

**HEYKELDE ÖZNE-NESNE**

**Nurbiye UZ**  
**Sanatta Yeterlik Tezi**  
**Eskişehir-2002**

**HEYKELDE ÖZNE-NESNE**

**Nurbiye UZ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Heykel Anasanat Dalı**

**Danışman :Prof.Aytaç KATI**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Eylül 2002**

## SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

### HEYKELDE ÖZNE-NESNE

Nurbiye UZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2002

Danışman: Prof.Aytaç KATI

Özne, bilen varlık, bilme gücüne sahip ve iradesi olan insan; nesne ise, üzerinden fikir üretilen, öznenin bilmesine konu olan, düşünen özneye karşılık düşünülen şey olarak tanım bulur. Bu kavramlar, heykel içinde ve heykelle birlikte değerlendirildiğinde sözcük anlamlarından farklı olabilecek sonuçlar çıkmaktadır.

Bu kavramlarla, özne-nesne, öznel-nesnel, öznellik-nesnellik, öznel-nesnel realite ve ide vb. açılımlarıyla insan-heykel iletişim şekli belirlenmektedir.

İnsanlaşma sürecinin başlangıcından bu yana, özne-nesne kavramları, insanın kendisi ve aklı üzerindeki bilgilerine, gelişimlerine, insanın dünyadaki yerine, ilişkilerine, bilincin ve sanatsal bilincin gelişimine ve bilgiye dayalı olarak değişmekte ve gelişmektedir.

Sanat yapan varlık olarak insan, bu sayede doğaya üstünlük kurmaya çalışmakta, nesnelere yeni biçimler vererek hakim olma çabasındadır. Binlerce yıllık çalışma faaliyetlerinin sonunda sanat, içinde bulunduğumuz dünyanın estetik bir biçimde kavranılmasının, insanın yaratıcı imgeleminin, fikirlerinin ve duygularının nesne olarak somutlaştırmasını olanaklı kılmıştır.

En eski dönemlerde mağara duvarlarında görülen sanat yapıtları, sonraları gün ışığına çıkmaya başlamış, doğadaki nesnelere sembolik işaretlere, simgelere dönüşmüş, insan ilk kez kendini yaşamın, çalışmanın, üretimin öznesi olarak görmüş, üretilen sanat eserlerinde kendine de yer vermeye başlamıştır. Bu süreç içerisinde ortaya çıkan estetik ürünlerde, kendi öznelliği ve içinde bulunduğu toplumun sınırlarını aşarak diğer insanların yaşamlarını, estetik duygularını etkilemişler ve yeniden şekillenmesine neden olmuşlardır. Bu süreç içerisinde insanın bilgilerindeki gelişmeler, sanatsal bilgiyi netleştirmelerini sağlamıştır.

Heykel sanatında özne-nesne; heykel-insan ilişkisinde, iç-dış algı, öznel-nesnel yaklaşımlar, duygusal-duyarlı davranmak, ontik-grup içinde değerlendirme ve empati kurmak şeklinde belirir. Bu sayede yapıt en doğru anlaşılma olanağı kazanmaktadır.

Heykelin öznesi-nesnesi belirlemelerinde sanatçı; içinde bulunduğumuz dünyanın tüm varlıklarını kullanarak, yetenekleri doğrultusunda kendini nesne olarak ifade eden bir öznedir. Amacı, bir duyguyu, düşünceyi, heyecanı vb. yeni ve özgün bir biçimde somutlaştırıp başkalarıyla paylaşmaktır ve bu gereksinimleri karşılayan aracı kişidir. Buradaki özne-nesne ilişkisi; öznenin nesne olarak yeni anlatımlar sunması şeklindedir. Yani özneyi nesneye, nesneyi özneye bağlayan, bu anlamda öznenin nesneleşmesi nesnenin özneleşmesi şeklindedir.

Alıcı olarak ise, yaratılan bu yeni özneyi tarih adına yargılayan, onun yaşayabilirliğini sağlayan, kararlar veren, onu anlayan öznedir. Yine nesneden özneye, öznenin nesneye aktarımlar söz konusudur.

Bir sanat nesnesi olarak heykelin kendisi ise, insanın doğaya karşı yaşama savaşı ile başlayan, plastik sanatların en eski uygulamalarındandır. Uzayda yer kaplayan üç boyutlu bu sanat nesnesi, çağlar boyunca bir araç olarak kullanılmış, dini ve mimari bağimli gelişmiştir.

Düşünsel ve biçimsel özgürlüğüne modern sanatla kavuşan heykelde, sanat üzerindeki aklın önemi, yerini bilim, psikoloji, doğa, bireysel duygular ve düşüncelere

bırakmış, yeni denemeler yapılmıştır. Heykelin nesnel değişimine en büyük etken kuşkusuz teknolojidir. Farklı malzeme kullanılarak, heykelde nesne kullanımı gerçekleşmiştir. Sanatçılar, sadece kalıcı iş yapma düşüncesinden uzaklaşıp, gündelik kullanıma yönelik eşyalar, atık maddeler, teknoloji, elektrik, ve bilgisayarla yeni denemeler yapmıştır. Yaşamsal alanlar oluşturulmuş, seyirci yapıtın içine katılarak nesnel parçası haline gelebilmiştir.

Heykelin varlığında özne-nesne ilişkisi ise, sanatçının onu yaparken kendine özgü yeni bir dünya yaratmasıyla, yaşayan insan gibi ihtiyaç belirleyici olmasıyla, kendisinin de nesne kullanmasıyla görülür. Kendi özel dünyasındaki belirlemeleri, ihtiyaçları, kullandıkları, diyalogları, aynı zamanda gerçek dünyaya dönerek, gerçek özneye seslenmesiyle, onu nesneleştirmesiyle görülür.

**ABSTRACT****“THE SUBJECT-OBJECT IN THE SCULPTURE”**

Nurbiye UZ

The Sculpture Main Branch

Anadolu University, Social Sciences Institute, September 2002

Advisor: Prof. Aytaç KATI

The subject is defined as the knowledgeable living creature, or the human being that has willpower and knowledge power; whereas the object is defined as the thing upon which the idea is produced, or the reflected thing in opposition to the subject that thinks, or the topic that the subject knows. Upon the evaluation of these concepts by the sculptural view, different conclusions can be drawn by their word meanings.

Human-sculpture communication form is determined by these concepts, i.e. the subject-object, subjective-objective, subjectivity-objectivity, subjective and objective realities and ideas, and such expansions.

Since the beginning of human existence on the earth, the subject-object concepts progress and change in accordance with the knowledge on human himself and wisdom, developments, the situation and relations of human on the earth, the improvement of the conscious and the artistic consciousness, and knowledge.

The human being making artistic works tries to dominate the nature by giving new forms to the objects. After thousands years of working activities, the art provided the human's creative imagination, ideas and feelings to be made concrete as an object and conceive the world in an aesthetic way.

The artistic compositions, those were first seen in the cave wall, later come out to be revealed, the objects in the nature transformed into the symbolic signs, and today the human started to see himself as the subject of life, work or production, and give place to himself in the artistic works. In the aesthetic works produced in this period, the human affected and reshaped the other's lives and aesthetic senses by exceeding the boundaries of the society.

In this process, the developments in the human knowledge, has provided to clarify the artistic knowledge.

The subject-object relation in the sculpture art appeared in different forms such as sculpture-human relations, inner-outer perceptions, subjective-objective approaches, emotional-sensitive behaviors, individual-group evaluations, and empathy. By this way, the art of work gains the possibility of most accurate comprehensibility.

In the subject-object determination of the sculpture, the artist in accordance with its artistry is a subject defining itself as an object by using every existence in the world. Its aim is to make a feeling, a thought, an excitement etc. concrete in an original way and share with others; it is the intermediary fulfilling these expectations. The subject-object relation at this point is in the form of presenting new expressions by the subject as an object. In other words, it is the objectivity of the subject and the subjectivity of the object that ties the subject to the object and the object to the subject relatively.

As a receiver, it is the subject that judges this new subject in the name of history, decides, and provides its livability and understanding. Once again, it is relevant to the transfers from the object to the subject and from the subject to the object.

The sculpture itself as a work of art that begins with the living war of the human against the nature is one of the oldest applications of the plastic arts. This three-dimensional art object is used as a means for centuries and has developed related to religion and architecture.

In the sculpture attaining its intellectual and formal freedom with modern art, the importance of intelligence on the art has substitute for the science, psychology, nature and feelings, and new experiments are accomplished. Certainly, the greatest factor for the objective change of the sculpture is the technology. By using different materials, the usage of the object in the sculpture is realized. The artist, far away from the idea that only aims to make permanent work, has made new trials with the daily used goods, waste materials, the technology, the electricity, and the computer. The vital areas are formed, and the spectator has become an objective part of the art of work by involving into it.

The subject-object relation in the sculpture itself as an art of work is considered as the artist creates an original and particular world while working on it, by determining the necessities as a living creature, and by using the object itself as well. Its determinations, necessities, and dialogues on its own world are seen as it calls the real subject by returning the real world at the same time and transforming it to an object.



## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Nurbiye UZ'un "Heykelde Özne-Nesne" başlıklı tezi 05 Kasım 2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Heykel Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Aytaç KATI  
Üye : Prof.Abdullah DEMİR  
Üye : Prof.Vedat SOMAY  
Üye : Doç.Mete DEMİRBAŞ  
Üye : Yrd.Doç.Selçuk YILMAZ

Prof.Dr.Nurhan AYDIN  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada “Heykelde Özne-Nesne” adı altında, insan, sanatçı, alıcı ve heykelde öznel-nesnel değerler ele alınmıştır. Özne-nesne ne demektir? Öznel-nesnel değerler nelerdir? Bu kavramları açıklayan faktörler nelerdir ve heykelde kendini nasıl gösterir? Heykelin tarihi gelişim sürecinde ne gibi değişiklikler söz konusudur? Heykelde özne-nesne ilişkisi nasıl açıklanabilir ve özne nesneye, nesne özneye dönüşebilir mi?

İşte bu konuyu seçmemize ve düşüncelerimizi anlatmamıza yardımcı olan tüm bu sorular sonucunda gördük ki, özne-nesne insanlaşma sürecinin başlamasından itibaren var olan, insanla birlikte insanın aklına, gelişimine, bilgilerine dayalı gelişme gösteren geçerliliğini ayrı ayrı olarak kanıtlayan ama kalıcılıklarını nesneye dayalı öznel yaratılarda bulan oldukça geniş bir konudur.

Birinci bölüm; öznellik-nesnelliğin açılımları ve tanımlarından oluştu. Tüm çalışma için başlangıç, giriş ve bilgilendirme niteliğindedir. İkinci bölüm; “İnsan Üzerine” başlığı altında, insanlaşma süreci, insanın kendini bilmesi ve aşması, aklı, dünyadaki yeri, ilişkileri, bilgileri, sanatsal bilgileri anlatıldı. Yine bir sonraki bölüm için bilgilendirme niteliğinde olup, ayrıntıya girilmeden aktarıldı. Asıl varılmak istenen “Heykel ve Özne-Nesne” konusu üçüncü bölümde, heykel-insan ilişkisi, insanın heykele yaklaşımları, sanatçısı, alıcısı ve kendisi olarak değerlendirildi. Heykelin tarihsel gelişim sürecinde özne-nesne durumları hızlı bir bakışla yine ayrıntıya girilmeden anlatıldı. Ancak bu konuya farklı boyutlar getirmeyen akımlar, dönemler ya da toplumların hepsi incelenmedi. Yine bu bölümde heykel ve özne-nesne ilişkileri, değişimleri resimlerle desteklenerek anlatıldı.

Bu tez çalışmasının yönetimini üstlenen değerli Hocam Prof. Aytaç Katı’ ya her türlü destek ve yardımlarından dolayı teşekkürlerimi iletmeyi bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa</u>
ÖZ .....	ii
ABSTRACT .....	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....	viii
ÖNSÖZ .....	ix
ÖZGEÇMİŞ .....	x
RESİMLER LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ÖZNE-NESNE

1.NESNELLİK .....	3
1.1.Nesne .....	3
1.2.Nesnel .....	4
1.3.Nesnellik .....	6
1.4.Nesnelleşme .....	6
1.5.Nesnel Realite .....	7
2.ÖZNELLİK .....	8
2.1.Özne .....	8
2.2.Öznel .....	9
2.3.Öznel İde .....	10
2.4.Öznellik ve Öznel Realite .....	11

## İKİNCİ BÖLÜM

### İNSAN ÜZERİNE

<b>1.İNSANIN YAŞAMI ÜZERİNE</b> .....	<b>12</b>
1.1.İnsanlaşma Süreci .....	12
1.2.İnsanın Kendini Bilmesi .....	14
1.3.İnsanın Aklı .....	16
1.4.İnsanın Kendini Aşması .....	16
<b>2.İNSAN VE DÜNYASI</b> .....	<b>17</b>
2.1.İnsanın Dünyadaki Yeri .....	17
2.2.İnsan ve İlişkileri .....	18
2.3.İnsanlaşma Süreci İçinde Bilincin Gelişimi .....	20
2.4.İnsanlaşma Süreci İçinde Sanatsal Bilincin Gelişimi .....	22
<b>3.İNSAN VE SANAT</b> .....	<b>25</b>
3.1.Bilen Bir Varlık Olarak İnsan .....	25
İnsan ve Bilgi	
3.2.Sanat Yapan Bir Varlık Olarak İnsan .....	32

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### HEYKEL VE ÖZNE-NESNE

<b>1.HEYKEL İNSAN İLİŞKİSİ</b> .....	<b>35</b>
1.1.İç Algı-Dış Algı .....	35
1.2.Öznel-Nesnel Tutumlar .....	37
1.3.Duygusalılık-Duyarlılık .....	39
1.4.Ontik-Grup İçinde Öznellik-Nesnellik .....	41
1.5.Heykelle Empati Kurmak .....	44

<b>2.HEYKELİN ÖZNESİ-NESNESİ</b> .....	46
<b>2.1.Sanatçı Olarak</b> .....	46
<b>2.2.Alicı olarak</b> .....	49
<b>2.3.Sanat Nesnesi Olarak Heykel</b> .....	53
<b>3.HEYKEL VE ÖZNE-NESNE</b> .....	66
<b>3.1.Heykel İçinde Özne-Nesne</b> .....	66
<b>3.2.Heykelde Özne-Nesne Yer Değişimi</b> .....	73
<b>Özne Olarak Heykel-Nesne Olarak İnsan</b>	
<b>SONUÇ</b> .....	119
<b>KAYNAKÇA</b> .....	121

## RESİMLER LİSTESİ

	<u>sayfa</u>
<b>Resim 1.</b> Umberto Boccioni, Boşlukta Bir Şişenin Gelişimi, 1912. ....	83
(Modern Sculpture, Herbert Read. Thames and Hudson, New York, 1964, s.121).	
<b>Resim 2.</b> Julio Gonzalez, Kaktüs Adam, 1939. ....	84
(Picasso and The Age Of Iron, Ashton, Dore and Serraller, Calvo Francisco. Guggenheim Museum, New York, 1993, s.173).	
<b>Resim 3.</b> Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913. ....	85
(Art-Through the Ages, Horst Delacroix, G. Richard Tanser and Diana Kirkpatrick. HBJ, New York, 1991, s.1019).	
<b>Resim 4.</b> Pablo Picasso, Boğa Başı, 1943. ....	86
(A History of Western Art, Adams, Laurie Schneider. Second edition, Brown and Berchmark, New York, 1997, s.465).	
<b>Resim 5.</b> César, Sıkıştırılmalar, 1995. ....	87
(Yeni Gerçekçilik ve César, Aytaç Katı. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1996, s.203).	
<b>Resim 6.</b> Aristide Maillol, Dikenli Kadın, 1923. ....	88
(Aristide Maillol et L'ame de la Sculpture, Waldemar George. Editions Ides et Calendes, Neuchatel, 1977, s.180).	
<b>Resim 7.</b> Javacheff Christo, The Pont Neuf, 1985. ....	89
(The Art Book, Ditectory of Museum and Galleries. Phaidon Limited, London, 1994, s.97).	

- Resim 8.** Constantin Brancusi, Balık, 1930. .... 90  
(Brancusi, Harry N. Abrams. Great Modern Masters, New York, 1997, s.39).
- Resim 9.** Vladimir Tatlin, III. Uluslararası Anıt Projesi İçin Maket, 1970. .... 91  
(Art-Through the Ages, Horst Delacroix, G. Richard Tanser and Diana Kırkpatrick. HBJ, New York, 1991, s.1019).
- Resim 10.** Nurbiye Uz, İsimli, 1994. .... 92  
(Fotg. Nurbiye Uz, 100x40x24cm., Polyester)
- Resim 11.** Nurbiye Uz, İsimli, 1994. .... 93  
(Fotg. Nurbiye Uz, 95x35x15cm. Polyester)
- Resim 12.** Nurbiye Uz, İsimli, 1994. .... 94  
(Fotg. Nurbiye Uz, 95x30x40cm. Polyester)
- Resim 13.** Nurbiye Uz, İsimli, 1994. .... 95  
(Fotg. Nurbiye Uz, 43x35x15cm. Alçı)
- Resim 14.** Nurbiye Uz, İsimli, 1994. .... 96  
(Fotg. Nurbiye Uz, 102x45x10cm. Bronz)
- Resim 15.** Nurbiye Uz, İsimli, 2000. .... 97  
(Fotg. Nurbiye Uz, 39x8x4cm. Bronz)
- Resim 16.** Nurbiye Uz, İsimli, 2000. .... 98  
(Fotg. Nurbiye Uz, 38x14x9cm. Polyester)
- Resim 17.** Nurbiye Uz, İsimli, 1993. .... 99  
(Fotg. Nurbiye Uz, 45x30x20cm. Ahşap)

- Resim 18.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 2001. .... 100  
(Fotg. Nurbiye Uz, 40x50x25cm. Mermer)
- Resim 19.** Nurbiye Uz, Kuş, 1996. .... 101  
(Fotg. Nurbiye Uz, 85x55x21cm. Bronz)
- Resim 20.** Nurbiye Uz, Kuş, 1996. .... 102  
(Fotg. Nurbiye Uz, 106x76x25cm. Bronz)
- Resim 21.** Nurbiye Uz, At Yarışları, 2000. .... 103  
(Fotg. Nurbiye Uz, 35x25x15cm. Metal+polyester)
- Resim 22.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1996. .... 104  
(Fotg. Nurbiye Uz, 33x50x27cm. Mermer)
- Resim 23.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1998. .... 105  
(Fotg. Nurbiye Uz, 32x50x27cm. Mermer)
- Resim 24.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1996. .... 106  
(Fotg. Nurbiye Uz, 42x30x30cm. Mermer)
- Resim 25.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1997. .... 107  
(Fotg. Nurbiye Uz, 39x45x23cm. Mermer)
- Resim 26.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1998. .... 108  
(Fotg. Nurbiye Uz, 55x22x29cm. Mermer)
- Resim 27.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1996. .... 109  
(Fotg. Nurbiye Uz, 21x33x23cm. Bronz)
- Resim 28.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1997. .... 110  
(Fotg. Nurbiye Uz, 20x30x22cm. Bronz)



- Resim 29.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1997. .... 111  
(Fotg. Nurbiye Uz, 27x27x10cm. Bronz)
- Resim 30.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1998. .... 112  
(Fotg. Nurbiye Uz, 22x25x15cm. Bronz)
- Resim 31.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1998. .... 113  
(Fotg. Nurbiye Uz, 12x15x10cm. Bronz)
- Resim 32.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1999. .... 114  
(Fotg. Nurbiye Uz, 14x14x17cm. Alçı)
- Resim 33.** Nurbiye Uz, Çekirge, 1994. .... 115  
(Fotg. Nurbiye Uz, 250x250x500cm. Metal)
- Resim 34.** Nurbiye Uz, İsimsiz, 1999. .... 116  
(Fotg. Nurbiye Uz, 60x100x40cm. Metal)
- Resim 35.** Ossip Zadkine, Şair, ?. .... 117  
(Zadkine, İonel Jianou, Arted, Editions d'Art Paris, 1979, s.144)
- Resim 36.** Richard Serra, Clara-Clara, 1983. .... 118  
(Sculpture, Anne Pingot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval,  
Benedikt Tachen, Köln, cilt:4, 1996, s.289)

## GİRİŞ

İnsan kendi hayatını, içsel yaşamını, sanatsal yoldan dışa vurmak ister. Sanatsal yolla dıştan gelen verileri içsel yaşamına aktarma çabasıdır.

İnsan için, kendi dışındaki tüm canlı-cansız varolanlar sadece yaşam sürdürmekten öte, iletişim için araçlardır. Hiçbir özne nesnelere bağımsız düşünülemede, vazgeçilmez ilişkiler bütününden söz etmek gerekmektedir.

Sanat, insanın yaşamına yön verme, rahat etme, anlamlı kılma, kolaylaştırma gibi sebeplerle bahsettiğimiz ilişkilerden uzak değildir. İnsan olmak, doğanın verilerini kullanarak düzenlemek, biçimlendirmek, yeni üretim eylemleri için kullanmak demektir. Çünkü üretim olduğu sürece insan, alanını genişletir, ortamını daha iyi anlama olanağı bulur. “Kısacası, içsel zorunluluğun etkimesi ve dolayısıyla sanatın gelişimi zamansal ve öznel-olanın içinde sonsuz ve nesnel-olanın durmadan ifade bulmasıdır. Öte yandan, aynı zamanda, nesnelin öznele karşı giriştiği mücadeledir” (Kandinski, 1993, s.64).

Yaratma bir biçimlendirmedir; ilk aşaması insanın kendisini bilmesiyle başlar. İnsanın kendini ortaya koyduğu üretme, sonucunda yaratma eylemi ile sınırlarını genişletir, evrene açılır. Bütün yaratılar eylem sonucudur ve bu yaratılar, insanı insan yapan düşüncelerini, bilgi düzeyini, anlayışını, özelliklerini, davranış biçimlerini taşır.

Sanat, sanatçının doğa verilerini kendi içinde bilgi, kültür anlayışına göre yorumlayıp dışarı maddi bir varlık olarak çıkarmasından ibarettir.

Dış dünyada varolan nesnelere, zamanla insanın ortamını yenileştirmek, değiştirmek, geliştirmek çabasıyla insan bilgisinden ya farklı bir yorum olarak ya da kendini aynen koruyarak bu isteğe hizmet verir. Dışsal algının bilinçli üretimi olan bu

etkinlik, başkaları tarafından da öğrenilip izlenebilme kaygıları taşır. Çünkü bu yeni varlık, sanatsal açıdan evrenselliğe ulaşmalıdır. Aksi halde sanatçının keyfi-öznel davranışı olarak kalır.

Sanatçı ürününü ortaya koyuncaya kadar onun yaratıcısı olarak öznesidir, daha sonra yapıt hiç kimseye gereksinim duymadan da varlığını sürdürürebilmelidir. Ancak yapıt varlığını öznelere -sanatçı ya da diğer alıcılara- borçludur. Onu anlayabilmek, değerlendiren özne olmak, anlatabilmek ve hatta yeni yorumlar ortaya koymakla ilgilidir.

İnsan kendisini duyuşal anlamda etkileyen pek çok varlıkla iç içe yaşamak durumundadır. Bunlar onun yaşamını yönlendirmede etkin rol oynar. Dış dünyadan gelen bu etkiler, önce nesnelere hakkında bilgilendirme şeklindedir. Zamanla bu bilgiler insan bilincinde yerleşerek duygular oluşturur. Bu, doğa verilerini kullanan bir sanatçı olabilirken, aynı zamanda dış veri olarak bir sanat yapıtını algılayan herhangi bir alıcı da olabilir.

Kısaca, bu çalışmadaki amaç: Sanat yapıtının, özel olarak heykelin üretim aşamasında sanatçısıyla, bittikten sonra alıcıları ve artık yaşayan varlık olarak kendisi ile özne-nesne ilişkileri düşünülerek bir değerlendirme yapabilmektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ÖZNE-NESNE

#### 1.NESNELİK

##### 1.1.Nesne

Nesne üzerinden fikir üretilen şeydir. Öznenin dışındadır ve onun bilmesine konu olur. Nesne; “karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan, düşünen özneye karşıt olarak düşünülen şey. Bilgisine ulaşabileceğimiz her gerçeklik” (Timuçin, 1994, s.185).

İnsan bilincinin dışında olan, dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan şey nesne, bunun dışındaki bilinçli insan öznedir. Bunlar bir bütündür ve aralarında eytişimsel<sup>1</sup> karşılıklı etki ilişkisi vardır.

“Nesne düşünebildiğimiz her şeydir ya da düşüncemize konu olan her şeydir. Bir öznenin karşısında bütün bir dünya nesne olduğu gibi öznenin kendisi de her düşünülür durumda ya da düşünülebilen tüm yanlarıyla nesnedir. Özne dünyayı ve kendini düşünürken yalnızca şeyleri değil, tüm durumları, konumları, ilişkileri de nesneleştirir. Nesne buna göre kendisini özneye sunan şeydir, aynı zamanda dış dünyanın ya da iç dünyanın ya da onlarla ilgili herhangi bir şeyin öznedeki sunumudur. Dış dünyayı türümün yapısal koşullarına göre algıladığımız kesindir. Buna göre bu dünyayı algılama biçimim vardır. ‘Dünyayı doğru olarak algılayıp algılayamadığımızı sormamalıyız, tersine dünya bizim algıladığımız şeydir diyebilmeliyiz’ der Merleau-

---

<sup>1</sup> Eytışim: Doğayı, toplumu ve düşünceyi karşıtlıkların çatışması ve aşılmasıyla durmaksızın devindiren ve geliştiren süreç.

NOT: Dipnotlardaki tanımlar Orhan Hançerlioğlu'nun “Felsefe Sözlüğü” ve 10 ciltlik Genel Kültür Ansiklopedisinden yararlanılarak yazılmıştır. Daha sonraki dipnot tanımlarında kaynak gösterilmeden kaynakça kısmında verilecektir.

Ponty. Bedenimle dünyaya yerleşirim ve bilincimle, sürekli oluşmakta olan bilincimle bu dünyada açılı oluştururum. ‘Dünyadaki görüş noktası olan bedenimi bu dünyanın nesnelereinden biri olarak belirliyorum’ (Merleau-Ponty). ‘Bedenimin karşısında değilim, bedenimin içindeyim, daha doğrusu bedenimim’(Merleau-Ponty). Buna göre Condillac nesneyi şöyle tanımlar: ‘Duyulara ve ruha kendini sunan şey. Her cisim duyuların önüne düşen bir nesnedir, sahip olunan her fikir kendini ruha sunan nesnedir.’ Tanım ne kadar belirgin de olsa nesne kaygandır. M.Dufrenne bu kayganlığı şöyle belirler: ‘Algılanmış nesnenin kaygan bir yapısı vardır: o algıladığım şu nesnedir, çünkü bana sunulmuştur, ama o aynı zamanda başka bir şeydir, algının tüketemediği yabancı gerçekliktir.’ Buna göre düşüncemizin tüm içeriğini de dış dünyadan algımıza sunulan tüm şeyleri de nesne diye belirlememiz gerekir. Bu çerçevede özneyle nesne bir bütün oluşturur, bilincimizde nesnel dünya öznel dünyaya kavuşur: kendi kendinin bilinci aynı zamanda dünyanın bilincidir ve dünyanın bilinci de aynı zamanda kendi kendinin bilincidir” (Timuçin, 1994, s.185).

İnsan nesneden bilgi edinerek onu değiştirir; bunu yaparken kendini de değiştirir. Özne, nesnenin ve onun yasalarının bilgisini genişleterek daha etkin duruma gelir. Bu etkinlik bilgiyle birlikte sonsuz sayıda artar.

## 1.2.Nesnel

Nesne tarafından belirlenen, nesneye ait olan.

“Nesneyle ilişkili olan. Descartes’çı anlamda, kendini zihinde ortaya koyan her şey nesnedir. Bu anlamda gerçek olanla nesnel olanı birbirinden ayırmak gerekir. Nesnel olan zihinde kendini göstermekle birlikte herhangi bir gerçekliği karşılamayabilir. Dört başlı ve altı kuyruklu bir yaratık tasarlarım, benim bu tasarımı gerçek değildir ama nesnedir. Ancak nesnel olanı tam anlamında nesneyle ilgili saymak daha doğru olabilir, çünkü nesnel olan gerçekte öznenin bağımsız olandır” (Timuçin, 1994, s.185).

Nesnel gerçek, nesnelere ilgili ise, insanın dışında ve bağımsızdır. Kavramlar, düşünceler ya da yargılarla ilgili ise, bilginin kaynağı yani bilginin maddi temelidir. “Fikir (kavram, yargı) ya da teorinin nesnel değeri, pratikte kullanılma prosesüsünde düşünce ile objesi arasındaki uygunlukla, realitenin fikir ya da teoriye uygun olarak değişmesiyle ortaya çıkar” (Rosenthal ve Yudin, 1972, s.352). Nesnel, öznenin kendi içine karşılık olarak dış dünyayla, nesnelere ilişkilidir. Nesnel gerçekliği, bireysel bilinçten üstün tutan, genel bir bilince indirgeyen düşüncedir.

İdealist felsefi düşüncede, nesnel gerçeklik ile duyuşsal varolanı gösteren, belirleyen kavramdır. Nesnel ide şu şekillerde yorumlanır :

Megara Okulunun<sup>2</sup> düşüncesinde; şeylerin özü..., özel ideal realitedir ve duyuşsal varolanla hiçbir ilişkisi yoktur.

Monist<sup>3</sup> objektif (nesnel) ide teorisine göre; ideal dünya üzerinde belirleyici şekilde etkilidir. Platon’a göre; şeyler idelerle taklit edilir ya da ideler şeylerde varolmaktadır.

Hegel’de ideler ile şeyler arasında fark yoktur ve nesnel şeyler gelişmelerini mantık kategorileri olarak gösterir.

Yeni Platoncuların- Stoacıların<sup>4</sup> düşüncesi; ilk cevher, bütün duyuşsal dünya olarak ortaya çıkar. Bu dünya, nesnel ideal ilke sayesinde şekillenir.

---

<sup>2</sup> Megara Okulu: Sokrates’le Parmides öğretilerini birleştirmeye çalışan Sokratesçi okul.

<sup>3</sup> Monist: Tekçi, monizm; tek bir ilkeyi, özellikle yalnızca maddeyi ya da yalnızca ruhu gerçekliğin temeli sayan öğretisi.

<sup>4</sup> Stoacılık: Antikçağ Yunan felsefesinin kamutanrıcı ve özdekçi doğa öğretisi. Stoacılığın büyük ilkesi doğaya uygun davranmaktır. Bu ise, usa uygun davranmak, dolayısıyla insanın kendi kendine uygunluğu demektir.

Diyalektik materyalizm<sup>5</sup> düşüncesinde nesnel ide; ilk ilke değildir. İde maddenin yansımasıdır. Bu nedenle farklı sosyal bilinçlerde kaydedilen ve insanın zihni bakımından da nesnel olan idelerin varlığı kabul edilir.

Nesnel ide, her ne kadar maddi gerçekliği geliştirmek, değiştirmek gibi aktif etkide bulunursa bulunsun, aslında maddi gerçekliğin öznel bir yansıması olarak kalır.

### 1.3.Nesnellik

Nesnelerle ilişkisi olan ya da nesnenin kendisi olan fenomeni, durumu. Bir şeyin nesne olarak varlığını ifade eden kavramdır. Yalnızlık anlayışıdır.

İnsanın harekete dönüşmüş davranışları, insanların nesnelere iş görmesinden kaynaklanan nedenle nesneldir. Bu faaliyetler sonucunda da nesnelere yaratılmaktadır.

İnsanın zihnindeki nesnellik, maddi dünyadaki nesnelere yansır. Ya da insan zihnindeki nesnellikten bu dünyadaki nesnelere yansıttığı sürece söz edilebilir.

Hegel'e göre nesnellik yabancılaşmadır. Yani zihnin gelişme safhalarının ürünüdür. "Hegel'e göre, Objektivite, mutlak zihnin belirli gelişme safhalarındaki ürünüdür (yabancılaşmadır). Bundan ötürü, her objektivitenin, zihin, kavram ve idea'nın diğer bir varlığı olduğu kabul edilerek bertaraf edilmesi ve aşılması gerekir" (Rosenthal, Yudin, 1972, s.353).

### 1.4.Nesnelleşme

Bu kavram, insanın aktif güçlerinin ve yeteneklerinin nesne formuna geçerek belirli bir nesne yaratılması anlamına gelir. Bir nesnenin kendi varlığından, aktif duruma geçmesi ya da emek olarak kullanılması da nesnellikten çıkması olarak tanımlanır.

---

<sup>5</sup> Diyalektik Materyalizm (diyalektik özdek): Bilinçten bağımsız olarak varolan ve duyularla algılanarak bilinçte yansıyan tüm nesnel gerçekliği dile getiren felsefi kavram.

### 1.5.Nesnel Realite

Nesnel realite, insan zihni dışında varolan her şeydir. İnsan dışındaki maddi dünya, insan zihni dışında varolup, yansıtılan şeydir. Ama bu insan da diğer insanlar için nesnedir, nesnel realitedir. Kısaca bilme konusu olan her şeydir... Örneğin, nesnel dünyaya ait görülen, dokunulan, algılanan her şey -bir ağaç, bir insan vb.-uzay, zaman, doğa yasaları sosyo-ekonomik koşullar vb. gerçeklerdir. İşte bunlar insan bilincine yansıdıkları an nesnel realite olurlar.

“Nesnel gerçek deyimini gerçek deyimiyile anlamdaştır, nesnenin kendisi’ni dilegetirir, eşdeyişle bilme konusu olan her şey’dir ve teksözle dışımızdaki dünya’dır. Bu anlamda nesnel gerçek deyimini özdek deyimiyile de anlamdaştır, çünkü insan zihninin dışında varolan herşey özdektir. Her üç deyimde de (nesnel gerçek, gerçek, özdek) insan bilincinden bağımsız olarak insanın dışında varbulunan bütün şeyleri dilegetirir” (Hançerlioğlu, 1994, s.176).

Genel realite, farklı maddi nesnelere (objeleri), özelliklerini, zaman, mekan, hareket, kanunlar, sanat vb. kapsar. Bütün bunlar insan zihnine yansıdıkları gibi aynı, zamanda bağımsızdırlar da... Nesnel realite ise zaman, mekan, hareket, yaşam vb. objektif (nesnel) realite olarak meydana getiren maddenin özellikleri ve anlamlarıdır. Çünkü evren nesnel gerçek olarak vardır, bunlar insan bilincine yansır.



## 2.ÖZNELLİK

### 2.1.Özne

Bilen varlık; bilinci ve iradesi olan, aktif ve bilme gücüne sahip insan.

“Birey. Düşünen varlık. Düşünülen şey. Özne her şeyden önce tek bir bireydir, bir topluma katılan her kişiyi özne diye nitelendirmek gerekir. Özne, nesneyle eşanlı olarak da kullanılır. Sözü edilen her şey öznedir. ‘İnsanı ilgilendiren her şey bu küçük çalışmanın öznesidir’ dediğimde özne ‘nesne’ ya da ‘konu’ anlamına gelir. Öznenin en belirgin anlamı onun düşünülen nesneye karşıt olarak düşünen varlık olmasıdır. Her bilgi kuramı bir özne-nesne karşıtlığı üzerine kurulur ve özneye nesneye verdiği anlamlara göre bir açı oluşturur. Ülkücü bakış açıları özellikle özneye ağırlık verirler ve genelde öncesel bilgilerin ya da doğuştan fikirlerin varlığına inanırlar, buna karşılık gerçekçi bakış açıları bilgide belirleyici ağırlığın nesne de bulunduğunu öne sürerler. Özne, dilbilgisi açısından yüklem dayanağı olan şeydir” (Timuçin, 1994, s.199).

Özne, ilk kez Aristoteles<sup>6</sup> tarafından belli özellikleri olan, hal ve fiiller hazinesi olarak ele alınmıştır.

Materyalistler<sup>7</sup> nesneyi, nesnel dünya olarak öznenin bağımsız varolan, bilmenin konusu olarak ele alırlar.

Mekanik ve metafizik materyalistler; nesne ile özne arasındaki ilişkiyi, nesnenin özne üzerindeki etkisine dayandırır.

Özneller; öznenin bilmedeki aktif rolünü açıklamaya çalışırlar.

---

<sup>6</sup> Aristoteles: M.Ö. 384-322

<sup>7</sup> Materyalist: Özdek; bilinçten bağımsız olarak varolan her şey. Materyalizm; maddecilik, tüm gerçekliği maddeye indirgeyen ve madde dışında tözün varlığını kabul etmeyen öğretisi.

Öznel idealistler; özneyi bireyin, psişik faaliyetiyle öznenin birliği olarak görürler.

Nesnel idealistler; özellikle Hegel, özne-nesne ilişkisinin pratikteki rolü, öznenin sosyal konumuna göre belirlendiğini savunur.

İnsan, ister istemez kendi faaliyetinin nesnesine bağımlıdır. Öznenin faaliyeti, nesnel olarak hem kendi hareket sınırları açısından, hem de üretim düzeyi açısından şartlandırılmıştır. Özne, amacına ulaştınca, özne nesne değişikliğe uğrar..

## 2.2.Öznel

Özneyle ilgili, tek bir özne için geçerli, nesnel geçerliliği ve evrensel boyutu olmayandır.

“Tek kişi olarak özneyle ilgili olan da genel geçer anlamda özneyle ilgili olanı da öznel dir. Öznel olan aynı zamanda evrensel olarak geçerli olmayandır, tek kişinin ya da tek tek kişilerin ortaya koyduğu ama nesnel düzeyde bütün kişilerce benimsenmiş olmayandır. Evrensel düzeyde doğrulanamayan nesnel diye belirlenemeyecek, öznel olarak kalacaktır. Örneğin ruhbilim içebakış yöntemini kullandığı sürece öznel yargılar ortaya koymuştur, ancak laboratuara indikten ve bilimsel yöntemler kullandıktan sonra nesnellığe ulaşabilmiştir” (Timuçin, 1994, s.199).

Öznel olan, aynı zamanda ‘evrensel olarak geçerli olmayan’ anlamına gelir. Tek kişinin ya da tek tek kişilerin düşünceleri nesnel düzeyde herkes tarafından benimsenmeyendir. Evrensel boyutta doğruluğu kanıtlanamayan, nesneye dayandırılmayan şeyler ‘öznel’ olarak kalmaya mahkumdur.

Öznel, dışsal deyimine karşı içseldir; tümel deyimine karşı bireyseldir; doğal deyimine karşı anlıktır; özdeksel<sup>8</sup> deyimine karşı tinseldir<sup>9</sup> vb...

<sup>8</sup> Özdeksel: Özdekle ilgili, yani bilinçten bağımsız olarak varolan her şeyle ilgili

### 2.3.Öznel İde

Nesne olarak varlığı, insan bilincinin ürünü sayan düşünce. Nesnel gerçekliği, tek bir insan bilincine indirgeyen düşünceciliktir.

Öznel ide, tekbencilige gitme tehlikesinden kurtulmak için nesnel ideye yaklaşır. Hemen hemen bütün sofistler<sup>10</sup>- bütün şüpheciler-kuşkucular duyumların, nesnelere niteliklerini yansıttığı olgusunu kabul etmedikleri için nesnel ideye yaklaşır.

Descartes<sup>11</sup>'in metafiziği, nesneyi insan zihninin bir tasarımı sayarak tamamen öznel ideci bir öğretilerdir.

Hume<sup>12</sup>, nesnel gerçekliği yadsır ve O'na göre tek gerçeklik insan duyumlarından ibarettir.

Comte'un<sup>13</sup> ortaya çıkardığı olguculuk, algıları ifade eder. Onlara göre insana araçsız verilen tek bilgi, algılar ve duyumlardır. Bu da, nesnel dünyadan kopmayı, kendi bilincine kapanmayı, öznel ideye düşmeyi anlatır.

XX. yüzyılda ortaya çıkan Varoluşçuluk da belli bir öznel ideciliktir. Nesnel gerçekliği insan yaratır ve insansız düşünülemez. Varoluşçulara göre özgürlük, bireyin toplumdan sıyrılmasıyla, nesnel yasalardan kurtulmasıyla mümkündür.

Görülüyor ki öznel ide bilim dışıdır. Bilime karşıdır ve onu yadsır.

---

<sup>9</sup> Tinsel: Düşünen ruhla ilgili, ruhsal temele dayandığını öngören öne süren düşünce.

<sup>10</sup> Sofist: Şüpheci, İ.Ö. 5. yy'da Yunanistan'da parayla ders veren filozoflar. Sofizm, fizik dünyadan çok, insan sorunlarına ağırlık veren felsefe okulu.

<sup>11</sup> René Descartes: 1596-1650

<sup>12</sup> David Hume: 1711-1776

<sup>13</sup> Auguste Comte: 1798-1857

## 2.4.Öznellik ve Öznele Realite

Varolan her şeyin, düşünen bir özneye, ona gerçeklik ya da değer veren bir bilince göre, gerçeklik ve değer kazanmasıdır.

Öznellik; öznel olanın, nesnel olan karşısında öncelikli olduğu, nesnel verilerin dışındaki verileri geçersiz saydığı bir öğretilerdir. Her türlü nesne ve nesnel olanı, özneye, öznele indirgeyen anlayıştır.

Öznel anlayışta nesne, öznenin bir ürünüdür. Temelde dış dünyadaki varlıklar öznenin varlığına indirgenir ve hemen her alanda yargılar, bireysel ve sübjektif olur. Örneğin güzellik-çirkinlik, doğruluk-yanlışlık, iyilik-kötülüğün ölçütü öznel, bireyseldir gerçek nesneye dayalı değildir; keyfe bağlıdır ve kişiden kişiye değişebilen bir yargıdır. Bu nedenle özneliliğin kaçınılmaz sonucu tekbencilik<sup>14</sup> olarak karşımıza çıkmaktadır.

---

<sup>14</sup> Tekbencilik: Sadece bireysel benin varlığını tanıyan aşırı idealizm, solipsizm.

## İKİNCİ BÖLÜM

### İNSAN ÜZERİNE

#### 1.İNSANIN YAŞAMI ÜZERİNE

##### 1.1.İnsanlaşma Süreci

İnsan, maddenin en gelişmiş ürünü, yeryüzünün en gelişmiş hayvanıdır. Ama toplumsallaşması, alet yapması, bunları düzenli olarak kullanması, varolan nesnelere bu aletler yardımıyla kendine uygun hale getirmesiyle hayvanlardan nitelikçe ayrılır.

İnsanlaşma süreci, dünyadaki diğer süreçlerle bağlamlılık halindedir. İnsanlar düşünmeye başlamadan önce maddi gereksinmelerini gidermek amacıyla faaliyette bulunmuşlardır ve her geçen gün yeni aletler, araçlar geliştirmişlerdir. “İnsanlık tarihinin kökenini oluşturan maddi malların üretimi, alet kullanma dönemi, insanlaşmanın başlangıcı olarak alınmaktadır” (Teber, 1982, s. 110). Bu dönemden sonra, alet olmadan da, insanın yaşamı, hayvanlardan nitelikçe ayrılmaya başlamıştır.

Marx<sup>2</sup>, “...insanların kendileri kendi geçim kaynaklarını üretmeye başlar başlamaz, kendilerini hayvanlardan ayırt etmeye başlamışlardır..., ... insanların ilk tarihsel işi, insanları hayvanlardan ayıran ilk iş, insanların düşünmeleri değildir. Kendi geçim araçlarını üretmeye başlamışlardır... demiştir” (Teber, 1982. s.110).

Çalışma, insanların doğadaki nesnelere dönüşüme uğrattığı, kendine yararlı hale getirdiği, bilinçli ve amaçlı bir faaliyettir. Marx çalışma konusunda “... insanın doğa ile kendisi arasındaki madde alışverişini kendi faaliyeti ile sağladığı, düzenleyip denetlediği bir süreçtir. İnsanın doğadaki nesnelere karşısına bir doğa gücü olarak

---

<sup>2</sup> Karl Marx: 1818-1883

çıkar; beden gücünü temsil eden doğal güçlerini, kollarını, ayaklarını, kafasını ve ellerini doğadaki nesnelere kendi yaşamı için kullanabileceği bir biçime sokabilmek amacıyla harekete geçirir. Bu hareket sayesinde kendi dışındaki doğayı etkileyip onu değişime uğrattırırken, aynı zamanda kendi doğasını da değiştirir. Kendi doğası içinde uyuklayan güçleri geliştirir; bu güçlerin birbiri üzerindeki etkilerini egemenliği altına alır...” demiştir. Engels<sup>16</sup>, çalışmanın, insanı hayvandan ayıran temel özellik olduğunu belirtirken. “... O, her insan yaşamının birincil ve öyle temel koşuludur ki, belli bir anlamda insanı çalışma yaratmıştır” (Teber, 1982, s.110) der.

İnsanlaşma sürecinin kökeni milyonlarca yıl öncesine kadar uzanmaktadır. Kuşkusuz bu süreç üzerindeki gizlerin tümü çözülmüş değildir. Ancak her geçen gün yeni bilgi birikimleri sağlanmakta, bilinmeyen bölümler aydınlanmaktadır.

İnsanlaşma sürecinin ilk aşamalarında, çalışma ve amaçlı faaliyetler henüz yoktur ya da çalışma henüz içgüdüsel bir niteliktedir. Bu dönemde, canlıların yaşamındaki yönlendirici güç, hemen hemen sadece biyolojik ilişkiler ve biyolojik yasalardan oluşmaktadır. Sonraki aşamalarda, toplumsal ilişkilerin belirginleştiği gözlenmekte, biyolojik güçlerle diyalektik etkileşim oluşturulmaya başlanmaktadır. Bu dönemlerde temel yönlendirici güç biyolojik ilişkilerle koşulludur. Fakat, doğada yeni ve tarihsel bir güç kaynağı olarak toplumsal gereksinimler, ilişkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde ise, daha önce bahsedilen toplumsal ve biyolojik ilişkilerin diyalektiği, giderek evrimin temel yönlendirici gücünü oluşturmaya başlamıştır. Toplumsal-biyolojik ilişkiler birliği, insanlaşma sürecinde, evrelerde, birbirleriyle çeşitli oranlarda etkileşip, diyalektik oluşturmaktadırlar.

“Evrim düzeyi yükseldikçe, toplumsal ilişkilerin, biyolojik etkenleri aşarak, fakat gene de onlarla birlikte ve diyalektik etkileşim halinde, insanlaşma sürecini yönlendirdikleri saptanmaktadır” (Teber, 1982, s. 112).

---

<sup>16</sup> Friedrich Engels: 1820-1895

## 1.2.İnsanın Kendini Bilmesi

Felsefe araştırmalarının ulaşmak istediği en üst nokta, erek, kendini-bilme üzerinedir. En kuşkucu düşünürler bile kendini-bilme zorunluluğunu yadsıyamamışlardır. “Kuşkucular, nesnelere doğası ile ilgili tüm genel ilkelere güvensizlik duymuşlardı; ama bu güvensizliğin amacı yalnızca yeni ve daha güvenilir bir araştırma biçimi bulabilmektir” (Cassirer, 1997, s. 15).

Kuşkucular, dış dünyanın nesnel varlığını ve kesinliğini yadsıyarak ortadan kaldırıp, insanın tüm düşüncelerini kendi varlığı üzerine yoğunlaştıracadığını umarlar. Bunun kendini-bilmenin ilk önkoşulu olduğunu ileri sürerler. Montaigne<sup>17</sup> bu konuda “Dünyada en önemli şey, kendi olmayı bilmektir” (Cassirer, 1997, s.15) der. Ama bu içebakış yöntemi, kuşkucu düşünceler karşısında güvencesi olan bir yaklaşım değildir.

Modern felsefe, insanın kendi varlığının kanıtının ele geçirilemez ve tartışılamaz olduğu ilkesiyle başlar. Bu Descartes’çı ilke, ruhbilimsel bilginin gelişmesiyle güçlkle pekişmiştir.

Günümüzde genel düşünce yine karşı kutba doğrudur. Modern ruhbilimler böyle bir yöntemin, yani içebakış yönteminin kuşku götürür olduğunu ileri sürerler. Onlara göre bilimsel ruhbilime tek olanaklı yaklaşım, nesnel yaklaşımdır. Ancak bu da başarısızlığa uğrar. Bu bizi olması muhtemel yanılđılara karşı uyarabilir; ama insan ruhbiliminin tüm sorunlarını çözemez. İçebakış yöntemi bireysel deneylerle kavranabilen az bir bölümünü açıklar. Tüm insan davranışlarını, olaylarını kapsayamaz.

Aristoteles; “Bütün insanlarda doğadan bilme isteği vardır. Bunu bize duyularımızdan aldığımız hoşlanma da gösterir. Çünkü duyularımız yararları bir yana, kendileri için de sevilirler. Aralarında en çok sevileni, görme duyusudur. Görmeyi yalnız bir eylemde bulunmak üzere iken değil, hiçbir şey yapamayacağımız zaman da başka her şeye yeğ tutarız. Bunun nedeni, bütün duyular içinde en çok görmenin bizim bilmemizi sağlaması ve nesnelere arasındaki ayrılıkları ortaya çıkarmasıdır.

<sup>17</sup> Michel de Montaigne: 1533-1592

...

Aristoteles'e göre, ...insan bilgisinde olduğu gibi, doğada da yüksek olan biçimler (formlar), daha aşağı olan biçimlerden doğar. Duyular, algı, bellek, imgelem ve us ortak bir bağla birbirlerine bağlanmıştır” (Cassirer, 1997, s.16-17).

Eğer bu biyolojik görüşü benimseseydik, insan bilgisinin ilk aşamaları yalnız dış dünya ile ilgileneceğini benimsemiş olurduk. İnsan fiziksel çevresine bağımlıdır. Kendini dış koşullara uyarlamazsa yaşayamaz. İnsanın kültürel ve düşünsel ilk adımları, çevresine bir tür düşünsel uyum edimleri olarak anlatabilir. Bu dışadönük görüşe katılan ve tamamlayan içedönük bir yaşam görüşü buluruz. Kültürel gelişimi incelediğimizde, gittikçe içedönük görüşün öne çıktığını görürüz.

Sokrates'in<sup>18</sup> insan anlayışı; ‘fiziksel nesnelere, nesnel özellikleri yardımıyla tanımlanabilir. Ama insan ancak bilinçliliği aracılığıyla tanımlanabilir ve betimlenebilir’ şeklindedir.

“İnsanı anlamak için, onunla gerçekten karşılaşp yüz yüze gelmek zorundayız. Bu nedenle Sokrates felsefesinin ayırıcı özelliği, yeni bir nesnel içerik değil, düşüncenin yeni bir etkinliği ve işlevidir. Sokrates'e değin düşünsel bir monolog olarak kavranılmış olan felsefe, Sokrates'te bir diyaloga dönüşmüştür” (Cassirer, 1997, s.19).

Stoacı insan<sup>19</sup> anlayışının en önemli yönü, insanın doğa ile bir uyum duygusu vermesi ve insanın doğadan ahlaksal açıdan bağımsız olduğunu onaylamasıdır. Stoacı düşüncede insan, kendini evrenle yetkin bir denge içinde bulur ve bu dengenin hiçbir dış güç tarafından bozulmaması gerektiğini bilir. Doğru düşünmek, iyi yaşamının tek doğru ölçüsü doğa ölçüsüdür. O halde, doğa gibi davranmalı ve ona asla karşı konulmamalıdır.

---

<sup>18</sup> Sokrates: İ.Ö. 470-400

<sup>19</sup> Stoacı İnsan: Panteist, maddeci ve hep tanrıci; ahlak açısından acıları yenerek ve isteklere egemen olarak mutlu olma ilkesiyle hareket eder.



### 1.3.İnsanın Aklı

Akıl, insanın doğayla ve diğer insanlarla bağ kurmasını, nesnelerin kavranması ve insanın kendi için yararlı hale gelmesini, sağlar. “Akıl, doğayla, hesap kitap dünyasıyla paralel çalışır, onlarla iyi anlaşır, bunun için de onları kullanır” (Demirel, 1997, s.36).

Akıl, insanda gören gözdür. Ancak insanı eyleme geçiren her zaman akli değildir. İnsanlar genelde çıkarlarına uygun yolu ararken akıllarını kullanırlar. İnsanlar arası ilişkilerde, pratik işlerde iş görür fakat duyarlılık gerektiren durumlarda akıldan söz etmek pek mümkün değildir.

“İnsanın varlık yapısı bir bütün olduğundan, her eylem ve düşüncede bu bütünün gereğini yaşar. Yalnız bu yaşayış özgün kişilerin özelliğidir. Akıllılar, yalnızca akıllı olmayı boş değer bilenler ise, dünyayı robotlaşan insanlar dünyası haline getirme çabasında olduklarının ayırımında bile değildirlere” (Demirel, 1997, s.37).

### 1.4. İnsanın Kendini Aşması

Yaşam, içinde deneyimler, birikimler bulunan, mutluluk bulunan bir amaçtır. Bir gerçeği, olguyu yakalamak ve yaşamak, onlarla yeni amaçlara yönelmek, yeni yollar açmak demektir. Her aşama, yeni hedeflerin ilk basamağıdır; ulaşılan her amaç, insanın evrensel akışı içinde bir basamaktır.

“Bilindiği gibi insan düşüncesi maddesel evrim ve üretimin en yüce değerdeki ürünüdür... Düşünce, içinden çıktığı maddenin önemli bir yansımasıdır. Diyalektik felsefeye, işte bu kavram ve olguya dayanarak, insanın kendini aşması, kendini yenileme felsefesi diyoruz” (Gürel, 1993, s.140).

## 2.İNSAN VE DÜNYASI

### 2.1.İnsanın Dünyadaki Yeri

Politika, düşünce ve sanat alanı içinde yüzyıllar boyu süren insanın dünyadaki yeriyle ilgili soruya farklı yanıtlar bulunmuştur. Doğada, varolan her şeyin kendini oluşturan süreçte, kendi varlık yapısı içinde, en geniş anlamı ile gerçekleştirmek zorunda olduğu bir işlevi vardır.

İnsanın kökü doğadadır. Doğaya bağlayan, onun toplumsal örgütlenmeleri, gelişmesi, medeniyeti, konuşması, iletişimi, beslenmesi değildir. İnsan, kendi ürettiği araçlara giderek daha bağımlı hale gelmekte, onları sürekli kullanma gereksinimi duymakta ve böylece doğadan uzaklaşmaktadır.

İnsanın anlaşılması, yaşama ortamının bilinmesine bağlıdır. Bu sadece üretim-tüketim ortamı olmayıp; düşünme, yaratma gibi eylemlerinin de bulunduğu ortamdır. Bu nedenle yaşama ortamı, insanın biçimlendiği yerdir ve buradan bağımsız değildir, düşünülmemelidir. Sürekli değişen gelişen yasalara sahiptir. İnsan, kendini geliştirdikçe daha geniş alanlara sahip olur, hatta evrenselliğe ulaşabilir. Bunun da en güzel örneği, sanattır. İnsan, varolanla yetinmeyen bir varlık olduğu için, yaşama alanını sadece doğal ortam olarak görmek çok dar bir görüş olur. Doğadan bağımsız olmayan insan, yine doğası gereği kendini aşmayı dener. Başlangıçta yaşamını doğanın kurallarına göre sürdürmüş, geliştikçe doğayı kendi hizmetine almış durumdadır. Doğal ortamda somut varolanlar, nesnelere, olaylar vardır. İnsan bu ortam içinde, düşünme ve bilgi edinme, bilgi üretme yeteneklerine sahip yaşayandır.

“Doğal kurumlar(?) arasında kendini bağımsızmış gibi gören insan, gene bu doğal ortamın dürtüleriyle kendini aşmaya başlar. Bu atılımla çevresine katkıda bulunur” (Eyüboğlu, 1979, s.17).

İnsan, doğayı kullanarak yenilerini katan, üreten varlıktır. Üretim, emeğin somut olarak ortaya konmasıdır. Üretimden farklı olarak yaratım, insanın diğer canlılardan

ayıran özelliğidir. Varolanlardan hareketle, olmayan bir şey yapmaktır. “Hangi türden olursa olsun, bütün yaratmalar, bir doğal birikimi gerektirir. Yaratma eylemi insanın doğadan aldığı izlenimlerin birikimiyle oluşan yeteneklerin bir başarısıdır” (Eyüboğlu, 1979, s.52).

İnsanın kendini bilmesiyle başlayan yaratım, yeni bir şeye yer bulma eylemidir. Bu yeni şeyler de kuşkusuz bir bilgiden, daha önceden edinilmiş bilgilerden kaynaklanır.

“Doğal ortamdan alınan izlenimler, düşünme teknesinde yoğrulur, mayalanır, yeni bir biçime girer yaratma türüne göre şiir, öykü, resim, yontu, bilim yapıtı oluverir” (Eyüboğlu, 1979, s.56).

## 2.2.İnsan ve İlişkileri

İlişki, düşüncenin öznel ve nesnel çağrışımını anlatmak için kullanılır. İnsan tüm algılarını izlenim olarak çözmeye çalışır. Düşünce de izlenimlerin zayıf imgeleridir.

Duygu ve düşünce arasındaki fark herkes tarafından kolaylıkla ayırt edilebilir. Algılar, yalın ve karmaşık olarak ayrılır. Yalın algıların ayrımı yoktur; karmaşık algılar ise, bir bütündür ama bölümlenebilir. Örneğin, bir elmada renk, tat, koku, biçim vb.

İzlenimler, duyum ve derin düşünme izlenimleri olarak iki türdür. Duyular yoluyla alınan bir izlenim, bittikten sonra düşünce olarak devam eder, düşünce her geri dönüşünde istek, korku, umut gibi başka izlenimler oluşturur. İzlenimden düşünce, düşünceden yeni izlenim ve düşünceler doğar. “Öyle ki derin-düşünme izlenimleri yalnızca onlara karşılık düşen düşüncelere önseldirler; ama duyumunkilere sonsaldır ve onlardan türerler” (Hume, 1997, s.50).

David Hume, ilişkileri, andırım, özdeşlik, uzay ve zaman, nicelik ya da sayı, aykırılık, nitelik, neden-etki ilişkileri olarak tanımlamaktadır.

İnsanı ele aldığımızda;

insan-doğa: insan doğanın bir parçası, insan doğadan hareketle tanımlanabilir,

insan-nesne: insan nesnenin üreticisi, gözlemci ya da kullanıcısı,

insan-canlı: birlikte yaşayan, ondan yararlanan,

insan-insan: yine birlikte yaşayan, iletişim kuran,

insan-kendisi: kendini keşfeden, geliştiren, şartlar sağlayan şeklindedir.

İnsan-çevre iletişimde, çevre sözcüğü aslında, insanın insanlarla, insanın canlı ve cansız tüm varolanlarla ilişkilerini anlatır. Buna göre, çevre canlılar ve cansızlar arasındaki karşılıklı etkileşimlerle bir bütünlük oluşturur. Bu tanımlara göre insan-çevre ilişkisinde;

“-insanın diğer insanlarla olan karşılıklı ilişkilerini, insanların bu ilişkiler sürecinde birbirlerini etkilemesini,

-insanın kendi dışında kalan tüm canlı varlıklara, yani bitki ve hayvan türleri ile olan karşılıklı ilişkilerini ve etkileşimini,

-insanın canlılar dünyası dışında kalan, ama canlıların yaşamlarını sürdürdükleri ortamdaki tüm cansızlarla, yani hava, su, toprak, yer altı zenginlikleri, iklimle olan karşılıklı ilişkilerini ve bu ilişkiler çerçevesinde etkileşimini anlatır” (T.İ.S.K.,1992, s.13).

İnsan-çevre ilişkisini belirleyen faktörler;

Kozmik faktörler; insan dışında, tüm canlı ve cansız mekan, zaman, yaşam, ses, ışık gibi enerji türleri; yeryüzü bileşenleri, yani hava, su, toprak; canlılar olarak da tek hücreli canlılar, hayvanlar ve bitkileri içermektedir.

İnsani faktörler; insanın tüm özelliklerini içine alan etnik gruplar, kabileler, aileler, bireyler; insan vücudu ve sistemleri, akıl, algı, grup ve bireysel davranışları içermektedir.

Kültürel faktörler; insanın yarattığı tüm eylem biçimleri, zeka, anlama, ifade etme, eğitim, araştırma, bilgi, iletişim gibi faaliyetler; dinlenme, sağlık, temizlik, beslenme, giyinme, barınma gibi rahatlık kavramları; nüfus organizasyon, yönetim, kural, koruma, para gibi denetim elemanları; ticaret, tarım, inşaat, ulaşım, enerji gibi üretim elemanları; kuram, varsayım, gözlem, ilke, standart, ideoloji gibi kavramlar; aile, gelir grupları; meslek, sosyal ve politik gruplar gibi örgütsel faaliyetler; simge, malzeme, sistem ve parçaları, araç-gereç, ekipman gibi nesnelere kapsamaktadır.

“Çevrenin, kozmik, insan ve kültürel bileşenleri doğal bir eko-denge içindedir. Bu bileşenlerin sürekli etkileşimi, ancak algılama, düşünme, anlama, öğrenme ve karar verme gibi psikolojik süreçler aracılığıyla olmaktadır” (Çakın, 1988, s.3).

### 2.3.İnsanlaşma Sürecinde Bilincin Gelişimi

Diyalektik materyalist dünya görüşüne, göre bilinci madde, nesnel gerçek belirler. İnsan dışında, insandan bağımsız olarak varolan madde, düşüncenin, bilginin kökenini oluşturur. İdealist düşünce,<sup>20</sup> buna ters bir düşünceyi benimser.

Madde, insandan, insan bilincinden bağımsız varolan, algılanabilen, bilinç tarafından imgeleştirilip yansıtılabilen, nesnel gerçeği kapsayan felsefi kategori olarak tanım bulabilmektedir. Kuşkusuz sözü edilen madde, insan bilgisinin, bilincinin, düşüncesinin temelini oluşturmaktadır.

Bilginin, bilincin temelini oluşturan madde hakkında bilinenler sürekli olarak gelişmektedir. Günümüz bilgi düzeyinde madde, katı, sıvı, gaz, plazma ve çekirdek alanları biçimlerindedir.

“Madde, ancak devinim içinde tanımlanabilmektedir. Devinim, maddenin var oluş biçimidir. Madde ve devinim, birlikte, birbirlerinden ayrılmayan bir bütün oluşturmaktadırlar. Devinim, en yalın biçimde, değişim olarak tanımlanabilmektedir. Bu, doğadaki tüm süreçlerdeki değişimleri kapsamaktadır. Devinim görünüş biçimleri,

<sup>20</sup> İdealist Düşünce: İdealizm; tüm varlığı düşünceye indirgeyen ve düşüncenin dışında tüm nesnel gerçekliği ya da maddi gerçekliği yadsıyan öğretilerin genel adı.

mekanik, fizik, kimyasal, biyolojik ve toplumsal gibi kimi göreceli temel tiplere ayrılır. Ya da devinim türleri, genel biçimlerine göre, inorganik, organik-biyolojik ve toplumsal devinimler olarak tanımlanırlar. Kuşkusuz tüm devinim biçimleri görecelidir ve birbirleriyle diyalektik etkileşim halindedirler” (Teber, 1982, s.230).

Bilinç, uzun bir inorganik evrim sonunda, çalışma ve toplumsallaşmanın uzantısında oluşan maddenin, insan beyninin bir işlevi, ürünü, sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Nesnel gerçeğin, insan beyninde yansımalarının, insanın tinsel faaliyetlerinin tümü olarak tanımlanmaktadır. Bilinç, maddenin bir özelliğidir; fakat bilincin kendisi madde değil, nesnel gerçeğin yansımasıdır ve bu nesnel gerçeğe bağımlı olan bir yansımadır. Bilinç, insanın tüm eylemlerini amaçlı, planlı faaliyetlerini belirleyen çalışmanın tarihsel bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu koşullarla oluşan bilinç, temelinde somut yaşam koşullarını barındırır. Yani toplumsal bilinci, toplumsal somut koşullar belirler. Bilinç, toplumsal maddi yaşam koşulları ve toplumsal varlık üzerinde şekillenir. Doğal imkanlar, üretim, üretim ilişkileri, teknik düzey, vb. insanın toplumsal maddi yaşamını biçimlendirir ve bunun üzerinde toplumsal varlık olan insanı geliştirir.

“Toplumsal bilinç, doğanın, toplumsal olayların bir yansımasıdır. Fakat, insanlar çalışmalarıyla doğayı yalnızca değişikliğe uğratmakla kalmazlar; aynı zamanda onu özümsemeye de uğraşırlar. Bu süreç içinde, dış dünya, doğa ve toplumsal ilişkiler bilinçte yeniden üretilirler; ve gerek toplumsal bilincin tümünde, gerekse bunun göreceli özgün bölümlerinde yeniden yansıtırlar...

Toplumsal bilinç genel olarak din, sanat, ahlak, ideoloji, hukuk v.b. gibi özgün bilinç bölümlerini içermektedir...” (Teber, 1982, s.232).

## 2.4.İnsanlaşma Sürecinde Sanatsal Bilincin Gelişimi

Sanat, toplumsal bilincin en eski biçimlerindedir. İnsanın, paleolitik çağdan itibaren, yavaş yavaş gereksinim duydukları aletleri nasıl yapacaklarını, bunun yanı sıra sanat yapıtlarını da nasıl yapacaklarını öğrenmişlerdir.

Doğaya üstünlük kurmaya çalışan insan, nesnelere yeni biçimler vererek onlara hakim olma çabasındadır. Bu çaba, insanın insan olma özelliği, kendi kendini yaratma yeteneği kazandırmış ve ilk ürün alet-araç olarak ortaya çıkmıştır. İnsan araçsız, araç insansız düşünülemez, işte sanatın başlangıcı insanın araç yapmasıyla başlar ve insan araç yaparak sanat yapma yetkinliğine ulaşır.

Çalışma, insanın yaratıcı yeteneklerini yetkinleştirmiş, düşünce yeteneğini geliştirmiş, duyguların farklılaşmasını sağlamıştır. Bu sayede ‘nesnelere inceleme’ ve ‘yeniden üretme’ yeteneği doğmuştur. Binlerce yıllık çalışma faaliyetlerinin sonunda sanat, dış dünyanın estetik düzeyde kavranılmasının bir biçimi olarak, insanların yaratıcı imgelemine, fikirlerini ve duygularını nesnelere halinde somutlaştırma olanağı sağlamıştır.

“Sanatın karşıladığı gereksinim, güzellik gereksinimi, insanlara mutluluk veren nesnelere yaratılması gereksinimidir. Bu gereksinimin kendisi de insanların yaratıcı faaliyet biçimlerinden biri olarak sanatsal yaratıcılığın gelişmesiyle birlikte gelişmiştir. Sanatsal yaratıcılık, dünyanın insan tarafından yaratılmasının özgül bir biçimi olan özgül estetik yetenekleri, işlenmiş estetik duyguları beğenileri değerlendirmeleri, deneyimleri ve fikirleri gerektirmektedir” (Teber, 1982, s.274).

İnsanların, mağaradan çıkıp, düzenli evlerde, giderek kentlerde yaşamaya başlama sürecinde toplumsal ayrışım belirginleşmeye başlamıştır. İşbölümü, fiziksel-düşünsel emek, kent-kırsal bölge olarak bölünmeye yönelmiştir. Bu evrensel devrim içinde sanat yapıtları da mağara duvarlarından gün ışığına çıkmaya başlamıştır. İnsanlar tarihlerinde ilk kez kendilerini insan olarak, yaşamın, çalışmanın, üretimin öznesi olarak algılamaya ve üretilen sanat ürünlerinde kendisine de yer vermeye başlamıştır. Bireysel

ve toplumsal olaylar, törenler ayrıntılarıyla sergilenmiş, tüm bu gelişmeler uzantısında doğaya kaba öykünmeler bırakılmış, ileri bir soyutlama başlamıştır. Doğadaki nesnel yerlerini, sembolik işaretlere, simgelere bırakmış, bu dönemde, tek renkli, stilize şematik figürler ortaya çıkmıştır.

Bugün, insanlaşma sürecinin başlarında yapılan sanat yapıtlarının yankıları sürmektedir ve buzul çağı insanının estetik bilincinin yorumlanmasında zorluk çekilmektedir. Bunlar insanların nesnel dünyayı, kendi toplumsal ekonomik yapılarına uygun olarak algılamalarının, irdelemelerinin, imgeler halinde yansıtılmalarının ürünüdürler.

“İnsanlaşma süreci içinde üretilen ilk sanat yapıtları, çalışmanın, toplumsal bilincin belli tarihsel aşamalarında ortaya çıkmaya başlamış; ve ancak bundan sonra, insan-doğa ilişkileri içinde, yaşamın estetik düzeyde özümlemesi söz konusu olmuştur.

Toplumsal bilincin, soyutlama yeteneklerinin, düşünmenin, konuşmanın ve nesnel dünyayı estetik düzeylerde algılayıp, imgeleştirip, yansıtmanın, kökeninde amaçlı planlı çalışma vardır” (Teber, 1982, s.310).

Sanatın temelinde, insan emeği vardır ve hiçbir zaman günlük yaşamdan, çalışmadan soyutlanmamıştır. “Sanat, ilk başından beri, çalışmanın, doğayı irdelemenin, soru sormanın, dönüşüme uğratmanın bir biçimi olarak şekillenmiş ve toplumsal bilincin evrimine yöndeş bir gelişim sürdürmüştür” (Teber, 1982, s.310).

Doğaya öykünerek benzerini yapmaya çalışmak, bu yolla ürün artırmak, yaşamı güvenceye almaya duyulan gereksinimler, sanatın oluşmasına neden olan koşullardandır. Tarihsel süreç içinde, işbölümünün artmasıyla, toplumun kendi bağımsız alanları ve yasallıkları gelişmiştir.

Bu süreçte nesnel dünyanın gizli güçlerini tanıyabilmek, aralarındaki yasallıkları yakalamak, diğer insanlara tanıtmak, ulaştırmak onları eğitmek çabası sanatın temel konularını oluşturmuştur. Nesnel gerçeklerin, estetik yöntemlerle elde edilme çabası,



böylece elde edilen kazanımların pratik yaşama aktarılması, günlük yaşamı zenginleştirmiştir.

“Toplumsal iletişimi sağlama ve eğitme, sanatın amaçları arasındadır. Yazının evriminin resimden kaynaklanması, sanatın bir iletişim ve eğitim aracı olarak etkinliğini sergiler.

Bütün bunların ötesinde, her sanat yapıtı, güzellik duygusunun, estetik bilincin yeniden üretimini koşturmuştur” (Teber, 1982, s.311). “Hepimiz şiir, resim, müzik gibi konularda tecrübe sahibiyiz, bu şeylerin ne olduklarının temel dayanağını söylemiyorsak (-ki eminim söylemiyoruz), en azından onları tanıyabiliriz. Yapılan bir iddiaya göre; insan tecrübesi yanılmaya uygundur, fakat asla onay için, varsayım için uygun değildir” (Wollheim, 1980, s.3).

Çağlar boyunca insanlar verdikleri sanat ürünlerinde, nesnel dünyayı yansıtmakla kalmayıp, konuları değerlendirmişler, tartışmışlar, yargılamışlardır. İlk sanat ürünlerinde sadece estetik yönelimin ağırlıkta olduğunu söylemek imkansızdır. Tarihsel gelişim sürecinde, gelişen ve değişen toplumsal bilinç, insanları tarihsel açıdan geliştirmiş, inançlarını etkilemiş, estetik duyguların kaynağını oluşturmuştur. Fakat bu süreçte, ortaya koydukları estetik ürünlerde, kendi kişisel varlıklarının hatta içinde buldukları toplumların sınırlarını aşmışlar, diğer insanların, inançlarını, davranışlarını ve estetik duygularını etkilemişler, bunları yeniden şekillendirmişlerdir.

### 3.İNSAN VE SANAT

#### 3.1.Bilen Bir Varlık Olarak İnsan İnsan ve Bilgi

İnsan sosyal bir varlıktır. Öğrenmek için sürekli etkinlik içindedir. Yaşamını sürdürebilmesi ve gereksinmelerine cevap verebilmesi için bilgiye ihtiyacı vardır. Aynı zamanda sosyal yaşamda ve insanın doğaya ve evrene egemen olmasında da bilginin önemi büyüktür.

Emile Bréhier'e<sup>21</sup>e göre bilgi; nesnenin yüzeyinde dolaşmaz; bilgi, varlığın içinde ve derinliğindedir. Varlıkla bütünleşmemizi sağlayarak, bizi gerçeğe götürür. Bilgi insanın insan olmasını sağlar. Bréhier'e göre birbirine bağlı iki türlü bilgi vardır:

“Bilgi, iç yaşamımızın mükemmelleşmesini, varlığımızın değişmesini ve gerçeğe yükselmemizi sağlayarak, insanın sosyalleşmesine hizmet eder.

Bilgi, aynı zamanda insanların nesne, olay ve ilişkileri anlamasına hizmet ederek nesne ve olaylar üzerindeki gücünü artırır. Böylece bilgi, insan-doğa mücadelesinde insanın egemen olmasını ya da insan-doğa dengesinin kurulmasını sağlar” (Armağan, 1974, s.8).

Materyalizm-natüralizm bilgi kuramında; tinselliğe karşı çıkış şeklinde görülen materyalizm, her şeyin temelini maddeye bağlar. Oysa, tinselci hareket zihni temel kabul eder. Materyalizm ruhun varlığını kabul etmez, her şey maddidir, böylece düşünce ikinci derecede bir veridir.

Dogmatik materyalizm, insan bilgisini doğanın, doğa bilgisinin bir uzantısı olarak kabul eder.

Diyalektik materyalizm, aklın kaynağını maddeden hareketle açıklamaya çalışır.

---

<sup>21</sup> Emile Bréhier:1876-1952

Natüralizm<sup>22</sup> de, doğaya ağırlık veren materyalizmden başka bir şey değildir.

İdealizm ve önsel<sup>23</sup> bilgi kuramı; bilgilerin, gerçeğe ulaşacağını savunan bir düşünce akımıdır. Realizm<sup>24</sup>, bilgilerin tabiatı ve değeri üzerinde durur. Oysa materyalizm, varlığın tabiatı üzerinde durur. Materyalizme göre bütün gerçekler maddidir. Bu nedenle spiritüalizme karşıdır. Spiritüalizm (tinselizm) doğru olan gerçeğin tinsel olduğunu savunur. Oysa realizm idealizme karşıdır.

“1. Nahif Realizm: Nesnelerin gerçek maddesiyle bizim ‘spontane’ olarak yaptığımız ‘representasyonlar’ arasındaki özleştirmedir. Madde simgeler bütünüdür (Bergson)

1.Tinsel Realizm: düşünce yoluyla keşfettiğimiz basit matematiksel gerçekler, insan düşüncesinden önce kendiliğinden var olan gerçeklerdir. Bu görüş çağdaş filozoflar tarafından tekrar ele alınmıştır. Örneğin Husserl’in olaybilimselciliği ve Wittgenstein’in mantıki pozitivismi...

2.Özdeksel Realizm: (Hume, Sartre) nahif realizmi doğrulamaya çalışır” (Armağan, 1974, s.21).

“Düşüncede gerçeklik, ülkücülüğe karşıt olarak özne-nesne ilişkisi içinde nesneye ağırlık vermekle başlar. Buna göre hiçbir öncesel bilgiye sahip olmayan zihin, ancak duyular yoluyla dış dünya bilgisini alma yeteneğine sahiptir. Aristoteles’le başlayan bu eğilim, tümelleri şeylerden bağımsız sayan ortaçağ öğretisinden geçip daha çok deneyci İngiliz filozoflarında, özellikle de Locke’da anlatımını bulur. ...Gerçekçilikle doğalcılığı ayıran başlıca nokta, gerçekçiliğin nesneye yorum getirmekten kaçınmayışıyla belirgindir, oysa doğalcılık, özneyi ortadan kaldırmak

<sup>22</sup> Natüralizm: Her olayı doğa yasalarına indirgeyen görüş.

<sup>23</sup> Önsel: Deneyden önce olan; sonra olan anlamındaki sonsal deyiminin karşıtıdır.

<sup>24</sup> Realizm: Zihnimizden bağımsız olarak gerçekliğin bilgisini varsayan ve bu bilgiyi düşünce ve sanat için çıkış noktası olarak belirleyen öğretisi.

istercesine gerçeğe uyarlılık peşindedir. Gerçekçilik, insanla ilgili açıklamalarda duygu abartmalarından kaçınma eğilimi ortaya koymakla da duyguculukla karşılaşır” (Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s.704).

Gnostisizm<sup>25</sup> bakımından bilgi; insan, bilgisinin taşıyıcısı ve yaratıcısıdır ve bilgi ile yaratıcı olan insan arasında sıkı bir bağ vardır. Bilgi teorisi, bilgi fenomenini, varlık koşullarından kopararak; somut bağlarından ayırarak bir yol izler.

“Bilgi teorisi, bilgiyi süje ile obje arasındaki bir ilişkinin ürünü olarak inceler. Bilgi teorisinin çerçevesi içinde şöyle sorular ortaya atılır: 1. Süje ile objeden ne anlaşılır? 2. Onların arasındaki ilişki nasıl bir ilişkidir? 3. Suje ile obje birbirine nasıl bağlanmışlardır?” (Mengüşoğlu, 1988, s.62).

Her bilgi teorisinde özne ile nesne arasındaki ilişki özne bilen, nesne bilinen ya da bilinmesi istenen şeklindedir. Özne, her bilgi teorisinde kendi başına varolandır. “Fakat ontolojik temellere dayanmayan bilgi teorisinde objenin durumu değişir. Ontolojik temellere dayanmayan bilgi teorisinde objenin kendi başına olan bir varlığı yoktur. Objeye, süjenin herhangi bir yeteneğine götürülür; süjenin bu yeteneği düşünme, imgeleme, saf algı, saf ben, saf bili, duyuşsal algı, duyuş izlenimleri, mantıksal bir yapı, sezgi, duyuşsal bili, ‘mutlak ben’, ide, akıl vb. olabilir. Böylelikle çeşitli türden bilgi teorisi idealizmleri ve metafizik idealizmler, her türden empirizm, sensualizmler her türlü pozitivizmler, fenomenolojik ve Yenikantçı lojik idealizmler, psikolojizm, intuitionizm, mutlak idealizm ve başkaları ortaya çıkarlar” (Mengüşoğlu, 1988, s.62).

Bütün bu teoriler, insanın somut varlığını, öznenin yeteneklerinden birine götürmekle kalmazlar, bütün varlık dünyasını, öznenin herhangi bir yeteneğine götürürler. Fakat bu onu dünyanın merkezi yapar. Özneyi merkez almayan, özne ile nesneyi varolanlar arasında bir varlık olarak gören az bilgi teorisi vardır. Nicolai

<sup>25</sup> Gnostisizm: Bilinircilik; tanrısal gerçekliğin doğalaşarak kendini açığa vurmuş olduğunu, tanrı bilgisine ulaşmanın öngörülü kişilerin sezgisiyle gerçekleştiğini ileri süren din öğretisi. Bir din felsefesi sistemi; bu sistemin taraftarları her şeyi tam ve aşkın olarak bildiklerinin öne sürerler. Bu bilgi bazı kişilere bir anlık ve kesin bir aydınlanmayla kendini gösteren tam sezgisel bir bilgidir ve insana edebi mutluluk verir.

Hartmann<sup>26</sup>'ın teorisinde böyle bir bilgi teorisi görülür. Bu teoride nesne, öznenin yeteneklerinden herhangi birine götürülmez. Nesne de özne gibi kendi başına varolan bir şeydir, dolayısıyla öznenin hiçbir yeteneğini üstün görmemiştir. Burada bilgi, özne-nesne arasındaki öznenin tüm yeteneklerinin az ya da çok katkısı vardır. Kısaca denebilir ki öznenin tüm yeteneklerini ortaya koyarak gerçekleştirdiği bir bağıdır.

Lektosky, bilgi terimini;

-Bir şeyi yapma yeteneği olarak bilgi,

-Bir nesneyi ya da kişiyi tanıma anlamında bilgi,

-Gerçekliğin belli durumunu tanımlayan bir insan etkinliği, ürününü anlatmak için kullanılan bilgi olarak çeşitlendirir. Bilginin ne olduğu konusunda düşünülmeye başlandığı yani felsefenin başladığı andan itibaren son bilgi türüne öncelik verildiğini belirtmektedir. Çünkü bu hem düşünürlerin etkinliklerinden doğmuş, hem de onların düşünmelerine konu olmuştur.

Felsefi düşüncenin tarihi boyunca, nesnenin içeriğinin, özelliklerinin, yapısının ve ilişkilerinin kavranması anlamındaki bilgiyle, bu nesneyi insan etkinliğiyle yeniden üretme yeteneği anlamındaki bilginin ilişkisi üzerinde düşünülmüş ve yanıtlar aranmıştır.

“Bilişsel ilişkinin yapısı üzerinde düşünülecek olursa, bilen insanla (bilişin öznesiyle) bilinen nesne (bilişsel etkinliğin nesnesi) arasındaki belli bir bağlantının bu ilişkiye nitelik kazandırdığı sonucuna ulaşılır. Bir şey hakkında bazı bilgilere sahip olduğumu ileri sürersem, aynı zamanda şunları da kavradığımı ima etmiş olurum: Birincisi, sahip olduğum bilgi, bu bilgiyle çakışmayan, onun dışında yer alan bir nesneyle ilgilidir; ikincisi, bu bilgi bana aittir, biliş sürecini uygulayan bundan başkası değildir; üçüncüsü, somut ya da gerçek bir bilgi durumunu dile getirdiğini iddia ediyordum ve bilgiyi doğrulayacak herhangi bir işlemle bu iddiamı destekleyebilirim. Bu noktaların ortaya konulması, bir dizi sorunu da beraberinde getirmektedir. Sözgelimi, bilginin nesnesi nedir ve nasıl bir nitelik taşır?

---

<sup>26</sup> Nikolai Hartmann: 1882-1950

Bilen öznenin kendisi de biliş nesnesi durumuna gelebilir mi, eğer gelebilirse hangi anlamda olur bu? Öznenin kendisine göre dışsal nitelik taşıyan nesneyi bilmesi ve aynı zaman da bilişsel etkinliğin ‘odağı’ olarak, ‘ben’ nedir? İnsanın bedeni mi, yoksa başka bir şey midir? Bilgiyi doğrulama yolları, gerçeklikle bağlantılı olanı yanılsamadan ya da boş ‘kanı’dan ayırmayı sağlayan kurallar ve ölçüler nelerdir? Böylesi kurallar ve ölçüler var mıdır? Eğer varsa, bunlar nasıl doğrulanacaktır? Bilinçdışı bilgi, yani bir şeyi bildiğimin bilincine varmadığım türden bilgi var mıdır? Bir şeyle ilgili bilgi o şeyle ilgili anlayışla uyur mu? Son olarak, biliş sürecinin mekanizmaları nelerdir? Bilişsel ilişkinin iki terimi olan özneye nesne arasındaki gerçek etkileşim nasıldır (böyle bir etkileşim varsa elbette)?” (Lektorsky, 1998, s.9).

Antropolojik bakımdan bilgiden, özne-nesne ilişkisi, somut insan ve onun somut dünyası arasındaki bağ ortaya çıkmaya başladığında söz edilir. Çünkü, burada bilgi, bilginin yaratıcısı olan insan üzerindedir. Bilginin insan ile, insanın varlık yapısı arasındaki ilişki, ‘bilgi insanın hayatı ve hayat ilişkileri için ne yapar ve nelerle ilgisi vardır’ üzerinde durulur. Antropoloji<sup>27</sup>, bilgiyi insanın varolmasını, onun yaşamasını sağlayan her şeyi başardığı görüşünde ve bilginin insanın varlık yapısında yeri olan bir alan olduğu için, insanın varlık koşullarının en önemlisi olarak görür.

İnsan bilgisinin önemini açıkça dile getiren Kant<sup>28</sup> bu konuda; “Doğa insanı ne bilgi, ne de başka hazır araçlarla donatmıştır; insan doğa tarafından ‘hazırlanmış’ yeteneklerle dünyaya gelmiştir; bunun için de insan, sahip olduğu her şeyi kendisi yaratmalıdır; çünkü yabancı bir akıl insan için herhangi bir şey düşünmemiştir; o kendi aklını kullanmak zorunda kalmıştır. Bunun için de insan ne ise, ne olacaksa neye sahipse veya neye sahip olacaksa, hepsi kendisinin eseridir. Bu da ancak onun emek ve zahmetlerle elde ettiği bilgi sayesinde gerçekleşebilir” (Mengüşoğlu, 1988, s.64).

<sup>27</sup> Antropoloji: İnsanbilim; insanın kökenini, toplumsal evrimini, fiziksel özelliklerini, doğadaki yerini ve bütün bunların arasındaki ilişkileri inceleyen bilim dalı.

<sup>28</sup> İmmanuel Kant: 1724-1804

Buna göre bilgi, insanın, insan hayatının bir eylemidir ve bu eylem insanın diğer eylemlerini canlandırır ve taşır. Ancak tek başına bir alan değil, bilgi ile bütün varlıklar arasında sıkı bir bağ vardır.

Antropoloji anlamındaki bilginin niteliği insanın kendisi, bu dünyadaki rolü, doğa ve doğa olayları, genel dünya görüşüne bağlıdır. Eğitim, kültür düzeyi, insanın başarıları, gelenekleri, dil yapısı, çalışma, bilim, teknik, devlet yapısı, din, sanat gibi faktörler insanın bilgisine bağlıdır ve böylece insan tavır takınan, önceden gören ve belirleyendir.

Somut bilgi, hayata yararlı ya da zararlı olabilir; soyut bilgi ise daima şekilde kalan bilgidir. Sonuç olarak antropoloji için bilgi hayat aktivitesidir. Bir çeşit hayat etkinliği olan bilgi bütündür ve doğal bilgi, bilimsel bilgi, sanatın sağladığı bilgi, din bilgisi olmak üzere çeşitlidir.

Doğal bilgi; insanın doğumundan itibaren başlar ve ölümünde son bulur. Kaynağı hayatın kendisi, deneyimlerdir. İnsan doğal olaylarla, nesnelere, yaşam boyunca karşılaştığı aile, okul, iş, sosyal yaşam gibi olup bitenlerle elde ettiği somut bir bilgidir ve diğer bilgilere kaynaklık eder.

Bilimsel bilgi; doğal bilgiden temel alıp, derinleştirilen, yöntemlere dayanan bilgidir. Bilim varolanı olduğu gibi kabul eder, şüphe etmez, çok şey öne sürer.

Felsefi bilgi; bilimsel bilgi gibi bir hayat etkinliğidir. Hiçbir şey öne sürmez, her şeyden şüphe eder. Tüm varlık alanlarıyla uğraşır. Günlük hayatta uğraştıkları ise; beğenme-yerme, kabul etme-yadsıma, üstün-aşağı görme, doğru-yalan, dürüstlük-hilecilik, öznel-nesnel olma, iyi-kötü niyetli olma, inanma-inanmama, güven-güvensizlik, açıklık-kapalılık vb.dir.

Felsefi bilgi, bilim, sanat, felsefe, teknik yapan insanı, varolanlar içindeki yerini, başarıların niteliğini, insanların oluşturduğu grupları ve gruplar içinde, gruplar arasında olanları araştırır. Yani bütün varlık alanlarını ve kategorilerini bilmeye çalışır. Her şeyin

kaynağını sorar. Bulunan yanıtlar her zaman çözüm getirmez. Bilim felsefeden temel alır ama felsefe bilimden yardım beklemez.

Sanatın verdiği bilgi, sanatın bir bilgi çeşidi olduğuna ilk kez dikkat çeken Schopenhauer<sup>29</sup>, sanatın bir bilgi olduğunu, ancak rasgele değil, saf öznenin gerçekleştirdiği bilgi olduğunu söyler.

“Sanatın bütün dallarının –yani şiir ve yazın sanatı, müzik, resim, yontu ve yapı sanatının- bir başarısı olan bilgi, hem insan hayatında önemli bir yer alır, hem de bu bilgi çok somut olan bir bilgidir. Fakat sanat, sağladığı bilgi bakımından doğal hayatın sağladığı bilgiye benzer. Çünkü sanat bilimsel ve felsefi bilgide olduğu gibi, herhangi bir yonteme dayanarak elde edilemez. Sanata ancak yaratıcı aktlar yoluyla varılabilir. Fakat bu yaratıcı aktların ‘neden’lerini açıklamak çok güçtür; bunlar, insanın biyopsişik varlık-yapısının bir vergisidir” (Mengüşoğlu, 1988, s.82).

Sanat, günlük gözle göremediğimiz, bize yeni bir göz, yeni bir bakış açısı kazandıran durum yaratır. Nietzsche<sup>30</sup>, sanat konusunda “doğada ve dünyada bulunan ve şimdiye kadar konuşmak istemeyen şeylere bir dil kazandırır; ilk kez sanatla onlar bize seslenirler, bizimle konuşurlar” (Mengüşoğlu, 1988, s. 84) demiştir.

Sanat bir nesneyi sayısız tekrarlarla ele alabilir; bu nedenle hiçbir şey sonuna kadar çözülmüş sayılmaz. Buna rağmen, ele alınan objenin, nesnenin o güne kadar görülmemiş, fark edilmemiş bir yanını gösterir. En anlamsız görünen şeyler bile sanatta bir anlam kazanır.

Schopenhauer iki tür bilgiden söz eder. “Bu bilgilerden birinin alanı ‘yeter neden İlkesi’nin geçerlikte olduğu alandır. Bütün bilimsel bilgi bu alanla uğraşır. Bu alanda nedensellik geçerlidir. Burada atılan her adımın bir hedefi vardır; bu alan, istemenin (iradenin) doğrudan olmayan, dolaylı bir objektifleşmesidir. İstemenin doğrudan objektifleşmesi ise, sanattır...

<sup>29</sup> Arthur Schopenhauer: 1778-1860

<sup>30</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche: 1844-1900



May, yaratma sürecinde ilk dikkati çeken şeyin ‘karşılaşma’ olduğunu söylemiştir. Sanatçılar önce nesneyle, doğayla vb. karşılaşır, ona bakarlar, gözlemler ve onunla bütünleşirler. İkinci karşılaşma, sanat olarak ortaya çıkacak şeyin nasıl bir malzemeyle yapılacağı konusundadır. Son karşılaşma ortaya çıkan sanat nesnesiyledir. “Yaratıcı edimin incelenmesini bunca zor kılan, tam da yaratıcı edimin iki kutup arasındaki bir karşılaşma olmasıdır. Öznel kutbu olan kişiyi bulmak, ortaya çıkarmak yeterince kolaysa da, nesnel kutbu, ‘dünya’yı ya da’ gerçeklik’i tanımlamak çok daha zordur” (May, 1998, s.93).

Sanatın çalışma biçimi, bilimin adım adım ilerleyen tarzından farklı olarak, önceden fark eden, kavrayan, davranan, somut olarak ortaya koyan tarzıdır.

Sanatın tarihsel gelişim sürecinde, Platon<sup>31</sup> ve Aristoteles, sanatın ne olduğu konusunda ilk kurgular ileri süren düşünürlerdir. Onlar’a göre sanat bir öykünme yani mimesistir. Platon gerçeği ‘Bir’ yani ‘Tanrı’ ilkesiyle açıklar. Her şeyi Tanrı yaratır, insan ise onun taklidini yapar. Aristoteles ise ‘gerçek’i yansıtmayı savunur, mimesisi kabul eder ama onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi ya da olabilir haliyle yansıtmayı savunur. Mimesise uğratılan nesne, sanat nesnesine dönüştüğünde, gerçeğiyle çakışmak zorunda değildir. Buna göre Platon güzeli, Aristoteles sanatı verir.

Bu anlayış 18.yüzyılda Rousseau’ya<sup>32</sup> kadar süregelir. Rousseau, duygusal taşkınlığın güzelden önemli olduğunu savunur ve artık güzele öykünme değil, güzel anlatım önemlidir. Daha sonra biçimci sanat anlayışı gelişmiş, Hegel<sup>33</sup>, Scopenhauer gibi düşünürlere kadar dinsel kurgular sürmüştür. Çağımızda birçok farklı anlayışları benimseyen akımlar ortaya çıkmıştır.

“Sanatın, ilk yüzyıllar boyunca folklor biçiminde gelişmiş olması rastlantı değildir. Metafizik düşünme yöntemine bağlı idealist anlayışlar sanatı tanrı vergisi ya da bilinçaltı verileri sayarlar. Oysa sanat, insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik

<sup>31</sup> Platon: İ.Ö. 427-347

<sup>32</sup> Jean Jacques Rousseau: 1712-1778

<sup>33</sup> George Wilhelm Friedrich Hegel: 1770-1831

ilişkidir. Nesnel gerçeklik sanatçıda estetik biçimlerde yansır. Bu demektir ki sanat, insansal pratiğe, topluma ve toplumsal yaşama sıkıca bağlıdır. Sanatta öz ve biçim, ulusallık ve evrensellik, soyutla somut, duygusalla düşünsel iç içedir ve birbirinden ayrılamaz” (Hançerlioğlu, 1994, s.364).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### HEYKEL VE ÖZNE-NESNE

#### 1.HEYKEL-İNSAN İLİŞKİSİ

##### 1.1.İç Algı-Dış Algı

Algı, çevredeki uyaran örüntülerinin organizasyonu, duyuları yorumlama, anlamlı hale getirme sürecidir.

Duyularımızı uyaran nesnelere ve canlılar dünyasında yaşıyoruz. Duyular yaşantının hammaddeleridir, ancak tanıma işlemi sadece duyu organlarına bırakmak eksik bir yaklaşımdır. İnsan duyularını yorumlar. Yani algılama, görülen, izlenen, hissedilen, duyulan tüm bu nesne ve olgular, duyu organları aracılığıyla, algı merkezi olan beyinde toplanıp bilgiye dönüşmesi, birleştirip ayrılması, kavramlara dönüştürülmesi, bilginin depo edilmesi gibi süreçleri içerir. Kısaca algı, bilgi edinme sürecidir.

Algı, bilgi edinme ve yorumlama sürecidir, kesinlikle anlık değildir. Seçicidir, bireyseldir, yaratıcıdır, süreklidir, genişletilmiş ama tam değildir ve önyargılıdır. Günlük hayatta insan çeşitli duyu organlarıyla edindiği imgelerle sürekli iç içedir. Ancak algıdan söz edebilmek için bilişsel bir sürece ihtiyaç vardır.

Fizyolog ve psikologlar id: bilinçaltı; ego: bilinç ve süper ego: üst bilinç, vicdan, kalıplar, paradigmlar bu süreç içerisinde, geçmişi, geleceği hesaba katarak gördüğü şeyi hatırlar, yorumlar ve seçer. Ancak duyu organlarına bağlı algıların her zaman objektif olamayacağı unutulmamalıdır.

Duyu organının yapısı, varsa rahatsızlığı, nesnenin durumu, yönü, açısı, perspektifi vb. algılayan kişinin o nesne hakkındaki daha önceki edinimleri, varsa psikolojik etkilenmeleri gibi nedenler, yanığı yaratabilmektedir. Zaten bütün duyuların yeterli gelmediği durumlarda kişi daha önceden edindiği bilgileri kullanarak, duyumsadığı şeylere aktararak anlama çabasıdadır. “Bilimde verdiğimiz yargılar, herkes için geçerli olan, objektif yargılardır. Oysa, estetik yargılar, bir resimden, bir şiirden haz duyduğum zaman verdiğim, benim ruhsal durumunu, haz alma durumunu dile getiren subjektif (öznel) yargılardır” (Tunalı, 1990, s.132).

Algı nesnelere anlam verir, anlamlı bir bütün olarak, aynı zamanda sempati ya da antipati objesi olarak kavrar. Duygusal bir etkiye dönüşür. Zamanla, yaşam sürecindeki insanın zeka ve zihin gelişmesi, nesne hakkında duygusal etkiyi ortadan kaldırır ve algı sadece bilme etkinliği halini alır. Buna karşılık günlük yaşamda duygu etkisi insan üzerinde önemli bir şekilde yerini korur. “Duyulur algı bize var-olanı bildirir. Ama, biz başka bir kavrama yoluyla var-olanın arkasına uzanabiliriz” (Tunalı, 1984, s.57).

Sanata duyulan gereksinme, insanın iç ve dış dünyasının bilincine varma eğiliminden, kendisini yeniden tanıyabileceği ve tanıtılabileceği düşüncesinden doğar. Yani dış dünyayı iç yaşantısına dönüştürürken, iç yaşantısını da kendi bilgisinin erişebileceği bir düzeyde dışarı çıkarma, eylem ve bilgiyi temel alarak, nesnelleştirme gereğinden doğar.

Sanat insanı, en coşkun anlarıyla gündelik yaşamdan koparır, hayata güzellik katar. Genel olarak bu kavram insanda zevk alma, haz alma, hoşlanma gibi tanımları karşılar. Sosyal ve doğal çevreye insanın verdiği bir değerdir. İnsanın nesnelere, varlıklara, olaylara verdiği bir değer olup, nesnenin kendisinde böyle bir şey söz konusu değildir.

Estetik güzel ise, estetik bilginin<sup>34</sup> sanat eseriyle dışavurumu, somutlanışıdır, estetik bilginin kazandığı biçimsel değerdir. Yine doğada olmayıp kişinin yüklemeleridir.

## 1.2.Öznel-Nesnel Tutumlar

Öznelci yaklaşım; insan toplumsal yaşamda, kendi iradesi dışında, zorunlu olarak varlığını sürdürür. Yaptıklarından ve iradelerinden bağımsız düşünce, amaç ve istekleri de vardır. Giderek öznel olmaktan çıkan ve kendini eylem olarak gösteren bu durum zamanla güçlenmeye başlar; üretim, toplumsal ilişkiler, doğa koşulları gibi nesnel etmenlere dönüşür. İnsanın özneliği ise, kendisi, istekleri, amaçları, düşünceleri ve örgütlenmeleridir.

Öznelci yaklaşım, temelde dış dünyanın varlığını öznenin varlığına indirgemesidir ve hemen her alandaki değerlendirmeler bireyseldir. Bu bakımdan-bilinemezlik-öznelciliğin zorunlu sonucudur.

Sanat, insanın estetik etkinliğinin sonucunda ortaya çıkar. Estetik yasalarını toplumsal etkinliklerden estetik değer kavramı ayırır ve estetik nesnel varoluş, insani varoluştan bağımsız özellik gösterir. Doğada ve sanatta, biçim, renk, doku, oran, ritim, ses insanın psikolojik yönüne hitabeden özelliklerdir. Ancak bu özellikler insan tarafından önemsendiği takdirde estetik değer kavramı ortaya çıkar. Bu durumda estetik değer yansımış değerdir, yani maddi varlığın, maddeden hareketle, estetik değeri insana taşınması demektir. Böylece estetik, nesnellikten öznelliğe geçmektedir.

Sanatta öznelci yaklaşım psişik bir yargı olup, sanat nesnelere güzel-çirkin, iyi-kötü, yararlı-yararsız vb. gibi değer taşımaz; ona bu yargıları veren insanın kendisidir.

<sup>34</sup> Estetik Bilgi: Tamamen zeka tarafından duyu yoluyla elde ettiğimiz bilgilerin kişisel bir yorumla değer ifade edebilecek şekilde yorumlanmasıdır.

Öznelci yaklaşım psikolojik temelli olduğu için dış dünyada karşılık bulamayabilir. Dış dünyadaki varlıklar, estetik nesnelere sadece birer uyarıcıdır. Bazı insanda çok, bazısında az, erken ya da geç uyarımlarda bulunabilir.

Nesnelci yaklaşım; öznelci yaklaşımda anlatılanın tersine, insanın yapıta nesnelci tavırla yaklaşması, yargıların nesnenin kendisini anlatmasından ibarettir. Estetik değeri sadece insanın duygularını etkileyen ya da duygusal yönüne hitabeden konuma indirgemek, onun araç olmasından başka bir işe yaramaz.

Nesnelci yaklaşım, öznelciliğin aksine, sanat yoluyla üretilen estetik nesnenin, kendi üzerinde taşıdığı bilgiler yardımı ile insanın derin kavrayışlarını, güçlü duygularını, yorumlarını harekete geçirebilmek için dolaysız olarak algılanmasıdır. Yani herhangi bir araca ihtiyaç duymadan –duygusallık gibi- öz olarak, yaşamın derinliklerinde ama tamamen basit ve doğal bir şey karşısında olmak gibidir.

Bundan hareketle kurulan ilişki, nesnenin-yapıtın niteliğiyle ilgilidir ve bu nitelik onda bulunan her bir özgün ögenin bileşkesidir. Yapılan yargılar nesneyi ilgilendirir ya da tanımlanabilmesi için en azından onda olan özellikler gösterilmek durumundadır. Varılan sonuç nesnenin gerçekten o sonuca uygun olup olmadığıyla ilgili değil, insanlar tarafından görülüp görülmediği hakkında olabilir.

Özne-nesne ilişkisinde bahsettiğimiz öznelci ve nesnelci yaklaşımdan sadece birine yönelmek, onun koşullarına kapalı kalmak olur. Öznelci yaklaşım ön planda olduğunda, nesnellikte kendini doğrulayamayacağı için belirsizlik söz konusudur. Nesnelci yaklaşım ön plana çıktığında ise, öznenin kendi zenginliğinden yoksun, öznenin belirleyiciliğinden yoksun dağınıklık getirir. Oysa gerçek sanat yapıtında özne ve nesnenin, öznel ve nesnelin en geniş ve yoğun anlatımı vardır.

### 1.3.Duygusallık-Duyarlılık

İnsanın biçimlendirdiği nesnelere, yaratıcılığı ortaya çıkar. Doğada var olmayan, doğadan kaynaklanarak, sadece insan düşüncesinden doğan üretimler yaratmadır. Bu da insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliktir.

Yaratma bir biçimlendirmedir; ilk aşaması insanın kendisini bilmesiyle başlar. İnsan kendini ortaya koyduğu üretme, sonucunda yaratma eylemi ile sınırlarını genişletir, evrene açılır. Bütün yaratmalar bir eylem sonucudur ve bu yaratılar, insanı, insanı insan yapan düşüncelerini, anlayışını, özelliklerini, davranış biçimlerini taşır.

Duygusallık<sup>35</sup>; duygu verici olarak karşılık bulur. Acı, haz, heyecan gibi duygu veren olaylardır; aynı zamanda birbirinden bağımsız olarak düşünce ve iradeyi de etkiler. Duygu değiştikçe insanın davranışları da değişir.

Sanat, sanatçının doğa verilerini, kendi içinde bilgi, kültür, anlayışına göre yorumlayıp dışarı maddi bir varlık olarak çıkarmasından ibarettir. Sanatçı yaratma sürecinde duygularını, düşüncelerini koyar ortaya. Kendi anlayışına göre yeni bir dünya yaratır. Çünkü her yaratmanın sonucunda yeni fikirler, kavramlar, bilgiler, estetik bilgiler vardır.

Yaratma etkinliğinde, sanatçının duygusallığı ya da duygusal davranması, tek kişi olarak kendini baz alarak ürün vermesi demektir. Yani çıkacak sonuç kendi duygularını yansıtacak başkaları için aynı izlenimi verme önemini yitirecektir. Oysa ki her yapıt, o yapıtı anlayabilecek en az bir alıcı içindir. Her yapıt yapılmaya başlandığı an alıcısını da belirleme durumundadır.

Sanatta taraf tutan yön ne kadar baskın ise estetiğin evrensel boyutuyla ilgili olmayan duygular etkili olur. Bir konuya duygusal yaklaşmak biçime yansıdığı anda sanatsal değeri olmayan birtakım biçimler ortaya çıkar.

<sup>35</sup> Duygusallık: Olmayan bir şeyi olmuş gibi kabul etmek, evham.

“Estetik nesnenin anlaşılmasına neden olduğu en çok görülen şey, yaşantının, sanatın verdiği biçim yerine, sanat yapıtının işlediği konudan kaynaklanmasıdır.

...

Sanat karşısındaki tutumdan beklenen en önemli koşul, onun kendisini konudan gelen ‘induktion’ dan kurtarmasıdır. Bu etkiyi oluşturan duygular, yapıtın henüz işlenmemiş içeriğidir” (Geiger, 1985, s.25-26).

İnsanın kendine yönelik tavırları vardır. Estetik yaşam ve yaratı için insanın, içe ve dışa yönelik tavırlarını karşıt olarak ortaya koyması gerekir. Duygusallık, içe yönelik tavrın bir örneğidir. Dış verilerden edinilen izlenimler duygu yaratır. Dışarıdan gelen veriler, duygulara yönelik ruhsal durumla ilgili değildir. Yani bu durumda insan algıladıklarını değil kendi duygularını yaşar. İçe yönelik yoğunlaşmayla ortaya çıkan ürünler de öznedir.

Oysa dışarıdan gelene açık olmak, ayrıntıları ile algılayabilmek dışa yönelik yoğunlaşmadır ve burada nesnellikten söz etmek gerekir. Kuşkusuz dışa yönelik, nesnel bir tavır estetik bir tavrıdır. “Eğer estetikte asıl olan, içe yönelik yoğunlaşmaysa, çeşitli sanatlarda, konunun işlenmesindeki küçük ayrıntılarla uğraşmak, onlara önem vermekle, sanat biliminde haksızlık yapılıyor demektir.

Ancak dışa yönelik bir yoğunlaşma, sanat yapıtına, sanat yapıtı olarak hakettiği yeri gösterebilir. Sanatı dışa yönelik bir yoğunlaşma ile yaşayan kimse için, yapıtın her ayrıntısı önemli olacaktır” (Geiger, 1985, s.33-34).

Duyarlılık; hassasiyet, herkes tarafından fark edilemeyen bir şeyin niteliklerini fark edebilmek.

Dış dünyada varolan nesnelere, insan bilincine yerleşir. Zamanla insanın kendi ortamını yenileştirmek, değiştirmek, geliştirmek çabasıyla bilgiler ya farklı bir yorum olarak ya da kendini aynen koruyarak bu isteğe hizmet eder.



Dışsal algının bilinçli üretimi olan bu etkinlik, başkaları tarafından da öğrenilip izlenebilme kaygılarını taşır. Çünkü insan yapımı olan yeni varlık sanatsal açıdan evrensel bilgiye ulaşmalıdır. Aksi takdirde, üreten insanın 'keyfi davranışı' olarak kalır.

Yaratıcı etkinlik, gerçeği, onun kavranmasını, duygusunu içerir; tin bunları alır, alınan duyuların çok farklı görüntülerini daha önceki edinimleriyle, hayal gücünü kullanarak işler ve şekillendirir. İyi bir yapıt içsel tavrın, dışsal görünüşüne ulaşması, bunun akılla ilişkiyi iyi kurmasını gerektirir. Sanatçının bilincinde varolan konular, onun düşünceleri sonucunda yorumlanır, ürün olarak ortaya çıkar. "...sanatçı, kendisinde yaşayan ve mayalanan şeyi, suretini ve şeklini benimsemiş olduğu biçimler ve görünüşler içerisinde, kendisine betimlemek zorundadır, çünkü sanatçı, bu biçim ve görünüşleri kendi amacına o şekilde tabi kılabilir ki, onlar, kendileri adına, özünde hakiki olan şeyi benimseyebilecek ve bunu eksiksiz biçimde ifade edebilecek hale gelirler.

Akılsal içerik ile dışsal şeklin iç içe geçip birbirine nüfuz etmesini sağlamak için, sanatı (i) aklın ihtiyatlı basiretini ve (ii) yüreğin ve onun canlandırıcı duygularının derinliğini yardıma çağırarak durumundadır" (Hegel, 1994, s.282).

Sanatçının duyarlılığından dıştan gelen verilerin, sanatçının düş gücüyle yorumlama, verilerden elde edilen duyuların hiç kimse tarafından görülemeyen yönünü dışarı çıkarmasıyla söz edilebilir. Bu durum elbette ki dış veri olarak nesneyi gerektirmektedir ya da fark edilemeyen yön, nesneye dayalıdır.

#### 1.4.Ontik<sup>36</sup>-Grup İçinde Öznellik-Nesnellik

Sanat, sanatçının içinden, algılarını yorumlayarak ortaya çıkar. Ancak ortaya çıktığı anda sanatçısıyla bağlantısını koparır. O, artık tek başına, bağımsız bir hayat bulur kendine ve deyim yerindeyse kişilik haline gelir. Üzerinde fikir, düşünce bilgi barındıran, yaşayan maddi bir varlık olarak hayat sürer.

<sup>36</sup> Ontik Değer: Bir yapıtın tek başına varlığı alınarak yapılan değerlendirmedir. (Sıtkı M.Erinç ders notları)

“...sanat bütün olarak ele alındığında, boşlukta akıp kaybolan nesnelere üreten amaçsız bir yaratma işi değil, amacı olan bir kudrettir ve insan ruhunun gelişimine ve inceltimine hizmet etmelidir... Sanat ruhlara sadece kendine özgü biçim içinde, ruh için günlük rızık olan nesnelere söz eden dildir; ruh da bu rızıkta sadece o biçim içinde edinebilir” (Kandinski, 1993, s.37).

Estetik değer, güzel niteliği kazanan bir objede var olur. Bu obje varolandır ve varolanlar arasında yer alır ama estetik varolan, sıradan varolanlardan farklıdır. “... güzel dediğimiz değer, bir objektivation ile ilgilidir. Güzelin ne olduğu objektivation’un ontik tabakaları çözümlenmekle tayin edilebilir” (Tunalı, 1984, s.179).

Bir yapıtın<sup>37</sup> ontik değeri, kendi üzerinde barındırdığı özellikleri ve bunların açığa çıkarılmasıyla ilgilidir. Yapıttan hareketle varılan yargılar geçerliliğini sürdürebilmesi için yapıt üzerinde kanıt bulmayı gerektirir. Ontik değerlendirmede yargı ve kanıt nesneye dayalı olduğu için nesnel tavidir.

Ancak bir yapıtta, yargıya kanıt getirmek, benzeri olan diğer yapıtlarla karşılaştırıldığında dahi geçerliliğini sürdürüyorsa doğru bir yargıdır. Bu durumda tek bir yapıt üzerinde bir şeyler aramaya çalışmanın öznel davranılıyormuş gibi işlev gördüğünü söylemek yanlış olmasa gerek.

Yapıtın ontik değerinde yapılan eleştiriler, varılan sonuçlar bir benzerini bulmadığı ya da bir benzeriyle karşılaştırılmadığı için evrensel boyuta ulaşması zor gibi görünür. Yapıt ne kadar evrensel boyuta ulaşabilirse, tüm insanlar için aynı yargı değerlerini kendinde barındırabilirse, -tabi bu karşılaştırma ile mümkündür- o kadar öznenen kurtulur; tek başına varolan olarak hayat sürer.

<sup>37</sup> Sanat Yapıtı: Zaman ve mekan farkı gözetmeksizin tüm alıcıların bir yapıta sanat eseri sıfatını yüklemeleridir.

Sanat Eseri: Sanat adına var edilen şey, nesne, objedir.

Sanat Ürünü: Şu ya da bu yolla sanatçı sıfatını hak ettiğine inanan bir kimsenin sanat adına ürettiğidir. (Sıtkı M. Erinç ders notları)

Sanat Nesnesi: Biz bundan sonra konumuz gereği yapıttan sanat nesnesi olarak bahsedeceğiz

Bir yapıtı grup içinde değerlendirme, onu zaman, mekan, zaman-mekan, sanat tarihi vb. açısından değerini bulup, aynı ölçütlere sahip diğer yapıtlarla karşılaştırılması demektir. Yapıtın içinde bulunduğu grup, onun tekniğinden kaynaklanan grup olabildiği gibi, resim, heykel, müzik vb. aynı zaman diliminde olma, aynı mekanı paylaşma, aynı konuları işleme vb. şeklinde de olabilir.

Bu guruplamalar yapıtın değerini bulma işlemi için bir yöntemdir. Bütün fikirler, kavramlar duygulardan, deneyden doğar. Locke'a<sup>38</sup> göre bilginin oluşabilmesi için iki algı kaynağının çalışması gerekir; dış algı, iç algı. Düşünceler ve yorumlamalar bu iki olgudan yalın ve bileşik olmak üzere iki şekilde ortaya çıkar. Yalın düşünceler, fikirler duyu yoluyla elde edilenlerdir. Bileşik düşünceler ise zihnin etkinliği ile, "1) Karşılaştırma etkinliği ile: mekan, zaman, sayı ve sonsuzluk fikirleri gibi. 2) Yalın tasavvurlar arasında ilgiler kurma etkinliği ile: Örneğin neden-etki tasavvuru, özdeşlik ve başkalık, ahlak tasavvurları, vb. gibi tasavvurlar böyledir. 3) Soyutlama etkinliği ile: Örneğin yeşil rengin tasavvurunu zihnimiz yapraktan, denizden ayırarak, soyutlayarak elde eder" (Tunalı, 1990, s.89).

Bir yapıt üzerindeki yargının geçerli olabilmesi için önce, ontolojik varlığının araştırılması; yargı, sürekli olarak yapıttan, sonra girdiği gruptan kanıtlanması gerekir. Ne kadar çok karşılaştırma yapılıyor, kanıtını buluyor ve koruyorsa o kadar geçerlidir. Bu nedenle grup içindeki değerlendirmeden, ontik değerlendirmeye göre daha çok nesnellikten söz etmek yerinde olur. Çünkü bir nesne (sanat nesnesi), diğer nesnelere üzerinden kanıt bulmaktadır. Ne var ki, değerlendirme yapan her öznenin, değer yargıları, bilgi, kültür, sosyal konum vb. nedenlerle farklı olabileceği için, sonucun öznel olma tehlikesi de her zaman göz önünde tutulmalıdır.

---

<sup>38</sup> John Locke: 1632-1704

### 1.5. Heykelle Empati Kurmak

İletişim, bilgi üretme, anlamlandırma ve aktarma sürecidir. İletişimin gerçekleşebilmesi için, insan-insan, insan-hayvan, insan-canlı, insan-nesne gibi ikili sistem gerekir. Bu iki sistem arasındaki –nitelikleri ne olursa olsun- bilgi alışverişi iletişim olarak kabul edilir. Yani iletişimin gerçekleşebilmesi için, karşılıklı bilgi akışı olmalıdır.

Bilgi, biliş, bilinç, bilinçdışı, algı, duygu, ihtiyaçlar, iletişim becerisi, kişisel faktörler, sosyal-fiziksel çevre, kişinin rolü, mesaj, mesajın niteliği iletişim çatışmalarına neden olabilen faktörlerdir.

“Empati, bir insanın, kendisini karşısındaki insanın yerine koyarak onun duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlamasıdır” (Dökmen, 1995, s.136).

Empati üç temel öğeden oluşur; ilki, kişi kendini karşısındakinin yerine koymalı, onun her insanın kendine özgü olan, kendini ve çevresini kendine özgü bir biçimde algıladığı fenomenolojik<sup>39</sup> alanına girmelidir. Bir süre o alanda kaldıktan sonra kendi yerine geri dönmelidir. Bu yapılmazsa, empati kurulmuş sayılmaz.

İkincisi; yerine geçilen kişinin, burada söz konusu olan heykelin nesnenin, durumun, duygu ve düşüncelerini doğru olarak anlamak gerekir. Karşısındakinin ne düşündüğünü anlamak, bilişsel nitelikli bir etkinliktir; hissettiklerini aynen hissetmek duygusal nitelikli bir etkinliktir. O halde, bilişsel empati yani yerine geçme, duygusal yerine geçme, yani rolüne geçmenin ön şartı kabul edilir.

Üçüncüsü ise; empati kuran kişi, ne hissettiğini, karşısındaki kişiye tam olarak aktarmalıdır. Yine ona ne anladığını aktarmazsa, empati kurmuş ya da empati süreci tamamlanmış sayılmaz.

<sup>39</sup> Fenomonoloji: Görüngü, duyularla alınan şey. Art arda gelen görüngülerin ya da görüngüler bütününe betimi.

Sempati duymak, o insanın duygu ve düşüncelerinin aynısına sahip olmak demektir. Empatide ise, o kişinin duygu ve düşüncelerini anlamak esastır. Sempatide yöndeş olmak esastır. Empatide aynı şeyleri paylaşmamız gerekmez. “Empatinin kökeni özbilinçtir; duygularımıza ne kadar açıksak, hisleri okumayı da o kadar iyi beceririz” (Goleman, 2001, s.126).

Empati kurduğumuz kişiyle özdeşim<sup>40</sup> kurmak gerekmez, bu empatiyi zedeleyebilir.

Empati kurabilmek, yani başkalarının rolüne girebilmek için önşartın, ben-merkezcilikten kurtulmak olduğunu söyleyen araştırmacılardan biri olan Ford’a göre; “üç tür ben-merkezcilik vardır; bunları şöyle sıralayabiliriz:

- a) Görsel/uzaysal (visual/spatial) ben-merkezcilik,
- b) Bilişsel ben-merkezcilik,
- c) Duygusal ben-merkezcilik,

Söz konusu ben-merkezcilik türlerine sahip olanlar, nesnelere ve başka insanlara ilişkin gerçekleri farketmede, diğer insanların rolüne girmede güçlük çekerler.

Kurdek ve Rodgon (1975) üç tür perspektif-alma (perspektive-taking) tanımlamışlardır. Bunlar;

- a) Algısal perspektif-alma (diğer kişinin bakış açısını farketme),
- b) Bilişsel perspektif-alma (diğer kişinin ne düşündüğünü farketme),
- c) Duygusal perspektif-alma (diğer kişinin yaşamakta olduğu duyguların neler olduğunu farketme).
- d) Kurdek ve Rodgon’a (1975) göre, algısal, bilişsel ve duygusal açıdan karşılardaki insanın perspektifini alamayanlar, ben-merkezci davranmış olurlar; dolayısıyla da onlarla empati kuramazlar.” (Dökmen, 1995, s.143).

Empati estetik nesneyle kurulduğunda, insanın estetik nesneden etkilenme ve ona bağlanma sonucunda, onu kendisiymiş gibi gördüğü durumun aşırı biçimidir. Bu

<sup>40</sup> Özdeş: Birbirine her bakımdan eşit olan iki şeyin durumu.

nesneyle bütünleşmeyi öngörür. “Einführung, tek bir yürekte birleşmek gibi bir şeydir, olası da değildir. Buna göre onun duygucu ya da gizemci düzeyde bir özdeşleşme deneyi olduğunu söyleyebiliriz. Bu özdeşleşme sanki iki kutupta hiçbir şeyi dışarıda bırakmamacasına tam bir özdeşleşmedir. Bilincimizle dünya arasındaki bu dolaysız ilişki Volkelt’in deyişiyle özneye nesnenin ya da ben olanla ben olmayanın birbirine karıştığı ilişkidir” (Timuçin, 1993, s.166).

## 2.HEYKELİN ÖZNESİ-NESNESİ

### 2.1.Sanatçı Olarak

Sanatçı, sürekli arayış içinde, dış dünya deneyi içinde olandır. Sanatta yaratıcılık, insanın dış dünya ile ilişkisiyle başlar. Çocukluğundan itibaren yaşam süreci boyunca dış dünyadan gelen etkilerle, deneylerle, deneyimlerle kazanılır. İlk temelleri çocukluk döneminde atılır. Dış dünyaya yönelme biçimi, bilinci oluşturur ve sanatta yatkınlık bu aşamada gelişmeye başlar. Tabi buna koşut olan estetik yatkınlığı unutmamak gerekir. Çünkü, estetik duyguyu sağlayan da budur.

İçinde bulunduğumuz dünya, sanatçı için sonsuz üretim, yaratım kaynağıdır. Sanatçının bu dış dünyadaki olay, durum, nesne ya da tüm varolanlara yönelmesi, onun yatkınlık ya da yetenekleri doğrultusunda kendini gösterir ve bununla da güçlenir. Sanatçı, görme konusunda deneyimlidir. O, dünyayı normal insana göre, daha derin görebilendir. Sıradan bir nesne, önemsenmeyen bir ayrıntı, her an estetik nesneye dönüşebilir. Buna göre, deneyim ile yatkın olmak birbirini destekleyen, hatta birbiriyle bütünleşen durumdadır. Yetenekli ya da yatkın olmak, deneylere kolaylık sağlar.

Sanatın amacı bir duyguyu, bir düşünceyi, heyecanı, işlevselliği yeni ve özgün olarak somutlaştırıp başkalarına sunmaktır, ulaştırmaktır. Sanatçı da bu gereksinimi karşılayan aracı kişidir.

“...sanatçı, özellikle sanatsal bir zevk sahibi ve izleyici olmakla (işe) başlamıştır. Hiç eğitilmemiş, oldukça ilkel ve tepki yeteneğinden yoksun sanatçının kendisi de,-(tanrıya) kurban edilen ve (vücuduna) dövme yapılan, zıplayan, acılarını ve sevinçlerini oyuna ve bunları aynı zamanda şarkıya dönüştüren, yaptığı ilk plastik türdeki yapıtı, bir ağaç üzerine kazıdığı ve kum üzerine yaptığı bir işaret olan vahşi adam-deniz dalgalarının çıkardığı seslerden ya da ormanın hışırtısından, bir kadından, bir ağaçtan, kendi görüş açısına göre yararlanmakla ve kendi yöresine bakmakla işe başlamıştır.

Sonra bu gösteri ve heyecan’dan dolayı bu vahşi adam başkaları ve kendisi için bunları yeniden diriltmeyi denedi... Öyleyse, yaratmadan önce, o, bunları hayranlıkla izledi ve zevk aldı” (Weber, 1995, s.19-20).

Sanata duyulan gereksinme ise, insanın iç ve dış dünyasının bilincine varma eğilimi, kendisini yeniden tanıyabileceği bir düzeyde dışarı çıkarma, eylem ve bilgiyi temel alarak, nesnelleştirme gereğinden doğar. Bu gereksinmeler ister istemez, ‘güzel’ kavramına yönelir. İnsan; dinle tanrıyı-gücü, bilimle doğruyu-gerçeği, sanatla da güzeli arar.

“Günlük tecrübe dediğimiz o yarı bulanık, yarı uyuşuk hal, bizi etrafımızdaki ‘gerçeklere’ karşı körleştirir. Sanatçı gözlerimizi, kulaklarımızı ve hayalimizi açar; öyle ki yazdığı, çizdiği veya beslediği şey içinde dolaşıp teneffüs ettiğimiz o sisli gerçek çevreden daha ‘gerçek’ bir hale gelir” (Edman, 1996, s. 29).

Bir sanat eserine bakarken ilk planda eserle bir algı ilgisi kurulur ve sanat eserinin estetik obje haline gelebilmesi için ilk şarttır. Algı nesnelere anlam verir. Anlamlı bir bütün olarak, aynı zamanda sempati ya da antipati objesi olarak kavrar. Zamanla, yaşam süresindeki insanın zeka ve zihin gelişmesi, obje hakkında duygusal etkiyi ortadan kaldırır ve algı sadece bilme etkinliği halini alır. Buna karşılık günlük yaşamda duygu etkisi insan üzerinde önemli bir şekilde yerini korur. “Duyulur algı, bize varolanı bildirir. Ama biz başka bir kavrama yoluyla varolanın arkasına uzanabiliriz” (Tunalı, 1984, s.57).

Gördüğümüz bir nesneyi, canlıyı önce algılar, sonra düşünürüz. Algılama olayı bittikten sonra da düşünme edimi devam eder. Sanatçı, bu evreleri sürekli kullandığı için görme konusunda ustalaşmıştır. Sanat, alışkanlıkların aşıldığı noktada başlar. Sanatçı, dış dünyadan ses, renk, biçim, vb. gibi ayrımları arar. Bu görünür şeylerle ilgili olduğu gibi, görünmeyenlerle de ilgilidir. Böylece, henüz olmayan, olası gerçeklere yönelir ve sonunda görülebilen, dokunulabilen, algılanabilen yeni gerçekler ortaya çıkar. Zaten her yeni yapım, yeni yapıt (üretim) bir sonrası için bir bilgidir. Bu sayede fark edilemeyen, fark edilir hale gelir, bakışlar netleşir, beğeniler gelişir, yaşam değişikliğe uğratılmış olur.

Sanatçı, yaratım sürecinde herhangi bir nesneye önkoşul getirmeden hareket eder. “Özneyle nesnenin diyalektiği içinde estetik nesne bir gerçeklik olduğu kadar bir kurgudur. Özne, gözüne uygun düşen bir nesneyi hızla izler, ondaki özellikleri bulur çıkarır, bu arada onu kendisine göre yeniden kurar. Bu yeniden kuruş nesneyi nesne olmaktan çıkarmaz. Estetik nesneyi belirleyerek insanı doğaya katar sanatçı” (Timuçin, 1993, s.173).

Sanat yapıtıyla olan ilişkimiz, sanatçı olarak da, izleyici olarak da özne-nesne şeklindedir ve diyalektik bir ilişkidir; öznenen nesneye, nesneden özneye doğrudur. Özne, burada kendini en son olarak nesne biçiminde ortaya koyar. Sanatçı, dışa yönelmeden önce ya da dışa yönelirken önce kendine yönelir. Kendi anlatımını, biçimini vb. taşıyacak nesne çıkarır ortaya. Bir bakıma kendi özneliğini nesne üzerinde yeni bir özne olarak ortaya çıkarır.

Herbert Read, ‘Modern Heykel’ kitabında bilinçli bir heykeltıraşın, kaçınılmaz bir şekilde heykelinin dışında kalması gerektiğini söyleyerek “bir heykeltıraş, Pollock’un çok iyi bilinen ifadesini başka bir şekilde anlatamaz ve der ki: ‘Ben heykelimin içindeyken, ne yaptığımın farkında değilimdir’ (Read, 1964, s.229). sözlerini hatırlatmaktadır.

Sanatçının görevi, başkaları tarafından fark edilemeyeni ortaya çıkarmak ve onların görmesini sağlamaktır. En öznel sanatçı bile, kendi dışında diğer insanlar için



çalışır. “Sanatçının özneliği hic tua res agitur (senin işin buradadır) demelidir. En öznel olan sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış ‘ben’inden ‘biz’e dönüşmesine yardım eder. Bu ‘bizi’ de özneliğin en yoğun sanatçının kişiliğinde bile görüp tanımak güç değildir” (Fischer, 1995, s.46).

Sanatçının işini tasarlamaya başladığı andan itibaren, bitinceye kadar, hatta bittikten sonra da devam eden tartışmasının, onunla konuşmasının, bu konuşmaların şekillendirdiği bir üründür sanat yapıtı-nesnesi. Bu nedenle her yapıt yaratıcısına içkindir, bir yönüyle onu içerir, kendi başına yaşam sürdürebilen bir hale gelirken, yaratıcısından bağımsız düşünülemez. “Rodin parmağının izlerinden, Cézanne fırçasından utanmaz” (Timuçin, 1993, s.26).

## 2.2. Alıcı Olarak

Alıcı, yapıt tarih adına yargılayan, onun yaşarlılığını sağlayan, kararlar veren izleyicidir. Her yapıt izleyicisiyle vardır. Bir bakıma sanatçıyı yönlendirir. Bunun için bir estetikçi kadar yetkin olması gerekmez, ancak o yapıtın potansiyeli olması beklenir. Zaten sanata yönelmek, izleyici için de sanatçı için de sıradan bir davranış değildir.

Sanatçı, yaptığı ya da yapacağı şey üzerinde düşünmüş, araştırmış, deneyler yapmış, deneyimlerini ve bilgilerini kullanmış ve estetik olan bir ürün çıkarmıştır ortaya. İzleyici için hazırlanmış güzele ulaşmak, belli bir alt yapı ve çabayı gerekli kılar. Bu nedenle, hazır olan bu şey, aynı zamanda tüketime hazır olduğu anlamında değildir. “Güzel kendi içinde çelişkilidir, kendi içinde sorunludur, bu doğru, öte yandan güzele yönelen izleyicinin de çelişkileri ve sorunları vardır. Güzelin sorunu da izleyicinin sorunu da bireyselliğinin özgül ve özgün yapısından gelir. Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır, oradadır, ama gene de bir soyutlamadır. O simgedir ya da simgeler karmaşağıdır” (Timuçin, 1993, s.25).

Sanatçı, yapıtın yapımı sırasında o yapıtın sanatçısıdır; bittikten sonra onun sanatçısı olmaktan çıkmaz ancak, yapıt artık tek başına varolabilecek nitelikleri üzerinde taşıdığı için aynı zamanda onun izleyicisidir. Diğer izleyicilerden farkı, onu daha detaylı bilme olanağına sahip kişi olmasıdır.

“Her sanat yapıtı bir kültür ürünüdür, kültür düzeyinde insanların buluşma yeridir. Sanat yapıtıyla yüzyüze geldiğimizde birçok sorunla yüzyüze geliriz. Sanat yapıtı hem sorunlarla yüklüdür hem kendinde sorunludur. Sorunlarını çözümlemiş gibi durmaz, tüm insan sorunlarının yanında kendi sorunlarını duyurur. Onunla buluşmamız bu yüzden kolay buluşma değildir. Sanatçı söylenilecek sözü olan kişidir, dünyaya belli bir açıdan bakar, gördüklerini bize de göstermek ister. Sanatçının bakışı özgün bir bakıştır. Sanatçı herkesin hergün görebildiği şeylerle bizi oyalamak istemez, şeylere ya da durumlara kendi gözıyla bakmamızı önerir. Sanat yapıtı böylece özgünü ortaya koyar” (Timuçin, 1993, s.29).

Estetikte de diğer alanlarda olduğu gibi bilgi, özne-nesne ilişkisiyle çözülebilir. Nesne ölçülebilir, görülen, dokunulan bir şey olduğu için belirgindir. Sanat yapıtında, nesne, öznenin öznel niteliklerini üzerinde taşıdığı için aşkındır ve onunla kurulan ilişki, öznenin özneye şeklindedir. Yapıt öznel ve nesnel aynı anda kendi üzerinde taşır ve bütündür. Yapıt üzerinde öznel öge sanatçının bireyselliğiyle belirlendiği için, yargı güçtür.

Sanat yapıtı, nesnel yanıyla özneler arasında iletişim kurarken, öznel yanıyla kendini diğer öznelere karşı korur. Farklı her alıcının koyabileceği yargı, ona tam olarak uymayabilir. Ancak yaklaşabildiği ölçüde onun anlatımına katkıda bulunabilir. Öyleyse alıcı, onunla ilişki kurarken karmaşık ve kendisinden anlaşılmayı bekleyen nitelikler olduğunu fark etmelidir. Sanatçısı tarafından özel olarak kurulan bu nitelikler, bir bütündür. Ona kişilik kazandırır ve bu özel yan, onun özgül özelliğidir.

Sanat ortamı öznelerin yani, insanların ve estetik nesnelere buluştuğu ortamdır. Bir yapıt onu izleyen farklı kişilere, o kişilerin özelliklerine göre, kültür, bilgi, ilgi, yaş, cinsiyet vb. yanlarıyla, farklı yönleriyle hitap eder ve insan onu kendi öznel yanıyla

anlama çabasındadır. İzleyen kişi özneliğini, nesneden gelen etkiler doğrultusunda kullandığında daha doğru bir iletişim olacaktır. Ama kişi kendinden bir şeyler arama - hangi döneme ait olursa olsun- eğilimindedir, buldukça daha çok ilgilenir. Güçlü bir yapıt karşısında da kendini açıklanmış bulur.

Bizim dünyamızdan farklı olmayan, yine de farklı dünyalar yaratabilen ve bizim de katılmak zorunda olduğumuz evrensel bir dünyadır o. "...estetik nesne insanları üst bir düzeyde bir araya getirir. Burada insanlar bireyselleşmiş olmaktan uzaklaşmaksızın kendilerini dayanışık duyarlar" (Timuçin, 1993, s. 45).

Aslında, her yapıt alıcısıyla vardır, alıcısıyla tamlanır, bütünleşir. İnsan yapıt karşısında çatışma ya da çakışma yaşar ve yaratıcı-estetik nesne-alıcı üçgeni tamamlanmalıdır. Sanatçı, kendisinden başka en az bir kişi -her zaman daha çok kitleler hedeflenir- için ürün verir. Ancak, bu kapatılmış, kapalı bir durum olarak algılanmamalıdır. Yani, hedef elbette kitlelere ulaşmaktır. Ancak, bu onu anlayabilen, algılayabilen düzeyde insanlar için olmalıdır. Dolayısıyla, dünyada yaşayan her insan düşünülüp ürün verildiği takdirde, sonuç ya da nitelikli ürün verme konusunda yanılma payı büyüktür. O halde yapıt, potansiyelini belirlemek durumundadır.

Buna göre, sanatçının özgürlüğü, alıcı açısından da geçerlidir. Alıcı, izleme konusunda özgürdür ve belirleyicidir. Yapıt bir aktarıcıdır ve her zaman tamlanmayı, tamamlanmayı bekler. Alıcısıyla tamamlandıkça ona yaklaşır, onun eksikliğini giderir ve kendi eksikliğini gidermesini bekler. Çok kolay olmayan bu diyalog, iletişim, her yeni ilişkide kendini gösterir ve alıcısında aşama yaratır. Yani onu her zaman daha üst düzeye çıkarmayı amaçlar.

"Bir yapıtta öznel özelliklerle nesnel özellikler bir bütün oluştururlar, onda öznelin nerede bitip nerede başladığını kestirmek güçtür. Öznel özellikler de nesnel özellikler de zorunlu olarak tarihseldir, böyle olmakla tarihin değerlendirmelerine açıktır.

...

Sanat yapıtını sanat yapıtı kılan şey insani gereçle bu gereci bizim için anlaşılır kılan dışlaştırma yöntemlerinin uyumudur. Sanat yapıtında karşımıza çıkan nitelikler karmaşığı bu uyumun bir ürünü olarak vardır...” (Timuçin, 1993, s. 49).

Estetikte değer yargısı, öznel bağlıdır, çünkü, nesneden dayanak alan değer yargıları, nesne üzerinde kesin ölçütü yoktur; hem bireysel hem evrensel şeklindedir.

Bir nesneyle, bir sanat yapıtıyla diyalog kurulurken, yargılar nesnel özelliklerle belirlenirken, öznel özellikler de devreye girer. Onlara değer veren insanın kendisidir. Ancak bu durumda, öznelliği sadece o kişinin kendine göre bakış açısı, düşüncesi olarak görmemek gerekir. “Her öznel tutum, bilincin zengin nesnel gereci üzerine temellendiğine göre, belli bir nesnelliği kendinde taşıma durumundadır. Öznel bir kaçınılmazlıkta nesnellik de bir kaçınılmazlıktır. Arı öznel değil gibi arı nesnellik de yoktur... Arı öznel ve arı nesnellik olmadığına göre değer yargısı bir öznel-nesnellik bütündür.

...

Bilimsel bilgiyi öngören her alan gibi estetik de ölçülebilir olmasa da nesnel olabilen belirlemeleri öngörecektir. Ölçülebilirlik en ileri nesnellik ölçütüdür. Bununla birlikte nesnellik ölçülebilirlikle sınırlı değildir. Öznen bağımsız olarak varolan, tüm öznel algısı ve yargısına açık olan, böylece bilgisine ulaşılabilir olan her şey nesnedir. Buna göre iki tür nesnellik belirlemek doğru olur: nesnel ve ilişkilerinin ölçülebilir özelliklerinin sağladığı nesnellik, bir de nesnel ve ilişkilerinin genel olarak kavranılabilir özelliklerinin sağladığı nesnellik. Nesnel olan öznelde özneli aşkın olandır, öznelde evrensel olarak geçerli ya da anlaşılabilir olandır. Öznel olan, kendi koşullar içinde, ayrı bilinç’in özelliklerini oluşturur. Buna karşılık, nesnel olan, ortak bilinç’in gereğini kurar. Gerçekte öznel ve nesnellik iki ayrı etkinlik alanı oluşturmaz. Öznel nesnelin içsel görünümüdür ve öznelin dışlaşmasıyla nesnel ortaya çıkar. Öznel de nesnellik de bilinçtedir, bilinçlerin ortak ve ayrı bütünlüğündedir. Buna göre, arı öznel ve arı nesnellik olmadığı gibi salt öznel ve nesnel özelliklerden ya da salt nesnelliklerden kurulmuş sanat yapıtı da yoktur. Öznel bizim algılayış biçimimizde, daha derine giderek bakarsak bilincimizin özelliklerinde, bilincimizin özelliklerine göre kavrayış ya da sezgi biçimimizde kendini gösterir. Son derece karmaşık bir öznel-nesnel

bütünü olan sanat yapıtında evrenselliği güvence altında tutan Şey nesnel özelliklerdir, nesnel öğelerdir. Sanat yapıtını, bir bakıma nesneleşmiş öznel olarak değerlendirmek hiç de yanlış olmayacaktır” (Timuçin, 1993, s.54-55-56).

Sanat nesnesi üzerinde alıcı ne kadar bilgili olursa olsun, onda gösterilen Şeyi tamamıyla anlayamayabilir. Çünkü, o bir yönüyle alıcısına görünürken, bir yönüyle ondan kaçır. Alıcının kişisel özellikleri, ilgiler, bilgiler, sevgiler vb. ile nesnenin -sanat nesnesinin- özellikleri, iletişim konusunda güçlük oluşturabilmektedir. Bazen yargılar alıcı kişinin yargıları olur ve nesne üzerinde karşılık bulmaz. O halde, öznellikten nesnellığe olabildiğince geniş alanlarda geçmek gerekecektir. Bu sayede öznel, nesnele dönüşebilmekte ve öznenin nesneleşmesi hiç de güç olmamaktadır. Alıcı, sanat nesnesiyle konuşmaya başladığında, nesne-özne-nesne iletişimi gerçekleşmekte, sonunda özne, kendini nesne üzerinde açıklanmış bulmakta ve özne-nesne değişikliğe uğramaktadır.

### **2.3.Sanat Nesnesi Olarak Heykel**

İnsanın doğaya karşı yaşama savaşı ile başlayan sanat, daha sonra iyi, güzel ve estetiğe yönelerek incelik göstermiştir.

Günlük hayatta, kendi ve kendimizi çevreleyen nesnelere iç içe yaşıyoruz. Çevremizdeki nesnelere, sesler, olaylar vb. bazen sürekli etkileri altında olduğumuz şeylerden yoksun değiliz. Bu nedenle, kendimizi etraftan bağımsız düşünemeyiz. Bunlar belli bir süre sonra alışkanlığa dönüşür. Bu tür alışkanlıklar, insanın ilgisi dışına çıkar. Diğer yandan, dikkat çeken, özel ilgi uyandıran etkiler vardır, bu etkiler sonucunda duygular oluşur. Kişi kendi duyularını nesneyle özdeşleştirir ve böylece kişi ile nesne arasında özdeş olma süreci başlar. Sonuçta nesne canlılık kazanmış olur.

Duyusal algılar sonucunda oluşan etki, etkinin şiddeti, sürecine göre kişide yaşar; bittiği anda kişi üzerinde yarattığı etkiyi de beraberinde götürür. Buna karşılık

estetik etkilenmeler, etkinin bitiminden sonra da varlığını sürdürür. Çünkü, duyuları, duyguları aşarak insanın kişiliğine yönelir, kişiliğini değiştirir.

Bir mekan formu olan heykel, çevresinde gördüğü dünyayı, dünyadaki nesnellik ile anlatmaya çalışır. Görsel dünya somutlaştırılarak iletişim kurulur. En basit tanımıyla 'form' meydana getirme yetenek ve becerisi olan sanat, insan yeteneklerini, sadece fayda sağlamak amacıyla değil, 'evrenin sırlarını çözebilmek, kişisel bunalımlarını yatıştırmak, heyecanlarını doyurmak ve başkalarına duyurmak, ruhsal özlemlerini yaşayabilmek isteğiyle kullanması ve değerlendirmesi' olarak adlandırılabilir. "Heykel klasik ve yerleşmiş tanımıyla, çeşitli konuların, çeşitli gereçlerle üç boyutlu tasviri; bu yolla yaratılan estetik değerler aracılığıyla duygu ve düşünceleri iletme sanatıdır" (Uz, 1996.s.34).

Heykel nesnel varlığıyla, kendi içinde bulunduğu, kendini çevreleyen uzama karşı durur gibidir. Ona anlam katacak biçimde boşluğu kullanır. Ne onunla tam anlamıyla bağımlıdır, ne de hareket eder. Çevre değişse bile o kalıcıdır, aynıdır; böylece etrafının sonluluğunu göstererek kendi sonsuzluğunu belirler, zamana karşı direnir.

Heykel, uzayda yer kaplayan üç boyutlu bir nesnedir. Ancak, diğer nesnelere farklı olarak, o estetik nesnedir; üzerinde duygu, bilgi, düşünce barındırır. Amacı, izleyicisinde estetik yaşantı yaratmak ve bir iletide bulunmaktır. Böylece nesnel varlığı yanında, öznel yanıyla da bizim dünyamızda yer alır.

"Sanatçı, şu ya da bu nesneye bir ön hesaplama yönelmez. Özneye nesnenin diyalektiği içinde estetik nesne bir gerçeklik olduğu kadar bir kurgudur. Özne, gözüne uygun bir nesneyi hızla izler, ondaki özellikleri bulur çıkarır, bu arada onu kendisine göre yeniden kurar. Bu yeniden kuruş nesneyi nesne olmaktan çıkarmaz. Estetik nesneyi belirleyerek insanı doğaya katar sanatçı" (Timuçin, 1993. s.173).

"Sanat eserlerinin, zaman zaman hem biçim hem de konu içerik bakımından doğadaki örneklerinden uzaklaştığı görülmektedir. Nesne durumların, asıl ve gerçek görünüşlerinin böylece değiştirilmesine stilizasyon; görünüşlerin büsbütün dışına

çıkılarak, yalnızca bir kavram halinde ifade edilmesine soyutlama (abstraction) adını veriyoruz.

Kaynak veya köken olarak, insanın çevresindeki realiteden hareket eden plastik sanatçılar, bazen ayrıntılı ve dikkatli bir taklit, bazen de ayrıntıların özetlenip kısaltıldığı stilizasyon yöntemlerine göre çalışmaktadır.

Başlangıçları Plaeolitik ve Neolitik çağlara kadar indirebildiğimiz sanat eserlerinde; hem bir taklit, kopye, hem de stilize etme eğilimi bir arada görülür. Bunu sanat diliyle ifade edecek olursak, sanat tarihinin başlangıcında bile, natüralist eğilimler görüldüğü gibi, farklı ölçülerde natüralizmden uzaklaşan eğilimler vardır” (Mülayim, 1994, s. 86).

Plastik sanatların en eski uygulamalarından biri olan heykel, doğanın yeniden ele alınmasıyla başlar. İlk çağlarda büyüsel amaçlı yapılan heykeller, doğurganlığı, bereketi simgeler, tanrısal güçlerle kötülüklerden korunulur. Bu dönemde yapılan şeyde, doğadakinin aynısı ya da tam doğru yansıtma gereği duyulmamış, heykeli yapan kişinin görüş biçimi, vermek istediği mesaj, büyüsel güç ve ifade önem kazanmış, böylece simgesel heykeller ortaya çıkmıştır.

İnsan vücudunun güzelliğini ilk keşfeden Mısır Sanatı’nda heykel, blok ve durgun yapılı, sakin görünüşte, gereksiz ayrıntıdan uzaktır. Malzeme olarak, nadiren kireçtaşı gibi yumuşak taşlar, genelde granit, bazalt, somaki gibi sert taşları tercih etmişlerdir. Frontaliteden<sup>41</sup> vazgeçilmeyen Mısır Sanatı’nda heykel, mimarlığın bir elemanı olarak görülür.

Yunan Sanatı’nda nesne olarak heykelin asıl amacı tapınak süslemektir. Ancak heykelin mimariden ayrılması, yine bu döneme denk gelir. Tanrıların insanlar arsında, insan şeklinde yaşadığı inancıyla, tanrı insanlaştırılarak anlatılır. Bu nedenle binalar heykeli yok edebilecek büyüklükte değildir. Eski Yunan Heykeli mantıksal bir evrim

<sup>41</sup> Frontalite: Vücudun önden görünme şartı.

gösterir. İnsani ve plastik potansiyel sonuna kadar kullanılır. Bu nedenle en kusursuz üslup örneğidir.

Mısır, Mezopotamya, ve Arkaik Yunan Heykeli, blok yapılıdır.

Ortaçağda Hıristiyanlıkla birlikte gelen tanrının varlığı ve birliği, insanların erişemeyeceği bir yerde yaşaması, ölümden sonraki hayat ve günahların orada cezalandırılacağı düşüncesiyle dinle ilgilenilmiş, sanat alanında pek varlık gösterilememiştir.

Roma devrinde bu etkiler, sütun başlarında hayvan ve bitki süslemeleri şeklinde, daha sonra insan başları, insan vücutlarına dönüşerek azalmıştır.

Gotik Heykel, mimari bağımlı, katedrallerde ilk önce din ağırlıklı, sonra serbestleşerek yapılmıştır.

Rönesans'ta gerçek hayat, olduğu gibi heykele yansıtılmış, anıtlar artmıştır. Yunan Sanatı incelenerek, Ortaçağda gelişemeyen heykel üst düzeye çıkmış, biçim teknikten uzaklaştırılıp, düşünce önem kazanmaya başlamıştır. Anatomi ve ideal görünüş önemlidir ve sanatçı eserine imzasını atmıştır.

Klasik dönemde asıl amaç görünür ya da görünmesi istenen şeylerin heykelinin yapılmasıdır.

Daha sonra aslan heykeliyle ilk mimariye bağımsız heykel görülür.

Barok Heykel, süse önem veren tarzıdır. Coşku, heyecan, ışık en önemli özelliklerindedir. Bu, aslında devir olmaktan çok, her sanatçının Barok özellik göstermesi niteliğindedir.

Romantizmde insan vücudunun güzelliği temel öğedir.



İnsan üzerindeki din ve toplumsal baskılar aşılmış, insan kendini tanımaya yönelmiştir. Amaç, klasik biçimden çok, klasik düşünceyi yakalamaktır. Bu anlamda Romantizm, Klasizmin temel çelişkisi olmayan, ama, yeni düşünceleri ileri süren bir yöntemdir.

Modern Sanatla çağlar boyunca toplumsal baskılar altında kalan heykel, yeni boyutlara ulaşmıştır. Bu dönem, büyük bilimsel buluşlar, aydınlanma hareketi, sanayi devrimi ve Fransız Devrimi'yle başlar. Bu zamana kadar sanat, tarihsel olaylar ve akıla önem verirken, bu devirde, bireysel düşünceler, duygular, doğa ve izlenimleri önemli olmuştur; asıl amaç, kişilik ifadesidir.

Empresyonizmde etrafta yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrılarak anlık görüntü, izlenim olarak sanata yansımıştır.

Ekspresyonizm, doğanın karşıtı olan biçimlerle, duygusal ve ruhsal heyecanlar yaratmayı amaçlamıştır. Algı psikolojisindeki hızlı gelişimden sanatçılar yararlanmışlardır.

Sembolizmde insan ruhu başlıca konu olmuş, bilinçaltını dışarı çıkarma gereği duyulmuştur. Psikoloji alanındaki gelişmeler bu akımın doğmasına ve kökleşmesine neden olmuştur.

Kübizmde farklı malzeme kullanılmaya başlanmış, geometrik şekiller keskin, sert, köşeli yüzeylerle formlar parçalanmıştır. Rönesans'tan bu yana sanatta, doğanın duyular yoluyla alınan dış görünümü yansıtılmıştır. Kübizmde, Kübist sanatçılar duyuların yanılga yaratabileceğini düşündükleri için, dış dünyayı aynen yansıtmaya çalışan tarzı, aldatmaca olarak görmüşlerdir. Onlar, dış görünümü değil, nesnelere özünü vermeye çalışmışlar ve bu, duyularla değil, ancak akılla kazanılabilir olduğunu savunmuşlardır.

“Çevremizde yeralan nesnelere birer görüntüdür, gerçek olan bunların İdea'sıdır. Platon'un bu düşüncesi, bilindiği gibi 'mağara benzetisi'nde en güzel anlatımını bulur

(Politeia VII). Bu benzetiye göre, bu-dünyanın insanları yeraltında bir mağarada yaşayanlara benzer. Bunlar bağlanmışlardır, ne oturdukları yerden kalkabilir, ne de başlarını geriye çevirebilirler. Bu yüzden mağara dışındaki dünyadan habersizdirler. Onların gördükleri, mağaranın kapısından içeriye sızan ışıkla dışardaki nesnelere mağara duvarına düşen gölgeleridir. Bu gölgeleri onlar 'gerçek' sanırlar. Bağlarını koparıp mağaradan dışarıya çıkabilen, gerçeğin kendisiyle, yani İdea'larla yüzyüze gelebilir ve içerde gördüklerinin gölge olduğunu anlar" (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993, s.32). Böylece yeni bir dil oluşmuş tüm Kübist sanatçılarda teknolojik yansımalar görülmüştür.

XX. yüzyılın her alandaki hızlı gelişimi, sanatta, çağa ayak uydurabilecek hale dönüşmesi, kaçınılmaz gereksinim olmuştur.

"Bu dönemde geçmişin değerleriyle yaratılacak sanat formu çağın gerçeğini, mizacını ve ruhunu yansıtamazdı. Bu bilinç sanatsal anlatımla yeni arayışlar, değişik formlar aldı. Kübizm, fütürizm, konstruktivizm, dadaizm vb. sanatsal akımları bu gereksinimden doğdu" (Savaş, 1988, s.169).

Fütürizmde, kübizmde görülen geometriyle parçalanmış ışıkla elde edilen hareketlilik, enerjik bir harekete dönüşmüştür. Fütürist heykel, geleneksel anlayışlardan kurtulunmaya başlandığı, soyutlamaya atılmış bir adımdır. Soyut anlayışa öncülük eden Fütürizm pek temsilci bulamamıştır.

I. Dünya Savaşı'na tepki olarak başlayan Dada, her ne kadar siyasi bir başkaldırı olsa da plastik sanatlarda yeni olgu ve imge getiren bir başkaldırıdır. Gösteri gibi olayların da sanat olabileceğini ortaya koyan Dada, sanatı, kabare, tiyatro, dinleti, sergi, sirk vb. gibi genişleterek eski anlamından uzaklaştırmıştır. Kavramsal anlatımın nesneden daha önemli olduğu tezi ile Dadaizm'in XX. Yüzyıl sanatına önemli bir etkisi olmuştur.

Dadacıların ortak yanı, sanatın ne olduğu konusundaki düşüncelere karşı çıkmaları ve yenilikçi olmalarıdır. "Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü

ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir” (Lynton, 1982, s.130). tutumlarıyla, daha önce Kübizm, Fütürizm, Devrim Öncesi Rus Sanatı'nın hazırladığı, onlardan kopuş ve kendi tutumlarını ortaya koymuşlardır. Dada da geleneksel anlamda modleden uzaklaşarak ready made denilen hazır nesnelere yapılan heykeller ortaya çıkarmıştır.

“Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan ‘değişmez’ kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir ‘sanat tapınağı’ gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturma gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla ‘ready made’ diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993, s.98-99).

XX. yüzyılda doğup gelişen soyut sanata gelince, formlar gerçek dünyadan eser taşımazlar. İzleyicinin anlatımı adlandırması değil, hissetmesi beklenir; formlar insana hissetme ve etkilenmeler vermelidir. Michel Seuphor'un tarifıyla soyut sanat, “Dış gerçek, sanatçıya ister hareket noktası olmuş olsun, ister olmasın, dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanat soyuttur.

...soyut sanat iki gelişme gösterir ki 1912-1916 arasındaki devreye soyut sanat, ondan sonra günümüze kadar süren devreye non-figüratif sanat diyoruz” (Güvemli, 1982, s.162).

Soyut heykelin en büyük zorluğu, iyi ayırım yapılmazsa, boşluğun içinde diğer üç boyutlu nesnelere birlikte yer alan heykelin, herhangi bir nesneye dönüşebilme olasılığıdır.

Soyut heykel Vladimir Tatlin'le başlar. O'na göre, artık kesin olarak insan figürlerini bir yana atmak gerekir. İdeal anıt sanatta gözlemlenen özel formların sentezine yönelik olmalıdır. Mekan ve plastik form anlayışı olmadan resim diye bir şey olamaz. Resim ve mimarlık kültürü olmadan heykel, mekan ve resim olmadan da mimari söz konusu olamaz. İşte Tatlin'le başlayan heykelin inşa edilmesi fikri Konstrüktivizmin temel tarzını oluşturur.

Gabo, mekanik hareketi kullanarak boşluğu hafifletmiş, bunun da estetik unsur olduğunu kanıtlamıştır. Hareketle heykele dördüncü boyut olan zaman boyutu girmiştir.

Soyut Sanat'ın gelişmesinde farklı malzeme kullanmasıyla büyük katkıda bulunan Julio Gonzalez'in yapıtlarında etkili olan yan, anlatım gücü, metal malzemeyle doğa formlarını sembolleştirmesidir.

Calder mobil heykellerini boşluğa asarak mekana nesnel anlamda farklı katkılar getirmiştir.

Sürrealizm, Dadaistler'in sanat kavramını aşağılayan propagandalarına dayalı; Ekspresyonizm ve Kübizm'den sonra, bilime ve psikolojiye dayanan tek görüş olarak ortaya çıkmıştır. Sürrealistler'in nesne olarak heykel anlayışları; "Sürrealist sanatçılar çeşitli eserlerindeki obje üç boyutla varolan ancak heykel olduğunu iddea etmeyen, form ve formsal ilişkilerin ortaya konmasıdır. Objeye ilgili olarak mümkün olabilecek tek ilişki hafıza-fantazi ve hayal ortaklığıdır" (Kati, 1995, s.66).

Hans Belmer, "... istenen her bedende, onu isteyen kişi, ölümlülüğün bilincinde değildir. Gövdenin ölümü, asıl büyüleyici ancak bilincinde olmadığı etkendir" (Passeron, 1990, s.128) diyerek fizik bilinçliliğiyle giysilerin altında ne olduğunu araştıran ürünler vermiştir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında biçim, toplumsal yaşamın değişmesi, farklılaşan gereksinimler paralelinde gelişmiş ve değişmiştir. Heykeltıraş, mimar ve ressamın ortak çalışmaları, yapıtların, yapı içinde yabancı nesne, eleman olarak değil, mekana

uygun bir hal almasına neden olmuştur. Artık sanatın yeni bir işlevi vardır; o da yeni gerçekler bulmak, olası dünyalar yaratmaktır. Yaratma özgürlüğüne kavuşan sanat etkinliğinde heykeltıraşlar ve diğer sanatçılar doğa taklidi yapmamışlardır artık. “Sanatın işlevi öznel dünyaları aşarak ‘olası dünyalar’a açılmak, ‘yeni gerçek’ler yaratarak dünyamızı zenginleştirmek oluyor” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993, s.102).

Pop-Art, Happening gibi yeni akımların çıkmasıyla, insanların davranışlarına direkt hitap ederek, kalıcılıktan çok, görsel etki oluşturup, kısa ömürlü çalışmalar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Bu dönemde endüstri ve makineleşme hızlanmaya başlamış sanat buna karşı koyamamış, sanatsal yapı ve süreç, bu hızlı gelişime ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Soyut Ekspresyonizm’le endüstri artığı malzemeler ilgi görmüş, savaşın yıkımı, en belirgin tema olmuştur. Bu zamanın psikolojik yapısını metal malzeme yansıttığı için, daha çok kullanılan malzemedir. “Resim sanatıyla kıyaslandığında heykel sanatının II. Dünya Savaş’ı sonrası gelişimi kesin bir birleşme ya da tanım eksikliği gösterir. Soyut Ekspresyonizm üzerinde oldukça önemli bir artış vardır...” (Read, 1964, s.229).

Plastik malzemeler, elektrik, elektronik, lazer, mıknatıs ve bilgisayar heykelde kullanım alanı bulmuştur.

Soyut Ekspresyonizmde parça ilişkileri, benzer form tekrarları yerine, bir imgenin bütünlüğüne dayanan kompozisyon şekli ortaya çıkmıştır.

Yeni Gerçekçilik; savaş sonrası çıkan birçok akım gibi, toplumun hızla değişen yaşam koşullarını yansıtan yeni bir içerikle, ifade şeklini birleştiren bir akım olarak ortaya çıkmıştır.

Atık nesnelerin üzerinde ısrar eden Yeni Gerçekçiler; “...daha aceleci ve daha yanıltıcı bir içe dönük gerçeğin tanıtılmasının yolunu açmışlardır. Geleneksel estetik

görüntüsünü reddeden ve kendine özgü anlatım şeklini benimseyen tutumu ile yeni gerçekçi bir yandan her imkanı kullanarak kendini ifade etmek özgürlüğünü kullanırken bir yandan da plastik anlatım dili ile sosyolojik gerçekler arasındaki farkı en aza indirmiştir. Bu yönden bakıldığında Yeni Gerçekçiliğin yeni sanatçı nesillerinin hareketleri ve tavır belirlemelerinde belirli bir etkisinin ve bunun devam edeceği kesindir. Bu etki yine 1960'lı yıllardan sonra başlayan itirazcılar (objectors), Yalın Sanat (poor art) ve Açık Alan Sanatı (Land Art) gibi hareketleri büyük ölçüde etkilemiş ve bu hareketlerde bulunan sanatçılar Yeni Gerçekçilerin söylemlerinin büyük bir kısmını benimsemişlerdir. Bu konuda P. Restany'nin deyişi ile 'Tüm yeni Gerçekçi Sanatçılar seyre dönük hareketlere ve dışa dönük bir iletişim açıklığına doğuştan yatkındırlar' (Kati, 1996, s.11).

"Bu arada, şu düşünce de akla gelebilir, hangi nedenlerden dolayı Yeni Gerçekçilik hareketi uluslararası sahnede kendisini tam olarak kabul ettirememiş ve iddia ettiği gelişmeyi sağlayamamıştır. Fetisist bir sembol olarak nesnenin artistik ele alınışında atıkların kullanılması gibi bir yol izlenmiş olması bir gerçektir ama kentsel doğanın araştırılmasında belirli bir romantizmi de beraberinde getiren bu anlatım endüstriyel doğayı anlatmada tam olarak yeterli olmayan bir değişim anlayışı sayılabilir" (Kati, 1996, s.10-11-12).

"1960 yılı Yeni Gerçekçilik akımının hız kazanmasına neden olan bir dizi olaylara sahne olması bakımından önemli bir tarihtir. Arman bu yılda Iris Clert Galerisinde 'Dolu' adıyla açtığı sergide çeşitli malzemeden oluşan bir kamyon dolusu atığı boşaltır, Niki'de Saint Phalle standlarını geliştirir, Deschamps tablolarının yüzeyini bezle kapatır, Christo ilk 'balya'larını gerçekleştirir ve César Mayıs Salonunda şaşkın seyirci önünde bir ton ağırlığındaki sıkıştırılmış arabaları sergiler. Böylece objeyi öne çıkaran birbirinden farklı öneriler bir anlamda kentsel doğanın en belirgin gerçeklerini gözler önüne sererken sanatçıya da geniş bir araştırma alanı sağlamış olur" (Kati, 1996, s.8).

Pop Sanatı, yeni gerçekçilerin atık, hurda malzemeyle anlatı olanağı aramasının tersine, parlıtlı nesnelere ağırlık vermişlerdir. Nesnenin temsili yerine, kendisinin

kullanılmasını öneren Pop sanatçıları, direkt anlatımı seçmişler, bunun için fotoğrafı, insan vücudu üzerinden kalıp almayı ve yapay nesnelere kullanmayı tercih etmişlerdir. Pop Sanat, reklam ve endüstriyel sanatını, anlamından saptırarak, belirli estetik kalıplarda, ancak, çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur.

Strüktüralizmle birlikte heykeltıraşlar, dış mekanda büyük boyutlu heykeller yapmışlardır.

Çevreyi insanın yaşaması için en az düzeyde sıkıntılı hale getirme, bu yüzyılın önemli toplumsal zorunluluğudur. Happeningle insan-doğa-çevre ilişkileri değerlendirilmiş, mekan, nesnelere, ışıklar, kokularla oluşturulan nesnel denemeler yaşanmıştır.

Op-Art'ta ise yüzyıllardır sanatçıları etkileyen ışık, statik, durur gibi görünen ya da hareket halindeki biçimler algısal harekete dönüştürülmüş, bunun yanında, elektrik gücüyle hareket sağlanmış ve optik görüntüler araştırılmıştır.

Kinetik Sanatla, çağdaş teknolojinin olanakları değerlendirilerek mekanik, elektronik, dönüşümlü, titreşimli, doğal hareketler kullanılmış, kinetizmin temel tarzı olan mekan-ışık-zaman-dinamizm ön plana çıkmıştır. Mühendis ve sanatçıların ortak çalışmalarıyla, seyirci-sanatçı-bilim etkin ve yaratıcı rol üstlenmişlerdir.

Minimalist heykelde, malzeme kendi niteliğini koruyarak, yalın ve geometrik formlar kullanılmıştır. Daha çok ressamın üç boyutta denemeleri olarak görülen minimalist sanatçıların, geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan ürün verdikleri görülür. "Bu sanatçılar heykel alanını zaten iyi tanımadıklarından, biçimin ifadesi, iç yapının dışa yansımaları ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemişlerdir. Buna karşın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlamışlardır" (Germaner, 1997, s.42).

Şimdi de sanatçılar, heykelin sınırlarını aşarak, geniş alanlarda, doğa görüntüleriyle oynayarak, heykel ve sanat yapma girişimindedirler. Land Art denilen arazi sanatı, Earth Art denilen toprak sanatıyla boyutlar aşılmaya çalışılmakta ve nesne olarak heykel ya da sanat nesnelерinin anlamlarına yeni boyutlar katılmaktadır.

Post-Modernizm, modernizme tepki olarak, evrenselliği reddeden, teknolojinin her türlü olanaklarını kullanan ve açık olan, form karşıtı, yüzeysel, değişebilir, anarşik, yoruma karşıttır. Birey, çevreyi etkilediği için özgür kabul edilmez. Geçmiş canlandırmayı savunurken, günümüz sanatının öğelerini benimser. Heykelde, üç boyutluluğu sorgulama ve kullanılan malzemenin yapısındaki gerçeği arama yerine, karma objeler ve teknoloji kullanılmıştır. Kentlerin değişimiyle günlük hayattaki yabancılaşma, sanat yapıtlarına ‘metalaşma’ olarak yansımıştır.

“Yeni estetikte uzamın temsilinin bedenın temsili ile uyum oluşturmayaçağının artık kesin bir şekilde belli olmasına rağmen ki bu, manzara ile ilgili daha eski ve daha erken kavrayışlardan çok daha fazla vurgulanan estetik bir iş bölümü ve gerçekten daha meşum bir belirtidir –insan figürünün de bu araştırmanın dışında kalmaması gerekmektedir. Doug Bond’un yapıtlarında karşımıza çıkan boş banyolarda olduğu gibi yeni sanatın ayrıcalıklı uzamı köktenci bir şekilde insan biçimine karşıdır (anıt-anthropomorfiktir). Bununla birlikte, insan bedeninin son kertede çağdaş fetişize edilişi Duane Hanson’un heykellerinden çok farklı: Kendine özgü işlevi Sartre’ın gündelik yaşamı çevreleyen tüm dünyanın ‘gerçeklikten arındırılması’ adını verdiği süreçte yatan ve benim benzemiş adını verdiğim bir yöne doğru gelişir. Diğer bir deyişle bu polyester figürlerin nefes alış verişi ya da beden ısılarının olup olmadığı konusunda duyduğumuz şüphe anı, müzede çevrenizde hareket eden insanlara yansıyor ve bir an için onları da, ölü et rengi benzeşimlere dönüştürüyor. Böylece dünya geçici bir süre için derinliğini bitiriyor ve cilalı bir ten, stereoskop bir göz yanılması yoğunluktan yoksun filmsel imgelerin bir akışına dönüşme konusunda bir tehdit biçimi alıyor” (Yılmaz, 1997, s.167).

Resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat dalları arasında belirleyici sınırlar kalkmış; resimler üç boyutlu, heykeller boyalı hale gelmiş, aynı zamanda üslup, teknik,



konu arasında da bu sınır kalkmıştır. Sanatın geleceğe dönük tavrı ile geçmişe özlemi bir araya gelerek, tarihsel anlamda da yeni 'zaman'lar üretilmeye başlanmıştır. Sanatçılar, estetik biçim değil, anlam üretmeye çalışmışlardır. Ancak bu kavramsal ve içerikle ilgili yönelimler, beğeni ve biçim ölçütlerini arka plana iterek, sanatta büyük bir özgürlük oluşturmuş ama, sanat olanla, sanat olmayan arasında büyük belirsizlikler yaratmıştır.

Kavramsal Sanatta, alışlagelmiş anlayışın dışında yeni bir yaşam biçimi önerilir. Kendini, çevresini, yaşamını sürekli sorgulayan, teknoloji altında ezilmemeye çalışan, teknolojiyi kullanan ya da başkaldıran, böylece sanatın boyutlarının değişmesini amaçlayan anlayıştır. Düşüncenin yapıta üstünlüğü, anlamı ve amacı üzerinde yoğunlaşmıştır. "Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışlagelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Sanatçılar arasında ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır. Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışıktır. Kavramsal sanat akla seslenir, halbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan, bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir" (Germaner, 1997, s.48).

Daha sonra zamanın akıcılığını görselleştirmek amacıyla, fotoğraf, televizyon gibi araçlarla, süreçle ilgili Process-Art görülür.

Mail-Artta 'postalanmış nesnelere'le alıcının kim olduğunu bilerek ya da bilmeden şaşırtmaya yönelik eylemsel hareketler yapılmıştır.

Body-Art'ta; sanatçı, kendi vücudunu kullanarak, üzerinde düşünülecek nesneye dönüştürür.

İçindeki tanımların fazlalığından çokluk anlamına gelen Fluxus'ta; yayınlar, betimlemeler, çoğaltılmış ve ucuza satılmış filmler, müzik ve çeşitli nesnelere yeni bir kitle kültürü yaratmak hedefidir.

Tamamlama anlamına gelen Performance; sanat yapısının, hiçbir özel beceri gerektirmeyen, özel anlam ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelir. Performans anlıktır ve varlığını seyircinin belleğinde sürdürür. Aslında fluxus, body-art gibi hareketlerin uzantısı sayılabilir.

Video sanatında, görüntü ve seslerin kaydedilmesiyle psikolojik etkiler oluşturulmakta, görüntü nesneye aktarılmakta, nesne yeni görüntüler oluşturmakta, aktaran ve anlatan olmakta ve böylece özne-nesne anlamlarının boyutu farklılaşmaktadır.

Foto gerçekçilik olan Hiperrealizm; gerçeğin sadık kopyasını yapmayı amaçlar. Heykel olarak, gerçeğiyle birebir aynısı gibi görünen insan vücutları ile özne olan insan, olduğu gibi nesneye dönüşmektedir.

### **3.HEYKEL VE ÖZNE-NESNE**

#### **3.1.Heykel İçinde Özne-Nesne**

Sürekli devinim halinde canlı ve cansız varlıklardan oluşan yaşam, durmaksızın değişim göstermekte, bu açıdan sanatın temelini oluşturmaktadır. İnsan, günlük hayata gözlerini açar açmaz, dış dünyayla haberleşmeye başlar. Sadece görsel açıdan bakıldığında bile saniyede sayısız iletişim kurulmaktadır.

Çevreyi kendi yaşayışı için en uygun hale getirmeye çalışan insan, aynı zamanda çevrenin şart ve koşullarına uyum sağlamak zorunda ve nasıl bir yaşam tarzı seçeceğini belirlemek durumundadır. Kendi yeteneklerini kullanarak, yaşam biçimini konforlama, düzenleme, çevresini örgütleme çabası ile insan sanata yönelir. Sürekli etkileşim halinde canlı ve çevresindeki tüm varolanlarla iletişim, yaşamı yönlendiren konumdadır.

Bir sanat nesnesi olarak heykelin, düşünen varlığın ürünü olduğunu, üzerinde duygu, düşünce ve bilgi barındırdığını ve diğer insanlara aktardığı için, diğer nesnelere farklı olarak öznel özellikler gösteren varlık olduğunu daha önce de belirtmiştik. Sanatçı heykelle bizim dünyamızda yer alma olanağı verirken, onun kendi dünyasını da yaratmış olur. Tek bir hareket ve görünüme sahip bu varlık, anlatım şekline göre öncesini ve sonrasını, yani yaşam sürecini gösterebilmekte, kendi özel dünyasını oluşturabilmektedir.

Mekanda süreç içinde gerçekleşen heykelle iletişim, görsel dokunsal, işitsel şeklindedir. Araya konan mesafe, mekan, mekanın büyüklüğü, heykelin en iyi algılanması için izleyicinin ne kadar uzakta duracağı, heykelin büyüklüğü, yapılandırılış biçimi, hatta kullanılan malzemelere göre belirlenir. Tüm bu iletişim çabaları sonunda onun yaşam alanına girilmiş olunur.

Umberto Boccioni'nin "Boşlukta Bir Şişenin Gelişimi" adlı heykeli; şişe, tabak, masa gibi günlük hayatta kullandığımız nesnelere kompozit edilerek anlamlı bir bütün olarak gösterilmiştir. Tabak ve şişe kendi imgelerinden uzaklaştırılmıştır. Bu nesnelere hızla dönerek sahip oldukları form, biçimsel değişime uğramıştır. Şişenin açılmasıyla iç boşluk, şişeyi dinamik olarak ön plana çıkarmıştır. (Resim 1). Her gün kullandığımız ve bize alışkanlık yaratan bu nesnelere Boccioni, bir bildiriyle geleneksel anlayışın dışında ürünler vermiştir. Boccioni'nin bu bildirisi;

“1.Heykel soyut elemanların bir inşası olmalıdır.

2.Bütün diğer sanatlarda da olduğu gibi, geleneksel, alışılmış konuları bırakmak gerekir.

3.Heykelin amacı bir hikayeyi veya gerçekçi bir biçimde geleneksel heykelde olduğu gibi bir figürü inşa etmek değildir. Bununla beraber temel duyarlı bir plastik güce sahip olmak için heykel bütün gerçeklerden yararlanmalıdır.

4.Heykelde mermerin bronzun asilliğini yıkıp örnekler kullanılmalıdır. Tek bir heykelde eğer plastik olanak zorluyorsa, birden fazla gereç kullanılmalıdır. Bu gereçler cam, çimento, karton, deri, kumaş, ayna, elektrik ışığı vb. gereçler olabilir.

5.Çok iyi bilinmelidir ki bir kitabın planlarının kesişmesinde, bir masanın köşesinde, bir kibrit kutusunun doğru çizgilerinde, bir pencerenin çerçevesinde, insan vücudunun karmaşık kaslarından, kahramanların göğüs ve bacaklarından daha büyük bir gerçeklik vardır.

6.Yalnız yeni konular seçmekle yeni plastik olanaklar elde edilebilir.

7.Heykel kendisini çevreleyen atmosferi şekillendirmelidir.

8.Geleneksel heykel ve anıt anlayışını yıkmak gerekir.

9.Belirli konulara ve siparişlere bağlanmamak gerekir. Bu durum saf plastik elemanlarla bir heykelin oluşumunu engeller” (Savaş, 1977, s.43).

Yeni malzeme kullanımıyla tarihte yerini alan Julio Gonzalez’in “Kaktüs Adam” adlı heykelinde, metal malzemeyi kaynatıp keserek, doğa formlarını sembolik tarzda kullanmıştır. Böylece doğal nesnelere, sanat nesnesi olarak anlatım olanağına kavuşmuştur (Resim 2).

Marcel Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği" adlı çalışması Gonzalez'in doğal nesnelere kullanmasının tersine, insan yapımı kullanım nesnelere heykelle dönüştürmesi görülmektedir. Günlük hayatta karşılaştığımız ve kullandığımız nesnelere, herhangi bir değişikliğe uğratılmadan anlatım olanakları denenmiştir. Sanatçı daha önce farklı amaçla yapılmış, kullanılabilir objelerin içeriğini boşaltarak bu nesneyi sanat alanına çekmekle kavramsal anlatım sunmuştur (Resim 3).

Bisiklet parçalarını bir araya getirerek bronz dökümle oluşturduğu 'Boğa Başı' Picasso'nun ilginç çalışmalarından biridir (Resim 4).

César'ın Resim 5'te görülen 'Sıkıştırma' çalışması, "...heykel herhangi bir malzeme ile belli şeyleri anlatmanın bir aracıdır. Beni ilgilendiren malzemenin organik dili ve yarattığı imkanlardır. Önemli olan malzemenin güzelliğidir ve demir, lastik, saç, kağıt, kristal hatta altın bile olsa bütün malzemeler kıymetlidir" (Katı, 1996, s.126) düşüncelerini anlatan bir örnektir.

Buraya kadarki örneklerde de görüldüğü gibi, heykelde nesne kullanımı, günlük hayatta sürekli karşılaştığımız ve bizim için sadece işlevinin önemli olduğu nesnelere, farklı bir anlam yüklenmiş, üretmiş ve yeni işlevler ortaya çıkmıştır.

Aristide Maillol'un "Dikenli Kadın" adlı heykelinde, figür ayağına batan dikenle uğraşmaktadır. Bu diken bizim içinde bulunduğumuz gerçek dünyadan hareketle yapılmış ama gerçek bir diken değildir. Dikenli bu kadının bir dünyası var ve orada hareket halinde, yaşam sürdürüyor ve bu anlardan birinde ayağına diken batmıştır. Özne olan bu kadın kendi dünyasındaki bir nesneyle uğraşmaktadır (Resim 6).

Christo vadilere dev perdeler çekerek, binaları ve nesnelere paketleyerek, deniz kenarlarını ve kayalıkları dev kumaşlarla örterek nesneyi gizlemiş, insanı, daha önceki bilgilerini ve gözlemlerini hatırlaması için zorlamıştır. Göstermek istediğini ya da her gün gördüğümüz ve bize alışkanlık yaratan şeyleri gizleyerek, onları daha anlamlı kılmış, nesnelere değişime uğratmış ve 'görünenin altındaki' önem kazanmıştır. Bu sayede

bu şeyler, nesnelere, binalar insan beyninde eski bilgilere dayanarak ve belki de değişikliğe uğrayarak, yeniden canlanmasıyla sonuçlanmıştır (Resim 7).

Bir başka heykel-nesne ilişkisi, heykel ve taşıyıcısı yani, kaidesi konusunda gözlenmektedir. İlk akla gelen görevi, heykeli ayakta durmasına yardımcı olan taşıyıcılıktır. Heykeli ayakta tutma, onu daha iyi sunma, ona mekan oluşturma işlevleri olan kaideyi Brancusi, heykelin kendisine katmış, onun bir elemanı olarak kullanmıştır (Resim 8).

İnsanın uygarlaşmaya başlamasından bu yana, doğadan yararlanarak duygularını, düşüncelerini, ihtiyaçlarını ve inançlarını ifade eden çevre yaratmaya başlamıştır. İşte burada estetik sorunlar, kaygılar kendini gösterir.

“İdeal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemlediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır... Plan ve anıtın tasarısı, parçalarında değil bütününde, hem mimarın hem heykелcinin hem de ressamın isteklerine cevap vermelidir” (Punin, 1994, s.167) düşüncesiyle Tatlin, Resim 9’da görülen ‘III. Uluslararası anıt projesi için maket’ çalışması, mimarlık, mühendislik, heykel, resim ve ışık sanatı olup, heykelin yaşamsal bir mekan olma özelliği için, önemli bir örnektir.

Sanat, insanın yaşamını anlamlandırma ihtiyacından doğmuştur. Bir ihtiyaç belirlemedir. Bunu, öznenin ihtiyaç belirlemesi anlamında düşünür ve heykelin de kendisinin bir özne olduğunu yeniden hatırlatırsak, ihtiyaç duyulan bu nesnenin de aynı zamanda kendi dünyasındaki ihtiyaçları söz konusudur. Bizim dünyamızda nasıl onun büyüklüğü, yeri, biçimi, konusu, vb. gibi durumları kendi ve çevremizin ihtiyaçları olarak ortaya çıkıyorsa, o da kendi yaşamındaki ihtiyaçlarını belirlemek durumundadır.

Örneğin; Resim 10’daki kadın heykeli, bir anlık bir hareket göstermekte, o an, o hareket için ayağını koyabileceği bir nesneye ihtiyaç duymaktadır. Bu kadın, ayağını yine bizim dünyamızdan herhangi bir nesnenin masa, sandalye vb. gibi heykeline dayayabilirdi. Ancak kompozisyonun bütünlüğü için, onun kendi biçimine uygun bir

nesneye ihtiyacı olmuş ve yine kendinde bulunan, üçgen yapılanmaya uyumlu yeni bir nesne oluşturulmuştur. Bu nesne, bu figürün sadece bu anı için uygundur. Hareketini değiştirdiği düşünüldüğünde, ihtiyacı olan bu yeni nesneye ya hiç gereksinim duyulmayacak ya da biçim olarak tamamen farklı bir görüntü isteyecektir. Kompozisyonun yapılandırılışından kaynaklanan ince, uzun yapı yerine, kalın ve kütleli bir nesne olmuş olsaydı, kompozisyonu aşağıya çekecek ve ağırlaştırırdı. Burada figür, figürün hareketi yanında, plastik elemanlardan olan, boşluk ve boşluğun yapısı gereği yine boşluk isteyen, heykeli hafifleten bir nesneye ihtiyaç olmuştur. Odak anlatım olarak düşünme anı, düşünürken vücudun hareketi, pozisyonu, düşünme bölgesi olarak seçilen el ve yüzdten uzaklaşmış olacaktı.

Resim 11'deki heykel, dinlenme anında ve bu anda kendi dışındakileri izleyen figüratif bir çalışmadır. Figür bu anlatımı gerçekleştirebilmek için yine yeni bir nesneye ihtiyaç duymuş ve ihtiyacını belirlemiştir. İçi boş dikdörtgen yapıya sahip bu yeni nesne, figürün rahat durabileceği boyuttadır. Kapalı bir yapı heykeli ağırlaştıracağı düşüncesiyle tercih edilmemiş, heykelin arkadan görünmesine olanak vermek için delinmiştir. Figürün vücut yapısına, boyuna, kalınlığına uygun olması istenen bu yeni nesne, figürün başka hareketleri düşünüldüğünde kendini koruyabileceği gibi, anlatımı güçlendirmek için değişiklik isteyebilmektedir. Dikey ve diyagonal hareketlerin uyumu aranan kompozisyon, figür ve onun belirlediği nesne olarak oluşturulmuştur.

Resim 12'deki heykel, oturuş biçimi, hareketi, duruşu, bakış açısı nedeniyle güçlü, kendinden emin, etrafına hakim, etrafta her şeyin ona hizmet etmesini bekler şekildedir. Yine üçgen boşluklarla oluşturulan kompozisyon, anlatımına en uygun nesneyi seçmiş ve ifadesini güçlendirmesine yardım almıştır. Figürün her bir uzvu, her bir elemanı bütüne ulaşmak ister tarzda ele alınmış, oturduğu nesne kendisinin uzvu, parçası gibi düşünülmüş, vücudundan görsel olarak ayrılmayacak biçim ve büyüklükte yapılmıştır.

Resim 13'de görülen heykelde figür düşünme anını başını dizine dayayarak vermiş, dizini nesne gibi kullanmış ve kendi vücudu içerisinde, diğer çalışmalarda da görülebildiği gibi, özne-nesne durumu ortaya çıkmıştır.

Resim 14'deki heykel, ayakta durmaktadır. Dua etme pozisyonunda olan figür, kendinden yüce gördüğü varlığa ulaşmak istercesine kolları uzamıştır. Sadece kollardaki uzama ile dikkat burada odaklanmaktadır. Varolanların yardımıyla, nesnel olarak gösterilmeyen ama, onun dünyasında varolan varlığı hatırlatmaktadır. Heykel üzerinde ne bizim dünyamızdan ne de kendi dünyasından herhangi bir nesne gösterilmemiş, figürün ulaşmak istediği, hayal ettirilerek nesneleştirilmiştir.

Resim 15'deki heykel, ayakta sakin bir duruş göstermekte, sırtında çubuklarla gösterilen kanat şeklindeki kısım itibariyle, meleği anımsatmaktadır. Kanatları olan böyle bir varlık gerçek hayatta yoktur. Kompozisyona hareket getiren kanatlar burada, bir plastik unsur olarak değerlendirilmiştir. Böylece, kompozisyon sakinliğini, durağanlığını kendi içinde dengeleyen, yeri geldiğinde hareketli olabildiğini de gösteren durumdadır.

Yine aynı tarzda yapılmış Resim 16'deki heykelde özne-nesne örneğimiz, onun kıyafetiyle ilgilidir. Eteği, onun nesnesidir. Aynı zamanda, durağan görünen bu heykeli hareketlendirmek ve zenginleştirmek için, boşluksal, dokusal plastik bir elemandır.

Resim 17'de görülen oturan kadın figürünün taşıyıcısı olan nesnesi, artık onu sadece taşıyan değildir. Dokunduğu noktada oturduğu nesne, kadının vücuduna katılmış ve onun parçası haline gelmiştir. Yine Resim 18'deki heykel aynı konuda örnek gösterilebilir.

Kanatlarını iki yana açmış, yuvarlak biçimde üstte ve altta birleşen Resim 19'daki "Kuş" heykeli, uçarken yaptığı bir anı göstermektedir. Gösterilen bu anında, kanatlar uçarken birbiriyle birleşerek, dairesel bir hareketi, böylece sürekliliği yani uçmayı hatırlatmaktadır. Kanatlar arasında çok sakin ve sanki bir yerde dinleniyormuş gibi görünen kuş, aynı zamanda kendine sınır çizmekte, bize kafes görüntüsünü hatırlatmaktadır. Gerçek dünyada yuvarlak kanatlara sahip herhangi bir kuş olmadığı için, farklı bir dünya oluşturmaktadır. Kendi dünyasında, kendi gibi başka kuşların



varlığını hatırlatmakta, kendine yaşam alanı yaratmakta ve bize bu biçimde de kuşlar olabileceğini kanıtlamaktadır.

Yine kanatları yarım daire şeklinde gösterilen Resim 20'deki "Kuş", aynı şekilde, bir noktaya bağlı olduğu için esareti, esaretin nesnesi olan kafesi hatırlatılarak, görünmeyen görünür kılınmıştır. Kendine ait yarım daire şeklindeki kanatlar onun uçmasını sağlarken aynı zamanda sınırlayarak, bulunduğu noktadan ayrılmasına izin vermez. Yukarı doğru uzanan baş ve vücut, kıvrımlar çizerek uçmayı arzulamakta, büyük kanatlara paralel küçük kanatlarla zaman zaman bunu başarabilmektedir.

"At Yarışları" konulu Resim 21'deki çalışma, atların doğal yaşam ortamlarından bir an olarak düşünülmüştür. Grup halinde koşarken gösterilen atlar, koşarlarken çevrelerine verdikleri etkiler havaya kalkan toz, toprak gösterilmiş, asıl amaç toz, toprak, dumanın heykelinin nasıl yapılacağı olmuştur. Toz toprak içerisindeki atların tüm vücutları görünmemekte, kapanmaktadır. Zaman zaman başlar, zaman zaman, ayaklar ya da vücudun diğer parçaları gösterilerek koşuş anı statik duran bu çalışmada hareketlilik ve boyut kazanmıştır. Burada özne atlar ve toz toprak nesnesi olarak gösterilebilir.

### **3.2. Heykelde Özne-Nesne Yer Değişimi**

#### **Özne Olarak Heykel-Nesne Olarak İnsan**

Düşünen insanın ürünü olan heykel, çevre ile karşılıklı etkileşir ve etki-tepki durumlarına göre denge oluşturur. Bu heykelin biçimiyle, kendi yarattığı geçerlilik çevresiyle, bu çevrenin kendi etkilerine denk olduğu ve heykelin varlığının buna bağlı olduğu bir durumdur. Heykelin olması gereken en önemli özelliği, çevreden ya da dışarıdan gelecek etkileri karşılayıp onlara rağmen ön planda kalabilme kararlılığıdır.

Buna göre, heykel ya da diğer varolanlar, diğerlerini, yani kendilerinin dışındakileri eleyerek ya da arka plana atarak varlığını korur. Burada bir paylaşım,

karşılıklı etkileşim ve değişim söz konusudur. Ancak biri diğerine baskındır ya da elenenler eleyenin geçerlilik çevresinde yer alırlar.

Bütün varolanlar denge durumuna ulaşmak ve denge oluşturmak ister. Eğer bu denge kurulamazsa ya çevre asıl biçim olarak belirlediğimiz heykeli ya da heykel çevreyi reddedecek -eğer amaç değilse- rahatsızlık oluşacaktır. Yetersiz ya da aşırı örgütlenmiş biçimler bu nedenle yok olmaya mahkumdur.

Pierce kuramında ilişki biçimlerini;

“-Varlığın başka herhangi bir varlıkla ilişki kurmadan varolması

-Varlığın ikinci bir varlıkla ilişkili varolması

-Varlığın ikinci ve üçüncü varlıklar arasında bir ilişki kurmasıdır” (Aksoy, 1977, s.85) şeklinde açıklamaktadır.

Buna göre heykel; sadece kendisiyle ilişkili ise, kendi içindeki biçimsel nitelikler ayırıcıdır.

İkinci bir varlıkla ilişkili ise, en az bir ayırıcı nitelik var demektir. Eğer iki varlık arasında ilişki kuruyorsa, üzerinde yapılacak yorum açık bir yorum ya da bilgiye dayalı bir yorum olabilir.

Üç boyutlu yapıtların ana ilkesi, oran, denge, biçim, ifade gibi özelliklerdir. Dengeli yerleşimler mekanda yükseklik-genişlik-derinlik olarak yer alırlar ve iletişim için ilk adımdır. İkinci adım, yerleştiği yerde, farklı noktalardan görünme, dikkati çekme, ilginç olma şeklinde bir bütün olarak ifadesidir.

Heykel onu çevreleyen boşluk içinde yer alır, boşluk-heykel sürekli etkileşim halindedir. Heykel yapılandırılış biçimiyle ne kadar bir alana sahip olacağını ve etkisi altına alacağını belirlemek durumundadır. Durduğu nokta merkez kabul edilirse,

etrafında bulunan canlı-cansız her şey, bu merkeze göre algılanır, anlamlı hale gelir. Diğer tüm varolanlar onun için, onu anlatmak için, ona daha fazla anlam katmak için oradadır. Bu durumda o mekanı yönlendiren özne heykeldir. Yine mekan içinde en büyük boyuta heykel sahipse diğerlerine baskın olduğu için hakim olacak, egemenlik gösterip, belirleyici olduğu için özneleşecektir.

Günümüze yaklaşılrken heykelin içe dönük karakteri, mekanın katılmasıyla, mekansal problemler, heykel ve onu çevreleyen mekan arasındaki ilişki ön plana çıkmaya başlamıştır. Maddi malzemeye biçim veren sanatçı heykelini yaparken, hem heykelin dış şeklini, hem de kapsadığı alanı şekillendirmekle, mekanını da şekillendirdiğini bilmektedir.

Herhangi bir yerde duran bir heykel, önce yakın çevresi, sonra diğer nesnelere, varlıklar, insanlar, bitkiler, hayvanlar, binalar, yer-toprak, gökyüzü, insan yapımı ya da doğal tüm varolanlarla ilişkilidir. Etrafındaki varlıklar ne kadar yaklaşabilecek, eklenecek ya da çıkarılacak, ne tür özellikler var, heykel kendini en güzel nerede ve nasıl ifade edeceğiyle diğer varolanlara seslenmesiyle belirlenmektedir.

Eğer heykelin durduğu yer bir nokta kabul edilirse, merkez heykeldir ve etrafta bulunan her şey bu merkeze göre algılanır. Çevreyle olan ilişkisi döner bakışım halindedir. Çizgisel bir noktada durduğu düşünülen heykel, çevreyle ilişkisi eksenler, doğrultular ve yönler şeklindedir. Çizgilerin bir noktada perspektif ilişkisiyle birleştiği düşüncesiyle yine merkez heykeldir. Örneğin; kapalı bir mekanda, mekanın ortasına yerleştirilen bir heykel, tüm alana egemen bir güce sahip olacaktır. Bu güç, mekandaki diğer nesnelere kendine çekip, onların heykeli daha iyi anlatmak için orada buldukları şekilde etkisi altına alacaktır.

İnsan-heykel iletişimi daha önce bahsettiğimiz gibi mekana, mekanın olanaklarına, heykelin büyüklüğüne, konusuna, mesajına, malzemesine vb. gibi bazen insanın kabiliyetlerine, bazen de heykelin tarzına göre iletişim şekli belirlenir. Bazen sadece seyreden insandır, bazen heykel insanı seyrederek; insan, bazen dışında dolanır bazen içinde yer alır; bazen dokunsal iletişim olmadan da algılanır, bazen her dokunuşta

yeni görüntü oluşturarak direk etkileyendir. Bazen görür, bazen dokunur, bazen koklar vb... İnsanın çevreyle olan iletişimi, duyu organlarının sınırlı kapasitesi, işte heykel ve sanatla zorlanmaktadır. Birden çok duyu organının işe karışmasıyla daha kalıcı ve daha derin algılar oluşmaktadır.

Heykelle iletişim, görerek, dokunarak olabilirken, heykelin biçimiyle oluşan etkilerle de belirlenmektedir. Örneğin, nasıl insan-insan iletişimi en çok göz göze gelmek şeklinde oluyorsa, figüratif bir heykelde de heykelin gözüne bakmak, gördüğünü görmek, onun baktığı noktada durmak koşuluyla iletişime yön verilmiş olunmaktadır. Yönlendirme, iletişime girilmek istenen bu heykel tarafındandır. Dolayısıyla söz söyleyen heykel, dinleyen insandır; böylece özne-nesne anlamında yer değiştirme söz konusudur. Aslında bu diyalogu özne-özne şeklinde olduğunu söylemek daha doğrudur. Ancak, özneye göre kendisinin dışındaki canlı-cansız tüm varolanların nesne olarak değerlendirildiğini bir kez daha hatırlatmak yerinde olacaktır.

Kendi vücuduna bakan heykelle dış dünyaya bakan heykelin insanlarla iletişimi farklıdır. Seyreden ve seyrettiren ayrımı burada daha belirgindir.

Örneğin; Resim 22'deki mermer kadın figürü, rahat, yatar pozisyonda durmakta ve kendisinin dışına bakmaktadır. Yüz ve göz gösterilmeyen çalışma, etrafını seyrederek hareketi ve hareketinin rahatlığıyla kendine baktırır. İzlenmek onu rahatsız etmez ve hareketini değiştirme gereği duymaz. Her şeye rağmen seyretmesinden vazgeçmez. Kendi dışını izlediği ve kendisinin izlenmesinden rahatsız olmadığı için, onu izleyenler kendilerini kontrol etmek zorunda hissederler. Dolayısıyla izleyenine yön verir ve pozisyonları hakkında onlara seslenir.

Aynı tarzda işlenen Resim 23'deki çalışma seyredirken dışarıdan gelebilecek tüm etkilere rağmen tek ve aynı hareketini korur. O, yatış pozisyonu seyrettirmekten memnun, yerinde rahat ve hep öyle kalmak isteyen görüntüsündedir. Yapabileceği diğer hareketleri önemsemez ve göstermez. Yine de ayağa kalktığı ve yürüdüğü düşünülürse, güçlü yere basış algılatır ve her adımı ses getirir.

Yine aynı biçimde ele alınan ve yaklaşık aynı şeylerin söylenebileceği Resim, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32'deki çalışmalar da özne-nesne anlatımları paralel gelişmektedir.

Resim 33'deki "Çekirge" heykeli, gerçek dünyada çok küçük olan çekirge, mekan verilerine dayanarak büyümek istemekte ve o mekanda varlığını etkin bir şekilde koruması için ilk şarttır. Bu boyutu ve biçimsel özellikleriyle güç kazanmakta, mekana hakim tek eleman olmaktadır. Etraftaki diğer varolanlar onun çevresindedir. Böylece hakimiyet alanını belirler. Yine de içinde barındırdığı boşluğun büyüklüğü insana mekan oluşturabilmekte ve kendine yaklaştırmaktadır. Ayakları arasında dolanılmasına, üzerine oturulmasına izin verir.

Resim 34'deki 3m. Yüksekliğinde 5m. Genişliğinde düşünülen maket çalışma, görsel olarak dinamik, soyut bir çalışmadır. Çizgisel elemanların hareketi, nerede başlayıp nerede bittiğinin tam kestirilememesi nedeniyle, formun sürekliliği ve dinamizm sağlanmaktadır. Lekesiz tarzda yapılmış dolu kısımlar ile heykel, kendi hareketine uydurmuş, kendi içine almış başka varlıkları gösterir. Onları taşır. Böylece insan heykeli bakarken bir anda kendini içinde buluverir, onun hareketine uyum gösterir. İnsanı kendine katmakla ona yeni yaşam alanları yaratır, hatta zorlar. Bu mekan, sadece görsel olarak hareketli olmasına rağmen, sürekli değişir, genişler ve ileri doğru hareket eder. Böylece heykel, insana yeni yaşam alanı sunmuş, sunmakla kalmayıp kendine katmış onu nesneleştirmiştir.

Yukarıda bahsedilen örneklerle de görüldüğü gibi, nesne sanat yapıtı olduğunda, onunla ilişki özne-nesne ya da öznenen nesneye olduğu kadar, özne-özne ya da öznenen özneye şeklinde de olacaktır. Heykelden etkilenme ve ona bağlanma sonucu insan, onu kendisiymiş gibi görür. Duyum, duygu ve düşüncenin birbirine karıştığı estetik haz sürecinde bir bütünlük söz konusudur. Bu bütünleşme de bazen roller değişir.

"Duygusalılık duyumsalla düşünsel arasında bir köprü gibidir. Ama haz süresince duyumsal, duygusal ve düşünsel ayrılmaz bir biçimde birbirlerine karışırlar, bir bileşim oluştururlar. Özne-nesne ilişkisi, buna göre, ritmik olduğu kadar diyalektik

bir ilişkidir: özneyi nesneye bağlarken nesneyi de özneye bağlar. Bir anlamda öznenin nesneleşmesi ve nesnenin özneleşmesidir bu. Estetik hazzın oluşması özneye nesne arasında bir duygudaşlık yaratır. Düşünselliği zedelemeyecek bir duygudaşlıktır bu. Özne nesneye bütünleşmeye, kaynaşmaya, bir olmaya eğilimli duyar kendisini” (Timuçin, 1993, s.165).

Resimlerde gösterilen heykellerde, konumuz gereği incelediğimiz özne-nesne anlatımları dışında, ‘heykel sadece dolu-maddesel kısmıyla değil, aynı zamanda boşluklarıyla, boşlukta yer almasıyla, onu şekillendirmesiyle ve uzantılarıyla vardır’ düşüncesinden hareketle yapılmış çalışmalarlardır. Burada boşluk heykelin içine katılarak plastik bir eleman olarak değerlendirilmiştir. Boşluk, bazen heykelin içinde yer alır, bazen dışında dolanır, bazen de kütlelerin içine hapsedilerek dış formu şekillendirir. Yüzeylerin işleniş tarzından, heykelin ne kadar mekanı kaplayacağı, ne kadar alan isteyeceği ve ne kadar mekanı içinde tutacağı anlaşılabilir.

Resim 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 33, 34’te görülen heykellerde boşluk ve mekan, hem heykelin dışında, hem de içinde dolaşan haldedir. Ona nefes aldırır. Sonuçta heykeller dolu-boş etkileşimiyle canlılık kazanmaktadır. İç boşluklar sayesinde, iç ve dış enerji öyle birleşir ki, heykel sadece belli yönleri olan bir biçim değil, hareketli, bir taraftan bakılırken diğer tarafını gösteren ve göstermek isteyen biçim haline dönüşmektedir. Kullanılan iç boşluklar, heykeli çevreleyen mekan yaratmakta, boşlukların belli yönlerde kullanılmasıyla heykel içinde dolaşan mekan akışını göstermektedir.

Kütlesel heykellerde ise; Resim 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, mekan heykellerin çevresinde ve yüzeyinde dolaşan şekildedir. Boşluk yüzeyde dolaşırken, bir miktarı heykel tarafından hapsedilip içine alınmıştır. Hapsolan boşluk, yüzeye dışbükey form olarak yansımıştır. Yani, iç enerjinin kütleli biçimlendirme isteğiyle konveks (dışbükey) yüzeyler oluşmuştur. Dış enerjinin kütleyle etkisi de planlı (düz) yüzeyler, giderek konkav (içbükey) yüzeyler ve buna dayanamayıp delinen yüzeyler şeklindedir. Böylece heykel hem bir yön, hareket kazanmakta, hem de iç ve dış mekan etkisi heykeller üzerinde açıkça görünmektedir. Kütlelerin mekanı hapsedmesi,

mekanın kütleye hakimiyeti ve boşluklarla mekan-form beraberliği canlılık yaratmaktadır.

Seçilen bu biçimsel tarzlar, 'heykellerin hangi malzemeyle daha iyi ifade bulabileceği' düşüncesiyle, bronz, metal, ahşap, mermer gibi farklı malzemeler denenmiştir.

Tüm bu incelemeler ve araştırmalar sonucunda konuyu farklı biçimlerde ve farklı dönemlerde yapılmış iki heykel üzerinde toparlamamız gerekirse; heykeli anlama ve anlatım olanakları mekan ve ışığa göre belirlenmektedir. Heykel, boşluk içinde somut bir şekilde vardır. Bu nedenle heykel, her yönüyle iletişime girebilen sanattır. Etrafında dolaşma sonucu, her noktada yeni bir görüntü, yeni bir yüzey, yeni bir ışık oluşmaktadır. Dolayısıyla anlamı hiçbir zaman tek bir yönünde değildir.

Bir heykelin incelenmesi, onu oluşturan öğelerin kendi ve çevresiyle ilişkisinin incelenmesiyle ve bunların ne şekilde bir bütün olduğunun bilinmesiyle mümkündür. Heykel yüzeyinde açı, doku, ritim; parçaların konumu, yönü, alanı, büyüklüğü, mesafesi etkilidir. Mekan, konu, öz, kavram vb. anlatılarla seçilen soyut ya da figüratif biçimler heykel üzerinde olması gerektiği gibidir. Yani içerik, biçimle birleşerek estetik olgu haline dönüşmelidir. Bu, biçim üzerinde içeriği yansıtabilecek şekildedir.

Heykel sanatında anlatım olanakları, yüzeylerin işlenişine bağlıdır. Farklı yüzeylerin bir araya gelmesiyle hacimler oluşur. Bu en yalın heykelde dahi vardır. Önemli olan, anlatım için seçilen biçimlerin birbirine uyumu, bütüne kattığı anlam ve sonuç olarak üçboyutluluktur. Heykel, farklı biçim ve özelliklere sahip formların bir araya toplanmış halidir. Form ilişkileri heykelin karakterini belirler ve bir bütündür.

Resim 35'te görülen Ossip Zadkine'in "Şair" adlı heykeli bronz bir çalışmadır. Zadkine, birçok çalışmasında, anlatmak istediğini forma yansıtırken, her formu üçboyutlu yapmayı, birini diğerinin üzerine desen çizerek yapmayı tercih eden bir sanatçıdır. Resimde gösterilen çalışmasında da bu tarzı açıkça görülmektedir. Yazı ya da şiir, figürün üzerine yazılarak, ona dokusal zenginlik kazandırmıştır. Belki de bu

şekilde figür, şiiri tüm vücudunda yaşamaktadır ve aynı zamanda üzerine yazı yazılabilecek bir nesne konumundadır. Gerçek hayattan, müzik aleti, kitap gibi nesnelere de kompozisyonda yeniden hayat bulmuştur. Heykelde yüz, baş ve el hareketiyle müziksel anlatım sezilenmektedir.

Buna, göre araştırma konumuzda incelediğimiz “heykelde özne-nesne” anlatımlarını bu heykel üzerinde sıralarsak:

- Üç boyutlu yapısıyla bizim dünyamızda, nesnel olarak yerini almıştır.
- Doğal nesne-bitki- kompozisyona biçimsel olarak hareketlilik kazandırmıştır.
- İnsan yapımı nesnelere, -gitar, kağıt, kitap- kompozisyona uygun olarak yeniden biçimlendirilmiştir.
- Heykel bir yaşam süreci kazanmış, kendi hayatından bir an nesneleştirilmiştir. Bu süreçte, kendi dünyasında, o an yaşadığı duyguyla ilgili olarak kendi nesnesiyle uğraşmaktadır.
- Figür, üzerine yazı yazılabilecek bir nesne olarak kullanılmıştır.
- Çaldığı müzik aleti ve belki de söylediği şarkıyla izleyiciye, sesleri hayal ettirerek duyurmuş ve sesleri nesneleştirmiştir.
- Sanatçının tarzı, bu heykel üzerinde açıkça görülmekte ve sanatçısının izini taşımaktadır.

Heykel sanatı varoluşundan günümüze kadar, diğer sanat dallarına göre, biçimlendirildiği malzeme yapısından kaynaklanan bir tutumla, dış mekan sanatı olabilme ayrıcalığına sahiptir. Tarihsel gelişim sürecinde sanatsal, toplumsal, ve bilimsel açıdan heykel sanatı, kitlelerle iletişimini en yoğun kent ortamında yaşayabilmektedir. Ancak bugün uçabilen, uzaya gidebilen insanın heykelle iletişimi, bu açıdan oldukça genişlemiştir; heykel, kapalı mekanlardan meydanlara, meydanlardan doğaya, dağlara, denizlere, göllere, vadilere, çöllere, gökyüzüne, hatta uzaya çıkabilmiştir. Bu nedenle, heykel-çevre-mekan ve tüm varolanlarla ilişkisi oldukça geniş boyutludur ve ilişkiler her farklı ortamda, farklı şekillerde anlatılabilmektedir. Elbette ki doğal çevrede ve fiziksel çevredeki değişim ve gelişim, tarihsel açıdan anlam ve önem olarak farklılıklar taşımaktadır.



Örneğin; Mısır Sanatı'ndaki doğal çevre ve kent mekanında yapılan heykellerle, bir Yunan Sanatı ya da Rönesans dönemi ya da günümüzdeki yerleşimler, heykel-çevre, heykel-mekan, heykel-kitle bağlanunda; toplumsal yaşam biçimleri, inanışlar, teknoloji ve bilimsel gelişmeler arasındaki farklılıklar kaçınılmazdır.

Heykel sanatının, mimari ile binlerce yıldır sürdürülen geldiği beraberliği, belli bir döneme kadar, heykelin dış mekan sanatı olarak, mimari bağımlı olma zorunluluğu taşıyan bir anlam yüklenmiş gibidir. Oysa, mimari ile son derece uyumlu bir birliktelik oluşturabildiği gibi, aynı zamanda bağımsız, tek başına anlam kazanabilme, hatta bulunduğu mekanda kendine özel mekan oluşturabilme özellikleri olan bir faaliyettir. Tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, bunun örnekleri çok sayıda vardır. Asırlar boyunca yeni çevre yaratılmasında, mimar, ressam ve heykeltıraşlar görev almış, böylelikle sanatçı, toplumların sözcüsü olmuştur.

Heykelin dış mekana çıkarılarak 'dış mekan yapısı' haline dönüşmesinde, toplumların kültür ve inanışlarının yanı sıra, teknoloji, ekonomi, siyasi ve coğrafya yapıları da önemli etkindir. Geçmiş dönem uygarlıklarının çoğunda, heykel ve mimarinin ilişkiye girdiği ortam, 'tapınak' ortamıdır. İlk dönemlerde, doğanın hazırladığı ortamda heykel çevre beraberliği kurulurken; şimdi, endüstrinin hazırladığı çevreyle bu beraberlik aranmaktadır.

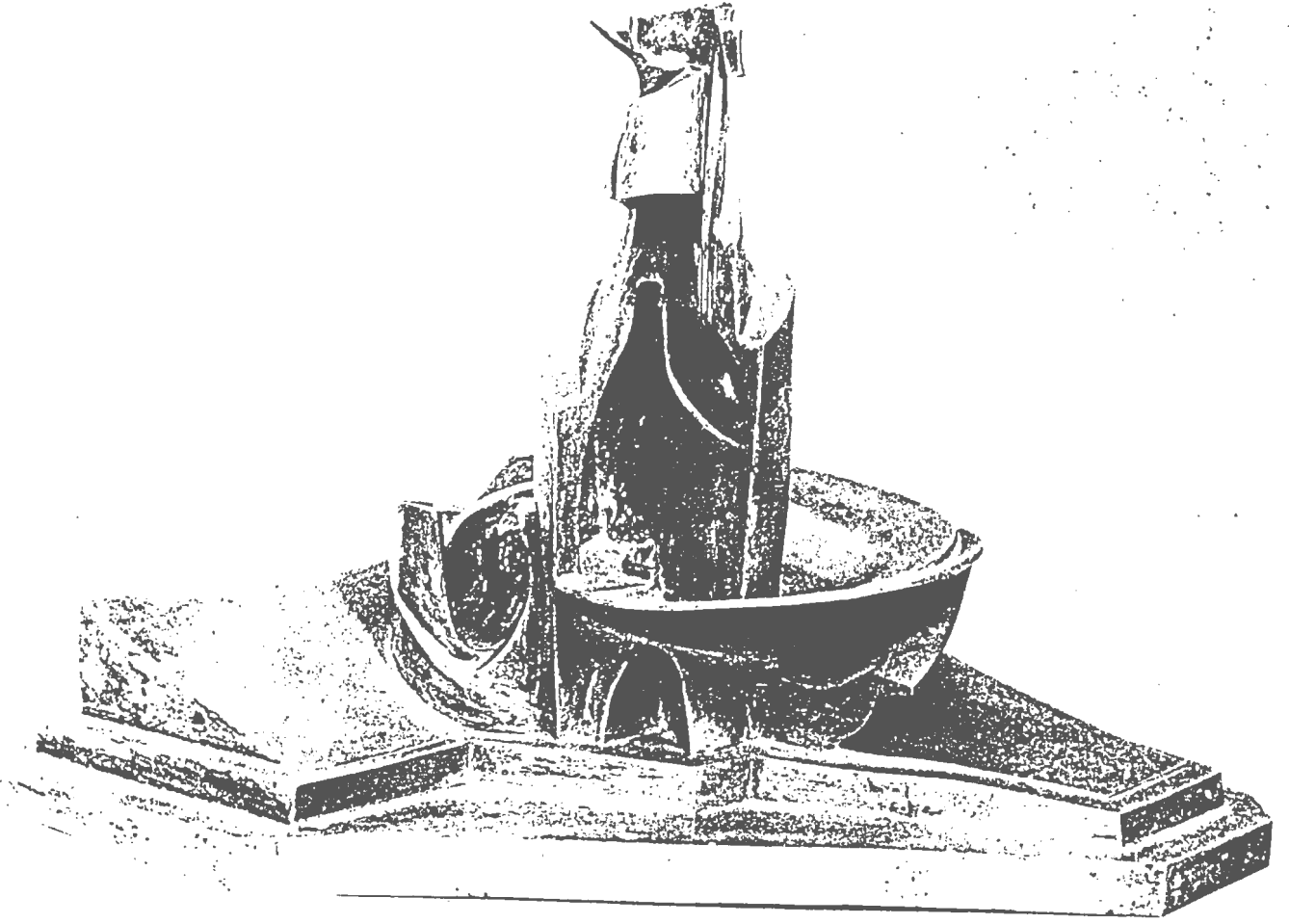
Heykelin dış mekana çıkmasıyla değişen en önemli şey, boyuttur. Özellikle 1960'lardan bu yana yapılan bazı heykeller, mimari yapıyla yarışabilecek boyuttur. Resim 36 da görülen Richard Serra'nın çalışması bunun için önemli bir örnektir.

Paris'te bir meydana yerleştirilen "Clara-Clara" adlı çalışma, büyük boyutlarda, metal, konik iki parçadan oluşturulmuştur. Heykel, insanların geçiş alanlarına yerleştirilmiştir. Her gün alışkanlıkla geçilen meydanda insan, birdenbire bir engelle karşılaşmaktadır. Zorunlu olarak yön: değiştirmesi ve etrafında dolanması gerekmektedir. Böylece heykel, insanı zorlayarak, insanın davranışını belirlemekte ve yönlendirmektedir.

“Serra, ‘mimari, bir boşluğa bakmamızı, içine girmemizi ve onu değiştirmemizi mümkün kılan tek plastik dildir’ der. Mimarlar, bu önemli işlevi artık sağlamadığında, heykeltıraşlar onu, nesneyi boşluk için engelleyen işlerde yeniden kullanmaya başlarlar. İki ters döndürülmüş, konik bölümden oluşan Clara-Clara, kademelerin hareketliğini ve hızını kavramamızı sağlayan bir alan yaratır. Yeni heykel, sütun tabanından aşağı doğru inerek, başka işlevi olmaksızın sadece izleyiciye potansiyelinin ve gerçekliğinin değerini yükseltme ihtiyacı gösterebilmek için bir yaşama alanı haline gelir” (Pingeot, Hohl, Daval, 1996, s.289) der.

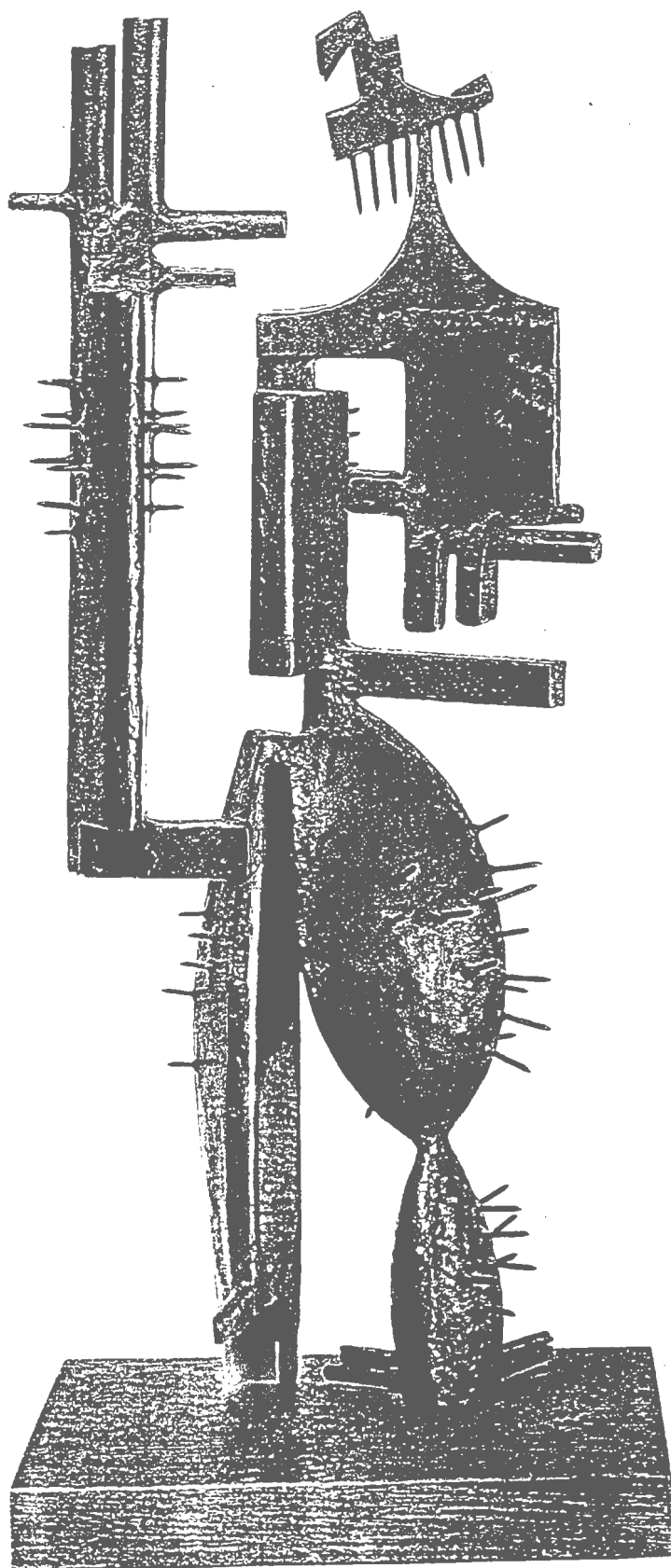
Buna göre “Clara-Clara” adlı çalışmada özne-nesne yaklaşımlarını sıralarsak:

- Mimari özelliğiyle, yaşanılan alan içinde yeni yaşam alanı oluşturulmuştur.
- İnsanların günlük yaşamlarını değiştirerek, alışkanlıkları dışına çıkarmıştır.
- İnsanlara yeni mekan yaratmış ve bu mekanda yaşamalarına izin vermiştir.
- Genel boşluk sınırlanarak parçalanmıştır. İki benzer elemanın yan yana konmasıyla iç ve dış mekan oluşturulmuş, böylece denetlenebilir alan elde edilmiştir.
- Heykelin uzak ve yakın algısındaki farklılık, insan üzerinde psikolojik etkiler yaratmıştır.
- İnsan-heykel ilişkisinde; insanın duygu ve düşüncelerini, davranışlarını etkileyen çevresel psikoloji oluşmuştur.
- Heykel, çevreden soyutlanarak ele alındığında o, sadece bir nesnedir, engeldir. Belli bir malzemesi, rengi, biçimi, büyüklüğü, duruş şekli olan bir varolandır. Ancak, Jardin des Tuilerics Meydanı’na konulmasıyla, konumu, fonksiyonu olan çevre bileşenidir. Buna göre, heykel ve heykel-insan, heykel-nesne, heykel-mekan, heykel-çevre ilişkileri ortaya çıkmıştır.
- Heykel bulunduğu yere göre anlamlar üstlenebilmiştir. Bu, yer gösteren, yön bildiren olabilirken; yeni mekan yaratma, yaşanabilecek alan oluşturma, alışkanlıklardan kurtulma gibi yeni ilişkiler ortaya çıkmıştır.



Resim 1. Umberto Boccioni, "Boşlukta Bir Şişenin Gelişimi", 1912.

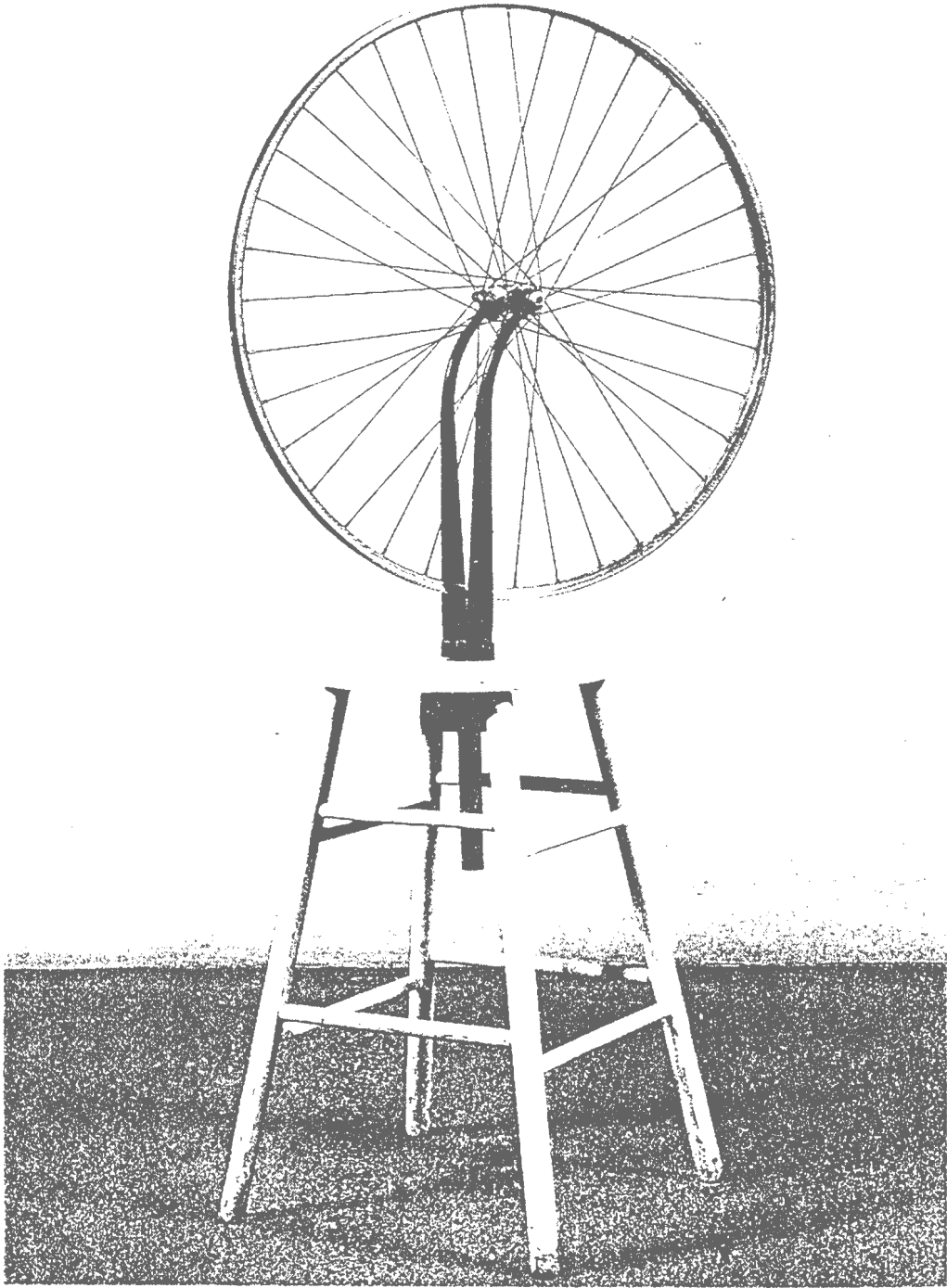
Modern Sculpture, Herbert Read. Thames and Hudson, New York, 1964, s.121.



Resim 2. Julio Gonzalez, "Kaktüs Adam", 1939.

Picasso and The Age Of Iron, Ashton, Dore and Serraller, Calvo Francisco.

Guggenheim Museum, New York, 1993, s.173.

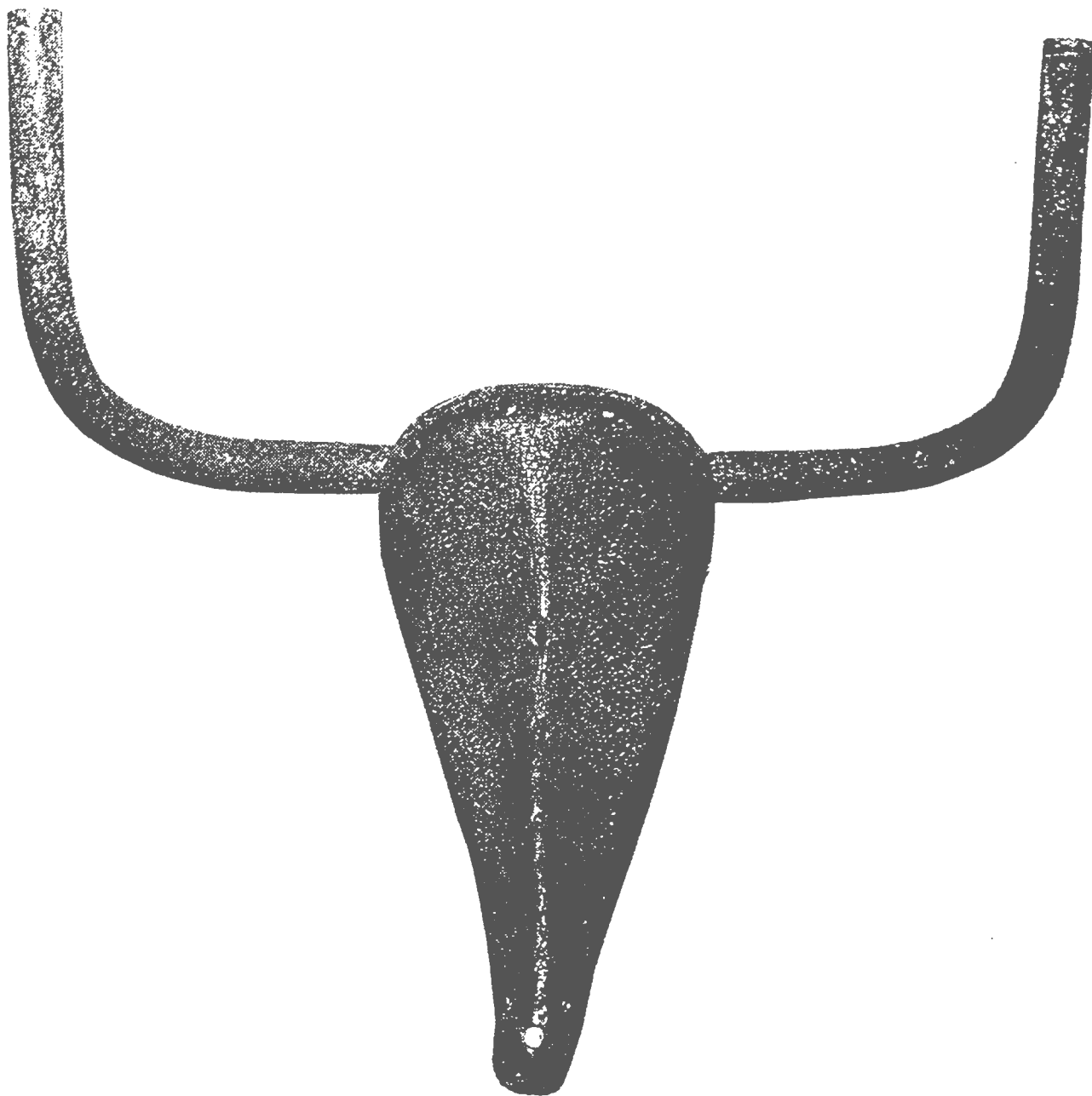


Resim 3. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913.

---

Art-Through the Ages, Horst Delacroix, G. Richard Tanser and

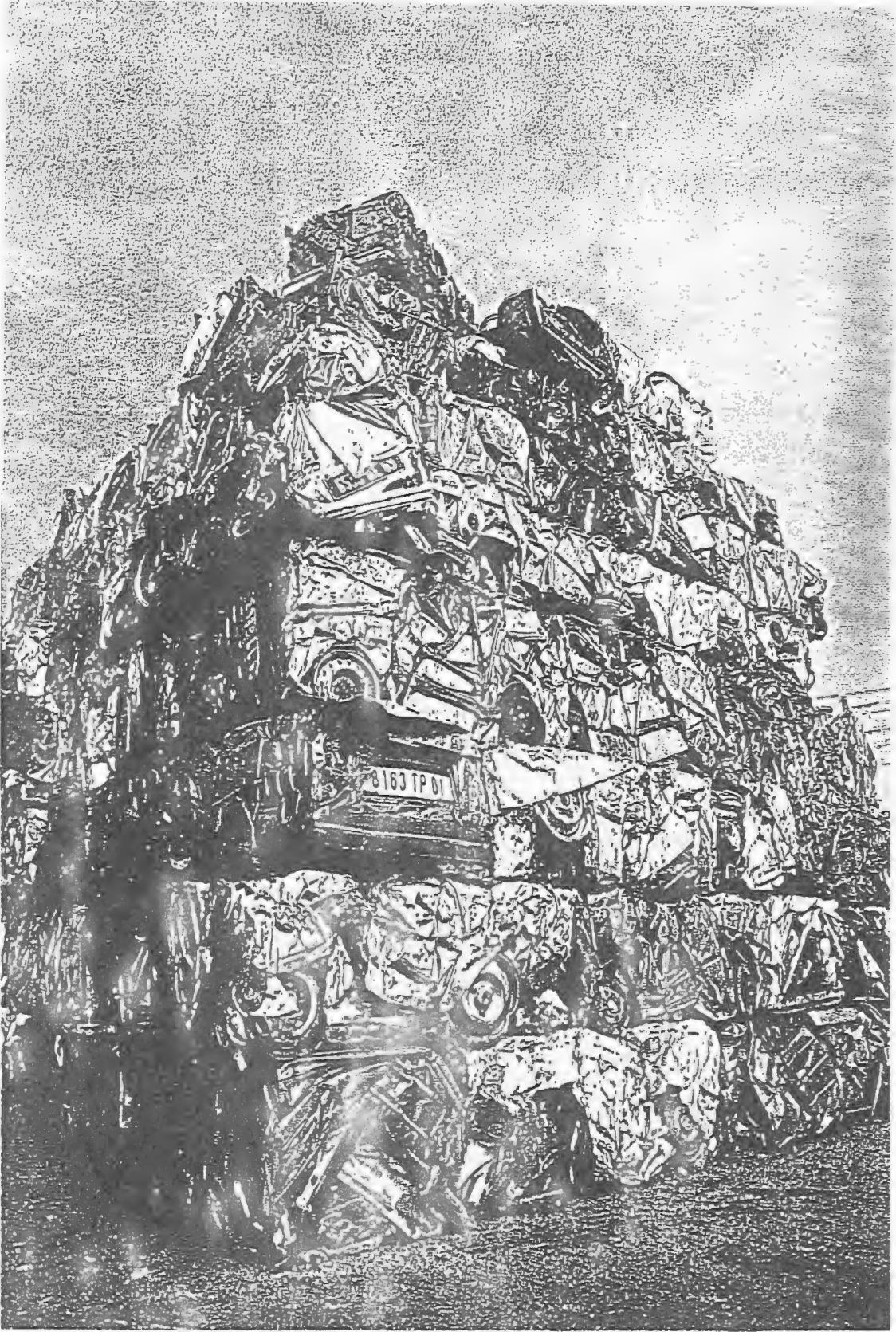
Diana Kirkpatrick. HBJ, New York, 1991, s.1019.



Resim 4. Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1943.

---

A History of Western Art, Adams, Laurie Schneider. Second edition, Brown and Berchmark, New York, 1997, s.465.



Resim 5.César, "Sıkıştırılmalar", 1995

Yeni Gerçekçilik ve César, Aytaç Katı. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1996, s.203.

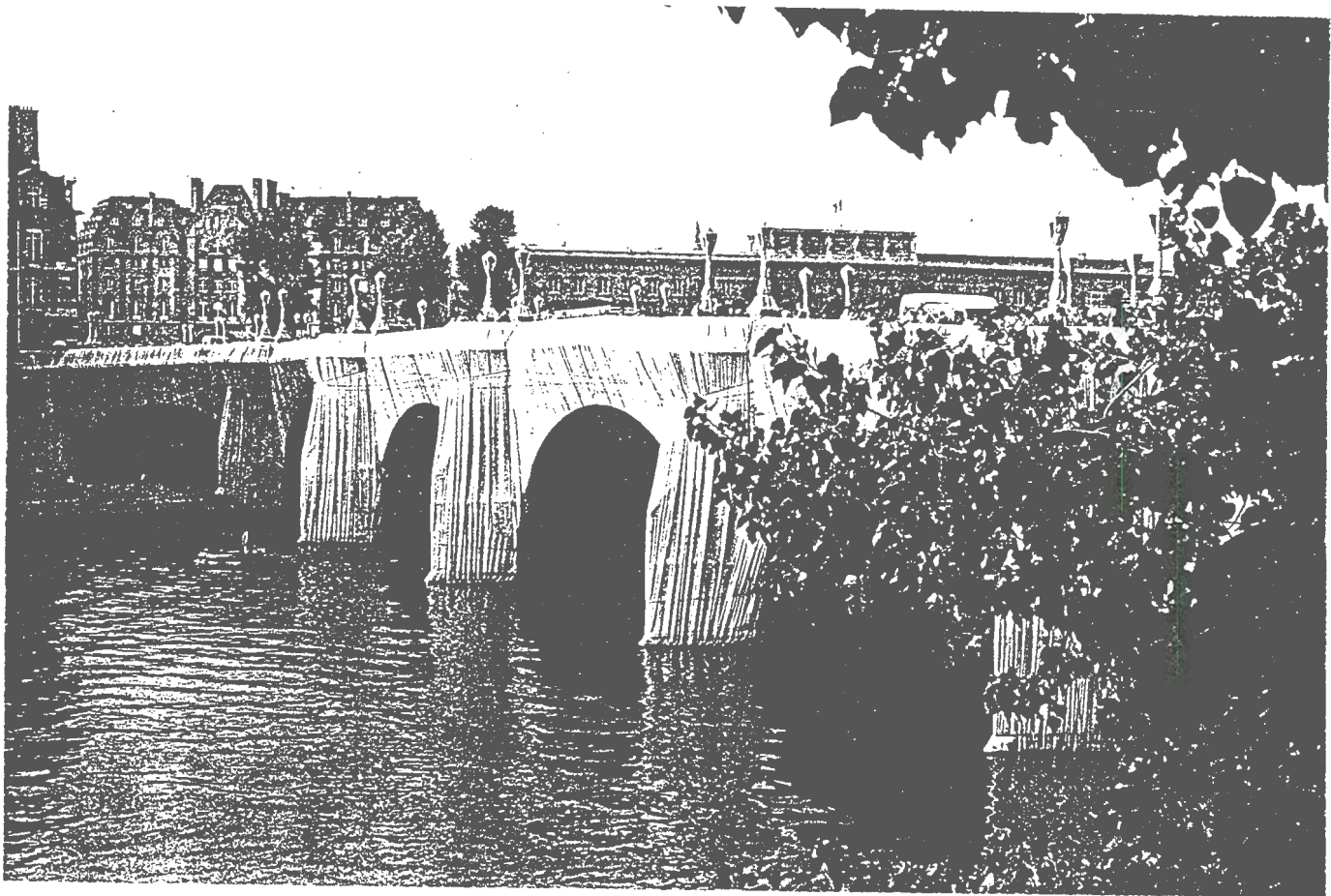


Resim 6. Aristide Maillol, "Dikenli Kadın", 1923.

---

Aristide Maillol et L'ame de la Sculpture, Waldemar George. Editions Ides et  
Calendes, Neuchatel, 1977, s.180.

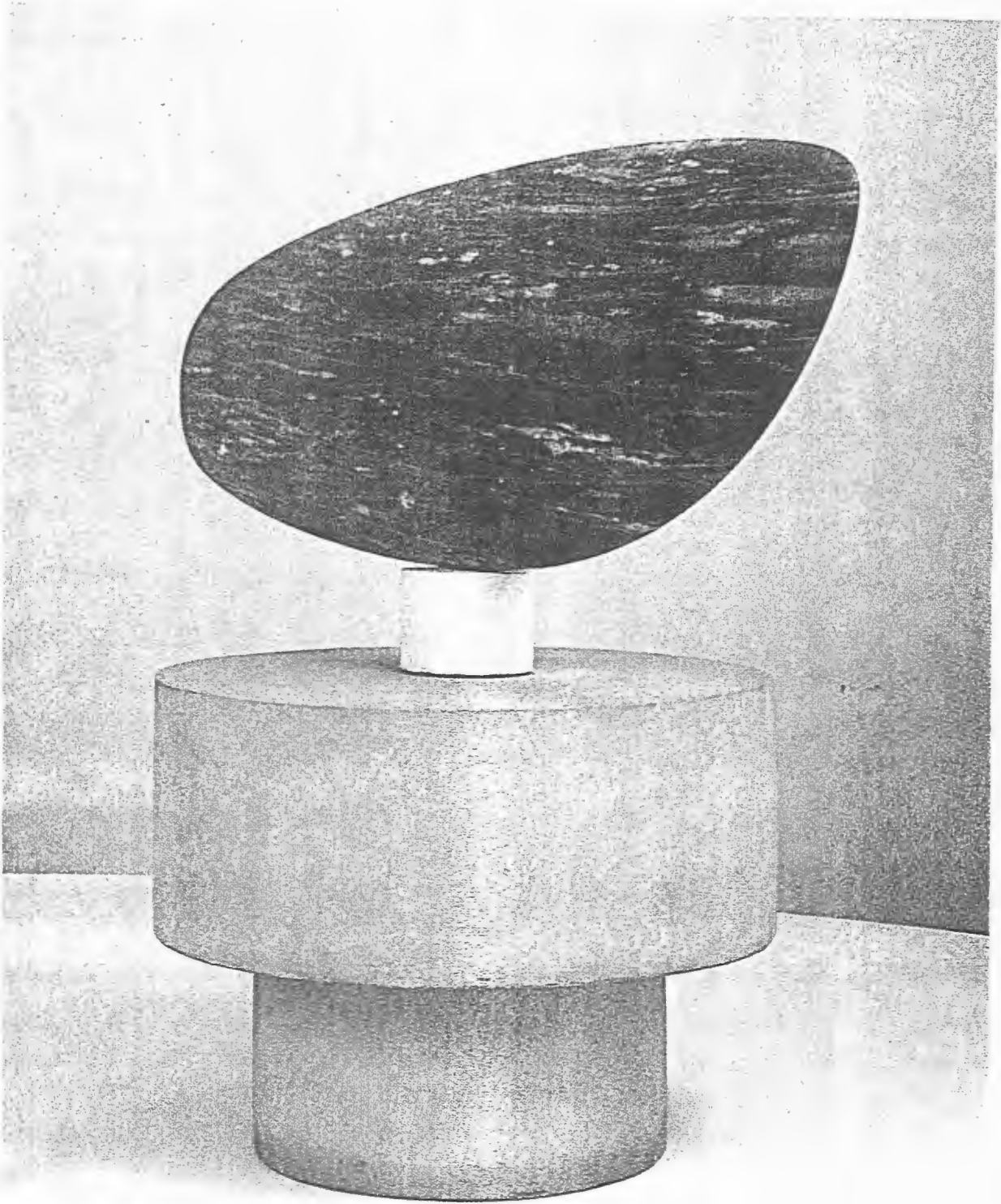




Resim 7.Javacheff Christo, "The Pont Neuf", 1985.

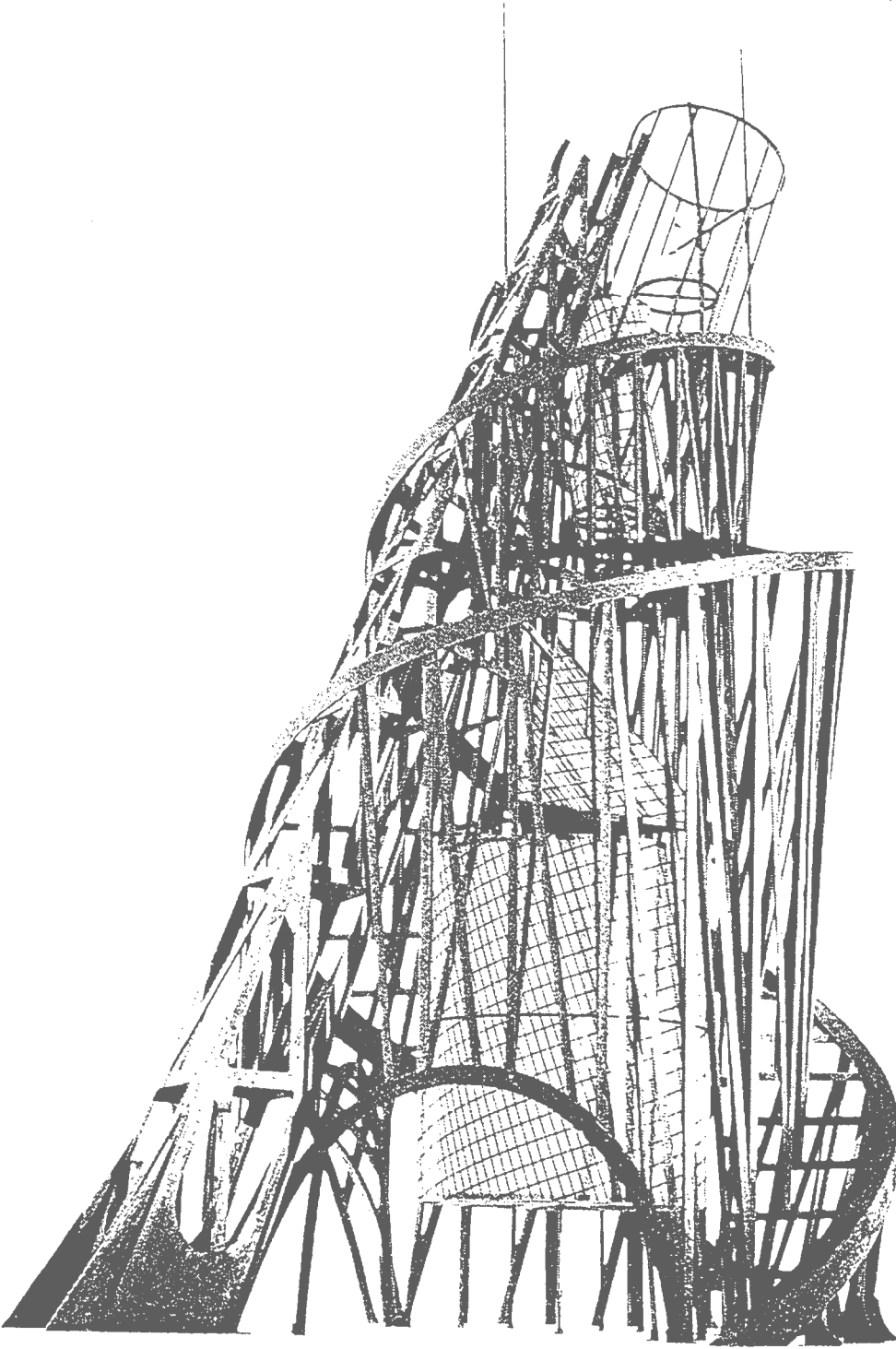
---

The Art Book, Ditory of Museum and Galleries. Phaidon Limited, London, 1994, s.97.



Resim 8. Constantin Brancusi, "Balik", 1930.

Brancusi, Harry N. Abrams. Great Modern Masters, New York, 1997, s.39.

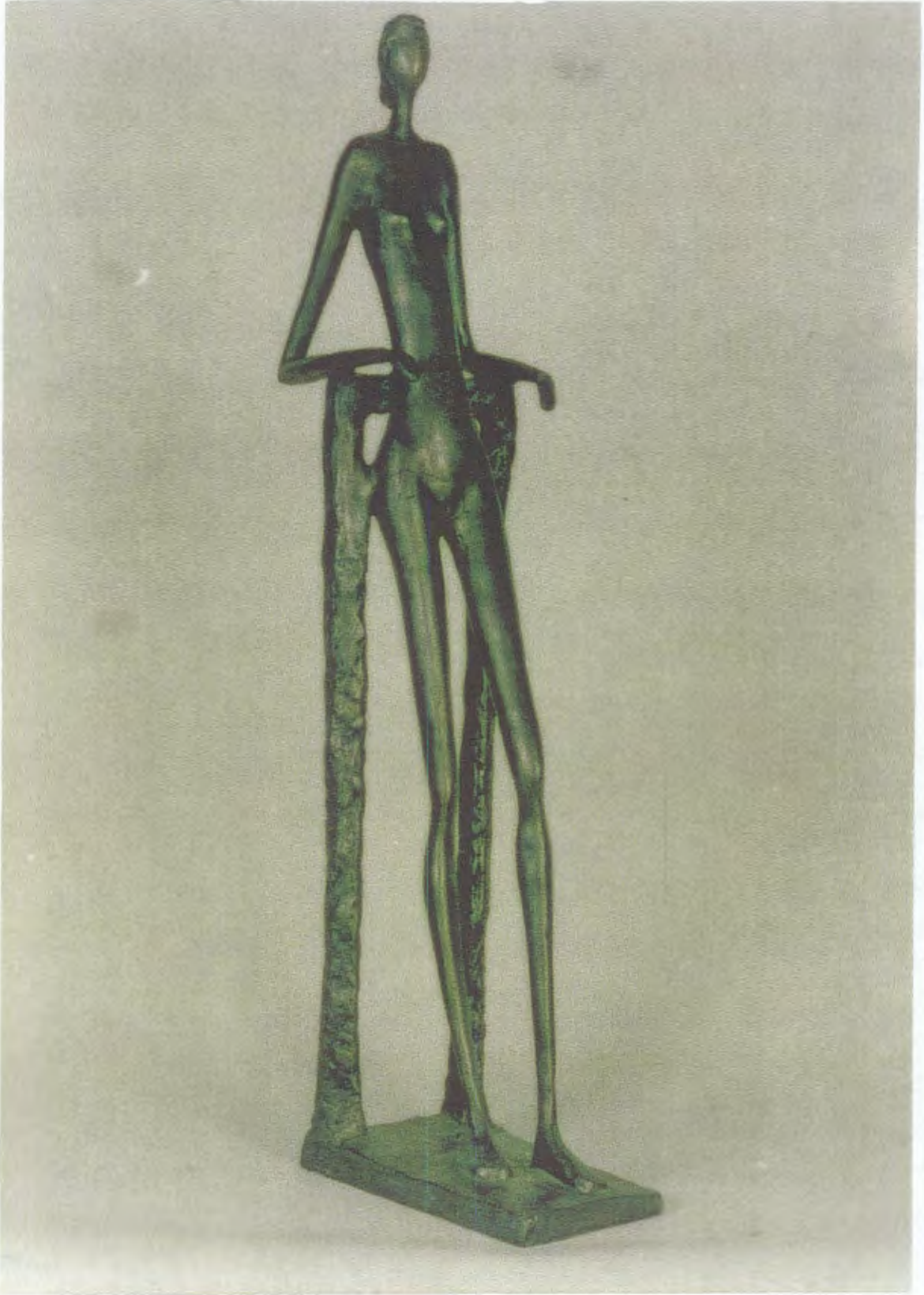


Resim 9.Vladimir Tatlin, "III. Uluslar arası Anıt Projesi", 1970.

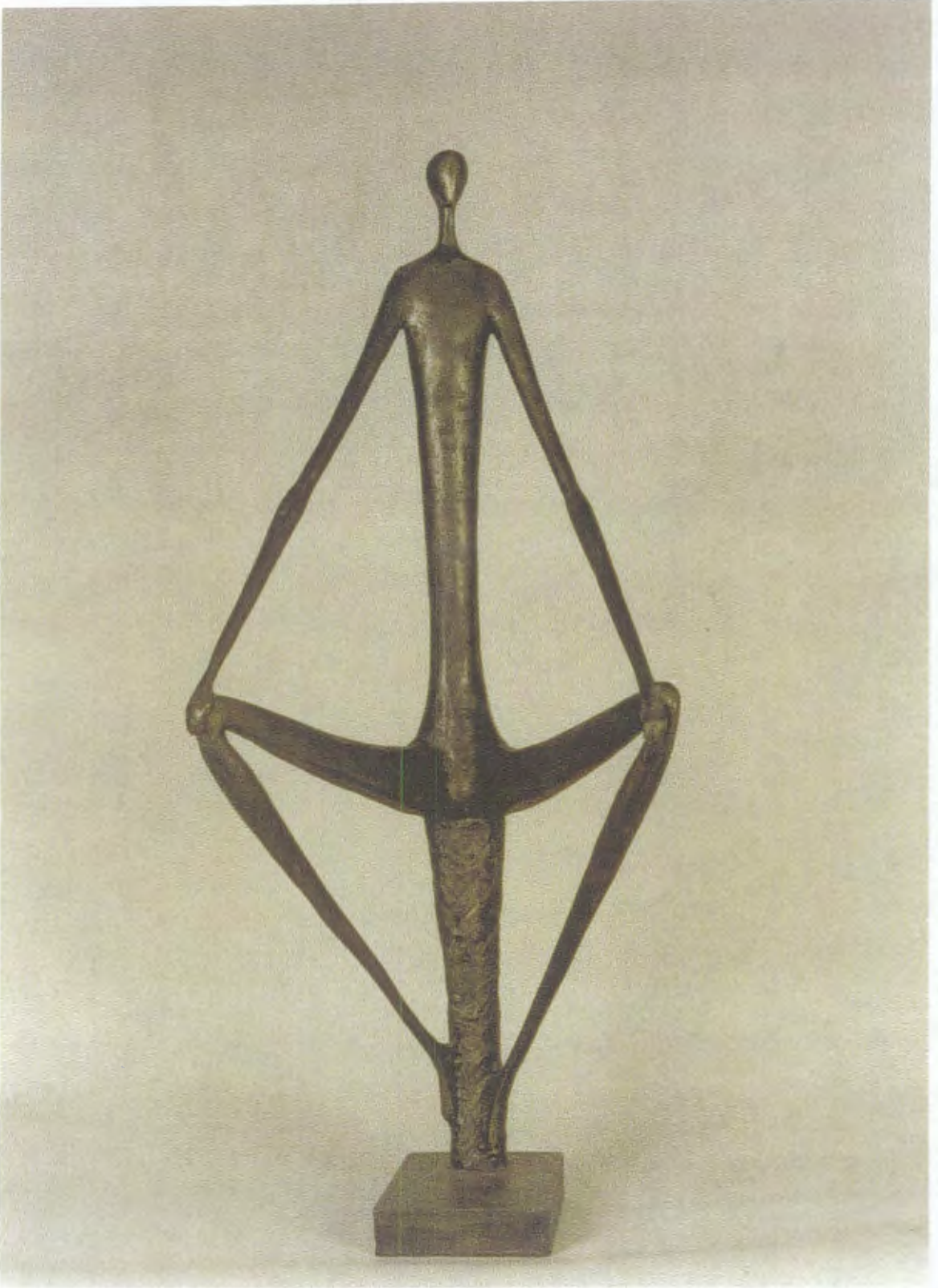
Art-Through the Ages, Horst Delacroix, G. Richard Tanser and  
Diana Kirkpatrick. HBJ, New York, 1991, s.1019.



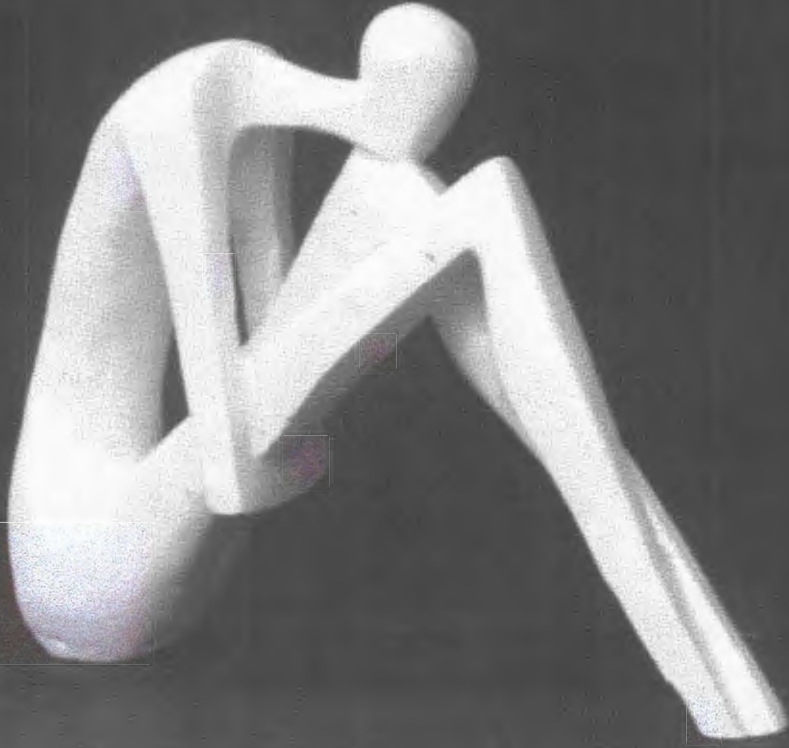
Resim 10.Nurbiye Uz, "İsimsiz", 1994.



Resim 11.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1994.



Resim 12.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1994.

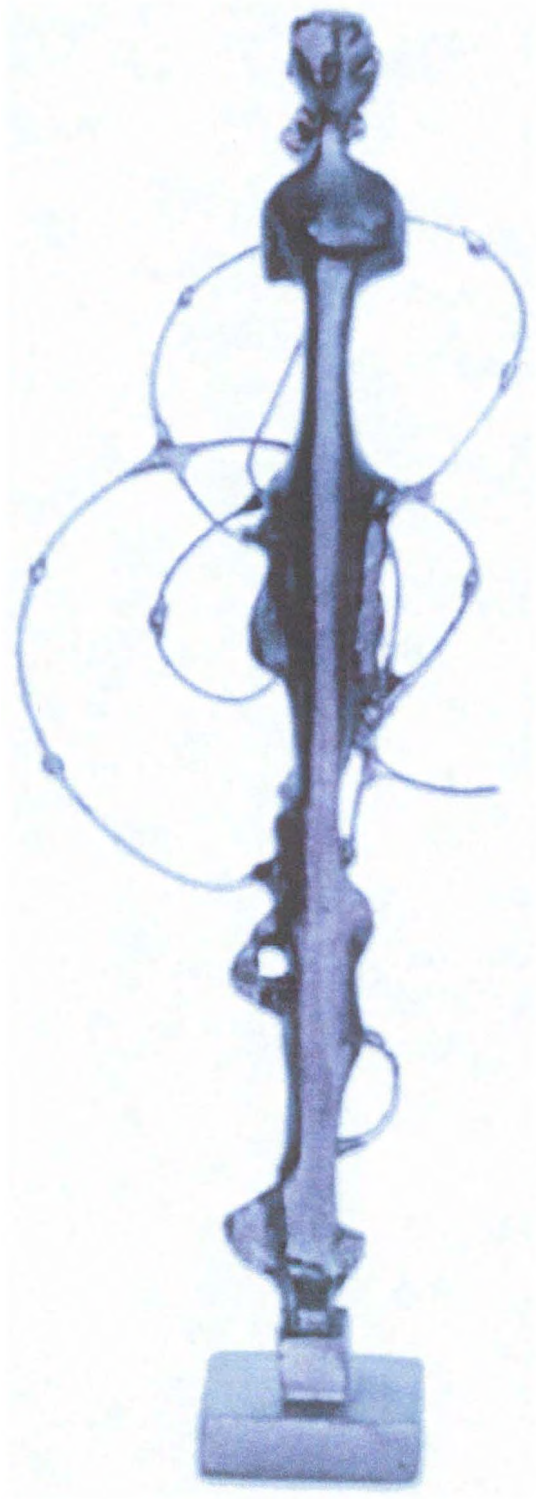


Resim 13.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1994.



Resim 14.Nurbiye Uz, "İsimsiz", 1994.





Resim 15.Nurbeye Uz, "İsimsiz", 2000.



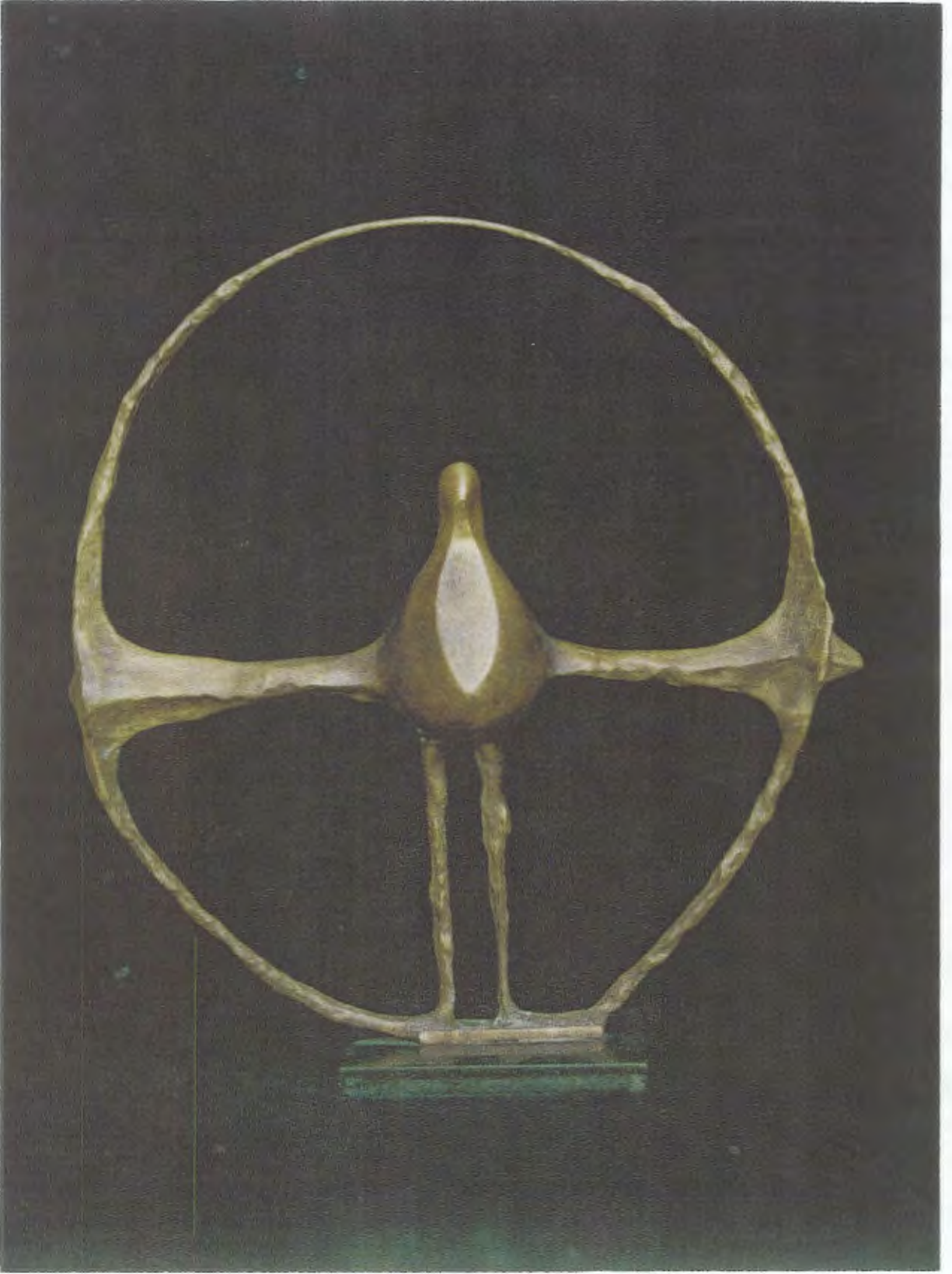
Resim 16.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 2000.



Resim 17.Nurbiye Uz, "İsimsiz", 1993.



Resim 18.Nurbiye Uz, "İsimsiz", 2001.



Resim 19.Nurbıye Uz, "Kuş", 1996.



Resim 20.Nurbıye Uz, "Kuş", 1996.



Resim 21.Nurbıye Uz. "At Yarışları", 2000.

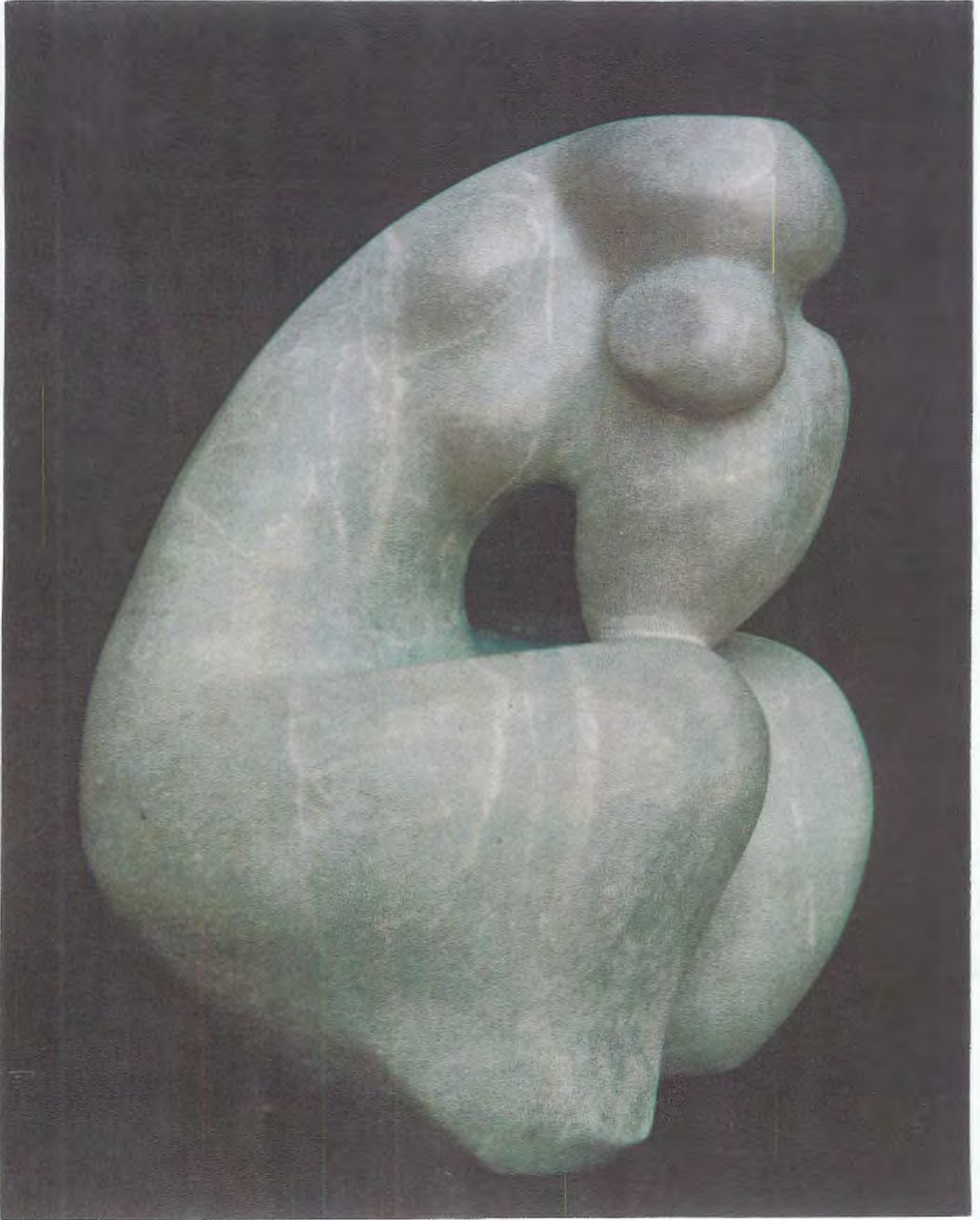


Resim 22.Nurbıye Uz. "İsimsiz", 1996.

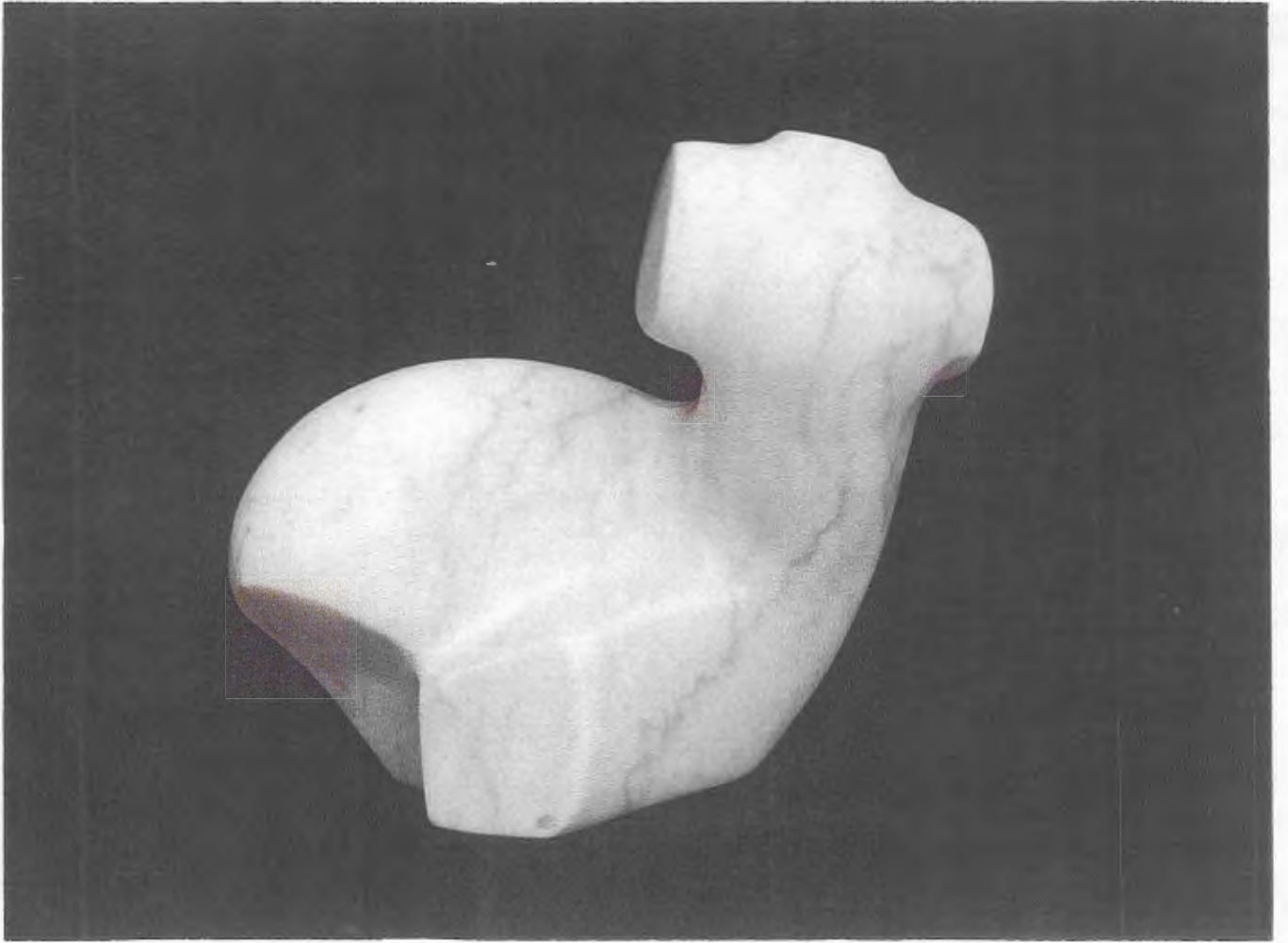




Resim 23.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1998.



Resim 24.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1996.



Resim 25.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1997.



Resim 26.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1998.



Resim 27.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1996.



Resim 28.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1997.



Resim 29.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1997.



Resim 30.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1998.





Resim 31.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1998.



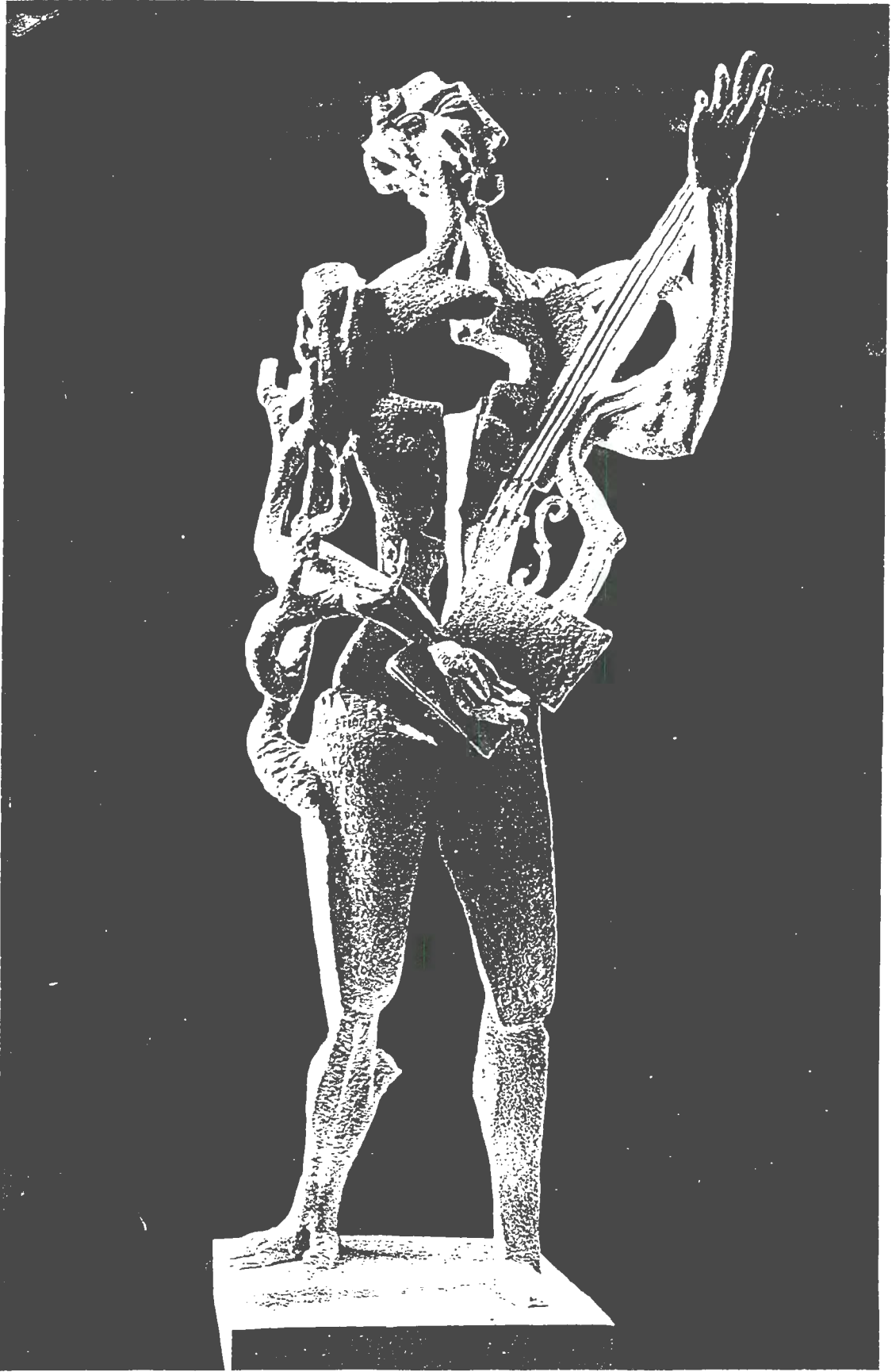
Resim 32.Nurbıye Uz, "İsimsiz", 1999.



Resim 33.Nurbiye Uz, "Çekirge", 1994.



Resim 34.Nurbiye Uz, "İsimsiz", 1999.



Resim 35. Ossip Zadkine, Şair. ?.

(Zadkine, Ionel Jianou, Arted, Editions d'Art Paris, 1979, s.144)



Resim 36. Richard Serra, Clara-Clara, 1983.

---

(Sculpture, Anne Pingot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval,  
Benedikt Tachen, Köln, cilt:4, 1996, s.289)

## SONUÇ

Çalışma konusu olarak belirlediğimiz “Heykelde Özne-Nesne” bilindiği gibi insana bağlı olarak anlatılabilmektedir.

Özetle, öznenin ‘bilen’, nesnenin ‘bilinen, üzerinden fikir üretilen’ varlık olarak tanım bulduğu araştırmamızda, öznellik-nesnellik kavramlarını bir bütün olarak ele almak gerektiği, tek tek ele alındığında karmaşa yaratabildiği, asıl hedefimiz olan heykelde nasıl belirleneceği konusunda zorluk oluşturduğu görülmüştür. Özne-nesne heykelde anlatım için, birbirine ihtiyaç duymakta, biri olmadan diğerinden pek de söz edilememektedir. Bu noktada öznenin karşısında, tüm dünya, düşünülebilen tüm yanlarıyla nesne olduğu görülmüş ve nesne, kendini özneye sunandır.

İnsanlaşma sürecinin başlangıcından itibaren özne ve nesne de belirlenmeye başlamıştır. Bu aşamada insan, nesne kullanarak ve üreterek, hayvanlardan nitelikçe ayrılır. İnsanın yaşamı, gelişimi, dünyası, dünyadaki yeri, kendini bilmesi ve kendini aşmayı denemesi, akı, bilinci ve bilgileri, ilişkileri, üretimleri ve yaratımları, konumuzu açıklamak için vazgeçilmez inceleme konuları olduğu ortaya çıkmıştır.

İnsanı diğer canlılardan ayıran ve ‘özne’ diye nitelendirdiğimiz en önemli özelliği sanat yapma yetkinliğine ulaşmasında görülmektedir. İnsanın nesneyle estetik ilişkisi olan sanatla, herhangi bir nesneyi sayısız tekrarlar yeniden ele alarak; her dönemde, her farklı toplumda, farklı anlayışta, o güne kadar görülmemiş yönünü göstererek; yeni nesnelere, nesnel gerçekler üretilmektedir. Heykelin tarihsel gelişim sürecinde nesne olarak anlamları, toplumlara ve dönemlere göre değişim göstermiş, heykelin varlığını insan beyninde sürdürmesi, bu anlamda özne ve nesnenin ayrılmaz bütünlüğüne kadar varıldığı görülmüştür.

İnsan-heykel ilişkisinde, insanın iç ve dış dünyasının bilincine varma; kendini tanıyabileceği ve tanıtılabileceği düşüncesiyle, dış dünyayı iç yaşantısına dönüştürürken; iç yaşantısını da kendi bilgisinin ulaşabileceği düzeyde dışarı çıkarma; bilgilerini-duygularını nesneleştirme gereğiyle, sanata yönelme şeklindedir. İnsan kendi zenginliklerini, sanat nesnesinin zenginlikleriyle bütünleştirerek iletişim kurmaktadır. Bu açıdan özne ve nesneyi en geniş anlamlarıyla ele almak gerekmektedir.

Heykelin öznesi olarak sanatçı, dış verileri içselleştirerek bilinçli bir şekilde dışarı aktarma sonucu, hiç kimse tarafından fark edilmeyen yönleri ortaya çıkarmakta ve bilgi-cylem-iletişim gerçekleşmektedir. Böylece tek bir nesneye -bazen daha çok- karşı eylemde bulunurken; aynı zamanda nesnenin biçimini değiştirmesi, onun hakkında yeni bilgiler üretmesi, yeni bilgilerin yeni nesnelere dönüşmesi, bunu toplumsal ve kültürel anlamda değerlendirerek kendini nesneleştirilmesiyle, yeni özneler ürettiği görülmektedir.

Artık, kişilik kazanarak bizim dünyamızda yer alan heykelin de, asıl özne gibi, kendi dışında canlı-cansız tüm varolanları nesne olarak değerlendirdiği ve nesne kullandığı görülmüştür. Mekan, çevre, doğal ya da insan yapımı tüm varlıklar, canlılar, heykel için birer aracıdır. Nasıl insan kendini ifade etmek için nesnelige yöneliyorsa, heykelde etraftaki varolanları bu anlamda kullanmaktadır. Ama yine de, kendi varlığını insana, onun anlama yeteneğine bağlı olarak koruyabilmekte; öznelige yönelerek, onu kendine katarak, kendini ön planda tutabilmekte ve bu anlamda insanı, nesneleştirmektedir. Böylece özne ve nesnenin yer değiştirdiği görülmüştür.

Sonuç olarak; diğer alanlarda da olabildiği gibi sanatta da, özne-nesne taraflarını birbirinin karşısına belli uzaklıkta koymak gerekir. Onları birbiri içinde eritmek, yapıt karşısında aşırı duygusallık, ona katılmaya engeldir. Bir sanat nesnesi yaratma da, onu algılama da, özneye nesnenin belli uzaklığı zorunludur. Bu nedenle iletişimde ister özne-nesne, ister özne-özne, isterse nesnenin özne, öznenin nesne olması durumları olsun; birbiri içinde eriyip yok olmamalı, her durumda varlığını sürdürebilmelidir. Bu sayede, estetik nesne karşısında kendini açıklanmış bulan insan, yeni edinimler kazanmakta ve kişiliğine yönelik uyarımlar, hatta değişimler olabilmektedir.



## KAYNAKÇA

- Aksoy, Özgönül. **Biçimlendirme**. Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., Trabzon, 1977.
- Armağan, İbrahim. **Bilgi ve Toplum: Bilgi Sosyolojisine Giriş**. Otağ Matbaası, İstanbul, 1974.
- Cassirer, Ernst. **İnsan Üstüne Bir Deneme**. (Çev.: Necla Arat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- Çakın, Şahap. **Mimari Tasarım ve Çevre**. Özel Matbaası, 1988.
- Demirel, Kemal. **Tanrının Onuru İnsan**. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- Dökmen, Üstün. **Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati**. 2.Baskı. Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Edman, İrwin. **Sanat ve İnsan**. (Çev.: Turhan Oğuzkan), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki. **İnsanın Boyutları**. Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1979.
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. (Çev.: Cevat Çapan), 8. baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Germaner, Semra **1960 Sonrası Sanat**. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.

Geiger, Moritz. **Estetik Anlayış**. (Çev.: Tomris Mengüşoğlu), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985.

Goleman, Daniel. **Duygusal Zeka: Neden IQ Daha Önemlidir**. (Çev.: Banu Yücel Seçkin), 18.Baskı. Varlık Yayınları, İstanbul, 2001.

Gürel, Sami. **İnsanın Bilinçsel ve Düşünsel Evrimi**. Troya Yayıncılık, İstanbul, 1993.

Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi**. 3.Baskı. Varlık Yayınları, ?, 1992.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. 9.Baskı. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1994.

Hegel, G.W.F. **Estetik**. (Çev.: Nejat Bozkurt), 2.Baskı. ?, İstanbul, 1992.

Hume, David. **İnsan Doğası Üzerine Bir Deneme**. (Çev.: Aziz Yıldırım), İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. **Sanatta Devrim**. 3.Baskı. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1993.

Kandinski, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. (Çev.: Tefik Turan), 2.Baskı. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

Katı, Aytaç "Günümüz Sanatında ve Savaş Sonrası Minimal Sanata Doğru Heykel" **Anadolu Sanat**. ss.65-84, Anadolu Üniversitesi Matbaası, Eskişehir, Nisan 1995.

\_\_\_\_\_. **Yeni Gerçekçilik ve Cézair**. Anadolu Üniversitesi Matbaası, Eskişehir, 1996.

Lektorsky, Victor. **Özne Nesne Biliş**. (Çev.: Şükrü Alpagut), 2.Baskı. Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1998.

Lyntonn, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** (Çev.: Cevat Çapan ve S, Öziş), 2.Baskı. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991.

May, Rollo. **Yaratma Cesareti.** (Çev.: Alper Oysal), 6.Baskı. Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

Mengüşoğlu, Takiteyettin. **İnsan Felsefesi.** 2.Baskı. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998.

Mülayim, Selçuk. **Sanata Giriş.** 2.Baskı. Bilim Teknik Kitabevi, İstanbul, 1994.

Passeron, René. **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.** (Çev.: Sezer Tansuğ), 2.Baskı. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990.

Punin, Nikolai. "Anıtlar" **Modernizmin Serüveni.** ss.157-159, (Çev.: M. Rıfat), Yapı Kredi Yayınları, ?, 1994.

Read, Herbert. **Modern Sculpture.** Thames and Hudson, New York, 1964

Rosenthal, Mario, ve Yudin, P.. **Materyalist Felsefe Sözlüğü.** (Çev.: Aziz Çalışlar), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1972.

Savaş, Remzi. **Modelaj Sınıf III.** Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara, 1977.

\_\_\_\_\_. "Modern Heykel ve Teknoloji" **Çağdaş Teknoloji ve Sanat.** ss.169-174. H.Ü.G.S.F. Yayınları, Ankara, 1988.

Teber, Serol. **Doğanın İnsanlaşması.** Öncü Kitabevi, İstanbul, 1982.

Timuçin, Afşar. **Estetik.** 2.Baskı. BDS Yayınları, ?, 1993.

\_\_\_\_\_. **Felsefe Sözlüğü.** BDS Yayınları, ?, 1994.

Tunalı, İsmail. **Estetik**. 2.Baskı. Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.

\_\_\_\_\_. **Felsefe**. Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1990.

Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu. **İnsan ve Çevre**. T.İ.S.K. Yayını, Ankara, 1992.

Uz, Nurbiye. **“Heykelde Espas”**. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

Weber, Jean-Paul. **Sanat Psikolojisi**. (Çev.: İlhan Cem Erseven), 2.Baskı. Ürün Yayınları, Ankara, 1995.

Wollheim, Richard. **Art and Its Objects**. Combridge University Press, London, 1980.

Yılmaz, Selçuk. “Postmodernist Yaklaşımın Heykele Yansıması” **Anadolu Sanat**. ss.164-174, Anadolu Üniversitesi Matbaası Eskişehir, 1997.

**Genel Kültür Ansiklopedisi**. 2.Baskı, Ansiklopedik Temel Yayınlar A.Ş., Cilt 4, 1984.

Pingeot, Anne; Hohl, Reinhold; Daval, Jean-Luc. **Sculpture**. Taschen, Köln, Cilt 4, 1996.