sunar"[2] der ve kendisinden önce başkalarının da yaptığı şu belirlemeyi tekrarlar; "bunun sonucu olarak, sanatın duyusal yönü, yalnızca iki teorik duyuya, yani görme ve işitme duyularına bağlanmış olur, buna karşılık koklama, tat alma ve dokunma duyuları sanat hazzından dışlanmış kalır."[3] Görüldüğü gibi Hegel daha ilk baştan görme ve işitme duyularını merkeze alır. Bu ikisi arasında da işitmeye daha sonra öncelik tanır çünkü işitme maddesel/duyusal olandan daha uzaktır. "Sesin ruhla asal

[1] Read Herbert, **A Concise History of Modern Art**, Thames and Hudson, Londra, 1974, s. 12.
[2] Georg. W.F Hegel., **Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1**, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, Payel Yayınları, İstanbul, 2012, s. 38.
[3] **A.e.**

ve dolaysız bir ilişkisi olmasından"[4] dolayı ilkine göre daha üstündür. Buna göre nesnenin nesneliği/maddîliği ne denli az hissedilirse yani özne, nesneden ne kadar hızlı tine ya da düşünceye çıkarsa Hegel açısından o denli kıymetlidir. Bu sayede de "sanatın duyusal yönü tinselleşmiş olur, çünkü tin sanatta duyusal kılınmış olarak ortaya çıkar."[5] Tin, sanat eserinin yüzeyinde ışıyacak ve kendini gösterecektir, bu sebeple de malzemenin yüzeyinde onun maddeselliğini gösterecek herhangi bir iz ya da pürüzün (dokunun) mevcut olması söz konusu olamayacaktır. Özne, tinin ışıdığı heykelin pürüzsüz yüzeyinde, böylelikle fazla oyalanmadan kendine dönebilecek tine veya düşünüme geçebilecektir. Dolayısıyla heykel sanatında da karşılaşılan pürüzsüzlük/izsizlik, izleyiciyi doğrudan anlatıya yöneltecektir.

Burada belirlenen duyu hiyerarşisi açısından, özellikle heykel sanatı göz önünde bulundurulduğunda dışarıda bırakılan dokunma duyusunun prehistorik dönem heykellerinden itibaren bu duyunun ne denli başat olduğunu göstermek için Read'in "Heykel Sanatı" kitabı temel kaynaklardan olacaktır. Öyle ki dokunma, heykel için özseldir ancak uzun bir süreçte yok sayılmıştır. Read'in vurgusuyla, dokunma, modern heykelde yeniden önemli hale gelir.

İz bırakma ediminin kendisi, bir tarih olduğu için tinin ışıyacağı sanat eserinin yüzeyinde sanatçının kendi tarihinin/izinin olması söz konusu olamazdı. Eğer olabilseydi bu durumda sanat eseri aynı zamanda öznenin, 'ben'in tarihi olacaktı, oysaki sanatçı kendi edimini kendi üretiminin üzerinden siler. Buna karşın sanatçı, Geç Ortaçağ itibariyle imzasını (signature) atabiliyordu yani izini silip imzayı atabilme durumu söz konusuydu. İşaretin tanımlarına ve etimolojisine baktığımızda ve sanatçı ile tanrısallık arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda bu durum daha açık olacaktır. İşaretin (sign) etimolojisine baktığımızda; 12. yüzyıl Fransa'sında haç çıkarmak anlamına da geldiğini görüyoruz. Örneğin, William Blake "şair, ressam, müzisyen ya da mimar olmayan bir insan Hıristiyan olamaz" der.[6] Ya da "sanatçıların hepsi, ölümlü ne varsa üzerinden atmış,

[4] Jacques Derrida, **Gramatoloji**, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayınları, İstanbul, 2014, s. 20
[5] Hegel, **a.g.e**., s. 39.
[6] Larry Shiner, **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004 s. 302.

çarmıhtaki İsa gibiydi"[7] türünden belirlemelerle sıkça karşılaşılıyordu. Bu cümleler sanatçı ile tanrısallık arasındaki ilişkiyi göstermek açışından önemlidir. Zira sanatçının yüzeyden sildiği kendi izi (trace) imza (signature) olarak görülebiliyordu, ancak bu imza tanrısal olan bir imzaydı ve tanrısallığın ya da tanrısal olanla kurulmuş ilişkinin bir işaretiydi (sign), öznenin yalnızca kendi ediminin işareti değildir. Bu açıdan imzanın sanat eserindeki ontolojik yapısı da sorgulanırken imza atmaya ehil olan Avrupalı, beyaz ve erkek sanatçı da bu bakımdan konu edilecektir.

1750'den itibaren oluşmaya başlayan yaratıcı sanatçı fikri, deha ve değişen paradigma, 1815 yılında William Wordsworth'a "Uğraşımız çok yüce dostum: Yaratıcı Sanat!" cümlesini söyletecek güce ulaşmaya başlıyordu ve sanatçı kültünün oluşturulmaya başladığı dönem de bu sürece denk gelmekteydi. Buradan yola çıkarak; 'sanatçının artık yaratıcıyı taklit eden değil, yaratan unvanını ele geçirmesi' sorunsalı da tez bağlamında tartışılacaktır. Hegel terminolojisiyle söylersek öz-bilinçli özne haline gelen sanatçı 19. yüzyıl itibariyle kendi tarihselliğini ve kendi izini görünür kılmak için hazırdır. Bu görünür kılmanın ortaya çıkış nedenlerini açıklamak için Jacques Derrida'nın "Gramatoloji" çalışmasından ve Jacques Rancière'in 'estetik devrim' kavramından da yararlanılacağını belirtmek gerek. Daha önce bahsedildiği gibi, modernizmden önce heykelden beklenen malzemesini ve sanatçısını ikinci planda bırakmasıydı hatta izleyicinin biçimsel bir sorguya girmeden heykelin içeriğini algılaması bekleniyordu. Çünkü heykelin, düşünceyi, kavramı ve ifade ettiği içeriği öne çıkarması isteniyordu. Oysaki modernizmle birlikte heykel, izleyicisini biçime yöneltir ve gözün heykelin yüzeyinden kayıp gitmesini engelleme gibi bir amaçlılık içine girildiği görülür. Oysa modernizmden önce böylesi bir yüzey kusur sayılırdı. Bir başka okumayla bu iz bırakma edimi, öz bilinçli özne olmuş sanatçının kendi mevcudiyetinin kendi işi üzerinde görünür kılınması olarak alınabilir. Modernizmle başlayan 'çocuk gibi yapma, ilksel formları örnek alma' gibi edimlerin bir benzeri bu ilksel örneklerde görülebilecek iz bırakma edimidir ki bu da sanatçının ilk kez kendi mevcudiyetini ve varoluşunu kendi işi üzerinde göstermesinin bir ifadesidir. Bu durum, tıpkı ilksel insanın varoluşunu izle işaret etmesine benzetilebilir.

[7] **A.e.**, s. 309.

Bununla birlikte, bu iz bırakma edimi modernist akımların üretimlerinde ve manifestolarında yer almaz. Bu sebeple izin neden bu akımlarda görülmediği tartışmaya açılacaktır. Read, heykele bakarken "resimsel önyargıdan kaçınmak" gerektiğini söyler. Zira ona göre heykel için dokunma daha özseldir. Ve bu dört akımın da temel problemi ya da amacı gözle ilgilidir. Bu sebeple heykele yaklaşırken onun dokunsal niteliği üzerinde durulmaz ya da zaten böyle bir dertleri olmadığı için heykele bakınsal (optical) bir yaklaşım sergilerler. Dolayısıyla bu akımların neden dışarıda bırakıldığı, çalışma çerçevesinde bir başlık halinde tartışılacaktır.

Görüldüğü gibi şimdiye kadar iki süreç işler; ilki modernizmden önce izin neden olmadığı sorgulaması, ikincisi ise modernizme giden süreçte değişen paradigmalarla birlikte izin yeniden ortaya çıkışı ve görünür hale gelişidir. Sonrasında izin işarete dönüşümüyle üretimin anlam dizgesine katılması konu edilecektir. İzin görünür olmasıyla heykelin bastırılan bir niteliği yeniden ortaya çıkar; burada tam da vurgulanmak istenen, modern heykele özgü ve onun karakteristiği olan dokunsallıktır. Antik Yunan'da ve Rönesans'ta görülen pürüzsüz yüzey de elbette dokunsallık yaratır ve izleyiciyi dokunmaya kışkırtır ancak bu durum, izleyiciyi anlatıdan uzaklaştıracak ve aynı zamanda oyalanmasına bile neden olabilecektir. Modern heykelle birlikte yeniden (prehistorik döneme göndermeyle) kazanılan bu dokunsallık, iz ve işaretle birlikte mümkün olmaktadır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki dokunsallık (tacticality) dokunma edimini gerçekleştirmeyi zorunlu kılmaz, sadece dokunmaya davet eder. Modern heykelin yüzeyindeki izle ve pürüzle birlikte dokunma duyusu kışkırtılır, bu kışkırtma heykelin dokunulur (palpable) oluşunu ortaya koyar. Ancak izleyici heykelin bu niteliğini çoğunlukla deneyimleyemez. Dokunma duyusu (haptic) iş başındadır ancak bu iş başındalık tam da dokunma edimini gerçekleştiremediği durumda bu nitelik başka bir duyuyla, gözle deneyimlenir. Bu çalışma seçilen dönem dolayısıyla, dokunma duyusuyla ilgili sınırı da dokunsallıkla (tacticality) kısıtlayacaktır. Zira bu tez, kavramsal çerçevesiyle bağıntılı olarak araştırmasının sınırlarını 1800 – 1950 tarih aralığı olarak belirler.

Çalışma boyunca kullanılan bazı terim ve kavramların neden tercih edildiğini açıklamak yerinde olacaktır. Bunlardan ilki tanrısal ve kutsal ifadesidir. 'Divine' ve 'holy' terimlerinin etimolojilerini de düşünerek bu çalışmada bir ayrıma gidilmiştir: Bütün Ortaçağ metinlerinde doğa Tanrının yazısı olarak geçer, kutsalın değil. Çünkü kutsal Tanrının hizmetinde yapılan iştir fakat Tanrı gibi yapmanın kendisi tanrısaldır. Bu bakımdan Ortaçağ sanatçısının Tanrının doğadaki yansımalarını yakalaması kutsal bir iştir ama tanrısal değil. Çünkü Tanrının yazısının şifrelerini çözme ya da betimleme hizmetindedir.*[8] Buna karşın Rönesans'la birlikte başlayan süreçte sanatçının edimi kutsaldan tanrısala doğru bir geçiş gösterir. Ancak bu geçiş hızlıca olamayacağından sanatçı kendi edimini tanrısal olanla ilişkilendirerek yüzeyde görünür kılar. İzin yüzeyde görünür olması bu edimle yani tanrı gibi yapmayla eş deyişle tanrısallıkla ilişkilendirileceğinden dolayı kutsal (holy) yerine tanrısal (divine) ifadesi kullanılacaktır.

Bir diğer kavram tercihi 'tacticality' – 'opticality' sözcüklerine Türkçe'de verilen karşılıklarda ortaya çıkar. Kavramlardan ilki Türkçe'de dokunsallık olarak kullanılmaktadır. Opticality'nin ise bir karşılığı olmadığından bakınsallık sözcüğü önerilerek kullanılacaktır. Görmenin değil de bakmayla ilgili bir ifadenin tercih edilmesi tam da yukarıda bahsedilen dokunsallık ile dokunulabilir arasındaki farkla ilişkilidir. Çünkü bakmak, hitap edilen duyuya bir çağrıdır yalnızca. Çalışma boyunca süren tartışma, burada kastedileni daha da açık kılacaktır.

Michelangelo'nun, heykellerini yarım bırakması ya da heykellerin yarım kalmasıyla ilgili kullanılan unfinished (non finito) ifadesine karşılık olarak 'bitmemiş' sözcüğü tercih edilecektir. Michelangelo bölümünde görüleceği gibi bu konuda yorumlar ikiye ayrılır: Kasıtlı bitirilmediği ve kasıtsız olarak bitirilemediği şeklinde. Dolayısıyla bu çalışma, tartışmanın kendisiyle değil ama 'bitmemiş' olması nedeniyle görünür olan izle ilgileneceğinden dolayı ortaya çıkan durumu, sanatçının olası niyetinden ve amacından bağımsız olarak değerlendirir. Çünkü bitirilmemiş şeklinde kullandığımızda sanatçının kastı varmış gibi bir durum ortaya çıkacağından, bitmemiş şeklinde yani öznesine gönderimde bulunmayan ifade tercih edilecektir.

[8] * Bu sebeple örneğin Papa, Tanrının hizmetinde olduğu için Kutsal Papa (Holy Pope) olarak ifade edilir.

Öte yandan da Michelangelo'nun niyetini tam olarak bilme olanağımız olmadığına göre öznesiz olan bu tercih yerinde gözükmektedir.

"Modern Heykelde İz ve İşaret" başlıklı bu çalışma, iz ve işaretin kökensel anlamlarını da düşünerek heykele içkin öğelerin sanatçı-heykel-izleyici düzlemindeki gelişimine ilişkin bir sorgulama ve tartışma yapmayı hedefler.

1. MODERNİZM ÖNCESİ HEYKELDE İZ VE İŞARETİN KONUMLANDIRILIŞI

1.1. İz ve İşaret Kavramlarının Açıklaması ve Etimolojisi

İz sözcüğüne, Türk Dil Kurumu, "bir şeyin geçtiği veya daha önce bulunduğu yerdeki belirtisi" tanımını veriyor.[1] Burada, tanımda kullanılan '*geçtiği*' sözcüğüyle ilişkili olarak kavramın zamansallığına ve '*bulunduğu yer*' ifadesiyle mekânsallığına vurguda bulunmak gerekir. Bir şeyin zamanda ve mekânda ortaya çıkması onun oluşa-gelmesi ve 'şey' olarak gösterilebilmesi anlamını içerir. Bu izin zamana ve mekâna çıkartıcısı insan olduğu durumda, insanın özne olarak varoluşunu da gösterir. Yine TDK'nin günümüz Türkçesine çevirdiği Divan-ü Lügat-it Türk'te iz sözcüğü "toprakta ve deride uzunlamasına çizik/yarık" olarak geçer.[2] Yanı sıra, '*ayak izi*', '*adımlamak*' ve '*takip etmek*'le de ilişkilendirilen anlamlara sahiptir ki bu anlamların tamamı bizi dünyada bulunuş ve varoluşla ilişkilendirir. İz sözcüğüne karşılık olarak tez boyunca alınacak Latince *tractus* kökünden Avrupa dillerine geçen *trace* sözcüğü için de benzer tanımlar verilmektedir. Bununla birlikte *trace* sözcüğünün 14. yüzyıl Fransızcasında, "bir hayvanın çektiği vasıtanın kayışı ya da zinciri" anlamına geldiğini de görüyoruz.[3] Bu bakımdan izin, bir yanıyla kendi zamanda ve mekânda 'oluşunu' diğer yanıyla, henüz oluşa geldiği an itibariyle de, oluşa getirenin varoluşuna işaret etme biçimine büründüğünü gözlemlemiş oluyoruz.

İşaret sözcüğüne baktığımızda ise, Ferit Devellioğlu iş'ar (ايشعار) köküne "yazı ile bildirme" tanımı verirken, işaret sözcüğünü "bir şeyi (kaş, göz, el, parmak,

[1](Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56d8a55db69c76.68607979 03.03.2016.
[2]Kaşgarlı Mahmûd, **Divanü Lügat-it – Türk**, Edit. Seçkin Erdi – Serap T. Yurtsever, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 275.
[3](Çevrimiçi), http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=trace 03.03.2016.

baş ile) gösterme" olarak açıklıyor.[4] TDK'ye baktığımızda işaret için, "anlam yükletilen şey, anlamlı iz" ifadesinin kullanıldığını görüyoruz.[5] Böylelikle işaret kavramı, içerisinde bir anlam öğesinin bulunduğu iz olarak anlaşılabilir. Latince *signum* sözcüğünden Avrupa dillerine geçen *sign* sözcüğü için de etimoloji sözlüklerinde benzer tanımlamalar yapılır. Ancak Orta Fransızca döneminde, *sign* sözcüğünün "haç çıkarma" anlamına geldiği ve ilk kez İngiltere'de 15. yüzyılın ortalarında sözcüğün "bir kişiyi diğerinden ayırma" manasında kullanıldığı belirtiliyor.[6] Dolayısıyla işaret, izin ortaya koyduğu salt varoluşu gösterme biçiminden de öteye geçerek, bir ilişki kurma ve kurulan bu ilişkide bir anlam taşıma öğesine dönüşüyor.

Sign sözcüğünün, yukarıda bahsedilen Orta Fransızca ve Orta İngilizce dönemlerinde büründüğü bu anlamlar, sanatçının imzasının (signature) meşruiyeti ve tanrısallıkla ilişkisi açıklanırken daha sonra yeniden hatırlanacaktır.

1.2. İz Bırakma İstenci

İz kavramının insanın varoluşuyla ilişkili bir anlamı olduğu sözcüğün tanımından ve etimolojisinden çıkarılır. Zamanda ve mekânda ortaya çıktığı için, iz onu yapan öznenin mevcudiyetine tanıklık eder. Bu sebeple de insan, mevcudiyetini göstermenin bir biçimi olarak, mağarasına, bölgesine ve çevresine izler bırakır. Bu durum, bir istenç olarak insanda vardır, çünkü insan dünyasını kurar. Max Scheler bunun tüm kategorilerini açıklayarak, kabaca şu sonuca varır; "hayvan çevreyi, dünyaya çeviremez", buna karşın insan, "çevresindeki «direnç» ve karşı koyma merkezlerini, hayvanın bunların içinde kendisini kaybederek erimesine karşılık,

[4] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 19. baskı, Aydın Kitabevi, Ankara, 2002, s. 465.
[5](Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.56d8ac68e60505.06345352 03.03.2016.
[6] (Çevrimiçi), http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=sign 03.03.2016

«obje» haline getirebilir".[7] Bu nesne (obje) haline getirme ediminin kendisi, izin nesne üzerinde ortaya çıkması sonucunu doğurur. İnsan, nesneye etkide bulunarak dünyasını kurar ve etkide bulunduğu her durumda kendi varoluşunun damgasını basar. Böylelikle de "insan, sınırsız bir şekilde dünyaya açılmış olarak davranabilen"[8] ve ben-bilincine sahip bir varolan olur. Hayvanla arasına ayrım koyduğu yer de tam olarak bu noktadır. "Hayvan içinse obje yoktur; o kendi çevresi içinde kendinden geçmiş bir halde yaşar. Salyangozun kabuğunu beraberinde taşıdığı gibi, hayvan da kendi çevresini, kendisine has bir yapı olarak, gittiği yere beraber götürür."[9]

İnsan böylelikle dünyasını kurarken öte yandan da nesne üzerinde yaptıklarıyla kendini tanır. Hegel şöyle diyor;

> *"İnsan, kendisini üretme ve kendisini tanıma içtepisine sahiptir. O, bu amaca, dışsal şeyleri dönüştürmek suretiyle ulaşır, bu şeyler üzerinde kendi iç varlığının damgasını basar ve şimdi yine onlarda kendi karakteristiklerini bulur. İnsan, bunu, özgür bir özne olarak, dışsal dünyayı eğilip bükülmez yabancılığından soymak ve şeylerin şeklinde yalnızca kendisinin dışsal bir gerçekleşimini bulmak için yapar. Bir çocuğun ilk içtepisi bile dışsal şeylerin bu pratik dönüştürülmesini içerir; bir çocuk nehre taş attıktan sonra, kendi yapıp etmesi olan bir şeyin sezgisini kazandığı bir etki olarak, suda çıkan halkalara hayret eder."*[10]

'Dolní Věstonice Venüsü' (resim: 1) bu açıdan yerinde bir örnektir. M.Ö. 29000-25000'e tarihlenir.[11] Antropologlar bu dönemlerde yapılan ve sonradan Venüs olarak adlandırılan bu heykelsi formlara inanç nesnesi, oyuncak (v.d.) gibi tanımlamalarda bulunurlar. Yapılış amaçları bir yana, biçimsel olarak bakıldığında konu bağlamında üzerinde durulması gereken ilk örneklerdir. Bugünden bakıldığında ve tarihi bilinmese herhangi bir izleyici tarafından modern birer üretim olarak algılanabilecek

[7] Max Scheler, **İnsanın Kosmos'taki Yeri**, çev. Tomris Mengüşoğlu, 2. Baskı, İstanbul, Yaprak Yayınları, 1998, s.41.
[8] **A.e.**, s. 43.
[9] **A.e**.
[10] Hegel, **a.g.e.**, s. 31.
[11] (Çevrimiçi), http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=15129276, 08.06.2016.



Resim 1: Dolni Vestonice Venüsü, Moravian Müzesi, Brno, Seramik, 111-43 mm, Seramik, M.Ö. 25000-29000.

ve boyutları dolayısıyla izleyiciyi elinde tutmaya yönlendirecek bu örnekler tam da bu iki nedenle tezin ilk örneği olmuştur. Yüzeydeki iz onu üretenin ve yapanın varoluşunu işaret eder ve bu üretimi yapan özne kendine bir dünya kurmaya başlamıştır. Bu nedenle de bir dünya kurma ve iz bırakma istencinin yetkinlikle bağdaştırılabilecek evresi sanattır. Zira Martin Heidegger, yukarıda Max Scheler'in dünya kurma fikrini tekrarlar: "Taş dünyasızdır. Aynı şekilde bitki ve hayvan da dünyaya sahip değildir."[12] Ancak bu dünya kurma Heidegger'in öznesi için yeterli olmayacaktır. İnsan yalnızca nesne üzerinde etkide bulunup izini bırakarak, nesne üreterek özne olamaz. O aynı zamanda eser üretmelidir. Bu bakımdan da insan yalnızca dünya değil aynı zamanda yeryüzü (mekân) kurmalıdır, işte bu, "eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz yeryüzü deriz. O, ortaya çıkan gizli olandır."[13] İnsan ancak, eser üreterek dünyasını yeryüzüne çevirebilir. Ve Heidegger, bu '*dünya*' ile '*yeryüzü*' arasında sürekli bir

[12] Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. Fatih Tepebaşlı, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2011, s. 39.
[13] **A.e**., s. 41.

‘*mücadele*’nin ve ‘*kavga*’nın olduğunu söyler. “Eser, bir dünya kurarak ve yeryüzü üreterek bu kavgayı başlatır.”[14] Burada bu ikisi, yani dünya ile yeryüzü arasındaki ayrım açısından karşımıza yeniden ‘iz’ sözcüğü çıkıyor. Heidegger’in “kullandığı temel terim “iz”, “yarık” veya “çizgi” olarak çevirebileceğimiz [Almanca] “Riß” terimidir.”[15] İşte, nesnenin esere dönüşü ya da eserin eser oluşu bu izden, bu yarık ve çizgiden itibaren söz konusudur.

“Aslında “Grundriß”, “umriß”, “aufriß” gibi terimlerle düşündüğümüz şey bir Gestalt’in oluşumudur, bunlar bir Gestalt’in kurucu terimleridir. Zeminin zemin olması, formun bir zeminde öne çıkması için bir zemini zeminleştiren bir çizgiye (Grundriß), bir formun konturlarını çeken bir çizgiye (umriß), bir veçhenin esasını ortaya koyan bir çizgiye (aufriß) ihtiyaç vardır. Bunlar farklı adlarla anılmaları onların aynı çizgi olamayacağı anlamına gelmez. Zemin ile form arasındaki ilişkisinin bu ontolojik çözümlemesi bizi “yeryüzü” ile “dünya” arasındaki ilişkiye geri döndürecektir. Heidegger yeryüzü ile dünya arasındaki mücadeleyi zemin ile formu birbirinden ayıran, birini zemin diğerini form olarak sunan bu çizgiye yerleştiriyor.”[16]

Böylelikle bu iz bırakma edimi üzerinden sıradan nesnenin esere dönüşümü de belirlenmiş olur. Nesneden esere yükselen sanat üretimi, bize bir yeryüzü üretir. Bu bakımdan bir sanat eserinde, eseri yapan, izi bırakan ve çizgiyi çeken özne/sanatçı bu iz üzerinden kendini de gerçekleştirir. Dolayısıyla, eseri yoluyla ürettiği bu yeryüzünde sanatçının izi, nesnesinin üzerinde olmalıdır. Zira edimin sonucu olarak izin ortaya çıkması bir zorunluluktur. Oysaki modern heykele kadar sanatçının kendi eserinin üzerinde izi, birkaç örnek dışında görünür değildir. Bir bakıma kendi ediminden kendisini, kendi tarihini ve kendi varoluşunu çıkartmıştır. Bir sonraki başlık tam da bu çıkartmanın nedenine odaklanacaktır.

[14] **A.e**., s. 44.
[15] Zeynep Direk, “Heidegger’in Sanat Anlayışı”, **Cogito**, Heidegger: Varlığın Çobanı, sayı 64, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 115.
[16] **A.e**.

1.3. İzin Belirsizliği ve Metafizik İşaret

İz sözcüğünün tanımı ve etimolojisi, öznenin bu temel edimini bir istenç ve varoluşunu gösterme biçimi olarak önümüze koyar. Bununla birlikte, Heideggerci bir savlamayla, iz, ontolojik olarak bir sanat eserinin eserlik katmanına ulaşmasında başat bir yere sahiptir. Tüm bu süreçlerden geçip gözümüzü heykel tarihine çevirdiğimizde tam da bu ontolojik jestin – izin, heykelin yüzeyinde belirsiz hale geldiğine şahit oluruz. Heykelin yüzeyindeki bu izin belirsiz hale geliş nedeni, Avrupa Sanatı Tarihinde ve Batı Felsefe Tarihinde yatar. Çünkü Aristoteles'ten bu yana, hem sanat hem de felsefe açısından temel iki duyu söz konusudur; işitme ve görme. Görme ve duyma edimleri, diğer duyulara göre düşünce ve ruhla daha doğrudan bir bağ içinde görülmüşlerdir. "Örneğin Aristoteles'e bakılırsa, «insan hançeresinden çıkan sesler (ta en te phone) ruh hallerinin (pathemata tes psykhes) simgeleridir.»[17] Bunun nedeni "sesin ruhla asal ve dolaysız bir ilişkisi olmasıdır."[18] Hegel de bu iki '*teorik duyu*'yu öne çıkarır. Bu iki duyuyu, teorik olarak tanımlarken, dokunma, koklama ve tat almayı ise '*pratik duyular*' olarak görür. Bunun nedeni ise, bu pratik duyuların insanın varoluşuyla ilişkili olması, yani insanın hayvan yönlerini tatmin etmesi, doyurması sebebiyledir. Tam bu sebeple, bu pratik duyuların organları nesnelerle doğrudan ilişki kurarak bir bakıma kirlenirler. Ancak buna karşın göz ve kulak nesnelerle doğrudan ilişki kurmaz ve aynı zamanda insanın pratik varoluşuyla yani hayvansallığıyla zorunlu bağı yoktur. Örneğin Maurice Merlau-Ponty "Görmek uzaktan sahip olmaktır," der.[19] Görme, bu uzaktan sahip olma sayesinde kirlenmemiş olur ya da kabul edilir. Ancak tabii ki, bu kirlenmemiş olan duyular arasında da hiyerarşi kurulur. Tıpkı Aristoteles'in yaptığı belirleme gibi Hegel de kulağı gözden daha üstün tutar; "duyma, görme gibi, pratik olmayan teorik bir organdır, ancak yine de görmeden daha idealdir."[20] Çünkü kulak hiçbir dışsal nesneyle temas kurmadan, doğrudan bedenin kendi çıkardığı sesle ilk elden ilişki kurabilir. Buna karşın göz, her

[17] Derrida, **a.g.e.** s. 20.
[18] **A.e.**
[19] Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, çev. Ahmet Soysal, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 39.
[20] Georg G.F. Hegel, **Aesthetics: Lectures on Fine Art**, Trans. T.M. Knox, sayı: 2, New York, Oxford Univercity Press, 1975, s. 890.

şekilde nesneyle, belki pratik olmayan bir nedenle olsa da, ilişkiye girer. Hegel devamında şöyle diyor; "…Kulaksa aksine, maddesel figürün değil ruhtan gelen birincil idealliğin kendini dışa ve açığa vurma biçimi olan bedenin bir iç titreyişinin sonucunu, nesnelere doğru hiç dönmeksizin algılar."[21] Benzer bir yaklaşım Nietzsche tarafından da tekrar edilir; "Apollonca olan yontu sanatıyla Dionysosca, dış biçime dayanmayan, müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya."[22]

Dolayısıyla, görüldüğü gibi dış dünyadaki nesnelerle en az ilişki kuran duyular üzerinden bir felsefe yapma biçimi geliştirilir, bu durum sanata da yansır. Aristoteles'in tragedyaları, Hegel'in de sanat türleri arasında son aşamada şiiri ön plana çıkarmış olma nedeni burada yatmaktadır. Bu genel çerçeveden konuya yani heykel sanatına dönüldüğünde bu ön plana çıkarılan duyuların nasıl bir sonuç ürettiği görülecektir. Yukarıda da belirtildiği gibi Hegel nesneyle en az temasın kurulacağı bir çerçeve çizdi. Yani öznenin, dış dünyaya dönüp baktığında, nesneler üzerinde fazlaca oyalanmadan hemen kavrama ulaşması gerekmektedir. Zira ideal olan kavramın kendisidir ve kavramlarla iş yapan felsefe tinin hakikatlerini ifade etmenin en yüksek yoludur. Bu bakımdan heykele bakan öznenin onun maddeselliğinde kalmadan tine ve tinin ilgilerine yükselmesi gerekir. Öyle ki tam da bu nedenle heykelin maddeselliğinin; yani taş, mermer, ahşap, bronz vs. hissedilmemesi Hegel açısından özseldir. Bu sebeple de yüzey pürüzsüzleşir. Sanatçının edimi olan; çekiç izi, parmak ve el izi yüzeyden silinir. Böylelikle heykele bakan izleyici, nesnenin maddeselliğinde kalmadan kavrama yükselebilecektir.

Hegel aynı zamanda bu pürüzsüzlüğü tinin yüzeyde ışıması ya da parıldaması için ister. "Sanat ürünü, tinsel olanı yüzeyinin her noktasında, bütün yayılımı içinde açığa vurur, ışıldatır; onda her şey ideayı dışsal bir biçimde görünür kılmak için vardır."[23] İdeanın ya da tinin yüzeyde görünür olması veya parıldaması için elbette ki orada sanatçının izi istenmez. Çünkü yüzey tine ve tanrısal olana aittir. Sanatçı, bu yüzeyden kendi dünyasal varoluşunun ve ediminin izini, tanrısal ve tinsel olanın

[21] **A.e**., buradaki alıntı Derrida, **a.g.e**., s. 22'den yapılmıştır.
[22] Friedrich Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Z. Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 17
[23] Taylan Altuğ, "Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri", **Baykuş: Felsefe Yazıları Dergisi**, Alef Yayınevi, İstanbul, sayı:2, 2008, s. 227.

gelip yerleşebilmesi ve parıldayabilmesi için silmek zorundadır. Çünkü "sanatın duyusal [maddesel] yönünün tinselleşmesi" gerekecektir, zira "tin sanatta duyusal kılınmış olarak ortaya çıkar."[24] İşte bu tinselleşen yüzeyde, dünyasal olana yer yoktur, bu bakımdan da izin görünür olmadığı yüzey yalnızca tinin ve tanrısal olanın işaretine dönüşür.

Bu izin belirsizleştirilmesine bir de şuradan bakılmalıdır; Aristoteles ruhla ses arasındaki dolayımsızlık nedeniyle sese bir ayrıcalık tanır. Bir başka düşünür Aquino'lu Thomas ise ele özel bir vurgu yapar, "Habetbomo rationem et manum!" – insanın aklı ve eli vardır! – der.[25] Aquino'lunun bu ifadesi, tarihte sıkça görülmekle birlikte, teknikle ilişkilendirilmiş ve araç yapma olarak görülmüştür. Fakat biz bu ifadeyi sanat ediminin içine alırsak Aristoteles'in kulakta bulduğu dolayımsızlığı, elde bulmuş oluruz. Bu ifadeyi, yani el ve zihin arasındaki dolayımsızlığı, yüzyıllar sonra Barbara Hepworth şöyle taçlandırır: "Sol elim düşünen elimdir. Sağ elimse yalnızca işlevsel. Çekici tutar… Düşüncenin ritimleri, bu elin ve parmakların kavrayışı üzerinden taşa geçer."[26]

Aristoteles'in ses – ruh eşitlemesine karşılık, el/dokunma – zihin/ruh – eşitlemesi olarak bir dizge kurulabilir. Ses nasıl ruhla doğrudan bir bağa sahipse el de böylesi bir doğrudan bağa sahip olmuş olur. Sanatçının elinden çıkan ve nesnesi üzerinde yer alan iz, bu bakımdan sanatçının ruhunun sesidir.* Fakat ruh ve zihinle, el üzerinden kurulan doğrudan bağ sonucunda heykelin yüzeyinde görünür olması gereken bu iz, belirsizleştirilir. İşte tam da izin görünür olmaktan çıkarılışı heykelin yüzeyini metafizik bir işarete dönüştürür. Burada görünür olması gereken iz, sanatçının varoluşunun ve ediminin imidir. Bu bakımdan izin belirsizleştirilmesi öznesi olmayan bir eser anlamına gelir.

---

[24] Hegel, **a.g.e.**, s. 39.

[25] Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, Ankara, 6. Baskı, Verso Yayıncılık ve İmge Kitabevi Yayınları, 1990, s. 14.

*Heidegger özellikle çekiç örneğini vererek, bir aracın ne kadar el aracı olma yönüne sahipse o kadar bedenle birleştiğini, bedenin bir parçası olduğunu söyler. Bu bakımdan çekiç heykeltıraşın elinde artık araç değil bedeninin bir parçası olarak görülmelidir. Dolayısıyla Heidegger'in bu belirlemesi, Barbara Hepworth'ün eliyle, bedeni ve zihni arasındaki ilişkiyi felsefi olarak da temellendirir. Heidegger için bkz. "Heidegger, **a.g.e.**, s. 62.

[26] **The Complete Sculpture of Barbara Hepworth 1960-69**, Edit. Alan Bowness, Lund Humphries, London, 1971, s. 79.

İz ve işaret kavramlarının anlamları ve etimolojilerinde, izin görünürlüğe çıkmasıyla işarete dönüşme süreci neredeyse eş zamanlıydı. İz öznenin edimi dolayısıyla ortaya çıkıyor ve bir şeyi ya da bir şeye işaret ediyordu. Ancak şimdi, bu iz görünür olmadığına göre heykel nasıl bir işarete dönüşmüş olabilir? Tam da bu noktada, yani izin metafizik işarete dönüşme aşamasında yazının ortaya çıkışına bakmak gerekecektir. Çünkü heykel aynı zamanda bir yazıdır.[27]

Yukarıda Aristoteles'ten yapılan alıntının ikinci kısmı kesilerek ve kasıtlı olarak eksik bırakılmıştı, oysa alıntının tamamı şöyledir: "İnsan hançeresinden çıkan sesler (ta en te phone) ruh hallerinin (pathemata tes psykhes), yazılı sözcüklerse sesin söylediği kelimelerin simgeleridir."[28] Ses yazıya karşı önceliklidir, çünkü sesin ruhla doğrudan bağı varken yazı ise ancak onun bir temsili olarak görülür. Derrida Aristoteles'ten yaptığı bu alıntıdan sonra şöyle devam eder:

"*Sesi ruha veya imlenen anlamın düşüncesine veya hatta şeyin kendisine çözülmezcesine birleştiren bağın karşısında (bu işlem ister az önce işaret ettiğimiz Aristoteles'in jestiyle yapılsın, ister logos'ta ya da Tanrının sonsuz anlağında düşünülen anlamından yaratılmış şey olarak belirleyen Ortaçağ teolojisinin jestiyle yapılsın), her türlü imleyen, en başta da yazılı imleyen [birincil değil] türeme olacaktır. Bu türeyiş, zaten imleyen kavramının kökenidir"*[29]

Birincil olmayan ve aynı zamanda türeyiş olarak görülen yazı değersizleştirilir. Fakat ilginç bir şekilde sese verilen bu öncelik gösterilemediği ya da mevcut olmadığı için, imleyenle imlenen eşitlenir.** İmleyen/iz zamanda ve mekânda bulunması açısından dünyaya ait ve düşük görülüyorken, imlenen daha yücedir. Bu bakımdan da "«imler bilimi» ya da daha dar anlamıyla dil bilim, duyulabilenle anlaşılabilen arasındaki ayrımı, «düşüşünden» ve duyulabilen bu-dünyanın dışsallığına sürülüşünden önce anlaşılabilirliği içinde «yer alabilen» [var olabilen], bir imlenene gönderme yapmayı da kabul etmeden, imleyenle imlenen arasındaki ayrımı – im idesinin ta kendisini –

[27] Derrida, **a.g.e.**, s. 17.
[28] **A.e.**, s. 20.
[29] **A.e**., s. 21.
**Burada kullanılan çeviride imleyen ve imlenen ifadesi kullanıldığı için bir süre bu şekilde devam edildi, ancak biz bu iki ifadeyi tercih ettiğimiz sözcükler olarak iz ve işaret şeklinde de almaya devam edeceğiz.

kabul edemez."[30] Dolayısıyla başlangıçta var olan ve ruhla asal bağa sahip olduğu söylenen ses ya da logos, ikincil durumda kalan yazıyla zorunlu olarak ilişkilenmek ve eşitmiş gibi yapmak durumunda kalıyor. Öte yandan da logosu göstermek için bir yazı söz konusuysa, bunu da ancak dünyasal ve düşük olarak değerlendirilen izin bulunmadığı fakat yalnızca işarete dönüşmüş tanrısal olanın yazısı mümkün kılabilir. Aksi durumda logos, mevcudiyete gelemeyip sonsuz boşlukta söz olarak yankılanmak durumunda kalacaktır. Bu sebeple de iki tür yazıdan bahsedilir;

"*Demek ki, bir iyi bir de kötü yazı vardır. İyi ve doğal olanı kalp ve ruhtaki ilahi yazı; kötü ve yapay olanıysa bedenin dışsallığına sürülen teknik yazıdır. Platon'cu şemanın tamamen içsel bir değişik versiyonu: ruhun yazısıyla bedenin yazısı, iç'in yazısıyla dış'ın yazısı, bilincin yazısıyla "tutkuların" yazısı, tıpkı ruhun ve bedenin ayrı birer sesi olması gibi. Bilinç ruhun sesidir, tutkular ise bedenin sesidir*."[31]

Tam olarak bu noktada, iki tür yazı belirlemesini göz önünde bulundurarak bizim konu edindiğimiz ime/yazıya, yani heykele yeniden dönebiliriz. Sanatçının yüzeydeki belirsizleşen ya da görünür olmaması tercih edilen izi, bedenin ve tutkuların yazısı olarak görülüyor olmalıdır. Çünkü sanat kendi otonomluğunu kazanmadan önce tanrısal olan bir edimdir. Böyle olduğu kabul edildiğinde yüzeyin dışsal ya da tanrısal olmayanla ilişkisi yoktur. Heykelin yüzeyinde aranan bu tanrısallık ilişkisi Yunan heykellerinden ödünç alınmış gibi görünmektedir. Rönesans sürecinde ortaya çıkan ve sonrasında devam eden Helenistik dekadansın idealleri üzerine kurulu geleneğin, heykelin yüzeyinde aradığı estetik etki biliniyor.[32] Çünkü Yunan heykellerinde gördükleri, pürüzsüz bir yüzeydi ve ancak böylesi bir yüzeyde Tanrının temsili söz konusu olabilirdi. Yüzeydeki pürüz ve iz bu sebeple belirsizleştirilmeliydi. "Bu gelenek/kural sistematik olarak bütün materyalleri denatüre etmeye ve beyaz mermer gibi, belirli materyalleri seçmeye yönlendiriyordu. Bu durum, heykeli herhangi bir yüzey hareketinden ve heykelin maddesel kütlesinin

[30] **A.e.**, s. 24.
[31] **A.e**., s. 29.
[32] Herbert Read, **The Art of Scultpure**, Pantheon Books, New York, 1956, s. 72.

vurgusundan yoksun bırakıyordu."[33] Yüzeyde böylesi bir pürüzsüzlük tanrısallık adına arandığı için sanatçının izi görünür olmamalıydı.

Bununla birlikte Derrida'nın ifade ettiği iki tür yazıyı da bu çerçevede düşünebiliriz. Sanatçının kendi edimi bedensel bir iz olarak görülüp tanrısallık adına belirsizleştirilmiştir çünkü bu kötü ve dünyasal olandır. Yalnızca herhangi bir dünyasallığı imleyen izden arındırılmış heykelin yüzeyi tanrısal yazıyla ya da tanrısal olanla ilişkilendirilebilirdir.

Heykelin yüzeyindeki izin görünür olmayışına dair iki neden saptanabilir; ilki, öznenin, nesnenin maddeselliğini hissetmeyerek kavrama ulaşabilmesi için yüzeyin pürüzsüzleşmesidir. İkincisi ise hakiki yazısının tanrısal yazı olması dolayısıyla, heykelin tanrısal olanın temsili ve yazısı olabilmesi için dünyasal, bedensel ve düşük olan iz ve imleyenin yüzeyde görünür olmamasıdır. Read böylesi bir yüzeyi "*monoton ve ölü*"[34] olarak tanımlar. Çünkü orada yaşamın, edimin herhangi bir izi görünür değildir.

İşte sanatçının kendi bedeni ve kendi varoluşunun izinin belirsizleştirildiği yüzey artık yalnızca metafizik bir işarettir, imleyenin görünür olmadığı bir imlenendir. Ancak tam da yazıda olduğu gibi, yazının düşkün ya da dünyasal bir yazı olmaması için reddedilen bu imleyen imlenen veya iz işaret ilişkisi, izin belirsizleştirilerek yokmuş gibi davranılması neticesini doğurur. Bu durumda sanatçı, başta söylendiği gibi bir dünya kurma edimi olarak izini, tarihini ve benliğini tanrısal yazı için yüzeyden siler.

Elbette ki yüzeyde sanatçının izinin çoğunlukla görünür olmamasına karşın henüz 12. yüzyıldaki heykellerde bile imzanın olduğu böylelikle de sanatçının kendi varoluşunu ve kendi edimini, kendi eserinden tamamıyla çıkartmadığı düşünülebilir. Ancak sanatçının imzası da tanrısal olanla ilişkilidir. Yüzeyin tamamının metafizik işarete dönüştüğü durumda, sanatçının imzasının yalnızca kendi benliğiyle ilişkili olması mümkün olmayacaktır. Aynı zamanda sanatçı için de imzası ancak tanrısal olanla ilişkili olduğu durumda övünç kaynağıdır. İtalya'da ilk kez heykellerini

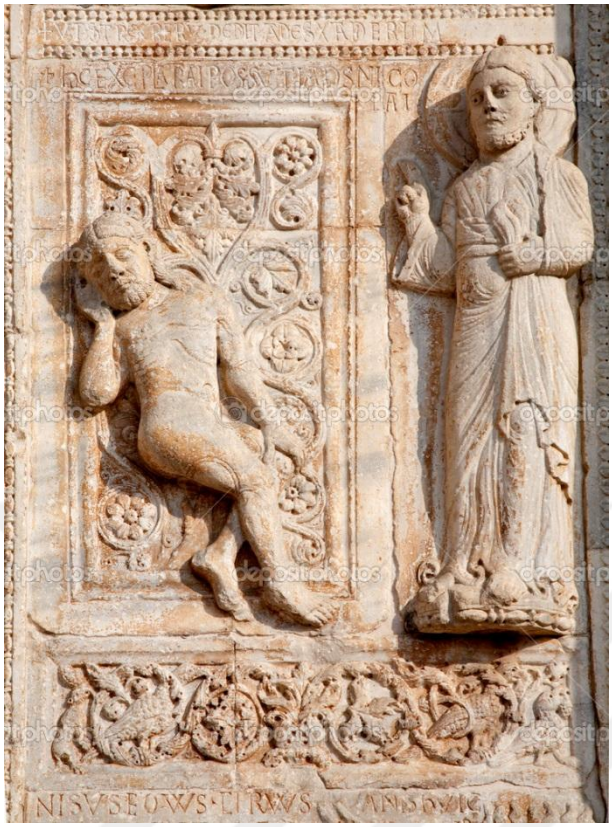
[33] **A.e.**
[34] **A.e**.

imzalayan Wiligelmo'nun Modena Duomo'daki (resim: 2) imzasından sonra öğrencisi Niccolò, Verona'daki San Zeno Katedrali'nin tympanum'unda (resim: 3) bulunan heykeline imzasını şu şekilde atar: "Bunu yontan ünlü sanatçı Niccolò'yu övmek isteriz ve cennetteki İsa'ya yalvarırız, sana cennette en yüksek yeri bizzat kendisi versin."[35]



Resim 2: Wiligelmo, Duomo Modena, Modena, 1099-1120.

[35] David F. Boffa, "Sculptors' Signatures and the Construction of Identity in the Italian Renaissance", **A Scarlet Renaissance: Essays in Honor of Sarah Blake McHam**, Edit. Arnold V. Coonin, published by, Italica Press, New York, 2013, s. 35.



Resim 3: Niccolò, Adem'in Yaratılışı, San Zeno Katedrali, Verona, 1138.

Bu örneklerin sayısı oldukça fazladır ve form değiştirerek Rönesans boyunca devam eder.*** Kimi araştırmacılar Rönesans'ta çokça görülen heykele imza atma geleneğini modernizmde oluşan sanatçı kültünün başlangıcı olarak değerlendirir.[36] Jacop Burckhardt'la başlayan bu değerlendirme biçimi aceleye gelmiş bir yorumdur.[37] Heykeltıraşın kendi yaratımını ya da varoluşunu göstermenin ötesinde başka ilişkiler ağı söz konusudur. Modernist bir bakış açısıyla sanatçının doğrudan kendisini işaret etmesi gereken imzası bir taraftan bağlı bulunduğu okulu işaret

***David Boffa, aşağıda alıntı yapılan tez çalışmasında erken Rönesans'ta görülen bu uzun imzanın yerine 1400'lerden itibaren çok sade bir imza biçiminin geliştiğini belirtir. Bu imza biçimi *opus + isim* şeklindedir. *Faciebat* biçimli imza ise 1500'lerden itibaren popüler olmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. (Boffa, s. 182).

[36] David F. Boffa, **Artistic Identity Set in Stone: Italian Sculptors' Signatures, C. 1250-1550**, Phd Thesis, New Jersey University, 2011, s. 149-150.

[37] **A.e.**, s. 174.

ederken diğer taraftan imzanın tarzına bağlı olarak da onun kendisinden önceki sanatçılarla ya da Antik dönemdeki öncüleriyle bağ kurmasını sağlar.[38]

Rönesans heykelinde görülen imzalar arasında Vasari tarafından da anlatılan ve bu ilişkiler ağının en kristalize olduğu örnek, Michelangelo'nun 'San Pietro Pietası'dır (Resim: 4). Vasari, Le Vite'nin 1550 yılındaki ilk baskısında Michelangelo'nun imzasını Meryem'in göğsüne attığını söyler ama detay vermez. Buna karşın Le Vite'nin 1568 yılındaki 2. baskısında açıklamasını değiştirmiştir. Michelangelo Pieta'nın sergilendiği yere gelir ve birkaç Lombartlı ziyaretçinin Pieta'yı övdüğünü ancak yanlışlıkla kendi hemşerileri olan başka bir sanatçıya (Cristoforo Solari da Angera 1489-1520) iltifat ettiğini görünce sessiz kalır. Fakat daha sonra bir gece gelir ve imzasını atar.[39] Vasari'nin bu öyküsel anlatımına göre bir bakıma Pieta'da imzası olmadığı için sanatçısının karıştırılmasına kızan Michelangelo Meryem'in göğsüne imzasını atmıştır.



Resim 4: Michelangelo, San Pietro Pieatası, San Pietro Bazilikası, Vatikan, Carrara Mermeri,174-195 cm, 1499.

[38] Boffa, **a.g.e.**, s. 39.
[39] Aileen J. Wang, "Michelangelo's Signature", **The Sixteenth Century Journal**, sayı 35, No. 2, Published by: Sixteenth Century Journal, 2004, s. 449-450.

Ancak San Pietro Pietası'nın imzası olan tek heykeli[40] olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu imzanın bir kızgınlık sonucundan fazlası olduğu da düşünülmelidir. Burada imzayla ilgili, daha doğrusu imzanın atılma biçimiyle ilgili bir ayrıntı var ve bu da ilk olarak imzayla tanrısallık arasındaki ilişkiyi ortaya çok iyi koymaktadır. Michelangelo'nun Meryem'in göğsündeki imzası şu şekildedir; "MICHEL A[N]GELVS BONARATVS FLORENT FACIEBA[T], düz bir çeviriyle 'Floransalı Michelangelo Buonarroti yapt[ı]'(Resim: 5)."[41] İlk olarak Latince formatta yazılmış olması Michelangelo için Antik öncülleriyle kıyaslanma ve tıpkı onlar kadar yetkin olduğunu gösterme olanağı verir.[42] Buradan anlaşılıyor ki Michelangelo kendisini Antikite dönemindeki ustalarla kıyaslama amacını taşıyor olabilir. İkinci olarak, "en sondaki "T" harfi Meryem'in kıyafeti tarafından kapatılır, bununla, imza sanki sanatçı tarafından eklenmemiş, gerçekten Meryem'in kıyafetinde yazılıymış yanılsaması yaratılır."[43]



Resim 5: San Pietro Pietası, Detay.

[40] Lisa Pon, "Michelangelo's First Signature", **Notes in the History of Art**, sayı 15, No. 4, The University of Chicago Press, Yaz 1996, s. 16.
[41] Boffa, **a.g.e.**, s. 42.
[42] Boffa, **a.g.e**., s. 188.
[43] Miles J. Unger, **Michelangelo: A life in six masterpieces**, Simon&Shuster, New York, 2015, s. 65.

Böylece sanatçının imzası aynı zamanda onun tanrısal olanla ilişkisini de gösterir. Meryem'in kıyafetinde zaten varmış gibi yapmak heykeltıraş için bir övünç olmakla beraber, imzasının olabilmesi için zaten tanrısal olanla böylesi bir ilişki içinde olması gerekir. Dolayısıyla Niccolò'nun 1138 yılında Verona'daki San Zeno Katedrali'nin tympanumunda attığı uzunca imzanın tanrısal olanla kurduğu o bağa, Michelangelo "T" harfini Meryem'in kıyafetiyle kapatarak ustaca ve zarif bir çözüm bulmuştur. Bu bağ kurulmaksızın sanatçının imzası söz konusu olamayacaktır. Çünkü heykelin yüzeyi sanatçının kendisine değil, tanrısal olana aittir. Bu sebeple kendi kendisini görünür kılması ve imzasını atması böylesi bir bağla mümkün olmaktadır. Böylelikle sanatçı kendi edimini ve varoluşunu yüzeyde görünür kılmazken, tanrısal olanla kurduğu bağ dolayısıyla imzasını Rönesans'la birlikte atmaya başlar. Bununla birlikte Michelangelo'nun imzası en çok bilinen olmasına karşın, aslında "Michelangelo tanrısal olana imza atma konusunda Rönesans sanatçıları arasında var olan geleneği takip etmiştir."[44] "1499'da Michelangelo San Pietro Pietası'na imzasını attığında bu imza şekli (faciebat) yaklaşık otuz yıldır Roma'da biliniyordu."[45] Dolayısıyla sanatçının imzası ancak tanrısalla ilişkili biçimde mümkün olmaktadır. Öyle ki Michelangelo'ya Ludovico Ariosto 1516 yılında 'Il Divino' (tanrısal) sıfatını uygun görmüştür.[46] Hatırlanacağı gibi, işaret (*sign*) sözcüğünün etimolojisinde, *sign*'ın haç çıkarmak anlamına geldiği söylenilmişti. İmza (*signature*) ancak tanrısal olanla bağ kurulduğunda mümkün görünmektedir. Sanatçının tanrısal olanla bu ilişkisi daha sonra görüleceği üzere 1750'lerden itibaren zayıflasa bile, bundan tamamen kopması biraz daha zaman alacaktır. William Blake "1820 yılında şunları yazıyordu; 'Şair, Ressam, Müzisyen ya da Mimar olmayan bir İnsan Hıristiyan olamaz."[47] Sanatçının, kendisini eserinde görünür kılabilmesi için öncelikle imzasının tanrısal olanla ilişkisini koparması gerekecektir. Daha sonra modern heykelde sanatçı kendi edimi olarak izini yüzeyde görünür hale getirecektir.

[44] **A.e.**
[45] Boffa, **a.g.e**., s. 104
[46] **A.e**., s. 169
[47] Shiner, **a.g.e**., s. 301

Heykelin yüzeyi, her ne kadar kendi malzemesini ve maddeselliğini izleyicisine hissettirmemek amacıyla pürüzsüzleştirilse ve tanrısal olanı temsil etse de, heykel üç boyutlu bir üretim olması nedeniyle yine de dünyasal, düşük ve bedene ilişkin olmaktan kurtulamaz. Bu durum en çok resim ve heykel üretimleri arasındaki farkta kendini gösterecektir.

1.4. Bedenin Yazısı Olarak Heykel Üretimi

Heykel tam da üç boyutluluğu nedeniyle dışsallık, bedene içkinlik ve maddesellik olarak görülürken, resim ise hakikatin anlatıcısı olarak üretilir. Çünkü resim iki boyutludur, daha az maddeseldir bu nedenle de daha az kirlenmiştir ve hakikati anlatmanın yolu olarak görülmüş olmalıdır. Bu durumu belki de en iyi ifade eden çok erken bir örnek olarak Papa Gregorius Magnus'un (540-604) tarihsel belirlemesidir; "Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir."[48] Bu da gösteriyor ki Tanrının sözlerini yazıdan sonra temsil edebilme yetkesi resme veriliyor (resmin konuyu öyküleyebilme kapasitesinin de olduğunu akılda tutmakla beraber, burada yalnızca iki boyutlu ve göze ilişkin olması bakımından değerlendirilecektir). Bu yolla da resim, hakikati yani Tanrının sözlerini temsil edebilmektedir. Burada iki tür ilişki var, ilki resmin az önce bahsedilen daha az maddesel olması ikincisi ise, hitap ettiği duyunun tam da resmin zorunluluğu olarak 'göz' olmasıdır. Daha önce değinildiği gibi göz, iki *teorik duyu*dan biridir ve insanın dünyasal varoluşuna ilişkin değildir. İşte bu sebeple, resim tanrısal olanı anlatabilir. Yazı ve resim arasındaki bu yakınlığa ilişkin Alberto Giacometti'nin ifadeleri de önemlidir; "Bana öyle geliyor ki, yazı ile resim arasında uçurum yoktur. Yazının göstergeleri, olmadıkları şeylerin göstergelerinden başka bir şey değildir. Resimde de aynı şey söz konusu."[49] Meseleye bir diğer açıdan bakılacak olursa, gözün bu kadar öncelenmiş olması heykel üretiminde önemli bir etkiye neden olur. Heykel üç boyutlu olan bir üretimdir, maddeseldir ve dünyasaldır, ancak yine

[48] Ernst H.J. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduman – Ömer Erduman, 7. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2014, s. 135.
[49] Alberto Giacometti, **Yazılar**, Çev. Aykut Derman, YKY, 2. Baskı, İstanbul, 2005, s.285.

de göz için üretilmelidir sonucuna varılmış gibidir. Oysaki heykelin üretiminde ontolojik olarak var olan ve hem Batı felsefesi hem de Batı sanatından dışlanan duyu dokunma hissidir. Fakat öyle anlaşılıyor ki bu duyu, dolasıyla heykelin dokunsallığı bastırılmıştır. Bu bastırılmanın sonucunda heykel yalnızca göze dair bir üretim olarak düşünülmüştür, Read heykelde ortaya çıkan bu durumun '*resimsel ön yargı*'ya neden olduğunu söyler.[50] '*Resimsel ön yargı*'nın ortaya çıkış nedeni, resim ve heykel arasındaki farkın ortadan kaldırılarak, heykeli resim gibi düşünmenin neticesi olmalıdır. "Yunanlılar 'uzam' konseptine sahip değildirler, onlar için sadece 'yer' vardır".[51] Nesneleri de uzamda değil, bir yerle ilişkilendirirler. Bu sebeple de heykel çok uzun süre mimarinin bağından kurtulamamıştır. Heykel nişin içinde düşülmüş ve nişin içindeyken 'evinde' olarak yorumlanmıştır.[52] Mimariyle olan bu bağı, onun çoğunlukla cepheden algılanması sonucunu doğurmuştur. Nişin içine yerleştirilen heykel, izleyicisine yalnızca cepheden, dolayısıyla yalnızca görsel bir ilişki kurma olanağı tanır ve heykelin üç boyutluluğu bir bakıma algılanamaz. Çünkü izleyicisiyle yalnızca görsel bağ kuran heykelin yüzeyi ışık etkili düşünülür duruma gelir ve üç boyutluluğunun en çok hissedilebileceği dokunsallığı bastırılır. "Michelangelo, heykeltıraşların uzamda üç boyutlu nesne yaratma çabalarındaki sıkıntının, bu özgün problemin oldukça farkındaydı".[53] Bu bakımdan da *ilk kez* Michelangelo'nun 'Davud'u nişten kurtulmuş ve üç boyutluluğuyla uzamda yer almıştır. Zira Donatello'nun 'Davud'u hemen akla gelse bilse, Donatello'nun heykeli her ne kadar bir mimariye göre ya da niş için tasarlanmamış olsa da yine de cephesellikten ve nişin içinde olma durumundan kurtulamamıştır.[54] Read, Michelangelo'nun Barchi'ye yazdığı mektuptaki cümlelerinden, onun bu '*resimsel ön yargıdan*' kaçındığı ve Michelangelo'nun heykele dair düşüncesinin resimsel ve görsel etkiden uzak durmak yönünde olduğunu söyler. Bu mektubun devamında, Michelangelo'nun, heykeli blok halindeki nesneden yontmayı tercih ettiğini, buna karşın heykelde inşa ve birleştirmeyi '*resme benziyor*' diye ifade etmiş olmasını, Read bu '*resimsel ön*

[50] Read, **a.g.e**., s. 68.
[51] **A.e**., s. 57.
[52] **A.e**.
[53] **A.e**., s. 62.
[54] **A.e**. s. 60-61.

yargı'dan Michelangelo'nun kaçındığına dair çıkarımını desteklediğini belirtir.[55] Ancak yine de Antik Yunan dekadansının hâkim olduğu Rönesans'ta bunun tam anlamıyla aşıldığı söylenemez. Michelangelo da dâhil olmak üzere 16. yüzyılın sonuna dek heykel tam anlamıyla uzamda özgür bir yer edinmeyi başaramamıştır.[56]

Bütün bu üç boyutluluğu hissettirmeme çabası ya da heykelin göze ilişkin olması, maddiliğinin ve nesneliğinin zayıflatılma çabası sonucunda, ancak Tanrının evine girebilme ya da tanrısal olanı temsil etme yetkisine sahip olur. Hildebrand heykeldeki bu durumu şöyle ifade eder; "üç boyutluluk iki boyutluluğa dönüştürülmelidir, aksi halde nesne 'gerçek' olarak kalır ve sanatsal 'fikir' kaybolur."[57] Çünkü resim iki boyutluluğu sayesinde izleyiciyle yalnızca görsel olarak ilişki kurar ve izleyicisini üç boyutlu ve dünyasal olandan uzaklaştırır. Bu açıdan resim İsa'nın hayatını (İsa'nın dünyada bulunuşu da dâhil olmak üzere) ve kutsal olanları tasvir edebilirken, heykel çoğunlukla İsa'nın 'ölümünü' ve 'babanın katına' çıktıktan sonra, yani tam da dokunulamayacağı andan itibaren heykel için konu haline getirilebilir.**** İsa'nın dünyada bulunuşu, şimdi ve burada oluşu, zamana ve mekâna çıkışı, üç boyutlu olan heykel üzerinden verilmek istenmez. Onun burada bulunuşu dokunulabilir olduğu andır. İsa dünyada bulunmuş ve 'Babanın katına yükselmiştir'. Onun asıl önemi Babanın katına yükseldiği andan itibaren başlar, dünyada bulunuşu zamanda küçük bir beliriştir yalnızca. Bu kaygı başka bir biçimde Erken Hıristiyanlıkta da görülür.

"Çünkü imgenin dinde kullanımı sorunu, bu konuyla tekrar ortaya çıkmış, şiddetli tartışmalara yol açmıştı. Bu eski Hıristiyanların hemen hemen tümü bir tek şeyde anlaşıyordu: Tanrının evinde, Kutsal Kitap'ın suçladığı oyma resimlere ve dinsizlerin putlarına benzeyen hiçbir heykel olmamalıydı. Sunak masası üzerine Tanrının ya da onun azizlerinden birinin bir figürünü yerleştirmenin hiçbir şekilde söz konusu olamayacağı anlaşılıyordu. Çünkü, eğer daha yeni Hıristiyan olmuş zavallı puta tapanlar kiliselerde bu

[55] **A.e**.,s. 62.
[56] **A.e**., s. 64.
[57] Adolf von Hildebrand, **The Problem of Form in Painting and Sculpture**, trans. M. Meyer and R. M. Ogden (New York: G. E. Stechert, 1945) s. 94. Alıntı şuradan yapılmıştır, F. David Martin, "On Perceiving Paintings and Sculpture", **Leonardo**, sayı 11, No. 4, Sonbahar, 1978, s. 287.
****Bunun dışında kalan örnekler, 'Meryem ve Çocuk İsa' heykelleridir. İsa'nın en çok görülen heykelleri 'Çarmıhta İsa' ve 'Pieta' örnekleri olduğundan onun tanrısallığına vurgu yapılır.

çeşit heykelleri görürlerse, eski inançlarıyla yeni öğreti arasındaki ayrımın nasıl farkına varırlardı. Bunlar, Fidias'ın bir heykelinin Zeus'un yerine geçişi gibi, böyle bir heykelin de Tanrı'nın "yerine geçebileceğini" kolaylıkla düşünebilirlerdi. Bu, imgesine göre yaratıldığımız Yüce ve Görünmez Tanrı'nın mesajını kavramalarını daha da güçleştirebilirdi. Ama hemen tüm inançlı Hıristiyanların insan boyutlarındaki heykellere karşı olmasına rağmen, bu kişilerin resimler konusundaki düşünceleri oldukça değişikti."[58]

Buradaki vurgu, imgenin Tanrısallığında resim kabul ediliyorken heykelin üç boyutluluğu dolayısıyla dışarıda bırakılmasınadır. 'Yüce ve Görünmez Tanrının' üç boyutlu heykel formundan yani zamanda ve mekânda olmasından kaçınılmaktadır. "Eğer pek çok Hıristiyan metni heykelin potansiyel tehlikesi konusunda sık sık uyarıda bulunuyorsa, bu korkuların nedeni onun üç boyutlu bir imge üretiyor olmasıdır."[59] Tam da bu nedenle, heykel dışarıda bırakılır, fakat içeri alındığında da üç boyutluluğu ve maddeselliği bastırılmalıdır. Read'in ifade ettiği gibi, bu yalnızca '*ölü heykel*' üretme sonucunu doğurur, yaşamda, hayatta, şimdi ve burada olandan kaçınılır. Bu sebeple de pürüzsüz bir yüzey istenir.

Resme verilen bu kutsal tasvir hakkı, kirlenmemiş kabul edilen 'göz'e ilişkin olmasıdır. İkinci olarak da Derrida'nın vurguladığı iki tür yazıdan bahsedilmişti, ilki ruhun ve logosun yazısı, ikincisi ise bedenin yazısı. Son durumda resim ruhun yazısıyla ve tanrısal yazıyla ilişkilendirilir. Zaten kabul gören ve makul olan yazı varsa o da hakikatin yazısı olarak vardır ve kutsalı tasvir hakkına sahiptir. Çünkü resim hayatta değildir, dünyanın kirine pasına bulaşmamıştır –hem iki boyutlu oluşu sebebiyle hem de hitap ettiği duyu itibariyle. Buna karşın heykel hayattır, yaşamdır, dünyadadır. Bu sebeple de heykel üç boyutlu bir üretim olarak zamanda ve mekândadır, kirlenmiştir ve bedenin yazısıdır. Platon'dan Hıristiyanlığın en derinine yerleşen, yaşamı, hayatı ve dünyasallığı dışarıda bırakma arzusunu Nietzsche şöyle ifade eder:

"Helen içgüdüsünün temel olgusu — onun "yaşama istenci". Helenler bu gizemlerle neyi güvenceliyorlardı? Bengi yaşamı, yaşamın bengi dönüşünü; geçmişte vaat edilen ve kutsanan gelecek; ölümün ve değişimin ötesinde, yaşama sevinçli bir evet; dölleme yoluyla,

[58] Gombrich, **a.g.e**., s. 135.
[59] Boffa, **a.g.e**., s. 157.

cinsellik gizemleri yoluyla genel yaşamı sürdürmek olarak hakiki yaşam. Bu yüzden, Yunanlıların gözünde cinsel simge en saygıdeğer simgeydi, tüm Antik Çağ dinselliği içindeki asıl derin anlamdı. Dölleme, hamilelik, doğum eylemlerindeki her ayrıntı, en yüce ve en vakur duyguları uyandırıyordu… Yaratma zevki olması için, yaşama istencinin kendini sonsuza dek olumlaması için, "doğuran kadının çektiği sancının" da sonsuza dek var olması gerekir... Ancak, temelinde yaşama karşı hınç bulunan Hıristiyanlık, cinselliği pis bir şey yaptı: yaşamımızın başlangıcına, önkoşuluna çamur attı..."[60]

İşte yaşama karşı, şimdi ve buradalığa karşı duyulan bu hınç, heykel üretiminin kendisine yansır. Prehistorik dönemlerde, bir iki örnek dışında, kadın, dünyaya ve mevcuda getiren olarak heykel üretimiyle temsil edilirken, erkek resmedilirdi. Read, bunun yanı sıra kadının genellikle hamile olarak temsil edildiği belirlemesini de yapıyor.[61] Bu da gösteriyor ki heykel yaşamın, hayatın, şimdi ve buradalığın en yetkin temsilidir. Gerek Platon öncesi Yunan'da gerekse Prehistorik dönemlerde yaşam ve mevcudiyet heykelde temsil edilirken, bu durum Platon'un ideaları yüceltip dünyasal olanı ikinci plana atması ve bu düşüncenin Hıristiyanlığın içine yerleşmesiyle değişiyor. Heykel üç boyutluluğu nedeniyle küçük ve hor görülen yaşamın imleci olarak değerlendiriliyor. Öyle ki yaşama ve hayata çağıran Nietzsche bile heykelin yaşam ve hayatla ilişkisini göz önünde bulundurmaz çünkü baktığı yer Yunan heykelidir. Heykelde dokunsal ve üç boyutluluk etkisi değil, görsel bir etki bulur. Heykeli Apollon'cu sanatlara dâhil eder. "Yontu Tanrısı Apollon… bir ışık Tanrısıdır… pırıl pırıl mermerde parlayan yontunun yansımaları… büyük bir yontucu düşte… insan tinlerinin karşısında, görkemli tanrı biçimleri belirir."[62] Görüleceği üzere Nietzsche de heykeli düşsel, görsel, yansıyan ve parlayan gibi ifadelerle betimler. Daha önce değinildiği gibi Yunan ideallerinin Rönesans'la birlikte sanatın içine yeniden taşınmasıyla heykel göze ilişkin olarak değerlendirilir. Bu da yukarıda değinilen heykele ilişkin '*resimsel ön yargı*'dan kaynaklanır. Nietzsche de aynı yere yani Yunan sanatına baktığı için heykeli yalnızca görsel sanat olarak değerlendirir. Her ne kadar Hıristiyanlığı, dünyayı ve bedeni dışarıda bıraktığı için eleştirse de o da heykelin dünyasallığını ve üç boyutluluğunu göz ardı eder.

[60] Friedrich Nietzsche, **Putların Alacakaranlığı: ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır?**, çev. Mustafa Güzel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 108-9.
[61] Read, **a.g.e.**, s. 26.
[62] Nietzsche, **a.g.e.,** s. 18, 160

Oysa heykel yaşam ve hayattır. Belki Nietzsche'nin aradığı esrime söz konusu değildir ancak, heykel tam olarak Nietzsche'nin çağırdığı yer olan hayattır.

Bu bakımdan heykel, modernizme dek resme göre şekillendirilmiş, maddeselliği ön planda olmasına karşın bundan kaçınması talep edilmiş ve dünyasallığını çağrıştıracak herhangi bir iz yüzeyinden dışlanmıştır. Buna rağmen yine de dünyasal, bedene ilişkin kabul edilmiştir. Bir bakıma da bedenin yazısı dolayısıyla izi olarak değerlendirilmiştir.

2. MODERN HEYKELDE İZİN GÖRÜNÜR OLMA SÜRECİ

2.1. İzin Görülme Nedeni

Sanatçının özne olma süreci, sanatın seküler alana doğru hızla kayışı, hamisinin değişmesi ve bunların sonucu olarak sanatçının edimi sırasında kendisini nesnesi üzerinde özgür hissetmesi gibi nedenler sayılabilir. Bunlara ek olarak Sigmund Freud'un henüz erken dönem çalışmalarından itibaren görülen "bastırılmış olanın geri dönüşü"[1] ifadesi, yüzeyde görünür olmayan izin yeniden görünür olmasıyla ilişkili okunabilir. Bu çalışma çerçevesinde, modern sanatçı kendi kendisinin bilincine varmış ve özne olmuş olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan Freud'un terminolojisiyle, bilinçdışı ve bilinçöncesi arasında bir geçişlilik söz konusudur. Başarısız bir bastırmanın izleri ya kendisi olarak ya da dönüşmüş olarak bilince geri gelir.[2] Çeşitli sebeplerle kendini bastıran sanatçının edimi bilince yeniden gelecektir. Çünkü "bilinçdışı canlı ve gelişime açıktır ve iş birliği de dâhil olmak üzere sürekli olarak bilinçöncesini etkilediği hatta bilinçöncesinden etkilere maruz kaldığı söylenmelidir."[3] Modern sanatta izin yeniden görünür olmasının nedeni olarak bu bastırmanın başarısız bir bastırma olduğu düşünülürse eğer, şüphesiz ki sanatçı edimini bilince yeniden geri getirecektir. Öyle ki bu kez sanatçının edimi, bir yaratım unsuru, nesneye ayrım koyma amacı taşıyacaktır. "İz, yol açma, yol açan güçlerle ilgili kavramlar Entwurf'dan beri ayrım kavramından ayrılmazlar… Yol-açma olmadan ayrım olmaz, ayrımsız da iz… İzin devinişi, tehlikeli olan yatırımı ayırarak ve ayrımlayarak, bir yedek oluşturarak kendisini koruyan bir yaşamın çabası olarak belirir."[4] Fakat yaşamın bu çabası, ayrım koyma ya da genel anlamıyla yaratım modern heykele gelinceye dek çoğunlukla görünür olamamıştır. Çünkü "her türlü

[1] Freud Sigmund, **Metapsikoloji**, Çev. Dr. Emre Kapkın – Ayşen Tekşen, 2. Basım, İstanbul, Payel Yayınları, 2013, s. 149.
[2] **A.e**.
[3] **A.e**., s. 189.
[4] Jacques Derrida, "Différance", Çev. Önay Sözer, İstanbul, **Toplumbilim Dergisi**, 1999/Ağustos, sayı:10, s. 57.

sergilenmede o gözden yitmenin kendisi olarak sergilenecektir. Gözükmeyi gözden yitme olarak göze alacaktır."[5]



Resim 6: Michelangelo, Rondanini Pietası, Sforza Castello, Milan, Carrara Mermeri, 195 cm, 1550-1564.

[5] **A.e**.

Rondanini Pietası'nın 20. yüzyılın başına dek gözden yitmiş olması bu gözükmeyi göze alışa yerinde bir örnek olacaktır (resim: 6). 1744 yılında Rondanini ailesi tarafından edinilip Palazzo Rondanini'nin avlusuna bırakılmıştır[6]*, keza adını da buradan almaktadır. Fakat tam da Pieta'nın bitmemişliliği ve yüzeyindeki izlerin görünürlüğü Michelangelo'nun bu son üretiminin atıl kalmasına veya gözden yitmesine neden olmuştur. Şunu da belirtmek gerekir ki 20. yüzyıla kadar Rondanini Pietası'na yalnızca birkaç atıf vardır ve bunların arasından da neredeyse birer yüzyıl gibi bir zaman geçer. Bu atıflardan bir tanesi de Pieta'yı yanlış tanımlayarak 'Çarmıhtan İndiriliş' şeklinde ifade etmiştir.[7] 20. yüzyıla dek devam eden bu ilgisizliğin nedeni görünür olmayı göze alma cesaretidir. Buna karşın izin görünür kılınması durumunda da o bir gözden yitmeye ve *yüzyılların sessizliğine* mahkûm edilecektir. Oysa modern heykelle birlikte iz özellikle de görünür olmak ve sergilenmek amacına bürünecektir.

Rancière'in "estetik devrim"[8] diye ifade ettiği ve 19. yüzyıldan itibaren sanatın duygu ve düşünce (pathos – logos) karşıtlığından duygu yönünde bir devrime uğraması izin yeniden yüzeyde görünür olmasıyla ilişkilidir. Hatırlanacağı üzere Hegel açısından yüzeyin pürüzsüz olması ve izleyicinin nesnede kalmadan kavrama yükselmesi gibi bir amaç söz konusuydu. Sanat eserini düşünceye göre konumlayan fikrin yerine, sanatın estetik devrimle birlikte nesnenin nesneliği ya da maddeliği de hissedilerek düşünülür olana yönelim başlamıştır. Sanattan istenen, bir içeriği ifade ederken kendi nesnelliğini bastırarak yapmasıydı. Bu durum özellikle heykel açısından tam da üç boyutluluğu sebebiyle ifade ve etki gücünün bir bakıma sınırlandırılması anlamına geldiği düşünülebilir. Ancak Rancière'in bahsettiği, 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmaya başlayan ve sanat eserinin duyulur yönünün ağır bastığı bir *estetik devrim* söz konusudur. Sanat bu devrimden itibaren "logos ve pathos'un başka bir özdeşliğine bağlanır, bu özdeşlik, birincisinin tersine, aydınlıktan

[6] Christopher E. Jones, **A Portrait of Artist as an Old Man: Michelangelo's Rondanini Pieta in Late-Life Devolepment**, Phd Thesis, Vanderbilt Univesity, 2009, s. 64, * adı geçen kaynakta Pieta'nın adını 1744 yılında Rondanini Ailesi'nin edinmesiyle aldığını ve bundan önce çoğunlukla sanatçısı bilinmeyen eser olarak geçtiği anlatılıyor. Aynı zamanda ailenin Pieta'yı edindikten sonra da çok uzun süre avluda bıraktığı ve üzerinin yosunla kaplandığı aktarılıyor.

[7] **A.e.**, s. 63.

[8] Jacques Ranciére, **Estetik Bilinçdışı**, Çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul, ARA-lık Yayınları, 2006, s. 21-22

karanlığa ve logos'tan pathos'a salt var olma acısına ve yaşamın anlamsızlığının yeniden üretilmesine varır."[9] Şimdi ve burada olana, bir başka ifadeyle yaşama yönelen sanat eserinde artık "her şey izdir, kalıntı ya da fosildir. Her duyarlı biçim, taştan ya da kabuktan itibaren konuşur. Her biri çizik ve kıvrım olarak kayıtlıdır, tarihinin çizgilerini ve yazgısının işaretlerini taşır."[10] Öyle anlaşılıyor ki iz bırakma edimi artık görünür olmaması gereken değil, özellikle de yaratımın başlangıcı olarak kabul edilir duruma gelir. Heidegger'i de hatırlayacak olursak nesnenin esere yükselişi bilinçli bırakılmış bir izden ve nesneye yapılan müdahaleden itibaren mümkündür.

Bu genel çerçeveden sonra izin ortaya çıkmasında etkili olan sanatçının dönüşümüne ve izini görünür hale getirebilme sürecine bakmak gerecektir.

2.1.1. Bir Yaratıcı Olarak Sanatçı

Sanatçının yaratıcı sıfatını edinme süreci, kuramsal metinler üzerinden görülebileceği gibi pratik uygulamaların değişiminden de çıkarılabilir. "Krystoff Pomian'ın keşfetmiş olduğu gibi, XVIII. yüzyılın ilk yarısında, Fransız tabloları için hazırlanan tipik satış kataloglarında tablolar boyutları, çerçeveleri ve işledikleri konuyla betimleniyor, ressamın ismi sadece en son da zikrediliyordu."[11] Bu pratiğin değişimi "1750'li yılların sonuna gelindiğinde ressamların adları satış kataloglarındaki tablo tanıtımlarının en başında anılması"[12] şeklinde olmuştur. Elbette bu değişimler hızlıca ve birbirine etkiyen biçimde gelişir. Bir paradigma değişikliğinin hayatın tüm akslarına yansıması gibi sanatçının yükselişi sanat kurumlarının tüm kategorilerine yayılır. Benzer bir değişim süreci, "Fransız Akademisi'nin 'Salonlar' başlığıyla düzenlediği bienal kataloglarında karşımıza

[9] **A.e**., s. 34.
[10] **A.e.**, s. 31.
[11] Shiner, **a.g.e.**, s. 170.
[12] **A.e**.

çıkıyor. Eskiden tabloları sergideki askı yerine göre sıralayan Salon katalogları da 1750'li yıllara gelindiğinde tabloları ressamlarına göre sıralamaya başlamıştı(r)."[13]

1750'li yıllara gelene dek sanatçı ve zanaatçı ayrımı da henüz yapılmıyordu. Örneğin 1740 yılında Académie Française'in resmi sözlüğünde böylesi bir ayrım söz konusu değildi.[14] Bu da gösteriyor ki resmî olarak sanatçıya bir yaratım atfediliyor değildi. Ancak bu tanımlar o kadar kısa sürede değişir ki belki sanatçı bile kendi kimliğinin ayırdına tam olarak varamamış olabilir. 1740'taki bu tanımlamadan 22 yıl sonra tanım ve sanatçıya yüklenen misyon şöylesi bir değişime uğrar: "Académie Française'in 1762 tarihli sözlüğünde 'sanatçı' 'dehayla elin el ele vermesi gereken bir sanatı icra eden kimse' olarak tanımlanırken zanaatçı sadece 'bir mekanik sanat işçisi, bir meslek sahibi olarak anılıyordu."[15] Tanımlardaki bu değişimler ve sanatçıya atfedilmeye başlanan yaratıcı sıfatı deha fikriyle birlikte ilerler. Ortaçağ'da sanatçı Tanrının yaratımlarını keşfeden olarak görülmüş[16] hatta Rönesans ve daha sonrasında da tanrısal olanla ilişkilenmeye devam etmişken ilk kez bu bağ zayıflamaya başlamıştır. Sanatçı, 18. yüzyılda yarı Tanrı olarak görülür ya da neredeyse yaratıcı ifadesi kullanılmaya başlanır. Dolayısıyla tanrısallıkla olan bu bağ önce zayıflamış fakat hemen ardından bizatihi tanrısal olanın yerine geçme cüretini kendinde görmüştür. "Tam bir Tanrı değil ama en azından ilahi tarafları olan küçük bir Tanrı olarak görülebiliyordu. Shaftesbury gerçek şairi 'ikinci bir yaratıcı'ya benzetiyordu."[17]

19. yüzyıla gelindiğinde ise sanatın artık neredeyse din kadar tinselleşmesi söz konusudur. "Flaubert: 'Gelin, tıpkı mistiklerin birbirlerini Tanrıda sevdikleri gibi biz de birbirimizi 'Sanatta' sevelim" der.[18] Sanatın giderek kutsal bir edim gibi görülmesi, onu asırlardır kutsalın hizmetinde olmaktan çıkarıp bizatihi sanatı kutsal

[13] Krystoff Pomian, **Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800**, translated by Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge, Polity Press, 1990, alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**. s. 170.
[14] Shiner, **a.g.e**., s. 167.
[15] Ferdinant Brunot, **Histoire de la Langue Française des Origines à 1900: C. 6.kısım 1**, Armand Colin, Paris, 1966, s.682, alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 181
[16] Read, **a.g.e**., s. 58.
[17] Shiner, **a.g.e**., s. 185.
[18] Gustave Flaubert, **The Letters of Gustave Flauberts: 1830-1857**, edit. by Francis Steegmuller, Harvard University Press, Cambridge-Massachusett, London, 1980, s.196, Alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 296.

olana dönüştürür. Bu yüzyıl boyunca pek çok kez tekrar edilen bu düşünceyi Nietzsche şöyle ifade eder: "Tanrının olmadığı bir dünyada 'tek Tanrı Sanattır.'"[19] Sanatın böylesi yükselişi elbette ki sanatçıyı da başka bir noktaya taşıyacaktır. "1815 yılında Wordsworth, neoklasik ressam Benjamin Robert Haydon'a 'Uğraşımız çok yüce dostum: Yaratıcı Sanat" diye yazar.[20] Böylesi bir deha ve yaratıcı sanat esiniyle, sanatçının artık kutsal olanla herhangi bir bağı olmasına gerek kalmaz. Onun edimi kendinden ve kendi yaratımından ortaya çıkar. "Baudelaire 'ilmihal, Tanrımızı nasıl anlatıyorsa' bizim de Poe'yu öyle görmemiz gerektiğini öne sürüyordu: 'Hepimizin yerine acı çekti'".[21]

Sanatçı imgesinin 18. yüzyıldan itibaren bu denli yükselişi ilk olarak imzanın tanrısal olanla ilişkisinin azalması ve kurtulmasını sağlar. İmza atma yetkesiyle birlikte, sanatçının imzası artık metafizik olan herhangi bir şeyi değil yalnızca sanatçının kendisini işaret etmeye başlar. Yaratıcı sanatçı ve deha fikri, sanatçıya bir otonomi olanağı verir, denilebilir ki sanatçı tüm bağlarından kurtulur. Ancak yine de modernizme kadar izi, çoğunlukla görünür olamayacaktır. Ya da bir başka ifadeyle izin kendisinin modernizmde olduğu gibi, bir yaratıya dönüşmesi için henüz erkendir. Sanatçı ancak özneleştiğinde imza yetkesi edinecektir.

2.1.2. Modernizm ve Sanatçının İmzası

Rönesans sanatçılarında görülen imzanın tanrısal olanla ilişkilenme durumu sonraki yüzyıllarda giderek azalır. Sanatçı, imzasının tanrısal olanla ilişkisi dolayısıyla övünç duymayı bırakacaktır. Elbette ki sanatın hamiliğine kilisenin yanı sıra aristokrasinin sonrasında da burjuvazinin soyunması önemli bir geçiştir. Fakat bununla birlikte, asıl olarak sanatın himayeden piyasaya açılması imzanın önemli bir değişim aşamasıdır. Çünkü piyasa sistemi içerisinden önceden belirlenen bir konu

[19] Shiner, **a.g.e**., s. 298
[20] William Wordsworth, **The Poems: 2 Volumes**, edit. by John O. Hayden, Yale University Press, New Haven, 1977, s. 317, alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e.**, s. 301
[21] Charles, Baudelaire, **L'art Romantique: Litterature et Musique**, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, s. 147, alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 310

veya içerik verilmesi azalır, bunun yerine sanatçının kendi zihninden çıkan üretimi ön plana çıkar. "Piyasa sistemi içinde üretilen eserler bir kişiliğin ifadesi olarak görülür ve böyle bir eserin müşterisi sadece kendine yeten bir eseri satın almaz aynı zamanda üreticinin şöhret olarak ifade edilen hayal gücünü ve yaratıcılığını da satın alır. …başarısının kıstası özgünlük, ifade gücü ve biçimsel mükemmellik gibi büyük ölçüde esere içsel olan şeylerdir."[22] Bu, *esere içsel olan*ı üreten sanatçı, artık diğer ilişkilerden bağımsız olarak kendi imzasını atmaya başlamıştır denilebilir. 18. yüzyılın ortalarına doğru, yaratıcı sanatçı başlığındaki örneklerde de görüldüğü gibi deha ve yaratıcı sanatçı fikriyle birlikte, imza yalnızca sanatçının kendisine gönderimde bulunur. İmzanın böylesi bir yetke kazanması, bu çalışmanın belirlemeye çalıştığı nokta açışından oldukça önemlidir. Çünkü sanatçının kendi ediminde çoğunlukla görünür olmayan izine karşın, ilk kez imzası yalnızca sanatçının kendisini işaret eder. Catherine Sousloff, 'The Absolute Artist'te bu değişimi şöyle ifade eder:

"*Romantik dönemde, sanatçının eserini ve hayatını birlikte değerlendirme düşüncesi deha fikri hakkında düşünmeyle oluştu. Bu fikrin ortaya çıkışı, 18. yüzyılın başlarında Johann Winckelmann'ın sanat üzerine yazıları ve ondan hemen sonra Kant'ın estetiğiyle başladı. Sanatçının konumunun kökeni, erken dönemde [Rönesans] yazılı ve tespit edilmiş biyografilerken, onun evrensel olan dehası, bize kendisini kültürün bir normu olarak kabul etmeye başlatır*."[23]

Artık norm sanatçıdır, o başka herhangi bir şeyin anlatım aracı değil yalnızca kendi içselliğinin ifadesini temsil eder. Bu bakımdan da "kültürel bir norm olarak sanatçı kendisinin temsilidir ve sanatın sınırını belirleyendir".[24] Tam anlamıyla *norm* olduğu ifadesini belki modern sanatçı için saklamak daha doğru olacaktır. Bununla birlikte 18. yüzyılın ortalarından itibaren imzanın yalnızca sanatçının kendisini işaret ettiği söylenebilir.

[22] Shiner, a.g.e., s. 202.
[23] Catherine M. Sousloff, **The Absolute Artist: The Historiography of a Concept**, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1997, s. 74.
[24] **A.e.**

Ancak göz önünde bulundurulması gereken bir başka nokta, bu imza yetkesine sahip olan sanatçının kim olduğu sorusudur. Deha fikrini ortaya çıkaran düşünür, yazar ve sanatçılar onun kimliği hakkında da oldukça detaylı belirlemeler yapacaktır. Tanrısallıktan çıkabilme cesaretiyle özgürleşen sanatçı özneliğini dehalığından alacaktır fakat bu durum da bir yüceltim içermektedir dolayısıyla sanatçıyı aşması gereken başka bir sorun beklemektedir.

2.1.3. İmza Yetkesinin Kimliği

18. yüzyılın ortalarından itibaren giderek otonom özne olan sanatçının imzası yalnızca kendisini işaret eder. Ancak bu otonomluğu kazanması, sanatçının nitelikleri ve kimliği hakkında da belirlemeleri beraberinde getirir. Bu *evrensel deha*ya sahip olan sanatçı kim ya da kimler olacaktır? İlk olarak sanatçı zanaatçı ayrımının ortaya çıkmasıyla zanaata dair olarak görülen dikiş nakış gibi işler kadınsı olarak ifade edilir.[25] İkincil olarak kadınlar, doğaları gereği var olduğu savunulan eksikliklerden bahsedilerek yaratıcı sanatçı fikrinin dışında bırakılır. Rousseau bunu şöyle ifade eder: "Genel olarak kadınlarda… deha yoktur… [çünkü] ne ruhu süsleyip tutuşturan semavi ateş ne de gelip insanı esir alan esin… vardır kadınlarda."[26] Kant bu belirlemeye şöyle katılır: "kadınlar sanattaki duygusal şeylere tepki verebilirler ama güçlü bir kavrayıştan yoksundurlar; zira güçlü bir idraki olmayan bir sanatçı ancak saçmalar."[27] Demek ki kadın da ne kendisini esir alabilecek esini yakalama potansiyeli ne de güçlü bir kavrayış vardır, o yalnızca dikiş-nakışla uğraşmalı aksi halde sanatla uğraştığı vakit saçmalamaya başlayacaktır, gibi bir görüş benimsenmiştir.

[25] Shiner, **a.g.e.**, s. 193.
[26] Jean-Jaques Rousseau, **Du Contrat Social**, Paris: Garnier, 1954 s. 206, Alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 196, Türkçe çeviri için, Jean-Jack Rousseau, **Toplum Sözleşmesi**, Çev. Vedat Günyol, İstanbul, Adam Yayınları, 1994.
[27] Immanuel Kant, **Observations on the Feeling of of the Beautiful and Sublime**, Berkeley, University of California Press, Alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 196, Türkçe çeviri için, Immanuel Kant, **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler**, Çev. Ahmet Feti, İstanbul, Hil Yayınları, 2010.

"Büyük Sanatçı, deha sahibi olarak kabul edilir. Deha ise bir şekilde büyük sanatçının kişiliğinde cisim bulmuş gizemli bir güç olarak görülür. Dolayısıyla kadın sanatçılarla ilgili sorunun arkasında, eşsiz ve tanrısal büyük sanatçı miti yatmaktadır."[28] 18. yüzyılda dehanın erkekte ortaya çıkan bir durum olduğuna ilişkin belirlemeler 19. yüzyılda da devam eder. Schopenhauer kadınlarla ilgili fikrini şöyle ifade eder: "daima öznel oldukları için belki üstün yetenekli olabilirler ama asla dahi olamazlar".[29] Bununla birlikte dehanın kadınsı yönlerine vurgu yapılmaya başlanır fakat yine kadının kendisi içerilmez: "Dahi bir erkeğin içinde aynı zamanda bir kadın da vardır. Hâlbuki kadın eksiktir. …Kadınlık dehayı asla kapsayamaz".[30]

Aslında dehaya atfedilen bu üstün sıfatlar yalnızca kadını dışarıda bırakmıyordu, öyle anlaşılıyor ki deha yalnızca Avrupalı, beyaz, Hıristiyan ve erkek olabilirdi. David Hume zenciler için şöyle der: "Zencilerin doğaları gereği beyazlardan aşağı oldukları düşüncesindeyim. Hiç uygar bir zenci ulus var mı? …ne yaratıcı bir üretimleri, ne sanatları ne de bilimleri var. …Avrupa'nın dört bir yanında zenci köleler var ve hiçbir Allahın kulu bunlarda herhangi bir yaratıcılık izine rastlamış değil".[31] Dolayısıyla deha sahibi büyük sanatçının kim olabileceğinin çerçevesi de çizilmiş oluyor. Buradan da kimin imza yetkesine sahip olduğu çıkarılabilir. İzin olmadığı ancak imzanın sanatçıyı işaret edebildiği durumda bile, bu yalnızca çerçevesi çizili sanatçı için geçerli olacaktır.

Sanatçı, bir yandan yaratıcı sanatçı fikriyle oluşmaya başlayan otonomluğa yaklaşmasına ve imza yetkesi edinmesine karşın yine de belirli bir sanatçı çerçevesinin içerisinde kalmak zorundadır. Ancak bu şekilde imzasının bir yetkesi ve yalnızca kendisine gönderimde bulunma durumu söz konusudur. Öte yandan da, 19. yüzyılla birlikte sanatçı, artık herhangi bir anlatımın aracı değil, o bizzat kendisinin dışavurumudur. Hegel terminolojiyle söylenirse, sanatçı artık öz-bilinçli öznedir. Bu

[28] Nurgün Özmelek, **Sanat Yapıtından Yola Çıkarak Sanatçının Cinsel ve Toplumsal Kimliğinden Okunması Üzerine Deneme**, MSGSÜ, SBE, Yüksek Lisans Tezi, s. 35.
[29] Arthur Schopenhauer, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Çev. Levent Özşar, Bursa, Biblos Yayınevi, 2009, Alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e.**, s. 305.
[30] Christine Battersby, **Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics**, Bloomington, Indiana Univesity Press, 1990, s. 112, Alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 306.
[31] David, Hume, **Selected Essays**, Oxford, Oxford University Press, 1993, s. 360, Alıntı şuradan yapılmıştır, Shiner, **a.g.e**., s. 218.

bakımdan da sanatçının kendi edimi olan eserinde imza yetkesini edinmesinin ardından, bizzat izi heykelin yüzeyinde görünür olur ve bu, yaratının bir parçasına dönüşür. Modern heykele geçmeden önce modern heykelin erken bir izine bakmak açıklayıcı olacaktır.

2.2. Bir Erken Modernist Olarak Michelangelo'nun İzleri

Michelangelo'nun 'bitmemiş' (unfinished) heykellerinde görülen çekiç izleri, modern heykelde yaratım olarak ortaya çıkacak olan izlerin erken bir öncülü olarak düşünülebilir. Pek çok sanat tarihçisi Rondanini Pietası'nı, modern heykelin öncüsü olarak görür.[32] Pieta'nın neden yarım kaldığına ilişkin soru etrafında birçok yorum ortaya çıkmıştır. Bu yorumlardan bazıları Michelangelo'nun Pieta'yı yarım bırakmak amacında olmadığını, bazılarıysa kasıtlı olarak yarım bıraktığını savunur. Bruno Nardini, Michelangelo'nun şiirlerini de yarım bıraktığını örnek vererek bunun tüm üretimleri için geçerli olduğunu savunur ve aslında Michelangelo'nun amacının işlerini, bitmiş ve bitmemiş arasında bırakmak olduğunu söyler.[33] Michelangelo bazı işlerini bitmemiş olarak bırakmıştır fakat onlar daha derin bir düzlemde aslında bitmiştir.[34] Buna karşın Vasari'nin yazdıklarından hareketle Michelangelo'nun Pieta üzerinde hayatının son günlerine kadar çalıştığını ve Michelangelo'nun daha önce sipariş olarak aldığı hiçbir işi bitmemiş olarak teslim etmediğini de örnek vererek aslında niyetinin bitirmek olması gerektiği savunulur.[35] Bitirmek amacında olduğu görüşüne Juergen Schulz da katılır ve Rönesans sanatçıları arasında bitmemiş işlerin az olduğunu, dolayısıyla eğer sanatçı kendi işini bitiremediyse onu ya asistanına ya da bir başka sanatçıya vererek bitirmeye çalıştığı görüşünü belirtir.[36] Schulz aynı

[32] Antonio Paolucci, **Michelangelo: The Pietas**, Milan, published by Skira, 1999, s. 141-142 burada Rondanini Pieatası'nın modernist olduğuna dair görüşler bir arada verilir.
[33] Bruno Nardini, **Michelangelo: Biography of a Genius**, tranlated by Catherine Frost, published by Giunti, Florence, 1999, s. 61.
[34] Jones, **a.g.e**., s. 194.
[35] Paolucci, **a.g.e**., s. 137.
[36] Juergen Schulz, "Michelangelo's Unfinished Works", **The Art Bulletin**, sayı 57, No. 3, published by: College Art Association, Eylül 1975, s. 367.

metinde iddiasını kanıtlamak için Condivi'den alıntı yaparak Michelangelo'nun Donatello'yu heykellerini yeterince parlatmadığı ve yakına gelince yüzeyin pürüzlü göründüğü için eleştirdiğini ve bunu onaylamadığını hatırlatarak Michelangelo'nun amacının 'bitmemiş' heykeller üretmek olamayacağını savunur. Michelangelo'nun toplamda 42 adet mermer heykelinden 24 tanesi ya tamamen ya da kısmen bitmemiş olarak bırakılmıştır.[37] Fakat bütün bu 'bitmemiş' heykeller ya sanatçının ölümü ya da yapılan anlaşmanın bozulması sebebiyle bitirilemediği görüşü Schulz tarafından öne çıkarılır. Öte yandan Rondanini Pietası'nın sipariş üzerine olmaması nedeniyle sanatçının daha bireysel bir tutumu yansıttığı da kabul edilir.[38] Baricelli ise Michelangelo'nun Rondanini Pietası'yla Reform ve Karşı Reform hareketlerinden liberal tarafı tuttuğunu savunur ve bu bitmemişliğin tıpkı Reform hareketinin vurguladığı insani 'çabayı' öne çıkardığı söyler. Çünkü insan, ruhunu arıtmak ve Tanrıya yakınlaşmak için sürekli çaba içinde olmalıdır.

Baricelli, Michelangelo'nun şiirlerine de atıfta bulunarak Rondanini Pietası'nın Michelangelo'nun kendi ruhu için yaratıldığını, tıpkı kendisinin bitmemişliği gibi, formun ve forma ilişkin tüm bağlardan kurtulma çabası olduğunu belirtir. Beden – kusurlu/eksik madde – hiçbir zaman tamamlanmaz, ruh da bedeninin kölesi olduğu müddetçe bitmemiştir.[39] Bu yorum Michelangelo'nun 'Köleler'ini akla getirir. II. Julius'un mezarı için hazırlanan ancak Papanın ölümü dolayısıyla bitirilemeyen ve Asconio Condivi tarafından 'trajedi' olarak anılan heykellerinde Neo-Platonist düşünceye ait olan, ruhun bedende hapsolduğu fikri görülebilir. 'Uyanan Köle'de (resim: 7) tam da ruhun bu hapsolmaktan uyanışına tanıklık ederiz. Nardini, Michelangelo'nun patronu Lorenzo de Medici'nin evinde bu fikrin baskın olduğunu ve dolayısıyla bundan etkilendiğini söyler.[40] Michelangelo, Medici'nin evinde tanıştığı Neo-Platonist yazılarıyla bilinen Marsilio Ficcinio'dan da etkilenmiştir.[41] İnsanın bedenin maddeselliğinde sıkışıp kaldığı ve ruhun bu

[37] **A.e.**
[38] **A.e**.
[39] **A.e**. s. 198.
[40] Jones, **a.g.e**, s. 18.
[41] Robert Baldwin, **Michelangelo, Tomb Monument for Pope Julius II**, 2009, S. 2, (Çevrimiçi), http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/07/ARTH206-Baldwin-Michelangelos-Tomb-of-Julius-2.pdf 11.04.2016.

maddesellikten kurtulma çabası Michelangelo'nun 'Köleler'inde açığa çıkar. Fakat bu çaba özellikle 'Atlas'ta vurgulanmıştır (resim: 8).



Resim 7: Michelangelo, Uyanan Köle, Galeri Academia, Floransa, mermer 267 cm, 1520-1523.



Resim 8: Michelangelo, Atlas, Galeri Academia, Floransa, mermer, 277 cm, 1530-30

Bu düşünceden hareketle denilebilir ki Michelangelo'nun çekiç izleri görünür olmaktadır ancak bu izler pek olumlu bir anlam taşımaz. Aslında, bu izlerden kurtulmak gerekir. Çünkü izlerin görünürlüğünden ötürü malzemenin maddeliği hissediliyor, yani bu izler ruhu hapseden bedeni imliyorlar. Öyle anlaşılıyor ki iz görünür olduğu durumda bedene ilişkin ve düşük olanı çağrıştıran izlerdir. Aslında tam da bu sebeple görünür olmaması gerekendir. Hatırlanacak olursa Hegel de malzemenin maddeselliğini hissettirmeyen pürüzsüz bir yüzey arayışındaydı. Çünkü pürüzlü yüzey ona bakanı maddenin ya da nesnenin kendisinde tutup kavrama/tine ulaşmaya engel oluyordu. Aslında bedenin düşüklüğü ya da kötülüğü sadece Neo-platonist fikirde değil, Nietzsche'nin daha önce alıntılanan cümlesinde belirtildiği gibi, Platon üzerinden bütün bir Hıristiyanlığa yerleşmiş bir fikirdir. Tek tek öznelerden istenen bedene ilişkin olandan uzak durulmasıdır. Ruhun, bedenin içinde hapsolduğu fikri, görüldüğü üzere sanata doğrudan etki etmektedir. Ancak bu olumsuz etki en çok da heykel üretimi için geçerlidir. Çünkü heykelin üç boyutluluğu, onun doğrudan bedenle ve dünyasallıkla ilişkilendirilmesi sonucunu doğurmuş olmalıdır. Bu sebeple yüzeyinde oluşacak herhangi bir iz onun maddeselliğini ön plana çıkarmış olacaktır. Yüzeyde aranan bu pürüzsüzlük Read'in daha önce alıntılanan ifadesinde belirtildiği gibi *ölü heykel* sonucunu doğurur.

Bu çerçeve içerisinde Rondanini Pietası'na yeniden dönülecek olursa, izin bedene ilişkin ve kötümser yorumu çağdaş Sanat Tarihi yazınında bile görülmektedir. Michelangelo'nun son otuz yılının oldukça dindar olduğu[42] görüşüyle, üretimleri yalnızca bu çerçeveden değerlendirilir. Rondanini Pietası'ndaki izleri de onun günahlarını, hem de en büyük günahlarını, dindar bir Hıristiyan gibi itiraf ediş biçimi olarak görülür.[43] Öyle ki Antonio Paolucci'nin iddiasına göre, "bugün bile bir Hıristiyan'a sorulsa Michelangelo'nun heykelleri arasında Hıristiyanlık hissini en çok veren heykeli Rondanini Pietası'dır".[44] Bu izler artık Michelangelo'nun bedeninin ve günahlarının izleridir ve yukarıda da belirtildiği gibi, izin kendisi düşkün ve kötü olandır. Bu bakımdan iz heykelin yüzeyinde görünür

[42] Antony Bertram, **Michelangelo**, London, published by Studio Vista, 1964, s. 145.
[43] Paolucci, **a.g.e.**, s. 135.
[44] **A.e.** s. 142.

olmaması gereken ama görünür olduğu zaman da bedene ilişkin ve bedenselliğin izleri olarak değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte kimi yorumlarda Michelangelo'nun ele ve yaratıma vurgu yaptığı, dolayısıyla kendi varoluşunu ve yaratımını gösterdiğine ilişkin yorumlar da söz konusudur. 'Rondanini Pietası'nın Michelangelo'nun sol elini imlediğine ilişkin çalışmalar da vardır.[45]



Resim 9: Fotoğraf Christopher E. Jones'in adı geçen doktora çalışmasından alınmıştır.

[45] Jones, **a.g.e.**, s. 230.

John Arthos'a göre, "Michelangelo der ki; heykeltıraş taşa hayat verir… sanatçının yaratımı Tanrının yaratımının devamıdır, itki aynı itki, form verme arzusu aynı arzudur."[46] Michelangelo'nun sol elli olduğu[47] bilinmektedir ve belirli bir açıdan Rondanini Pietası'na (Resim: 9-10) bakıldığında sol eli çağrıştırmaktadır. Özellikle "heykelle yapısal bir bağı olmamasına rağmen ve çok daha önce çıkarılması gereken torsonun bırakılmış olması" böylesi yoruma olanak verir.[48] Torso, bu yorumdaki analojiye göre başparmaktır. Dolayısıyla yalnızca yüzeyde bıraktığı iz değil aynı zamanda formun kendisinin sanatçının elini, dolayısıyla yaratımını imlediği düşünülebilir.

İzin yüzeyde görünür olması, elin ve yaratımın öne çıkması her ne kadar Rönesans'ta görülüyor olsa da daha sonra görüleceği üzere, ancak modernizmle birlikte heykelin yüzeyinin hareketlenmesi bir amaç haline gelir. Fakat Rönesans'ta görülen bu durum, modern öncesi heykelin, özellikle de Rönesans heykelinin, yalnızca göze ilişkin olmadığı ya da böyle bir sınırlama olmadan okunması gerektiği düşüncesine varılabilir.[49] Öte yandan Rodin gibi modern heykel için önemli bir figüre Michelangelo'nun bitmemiş heykelleri ve izleri ilham kaynağı olacaktır. Modern heykel için bir yaratım unsuru olan iz, Rönesans'ta yalnızca ruhun bedende hapsoluşu ve bedenin günahlarına ilişkindir. Oysa bu iz ve hareketli yüzey, modern heykeltıraş için bir yönelim ve amaç olacaktır.[50]

---

[46] John Arthos, **Dante Michelangelo and Milton**, New York: The Humanities Press, 1963, s. 59, alıntı şuradan yapılmıştır, Jones, **a.g.e.** s. 203.
[47] Angelo Tartuferi, **Michelangelo: Painter Sculptor and Architect**, Rome, Italia: A.T.S., 1993, alıntı şuradan yapılmıştır, Jones, **a.g.e**., s. 40.
[48] Paula Carabell, "Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo", **Anthropology and Aesthetics**, No. 32, Autumn, 1997, s.104.
[49] Geraldine A. Johnson, "Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy", **A Companion to Art Theory**, Edit. by Paul Smith and Carolyn Wilde, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, s.71.
[50] Read, **a.g.e.**, s. 73.



Resim 10: Fotoğraf Christopher E. Jones'in adı geçen doktora çalışmasından alınmıştır.

3. MODERN HEYKELDE İZ

3.1 İzin Yaratım Olarak Görünürlüğü

İz, modern heykele gelene dek yüzeyde görünürlüğü söz konusu olmuş olsa dahi amaçlı ya da yaratım unsuru olarak ortaya çıkmamıştır. Michelangelo'nun değinilen heykellerinde olduğu gibi izin yüzeyde görünür olması sanatçının öznel durumuna (günahlarına) ilişkin ya da bitmemiş/bitirilmemiş olması nedeniyle vardır. Oysaki modern heykelle birlikte iz yüzeyde üretime içkin olarak, bir amaç dâhilinde ve yaratım unsuru olarak görülmektedir. 'Modern heykelle birlikte' ifadesine bir parantez açılacak olursa; Read "Rondanini Pietası'ndan (1564) Bronz Çağı'na (1876-77)" diye bir belirleme yapar ve modern heykeli Rodin'le başlatır, ancak Honoré Daumier'ye de hakkını teslim eder ve onun üretimlerinin pek çok açıdan modern olduğu belirlemesini yapar fakat yine de Daumier'nin bir karikatürist olduğunu söyler.[1] Yanı sıra William Tucker da Daumier ve Degas'ya hakkını teslim etse de *heykelin dili*ni[2] kullanmadıklarını belirterek Read'in belirlemesine bu açıdan katılır. Modern heykelin Rodin'le başlayıp başlamaması kendi içinde bir öneme sahip olsa da Michelangelo'dan sonra heykelin yüzeyinde sanatçının izinin ilk olarak Rodin'de görülmüş olması bir tesadüf değildir. 1875 yılında Rodin İtalya'ya gitmiş, Michelangelo'nun ve diğer büyük ustaların eserleri üzerinde çalışmıştır. Ancak özellikle Michelangelo'nun heykellerini analiz etmiş ve Michelangelo'nun kendisine bazı sırlarını verdiğini belirtmiştir.[3] Bu sırlardan biri Michelangelo'nun *bitmemiş* olarak yorumlanan heykellerindeki yüzeyin bir kısmını kaba bırakmak olmalıdır. Her ne kadar Michelangelo'nun heykelleri *bitmemiş* olarak nitelendirilse de Rodin'in heykelleri için *bitmemiş* ya da yarım bırakılmış tartışması söz konusu değildir. Rodin için bu bir amaçtır dolayısıyla burada bir yaratım unsurundan söz etmek olasıdır. Yaratım unsuru vurgusunda, Rodin'in 1908 tarihli "Tanrının Eli" (Resim: 11)

[1] Read, **a.g.e.**, s. 12.
[2] William Tucker, **The Language of Sculpture**, published by Thames and Hudson, London, 1974, s. 23.
[3] Bernard Champigneulle, **Rodin**, published by Thames and Hudson, London, 1967, s. 41-42.

heykeli örneklenecek olursa, ikili bir ilişki göze çarpar; hem sanatçının yaratımına işaret edilmektedir hem de yaratımın kendisini gösterilir.



Resim 11: Auguste Rodin, Tanrının Eli, Rodin Müzesi, Paris, Mermer, 94 x 82,5 cm, 1896.

"Tanrının eli, formsuz maddeye form verirken kadını ve erkeği yaratır"[4] cümlesine göndermeyle, heykeltıraş da aynı itkiyle yaratımını, biçim verişini, biçim verilmemiş olanı da görünür kılarak üretir. Burada görülen yaratım jesti, halen devam eden bir

[4] Albert T. E. Gardner, "The Hand of Rodin", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, sayı 15, No. 9, published by: The Metropolitan Museum of Art, Mayıs 1957, s. 203.

süreçtir ve tamamlanmamıştır.[5] Rodin'in, söz konusu heykelinde, biçimlendirilen figürlerin alt ve üst alanlarında taşı neredeyse kendi haline bırakarak heykeli kurgulaması, bir taraftan işlenmemiş tarafın dokunsallığa açık çağrısını diğer taraftan da süregiden 'yaratım'ın dokunulmazlığını vurgulamak açısından güçlü bir kontrast içerir. Bu karşıtlıklar alanını amaçlayarak üretmek dokunsallığın ön plana çıkarılması dolayısıyla heykel sanatıyla en yetkin biçimde ortaya konulabilir. Pürüzlü ve pürüzsüz yüzeyi karşıt olarak bırakarak yaratım sürecini, sanatçının edimini yani çekiç izi görülmektedir. Öyle ki bütün bir yüzey pürüzsüz olsaydı, sanatçının elini ve dokunarak vücuda getirdiğini hissedemeyecektik. Eğer yüzeyin tamamı pürüzsüz olsaydı, ilk olarak yalnızca bitmiş olan bir yaratımı temsil ediliyor olacaktı, dolayısıyla yaratanın (sanatçının) eyleme edimi gözden yitecekti. İkinci olarak da, modern heykele dek yüzeyin pürüzsüzlüğüyle amaçlanan durum devam edecek ve maddenin ya da materyalin kendisi yine hissedilemeyecekti. Bu da daha önce bahsedildiği gibi heykel için ontolojik bir yerde duran dokunsallığın bastırılması anlamına gelecekti. Oysa artık modern heykelle birlikte, heykelin üç boyutlu bir üretim olması sebebiyle başat bir yerde duran ve aynı zamanda diğer sanat üretimlerinden farkını oluşturan *dokunsallık* ön plana yeniden çıkmaktadır.



Resim 12: Auguste Rodin, Danait, Rodin Müzesi, Paris, Mermer, 16 x 71 cm, 1889.

[5] Daniel E. Sachs, "Rodin and Michelangelo: A New Perspective", **Notes in the History of Art**, sayı 31, No. 2, published by: The University of Chicago Press, Kış 2012, s. 36.

Rodin'in bir başka işi 'Cehennem Kapısı'nın bir parçası olarak ürettiği 'Danaid'te de (Resim: 12) benzer bir durumu görmek mümkündür. Şüphesiz ki burada da benzer bir karşıtlık yani pürüzsüzlük ve pürüz karşıtlığı vardır ancak iz ve izin yaratıya dönüşmesi bakımından öne çıkan form saçlardır. Sonsuza dek yıkanma cezası, yani bitimsiz yıkanma eylemi, figürün görünür olan tüm yüzeyinin pürüzsüzlüğüne karşın saçlar pürüzlü olarak bırakılarak, işaret edilmiştir. İz bir yaratım olarak yüzeyde işaret edendir artık. İzin görünürlüğü sanatçının günahına, düşkün ve eksik olana ya da bitmemişliğe ilişkin değil, ilk olarak sanatçının kendi varlığının gösterimine ikinci olarak da bir yaratıya işaret eden edim olarak ön plana çıkar. Modern heykelde izin görünür olması Rodin'le başlar ve yukarıda değinildiği gibi heykelin dokunsallık özelliği yeniden ön plana çıkar. Ancak "henüz Rodin bile görselliğin baskın olduğu o yoğun etkiden kendini kurtaramaz... Zira netice itibariyle Empresyonistlerin çağdaşıdır."[6] Bu durum aslında tam Read'in ifade ettiği *resimsel ön yargının* kendisidir ve heykeli yalnızca göze ilişkin olarak yorumlamanın sonucudur. Rhys Carpenter, şu ifadeleri kullanır; "heykel dokunsal değil görsel bir sanattır, çünkü o gözün seyri için üretilmiştir, parmakların hissetmesi için değil."[7] Oysaki heykel görmeseniz de algılayabileceğiniz bir üretimdir, tam da *dokunulur* (palpable) olması nedeniyle. Read bu sebeple heykel için bakınsal-dokunsal (optical-tactical)* karşıtlığını tanımlayarak heykelin diğer sanat üretimlerinden farkının dokunsallık olduğunu belirtir, ancak bunu yaparken heykelin yalnızca dokunsal nitelikte bir üretim olmadığını da ifade ederek bu ayırt edici niteliğe dikkat çeker.[8] Öyle ki bu ayrım bu çalışmada heykele ilişkin ontolojik bir ayrım olarak değerlendirilmektedir ve iz de bu ayrımın belirdiği ilk aşama olarak ele alınmaktadır.

---

[6] Read, **a.g.e.**, s.87.

[7] F. David Martin, "The Autonomy of Sculpture", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, sayı. 34, No. 3, published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, İlkbahar 1976, s. 273.

*Buradaki optical ifadesi için bakınsal sözcüğünü kullanmayı öneriyoruz, zira Herbert Read ve Clement Greenberg arasındaki tartışma modern heykelin göze ilişkin yani bakınsal mı yoksa dokunsal mı olduğuna dairdir. Daha sonra Rosalind Krauss'un hem modernist bakınsallığı hem de Greenberg'i eleştirdiği kitabının başlığını "Optical Unconscious" koyarak tartışmaya bir ölçüde katılır. R. Carpenter'in metninde 'visual' ifadesi kullanılır, bu sebeple görsel olarak çevrildi ancak tam da heykelin göze ilişkinliği resimden farklı olduğu için (visual) görsel yerine optical (bakınsal) ifadesinin kullanılması bu iki üretim arasındaki göze ilişkin olmalığına da ayrım koyma amacını taşımaktadır.

[8] Read, **a.g.e**., s. 117.

Çünkü iz, bir yanıyla eylemde bulunana ilişkin bir belirleme yaparken öte yandan işin kendisine içkindir ve yaratıma katılır. Dolayısıyla izin heykelin yüzeyinde görünür olması, görünür ol(a)mayan iki yanı; hem sanatçıyı hem de heykel olarak heykeli görünür daha da önemlisi dokunulur kılar.

İzin yüzeyde yaratıma ilişkin olarak ortaya çıkması ve dokunmanın yeniden heykelin başat öğesi olması heykeli çok daha önemli bir noktaya taşıyacaktır. Çünkü heykelin mimariden bağımsızlaştıktan sonra ikinci önemli hamlesi *resimsel ön yargı*dan kurtulmasıdır. Çünkü "dokunsallık heykelde doğrudan ve daha önemli bir rol edinir, bu heykeli resimden daha üstün ya da daha düşük yapmaz sadece onu farklı kılar" ve bu da heykele otonomisini kazandırır.[9] David Martin de bu belirlemesiyle dokunsallığın heykele kazandırdığı özel durumun altını çizer ve metninde Read'e atıfta bulunarak ona katılır. Heykel aslında Read'e göre henüz prehistorik dönemlerde bile dokunsaldır, Read, muskaları ve tılsımları örnek vererek heykelin dokunsallığına göndermede bulunur.[10] Nietzsche'nin yukarıda alıntılanan ifadesini hatırlarsak, sanki dokunsallığın elden yitişi ya da bastırılması Platon'un *İdea*yı öne çıkararak bu dünyayı, dolayısıyla üç boyutluluğu küçümsemesi ve bunun Hristiyanlığın içine kadar işlemesiyle birlikte başlar. Ancak bu bastırılma, tıpkı Freud'un ifade ettiği gibi, modern heykelle birlikte yeniden, izin sağladığı olanakla birlikte geri dönmüştür.

Modernizme özgü olan '*çocuk gibi*' üretme ya da öykünmeyi de iz üzerinden açıklamak gerekir. Modern heykele kadar daha önce bahsedildiği gibi sanatçının izi görünür değildi, imzası da 19. yüzyılın başlarına dek kurduğu bir bağla olanaklıydı. Sanatçı, modernizmle birlikte artık öz-bilinçli özne ya da otonom özne olarak kendi edimi olan izini yüzeyde görünür kıldı. "Bir çocuğun suda çıkardığı dalgalara hayret etmesi ve kendini görmesi gibi"[11], kendi ediminde kendini görmeye başladı. Dolayısıyla, modern heykeltıraş, heykelin yüzeyinde izini görünür kılarak, bir yandan kendi otonomisini – eylemini doğrudan yüzeyde görünür hale getirerek – öte

[9] Martin, **a.g.e.**, s. 282.
[10] Read, **a.g.e**., s. 26-27.
[11] Hegel, **a.g.e.**, s. 31.

yandan iz dolayımıyla heykele yeniden kazandırdığı dokunsallıkla heykelin otonomisini ilan eder.

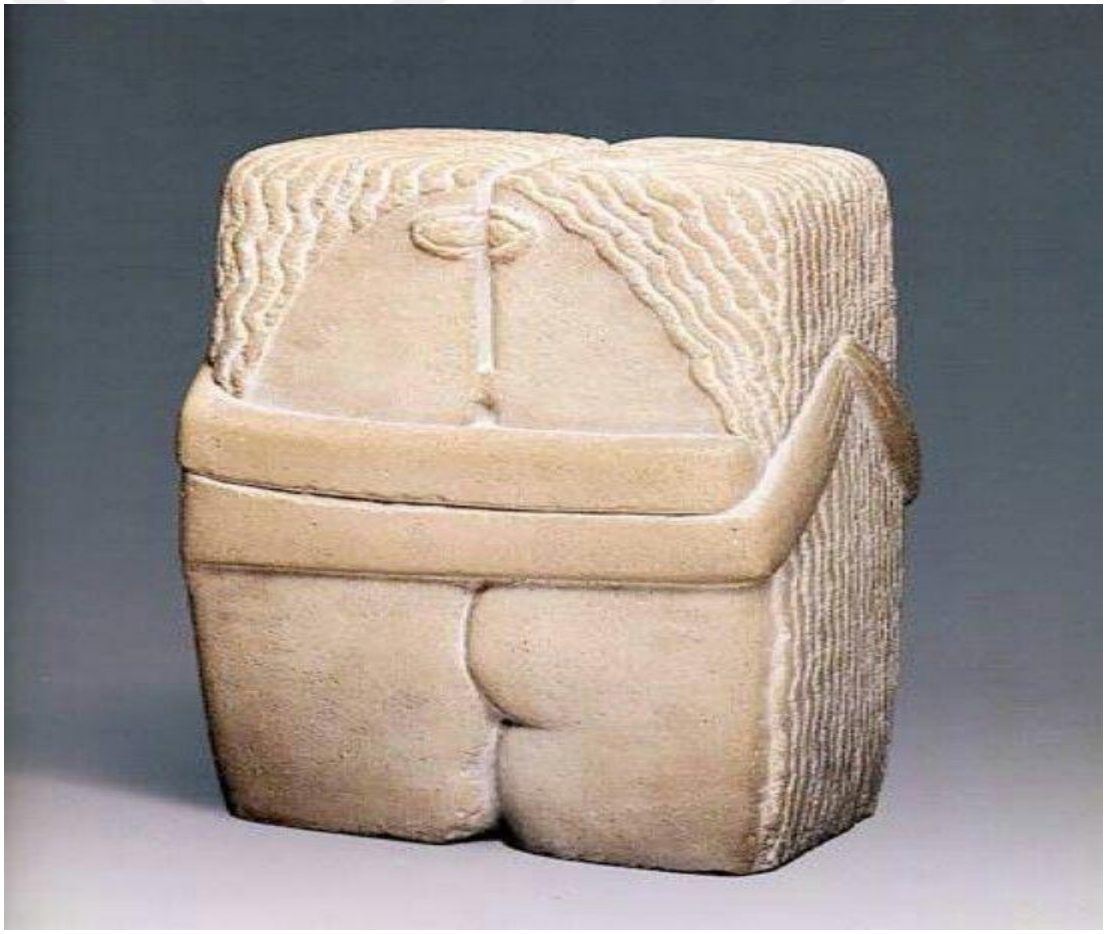


Resim 13: Constantin Brâncuşi, Öpüş, , Kireç Taşı, Muzeul de Arta, Craiova, 58 x 33 cm, 1907.

Hegel de kendi sistemi içerisinde, heykelin yüzeyinin pürüzsüz olması gerektiğini çünkü izleyicinin malzemenin kendisini hissetmeden düşünce olana ya da kavrama ulaşması gerektiğini belirtmişti. Böyle olmasının nedeni heykelin resme göre şekillenmesi sebebiyle olmuştu, Hildebrand'ın ifadesiyle de üç boyutlu olunca düşünce/idea yitiyordu. İz sözcüğünün etimolojik anlamlarından biri; '*yüzeyde ortaya çıkan çizgi*' olarak verilmişti. Bu açıklamaya örnek olarak; Constantin Brâncuşi'nin önce 1907 sonra 1916 tarihli "Öpüş" (Resim: 13-14) isimli heykellerini çözümlemek gerekir. Heykelin yüzeyinde yarattığı ve alçak kabartma hissi veren çizgilerin sonucunda daha önce elden yitmiş olan heykelin malzemesini de yeniden algılamaya başlarız. Rodin'le bir bakıma başlayan bu süreç, yani malzemenin bilinçli

bir biçimde hissettirilmesi, Brâncuşi'de daha önemli bir noktaya taşınır. Tucker, Brâncuşi'yle Rodin arasındaki bu anlamda var olan etkileşimi belirttikten hemen sonra durumu şöyle ifade eder:

"Her bir materyal/malzeme, o materyalin işlenmemiş durumu ve yapısal nitelikleri tarafından belirlenen nesnenin özel bir formal kategorisine göre üretilmeye meyillidir. Nitekim, birkaç erken ve kararsız, taşı kazıma denemesinden sonra (Dünyanın Bilgeliği, 1907, Çift Karyatid, 1908), [taş/mermer] blok giderek artan oranda heykelin kendisi olarak 'korunur'. Öpüş'ün sonraki versiyonlarında görünür olan yalnızca kaba bir taşın yüzeyine çizilmiş çizgilerdir."[12]



Resim 14: Constantin Brâncuşi, Öpüş, Kireç Taşı, Philadelphia Sanat Müzesi, 1916.

[12] Tucker, **a.g.e.**, s. 46.

Modern heykelle birlikte sıradan bir taşın veya nesnenin bir sanat üretimine dönüşmesini ve aynı zamanda insanlığın bu ilksel edimini (çizgiyi/izi) tekrar yüzeyde görmeye başlarız. Öte yandan Heidegger de sıradan bir nesnenin esere yükselmesini bir çizgi veya yarıkla birlikte mümkün olduğunu ifade etmişti. Bu edimle birlikte o nesne artık sıradan bir taş ya da nesne değil, edimde bulunulan ve *eser* olmaya yükselmiş bir nesnedir. İşte bu edim, yani gösterilmeyen veya gizlenmesi gereken, bu çizgi yüzeydedir. Tucker'in *kararsız deneme* olarak ifade ettiği Çift Karyatid'te de (Resim: 15) benzer bir durum görülebilir.



Resim 15: Constantin Brâncuşi, Çift Karyatid, , Kireçtaşı, MoMA, New York, 1908.

Taşın tüm nitelikleri izleyici tarafından görülebilirken, tıpkı ilksel insanın taşa çizdiği çizgiler gibi izleri görmek mümkündür. Öte yandan Rodin'de olduğu gibi artık pürüzsüz bir yüzeye karşıtlık oluşturmak için pürüzlü bir yüzey amacı da güdülmez, bu bakımdan Brâncuşi'nin *resimsel önyargıdan* veya etkiden tamamen kurtulduğu söylenebilir. Şüphesiz ki Brâncuşi'yle birlikte heykelin kendisi malzemesiyle birlikte izleyicinin önündedir. Heykelde bastırılmış olan malzemenin artık bir ruhu olduğu ve bu ruhun açığa çıkabileceği düşüncesi öne çıkar. Dolayısıyla Brâncuşi açısından yüzeyin tamamen pürüzsüz olduğu durumda bile artık hissedilmesinden kaçınılan bir malzeme değil özü aranan bir malzeme vardır. Brâncuşi'nin ifade ettiği gibi, "taşı yontarken onun ruhunu keşfedersiniz"[13] ve bu malzemenin ruhu keşfedilirken onun üç-boyutluluğu ve hangi malzeme olduğu gizlenmeye çalışılmaz. Hatta "Brâncuşi'yle birlikte materyalin/nesnenin doğasına saygı gösterme modern heykelin bir karakteri haline gelir."[14]

Bu niteliği, modern heykelin karakteri haline getiren temsilcilerinden önemli iki ismi; Henry Moore ve Barbara Hepworth'tür. İlk olarak Moore'a bakacak olursak, Ernst H. Gombrich'in hem Moore'a hem de bu karaktere ilişkin önemli bir tespitini anmakta yarar var:

> *"Moore, modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyordu. Taşın biçiminden "bir şeyler çıkarmak" istiyordu. Bunu taşı parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne "istediğini" bulmaya çalışarak yapıyordu. Eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa, bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile, taşın kütlesinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyordu. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu. XX. yüzyılın sanatçılarına, ilkellerin sanatında bulunan değerlere ilişkin yeni bir anlayış kazandıran bu tavır olmuştur. Öyle ki bazı sanatçılar, kabile sanatçılarına, onların büyülü bir güçle dolu olduğuna inanılan ve kabilenin en kutsal törenlerinde rol alacak imgelerine imreniyorlardı."*[15]

[13] Read, **a.g.e.**, s. 192.
[14] **A.e.**, 191.
[15] Gombrich, **a.g.e**., s. 585-86.

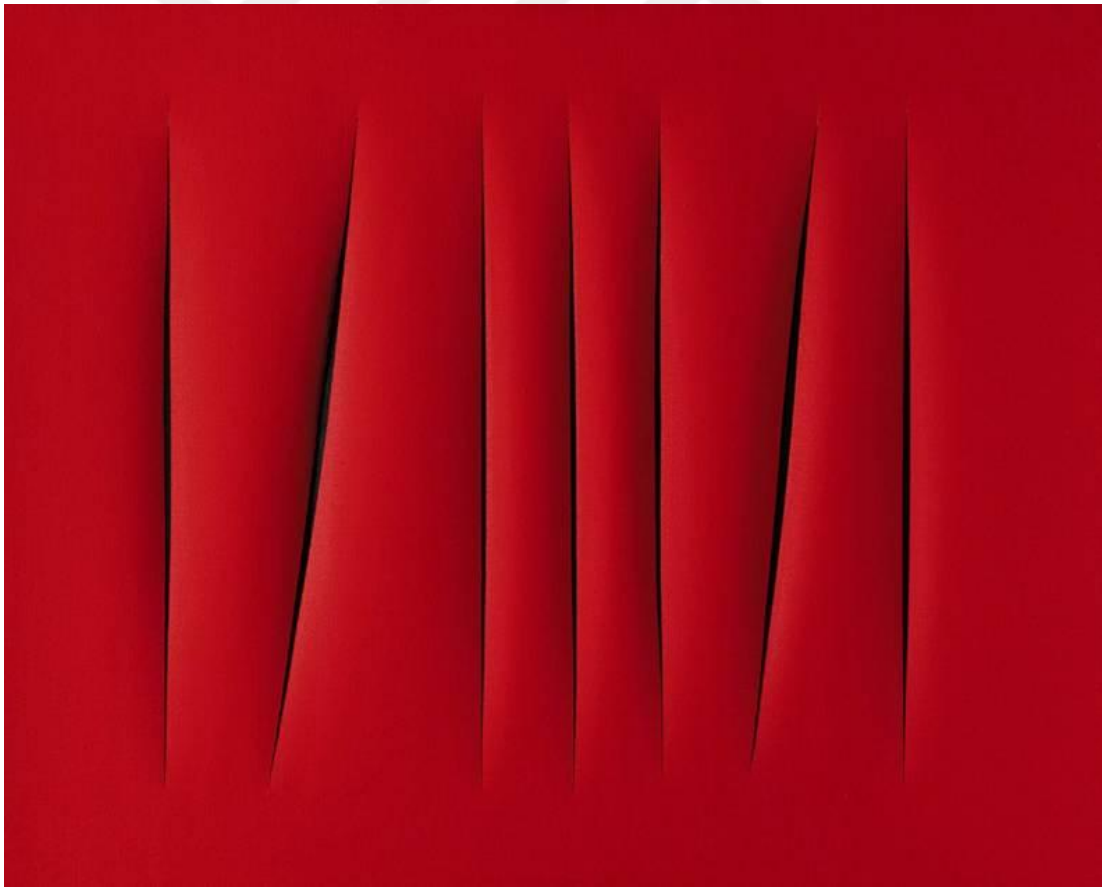


Resim 16: Henry Moore, İki Form, Demir Taşı, 17,4 x 9,2 cm, New York Metropolitan Müzesi, 1934.

Henry Moore'un 1934 tarihli "İki Form" (Resim: 16) isimli heykeli yüzeyde görülen iz veya çizgi artık ilksel çağların *grafitisine* benzer. *Kadını andıran taş*ı yüzeydeki çizgiyle tamamlar. "Bu heykel neredeyse hiç yontulmamış olabilir. Yapılan tek süsleme mağara resimlerini çağrıştıran yarıklardır."[16] Bu çizgiyle beraber form bir imleme görevi üstlenir. Şüphesiz ki bu çizgi olmadan da insan formunu çağrıştırdığı söylenebilir, ancak bu çizgiyle ilksel insanın yaratım coşkusuna denk bir çocuksuluk vardır. Brâncuşi'nin ifade ettiği gibi; "ne zaman

[16] Jeremy Lewison, **Moore**, Taschen, Çev. Rengin Arslan, Remzi Kitabevi, Köln, 2008, s. 37

çocuk gibi olmayı bırakırsak, artık çoktan ölmüşüz demektir".[17] Öte yandan da bu çizgi nesnenin niteliğinin onunla birlikte ortaya çıkması ya da ifşa olmasına olanak sağlar. İz veya çizgi yaratıma eşlik eden bir nitelik olmaya devam etmektedir. Modernizmden önce, daha önce değinildiği gibi heykel resme göre konumlandırılmış ve heykelden resim gibi olması istenmişti. Modern heykelle birlikte yalnızca verilen örnekler bakımından denilebilir ki, heykel, resmi yüzeyinde içermiştir. Heykelin *resimsel önyargı*dan dolayı pürüzsüzleşen yüzeyi yerine, yüzeyine resim yapılan ve çizgiler çekilen bir modern heykel vardır. Heykelin, resim gibi olmak adına bastırılan üç boyutluluğu, artık resim tarafından öykünülen bir nitelik haline gelir. Lucio Fontana'nın 1940'ların sonundan itibaren ürettiği ve 'Boşluk Kavramı' (Resim: 17) adını verdiği çalışmaları resmin kendi sınırlarını aşma çabası ve heykele öykünmesi olarak okunabilir.



Resim 17: Lucio Fontana, Boşluk Kavramı, Attesa (Bekleyiş), Özel Koleksiyon, 1949.

[17] Martin, **a.g.e.**, s. 285.

Görüldüğü gibi izin yüzeyde görünür olması malzemenin kendisini ön plana çıkarır. İz bir yanıyla sıradan bir nesneyi Heideggerci bağlamda esere yükseltirken öte yandan ait olduğu zemini yani nesnenin kendisini öne çıkarır. Diğer taraftan da daha önce değinildiği gibi izi bırakanın, edimde bulunanın bizatihi kendisinin varlığını doğrudan gösterir. Fakat bir de izin, heykelin anlam katmanına eşlik eden veya anlama ilişkin bir işarette bulunan düzlemi vardır.

Henry Moore'un 1934 tarihli "4 Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür" (Resim: 19) isimli işinin yüzeyindeki iz veya çizgi bu anlamsal katmanın en öne çıkan örneklerindendir. Ancak işin kendisine geçmeden Moore'a ilişkin bir durumu belirtmek gerekiyor. Moore'un 1. Dünya Savaşı'nda metrodaki sığınaklarda kaldığı ve savaşın şiddetine şahitlik ederek yanmış, parçalanmış bedenleri gördüğü ve bunların çizimlerini yaptığı biliniyor.[18] Jeremy Lewison'a göre Moore'un bu heykeli savaşta parçalanan kol ve bacakları imler.[19]



Resim 18: Henry Moore, 4 Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, Su Taşı, Tate Galeri, 17,5 x 45,7 x 20,3 cm, 1934.

[18] Herbert Read, **Henry Moore: A Study of His Life and Work**, Thames and Hudson, London, 1965, s. 142-143.
[19] Lewison, **a.g.e.**, s. 37.

Ancak bu üretimin parçalanmış bir beden olduğunu izleyiciye işaret eden ya da izleyiciyi bu anlam zeminine çeken önemli bir jest vardır. İşin yüzeyindeki uzanmış figüre ilişkin bir temsil olabilecek çizgi bu dört parçalı heykeli bir yandan birleştirir ve her bir parçayı birbiriyle ilişkilendirir.[20] Öte yandan da bu çizgi çok açık biçimde uzanmış insan bedenini imler. Moore açısından bu çizginin bir diğer önemi de pürüz ve pürüzsüzlük arasında karşıtlık oluşturmaktır ve ona göre; iyi bir heykel pürüzlülük ve pürüzsüzlüğün ustaca bir araya getirilmesidir.[21] Ancak hemen belirtmek gerekir ki burada oluşturulan karşıtlığın Rodin'de olan pürüz ve pürüzsüzlükten bir farkı var. Rodin'de görülen pürüz çoğunlukla ya kaideye ilişkin ya da figürün dışında veya onu çevreleyen bir pürüzlülük olarak durmaktadır.



Resim 19: Henry Moore, 4 Parçalı Kompozisyon: Uzanan Figür, Detay.

[20] Henry Moore - John Hedgecoe, **Monumental Vision: Sculpure of Henry Moore**, published by Nelson, London, 1968, s. 77.
[21] (Çevrimiçi), http://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-four-piece-composition-reclining-figure-t02054/text-catalogue-entry 20.05.2016.

Oysaki burada çizgi, iz ve pürüz doğrudan figürün yüzeyindedir. Kaidede ya da figürü çevreleyen bir düzlemde değil. Tam da figürün yüzeyinden "nesnenin fiziksel niteliği de kendi gerçekliğini bu çizgiyle birlikte deklare eder".[22] Richard Morphet'in Moore'la görüşerek hazırladığı çalışmasındaki bu yorumuna şunu eklemek yerinde olabilir; bu çizgiyle birlikte malzemenin kendi niteliği belirmiştir fakat Moore'un bu çizgiyi boyaması malzemenin kendi iç niteliğini deklare etmesine engel olur, algılanan, taşın kendi yüzeyi değil müdahale edilmiş boyalı yüzeyidir. Öte yandan modern heykelden önce yüzey pürüzsüzdü ve izleyici yüzeyle oyalanmadan kavrama ulaşmalıydı. Şüphesiz ki burada da pürüzsüz bir yüzey var ancak tam da izleyicinin gözünün heykelin yüzeyinden kayıp gitmemesi için Moore böylesi bir çizgiyle izleyicinin gözünü heykelin yüzeyinde tutmayı amaçlar.[23] Görüldüğü üzere modern heykelde izleyici heykele bakıp ve bir bakıma heykelin kendisini unutup kavrama ulaşmak yerine bizatihi heykelin yüzeyinde kalarak, gözü yüzeyde tutma amaçlılığı içinde, düşünceye heykelin malzemesiyle birlikte ulaşır. Dolayısıyla modern heykel, izleyicisiyle yeniden ve farklı bir ilişki düzlemi kurar. Bu yeni ilişki düzleminde heykel izleyicisiyle etkileşime girebilmek için kendi ontolojik zeminini bastırmak, nesneselliğinden uzaklaşmak zorunda kalmaz. Hildebrand'ın ifadesinde olduğu gibi, *üç boyutlulukta idea/düşünce yit*mez bilakis düşünce bu üç-boyutlulukla birlikte kurulur.

Sanatçının nesnesi üzerine bu denli yoğunlaşması modern heykelde kullanılan malzeme çeşitliliğini doğurduğunu belirtmek gerekir. İzin yüzeyde görünür olmasıyla yeniden düşünülen heykelin malzemesi modern heykele doku oluşturma olanağı da sağlar. Read'in daha önce alıntılanan ifadesinde Rönesans ve Dekadans dönemlerinde yalnızca beyaz mermerin kullanılmasını *ölü veya monoton heykel* olarak yorumlamıştı. Buna karşın modern heykelin yüzeyi bir yandan izin olmasıyla öte yandan da malzemenin doğrudan kendi niteliğinden kaynaklı olarak hareketlidir.

'*Modern heykeldeki nesnenin doğasına saygı gösterme karakteri*nin ikinci temsilcisinin Barbara Hepworth olduğu söylenmişti. Bu karakteri şüphesiz ki en iyi

[22] [Richard Morphet], **Henry Moore: Four-Piece Composition 1934**, The Tate Gallery, London 1979, s. 117.
[23] (Çevrimiçi), http://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-four-piece-composition-reclining-figure-t02054/text-catalogue-entry, 20.06.2016.

ifade eden ve üretimlerine yansıtan sanatçılardan biridir. Nesnesine ve üretimine olan yaklaşımını şöyle belirtir:

"Benim bütün hatıralarım form, biçim ve dokudur. Babamın arabasıyla West Riding'e doğru giderken dağlar birer heykel, yollarsa birer çizilmiş ya da belirlenmiş formdu. Bunun da ötesinde duyumlarım, dolulukların ve iç bükeylerin konturlarında fiziksel olarak hareket ediyordu. Deliklere doğru ve dorukların üstünde; hissetme, dokunma ve görme; zihinde elde ve gözde. Bu duygular beni hiç terk etmedi. Ben – heykeltıraş – doğayım."[24]

Doğayla bu denli özdeşlik kuran bir sanatçının üretiminde kullandığı malzemenin kendi ruhu ve niteliğini verme arzusu ön plana çıkacaktır. Bu durumda nesnenin kendi niteliğinden kaynaklı doku üretime eşlik eder ve katkıda bulunur. Hepworth'ün 1946 tarihli "Gelgitler 1" (Resim: 20) isimli işi yeniden özneleşen heykelin nesnesinin kendi özerkliğini ve niteliğini gösterdiği yetkin örneklerden biridir.



Resim 20: Barbara Hepworth, Gelgitler 1, Ahşap, , Tate Galeri, 1946.

[24] **Barbara Hepworth, A Pictorial Autobiography**, New York, Praeger Publishers, 1970, s. 280.

Sanatçı henüz üzerinde çalışırken oluşan bu yarıklar/oyuklar kullanılan ağacın öz niteliği sebebiyle ortaya çıkmıştır.[25] Tam da artık doğayla ve nesnesiyle özdeş olan heykeltıraş, üretim sürecinde nesnenin ya da malzemenin kendisinden kaynaklı olan çıkan bu izleri/çizgileri/yarıkları yaratımına ve üretimine dâhil etmiştir. Bu Hepworth'ün doğaya ve nesnesine gösterdiği ilginin neticesidir. Bu da yüzeyde bir doku oluşmasına olanak sağlar. Modern heykelin *karakteri*nin bir sonucu olarak yarıklar yüzeyde görünür olmaktadır ve heykelin isminde de belirtildiği gibi kendinden bir hareketin izini sürmek olanaklılaşmaktadır.

Barbara Hepworth'ün 1964 tarihli "İki Figür (Anıt Taşı)" (Resim: 21) isimli heykeli izin, modern heykelde geldiği nokta açısından daha da ilginçtir. Sanatçının bu işinde kullandığı taş, çok eski bir yerleşim yeri olan Cornwall'dan edinilmiştir. Hem Moore'un hem de Hepworth'ün yerel taşları kullanma konusundaki yaklaşımları aynıdır. Cornwall eski Kelt kavimlerinin ve Druidlerin yaşadığı bölgelerden biridir. Bilindiği gibi Druidler doğaya taparlardı ve Cornwall'da Kelt kavimlerine ait dikili taşlar vardır. Penolope Curtis'e göre Hepworth'ün "heykelinin ismi buradaki Prehistorik kavimlerin dikilitaşlarına bir göndermedir".[26] Bu yorumu ve göndermeyi güçlendiren heykelin yüzeyinde yer alan bir fosildir. Doğanın içinde ve doğaya taparak yaşayan Kelt kavimlerinin anıt taşlarına gönderimde bulunması bu fosille birlikte daha güçlü bir anlamsal zemine ulaşır. Yüzeydeki bu iz hem taşın kendi otantikliğini dışavurur hem de Brâncuşi ve Moore'da görülen animizmi biraz daha öteye taşır ve doğrudan *taşın ruhu*nu görünür kılar. Read'e göre de "Hepworth, Brâncuşi'den ilhamla aradığı taşın ruhunu doğrudan doğada bulur"[27] Dolayısıyla yüzeydeki fosili kazımak yerine işin üretimine dâhil eder. Hepworth'ün ifadesinde de görülen canlılık, sürekliliğin en temel unsurudur ve bunun görülebileceği yegâne sanat formu heykeldir.[28] Organizma taşın yüzeyinde varoluşuna devam ederek kendisini heykelin yüzeyinden deklare eder.

---

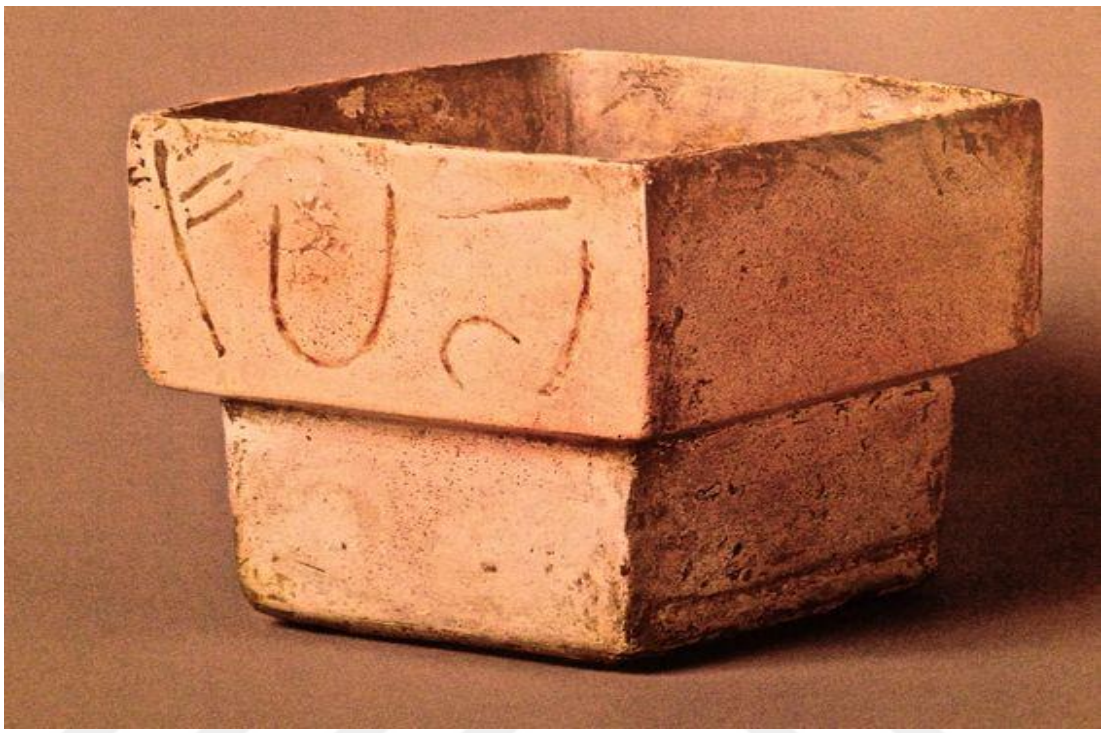
[25] (Çevrimiçi), http://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-tides-i-t02008/text-catalogue-entry 20.05.2016.
[26] Penelope Curtis, **Modern British Sculpture from the Collection**, Tate Gallery, Liverpool, 1988, s.54, (Çevrimiçi), http://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-two-figures-menhirs-t00703/text-catalogue-entry 20.05.2016.
[27] Read, **a.g.e.**, s. 202.
[28] Josef P. Hodin, **Barbara Hepworth**, Lund Humphries, London, 1959, s. 23



Resim 21: Barbara Hepworth, İki Figür (Anıt Taşı), Kayağan Taş, 82,5 – 63,8 cm, Tate Galeri, 1964.

Moore da gördüğümüz *grafitinin* bir benzerini, belki neredeyse yazı gibi nitelenebilecek bir benzerini Alberto Giacometti'nin erken dönem heykellerinde de görürüz. Giacometti'nin 1932-38 yılların arasında ürettiği "Duvar Lambası" (Resim:

22) isimli işinin yüzeyine neredeyse yazı yazmıştır. Giacometti'nin Mısır hiyeroglif yazısına ve Prehistorik yazılara olan ilgisi bilinmektedir.[29]



Resim 22: Alberto Giacometti, Duvar Lambası, Alçı, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, 13,5 – 13,5 cm 1932-38.

Bu örnekle vurgulanmak istenen, modernizm öncesi heykelde sanatçının izi çoğunlukla görülmüyorken modern heykelle birlikte sanatçı heykelin yüzeyine artık yazı dahi yazabilmektedir. Yüzey nesnenin kendisine ve sanatçının edimine aittir yalnızca. İlk bölümde heykel ve yazı arasında kurulan bağıntı tam da bu noktada yeniden hatırlanmalıdır. Yazı söze, heykel de resme karşı ikincil konumdaydı. Çünkü yazı söze göre, heykelde resme göre dünyasal ve dışsaldı. Söz iç dünyanın doğrudan yansımasıydı. Resim, dünyayla en az bağ kuran göze ilişkin olduğundan heykele göre öncelikliydi ve kutsal olanı tasvir hakkını da buradan kazanmaktaydı. Oysa bu örnekte, iki dışsal olan, yazı ve heykel, iç içedir. Max Ernst 1935 tarihli bir mektubunda şöyle söyler:

[29] F. Teja Bach, **Shaping The Begining: Modern Artist and The Ancient Eastern Mediterranean**, published by Lucy Braggiotti, Athens, 2006, s. 82.

"Giacometti ve ben hiçbir insan elinin başaramayacağı güzellikte ve zamanla pürüzsüzleşmiş granit mermer bloklar üzerinde çalıştık. Onlar zaten olağanüstü güzeldi. Sonra, neden bu taşları oldukları gibi bırakıp yalnızca kendi gizemli alfabemizi yüzeye kazımakla yetinmeyelim diye karar verdik?".[30]



Resim 23: Alberto Giacometti, İşaret Eden Adam, Bronz, MoMA, New York, 179 x 103,4 cm, 1946.

Giacometti'nin 1947 tarihli "İşaret Eden Adam" (Resim: 23) isimli işi izin sanatçıyla en doğrudan ve dolaysız bağını gösterir. Yüzeyde görünür olan

[30] F. David Martin, "Sculpture and 'Truth to Things'", **The Journal of Aesthetic Education**, sayı 13, No. 2, published by: University of Illinois Press, Nisan 1979, s. 20.

Giacometti'nin parmak izleridir. Daha önce *görünmek üzere gözden yitmiş olan,* görünür olduğunda bedene, dünyaya ve günaha ilişkin olarak yorumlanan sanatçının bedeninin, elinin ve zihninin izidir. Artık modern heykeltıraşın kendi varlığı kendi üretiminde doğrudan görünür olandır. El ve parmaklar, yaratan ve üreten olarak işin biçimlendirilme ve yaratım sürecinde nasıl yer aldılarsa öyle de sergilenmektedir. Görünür olmak uğruna silinmek ya da gözden yitmek zorunda değildir. Modern heykeltıraş kendi varlığını doğrudan kendi eli ve bedeni üzerinden deklare eder. Heykel, malzemesinin görünürlüğünün bastırılmasıyla ya da resim gibi olmasıyla değil, tüm maddiliğiyle ve pürüzlülüğüyle yani kendi olarak üç boyutluluğu dâhilinde kavramı ve düşünceyi işaret edebilme potansiyeline sahiptir. Bu durum heykelin diğer sanat üretimlerinden *farkı* ve *otonomisidir*.

3.2. Moderist Akımlarda İz

İzin, modernist heykele içkin bir nitelik olarak ortaya çıktığı ve yüzeyde görünür olmasıyla hem heykelin malzemesine hem de heykeli üreten sanatçının kendisine ilişkin bir belirlemede bulunduğu görülmektedir. Öte yandan izle birlikte heykelin bastırılmış olan dokunsallığının ve üç boyutluluğunun yeniden ön plana çıktığı tespiti yapıldı. Ve bu tespitten hareketle, Read ve Martin'in işaret ettiği gibi heykelin dokunsal niteliğinin onu *farklı* kıldığı ve heykele *otonomisini* kazandırdığı yorumu çalışmaya eklendi. Ancak modern heykel için böylesi başat bir noktada duruyor gibi görünen bir niteliğin neden modernist akımlarda görülmediği sorusu hemen akla gelir. Ya da soru tersten tekrarlanacak olursa izin yüzeyde görünür olmasıyla ortaya çıkan dokunsal nitelik modernist akımların heykel üretimlerinde var mıdır?

İlk olarak Dada manifestoları herhangi bir biçimsel kaygı taşımaz ve bu kaygı içerisinde olanları eleştirir. "Kuram tanımayız. Yeterince Kübist ve Fütürist akademi var: biçimsel fikirler laboratuvarı. Kübizm bir nesneye bakmanın basit bir yolundan doğdu… Fütürist aynı fincanı hareket halinde görüyor, birbirinin yanında peş peşe nesneler görüyor ve haince birkaç kuvvet çizgisi ekliyor."[31] Malzemenin yüzeyinde oluşturulan izle kendi niteliğini oluşturmak, anlamı öncülleyen ve biçimde yapısal bir bozumu öneren Dadacı üretim için yeterli olmaz. "Bay Mutt'un çeşmeyi ('Çeşme'yi') kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O, onu seçti."[32] Bu seçme Raoul Hausmann'ın 'Zamanımızın Ruhu'nda (Resim: 24) birleştirmeye de dönüşür. Ancak Dada'nın bu *seçme* ve birleştirme yöntemi malzemenin niteliğini bir iz ya da çizgiyle vermekten daha öteye bir adımdır. Dolayısıyla Dada, daha radikal bir yolla, müdahale edilmeyen ama *seçilen* bir materyali izleyicinin önüne sanat üretimi olarak getirir. İz ve işaretle ortaya çıkan dokunsal nitelik Dada üretimlerinde ön planda değildir.

[31] Tristan Tzara, "Dada Manifestosu 1918", **Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi**, Edit. Charles Harrison, Paul Wood, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 285.
[32] Marcel Duchamp, "Richard Mutt Vakası", **Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi**, Edit. Charles Harrison, Paul Wood, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 283.



Resim 24: Raoul Hausmann, Zamanımızın Ruhu**,** Ahşap- saat, mezura, kamera parçaları, sayı levhası, matbaa kasnağı, National Museum of Art, Washington, 1919-20.

Kübizmle ilgiliyse, ilk olarak bir tespiti belirtmekte fayda var; "Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi"dir ve "Kübizm, yepyeni görsel bir dil yaratmıştır".[33] Bu tespitten de anlaşılacağı gibi Kübizmin temel derdi resme ilişkindir ve *görsel bir dil* kullanmaktadır. Yalnızca *görsel dil*in kullanılması resme ilişkindir ve heykelin özsel

[33] Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 45.

doğası olan dokunsallığın geri planda kalmasına ve göz önünde bulundurulmamasına neden olur. "Kübist üslubu heykele uyarlayan Henri Laurens, heykelsi Kübist resimlere, resimsel Kübist heykellerle karşılık vermiştir"[34] (Resim: 25).



Resim 25: Henry Laurens, Gitar, Boyalı Terakota, , New York Metropolitan Müzesi, 29,2 x 17,8 cm, 1919.

Read, heykelin *resimsel ön yargı*ya maruz kaldığını ve heykelin kendi iç dinamiklerinin işleyemediğini belirtmişti. Tucker da benzer bir belirlemeyi modern heykelin başlangıcı tartışmasında tam da bu sebeple, yani *heykelin dili*ni kullanmamaları sebebiyle, Daumiere, Degas ya da Matisse'i değil modern heykelin

[34] **A.e**., s. 50.

ilk ismi olarak Rodin'i işaret etmişti. Dolayısıyla yalnızca *görsel dil*in kullanılması heykelin kendi doğasının bastırılması sonucunu verir. Dolayısıyla bu *resimsel Kübist heykeller*de dokunsallığın ortaya çıkışına olanak sağlayan izin görünür olmaması anlaşılır bir durumdur. Çünkü:

"Kübist heykel, Barok heykelle yakın bir estetik eğilim gösterir, bu iki akım da, nesnenin katılığını (sertliğini) ve dokunarak hissetme halini, ışık-gölge kavrayışına feda ederler… Heykelin ana kavramlarından biri olan ışık, kübist biçimlemede bilinçli kırılmalar yaratarak, dolayısıyla ışık-gölge keskinliği oluşturularak kullanılır."[35]

Fakat yine de Kübist heykelde dokunsallık olmamasına karşın bir çizgisellik görülür. Bu çizgiselliğin nedeni iz ve dokunsallık amacını taşımaz, yalnızca Kübistlerin ilksel sanatlara olan ilgisi dolayısıyla bir çizgisellik ortaya çıkar. (Resim: 26) Burada ortaya çıkan çizgisellik bir yanıyla ilksel olan sanatlara ilişkindir diğer taraftan da görsellik uğruna ve '*ışık-gölge karşıtlığı amacıyla yaratılmış bilinçli kırılmanın'* çizgiselliğidir. Hildebrand'ın takipçisi olan Carl Einstein, ilksel sanatın heykele özgü olduğunu kabul etmesine rağmen bunu ressama özgü biçimde ele almak gerektiğini savunur ve özellikle de Kübist heykelde bunun başarıldığını şu ifadelerle belirtir:

"*Afrika sanatı, aslında heykel vizyonunun örnek bir durumunu temsil eder… Küp boyutunun [des Kubischen] sert ve "ilkel" bir berraklaşması olarak kabul edilen cephesellik özelliği bile, doğru bir şekilde heykele ait olanın ressam gibi kavranması olarak yorumlanmalıdır. Çünkü heykelin üç boyutluluk özelliği, burada, sonuçta toplamdaki küp özelliğini bastıran birkaç düzlem açısından özetlenmelidir*."[36]

Görüldüğü gibi Kübist heykelin, üretimlerini *ressam gibi ele alma*sı gerektiği ve *üç boyutluluğun birkaç düzlemde özetlenmesi* amacı ifade edilir. Oysa tarihsel olarak resme göre biçimlendirilmiş heykelin kendi *otonomisi* ve *farkı* için tam da kaçınılması gereken nokta burasıdır. Dolayısıyla Kübist heykelde iz ve dokunsallık görülmez çünkü Kübist üretimin amacı görsellik ve *görsel dil*in kullanımına ilişkindir.

[35] Seda Yavuz, **Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası**, İstanbul Üniversitesi, S.B.E., Basılmamış Doktora tezi, İstanbul, 2011, s. 14.
[36] Carl Einstein, "Zenci Heykel Sanatı", **Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi**, Edit. Charles Harrison, Paul Wood, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 138-139.



Resim 26: Jacques Lipchitz, Heykel, Alçı, 1169 x 368 cm, Tate Galeri, 1916.



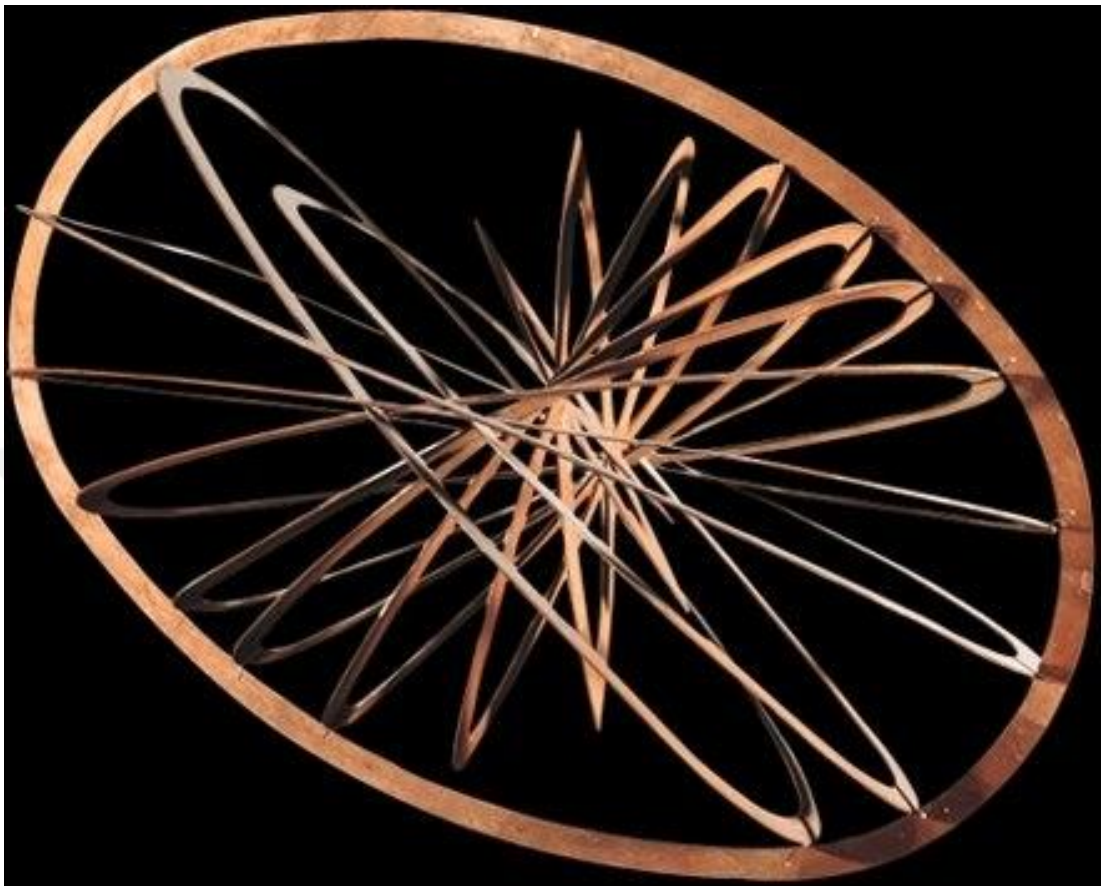
Resim 27: Umberto Boccioni, Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği, bronz, MoMA, 111,2 x 88,5 cm, New York, 1913.

Fütürist heykel için de neredeyse benzer bir durum geçerlidir. Umberto Boccioni'nin 1912'deki "Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu" metni boyunca heykele içkin nitelikleri ifade etmek için sürekli resimle bir karşılaştırma yapılır. Öte yandan verilmek istenen uzamdaki hareket olduğu için yine salt göz ve görsellik

öncelenir. "Heykel nesneleri uzamdaki yerlerini, hissi, sistematik ve plastik olarak göstererek yaşatmalıdır."[37] Umberto Boccioni'in 1913 tarihli 'Tekil Formların Boşlukta Süreksizliği' (Resim: 26) isimli heykeli yalnızca bu hareketi, enerjiyi ve hızı *gösterme* niyetindedir. Dolayısıyla Fütürist heykel için de görsellik ön plandadır. Dolayısıyla yüzeyde izin görülmesinin, Fütürist heykelde bir yerinin olmamasına şaşılmaması gerekir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, iz dolayımıyla nesne kendi niteliğini ve gerçekliğini ortaya koyabiliyordu. Dolayısıyla iz, heykelin nesnesinin ve nesneselliğinin bastırılmış doğasını görünür kılabiliyordu. Ve bu şekilde nesne en az üretimin kendisi kadar önemli olduğu gibi yaratıma eşlik eden bir konuma geliyordu. Fütürist Manifesto'da heykelin gerçekliğini bastırmamasına ilişkin bir değerlendirmenin olduğunu ve heykelde malzemenin özüne yapılan vurguyu anmak gerekecektir. Fakat yine de Fütürist heykel göze ilişkin ve görsel bir üretimdir. Ayrıca hareketi öncüllemesine rağmen formlardaki kütlesellik ve yoğunluk dokunsallığa davet eden alanı yaratmamakla birlikte görsel düzlemde de rahatsızlık yaratmaktadır.

Konstrüktivizm'e baktığımızda heykele ilişkin başka problemlere odaklanıldığını görürüz. Burada, yeni ve başka bir dünyanın inşası öncüllenmektedir. Bu yeni dünya bir hesaplaşma içinde olduğu gibi bu yeni dünyanın heykelinde de "kaidesiyle bir hesaplaşma yaşanmaktadır… Konstrüktivistlerin heykeli tavana asarak ya da duvara pimleyerek buldukları çözümler heykele yönelik algının değişimi sürecini gösterir."[38] Alexander Rodchenko'nun 'Uzay Konstrüksüyonu no: 12'de (Resim: 27) görünür olabilecek bir yüzey söz konusu değildir zira yüzey olarak boşluk, bu çizgilerle biçimlendirilir. Dolayısıyla heykeli de bir inşa sürecinde yeniden tanımlamaya çalışan Konstrüktivizm'de, heykelin bastırılmış nesneselliği, resme göre biçimlenmişliği, *resimsel ön yargı*sı sorun olarak görülmez çünkü inşa edilen bu yeni dünyanın heykeli, zaten başka bir estetik ve sanat rejimi içerisinden oluşturulmaktadır.

[37] **Fütürist Manifestolar**, Edit. Şenol Erdoğan, Çev. Ali Yılmaz, Altı Kırkbeş Yayınları, 2008, İstanbul, s. 32.
[38] Yavuz, **a.g.e.**, s.14.



Resim 28: Alexander Rodchenko, Uzay Konstrüksüyonu no: 12, MoMA, New York, 61 x 83,7 x 47 cm, 1920.

Modernist akımlardan sürrealizm ve ekspresyonizmde de öne çıkarılan ve vurgulanan nokta dokunsallık olmadığından ötürü iz bu akımlarda görünürlük kazanmamıştır. Sürrealizmde, diğer modernist akımlarda olduğu gibi resim ve göz ön plandadır. Gerçekliğe ilişkin ortaya atılan soru, görsel bir çerçeve içerisinde verilir. Ekspresyonizm akımı resmin öncülüğünde gelişmiş ve ifadesini resimde bulmuştur. 1950'ye kadar olan ekspresyonist heykel örnekleri yüzeye ilişkin vurgudan ziyade anlatıma yönelik bir yaklaşım sergiler. Bu sebeple resme özgü anlatının ön plana çıktığı ekspresyonist heykel açısından iz yüzeyde görünür değildir.

Manifestolarıyla ortaya çıkan ve 'yeni' bir dünya önerisinde bulunan modernist akım ve hareketlerde ortak bir aklın öncüllenmesi ve geleneksel anlamda

imgenin yayılımının resim sanatıyla ilişkilendirilmesi sonucunda heykel sanatının öz niteliklerine vurgu yapmaktansa çağrıda bulundukları ‘yeni’ estetiğin ortaklaşılan öğeler doğrultusunda biçimlendirilmesiyle karşılaşılmaktadır. Heykel sanatının iç dinamikleri bu anlamda öncüllenmemiştir, bu dinamiklerin sorunsallaştırılması herhangi bir akım ya da harekete dâhil olmayan heykeltıraşlar tarafından irdelenmiştir.

SONUÇ

Heykel, üç boyutlu bir sanatsal üretimdir. Heykelin yüzeyinde görülen izlerin sanatçının inisiyatifiyle zaman zaman işarete zaman zaman da imzaya dönüştürülmesinin biçime katkısı araştırmanın önemli katmanlarından biridir. İz ve işaret terimlerinin tanımlarından ve etimolojilerinden hareketle insanın (sanatçının) yaşamsal vurguyu hangi düzlemde yaptığı da araştırmayı derinleştirmeyi sağlamıştır. Heykelin yüzeyinde bırakılan izin, işarete dönüşmesiyle birlikte (etimolojik açıklama hatırlanırsa) salt forma yönelik bir algı ortadan kalkmakta anlamsal bir boyutta heykele eklenmektedir. İz hem izi bırakan özneyi işaret eder hem de bırakıldığı yeri biçimlendirmesi dolayısıyla nesnenin yüzeyinde bir işaret olarak belirir. Dolayısıyla iz, sıradan nesneyi bir insan üretimine dönüştürebilir. Aynı zamanda bu dönüştürmeyi yapan öznenin varoluşunu da işaret eder. İz bırakma yani sanatçının (insanın) kendi dünyasını belirtme çabası insani bir istençtir. Sanatsal üretim de, özellikle modernist dönemde ne kadar akım ya da hareketlerle bağlantılı olursa olsun, kendi dünyasını belirten insanın yetkinleştiği bir özgürlük alanına evrilir.

İz bir istenç, bir dünya kurma edimi ve varoluşunu gösterme ve işaret etme biçimiyken "Neden modern heykelden önce iz, çoğunlukla heykelin yüzeyinde görünür değildir?" sorusu sorulmaktadır. Eğer sanatçının edimi yani izi heykelin yüzeyinde görünür değilse heykelin yüzeyinin metafizik bir işarete dönüştüğü görülür. Çünkü, yüzeyde sanatçının izi görünür olmadığına göre pürüzsüz bir yüzey öznesini işaret edemeyecektir. Elbette hemen akla gelecek olan nokta, yüzeyde sanatçının izinin olmamasına rağmen kendi varoluşunu işaret eden imzasının 12. yüzyıldan itibaren görünür olduğudur. Çalışmada, bu imzanın da ancak tanrısal olanla bir bağ kurulduğunda, örneğin; Wiligelmo'nun, Niccolò'nun imzaları ve son olarak Michelangelo'nun 'San Pietro Pietası'na attığı imza da tanrısallıkla kurulan bu bağı göstermesi açısından dikkat çekici örneklerdir. Bu durumda modern heykelden önce iz çoğunlukla görünür değildir ve aynı zamanda imza da sanatçının salt kendisini değil fakat tanrısallıkla kurduğu bağı işaret ettiği belirlemesi yapılmıştır.

Tezde, izin heykelin yüzeyinde görünür olmamasının en önemli nedeni Avrupa Sanatı'nda var edilen duyu hiyerarşisi olduğu tespiti yapılmıştır. Buna göre göz diğer duyulara göre daha öncelikli ve önemli görülmüştür. Bu da heykelin göze ilişkin olarak biçimlendirilmesine neden olmuştur. Read'in ifadesiyle modernizmden önce heykele yönelik 'resimsel bir ön yargı' vardır. Heykel resme göre biçimlendirildiğinden dolayı onun üç boyutluluğu bastırılmıştır. Örneğin Hildebrand "üç boyutlulukta idea yiter" ifadesini kullanır. Heykelin üç boyutluluğunun bastırılması onun diğer sanat üretimlerinden en önemli farkını oluşturan dokunsal niteliğinin kaybedilmesine yol açar. Sanat üretimleri modernizmden önce düşünsel ya da tanrısal olanın bir ifade aracı olarak görülür. Papa Gregorius Magnus'un (540-604) resim okuma yazmaya bilmeyenler için Tanrının sözlerini okumanın bir yoludur,[1] ifadesi bu çerçevede değerlendirilir. Heykel de eğer tanrısal olanın bir temsili olmaya yöneliyorsa resim gibi olmalıdır. Heykelin resim gibi olması da onun malzemesinin doğasını bastırmasına neden olur. Dolayısıyla heykelin malzemesinin niteliği ne kadar az hissedilirse o denli değerli görülmüştür. Bu sebeple de modern heykele dek çoğunlukla beyaz mermer tercih edilir. Yine Read'e göre bu 'ölü ve monoton' bir heykeli doğurur.

Bu noktada ayrıksı bir örnek olarak Michelangelo'nun 'bitmemiş' heykelleri önemlidir. Çalışmada Michelangelo'nun 'bitmemiş' heykellerine ilişkin yorumlar verilerek bir tespit yapılmıştır. Yorumlar ikiye ayrılır, ilk grup Michelangelo'nun bu heykelleri kasıtlı olarak yarım bıraktığını değişik gerekçelerle temellendirmeye çalışır, ikinci grupsa yine farklı sebeplerle kasıtlı olmadan yarım kaldığını öne sürer. Fakat her iki durumda da bu çalışma açısından önemli bir nokta ortaya çıkar. Bu heykellerde görülen iz eğer Michelangelo tarafından kasıtlı olarak bırakılmamışsa, bu durumda izler sanatçının günahlarına ilişkin yorumlanır. Öte taraftan kasıtsız bir şekilde bitmemiş olarak kalmışsa bu kez de bir bakıma eksik görülmüştür. 'Rondanini Pieatası' bu bakımdan çok önemlidir. Çalışmada belirtildiği gibi izin yüzeyde görünür olduğu durumda, heykel gözden yitirilmeye mahkûm edilir. Pieta'nın 20. yüzyıla kadar Rondanini Sarayı'nda atıl olarak kalması[2] bunun bir

[1] Gombrich, **a.g.e**., s. 135
[2] Jones, **a.g.e**., s.64

sonucudur. Demek ki heykelin yüzeyinde izin görünür olması onun ya yarım, eksik ve bitmemiş olduğuna ya da günaha, kötülenen bedenselliğe ve düşük olana ilişkin yorumlanmıştır.

Tezin ilk bölümünde iz ve işaretten ne anlaşıldığı, izin neden görünür olmadığı ve görünür olduğu durumda da neye işaret ettiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise modern heykele gelinen süreçte izin görünür olma nedenine yoğunlaşılmıştır. Buna göre sanatı himaye eden kurumların değişmesi, sanatın piyasaya açılması ve bunların da sanatçıya bir bakıma özerklik sağladığı tespitleri yapılmıştır. İmzanın giderek tanrısal olanla bağının azalması nedeniyle yalnızca sanatçıyı işaret etmesi, yaratıcı sanatçı ve deha fikrinin gelişmesi, sanatçının öz-bilinçli özne olmasına giden süreçte aşamalar olarak ifade edilmiştir. Öte yandan Rancieré'in tespitiyle 1750'lerden itibaren sanatta 'estetik devrim'in[3] olduğu, dolayısıyla sanat eserinde malzemenin giderek öne çıktığı fikrinden yararlanılmıştır, ancak malzeme yönündeki bu değişim en son heykelde gerçekleşmiştir.

Bu bakımdan Read'den dayanak alınarak Michelangelo'nun son büyük işi 'Rondanini Pietası'ndan Rodin'in ilk yetkin işi 'Bronz Çağı'na kadar uzayan üç yüzyıllık süre"[4] heykel açısından bir suskunluk dönemi olarak adlandırılabilir. Bu suskunluk heykelin üç boyutluluğunun ve dokunsallığının bastırılması olarak da algılanabilir. Çünkü heykelin dokunsal niteliği modern heykelle birlikte yeniden ön plana çıkmaya başlar. Bu açıdan çalışmada Michelangelo ve Rodin arasındaki etkileşim ve geçiş, bizzat Rodin'in ifadelerinden alıntı yapılarak vurgulanmaya çalışılmıştır.

Rodin'le başlayan süreçte, iz bir yaratım unsuru haline gelir ve heykelin anlam dizgesine işaret eder. Modern heykelle birlikte iz yüzeyde işe içkin olarak ve bir amaç dâhilinde görünürlük kazanır. Rodin'in 1908 tarihli 'Tanrının Eli' isimli heykelinde iz bir yandan görünür olarak sanatçının varoluşuna işaret ederken öte yandan da yaratıma ve sanatsal üretimin anlam dizgesine işaret eder. Henry Moore'un 1934 yılında yonttuğu 'Uzanan Figür: 4 Parçalı Kompozisyon' isimli heykelinde iz bir başka düzleme taşınır ve doğrudan heykelin yüzeyinde bir

[3] Ranciére, **a.g.e**., s. 22
[4] Read, **a.g.e.,** sf. 12.

işaretlemeye dönüşür. Buradaki işaretleme hem izleyicinin gözünü heykelin yüzeyinde tutmayı amaçlar hem de dokunsallığa bir çağrıda bulunur. Fakat aynı zamanda buradaki iz, uzanan bir figürü işaret etmesiyle de bu 4 parçayı bir araya getirerek anlam dizgesine katılır. İz modern heykelle birlikte yüzeyde görünür olarak heykelin bastırılmış olan bir niteliğini yeniden ortaya çıkarır; dokunsallık. Heykelin dokunsal niteliği Read'e göre onu diğer sanatsal üretimlerden ayıran ve onu *farklı*[5] kılan bir niteliktir. Martin'e göre ise modern heykelde yeniden ortaya çıkan dokunsallıkla birlikte heykel *otonomi*sini kazanmıştır.[6]

Bu çalışmanın vurgulamaya çalıştığı noktalardan biri de heykeli *farklı* kılan ve *otonomi*sini kazandıran dokunsallığın izle birlikte ortaya çıktığı tespitidir. Heykelin yüzeyinde görünür olan iz, dokunsallığı ön plana çıkararak heykelin izleyicisiyle ilişkisini başka bir düzleme taşır. Heykel resme göre biçimlendirilmekten kurtulur ve kendi özgün niteliğini yeniden kazanır. Tucker'ın ifadesiyle heykeltıraş 'heykelin dili'ni[7] kullanmaya başlar. Heykelin yüzeyi metafizik bir işaret olmaktan ve pürüzsüzlükten çıkar. Heykelin yüzeyinde görünür olan iz, heykelin malzemesini de deklare eder. Bu izin açtığı yarıktan, çizgiden ve kesikten malzemenin niteliği kendini ifşa eder. Barbara Hepworth'ün 'Gelgitler 1' ve 'İki Figür (Anıt Taşı)' isimli heykelleri, malzemenin kendi niteliğinden kaynaklı özellikleriyle üretimin bir unsuru haline gelebilmiştir. Bu niteliğin ortaya çıkışı bu heykellerde görüldüğü gibi, yine iz üzerinden olmuş ve iz bir işarete dönüşmüştür. Heykel artık malzemesiyle birlikte düşünülen ve malzemesi yaratıma katılan bir niteliğe bürünmüştür. Oysa modern heykelden önce heykelin malzemesinin niteliği çoğunlukla bastırılmaktaydı. Heykelin öz niteliği olan üç boyutluluğunu ve dokunsallığını yeniden kazanması, onu *resimsel ön yargı*dan kurtarmakla kalmamış aynı zamanda resim, heykele öykünür olmuştur. Çalışmada, Lucio Fontana'nın, resimde aradığı üç boyutluluk ve yüzeyde oluşturduğu iz, kesik ya da yarık bu yorumu destekleyen örnek olarak ele alınmıştır.

[5] Read, **a.g.e**., s. 117.
[6] Martin, **a.g.e.**, s. 282.
[7] Tucker, **a.g.e.**, s. 23

Resim ve heykel üretimleri arasındaki bu ilişki, heykele ilişkin bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Buna göre heykel dokunsal bir üretim midir yoksa bakınsal bir üretim midir? Bu çalışma, Read'in, heykelin özgül niteliğinin bakınsallık (opticality) değil dokunsallık (tacticality) olduğu yönündeki görüşüne bir eklemede bulunarak katılır; buna göre modern heykelde yeniden ortaya çıkan dokunsallık iz ve işaretle birlikte mümkündür. Tıpkı 'Dolni Vestonice Venüsü'nde olduğu gibi modern sanatçının *çocuk ya da ilkseller gibi yapma* edimi de bu çerçevede anlaşılabilir. Çünkü öz-bilinçli özne olan sanatçı kendi ediminde görünür kılamadığı izini, tıpkı suda oluşturduğu halkalara hayretle bakan bir çocuk gibi görünür kılabilmektedir. Brâncuşi'de de görülen benzer bir izdir, Tucker'ın ifadesiyle: 'Öpüş' heykelinde görünür olan yalnızca kaba bir taşın yüzeyindeki çizgilerdir.[8]

Bu çalışmada kapsamında iz, modern heykelde yeniden görülen bir nitelikse "neden kimi modernist akımlarda ön plana çıkmaz?" sorusu yanıtlanmaya çalışılmıştır. Buna göre Modernist akımların heykellerinde izin görülmemesi, bu üretimlerin çoğunlukla göze ilişkin üretilmesine ve gözü öncelemelerine bağlanmış ve bu çıkarım örneklerle desteklenmiştir.

Son olarak bu çalışma kendisini modernist süreçle sınırlandırdığı için iz ve işaretin sonucu olarak ortaya çıkan dokunsallık (tacticality) kavramı genel çerçeveyi belirler. Bu nitelik dolayısıyla heykel, izleyicisini dokunmaya davet eder fakat izleyicinin dokunamadığı durumda da yalnızca dokunsallığa davet olarak kalacaktır. İzleyici heykelin dokunsallığını, ona gözüyle dokunarak alımlar. Bu bakımdan Merleau-Ponty'nin "görmek uzaktan sahip olmaktır"[9] ifadesi dokunsallık kavramını biraz daha anlaşılır kılabilir. Öte yandan dokunulur olma ya da dokunarak kavrama (palpability) şeklinde kullanabileceğimiz heykelin niteliğine değinilmiş ancak konunun tarihsel çerçevesi nedeniyle detaylandırılmamıştır. Dokunulur olma durumu modernizm sonrası üretimlerde izleyiciyi doğrudan doğruya üretimi elle kavramaya, dokunmaya dolayısıyla üretimin kendisiyle paydaş olmaya açık kılar. Bu niteliğe, Giacometti'nin 1947 tarihli 'İşaret Eden Adam' heykelinde rastlanır; doku o denli yoğundur ki, izleyiciyi heykele, neredeyse, dokunarak kavramaya çağırır.

[8] Tucker, **a.g.e.**, s. 46.
[9] Merleau-Ponty, **a.g.e**., s. 39

Bir önemli saptama da Hepworth'un yukarıda anılan; "Sol elim düşünen elimdir. Sağ elimse yalnızca işlevsel. Çekici tutar… Düşüncenin ritimleri, bu elin ve parmakların kavrayışı üzerinden taşa geçer"[10] sözü üzerinden yapılmıştır. Tanrısal olanla sanatçının özneleşmesinin tartışması yapılırken karşımıza çıkan örnekler tekrar değerlendirildiğinde; Niccolò'nun Adem'in Yaratılışı yüksek kabartmasında, Michelangelo'nun tanrısallığı vurguladığı heykel ve resimlerinde (San Pietro Pietasında Meryem'in İsa'yı sağ koluyla taşıyarak sol eliyle sunma hareketinde bulunması, Adem'in Yaratılışı resminde yaratımı yapan Tanrının sağ eli kullanıyor, Adem'in ise sol eli kullanıyor olması v.d.) sağ el vurgusu tanrısallıkla özdeşleştirilir. Hızlı bir geçişle Rodin'in 'Tanrının Eli' heykelinin sağ el olması ve daha birçok örnekte bilinçle ya da bilinçsizce sanatçıların tanrısal işaretlemelerinde sağ eli kullanmaları sağ-sol yönlerinin iyi-kötü/dünyasal-tanrısal ikili karşılaştırmasıyla bağdaştırılabilir. Bu noktada Hepworth'un sağ eli zanaatla sol eli zihinsellikle açıklaması, modern heykelin inşa edilmiş anlatıya karşı bilinçli bir karşı çıkışın izini taşır. Üretim aşamasındaki bu tanım salt işlevsel (sağlakların çoğunlukta olduğu bir dünya için) görülebilir fakat tezin genelinde yapılan biçimsel iz ve işaretlerin kılgısal boyutunu vurgulaması açısından sağ-sol el imlemesi önem kazanmaktadır.

Son olarak, Hepworth'un "Cosdon Baş" (Resim: 29) heykeli çok önemlidir.



Resim 29: Barbara Hepworth, Cosdon Baş, Mermer, Birmingham Müzesi, 1949.

[10] Alan Bowness, **a.g.e**., s.79.

Tekil olarak yonttuğu başa sol elini işaretlemesi, düşünsellikle kurulan bağın yanı sıra sanatçının ilksel bir göndermeyle kendi izini de heykele taşıdığını düşündürmektedir

Tarih öncesi dönemlerden günümüze dek Avrupa Sanatı odaklı bu tezde, heykel sanatında iz ve işaretin çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Özellikle ideal formun anlatıyı daha net aktaracağı düşüncesinin egemen olduğu Helenistik dönemden 19. yüzyılın sonlarına dek yaşanan süreçte görülen pürüzsüzlük ve izin silinmesi ayrıksı örnekler de ele alınarak irdelenmiştir. Heykel sanatında iz ve işaretin, modernizmle birlikte, anlatıyı ikinci plana düşürdüğü savından yola çıkarak heykelde biçimin özerkleşmesi süreci tartışıldı. Plastik sanatlar denince ilk akla gelen duyu olan görmenin heykel sanatı özelinde ikincil bir planda da olabileceği sonucuna varıldı. Heykeltıraş Edouardo Chillida'nın da; "El, boşluğun en zengin dolaşımıdır,"[11] sözünde vurguladığı gibi heykelin bir diğer öğesi olan boşluğu da kavramanın etmenlerinden biri olan dokunsallık iz ve işaretle birlikte hem sanatçının hem de izleyicinin algısını arttırmaktadır. Bu açıdan modernizm, 1960 sonrasında sanatçı-izleyici ikilisinin biçimi algılamada zihinsel dönüşümünün de sağlam zeminini oluşturmuş olmaktadır.

[11] (Çevrimiçi), https://www.artnet.com/auctions/artists/eduardo-chillida/jatorri, 20.06.2016

KAYNAKÇA

Alhadeff, Albert: "Michelangelo and the Early Rodin", **The Art Bulletin**, sayı 45, No. 4 (Aralık 1963), s. 363-367.

Alleni Diogenes: "Tactile and Non-Tactile Awarenesses", **Mind, New Series**, sayı 78, No. 312 (Ekim 1969), s. 567-570.

Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Arthos, John: **Dante Michelangelo and Milton**, New York: The Humanities Press, 1963.

Bach, F. Teja: **Shaping The Begining: Modern Artist and The Ancient Eastern Mediterranean**, Published by Lucy Braggiotti, Athens, 2006.

Batur, Enis: **Modernizmin Serüveni: Bir 'Temel Metinler' Seçkisi 1840-1990**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006.

Benjamin, Rutter: **Hegel on The Modern Arts,** New York, Cambridge University of Press, 2010.

Bertram, Antony: **Michelangelo**, London, published by Studio Vista, 1964.

Boffa, David F.: **Artistic Identity Set in Stone: Italian Sculptors' Signatures, C. 1250-1550**, Phd Thesis, New Jersey University, 2011.

Bungay, Stephen: **Beauty and Truth, A Study of Hegel's Aesthetics,** New York, Oxford University Press, 1984.

Carabell, Paula: "Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo", **Anthropology and Aesthetics**, No. 32 (Autumn, 1997), s. 83-105.

Champigneulle, Bernard: **Rodin,** London: Thames and Hudson, 1967

Curtis, Penelope: **Modern British Sculpture from the Collection**, Tate Gallery, Liverpool, 1988, (Çevrimiçi), http://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-two-figures-menhirs-t00703/text-catalogue-entry 20.05.2016.

Çaydamlı, Kaan (Edit): **Dada Manifestoları**, Çev. Melis Oflas, Altı Kırkbeş Yay. İstanbul, 2008.

Derrida, Jacques: **Gramatoloji,** Çev. İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayınları, 2014.

Didi-Huberman, Georges: **The Cube and the Face Around a Sculpture by Alberto Giacometti,** translated by Shane B. Lillis, Diaphanes, Zurich-Berlin, 2015.

Elsen, Albert E.: **Origins of Modern Sculpture**, Phaidon, Londra, 1974

Emison, Patricia, A.: **Creating the "Divine" Artist : from Dante to Michelangelo,** Brill Leiden, Boston, 2004.

Erden, Osman E.: **Heykel (Tarih Öncesi Dönemlerden 20. Yüzyıla),** Doğa Koleji yayınları, İstanbul, 2014.

Erdoğan, Şenol (Edit.): **Fütürist Manifestolar**, Çev. Ali Yılmaz, Altı Kırkbeş Yayınları, 2008.

Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, Ankara, 6. Baskı, Verso Yayıncılık ve İmge Kitabevi Yayınları, 1990.

Sigmund, Freud: **Metapsikoloji**, Çev. Dr. Emre Kapkın – Ayşen Tekşen, 2. Basım, İstanbul, Payel Yayınları, 2013.

Gardner, Albert T. E.: "The Hand of Rodin", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, Vol. 15, No. 9 (May, 1957), published by: The Metropolitan Museum of Art, s. 200-204.

Genet, Jean: **Giacometti'nin Atölyesi**, Çev. Hür Yumer, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Getsy, David J.: "Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on the Art of Sculpture, 1956," **Sculpture Journal 17**, no. 2 (Aralık 2008): 73-86.

Giacometti, Alberto **Yazılar,** Çev. Aykut Derman, YKY, 2. Baskı, İstanbul, 2005.

Gombrich, Ernst H.J.: **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduman – Ömer Erduman, 7. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2014.

Hammacher, Abraham M.: **Barbara Hepworth**, trans. James Brockway, Thames and Hudson, London, 1993.

Harrison, Charles, Paul Wood: **Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi**, Edit. Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.

Heidegger, Martin: **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. Fatih Tepebaşlı, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2011.

Hegel, Georg W. F.: **Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1,** Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2015.

Hegel, Georg W. F.: **Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 2,** Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012.

Hegel, Georg W. F.: **Aesthetics, Lectures on Fine Art 2,** translated by T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1975.

Hodin, Josef P.: **Barbara Hepworth**, Lund Humphries, London, 1959

Jones, Christopher E.: **A Portrait of Artist as an Old Man: Michelangelo's Rondanini Pieta in Late-Life Devolepment**, Phd Thesis, Vanderbilt Univesity, 2009.

Johnson, Geraldine A.: "Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy", **A Companion to Art Theory**, Edit. by Paul Smith and Carolyn Wilde, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, s. 61-75.

James, Knapp F.: "Primitivism and the Modern", **Boundary 2**, sayı. 15, No. 1/2. (Sonbahar, 1986 - Kış, 1987), s. 365-379.

Krauss, Rosalind E.: **Passages in Modern Sculpture,** Cambridge, Massachusetts and London, The MIT press, 1981

Larry, Shiner: **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi,** Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Jeremy, Lewison: **Moore**, çev. Rengin Arslan, Taschen, Remzi Kitabevi, Köln, 2008.

Lord, James: **Bir Giacometti Portresi**, Çev. Erkut Sezgin, İstanbul: Nisan Yayınları, 1995.

Maker, William: **Hegel and Aesthetics,** New York, State University of New York Press, 2000.

Marcoci, Roxana: "The Anti-Historicist Approach: Brancusi, 'Our Contemporary'", **Art Journal**, sayı 59, No. 2 (Yaz, 2000), s. 18-35.

Marcoci, Roxana: "Perceptions at Play: Giacometti through Contemporary Eyes", **Art Journal**, sayı. 64, No. 4 (Kış, 2005), s. 6-25.

Martin, David, F.: "The Autonomy of Sculpture", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, sayı. 34, No. 3, published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, İlkbahar 1976, s. 273-286.

Martin, David, F.: "On Perceiving Paintings and Sculpture", **Leonardo**, Vol. 11, No. 4, Sonbahar, 1978, s. 287-292.

Martin, David, F.: **Sculpture and Enlivened Space**, The University Press of Kentucky: Lexington, Kentucky, 1966.

Martin, David, F.: "Sculpture and 'Truth to Things'", **The Journal of Aesthetic Education**, Vol. 13, No. 2, published by: University of Illinois Press, 1979, s. 11-32.

Mathews, Timoty: **Alberto Giacometti: The Art of Relation,** I.B. Tauris, London, 2014.

Merillat, Herbert C.: **Modern Sculpture: The New Old Masters**, Dood, Mead, NewYork, 1974

Merleau-Ponty, Maurice: **Göz ve Tin**, çev. Ahmet Soysal, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Moore, Henry - John Hedgecoe: **Monumental Vision: Sculpure of Henry Moore**, Published by Nelson, London, 1968.

Morphet, Richard: **Henry Moore: Four-Piece Composition 1934**, The Tate Gallery, London 1979.

Moulin, Raoul – Jean: **Giacometti: Sculptures**, Metheun, London, 1964

Nardini, Bruno: **Michelangelo: Biography of a Genius**, tranlated by Catherine Frost, published by Giunti, Florence, 1999.

Nietzsche, Friedrich: **Putların Alacakaranlığı: ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır?**, çev. Mustafa Güzel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Nietzsche, Friedrich: **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Z. Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2011

O'Brian, John: **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism,** 4 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1986 – 1993.

Paolucci, Antonio: **Michelangelo: The Pietas**, Milan, published by Skira, 1999.

Penny, Nicholas: **The Materials of Sculpture**, Yale University Press, London, 1993.

Pon, Lisa: "Michelangelo's First Signature", **Notes in the History of Art**, sayı 15, No. 4, The University of Chicago Press, Yaz 1996, s. 16-21.

Ranciére, Jacques: **Estetik Bilinçdışı**, Çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul, ARA-lık Yayınları, 2006.

Read, Herbert: **Barbara Hepworth: Carvings and Drawings**, Lund Humphries, London, 1952.

Read, Herbert: **Henry Moore: A Study of His Life and Work**, Thames and Hudson, London, 1965.

Read, Herbert: **The Art of Sculpture,** New York, Pantheon Books, 1956.

Read, Herbert: **A Concise History of Modern Art,** Thames and Hudson, Londra, 1974.

Ruvoldt, Maria: "Michelangelo's Slaves and the Gift of Liberty", **Renaissance Quarterly**, The University of Chicago Press, Vol. 65, No. 4 (Winter 2012), s. 1029-1059.

Sachs, Daniel E.: "Rodin and Michelangelo: A New Perspective", **Notes in the History of Art**, sayı 31, No. 2, published by: The University of Chicago Press, Kış 2012, s. 33-38.

Scheler, Max: **İnsanın Kosmos'taki Yeri**, çev. Tomris Mengüşoğlu, 2. Baskı, İstanbul, Yaprak Yayınları, 1998.

Schulz, Juergen: "Michelangelo's Unfinished Works", **The Art Bulletin**, Vol. 57, No. 3, Published by: College Art Association, Eylül, 1975, s. 366-373.

Schneider, Angela (Edit) **Alberto Giacometti: Sculpture – Paintings – Drawings**, Prestel, Münih, 1994

Smith, Paul, Carolyn Wilde: **A Companion to Art Theory**, Blackwell Publishing, Oxford, 2002.

Sofiali, Eftychia: **The Modern Object Sculpture Understood as a Work of Art,** Phd Thesis, Cardiff University, Cardiff, 2011.

Sousloff, Catherine M.: **The Absolute Artist: The Historiography of a Concept**, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1997.

Spear, Athena T.: "A Contribution to Brancusi Chronology", **The Art Bulletin**, Vol. 48, No. 1 (Mart 1966), s. 45-54.

Stokes, Andrian: **Michelangelo**, Routledge, London & New York, 2002.

Stokes, Andrian: **The Image in Form: Selected Writings of Andrian Stokes,** ed. Richard Wollheim New York, Evaston, San Francisco, London: Harper and Row, 1972.

Tartuferi, Angelo **Michelangelo: Painter Sculptor and Architect,** Rome, Italia: A.T.S., 1993.

Tucker, William: **The Language of Sculpture,** London: Thames and Hudson, 1974.

Tucker, William: Modernism, Freedom, Sculpture, **"Art Journal"**, sayı. 37, No. 2 (Kış 1977-1978), s. 153-156.

Tükel, Uşun: **Modern Heykel Sanatında Brancusi'nin Yeri**, Yayımlanmamış Lisans Tezi, Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü, Dan: Doç. Dr. Ünsal Yücel, İstanbul, 1982.

Unger, Miles J.: **Michelangelo: A Life in Six Masterpieces**, Simon&Shuster, New York.

Wang, Aileen J.: "Michelangelo's Signature", **The Sixteenth Century Journal**, sayı 35, No. 2, Published by: Sixteenth Century Journal, 2004, s. 447-473.

Wirtz, Rolf C.: **Donatello: 1386 – 1466**, Könemann, Köln, 1998.

Wyss, Beat: **Hegel's Art History and The Critique of Modernity,** trans. C. Dobson Saltzwedel, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Yavuz, Seda: **Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası,** İstanbul Üniversitesi, S.B.E., Yayımlanmamış Doktora tezi, İstanbul, 2011.