

125.735 - 2

**RESİM VE HEYKELDE ANLATIM  
BİÇİMLERİ VE YAKINLAŞMALAR**

**Ayşe SEZER**  
(Yüksek Lisans Tezi)

**Eskişehir-1997**

T.C.  
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ/

RESİM VE HEYKELDE ANLATIM BİÇİMLERİ VE  
YAKINLAŞMALAR

Ayşe SEZER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof.Şahin ÖZYÜKSEL

Eskişehir-1997

## ÖZET

Yüzyıllar boyunca bir konuyu gereğince anlatmak ve somut gerçekliği içinde bir nesnenin, kendine özgü belirtilerini elden geldiğince tam ve açık seçik biçimde gözönüne sermek, ressam ve heykeltıraşların temel amacı olmuştur. 20.yüzyıl resim ve heykel sanatında ise akımları ve eğilimleri temsil eden sanatçılar, bir konuyu, bir olayı betimlemeye öncelik vermemektedirler. Onlar için temel olan; form kompozisyon ve malzemedir. Bu konularda sanatçı tam bir seçim özgürlüğüne sahiptir. Her türlü malzemenin istenilen şekilde kullanılması sonucu, çok değışik formlarda eserler oluşturuldu.

Heykel ve resim doğanın betimlemesinden kurtulunca, önce form denemelerine, sonra da malzemenin bünyesine, yani onun yapısal etkilerine yöneldi ve bazen heykel, resimle paralel anlatımlara ulaştı. Heykelin saf formu ile maddenin yapısal esprisine gidiş, heykelin soyut olanaklarının tüketilmesine değın denenmeye başlandı. Kişisel çalışmalar, her türlü madde olanaklarını heykele sundu. Çağımız, madde olanaklarının denenmesini çeşitli endüstriyel alanlara da yönelterek, resimde olduğu gibi topluma ulaştırdı. Ayrıca heykeli, resimdeki Op'art gibi, hareketli bir duruma getirdi ve hareket eden formların anlık, değışen durumlarına yöneldi. Resim ve heykelde, yukarıda sözü edilen malzeme ve hareket konularındaki yakınlaşmalara, araştırmanın birinci bölümünde değınilirdi.

Bundan sonraki çalışmalar, 20.yüzyılın resim ve heykeli üzerine düşünölmüştü. Ancak, bu sanatlar arasındaki kültürel ve üslupsal yönden

etkileşiminin, çok daha öncelerden beri varolduğu görüldü. Bu nedenle, bir eksikliğin ve kopukluğun giderilmesi amacıyla ikinci ve üçüncü bölümlerde Mısır resim ve heykel sanatından başlanarak, 19.yüzyıl sonuna değin, ortak kurallar ve temalar üzerinde bir kaç söz söyleyip, duruma açıklık ve bütünlük kazandırılmak gereksinimi duyuldu.

Dördüncü bölümde ise, 1900'den 20.yüzyılın ikinci yarısına değin geçen süre içerisinde, resim ve heykeldeki akımlar, bu akımlara bağlı kalan sanatçılar, genel bir perspektif içerisinde, tarihsel sıralamayla ele alındı. Bu zaman süresince resim ve heykelde görülen atılımlar, eğilimler arasındaki ayrımlar örneklerle sunuldu. Yaklaşık elli yıllık bir perspektifin, 20.yüzyılın ikinci yarısına kadarki görüntüsüne ve atılan adımlara değinildi.

20.yüzyılın ikinci yarısında, resim ve heykel sanatında kısa süre görünüp kaybolan akımlar ve hareketler görülmektedir. Bu tür sanat hareketlerine avant-garde hareketler denmektedir. Avant-garde sanatçı, sanat alanında, öz bakımından değişik anlamlarda ele alınmıştır. Bu anlamlardan biri de, geçmişin eskimiş sanatsal değerlerinin yerine yenilerini getirmek isteyen sanatçıdır. 1945-1995 arası öne çıkan akım, hareket ve anlayışların ayrı yörüngeler çizdikleri, ayrı felsefelerden kaynaklandıkları hemen göze çarpan olgulardır. Sanatsal doğru, bu çeşitliliğin, bu çelişkili konumlanışların, ters yönde ilerlediği izlenimi yaratan arayışların toplamında belirlenmektedir. Bu bakımdan, beşinci bölümde 1945-1995 arası, resim ve heykelde görülen akım, hareket ve anlayışlar ele alındı.

Son bölümde ise, Türk ve yabancı resim ve heykellerinin üslup açısından karşılaştırmalı örnekleri sunuldu. Bu örneklerde çizgi, hacim, hareket ve malzeme öğelerindeki benzerliklere değinildi.

## ABSTRACT

To tell a subject deeply and to bring up fairly and clearly the features of an object in its objective reality have been the basic purpose of painters and of sculptors for hundreds of centuries. The artists representing the tendencies and currents in painting and in statue in 20<sup>th</sup> century do not give priority of explaining an event or a subject. For them the fundamental purpose is form, composition and material. The artists have a complete freedom of choice in these subjects. As a result of using of every kind of material different kinds of works were constituted. When statue and painting freed from description of nature it directed to form tryings and then the structure of material, that is, its structural effects and some times statue approached parallel expressions with painting.

To reach structural feature of matter and pure form of statue were started to try until the consumption of abstract possibilities of statue. Personal studies presented all the possibilities of matter to the statue. As in painting our era brought the painting the trying of possibilities of matter by directing some industrial fields. Then it brought statue to a moving position in such as Op'art in painting and it tended the spontaneous and changing situations of forms. In the first part of the study the approachments in the subjects of above mentioned material and movement in painting and statue have been considered.

The later studies after this had been considered on the painting and statue of 20<sup>th</sup> century. But it has been seen that there have been some interactions between these arts in cultural and stylistic manner since the times before.

For this reason, by stating with Egyptian art in painting and statue in the second and the third chapters for removing the deficiency and brokenness it was decided to mention common rules and themes and to gain a fair and dear paint to this situation.

In the fourth chapter, the currents in painting and in statue, the artists who depended on these currents during the time from 1900 to the second half of 20<sup>th</sup> century were considered in historical order in a general perspective. The differences between attempts and tendencies seen in painting and statue during this time were presented with examples in detail. About 50 years of perspective and its view until the second half of the 20<sup>th</sup> century and the steps made were considered.

There have seen currents and movements which were seen in painting and statue in the time short in the second half of the 20<sup>th</sup> century. These kinds of artistic movements are called avant-garde. Avant-garde artist has been considered in different senses in terms of essence. One of these senses is the artist wanting to bring the new values in place of the worn-out artistic values of the past. It is the first phenomenon that the preceding current, movement and understandings in 1945 and 1995 illustrate different paths and are sourced from different philosophies. The artistic true nature is determined in the summations of seekings creating the impression of moving in the opposite direction of this variety and these contradictory placements. In this sense the currents, movements and understandings in painting and in statue between 1945-1995 were considered in the fifth chapter.

In the last chapter comparative examples of Turkish and of foreign painting and statues in view of style were presented.

The similarities in the elements of line, volume, movement and material in these examples were considered.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
RESİMLER LİSTESİ .....	xii
GİRİŞ .....	1

### BÖLÜM 1

#### RESİM VE HEYKELDE BİÇİMSEL ANLATIM BENZERLİKLERİ

1. RESİM VE HEYKELDE MALZEME .....	4
2. RESİM VE HEYKELDE HAREKET .....	19

### BÖLÜM 2

#### YAKIN KÜLTÜRLERİN RESİM VE HEYKELİNDE ÜSLUP İLİŞKİLERİ

1. MISIR RESİM VE HEYKEL SANATI .....	37
1.1. Mısır Heykelinin Çağımız Heykeline Etkisi .....	41
2. MEZOPOTAMYA RESİM VE HEYKEL SANATI .....	42

3. HİTİT (ETİ) HEYKEL SANATI .....	47
4. YUNAN RESİM VE HEYKEL SANATI .....	50
5. ROMA RESİM VE HEYKEL SANATI .....	55
6. BİZANS RESİM SANATI .....	57

### BÖLÜM 3

#### ORTAÇAĞ'DAN 20.YÜZYILA RESİM VE HEYKELE GENEL BAKIŞ

1. ROMAN SANATINDA RESİM VE HEYKEL .....	59
2. GOTİK SANATTA RESİM VE HEYKEL .....	62
3. RÖNESANS RESİM VE HEYKEL SANATI .....	65
4. BAROK SANATTA RESİM VE HEYKEL .....	71
5. 19.YÜZYILDA RESİM VE HEYKEL .....	75

### BÖLÜM 4

#### 20.YÜZYILIN İLK YARISINDA RESİM VE HEYKEL

1. ART NOUVAU .....	82
2. FOVİZM .....	86
3. KÜBİZM VE PABLO PICASSO .....	91
3.1. Orfizim .....	99
4. FÜTÜRİZM .....	100
5. EKSPRESYONİZM .....	103
6. SÜPREMATİZM .....	108
7. KONSTRÜKTİVİZM .....	111

8. NEO-PLASTİZM .....	124
9. DADAİZM .....	129
10. BAUHAUS VE SANATÇILARI .....	130
11. SÜRREALİZM .....	134
11.1. Sürrealizm'de Heykel .....	139

## BÖLÜM 5

### 20.YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA RESİM VE HEYKEL

1. SOYUT EKSPRESYONİZM .....	149
2. ACTION PAINTING .....	160
3. ART BRUT .....	162
4. FUNK ÖNCESİ .....	163
5. FUNK .....	165
6. INFORMEL SANAT .....	166
6.1. Lirik Soyutlama .....	167
6.2. Soyut Dışavurumculuk .....	167
6.3. Lekecilik .....	171
7. SEMİYOTİK (GÖSTERGEBİLİM) .....	172
7.1. Kavramsal Sanat .....	173
8. UZAMCILIK .....	178
9. ARTE POVERA .....	179
9.1. Postminimalizm .....	180
9.2. Minimalizm .....	181
10. ASAMBLAJ .....	183
11. COLOR-FIELD .....	185
11.1. Hard-Edge .....	186
12. JUNK .....	187

13. KİNETİK SANAT .....	188
14. YENİ DADA .....	190
15. HAPPENING .....	192
15.1. Gövdesel Sanat .....	193
16. OP'ART .....	194
17. POP'ART .....	196
18. POSTMODERNİZM .....	205
19. SHAPED CANAS .....	206
20. YENİ GERÇEKÇİLİK (NEW REALİZM) .....	207
20.1. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) .....	208
21. PATTERN PAINTING .....	209
22. YENİ İMAJ .....	210
23. ENSTALASYON .....	211
24. SİMÜLASYONİZM .....	212
24.1. Yeni Geometri .....	213
25. YENİ KITSCH .....	215

## BÖLÜM 6

### TÜRK VE YABANCI RESİM VE HEYKELLERİNİN ÜSLUP AÇISINDAN KARILAŞTIRMALI ÖRNEKLERİ

1. RESİM VE HEYKELDE ÇİZGİ, HACİM, HAREKET VE MALZEME ÖGELERİNDE BENZERLİKLER .....	217
SONUÇ .....	233
KAYNAKLAR .....	235

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b>	Pablo Picasso, “Dört Bale Dansçısı”, (Desen) .....	6
<b>Resim 2:</b>	George Romney, “Danseden Figürler” (Desen) .....	7
<b>Resim 3:</b>	Jacques Callot, “Bale Dansçısı (Desen)” .....	8
<b>Resim 4:</b>	Kurt Schwitters, “Merz” (Desen) .....	10
<b>Resim 5:</b>	Aristide Maillol, “Yaz İçin Etüt” .....	11
<b>Resim 6:</b>	Ernst Barlach, “Kılıç Çeken Adam” .....	13
<b>Resim 7:</b>	Michalengelo, “Şefkat (Pieta)” .....	13
<b>Resim 8:</b>	Constantin Brancusi, “Balık” .....	15
<b>Resim 9:</b>	Sienna Heykeli, “Adem” .....	16
<b>Resim 10:</b>	Reginald Butler, “Kız” .....	17
<b>Resim 11:</b>	David Hayes, “Giyinen Kadın” .....	18
<b>Resim 12:</b>	Richard Stankiewicz, “Çayırdaki Kuşbaz” .....	19
<b>Resim 13:</b>	Mısır Heykeli, “Kâtip”, İ.Ö. 2500 .....	21
<b>Resim 14:</b>	Alberto Giacometti, “Şehir Kavşağı” .....	23
<b>Resim 15:</b>	Juan Sanchez Cotan, “Ayva, Lahana, Kavun, Salatalık” .....	25
<b>Resim 16:</b>	Wassily Kandinsky, “Ayrık Nesnelere” .....	26
<b>Resim 17:</b>	Joan Miro, “Kompozisyon” .....	27
<b>Resim 18:</b>	Aleksander Calder, “İstakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu” .....	28

<b>Resim 19 a:</b> Marchel Duchamp, “Döner Ayna” (Durduğu zaman) .....	30
<b>Resim 19 b:</b> Döner Ayna (Dönerken) .....	30
<b>Resim 20:</b> Marcel Duchamp, “Basamaklardan İnen Çıplak” .....	31
<b>Resim 21:</b> Umberto Boccioni, “Mekanda Sürekliliğin Tek Formu” .....	32
<b>Resim 22:</b> Isamu Naguchi, “Keyhusrev” .....	34
<b>Resim 23:</b> Yunan Heykeli, “Keyhusrev” .....	35
<b>Resim 24:</b> Mısır Heykeli, “Gize Sfenksi” .....	38
<b>Resim 25:</b> Mısır Heykeli, “Mikerinos, Hathor ve Sinopolis Kenti Yöneticisi Arasında” .....	39
<b>Resim 26:</b> Mısır Resmi “Firavun Hüremheb’in Şarap Ayini” .....	40
<b>Resim 27:</b> Babil’deki İsthar Kapısındaki Strüktür .....	42
<b>Resim 28:</b> Ur Kenti Armasından Ayrıntı .....	43
<b>Resim 29:</b> Mezopotamya heykeli “Lagaş Kralı Gute” .....	44
<b>Resim 30:</b> Mari’deki Zimri-Lim Sarayının Duvar Resimlerinden Kalıntılar .....	47
<b>Resim 31:</b> Hitit Kabartması, “Kuş Biçimli Şeytan” Ortostad frizinden parça .....	48
<b>Resim 32:</b> Yunan Heykeli, “Myron’un Disk Atıcısı” .....	50
<b>Resim 33:</b> Yunan Heykeli, “Kuros” .....	51
<b>Resim 34:</b> Yunan Heykeli, “Kore” .....	52
<b>Resim 35:</b> Yunan Heykeli, “Venüs Genetrix” .....	53
<b>Resim 36:</b> Yunan Heykeli, Hagesandros, Polydoros ve Athanadoros tarafından yapılmış “Laokon” .....	54
<b>Resim 37:</b> Yunan Freski, “Andromeda ve Perseus” .....	55
<b>Resim 38:</b> Roma Heykeli, “Genç Faustina” .....	56
<b>Resim 39:</b> Roma Freski, “Venüs” .....	57
<b>Resim 40:</b> Bizans Freski “Dormiton” .....	58

Resim 41:	Roman Heykeli, “Sant”Ambrogio” .....	60
Resim 42:	Roman Mozaïği, “Sant’İlario” .....	61
Resim 43:	Gotik Heykeli, “Krumau Meryemi” .....	63
Resim 44:	Giotto di Bandone “Çarmihta İsa” .....	64
Resim 45:	Michalengelo Buonarrotti, “Pieta” .....	68
Resim 46:	Sanzio Raffaello, “Madonna del Cardinello” .....	69
Resim 47:	Caravaggio, “Ermış Matta’nın Din Yolunda Öldürülmesi” .....	73
Resim 48:	Gian Lorenzo Bernini, “Ermış Theresa’nın Kendinden Geçmesi” .....	74
Resim 49:	Ingres, “Yıkanan Kadın” .....	76
Resim 50:	Edouard Manet, “Balkon” .....	79
Resim 51:	Auguste Rodin, “Heykelci Jules Dalou” .....	80
Resim 52:	Pablo Picasso, “Üç Çalgıcı” .....	83
Resim 53:	Wassily Kandinsky, “Yumuşak Atılış” .....	83
Resim 54:	Wassily Kandinsky, “Şarkıcı” .....	85
Resim 55:	Wassily Kandinsky, “Gorge Improvisation” .....	85
Resim 56:	Henri Matisse, “Şapkalı Kadın” .....	87
Resim 57:	“Fang Maskesi” .....	88
Resim 58:	Henri Matisse, “Madam Matisse: Yeşil Çizgi” .....	89
Resim 59:	Henri Matisse, “Başlı Gövde” .....	91
Resim 60:	Henri Matisse, “La Serpentine” .....	91
Resim 61:	Pablo Picasso, “Keçi” .....	94
Resim 62:	Pablo Picasso, “Boğa Başı” .....	95
Resim 63:	Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar” .....	96
Resim 64:	Paul Cezanne, “Banyo Yapanlar” .....	96
Resim 65 a:	Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar’ın Eskizi A” .....	97
Resim 65 b:	“Avignon’lu Kızlar’ın Eskizi B” .....	97
Resim 65 c:	“Avignon’lu Kızların Eskizi C” .....	98

Resim 66:	Robert Delaunay, "Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay" ..	100
Resim 67:	Franz Kupka, "Fuge Etüdü" .....	100
Resim 68:	Carlo Carra, "Penceredeki Kadın" .....	102
Resim 69:	Umberto Boccioni, "Ruh Durumları" .....	102
Resim 70:	Ernst Barlach, "Acıyın!" .....	104
Resim 71:	Oscar Kokoschka, "Oynayan Çocuklar" .....	105
Resim 72:	Peter Paul Rubens, "Bir Çocuk Başı" .....	106
Resim 73:	Diego Velasquez, "İspanya Prensi Filip Prosper" .....	106
Resim 74:	Thomas Gainsborough, "Miss Haverfield'in Portresi" .....	107
Resim 75:	Jashua Reynolds, "Miss Bowles ve Köpeğinin Portresi" .....	107
Resim 76:	Alexandre Rodchenko, "Pro Eto İçin Fotomontajlar" .....	109
Resim 77:	El Lissitzky, "Güneşe Karşı Zafer'den Çağdaş Gezgin" .....	109
Resim 78:	Kasimir Malevitch, "Süprematist Resim" .....	110
Resim 79:	Vladimir Tatlin, "Karşıt Kabartmalar" .....	113
Resim 80:	Vladimir Tatlin, "Letatlin" .....	114
Resim 81:	El Lissitzky, "Provn R.V. N.2." .....	116
Resim 82:	Theo Van Doesburg, "Uyumsuzlar XVI'nın Karşıt Kompozisyonu" .....	117
Resim 83:	Theo Van Doesburg, "Karşıt Kompozisyon" .....	118
Resim 84:	Victor Servranckx, "Opus 47" .....	119
Resim 85:	Lazslo Moholy-Nagy, "A II" .....	119
Resim 86:	Lazslo Moholy-Nagy, "Işık-Uzay Modülatörü" .....	121
Resim 87:	Naum Gabo, "Sarmal Konu" .....	122
Resim 88:	Georges Vantongerloo, "Grup $y = ax^2 + bx + c$ " .....	123
Resim 89:	Piet Mondrian, "Oval Şekilde Renkli Düzlemler" .....	128

<b>Resim 90:</b>	Theo van Doesburg, “Karşıt Kompozisyon V” .....	128
<b>Resim 91:</b>	C.Carrá, “Manifestazione, Interventista” .....	129
<b>Resim 92:</b>	Wassily Kandinsky, ““Bir Sergiden Resimler’ Müziği İçin Sahne Tasarımı” .....	131
<b>Resim 93:</b>	Paul Klee, “Twittering Machine” .....	132
<b>Resim 94:</b>	Lyonel Feininger, “Yelkenliler” .....	132
<b>Resim 95:</b>	Oscar Schlemmer, ““Triadishes Balett’ için hazırlanan figür planı” .....	133
<b>Resim 96:</b>	Max Bill, ”Sonu Gelmeyen Burulma” .....	134
<b>Resim 97:</b>	Joan Miro, “Bir Catalon Köylüsünün Başı” .....	137
<b>Resim 98:</b>	Salvador Dali, “Belleğin Devamı” .....	138
<b>Resim 99:</b>	Pablo Picasso, “Kadın Başı” .....	140
<b>Resim 100:</b>	Joan Miro, “Kuşun Okşayışı” .....	141
<b>Resim 101:</b>	Joan Miro, “Üç Bacaklı Kişileştirme” .....	142
<b>Resim 102:</b>	Joan Miro, “Sobretexeim No.II.” .....	143
<b>Resim 103:</b>	Alberto Giacommitti, “Orman” .....	144
<b>Resim 104:</b>	Henry Moore, “Yatan Şekil” .....	145
<b>Resim 105:</b>	Henry Moore, “Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Şekil” .....	146
<b>Resim 106:</b>	Wassily Kandinsky, “Doğaçlama 13” .....	150
<b>Resim 107:</b>	Mark Tobey, “Ormanın Gölge Ruhları” .....	151
<b>Resim 108:</b>	Arshile Gorky, “Nişanlanma II” .....	152
<b>Resim 109:</b>	Willem de Kooning, “Kadın I” .....	152
<b>Resim 110:</b>	Willem de Kooning, “Merritt Ekspres Yolu” .....	153
<b>Resim 111:</b>	Franz Kline, “Mezar İşareti” .....	154
<b>Resim 112:</b>	Clyfford Still, “D No.1” .....	155
<b>Resim 113:</b>	Mark Rothko, “No:8” .....	156
<b>Resim 114:</b>	Morris Louis, “Gamma Delta” .....	158
<b>Resim 115:</b>	Kenneth Noland, “Mach II” .....	158

<b>Resim 116:</b>	David Smith, “Blackburn, Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı” .....	159
<b>Resim 117:</b>	Jackson Pollock, “Bir (Detay)” .....	161
<b>Resim 118:</b>	Monet, “Nilüferler” .....	161
<b>Resim 119:</b>	Jean Dubuffet, “Kırışık Pantolonlu Mösyö Plum” .....	163
<b>Resim 120:</b>	Mark Rothko, “Siyah, Pembe, Turuncu Üzerine Sarı” .....	164
<b>Resim 121:</b>	Clyfford Still .....	164
<b>Resim 122:</b>	Robert Arneson, “George’un Portresi” .....	165
<b>Resim 123:</b>	Nicolasde Staél, “Deniz Kenarındaki Figürler” .....	166
<b>Resim 124:</b>	Georges Mathieu, “Detay”.....	167
<b>Resim 125:</b>	Matta “Bu Sırada” .....	168
<b>Resim 126:</b>	Vincent Van Gogh, “Artes Yakınlarından Selvili Manzara” .....	169
<b>Resim 127:</b>	Wassily Kandinsky “Improvisation 6” .....	169
<b>Resim 128:</b>	Henri Matisse, “Dans” .....	170
<b>Resim 129:</b>	Joan Miro, “The Village of Prades” .....	170
<b>Resim 130:</b>	Jean-Paul Riopelle, “İsimsiz” .....	171
<b>Resim 131:</b>	Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye” .....	172
<b>Resim 132:</b>	Marcel Duchamp, “Pisuar” .....	174
<b>Resim 133:</b>	Sol Le Witt, “3 Part set 789 (B)” .....	174
<b>Resim 134:</b>	Jan Dibbets, “Bir Şömine Olarak T.V” .....	177
<b>Resim 135:</b>	Lucio Fontana, “Uzaysal Konsept-Teatrino” .....	178
<b>Resim 136:</b>	Michelangelo Pistoletto, “Rags Orkestrası” .....	180
<b>Resim 137:</b>	Richard Serra, “İsimsiz” .....	181
<b>Resim 138:</b>	Larry Bell, “Elips” .....	182
<b>Resim 139:</b>	Donald Judd, “İsimsiz” (Detay) .....	183
<b>Resim 140:</b>	P.Picasso “Gitar” .....	184

<b>Resim 141:</b>	Robert Rauschenberg, “Canyon” .....	184
<b>Resim 142:</b>	Kenneth Noland, “17.Devre” .....	185
<b>Resim 143:</b>	Josef Albers, “Meydan Serisine Saygı: İddialı” .....	186
<b>Resim 144:</b>	John Chamberlain, “Dolores James” .....	187
<b>Resim 145:</b>	Fernandez Arman, “Traş Fırçalı Venüs” .....	188
<b>Resim 146:</b>	Pol Bury, “Yedi Rafta Onaltı Top ve Onaltı Küp” .....	189
<b>Resim 147:</b>	Jean Tinguely, “New York’a Saygı” .....	189
<b>Resim 148:</b>	Alexander Calder, “Kırmızı Balık” .....	190
<b>Resim 149:</b>	Alexander Calder, “Kırmızı Diskli Büklüm” .....	190
<b>Resim 150:</b>	Wasper Johns, “Boyanmış Bronz 2: Bira Kutuları” ....	191
<b>Resim 151:</b>	Jasper Johns, “Renkli Sayılar” .....	191
<b>Resim 152:</b>	Allan Kaprow, “Kollektif gas happening’inden bir bölüm” .....	193
<b>Resim 153:</b>	Dennis Oppenheim, “İkinci Derece Yanık Bir Okuyucunun Durumu” .....	194
<b>Resim 154:</b>	Bridget Riley, “Katarakt III” .....	195
<b>Resim 155:</b>	Victor Vasarely, “Metsh” .....	195
<b>Resim 156:</b>	Allen Jones, “Meraklı Kadın” .....	197
<b>Resim 157:</b>	Roy Lichtenstein, “Sanat” .....	197
<b>Resim 158:</b>	Claes Oldenburg, “Mala, B Ölçüsü” .....	198
<b>Resim 159:</b>	Richard Smith, “Panatella” .....	200
<b>Resim 160:</b>	Roy Lichtenstein, “Ateş Açtığımda” .....	202
<b>Resim 161:</b>	Andy Warhol, “Marilyn Monroe” .....	203
<b>Resim 162:</b>	Claes Oldenburg, “Dev Dondurma Külahı” .....	205
<b>Resim 163:</b>	Frank Stella, “Corpo-Senza-Anima” .....	207
<b>Resim 164:</b>	Philip Pearlstein, “Tahta Kanepede Dinlenen Kadın Model” .....	208
<b>Resim 165:</b>	Yves Klein, “Ant 170” .....	209

Resim 166:	Robert Kushner, “Perdeleri Koy” .....	210
Resim 167:	Donald Sultan, “Dört Limon” .....	211
Resim 168:	Joseph Bevys, Kuyruklu Piyano, Bir Kemanın Parçaları” .....	212
Resim 169:	David Salle, “Zamanın Ruhü No.4” .....	214
Resim 170:	Peter Halley, “İki Geçişli Siyah Hücre” .....	214
Resim 171:	Rodney Anlan Greenblat, “Şömine” .....	215
Resim 172:	Kenny Scharf, “Orman Spermi” .....	216
Resim 173:	Giovanni Bellini, “Mısır’a Göç” .....	218
Resim 174:	Cima Da Conegliono, “Meryem ve Çocuk İsa Saka Kuşuyla” .....	218
Resim 175:	Master De Mondsee, “Mısır’a Göç” .....	219
Resim 176:	Wassily Kandinsky, “Sky Blue” .....	221
Resim 177:	Nurullah Berk, “Bulutlar” .....	221
Resim 178:	Devrim Erbil, “Kompozisyon” .....	222
Resim 179:	Ali Teoman Germaner, “Soyut Heykel-Taş+Demir” ...	223
Resim 180:	Zoltan Kemeny, “Dalgalanmalar” .....	224
Resim 181:	Berika Kıram, “İsimsiz” .....	225
Resim 182:	Romuald Hazovme, “Maske” .....	226
Resim 183:	Romuald Haovme, “Maske” .....	226
Resim 184:	Romuald Hazovme, “Maske” .....	227
Resim 185:	Romuald Hazovme “Maske” .....	227
Resim 186:	Jannis Kovnellis .....	228
Resim 187:	Jannis Kovnellis .....	229
Resim 188 a	Goran Petercol, “Negatif (13)” .....	230
Resim 188 b	Goran Petercal, “Negatif (13)” .....	231
Resim 189:	Adnan Çoker, “Kompozisyon” .....	232

## GİRİŞ

Dünyanın her yerinde bir sanat biçimi mutlaka vardır, ama sürekli bir çaba olarak sanat tarihi, Güney Fransa'nın mağaralarında veya Kuzey Amerika'nın yerlileri arasında başlamıştır. Bu çok geçmiş zamanları günümüze bağlayacak bir gelenek yoktur. Oysa zamanımızın sanatını, yaklaşık beş bin yıl önce Nil Vadisi'ndeki sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanatsevere aktaran doğrudan bir gelenek vardır.

İlkçağ sanatı Ege çevresinde görülür. Bu sanatın, tarih çağlarından önce başlamış olduğu gerçekse de, başlangıcını kesin olarak bilmek olanaksızdır. Ege ve Akdeniz çevresi medeniyetlerinin en eskisi olan Mısır, Hitit, Yunan ve Roma sanatları, aşağı yukarı ilkçağ sanatının bütününe meydana getirir. Bunlardan sonra gelen her biri, zaman bakımından kendinden önceki sanatın etkilerini yaşatmış, ona kendinden birşeyler katarak gelişmesini sağlamıştır.

Ortaçağ sanatı ise başlıca mimarlık sanatıdır. Resim ve heykel, İlkçağ'da olduğu kadar önemli değildir. İnsanlar dünya işlerini bir yana bırakıp daha çok tanrıya yöneldikleri için, sanat da aynı yöndedir. Doğa bir yana bırakılmıştır. Nesnelere, sembolik bir anlayışla betimlenmiştir. Rönesans'ın ise zaman bakımından sınırlarını kesinlikle belirtmek oldukça zordur. Rönesans, Ortaçağ ile modern çağlar arasına yayılan bir uygarlık aşaması olarak düşünülmüştür.

İnsanların yüzyıllar boyunca doğa ile ve kendi benzerleriyle diyalog,

duyma ve duyurma aracı olan sanat, 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra gelenekten ve toplumdaki kopmaya yönelik bir atılım içine girmiş ve böylece kişi-doğa-toplum ilişkileri küçümsenemeyecek ölçüde değişmiştir. Bu koşullarda kendiliğinden, resim ve heykelin ne olduğu ve olabileceği sorunu ortaya çıkmıştır. Bu sorunun yanıtı sanatçılara, sanatı anlamaya çalışan kişilere göre değişik olmaktadır. Soruya, Art nouveau, Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm ve Soyut Sanat akımları da değişik niteliklerde yanıt vermektedir.

20.yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, yalnız üslup yönünden değil, kullanılan malzeme ve yöntemlerde de temelden bir değişikliğe tanık oluruz. Bu değişim, Rönesans'tan bu yana, soyut sanatın başlangıcına kadar geçen yıllar boyunca çok büyük olmuştur. Değişik yaratma süreçleri bulmak için ressam ve heykeltıraşlar, zaman zaman sanatın yanında, sanat da denemeyecek olan öteki alanlara kaymışlardır. Tatlin'in mühendislik ve havacılık alanındaki girişimleri, Gabo'nun heykelle motor takması, Richter ve Léger'in film alanındaki atılımları bu konuda verilecek bir çok örnekten bazılarıdır.

1950'den beri, alışılmış anlamda resim ve heykel olmamalarından başka hiçbir ortak özelliği bulunmayan bir çok yapıt ve etkinlik, sanat olarak sunulmuştur. Modern sanat tarihinde bildirilerin çoğuna öncülük eden hareketler bulmak olasıdır. Soyut Ekspresyonizm, Action Painting, Art Brut, Informel Sanat, Happening bunlardan yalnızca birkaçıdır. Resim ve heykel herşeyden önce insanlarca yaratılan görsel anlatımlardır ve sanatsal biçimin nitelikleri, sanatçının herhangi bir yaratıcı edimle kendine ne gibi somut bir malzeme seçtiğiyle belli olur. Çünkü malzeme seçimi olanakları her zaman için çok geniştir. Bir heykeltıraş, taş ya da metal, mermer ya da granit; bir ressam, yağlıboya, tempera, guaj, suluboya ya da mumlu boya kullanabilir. Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi öz niteliğiyle gösterdiği uygunlukla belirlenir; burada önemli olan, sanatçının uygunluk derecesini elden geldiğince tam olarak kestirebilmesidir. Aynı malzemenin ayrı özelliği

olduğundan, eserin görünürdeki etkisi de ayrı yollardan oluşur. Bir resim ya da heykele karşı tepkimiz, eserin yaratıldığı malzemeyle ilişkilidir. Bu durumda ilkin yapılması gereken, resim ve heykelde malzeme konusuna değinmek olacaktır.

## BÖLÜM 1

### RESİM VE HEYKELDE BİÇİMSEL ANLATIM BENZERLİKLERİ

#### 1. RESİM VE HEYKELDE MALZEME

20.yüzyıl resim ve heykelini, daha önceki çalışmalardan kesin olarak ayıran özelliklerden biri de kullanılan malzemedir. Resim sanatı, heykele ve mimariye gittiği kadar, heykel ve yapı sanatları da resme yönelmiştir. Resim alanına çeşitli malzemenin girebileceğini kanıtlayanların başında Picasso gelir. Malzeme seçiminde alışlagelmişin dışına çıkanlar arasında Matisse'i, Braque'ı, Klee'yi, Chagall'ı ve Dubuffet'yi sayabiliriz. Bunlardan Picasso, zamanımızın en önemli heykeltcisidir. Renge önem veren Matisse'in büyük salonlar dolduran heykelleri de vardır. Renoir ve Degas'da heykel alanında teknikler yaratan ressamlardır. Mimarlık sanatındaki biçim aramaları, heykeldeki biçim tasaları büyük bir kolaylıkla resimde de yer almıştır.<sup>1</sup>

Sanatçı, kendisini ifade etmek için kullandığı görsel dili, bizim için ne kadar anlaşılır duruma getirirse, sanatçıdaki gerçek fikrini o derece benimseriz. Sanatçının bizimle, tuvale boyanmış, kağıt üzerine mürekkeple çizilmiş veya taş, metal gibi malzemeyle yapılmış belli bir sanat eseri aracılığıyla konuşmuş

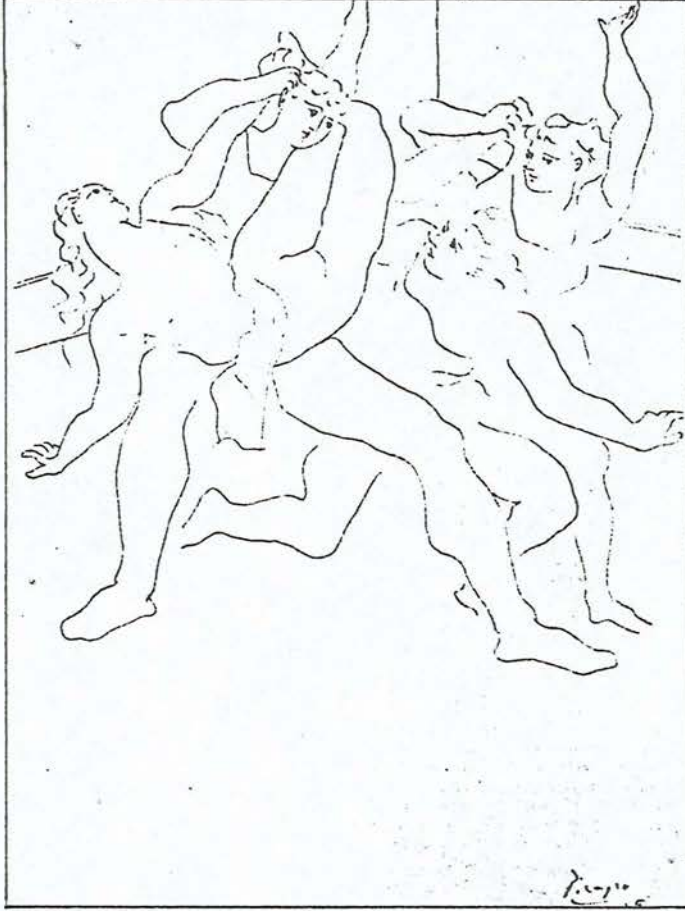
<sup>1</sup> Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, *Resme Başlarken*, Bilgi Ya., Ankara, 1986, s.258.

olması gerekir. Çünkü, sanat eserinde tartışmasını yaptığımız görsel elemanlar, o eserde kullanılan malzemedan başka bir şey değildir; görsel biçimler yalnızca sanatçının fırça, kalem ya da heykeltraş kalemi gibi aletlerden doğar. Bunun için görsel elemanlara karşı tepkimiz ister istemez eserin yaratıldığı maddi malzemeye ilişkilidir. Farklı malzemenin ayrı özellikleri olduğundan, eserin görünürdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Bu nedenle, eserle ilgimiz, sanatçının kullandığı çeşitli malzemeye doğrudan şartlandırılmıştır. Nasıl çizginin ya da rengin ifade bakımından yapısı, sanatçının o çizgi veya renge verdiği içeriğe bağlıysa, bir eserin bütünündeki özü anlatmak da onu meydana getiren malzemeye bağlıdır.

Aslında, her sanatın kendine özgü ifade niteliğini tam anlamıyla tanıyabilmek için birinin resmi, bir başkasının heykeli tercih ettiğini hesaba katmalıyız. Bunun gibi, bir ressamın yağlıboya veya suluboya ya da bir heykeltcinin taş veya metal kullanarak eser verdiğini gözönünde tutmalıyız. Kullanışlı olmak, kendini ifade etmek isteyen bir sanatçının şu veya bu malzemeyi seçmesi için neden değildir. Sanatçının yağlıboyayı suluboyaya tercih etmesi, yağlıboyanın hazır, kolay ve kullanışlı olmasından değil, düşüncesini anlatmak için nitelikleri daha elverişli bir malzeme olmasındandır. Malzeme seçimi, düşünce ile form kaynaşmasında temel yeri olan bir iştir. Düşünce ile onu ifade de kullanılan malzeme, yaratma işlemindeki yerleri birbirinden ayırdedilemeyen değerlerdir.

Bir sanat eserinin yaratılışında kullanılan malzemenin ne kadar önemli yeri olduğunu görmek için Picasso'nun basit çizgilerle yaptığı "Dört Bale Dansçısı" desenine bakalım (Resim 1). Sanatçı, çizgiyi, ustaca kullandığı için bu eserden sadece bale yapan dört kişiyi algılıyoruz. Herbirinin dansta temsil ettikleri rolleri belirten hareketler hakkında da bir fikir edinmiş oluyoruz. Desendeki her çizgi, yapısından dolayı, zihnimize bir tepki yarattığından, dansın özelliğini açıkça hissederiz. Gerçi resimde çok az çizgi olduğu için böyle algılıyoruz ama Picasso hepsini aynı kalemle ve aynı ton derecesinde

yaptığından çizgilerin herbirine karşı öncelikle duyarlı davranıyoruz. Niteliklerinin aynı değerde oluşu, her çizgiyi gözümüzde aynı çekiciliğe ulaştırıyor. Her çizgi net olarak çizildiğinden özelliklerini çabucak algılıyoruz. Açıkçası, Picasso'nun seçtiği malzemenin etkileniyoruz. Çünkü çizgilerin karakteri, kullanılan malzemenin niteliklerine bağlıdır.



**Resim 1:** Pablo Picasso, Dört Bale Dansçısı, (desen) 1925

Desendeki bu başarılı etki, Picasso'nun kullandığı malzemenin yapısından doğar: kalemle mürekkep. Mürekkepli kalem, Picasso'ya, çizgi yönlerindeki en küçük değişiklikleri ve kopuklukları bile kontrol imkanını sağlamıştır. Genişliğin aynı kalışı (ki bizim, her çizgiyi görebilmemizde çok önemlidir), Picasso'nun malzeme olarak seçtiği kalem tipinden ileri gelmektedir. Ressam, bu desen için, çizgi kalınlığında büyük değişikliklere neden olacak esnek bir kalem yerine sert uçlu bir kalem seçmiştir. Ama desenin her yerinde aynı ton

değerini sağlayan, mürekkeptir. Çünkü sanatçı, çizgisinin kalınlığını değiştirmedikçe, ya da farklı mürekkep kullanmadıkça çizgi her yerde aynı ton değerinde kalır. Picasso'nun yaptığı deseni bir başka kalem çeşidiyle elde etmek büsbütün olanaksız değildir. Ancak, böyle yaparsa sanatçı malzemenin doğal imkanlarını zorlamış olacaktır.

Sanatçılar, kullandıkları malzemenin özelliğini hesaba katmamazlık edemezler. Bu nedenle Romney, dans eden dört kişi eskizi için kalın kalem kullandığı zaman, özellikleri Picasso'nunkinden çok farklı bir desen elde etmiştir (Resim 2). Romney'in eskizinde kalemin cesaretli ve süratli hareketi, gözümüzü grup üzerinde çabucak dolaştırır ama her figüre ait çizgiye pek az dikkat ederiz. Geniş düşen çizgiler ve mürekkebin az geldiği lekeler, dans edenler arasında güçlü bir ritm etkisi getirmiştir. Picasso gibi Romney'de, desenindeki özü, kalem niteliklerinin belirleyeceğini bilmiştir.



**Resim 2:** George Romney, Danseden Figürler (Desen), 1775.

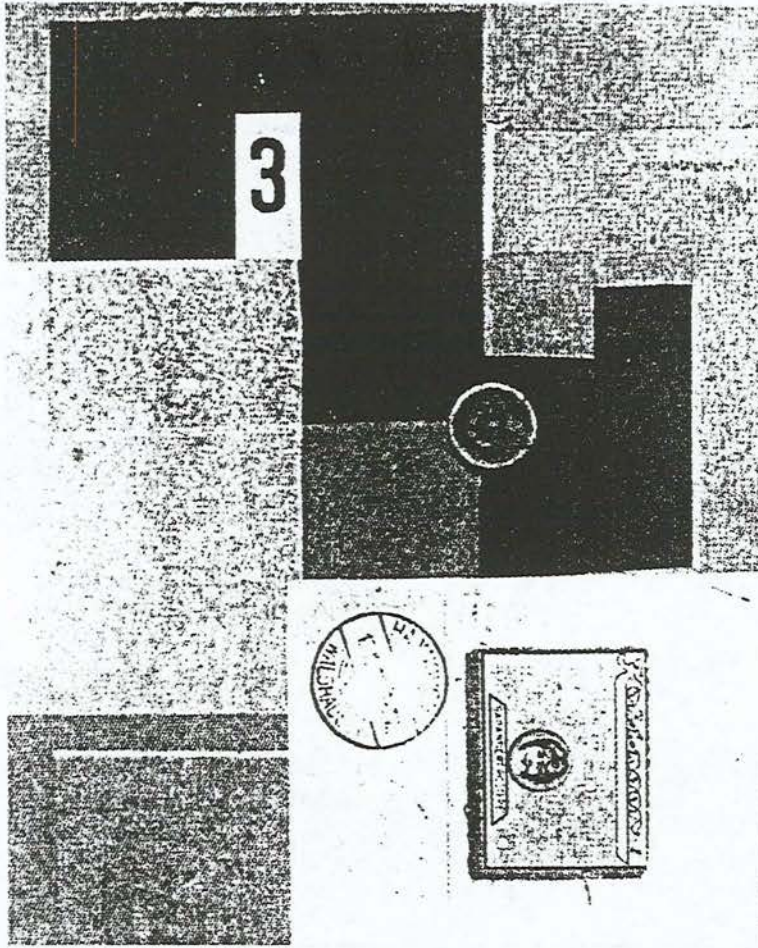
Sanat eserine karşı tepkimizin doğmasına aracı olarak kullanılan malzemenin oynadığı rol, Picasso veya Romney'in mürekkep ve kalemle yaptıkları desende, tamamen başka bir araç, örneğin kurşun kalem kullanmış olsalardı, oluşturacakları eserde daha açık belli olurdu. Hafif sürülmüş karakalem çizgilerinin daha kuvvetli çizgilerden, hatta mürekkep izinden ne kadar ayrı olduğu Callot'un kırmızı boya kalemiyle (sanguin) yaptığı eskizde görülebilir (Resim 3). Mürekkep kalemi gibi, boya kalemleri de sert veya yumuşak olabilir ama bunların çizgilerini ayıran nitelikler, hamurlarına karıştırılan mum veya yapıştırıcı maddelerin küçük topaklarından ileri gelir. Bir karakalem, kağıt üzerinde kaydığı zaman sanatçı, hareketteki tutukluğu hisseder. Bu uyarılışa karşı da kalemi tutuşunu ya da bastırışını değiştirebilir. Böyle yapmakla kalınlığı ve valörü değişen çizgiler elde eder. Bu ise, Picasso'nun yarattığı desendekine benzer bir dans izlenimi elde etmek için karakalemi kullanmak, düşünceye de ister istemez yeni bir durum kazandırır. Düşünce, yeni malzemenin gerektirdiği yönde anlaşılırdı.



**Resim 3:** Jacques Callot, Bale Dansçısı (Desen), 1620.

Sanatçıların çizgi çizmekte kullandıkları, kurşunkalem, füzün, pastel, renkli tebeşir ve gravür kalemi gibi diğer araçlar kendilerine ait nitelikleriyle kişisel ifade olasılığı sağlayan araçlardır. Bununla birlikte bu resim araçlarında kullanılan malzemeyle eserin içeriği arasında çok yakın bir ilgi vardır ve herşeyden önce mürekkep kalemi, kurşun kalem ya da malzemenin yapıştırıcı maddesi sanatçıya, eseriyle ilgili içli dışlı temas kurmaya yardım eder. Kalem veya mürekkep onun el hareketini doğrudan doğruya kağıda aktarır. Bu nedenden dolayı birçok ressam ve heykeltıraş düşüncelerini önce eskizler halinde tesbit ederler, sonra değişik araçlarla eserlerine son şekli vermeden önce bunları kendi tarzlarına göre değiştirip olgunlaştırırlar.

Seçtiği aracının yapı özelliğine karşılık sanatçının da belli malzemeye karşı özel bir duyarlılığı vardır. Yanıtı eserden alabiliyorsak sanatçının bir düşünceyi gerçekleştirmek için malzeme seçmiş olması ya da düşüncenin malzemeyi işlerken gelişmiş bulunması bir sorun oluşturmaz. Eğer sanatçı malzemesini tanıyorsa bununla düşünce arasında bir ayrılık olmaması gerekir. Çağımızda sanatçı, hangi malzemeyi ne tarzda şekillendirebileceğini özellikle bilmektedir. Bu nedenledir ki günümüz sanatçıları vernik, asit, emaye ve vinyl gibi işlerine yarayacak birçok yeni malzemeye sarılmaktadırlar. Aynı tutumla çeşitli malzemenin birarada ve tek bir sanat eserinde kullanıldığı da çok görülmektedir. Bu eğilim yapıştırma tekniğinde (collage) uygulanmaktadır. Eser, sanatçının gazete ve kumaş parçaları, tren bileti, kartpostal ve düğme gibi daha önce şekillendirilmiş çeşitli nesnelere malzeme olarak kullanılmasıyla meydana gelir. Kurt Schwitters'in yapıtında olduğu gibi (Resim 4), bu tarzda meydana gelen eser sanatçının çeşitli biçimlere, dokulara ve olası nesnelere renkleriyle, bunları düzenledikten sonra alacağı etkiye karşı duyarlılığı sayesinde yaratılmış olur.



**Resim 4:** Kurt Schwitters, Merz, Desen (Yapıştırma), 1924.

Yapıldığı malzeme hakkında genel bir düşüncemiz olan bir heykelle baktığımızda, heykelin, resme oranla özellikle malzemesi nedeniyle daha gerçek bir varlığı temsil ettiği ve ona dokunabileceğimizi hemen anlarız. Normal olarak bir heykelin tunçtan mı, taştan veya ağaçtan mı yapılmış olduğunu biliriz ve bu bilince erince de malzemenin değişik renklerine, yüzeylerine karşı zihnimizde bir tepki uyanır. Örneğin Maillol'un yaptığı heykel hakkındaki izlenimimizin genişlik derecesi tunç yüzeyinin kırmızımsı pasından ileri gelir (Resim 5). Figüre ustaca dengelenmiş bir duruş vererek Maillol, insan vücudundaki güzelliğin ritmik ifadesini elde etmiştir. Ama eserin içeriği, kısmen, heykelin böyle yapılmış olmasındadır. Maillol'e göre insan

vücudunun duruşu, özellikle madeni bir nesneden yapıldığı zaman bize fazladan bir anlam getirir. Vücudun tuncdan dökülmüş olması onu sanat eseri haline getirebilir ama bundan alınan etki yalnız görünüşü hakkında bilgimizden değil, malzemenin kendi güzelliğinden aldığımız zevkten, metal yüzeyde ışık oyunlarına karşı duyarlığımızdan ileri gelir. Güzelliğin hissedilme niteliğine karşı duyarlığımızı harekete geçirmekte, malzeme önemli bir rol oynar. Ayrıca, heykeltraşın yarattığı görsel biçimde de sanatçının varabildiği dereceyi belirler ve heykelin meydana gelmesinde geniş bir pay alır.

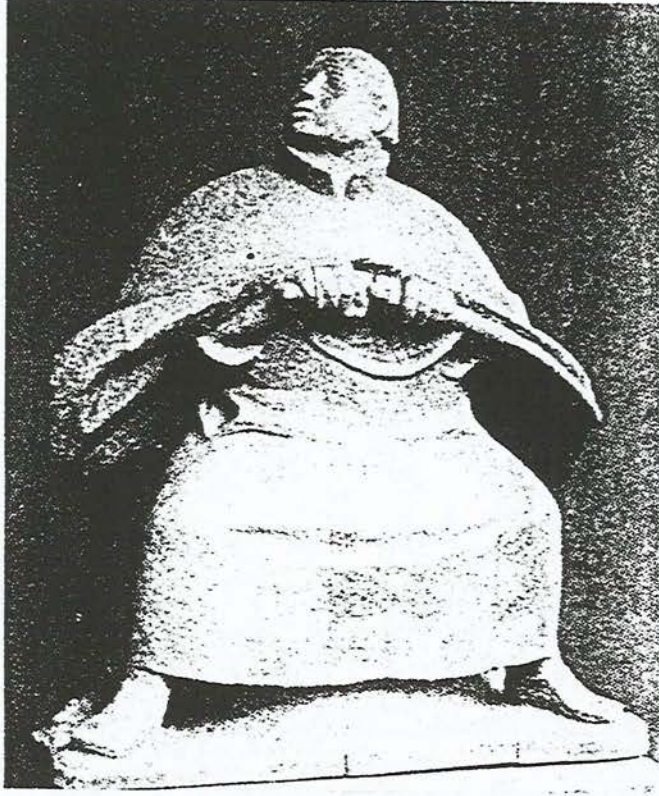


**Resim 5:** Aristide Maillol, Yaz İçin Etüt, 1911.

Olası yağlıboya resim ve desen malzemesi gibi, heykeltraşın elverişli bulduğu çeşitli malzemeler de, maddi nitelikleri dolayısıyla eserin biçim yapısını etkiler. Örneğin taş, yontucunun keskin ağızlı kalemine kolayca boyun eğer

ama, eser bittiği zaman kalemin görünüş üzerindeki izlerini elle hissetmek mümkün olabilir. Sanatçının elindeki malzemeyi sanat eserine dönüştürürken çalışma tarzı, heykel malzemesinin forma etkisinin yalnızca tek görüntüsüdür. Asıl önemli olan; heykeltraşın, üzerinde çalışmaya başlamadan önce malzemenin kendiliğinden sahip olduğu biçim yapısıdır. Bir taş blok veya ağaç, örneğin, kendine özgü hacim ve şekilleri olan malzemelerdir. Ağaç ya da taş, doğal biçim yapıları dolayısıyla, heykeltraşın yaratmak istediği eserin temel dokunsal görevini görür. Aksine, yoğrulabilen malzemelerin özel bir hacim ve kitlesi yoktur. Yoğurularak yapılan eserler, daha önce var olan ve ilham alınabilecek bir formdan yoksun olduğu için, plastrine biçim vermek, çamur veya mumla bir figür yaratmak, sadece sanatçının hayal gücüne bağlıdır.

Barclah'ın ağaç figürüyle (Resim 6) Michelangelo'nun mermer grubu (Resim 7) tek parçadan oluşan malzeme yontularak meydana getirilmiştir. Sanatçı, aslı ağaç veya taş olan parçanın fazla kısımlarını yontup atarak bu formu yaratmıştır. Böyle yaparak sanatçı, formu ortaya çıkartmıştır. Bu söz, taş yontucusunun, malzemesinde önceden varolan biçimi sezgisiyle nasıl meydana koyduğunu da anlatır. Sanatçı, özel boyutlardaki taş veya ağaç parçası içinde yaratmak istediği imgeyi görür, çünkü malzemesinin temelini oluşturan hacim nitelikleri, yapısındaki biçimlendirilme olasılığını sanatçıya hissettirir. Malzemenin hacmi ve kitlesi, eserin görsel elemanlarına temel oluşturur.

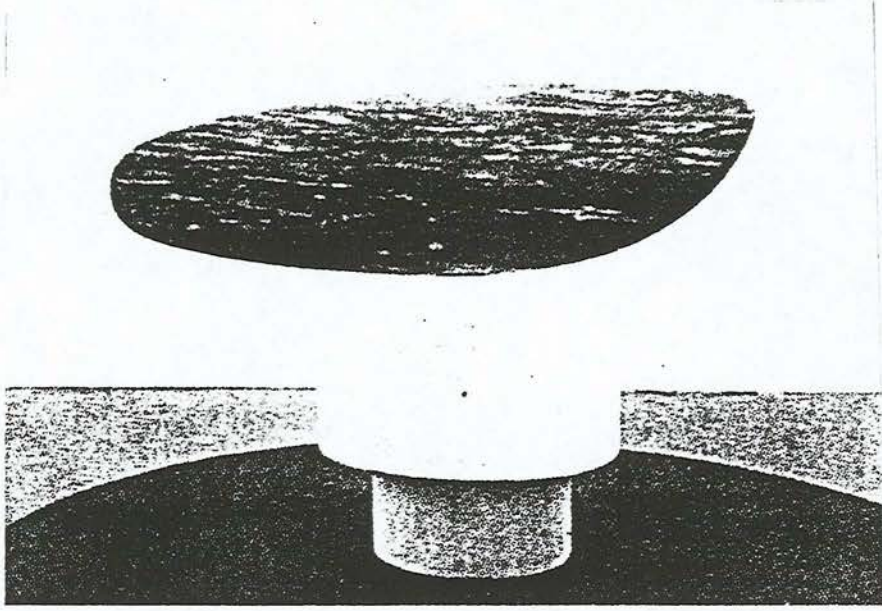


Resim 6: Ernst Barlach, Kılıç Çeken Adam, 1911.



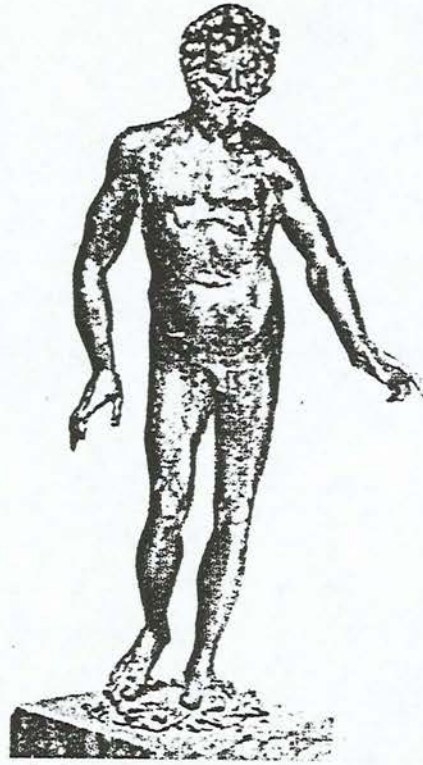
Resim 7: Michalengelo, Şefkat (Pieta), 1550.

Taş yontucusu için, bir taş blok veya ağaç parçası, heykel malzemesi olduğundan dolayı ondaki eser kavramıyla heykel kavramı arasında köprü görevi görür. Kendi eserine etki derecesi ise, taş yontucusunun eğilimine bağlıdır. Örneğin akla gelen şekli, doğal yapısındaki özel biçime uyarak elindeki malzemeye çizebilir. Brancusi'nin "Balık" adlı eserindeki (Resim 8) form özelliği sadece mermerin damarlı oluşundan değil, taşın bütünündeki biçimden gelir. Heykelde, hemen hiç el sürülmemiş, zaman ve havanın işlemeyle tesadüfen yaratılmış bir nesne görüntüsü vardır. Biçim ve malzeme öyle bir anlaşma içindedir ki, eser sadece doğada bulunan bir nesnenin tasvir edilmiş olmasından ibaret kalmıyor, kendisinde o nesnenin var olduğunu belirtiyor. Malzemenin orijinal durumunu koruduğu hissi, başka heykeltaşların eserlerinde, Brancusi'deki kadar belirgin değildir. Taş yontucusu da malzemesinin yapısına önem vermemezlik etmez ve ondaki özelliği yenmeye çalışmazsa, etkisini kısmen bu özellikten alan bir eseri, sezişle yaratabilir. Örneğin, Pieta'yı yaratırken, Michelangelo'nun hangi yöntemine başvurduğunu tamamiyle bilemiyoruz ama figürlerin kendi aralarında bir piramid kuracak şekilde düzenlenmiş olması, bunların, grubu oluşturan bütünle tek tek ilgili olarak önceden tasarlandığını gösteriyor. Bu biçimlendirme tarzı, Michelangelo'nun, eserini mermerden yapmaya kararlı olduğunu belirtmektedir. Eğer Michelangelo, mermer yerine tuncu seçmiş olsaydı kuşkusuz gruptakiler ve görünüşleri bakımından çok başka bir Pieta yaratırdı.



**Resim 8:** Constantin Brancusi, Balık, 1930.

Sienna'da bulunmuş tunçtan, küçük Adem heykeline bakacak olursak bu madenin çeşitli niteliklerini görebiliriz (Resim 9). Burada heykelin bazı kısımları arasındaki ilintiler figürün basit ve tek bir parçada yontulmuş olduğu hissini vermez. Tunca dökülmeden önce mumdan modle edilen Adem figürünü sanatçı, eğilip bükülebilen yumuşak malzemeyi, alet kullanarak ya da parmaklarıyla yapmıştır. Adem figürü, malzemenin fazla kısımları atılarak meydana getirilmemiş, heykeltıraşın gözleri önünde, yavaş yavaş ekler yapılarak yaratılmıştır. Heykeltıraş, biçimden yoksun olan mumu şekillendirmeye çalışırken ona heykelin türlü kısımlarını gerek birbirleriyle, gerek bu kısımları çevreleyen mekanla ilgili bir duruş vermeyi tasarlamıştır. Hareketine bakılınca hepsinin birden yaratıldığı hissini veren nesne ve mekanı vücuda getirmek için heykeltıraş, belli bir biçime göre form görüntülerinde değişiklikler yapmaktan çok, yarattığı mekanda form değişikliği aramıştır.



**Resim 9:** Sienna Heykeli, Adem, 1485.

Butler'in yaptığı tunçtan genç "Kız" figüründe (Resim 10) yüzeyin dokusu bu eserin başlangıçta çamurdan modle edildiğini gösterir ama form, bu gelişmenin çok kuvvetli olduğuna delildir. Nesnenin, çevresindeki mekanla ilişkilerine Siennalı sanatçıdan daha az önem veren Butler, her ne kadar hareketi kendinde kalıyorsa da yine bize kıvıldağan bir figür sunuyor. Bu formun da parça eklemek yöntemiyle yapıldığını anlayabiliyoruz. Yumuşak çamur, figürü ayakta tutacak olan metal destek üzerine yapıştırılarak kalıba sokulmuştur. Figür, içten dış yüzeye doğru geliştirilerek yapılmış ve katı formun her parçası, vücuda, kendine özgü bir hareket gerginliği sağlayacak tarzda sanatçı tarafından şekillendirilmiştir.



**Resim 10:** Reginald Butler, Kız, 1957

Hayes'in kaynak lambası kullanarak bir tabaka metalden yaptığı benzer konudaki eser (Resim 11), Butler'in heykelinden gelen tecrübemize karşı, malzemenin ve biçimlendirme araçlarının ne kadar önemli olduğunu gösterecek değerdedir. Metalden bir destek üzerine katı malzemeyi kalıplamak yerine sanatçı, formu, malzemesini boşlukta kendi üzerine katlayarak yaratıyor. Bu biçim yaratma tarzı, hacim konusunda heykeltıraşı taş yontucusu kadar düşündürür. Ancak, burada heykeltıraş, kuşatacağı mekanı bildiği için dolu bir kitle etkisi aramamıştır. Bu giyinen kadın figürü hacimli olmasına karşılık şaşılacak kadar hafiftir. Sadece figürdeki hareketi anlıyoruz, üstelik kendi kendini anlatan bir hareket de değil; elbisenin aşağıya sarkmış kısmına doğru yükselen vücudu gösteriyor, o kadar. Hayes'in eseri, konu bakımından

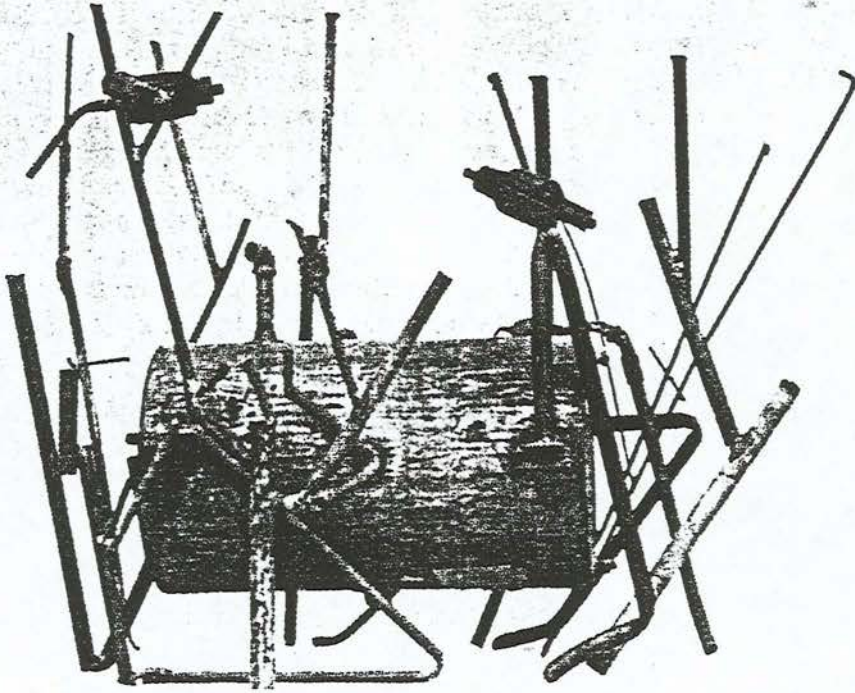
Butler'inkine benzer. Biçim hareketi ise Barlach'ın eserini yansıtır. Öyle bir eser ki ona karşı tepkimizin ötekilerden farklı oluşu, büyük ölçüde, her üçünde kullanılan malzeme farkından doğmaktadır.



**Resim 11:** David Hayes, Giyinen Kadın, 1958.

Heykeltcinin de, ressam gibi, seçebileceği, herbirinin nitelikleri başka, çeşitli malzemesi vardır. Bunların herbiri, sanat eseri durumuna gelebilmek için ayrı aletlere gereksinim hissettirir. Taş, ağaç ve metal gibi değişik malzemelerin herbiri heykeltciye bir başka anlatım olasılığı sağlar. Ressam gibi, heykelttraş da ilhamını malzemenin kendisinden alır ya da gerçekleştirmek istediği düşünceye uygun malzeme seçer. Yoksa eserinden gelme bir açık ayırım sözkonusu değildir. Zaten çağdaş heykelttraşlar eserlerinin yapısını oluştururken malzemeye özel bir özen gösteriyorlar. Yapıştırma (collage) tekniğinde çalışan ressamlar gibi, onlar da önceden biçime girmiş hazır malzemenin etki

gücünden yararlanıyorlar. Demir çubuklar, yaylar, saat parçaları kullanıyorlar. Stankiewicz'in "Çayırdaki Kuşbaz" adlı eserinde (Resim 12) gördüğümüz gibi. Ele aldıkları sıradan malzemeleri, çok başka biçim ve anlamdayken, sanat eserine dönüşünce yeni bir anlam kazanıyor. Bu anlam değişimi, malzemenin aslındaki niteliklere sanatçıdaki düşüncenin karışmasındandır ve yaratıcı işlemin asıl çekirdeğidir.<sup>2</sup>



Resim 12: Richard Stankiewicz, Çayırdaki Kuşbaz, 1957.

## 2. RESİM VE HEYKELDE HAREKET

Plastik sanatlar arasında, örneğin heykelin bir hareket anını dondurulmuş olarak saptadığı, sanat tarihçi ve eleştirmenlerince ifade edilmiştir. Resim ve heykel sanatçılarının tarih öncesi çağlardan beri türlü yaşamsal nedenlerle,

<sup>2</sup> Bates LOWRY, *Sanatı Görmek*, İş Bankası Kültür Ya., İstanbul, 1972, ss.122-137.

doğadaki hareketi, özellikle avlamaları zorunlu olan hayvanların hareketlerini büyük bir dikkatle gözlemlemiş oldukları saptanmıştır. Ancak resim, bir nesne ya da canlının hareketini belli bir görme sistematiğine uygun olarak ard arda hareket aşamalarına göre bölerek ve bu aşamaları peşpeşe gözönünden geçirerek gözdeki retinanın bu yöndeki algılayıcı duyarlılığını sınıamazsa, hareketi kinetik anlamda ortaya koymuş olmaz. Yirminci yüzyıl sanatçıları, plastik sanatlarda hareket sunumunu, doğruca figür ya da nesnenin bir iç mekan veya dışta “mobil” (hareketli) bir özellik taşıyabileceği örneklere kadar vardırı. Bu örneklerde nesnenin fiziksel yapısı rol oynadığı kadar, teknik yöntemler ve elektrik enerjisinin kullanımı da hareket sorununun çağdaş bir dinamizme ulaşmasında geçerli olanaklar sağladı. Plastik sanatların tarihsel oluşum serüvenleri yönünden modern aşamanın hareket kavrama özel bir anlam getirdiği gerçektir. Ancak hareket, duran bir obje ya da figürün dinamik özü içinde kavranabilen tarihsel bir anlamda da ortaya koyulmuştur. Şu durumda, figür ya da objelerin bir hareket motifi içinde ele alınarak resim ya da heykelde karşımıza çıkardığı bir “hareket” sorunu vardır. Heykel, rölyef halinde belli olayların ard arda anlatıldığı sürekli düzen örnekleri dışında, eşzamanlı düzen düşüncesine daha yatkın bir sanattır. Belli bir anı donmuş olarak, bir kütlede, bir duruş ya da hareket motifi durumunda saptar.<sup>3</sup>

Heykel gibi üç boyutlu sanatlarda kitlelerin üç boyut üzerindeki yön kontrastları ve bunlarla ilgili üç boyut üzerindeki ışık, gölge, yarı gölge değişimleri hareketi oluşturur. Bir heykelin koşma, yürüme, bir iş yapma pozunda oluşu, onun hareketli olmasına yeterli değildir. Şayet bir heykelde doğal hareketle sağlanan yön kontrastı üç boyutlu bir durum göstermiyorsa, heykel hareketten yoksun demektir. Buna karşın üç boyutlu yön kontrastları gerçekleştirilmiş bir heykel dimdik dursa bile hareketlidir. “Kâtip” heykelinde (Resim 13) kalın bedeninin yağlanmış durumunun sağladığı iç bükey üç boyutlu

<sup>3</sup> Sezer TANSUĞ, *İnsan ve Sanat*, Altın Kitaplar Ya., İstanbul, 1910, ss.239-242.

yön kontrastları yetkin bir plastik hareket gösterirler. Kitlelerin yön kontrastları ışık gölge oluştururlar. O halde plastik hareket daha genel bir anlatımla kitlelerin üç boyutlu bir düzeyde yarattığı ışık gölge zıtlıklarından doğar.



**Resim 13:** Mısır Heykeli, Kâtip, İ.Ö. 2500.

Heykelde, hacim öğelerinin, ışık-gölge ilişkileriyle, çevre boşluğuna rastlayan doğanın hareket ögesi olarak düşünülmesi gerekmektedir. Resimde de hareket yine “yön kontrastı” temeline dayanır. Ama hareket oluşturan öğelerin fazlalığı nedeni ile bu, resimde daha karışık bir durum gösterir. Valörlü resimlerde üç planı veren koyu, açık, orta valörlerin yarattığı yön kontrastları hareketi sağlarlar.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Kayhan KESKİNOK, “Plastik Sanatlarda Ritm”, *Sanat ve Sanatçılar Dergisi*, Ocak 1965, S: 14, s.6.

Hareket sorunuyla sıkı ilişkisi olan bir kavram da ritmdir. Ritmik bir düzen algılamasının sözkonusu olduğu koşullarda, mimari bir yapıdaki organların bile bir hareket duyarlılığına bağlı oldukları anlatılabilir. Kuşkusuz bu konu, hareket kavramının bir resim ya da heykeldeki parça bütün ilişkileri açısından hangi değer ölçülerini karşımıza koyduğu sorununa dayanır. Genellikle sanat tarihi içinde bu sanat yapıtlarının etkinlikleri yönünde bir ölçüt, hareketin tutarlı bir ritm grafiğine sahip kılınabilmiş olmasıdır. Eğer bu ritm duyarlılığında tutarsızlık ya da aksaklık varsa, hareket sorunu çözümlenememiş, dolayısıyla yapıt yeterli bir etkinliğe ulaşamamıştır.

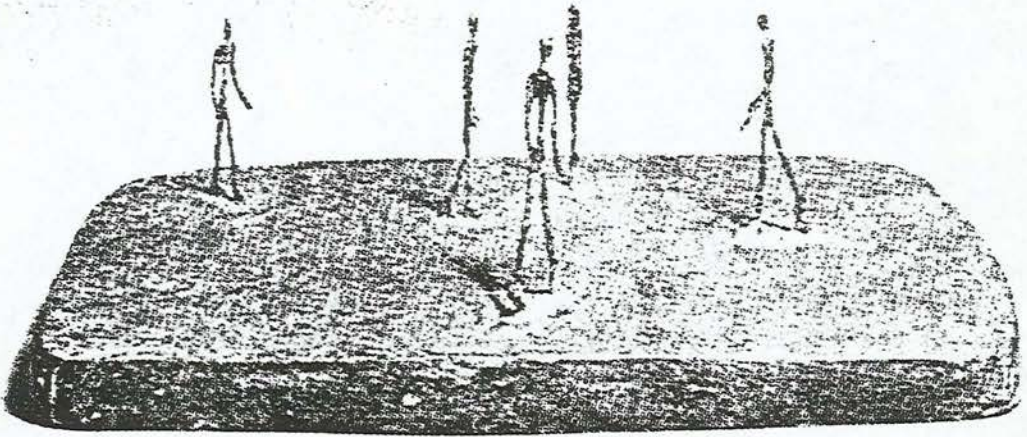
Modern çağdaki makineleşmeyi gözönüne alarak, sanat biçimleriyle, teknik hareket dinamizmi arasında dolaysız ilişkiler kurma çabası taşıyan modern akımların yaratılması da ilgi çekicidir. Ancak bu, kolay çözümlenebilir bir sorun değildir. Çünkü üslup değişiklikleri, bu dolaysız ilişki kurma çabalarına karşı bir karşı çıkma süreci yaratır. Ne var ki, sanat kendi etkinliği yararına olabilecek potansiyel bir hareket düşüncesini benimser ve ritmik ölçütünü de bu çerçevede içinde arar.

Sanat yapıtıyla seyirci ilişkisi yönünden hareket kavramına yeni boyutlar getiren bir olgu, yapıtın insanların yaşadıkları çevre içine doğrudan doğruya girmesi ve kendisi duran bir nesne bile olsa, çevresindeki hareket, ışık, karanlık, gürültü ve sessizlik gibi çeşitli ilintilerle iç içe bulunmasıdır. Yapıt, bütün bu çevresel olaylar iyi gözlemlenerek yerine oturtulmuşsa, bu olaylarla bütünleşen hareketsel bir anlam kazanır.

Resim ya da heykel düzenlerinde figürlerin karşıt hareketleriyle meydana gelen biçimsel oluşumlar, hareketin kolayca belli bir dinamizme ulaşmasını sağlayan olanaklardır. Karşıt hareketler düzene bir gerilim sağlarlar ve düzenin çekiciliğine belli bir katkıda bulunurlar. Düzen, karşılık fikri batı sanatında sık karşılaşılan bir olgudur. Işık-gölge ve renk kontrastları da çizgisel hareket kontrastları kadar önemli bir rol oynayabilir.

Hareket, görsel algılamada biçimin en uyarıcı işlevini oluşturur. Resim ya da heykel bu anlamda statik birer olgudurlar. Ama ritmik hareket eden figürler ya da görüntüsel imgelerin dikkat çekici etkileri daima daha fazladır. Güncel sanat etkinliklerinden bazılarında seyircinin dikkatini çekmeye önem verildiği zaman, bir takım “happening”ler (sanatçının seyirci önünde sanatsal bir eylemi gerçekleştirme davranışları) doğar. Bunlar doğaçlamadan da yapılır ama daha çok tasarlanmış bir projenin seyirciye sanatsal bir olay durumunda yansıtılma hareketini kapsar.<sup>5</sup>

Giacometti'nin heykeli (Resim 14) mekanın değişik noktalarında tekrarlanan birbirine benzer nesnelere meydana getirilmiştir. Bununla beraber burada figürler, bölünmemiş bir mekanda ayrı noktalara çıkarıldığından aralarında gördüğümüz ilişki, belli bir zamanda olacak hareketi sezdirmektedir.

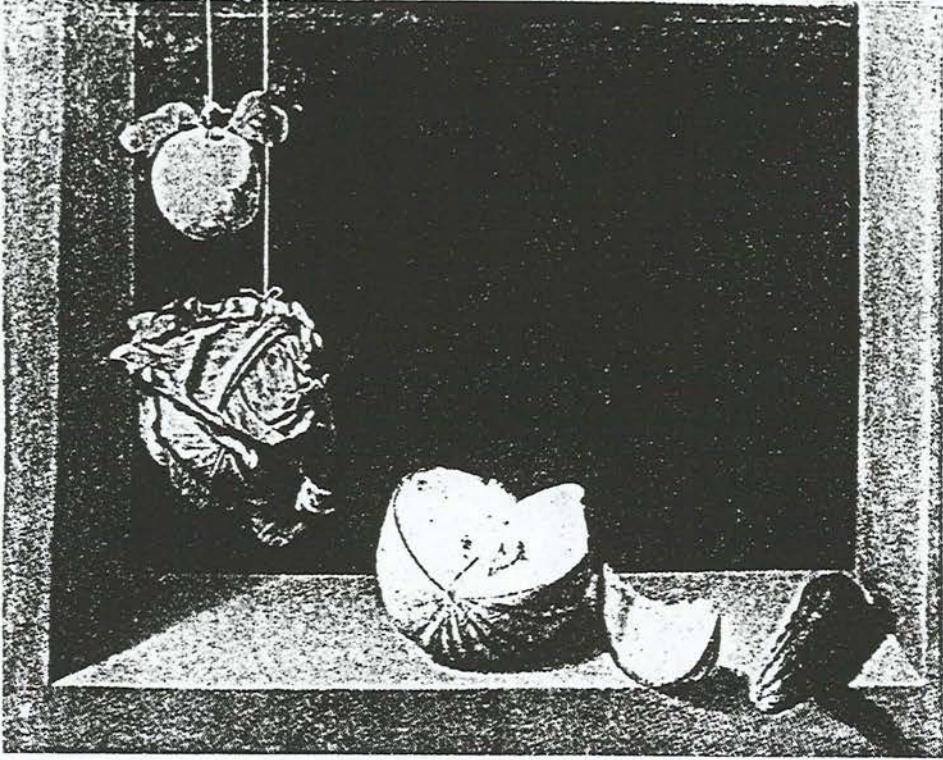


**Resim 14:** Alberto Giacometti, Şehir Kavşağı, 1948.

<sup>5</sup> TANSUĞ, ss.244-245.

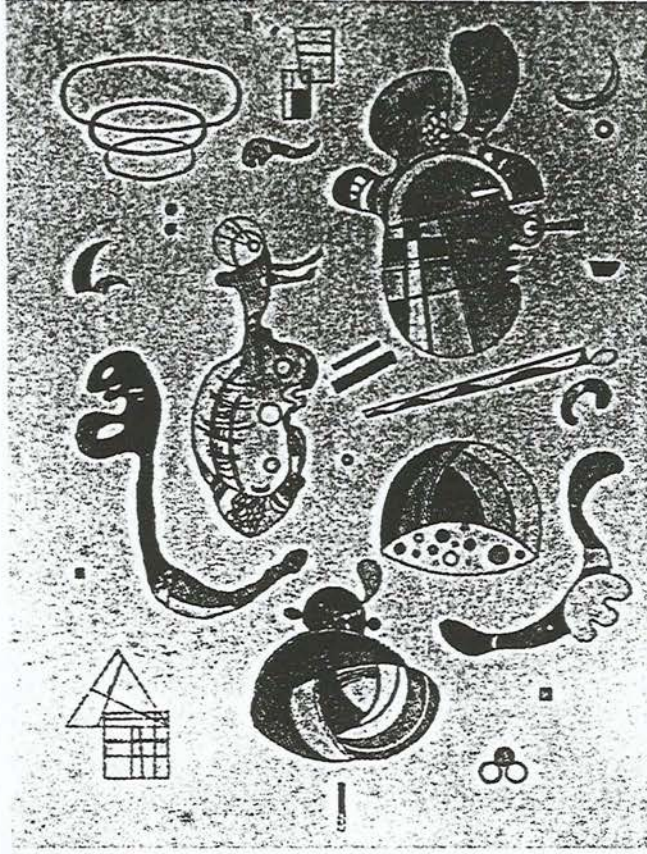
İnce, tel gibi ve dimdik figürlerle bunların bastığı geniş, kalın zemin arasındaki kontrast sayesinde Giacommetti, figürleri yerlerine çakılmış gibi gösteriyor. Bu kontrastın yarattığı gerginlik durumu, her nesnenin duruşuyla telkin edilmiş yönelme gücü tarafından daha da arttırılmaktadır. Figürden figüre aktarılan bu yönelme gücü, zemine kazılmış bir iz kadar apaçık görülmektedir. Her figürü hiçbir şey yapmadan bekleyip duruyormuş gibi değil, harekete geçmek üzereymiş gibi görüyoruz. Burada zamanı, figürleri hareket halinde tutacak bir eylem gücü, şehirdeki gel-git hareketini kontrole yarayan bir kuvvet olarak hissediyoruz.

Heykel kaidesindeki kesişmeyle, bu yön verilişten doğan güçler sayesinde Giacommetti, bir sabit nesnelere grubunu, gelecekteki hareketlerini sezdirerek birbirine bağlamıştır. Buna karşılık Cotan, aynı şekilde hareketsiz nesnelere grubunu (Resim 15), aralarındaki ilişkiler sanki hareket gücü işlem halindeymiş gibi düzenlemiştir. Burada her nesne, geçmiş veya gelecek bir hareket durumunda değil, varolan bir hareketle birbirine bağlanmıştır. Bu resimde her nesnenin yeri sanki şekillerin gelişiminde bir basamak varmış gibi düşünülmüş ve buna göre düzenlenmiştir. Burada ayvanın asılı yuvarlağı, katları açılmamış lahana, bir dilimi ayrılmış kavun, bu kavunun dilimi ve salatanın uzun şeklinin çarpıcılığı arasında belirgin ve canlı bir hareket vardır. Bu formlar dizisinin iki ucu -ayva ile salatalık- arasındaki fark, birbirinden ayrılmış nesnelere arasındaki yer değişikliği ile yumuşatılmış ve birinden ötekine aktarılmıştır. Bu sıralanışta formlar arasındaki değişiklikler, aldığımız izlenim ve eserin anlamı, her nesnenin gerçekte ne olduğundan daha önemlidir. Ama aynı zamanda bu nesnelere bir gerilim derecelenmesine göre -asılı oluştan durmuşluğa- düzenlendiğinden, nesnelere herbirindeki bireyselliği özellikle farkediyoruz. Sonuçta bu gelişmenin yer verdiğini gördüğümüz kademeleri ve bundan dolayı da zamanı açıkça hissediyoruz.



Resim 15: Juan Sanchez Cotan, Ayva, Lahana, Kavun, Salatalık, 1602.

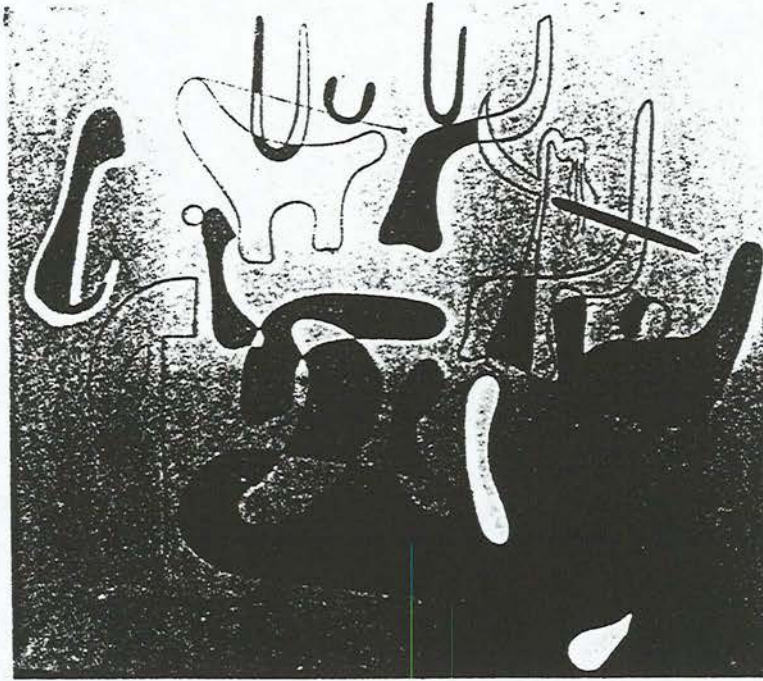
Cotan'ın resminde verdiği, bir nesneden diğerine ilerleyen hareket duygusu, Kandinsky'nin suluboyasına bakılınca (Resim 16) ansızın ortadan kalkar. Bu nesnelerin hiçbiri ötekiyle ilgili görülmediği gibi, burada, onları gördüğümüz tarzdaki düzenleniş de hiçbirinin ne olduğunu belirtmiyor. Şekil, renk, valör ve boyutlardaki değişmeler arasında Kandinsky'nin asıl yarattığı, her biri diğerinden ayrı çizilmiş nesnelerin bir düzenlenmesinden oluşmaktadır. Yerlerinde tesbit edilmiş olan her nesne, göz doktorlarının kontrol levhasındaki harfler gibi birbirinden ayrı ve belirgin olarak görülmektedir. Nesnelere, şimdi veya gelecekte hareket edecekleri fikri konulmamıştır. Buna rağmen bu çeşitli nesnelere, kağıdın beyaz, parlak yüzeyinden öylesine dışarıda, ondan öylesine kopmuştur ki herbiri, kendiliğinden bir hareketle titreşim halinde görülmektedir. Yüzeyle nesnelere arasındaki bu gerilim nedeniyle, bakışımız birinden öbürüne atladıkça her nesne, nabız gibi atar görünür.



**Resim 16:** Wassily Kandinsky, Ayrık Nesnelere, 1934.

Eğer Giacometti'nin eserindeki figürler harekete geçirilirse, ya da Kandinsky'nin suluboyasındaki birbirinden ayrı nesnelere tutan gerilim bozulsa da, bu hareketin sonucu, Miro'nun resmindeki şekillere verdiği gördüğümüz harekete dönüşür (Resim 17). Giacometti'nin heykelinden aldığımız izlenim bize, hareket yönü amaçlı bir ani çıkışı veriyor. Kandinsky'nin eserindeki nesnelere, serbest bırakılırsa, resmin ortasında çarpışmalarını bekliyoruz. Böyle hareketlerin her ikisi de, biraz gizemli mekan içinde Miro'nun şekillere verdiği, valör ve ton farklarından sağlanmış hareketliliğin o sürünen, sıçrayan hatta kaos halindeki görünüşüne oranla çok ayırdır. Resmi daha uzun seyrederek gördüğümüz hareketler sonsuza kadar değişir. Miro, gerek kenar çizgileri, gerek dolu formlarda değişik şekil tiplerini tekrarlamakla bizi bu şekilleri mekanda hareketli, çarpışır durumda ya da rastgele birbirinin içine geçmiş olarak görmeye yöneltiyor. Bu, boşluktaki harekete eşlik eden

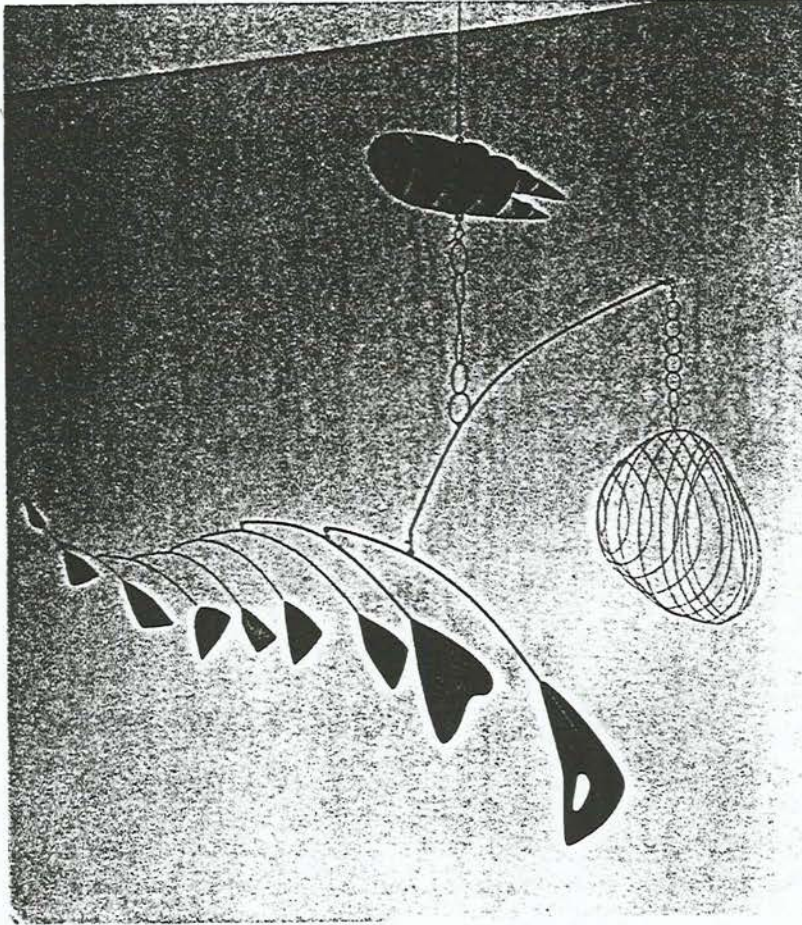
diğer bir özellik de, bazı şekillerde gördüğümüz değişiklikten doğma silkindili ve hızlı bir ritimle tuvalin orta üst kısmındaki at nalına benzer üç şeklin kendi aralarında çeşitlenmeleridir. Resmi yalnız, varlığının belli bir hareketinde görüyoruz ve onu hiçbir zaman bir daha tam anlamıyla aynı tarzda göremeyeceğimizi hissediyoruz. Zaman, burada, şekilleri hareketlilik halinde tutan ve onlarla, sürekli değişim durumunda kalıplar yaratan yumuşak fakat devamlı bir hava akımı durumundadır.



**Resim 17:** Joan Miro, Kompozisyon, 1933.

Dikkatimizi Miro'nun resminden hemen Calder'in hareketli heykeline (Resim 18) çevirirsek bu boyalı şekillerin henüz durdurulmuş olduğu hissine kapılırız. Daha önce başboş hareketlilik, artık yöntemlenmiş ve kontrol altına alınmış görünür. Resimde bizce varolan mekan-zaman-hareketlilik özdeşliği, boyalı şekiller artık madde dünyasında varolan ve mekanik kanunlarının konusu haline gelmiş metal şekillere dönüştüğünden, ister istemez ortadan kaybolur. Ama hareketli heykele bakmaya devam ettikçe bu şekillerle

Calder'in anlam ve varlığı yalnız hareketlerinde belirlenmiş bir sanat eseri yarattığını anlarız. Hareketli heykelin her parçasını diğerine bağlamak ve hepsini mekanda sabit bir noktaya birleştirmek zorunluğu, Calder için oluş halindeki özel bir hareket tipini anlatan bir araç sağlamıştır. Bir kere harekete geçirildiği zaman, bu hareket süresince geçecek zaman dilimini tayin ettiği gibi, eserin göstereceği hareketlerin tipini ve sayısını da kesinlikle kontrol edebilir. Hareketli heykeldeki malzemenin ne olacağı, yalnızca Calder'in yaratmak niyetinde olduğu hareket hakkındaki anlayışa bağlıdır. Bir bale topluluğundaki her dansçı gibi bu heykelin de her parçası yapacağı hareketlerin özelliğine göre tayin edilir. Biz bu gösterinin aynı anda ve birbirini ardınca oluşumunu seyrederken gösteri de, yalnız başlangıçla son arasında gelişen bir hareketlilikten ibaret malzemeyle şekillenerek örülür.

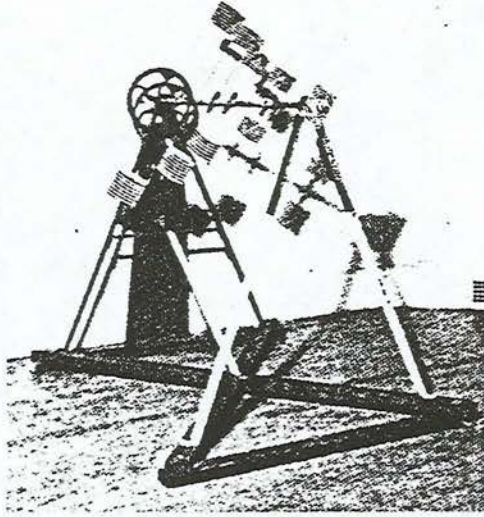


**Resim 18:** Aleksander Calder, İstakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu, 1939.

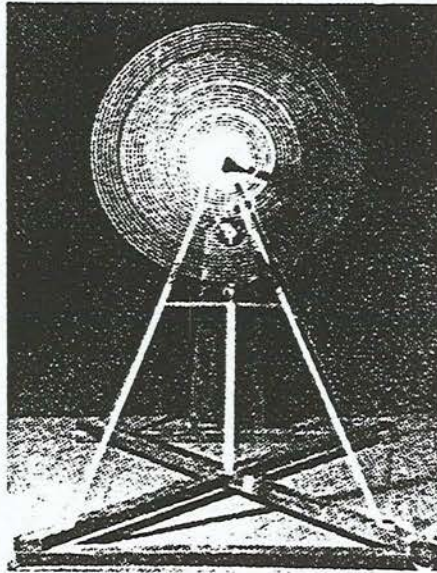
Bu hareketli heykeli, hareketten yoksun olduğu andaki gibi, kımıldamaya başladığı sırada da görebildiğimizden, bu nesne bize iki ayrı varlıkmiş gibi gelir. Zamanın belli dilimleri arasında -başlangıçtan duruşa ve yeniden başlamaya kadar- bu heykel sırayla duruş ve hareket haline geçer. Heykelin metal şekillerini her iki durum süresince görme olanağımız olduğundan bu durumlar bize birleşik halde sunulmuştur. Metal şekiller, hareketli heykele duruşu sırasında bir şekil kazandırmamız ve hareketi sırasında da bunu anlayabilmemiz için dayanak noktalarımızdır. Duran bir nesnenin şekliyle aynı nesnenin hareket halindeki şekli arasındaki bağlantıyı, Duchamp'ın "Görmeyi Doğrulayan Alet, Çark" dediği (Resim 19 a, b) nesnelerin işleyişini seyrederken bulamayız. Duchamp, bu iki durum arasındaki dayanak noktalarını, bize hareketin kendisini göstermek amacıyla, ortadan kaldırmıştır. Bu sanatçı, hareketi, zamanın belli bir anında varolan görsel bir form olarak, Calder'in bir zaman devresince biçimlendirdiği halde bir türlü bütün durumunda gösteremediği hareketliliğin madde dışı formunda göstermek istemiştir. Duchamp bu etkiyi, harekete geçirildiği zaman hızı arttıkça herbirinin bireyselliği gözden kaybolan bir sıra boyalı cam levhayı bir mil üzerinde düzenlemek yoluyla yaratmıştır. Artık bireysel formlar görsel bakımdan var değildir. Onların yerine yeni ve tek bir form, hareketliliğin görsel formunu buluruz.

Maddi bir nesnenin harekete geçirilince somut ve kesin belirtilerle görsel biçim kazandığı bir eser yaratarak Duchamp, varoluş konusunu kapsayan bir felsefe sorununu ortaya koyar. O, sadece hareketliliğin görünüşte sahip olabildiği maddi bir nesne etkisiyle değil ama bir nesnenin kendisi hareket halindeyken kazanacağı form ile de ilgilenmiştir. Duchamp'ın eseri, bazı bakımlardan, Calder'in hareketli heykeline benzer. O da duruş halinden hareket haline yalnız dışardan gelen bir gücün etkisiyle geçer ve mekanda belirlediği nokta çevresinde dönebilir. Oysa, Calder, hareketli heykeliyle en hafif bir basınca karşı bile duyarlı olduğu için, yapısında bir hareket kaynağına

sahip olduğu sanısını veren bir eser yarattığı halde, Duchamp, eserinde, kendiliğinden harekete geçebilecek bir nesnedeki temel prensipleri fiilen ortaya koyuyor. Gerçekte aletin parçaları kendinde varolan bir hareketliliğe ilişkin olarak işlediği ve hız aldığı için görünmez olur, makine, bir sanat eserinde hareketini kendiliğinden yöneten bir nesnenin belli başlı görünüşlerini yeniden ortaya koyar. Hareket edebilen heykeli seyrederken hareketlilik etkisini, aslında durmakta olan, hatta biçimi, kendisine verilmiş olan hareket yönüyle sınırlandırılmış bile olsa, görsel formda buluruz.



**Resim 19 a:** Döner Ayna (durduğu zaman)



**Resim 19 b:** Marcel Duchamp, Döner Ayna (dönerken) 1920.

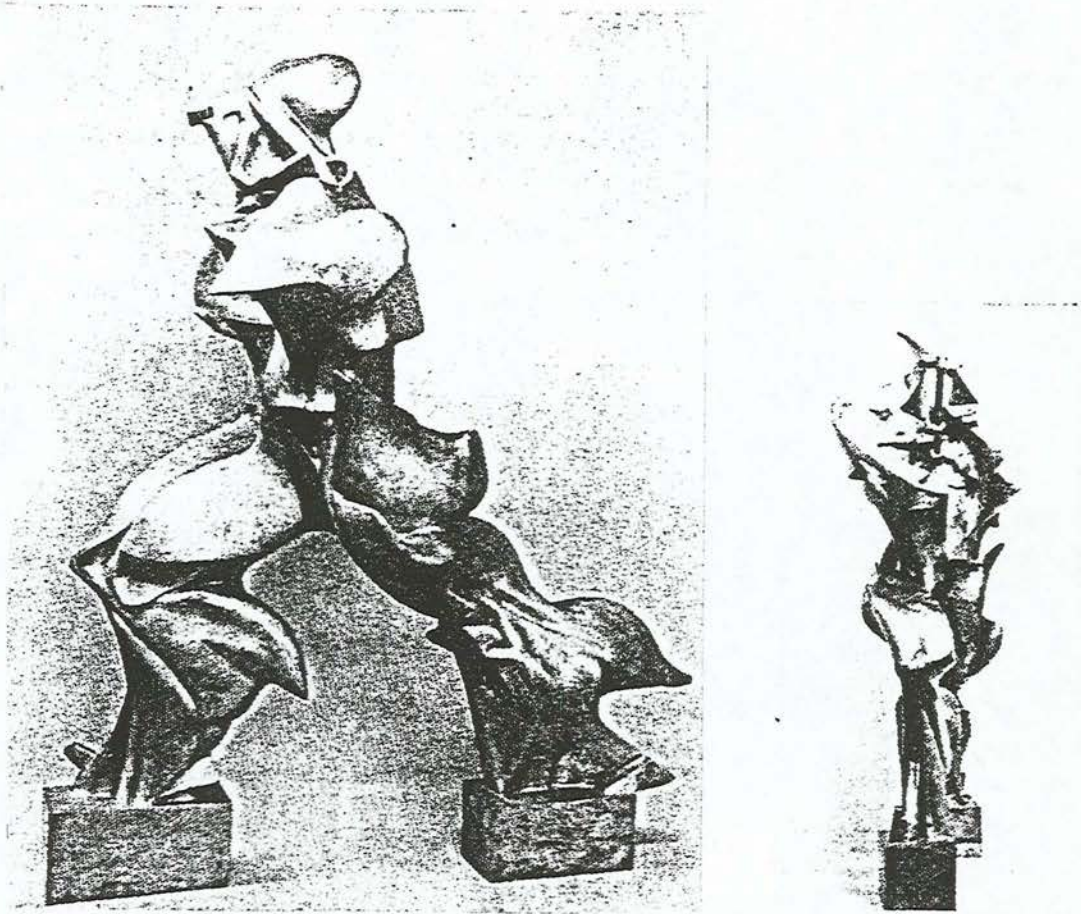
Duchamp'ın eseri bir sanat eserine kendiliğinden dönen bir nesne görünüşü kazandırma sorununun çözümünü temsil ediyor. “Basamaklardan İnen Çıplak” (Resim 20) adlı resmi ise bir başka çözüm şeklini gösterir. Bu örnekte Duchamp, formun tamamını iyice göstermektense hatırlatacak şekilde tasvir ediyor. Hareket halindeki figürün yalnız bir anlık görüntüsünü bize vererek bunu sağlıyor. “Döner Ayna” heykeli seyrederken cam levhaların görsel biçimini bulmaya ve erimeye başladığı sırada gördüğümüze benzer bir durum yaratıyor. Figürün her anındaki parçalanmış görünüşünü, onun durur haline ait bilgimizden yararlanarak tasarlayabiliyoruz.



**Resim 20:** Marcel Duchamp, Basamaklardan İnen çıplak, 1912.

Boccioni'de Duchamp gibi hareket halindeki figürü şekillendirmek için zaman içinde belli bir anı ayırmamayı tercih etmiştir (Resim 21). Ama bunu bize heykelin katı malzemesiyle, kendiliğinden hareket edebilen, bir nesnedeki

toplu biçim görünüşünün sadece kısa bir anında gösteriyor. Bu figür, yalnız mekanda, heykel kaidesinin birbirinden ayrı iki kısmıyla belirlenip güçlendirilen iki ayrı noktada özel bir biçim yapısı kazanmıştır. Harekete geçtiği anda sahip olduğu değişik formların daha sonra ulaşacağı andaki değişik biçimde... Boccioni figürün bu tek formunu göstermekle bize, hareket yeteneğindeki bir nesnenin kendisini belirlemeye yeterli tek bir görsel formu olmadığına inandırır. Yürüyen bir insan figüründeki sürekli şekil değişikliğini tam anlamıyla canlandırmaya olanak olmadığını biliriz. Ya, bu heykeldeki gibi, biçim yapısının saniyelik durumunu verir, ya da yürüyüş sırasındaki formun sadece hayalini canlandırır.



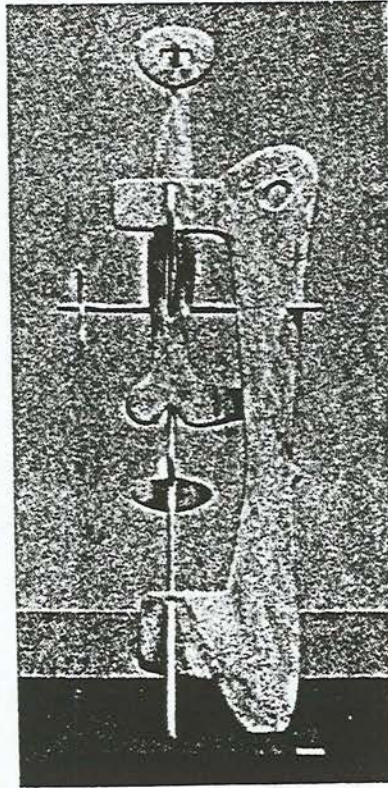
**Resim 21:** Umberto Boccioni, Mekanda Sürekliliğin Tek Formu, 1913.

Duchamp ve Boccioni eserlerini, insan figürünün başlıca görüntüsünün hareket olduğuna inandıkları için bu tarzda algılamaya bizi yönlendiriyorlar. Çünkü bu sanatçılar için insan vücudunun gerçekliği, hareket yeteneğindedir; insan vücudunun görsel biçim yapısındaki gerçeklik, kendi kendini sürekli olarak dağıtıp yeniden kurmaya elverişli olmasındandır. Her iki sanatçı, işte bu gerçekliği yakalamak çabasında oldukları için sonuçta etkiyi kuruntuya dayanmayan bir sanat eseri yaratmak istemişlerdir. Hareketliliğin etkisini gösterecek veya hareket sanısı yaratacak yerde, iki sanatçı, sanat eserinde, hareket etmekte olan figürün görsel biçimindeki gerçekliği yaratmaya çalışmışlardır. Böylece Giacommetti resmin yüzeyinde veya heykelin kaidesinde belli parçaları tekrarlanmış figürlerin, doğrudan doğruya zaman ve hareket oluşumuna ilişkin bulunduğu bizi inandırmıştır. Boccioni ve Duchamp, oluş halinde veya olacak bir hareketi bize haber vermek istemiyorlardı. Ama gördüğümüz heykel veya resmin hareket halindeki figürün görsel biçimlendirilişi olduğuna bizi inandırıyorlardı.

Boccioni de, Duchamp da bizimle sanat eseri arasındaki ilişkilerde hayalin oynadığı rolü anlatmak istediklerinden eserlerinin heykel veya resim haline sokulmuş imgeler gibi görünmemesi için değişik çarelere başvurmuşlardır. Örneğin, Boccioni tuncun bazı alanlarını, sanki heykel kitesinin dış çizgileri ışıkta eriyormuş gibi görünsün diye parlatmıştır ve kaidede iki ayrı blok kullanarak figürün biçim yapısını kolayca tek parçalık bir heykel halinde görmeyi önlemiştir. Duchamp insan vücudunun kısımlarını metale benzer şekillerle göstererek resmine hem bir makine görünüşü sağlamış, hem boya dokusuyla renkte bulunan duyusal çağrışımları azaltan bir palet kullanmıştır.

Noguchi'nin "Keyhusrev" adlı heykeli (Resim 22) formu, belirli biçimsel özellikler yönünden tasarlanabilecek bir sanat eseriyle formun ancak onu gördüğümüz zaman bizde yaratacağı alışkanlık yönünden nitelendirilecek bir

eser arasındaki farkı kesinlikle gösterir. Çünkü Noguchi'nin eseri, antik Yunan çağında yapılmış ve Keyhusrev diye bilinen ayakta çıplak erkek heykelinde bulunan bütün özelliklerin yeniden yaratılmışıdır. Noguchi'nin heykeline baktığımız zaman Miro'nun resmindeki şekiller nasıl sürekli bir hareket içinde değişir görünüyorsa, burada da şekilleri aynı tarzda ve hareket halinde, titreşim durumunda görüyoruz. Noguchi, bizim tek ve tam bir formu görme olasılığımızı önleyerek Yunan eserindeki gibi (Resim 23) türsel biçim nitelikleriyle bir heykel olarak anlamamızı olanaksızlaştırıyor. Ama imgenin değişmesinden, Yunan heykelinde bulduğumuz özelliklerin hepsini algılıyoruz; duruşta diklik, gerilmiş kasların sıklığı, gövdenin oynak yerleri, uzun bir adım atmaya hazırlık. Ama Yunan sanatçısının bu özelliklere verdiği biçim nitelikleri -figürde simetri, anatominin yüzeyler halinde gösterilişi- burada var olmadığı için, eseri bir sanat eseri olarak görmeden önce, doğrudan doğruya formu algılıyoruz.



**Resim 22:** Isamu Naguchi, Keyhusrev, 1944.



**Resim 23:** Yunan Heykeli, Keyhusrev, M.Ö. 550.

Noguchi'nin eserini gördüğümüz zaman bir çeşit hareketliliğin varlığını kesinlikle algılıyoruz. Ayrı şekillerin birbiriyle ilişki tarzlarını belirterek bizi, herşeyden önce, bunların nasıl birleştirildikleri üzerine bilinçli kılıyor. Bir şeklin ötekine ne kadar uygun düştüğünü ve bazı şekillerin diğerleri dolayısıyla o duruma girdiklerini anlamakla, burada, anlamın malzemedeki biçimlendirilmeden önce şekillerin ortaya koyduğu dengeden doğduğu kanısına varıyoruz. Vücudu, hareketin öncesi ve sonrasını algılamamıza olasılık verse bile deneyimizin temel unsuru değildir. Tıpkı öylece, ilk gördüğümüz anda mermerdeki şekillerin bizde bıraktığı izlenim, sanki yalnız bu heykeli meydana getirmek için birleştirildikleri düşüncesini verir. Yoksa bu şekillerin nesnel bir malzemeye ilişkin olduğunu anlayamayız. Bu nedenle eser, biçim malzemesinin taşa ilişkin bir parça olduğunu özellikle farkettiğimiz Yunan heykelinde olduğu gibi, görmüş olsak da olmasak da heykel olarak yontulmuş

bir eser izlenimi vermez. Noguchi'nin eserini dolaştığımız zaman şunu farkederiz; eserin bazı parçaları bir ön, arka ya da yanları olan bir nesne oluşturmaya yönelmiş değildirler. Ortadaki alanla ilişkilerine uygun bir hareket sağlayacak yerde -ki bu orta alan "Döner Ayna"daki tekerleğin merkezidir-, burada açıkça farkedilmediği için eserde bir iç kuvvet varlığını bize göstermiyor, yalnızca sezdiriyor.

Noguchi'nin eseriyle, Duchamp'ın resmine veya Bocconi'nin heykeline oranla doğrudan doğruya ilgileniyoruz ama bu ilgilenişimiz yine de bütüne dönük değildir. Noguchi'nin eserinden elde ettiğimiz bilgi, kısmen, Yunan heykeliyle ilişkimize dayanır. Aynı şekilde, Duchamp veya Boccioni'nin eserlerine alışmamız, insanın vücut yapısı hakkındaki ön bilgimizle ilgilidir. Bu eserlerin herbirinden edindiğimiz deneyim, hafızamızda yerleşmiş imgelerin aklımızda karşılaştırılmasından oluşmaktadır. Yalnız Miro'nun resmi, Duchamp'ın heykeli veya Kandinsky'nin suluboyasını görmüş olmak, görebildiğimiz diğer sanat eserleriyle alışkanlığımızı belli bir anda görülmüş eserlerden alınacak seviyeye ulaştırır. Hatta, bu eserler karşısında deneyimimiz tamamiyle birden ve doğrudan doğruya elde edilmiş değildir. Çünkü tepkimizin bir kısmı, bunlarda görülen sanat niteliklerinden doğar. Örneğin Miro'nun resmi bizde maddi bir mekan sanısı uyandırır. Kandinsky'nin suluboyasında şekiller öylesine kesinlikle belirlenmiştir ki, Cotan'ın resmindeki sebze ve meyvaların doğa dünyasına ilişkin olduğunu nasıl açıklıkla anlarsak, bunların sanat dünyasına ilişkin şekiller olduğunu o derece açıklıkla farkederiz. Duchamp'ın heykelindeki yapı ve makine olma nitelikleri bu eserin, onunla doğrudan doğruya ilgilenmemiz için değil, ondan beklediğimiz amacı bize göstereceği diye, yalnız bu amaçla yaratıldığını belirler.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> LOWRY, ss.212-228.

## BÖLÜM 2

### YAKIN KÜLTÜRLERİN RESİM VE HEYKELİNDE ÜSLUP İLİŞKİLERİ

#### 1. MISIR RESİM VE HEYKEL SANATI

Akdeniz uygarlıkları çerçevesinde bakıldıkta, Mısır sanatı, gerek otuz asırlık uzun ömrü, gerekse büyük değişiklikler ve karmaşa gösteren yanları ile özel bir konuma sahiptir. Mısır uygarlığının bu uzun süre boyunca en büyük özelliği, eğilimlerin ve stillerin bir uyum göstermesidir.

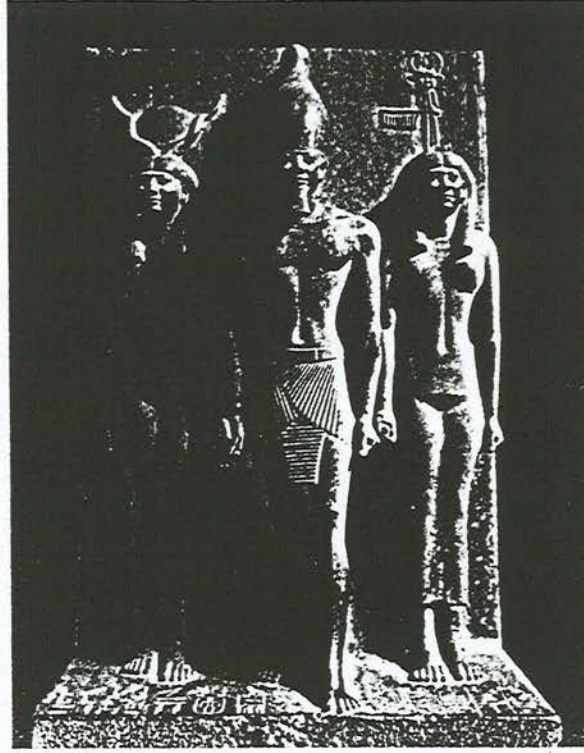
Mısır sanatının düşünsel olarak temeli, tanrıların onurlandırılmasına dayanır. Buna tanrılaştırılmış ölü krallar da dahildir. Bu krallar için yapılan cenaze tapınakları ve anıtsal mezarlar alabildiğine süslü, heykeller ve rölyeflerle bezeli mekanlardır. Mısır heykeltçiliği, uygarlık tarihinde başlı başına bir konumu hak edecek derecede mükemmeldir. Bunun nedeni sadece çok sayıdaki örnekler değil, bu örneklerdeki seviyenin yüksekliğini ve üçbin yıl sonra bugün de ifadelerindeki olağanüstülüktür.



**Resim 24: Gize Sfenksi**

Diğer insanlara da teşhir amacı ile (firavunun gücünü göstermek amacıyla güneş ışığına çıkarmak) tapınak dışındaki ve Gize’de bulunan, yüzü Kefren olan ünlü anıtsal sfenks (Resim 24) güzel bir örnektir. Gize sfenksi mezarlar kompleksinin bekçisi konumundadır. Kalkerli kayadan yapılan sfenks, 70 m. uzunluğunda, 20 m. yüksekliğinde olup, ayaklarının altında alabastır mermerden yapılmış bir tapınağa sahiptir.

Eski İmparatorluk döneminde, heykeltçilik, cenaze mimarisine bağlı idi. Heykeller ölüyü temsil etmek üzere mezara veya cenaze tapınağına yerleştirilirdi. Eski İmparatorluk döneminin başlangıcında insanların hangi sınıfa ait olurlarsa olsunlar, temsili resimlerinde sıkı kurallara uyma zorunluluğı getirilmişti. Tanrılar, firavun yüksek dereceli memurlar ve saygın kişiler iki hiyerarşik poza sahiptiler. Ya yürüyüşe başlamak üzere ayakta, ya da oturarak poz veriyorlardı.

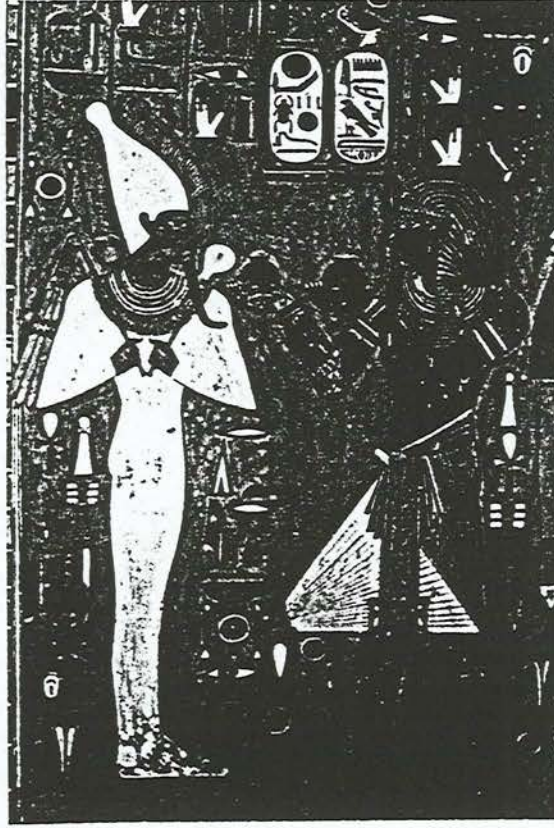


**Resim 25:** Mikerinos, Hathor ve Sinopolis kenti yöneticisi arasında.

Tüm antik uygarlıklarda olduğu, gibi, Mısır’da da resim sanatı seramik bezemesi ile başladı. Boya olarak topraktan elde edilen doğal renkler, fırça olarak da, ucunda püsküller çıkana dek çiğnenen bir kamış kullanılıyordu. Ama firavunlar ülkesinde renk, görsel ifadenin temel gereksinimi gibidir. Duvar resimlerinin dışında rölyeflerde, yazılarda ve hatta mimaride bile renklere başvurulmuştur. Bugün doğal renkleriyle ayakta duran binalar, başlangıçta parlak renklerle bezeli idiler. Böylece figürler daha canlı ve büyülü kılınıyordu. Bilindiği gibi, büyü, Mısır’da başlıbaşına bir etki idi. Bu nedenle en küçük ve basit eşyalarda bile parlak renklere başvurulmuştur.

Eski İmparatorluk döneminden beri resim sanatını belirleyen yasalar belli idi. Temel kuralları, “Tanrıların Zamanına” yazdırılmış denirdi. Bu tüm Mısır dünyasının kökeninin mitolojik bir dönemi idi. Kadın gövdesi daima açık sarı veya pembe, erkeğinki ise, kırmızı-kahverengi olurdu. Sadece Tanrıça Hathor’un cildi koyu tonda idi. Fonlar genelde beyazdı. Yeni İmparatorlukta,

19.sülaleden itibaren sarı da kullanılmaya başlandı. Gövde çeşitli bakış açılarından çizilmiş gibiydi, yine de sonuç son derece uyumlu ve dengeli olurdu (Bu durum Kübizm'in temel özelliğini anımsatmaktadır). Yüz profildendir ama göz önden görülürmüşçesine çizilirdi. Bunun nedeni; dünyayı görebilmek amacıdır. Gövde, omuzlardan kalçaya kadar karşıdan görülür. Bacaklar ise, yeniden profilden çizilirdi.



Resim 26: Firavun Hüremheb'in Şarap Ayini.

M.Ö.1.binde Mısır, çeşitli kavimlerin (Habeşler, Asurlular) istilasına uğramış ve sanatta bir gerileme başlamıştır. Genellikle, Yunan sanatının etkisi altında kalmış; çeşitli uğraşlara rağmen eski parlak günlerine ulaşamamıştır.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Giorgio LISE, *Mısır Sanatını Tanıyalım*, İnkılâp Kitapevi Ya., İstanbul, 1986, ss.3-43.

### 1.1. Mısır Heykelinin Çağımız Heykeline Etkisi

Mısır sanatı, Napolyon'un 1788-89'da Mısır seferine kadar Batı dünyasınca bilinmiyordu. Bu sefer sonunda Egyptologie denilen "Mısır Bilimi" doğmuştu. Böylece o zamana kadar en eski ve en güçlü sanat olarak kabul edilen Yunan sanatı, ilgi bakımından yerini Mısır sanatına terketmiş oldu.

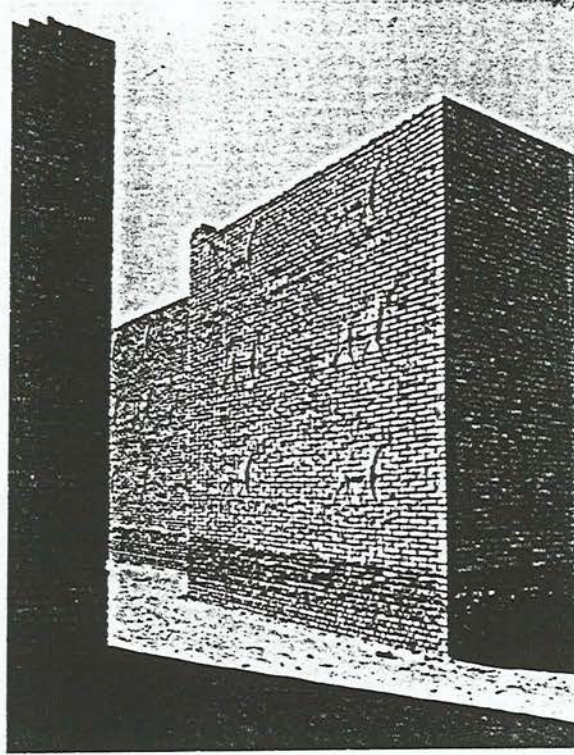
Mısır heykelinin sağlam arkaik karakteri, yani sağlam ve anıtsal anlatımı, özellikle 20.yüzyılın başından itibaren Alman, Fransız ve İngiliz sanatçıları etkilemişti. Bu etki, Okyanusya adaları sanatları, İnkalar ve Afrika kavimlerinin o primitif sağlam anlatımları ile daha da güçlenmiş ve böylece Eski Yunan'ın o ince optik-doğa idealizmi, yerini doğa-ekspresyonizmine bırakmış ve sanatçılar artık tüketilmiş zarif vücut anlatımından zevk almaz olmuşlardı. Bu bakımdan Mısır sanatı, Avrupa sanatının yeni anlatım olanakları bulmasına hizmet etmiştir. Bugün çağımızın büyük heykel sanatçıları, Mısır sanatını, anlatım gücü ve anıtsal ifade bakımından Yunan sanatı ile kıyaslamak istememişlerdir. Gauguin'in Okyanusya adalarından getirdiği kaba fakat ekspresyoist anlatımdaki heykelleri de, bu hava içinde değerlendirilmiştir. Mailol, Despieau, Barlach, Zadkine gibi sanatçılar yanında, çağımızın sanatçılarından Bernard Heiliger, Baum, Brancusi ve Moor hep bu arkaik-primitif anlatım yönünden eserlerini vermişlerdir. Mısır heykel sanatında kullanılan taş çok sert olduğundan, perdah bakımından yepyeni bir görüş getirmiştir. Böylece bu değişik taştan heykeller, özellikle 20.yüzyılda beyaz mermer yanında yeni heyecanlara neden olmuştur. Üç bin yıllık Mısır sanatının Batı sanatını etkileyen eserleri, özellikle Eski İmparatorluk ile Orta ve Yeni İmparatorluk heykelleridir.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Adnan TURANİ, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Ya., Ankara, 1983, ss.69-70.

## 2. MEZOPOTAMYA RESİM VE HEYKEL SANATI

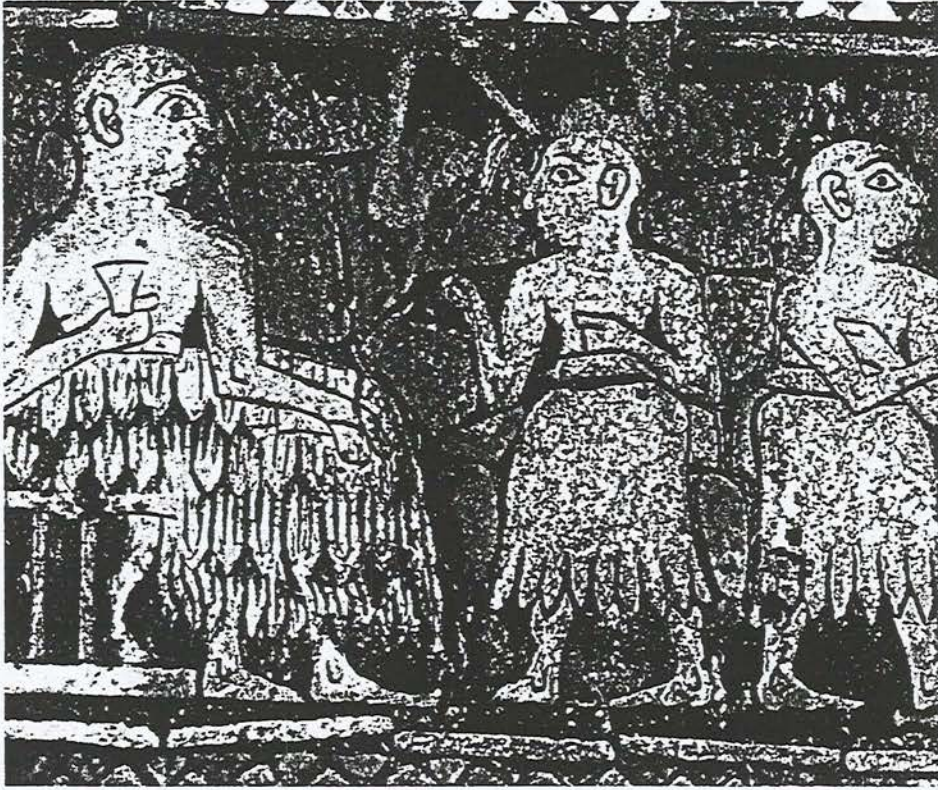
Mezopotamya uygarlığından bize ulaşan bir tapınak, bir heykel veya bir mühür bile, gerek zaman dilimi, gerekse coğrafi konum açısından bu uygarlığa yakın olan Mısır, İran ve Yunan kavimlerinin ürettikleri yapıtlarla karşılaştırıldıklarında, farklılığın hemen ortaya çıktığı görülmektedir. Bu homojen ifade Mezopotamya sanatını saptayan amaçlardan kaynaklanmaktadır. Bunlar ise, estetik değil pratik çözümleri içermektedir.

Mezopotamya'da ölüm sonrası yaşam, arkaizm eğilimi, dini inanç ve sihir ile birleştiğinde geleneksel sanatın kaynağını oluşturmakta, ona özgün bir kişilik, tutarlı bir tavır kazandırmaktadır. Diğer uygarlıklarda olduğu gibi, bunun sadece figüratif sanat dalları için geçerli olduğunu düşünmek hatadır. Çünkü, halka yönelik yapıların (evler, tapınaklar, saraylar vb.) tarzları, heykeltraşlık konusuna çok uygun bir paralelde ilerlemiştir. Tüm bu yapıların yapım tarzları açısından değeri bir heykelinkinden az değildir.



**Resim 27:** Babil'deki İshar Kapısındaki Strüktür.

Mezopotamya'lı sanatçılar, sihir gücüne çok inanmaktaydılar. Bu nedenle yaptıkları bir çok sarayın kapısı üzerine yerleştirdikleri kanatlı, insan başlı boğa resimlerinin, sihirli bir şekilde bu binayı koruyacaklarına inanmaktaydılar. Bu arada bina içlerinde, odaların duvarlarında da bir takım resimler, kabartmalar bulunuyordu.



**Resim 28:** Ur Kenti Armasından Ayrıntı.

Heykel, içerdığı konular, kendine özgü özellikleri ve aktarılış yöntemi ile Mezopotamya uygarlığının en tanıtıcı özelliklerini taşır. Yapılan heykeller konu olarak belirttikleri kişilerin yerine geçmekte, onu bir dizi araçla kişiselleştirmektedir. Bu araçların en etkili olanı ise heykelin üzerine ad yazılmasıdır. Bu ad her zaman, heykeli yapılan kişidir. Heykeltraşın adına asla rastlanmaz. Eğer sanatçı, kendi adını bir heykelin üzerine yazarsa, o

heykel artık modeli değil, sanatçıyı simgeleyecek, dolayısıyla çift kişiliği içerecektir. Heykel, simgelediği kişinin sadece görüntüsünü yansıtmak amacıyla yapılmadığı için, doğaldır ki, ana nokta yorumu ortadan kaldırmaktadır. Bu zorunluluk, ortadan kaldırıldığında, boyutlarda dahil olmak üzere hiçbir şekilde modele bağımlı kalma zorunluluğu yoktur.



**Resim 29:** Lagaş Kralı Gude, Louvre Müzesi, Paris.

Mezopotamya heykelinde bir diğer özellikte idealize etme çabasıdır. İlk kural olan imgenin tanınabilmesinden sonra, geriye buna bir ruh ve kişilik kazandırmak kalmaktadır. Eğer kişi bir ayrıntısından, örneğin yüzünden tanınabiliyorsa, ruh ve kişilik tüm heykele yayılmaktadır. Gerçekte, idealize etme işlemi, geometri ve karşıdanlık kurallarına da sıkıca bağlıdır. Bunlar Mezopotamya heykelinin vazgeçilmez özellikleridir. Karşıdanlık, insan figürünün karşısına geçildikte, düşey bir çizgiyle alnın ortasından başlayarak, ayaklara kadar olan bölümünü iki simetrik parçaya bölme işlemidir.

İkinci kural ise, geometrizmdir. Yani insan figürünün bir geometrik şekil içerisinde sergilenmesidir. Gövdenin şekli ve yapılan harekete göre biçim değişiyordu. Mezopotamya heykel sanatında en çok kullanılan geometrik formlar, silindir ve koni gibi yuvarlak yüzeyle hacimler idi. Heykeltıraşların yaptıkları heykellerin kollarını, gövdeye çok bitişirme nedeni, bu geometrik şekle bağlı kalma eğiliminden ortaya çıkmaktadır. Şu ana kadar açıkladığımız, karşılıklı ve geometrik kuralları “kavramsal gerçeklik” adı verilen ve doğal formların bir takım kurallar içerisinde sadeleştirilmesi konusuna ağırlık veren “görüntü mantığı”dır.

Mezopotamya heykeli ve bu sanatın Mısır heykeli ile karşılaştırılması konusu Hollandalı arkeolog Henry Frankfort tarafından yapılmıştır. Bu bilimsel araştırmada bir yandan her iki merkezde gelişen sanatın karşılaştırılması, diğer yandan da bu iki kültürün Yunan sanatının aksine, paylaştıkları benzer yönlerinin saptanması olasıdır. Bu heykellerin mantıksal ve geometrik yapısında eski doğu sanatının genel özellikleri vardır. Bu Yunan heykel sanatında bir takım kurallar olmadığı anlamına gelmez. Yunan heykel anlayışının, kuralları modelin değişik bazı bölümlerindeki oran uyumunu oluşturmayı amaçlamakta, Mezopotamya heykelinde ise, bu kurallar estetikten çok teknik konuya ağırlık vermekte ve sanat, gerçeğin değerlendirilmesinden çok sadeleştirilmesi anlamına gelmektedir.

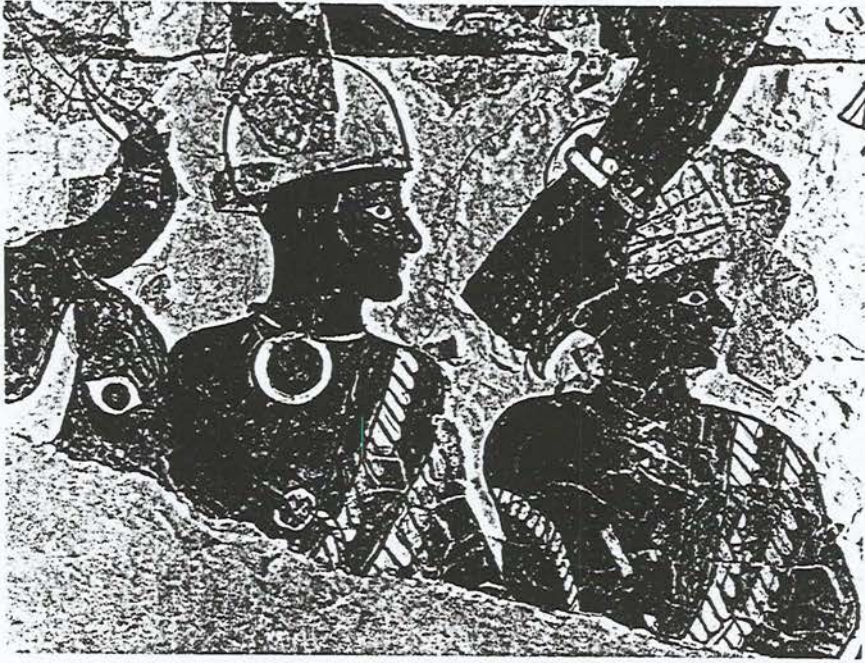
Arkeolog Frankfort, kitabının bir bölümünde; “Bütün stil değişikliklerine rağmen, Mısır heykeli köşegen, Mezopotamya heykeli ise, yuvarlak kütlelerden oluşmaktadır. Mısır’da heykelin ön, yan ve arka planlarının bağlantıları oldukça sert çizgiler taşımaktadır. Mezopotamya’da ise, organlar ve giysiler her dönem heykelinde, taşın yuvarlaklığını bozmayacak bir şekilde yapılmıştır. Mısır’da en çok kullanılan model; kalça, diz ve dirsek çıkıntılarının dik köşeler halinde yansıtıldığı oturan figür olmuştur. Mezopotamyalı heykeltıraş, bu oturma pozisyonunu bazen abartıp, bazen sadeleştirirken, en

önemli unsur olan kalça ve diz arasındaki yatay yayılıma dikkat etmiştir.” demektedir.

Mezopotamya insanın evren anlayışına göre, kralın varlığı tanrının ki kadar, gerçektir. “Gözümüzle gördüğümüz ve çevremizi saran dünya, gerçekte var olmayan sadece var olanın, bir parçasıdır. Bu dünyaya asıl egemen olan varlıklar gözümüzün görmedikleridir.” tezinden hareket eden Mezopotamyalılar sanat konusunda da “sanat gözümüzle gördüğümüz değil, asıl, gerçek olan, gözün görmediği gerçekleri yansıtmaktır” demektedirler. Doğal verilerin üzerine çıkış açısından mitolojik olayları yansıtan bu düşünce tarzı, alışılmışın dışında bir modern görüşü vurgulamaktadır.

Mezopotamya resim sanatı ile ilgili örneklerin azlığı, yer yer dağılmış ve ender bulunması, bu sanat dalının bütünü hakkında bir fikir vermemektedir. Günümüze ulaşan resimlerin, zaman aşımından dolayı, bazı bölümleri konunun içeriğinin anlaşılmasını dahi etkileyecek şekilde yıpranmıştır. Yine de bu resimlerden, duvar süsleme sanatının tipik tarzı olan kutlama şeklinde, saraydaki günlük yaşamın dile getirildiği anlaşılmaktadır. Bu arada bazı insan figürlerinin tarihsel anlatımla bağdaşmadığını görmekteyiz. Genelde bu resimler dekoratif bir ortam içerisine yerleştirilmiş, dinsel tören ve kurban bayramları sahnelerinden oluşmuştur.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Sabatino MOSCATI, *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*, İnkılâp Kitapevi Ya., İstanbul, 1985, ss.4,49.



**Resim 30:** Mari'deki Zimri-Lim Sarayı'nın duvar resimlerinden kalıntılar, Louvre Müzesi, Paris.

### 3. HİTİT (ETİ) HEYKEL SANATI

Hitit'lerde büyük ölçüleri olan heykellerin, Büyük İmparatorluk zamanında geliştiğini görüyoruz. Mısır'da Orta İmparatorluk devrinde mezar tapınaklarının küçüldüğü görülür. Bunun yanında saray mimarisinin doğduğu, heykel ve rölyef yapımının arttığı gözlemlenmiştir. Aynı durum, bu kez Hitit'lerde görülür. Saray ve büyük tapınakların yapımı yanında, büyük ölçüleri olan heykel de gelişiyor ve olgun bir heykel sanatı ortaya çıkıyor. Böylece bir heykel stili doğuyor ve bu stil bütün Hitit sınırları içine yayılıyor.

Hitit heykeli, bütünüyle incelendiği zaman, heykelticilerin belli bir talimata göre çalıştıkları görülmektedir. Baş örtüsü, saç biçimi, elbise ve vücut uzuvlarında, belli bir şema dikkati çeker.



**Resim 31:** Kuş Biçimli Şeytan. Bir Ortostad Frizinden Parça, İ.Ö. 700, Karatepe.

Hitit sanatı, çeşitli sanat merkezlerinin etkisi altında kalmamıştır. Çünkü Hitit heykelinde değişik stiller görülmemiştir. Özellikle Büyük İmparatorluk devrinde hiçbir stil değişmesi olmamıştır. Böylece Büyük İmparatorluk tek üslup içinde eserlerini vermiştir. Fakat Hitit'lerin son devrinde, sanatta bir stil çoğalması ve değişik ifadeli eserler de görüyoruz.

Hitit'ler baş tuvaletleri bakımından, diğer çağdaşları olan ülkelerden ayrılırlar. Kulaklarına büyük küpeler taktıkları, sakallı ya da sakalsız oldukları, fakat hiçbir zaman bıyık bırakmadıklarını biliyoruz. Erkekler saçlarını uzattıkları gibi, saçsız da oluyorlardı. Eğer uzatıyorlarsa, bunları örüyorlar ve dirseklerine kadar sarkıtıyorlardı. Bu özellikler heykellerde açık olarak görülüyor. İnsan

betimlemelerinde, bir kol dirsekten kırık olup, göğse yapıştırılıyor, öteki ise tutuk olarak gösteriliyordu. Kadınlarda önde görülen sağ kol, dik açı biçiminde kırılmış ve el, boyun seviyesine getirilmiş olarak gösteriliyor.

Tanrılar, betimlemelerde boynuzlu külahlarıyla görülmektedirler. Büyük İmparatorluk devrinde bu külahların ucu sivridir. Ancak bunların uçlarının yuvarlak olanlarına da rastlanır. Külahların ön ve arkasında gösterilen boynuz sayısı tanrının derecesini göstermektedir. Bir de külahların üzerinde ortadan kesilmiş elips işareti vardır ki, bu büyük tanrılara özgü bir işarettir.

Krallar ölmüş ya da tanrılaştırılmış ise, boynuzlu külah giymiş olarak betimlenirlerdi. Kral rölyeflerini sınırlayan çerçeve içinde bir güneş sembolü bulunurdu.

Genel olarak Hitit sanatını özetlersek; Hitit'lerin mimari bakımından simetriden hoşlanmadıkları, mimari yapıları zamanla gereksinime göre geliştirdikleri anlaşılmaktadır. Heykel anlayışlarında, doğa izlenimlerinin optik görüntüsüne dayanan anlatıma yaklaşmamışlardır. Sanatta arkaik anlayışları, bütün uygarlıkları süresince devam etmiş, dolayısıyla blok anlatımı yani figürlerin kitle görüşleri önem kazanmıştır. Figürlerin cephe ve yanlarını yüzeyler halinde düzleştirerek ve yüzeylerin üzerini, kimi öğeleri stilizasyona tabi tutarak süslemişlerdir. Böylece heykel, düzenlenmiş yüzeylerle toplu bir duruma getirilmiş ve anıtsal bir kitle etkisi kazandırılmıştır.

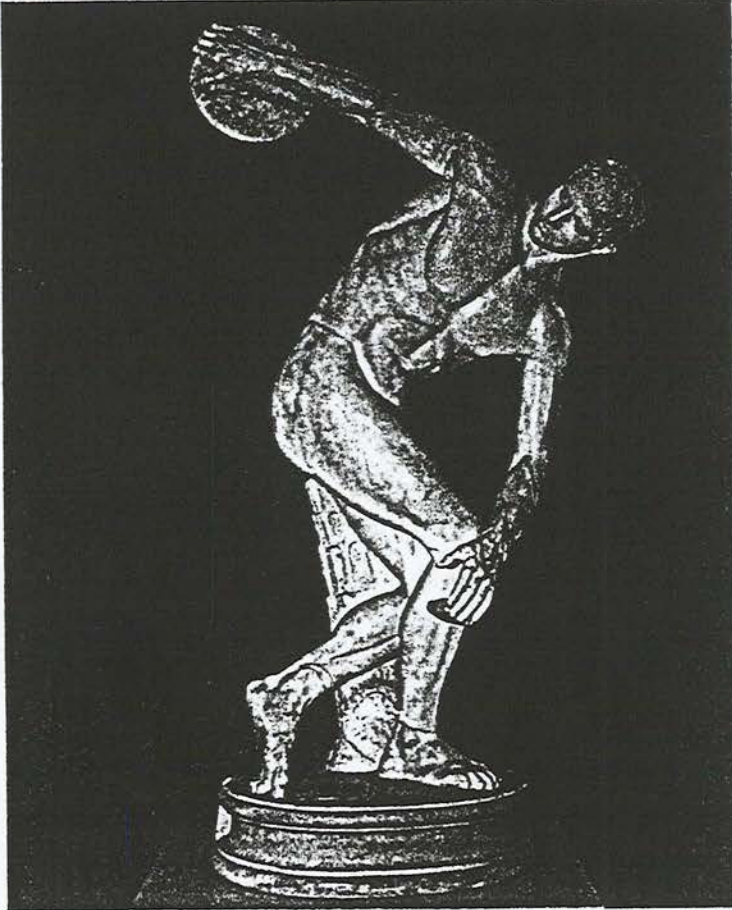
Bu arada Batı yazarlarından kimilerinin Hitit sanatını kaba, Mısır ve Mezopotamya eserleri yanında düşük seviyeli saydıklarını görüyoruz. Bu alandaki en son yayımlarda ise, Hitit sanatlarının, üç büyük uygarlık olan Mısır, Mezopotamya ve Yunan sanatları düzeyinde olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Hitit sanatını, Mezopotamya sanatının bir bölümü olarak inceleyen sanat tarihçilerine de rastlamaktayız. Ancak Hitit uygarlığının gerek mimari ve gerekse heykel alanında, Mısır ve Mezopotamya kadar devamlı ve eser miktarı bakımından da o kadar zengin olmadığı anlaşılmaktadır.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> TURANİ, ss.108-111.

#### 4. YUNAN RESİM VE HEYKEL SANATI

Yunan heykelleri genellikle dini bir amaç güdüyorlardı, bu en azından başlangıç dönemi için geçerlidir. Bunlar tapınakların süslenmesinde ve tapınak alanlarında adak heykeli olarak kullanılıyordu. Özgün Yunan heykellerinden zamanımıza dek korunagelmiş olanların büyük bir bölümü de yapısal anlam taşımaktadır.

Anma anıtı olan heykeller de büyük bir önem taşıyordu. Önemli bir utku, bir heykel ya da heykel topluluğunun dikilmesiyle; atletik bir yarışmada kazanılan başarı, genç atletin heykelinin yapılmasıyla; iki kent arasında gerçekleşen bir anlaşma, bir dikili taşın hazırlanmasıyla kullanılıyordu.



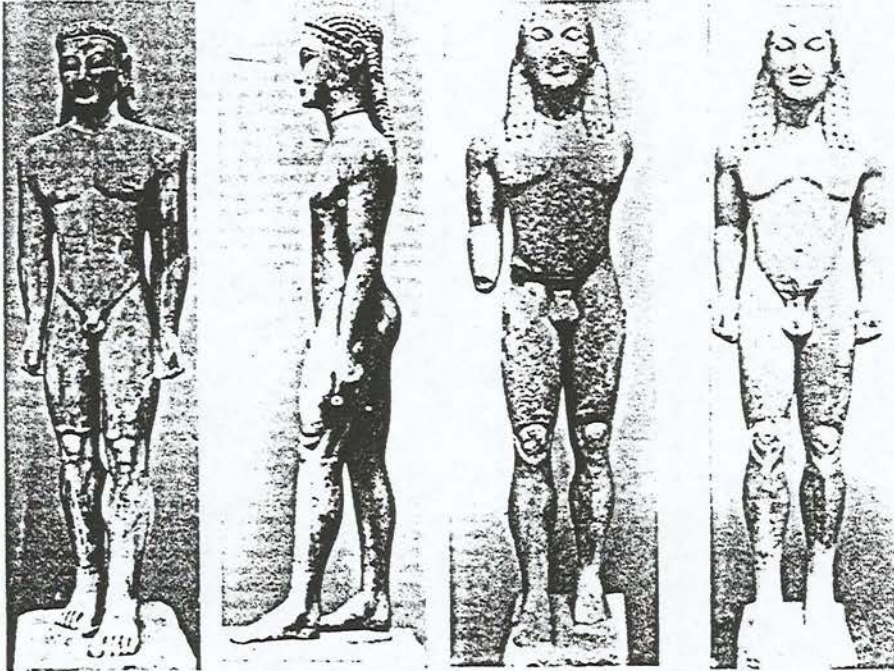
Resim 32: Myron'un Disk Atıcısı. M.Ö. 460-450.

Yunan resim ve heykelinde seçilen konular başlıca iki sınıfa ayrılabilir. Betimler konularını ya Yunan öykülerindeki tanrı ve tanrıçaların dünyasından ve bu öykülerdeki kahramanların başlarından geçen olaylardan ya da doğrudan doğruya günlük yaşantıdan alınmaktadır.

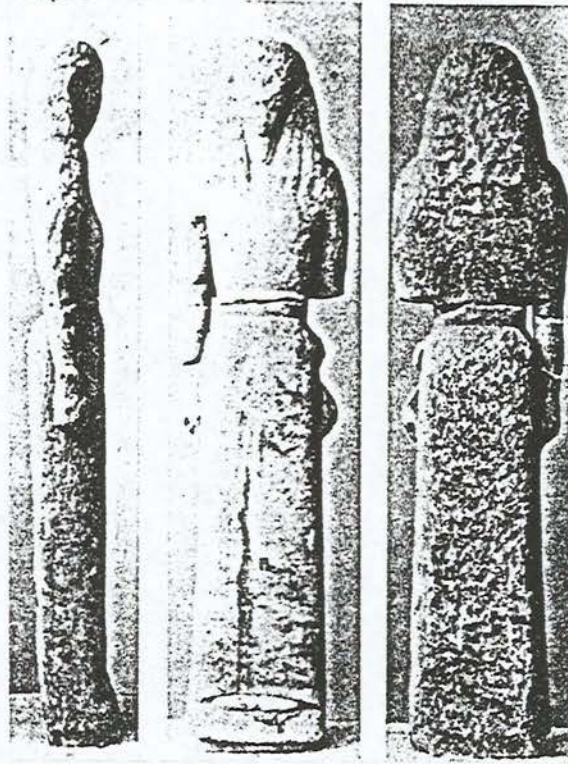
Yunanlılar büyük heykeller için başlıca taş (kireçtaşı, mermer), tunç, pişmiş toprak, tahta ve fildişi birleşimi ve kimi zaman da demir gibi malzemeler kullanıyorlardı. Bu çeşitli gereçlerden yapılan heykeller, her ne kadar üslup yönünden eş bir gelişim gösteriyorsa da, bunların yapılış yöntemleri birbirlerinden ayrılmaktadır.

Yunan sanatının Arkaik dönemindeki heykellerde, genel görünüşte Mısır ve Mezopotamya'dan aktarılan özellikler belirlidir. Bu örnekler arasında başlıcası ayakta duran genç erkek (kuros) heykelidir (Resim 33).

Öte yandan bu çağda ayakta duran kadın heykelleri (kore), her zaman gövdeye yapışık duran, kıvrımsız kalın kumaştan bir giysi ile gösterilmiştir (Resim 34).



Resim 33: Kuros, M.Ö. 615-590 dolayları, Atina, Milli Müze.



**Resim 34:** Kore, M.Ö. 660-650 dolayları, Atina, Milli Müze.

Yunanistan'da 5. yy.'ın ikinci çeyreği Klasik üslubun başlangıcını imgelemektedir. Artık Yunan heykeltarihi, insan gövdesinin karmaşık yapısını köklü olarak kavramış ve uyumlu bir bütün içinde betimleyebilmiştir. Bundan sonraki adım, bu bilginin değişik yönlerde kullanılması konusunda atılmıştır, örneğin devinim ve duygunun betimi, giysi kıvrımlarının ve konu düzeninin verilmesi gibi (Resim 35).

M.Ö. 300-100 dolaylarında Yunan sanatı Hellen uygarlığının yayıldığı ülkeleri aşarak Doğu'ya sokuldu. Bu gelişme ile birlikte her alanda olduğu gibi, sanat alanında da köklü bir başkalaşmanın oluşacağı kaçınılmaz bir durumdu. Helenistik dönemde; biçimlendirme, devinimlerin belirtilmesi ve anlamların verilmesinde gittikçe artan bir gerçekçilik görülür, betim konularının değişimi de buna ayak uydurmaktadır.



**Resim 35:** Venüs Genetrix, M.Ö. 430-400, Louvre Müzesi, Paris.

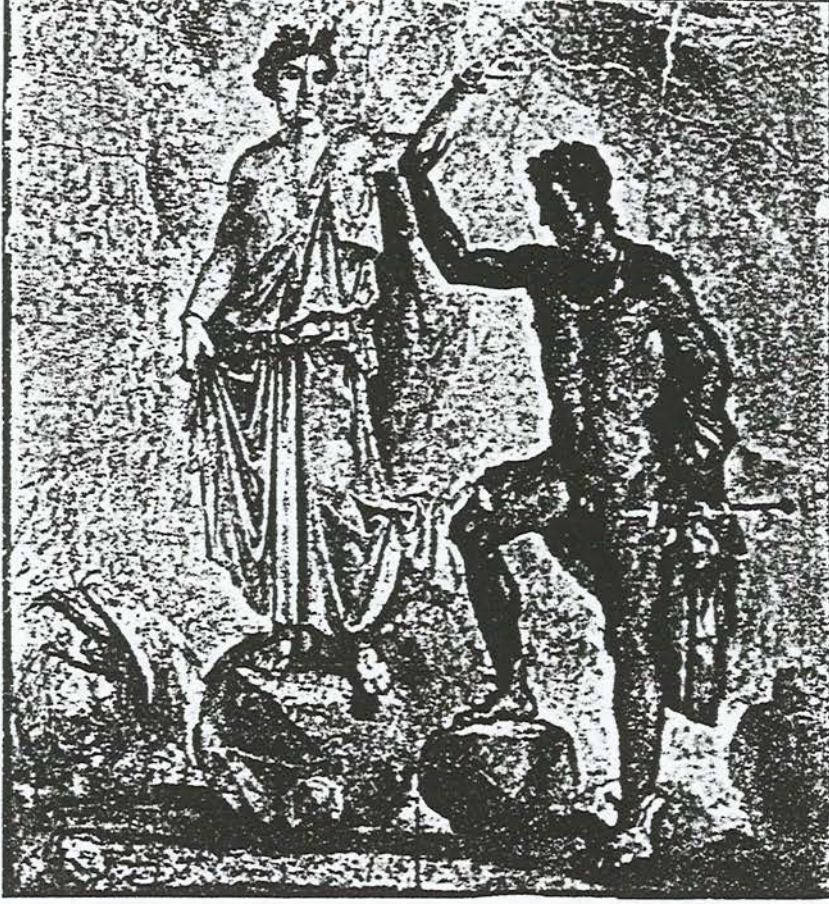
Genel gelişim içinde değişik üslup yönleri ayırt edilebilir. Bunlardan birincisi “Sufomato” üslubu adını taşır, gövdenin girinti ve çıkıntıları çok yumuşak geçişlerle bağlanıp, çok ince bir işçilik sağlanmıştır; yüzde ulu ve dingin bir anlam vardır. İkinci üsluba gelince; karşıtlıklar belirgin, vuruşlar güçlüdür, işlenişte geçişler arasında bağlantı kurulmadığı görülür, konular birbiri içine geçmiş olayları kapsar, devinimler çok canlıdır ve gövdelerde çok yönlü dönüşler vardır, yüzler kaygı ve tutku dolu bir anlam taşır. Bu üsluba “Pergamon” üslubu denmiştir. Üçüncü olarak geleneksel üslup gelmektedir ve bu, geçmişteki geleneklerin sıkıca köklendiği, eski konuların, duruşların ve konu düzenlerinin sık sık yeniden kullanıldığı Yunanistan’ın kendine özgü üslubudur. Bu sonuncu üslupta sürekli olarak doğa görünümüne yer verilmiştir, bu yönden resim konusu olmaya elverişli bir sonuç elde edilmiştir.



**Resim 36:** Hagesandros, Polydoros ve Athanadoros tarafından yapılmış Laokoon, M.Ö. 175-150 Vatikan Müzesi.

Yunan resim sanatında ise; erken dönemlerde resimler iki boyutluydu, kısaltma ve çizgisel derinliğe gidilmemişti. Renklerin dizisi de sınırlıydı-kırmızı (çeşitli tonlarda), siyah, mavi, yeşil, beyaz ve sarı, ve boyalar ince bir tabaka olarak sürülmüştü; bu arada ışık ve gölge oyunları ile biçimlendirme kaygısına da düşülmemişti. Bezemeler ve figürler gölge görüntü olarak yapılıyor, yüzeyde bezeme yoluyla ilişkiler kurma, çizgileri ve kesitleri güzelleştirme, konu düzeninde uyumluluk sağlama başlıca amaçları oluşturuyordu. M.Ö. 5.yy. süresince daha doğalcı bir kavram gelişmiştir, dolayısıyla betimleme sorunları da değişmiştir. Resmin yapıldığı yüzey genişlemiştir, kısaltmalar ve belirli derinlikler denenmiştir. 5.yy. sonlarına doğru üçüncü boyut kavramı, daha da geliştirilmiş, renkler birbirleriyle karıştırılarak çeşitlemeler elde edilmiş, renkler yardımıyla biçimlendirmeler yapılmıştır. Bu değişimler resim sanatını, 4.

ve ondan sonraki yüzyıllarda, bugün “gerçekçilik” dediğimiz üsluba yöneltmiştir.<sup>11</sup>



**Resim 37:** Andromeda ve Perseus, Pompei’den duvar resmi, Napoli, Museo Nazionale.

## 5. ROMA RESİM VE HEYKEL SANATI

Romalılar, İtalya’yı tamamen yönetimi altına alıp İ.Ö. ikinci yüzyılda Yunanistan’ı ele geçirince, Yunan heykelinin üstünlüğünü ve uyarlanabilir nitelikte olduğunu anladılar. Yunanlı heykeltıraşlar, yüzlerce yıllık ustaca deneyimlerin varisiydiler. Fakat yeni patronları, yeni fikirleri olan zengin Romalılar’dı. Bu durum uzun süre bu şekilde devam etti.

<sup>11</sup> Gisela RICHTER, *Yunan Sanatı*, Cem Yayınevi Ya., İstanbul, 1984, ss.39-230.

Roma imparatorlarının birincisi olan Augustus heykel alanındaki çalışmaların daha da ilerlemesine yardımcı oldu. Heykel yaygın bir propaganda amacı olarak kullanılmaya başlandı. Doğal olarak, heykelin amacında bu derece büyük bir değişiklik ortaya çıkmasıyla eski Yunan'ın idealleştirmeyi öngören geleneği de etkilenip köklü bir değişikliğe uğradı.

Dini heykellerde, Klasik ve Helenistik Yunan tanrılarının ayakta ya da oturur durumdaki alışılmış pozları günün anlayışına uygun bir şekilde yeniden uyarlandı. Yenilik olarak kabul edebileceğimiz tek nokta, boğa kurban eden Doğu'lu Mithra gibi, Roma devrinde yeni yeni tapılmaya başlanan bazı tanrı figürlerinin de heykel sanatına girmiş olmasıdır.

Heykel dalında asıl başarıya gerçekçi portrelerle ulaşılmıştır. Büstlerde, yüz ifadesi ile saçlar her zaman büyük bir dikkat ve özenle işlenirdi.



Resim 38: Genç Faustina, beyaz mermer.

Resim sanatında İ.Ö. 300 dolaylarından başlayarak gölgeleme, gerçekçi renkler ve karışık kompozisyonlar denenmeye başladı. Mitolojik konular, günlük yaşam sahneleri, tiyatro ile ilgili sahneler ve tarihi olaylar en çok resmedilen konular arasındaydı.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Dr. Malcolm COLLEDGE, **Roma Sanatı**, İnkılâp ve Aka Ya., İstanbul, 1982, ss.36-46.



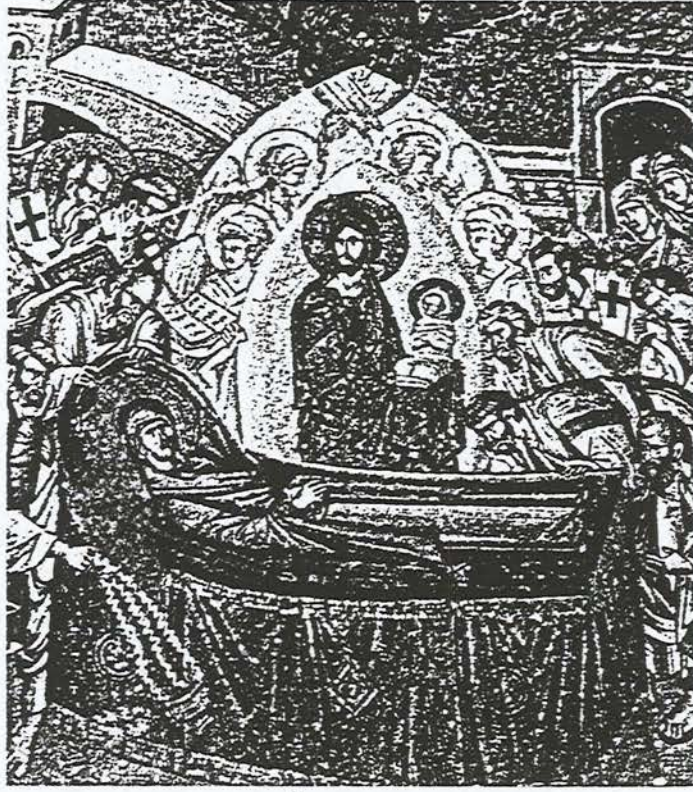
**Resim 39:** Venüs, Fresko, İ.S.10, Pompei.

## 6. BİZANS RESİM SANATI

Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra, ilk Hıristiyanlara ait sanat katakomplardan yeryüzüne çıktı. İnşa edilen kiliseler devletin ve dinin gücüne yakışır bir şekilde süslenmeye başlandı.

Bizans'ta tasvir sanatlarının kullanılıp kullanılmaması, uzun zaman tartışma konusu olmuştur. Hatta Ortodoks kilisesi, üç boyutlu heykeli tamamen yasak etmişti. Bu bakımdan Bizans'a bağlı Ortodoks dünyasında heykel sanatının gelişmediğini görürüz.

Bizans sanatı, plastik sanatlarda doğa etüdünü terketmiş ve Helenistik gelenekleri usta çirak kuralları ile uygulanmıştır. Bu bakımdan Bizans sanatı, üslupsal bir gelişme göstermemiştir. Ravenna sanatının da Bizans etkisi içinde geleneğe bağlı kurallar içinde biçimlendirmeye yönelişi, onu doğa etüdünden uzaklaştırmış ve dolayısı ile katı bir anlatım tarzına götürmüştür. Bu katılık, arkaik bir biçimlendirme olarak kabul edilir. Bu kendine özgü katılığın, Bizans sanatına bir çeşit anıtsal ifade kazandırdığı da kabul edilebilir.



**Resim 40:** Dormition (Meryem'in Ölümü), Pareklesion bölümünden fresk, Kariye Camisi, ykl. 1310-20.

Bu geleneksel sanat, usta çırak mirasına uygun olarak soyut bir etki yaratmıştır ve soyut dünyanın tasviri için mozaik seçilmiştir. Küp biçimi taşlardan oluşan resimler, parça parça renklerden meydana geldiklerinden, çizimde sınırlı bir detay belirlemesi gerekiyordu. Ancak bütün bu sınırlılığa rağmen, her rengin kesin sınırı, unsur belirlemesinde kolaylık da sağlıyordu. Bu bakımdan Bizans mozaik resimlerinde belirgin bir açıklık ve renk kompozisyonunu görebiliyoruz. Bunun yanında bütün, desen katılığına rağmen, neo-empresyonistlerin renk tuşlarına benzeyen renkli taş parçalarının etkisi, bu katı deseni tablonun her tarafına dağılan bir renk kompozisyonu durumuna getirebiliyordu.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> TURANİ, s.188.

## BÖLÜM 3

### ORTAÇAĞ'DAN 20.YÜZYILA RESİM VE HEYKELE GENEL BAKIŞ

#### 1. ROMAN SANATINDA RESİM VE HEYKEL

Ortaçağ'da Avrupa'da yaşanan sanat tarzı için kullanılan "Roman" deyimini, ilk kez 1824'de Fransız arkeolog De Caumont tarafından teklif edildi ve benimsendi. Başlangıçta roman terimi, 8-13. yüzyıllar arasında Batı Avrupa'da ortaya çıkan tüm sanat etkinliklerini içeriyordu. Sonraları böylesine geniş bir zaman dilimine ait bunca yapıtı tek bir adda toplamanın güçlüğü belirdi. Bunların birçok ortak noktaları vardı ama, temelde farklılıklar da yok değildi. Ünlü sanat tarihçisi Nikolaus Pevsner, bunu şöyle dile getirdi: "Tek başlarına özellikler bir stil oluşturmazlar. Bunların tümünü birleştirecek bir ortak düşünce gereklidir." Bu düşünce iki yüzyıl boyunca kendini belirledi. İşte 11-13. yüzyıllar, bugün "Roman" stil dediğimiz dönemin adı oldu.

Ortaçağ'da çeşitli sanatsal etkinlikler, kendi başlarına bağımsız sayılmıyorlardı. Aksine, birbirleriyle ilinti kurmaları isteniyordu. Resim ve heykel, mimarinin bir unsuru gibi idi. Heykel, yapının sadece bazı kısımlarında kullanılmakla sınırlıydı. Bu kısımlar da önemli düğüm noktaları idi. Bu kısımlar, çoğu zaman üzerlerine bir heykel iliştilmiş yerler değil, başlı başına heykeller görünümündeydi. Şekiller ve konular sonsuz denecek kadar çoktu.

Roman heykeltçiliği, mimarlıkla olan yakın ilgisini sık sık belli eder. Yalnızca Resim 41’de verilen örnekte değil, bunu kanıtlayan sonsuz yapıt vardır. Bu kişinin temsili çevresinde bir yapıyı simgeleyen süs içersinde sunulmuştur. Bu çerçeve roman mimarisinin en büyük özelliğini taşımaktadır. Beşik kemer biçiminde yapılmıştır. Bu kompozisyon, kilisenin nişlerinde, fasatta, kuyu kapaklarında, kutsal dekorasyonlarda sık sık kullanılır. Özellikle tek bir figürün kalabalıktan ayırılması için buna başvuruldu.



**Resim 41:** Sant’ Ambrogio, Castello Müzesi, Milano.

Roman sanatı, mimari ve heykel dalının özerkliğinin bilincine varamamıştı. Böylece heykel kendi görevinden soyutlanarak, bir yapının tüm yüzünü kaplar oldu. Bu halde, öykü, enine, uzunlamasına, fazla yüksek olmayan ve bir desenli çerçeve ile sınırlandırılmış bir şeritin içinde anlatılırdı. Zaten Roman heykelinin ilk amacı süslemek değil öğretmektir. Amaç, okuma-yazma bilmeyen halka, İncil’den öyküleri resimlerle aktarmaktır. Böylece, sütun başlıkları, kapılar, yapıların her yanları bu sembolizm ve alegorik kapı ile bezenmişti.

Roman resmi ise, her alanda yapıtlar vermeyi amaçlamıştır. Yalnız tuval üzerindeki gerçek tablolar değil, yapıtların süslenmesinde veya bunun tam tersine çok küçük boyutlarda mektup ve kitap sayfalarını da süslemiştir. Yapıları süslemek amaçlandığında freskler çalışılıyordu. Teknikler ve formlar değişiklikler gösterirler. Ama bu ilk bakışta anlaşılmaz. Çünkü çoğunlukla işlenen temalar aynıdır. Bunlar heykel alanında da egemen konulardır. Öyküler hep Tevrat ve İncil'den alınmıştır, azizlerin yaşamlarını, insan etkinliklerini, geçmiş şanlı günleri anlatır. Anlatım dilleri genellikle benzerdir. Roman resmi, tüm dönemin sanatında olduğu gibi, efektten çok gösterişe önem verir. Genellikle canlı, hatta şiddetli renkleri kullanır. Figürler gerçekten uzak ama anlatımca son derece zengindirler. Dönemin heykeli gibi, klasik sanatların her türlü gelenek ve kurallarını resimde terk etmiştir.



Resim 42: Sant' Ilario Mozaiği, Venedik.

Ressamlar figürleri yalnız deforme etmekle kalmıyor, ama bu deformasyonu anlatımın bir parçası olarak kullanıyorlardı. Böylece dikkati önemli noktalara çekebiliyor, durumları göstermek için pozları daha çarpıcı yapabiliyorlardı. Bunda üstün ritm ve stilizasyon yeteneklerine de borçluydular. Hatta, stilize; ritmik pozisyonların (merkezi bir konum çevresinde yatay ya da simetrik bir şekilde, ama hep aynı biçimde duran figürlerin oluşturduğu) Roman yapıtlarının en tipik ve ortak özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.<sup>14</sup>

## 2. GOTİK SANATTA RESİM VE HEYKEL

Avrupa'da 12.yüzyıldan 15.yüzyıla kadar uzanan Ortaçağ, çok önemli ekonomik ve sosyal bir değişim devri olmuştur. Bu devrin sanatta özellikle beliren üslubu ise Gotik'tir.

Gotik sanatta heykel, o devrin kiliselerini süslemek ya da kullanmak üzere yapıldı. Gotik devrin anıtsal heykellerine katedrallerin içinden çok dışında rastlanırdı. Gotik heykeller; uzatılmış figürlerin uyandırdığı durgun ve dikey izlenim bunların sert ve katı duruşları ve elbiselerinin stilizasyonu ile kolaylıkla tanınırlardı. Heykelin başının sağa ya da sola dönük olması, öne ya da arkaya eğik olması ile de hareket sağlanırdı. Yüz hatları ise bakanda kimin heykelinin yapılmış olduğu konusunda kuşku uyandıracak kadar biçimci olurdu. Kadın heykellerinin çoğu ve özellikle Meryem dikkati çekecek kadar uzun yapılmışlardır. Çoğu kez de elbise kıvrımlarının düzenlenmesi ile heykelin gövdesi "S" şeklinde uyumlu, kıvrımlı bir çizgi oluştururdu.

<sup>14</sup> Flavio CONTI, *Roman Sanatı*, İnkılâp Kitapevi Ya., İstanbul, 1985, ss.3-57.



**Resim 43: Krumau Meryemi, 1390.**

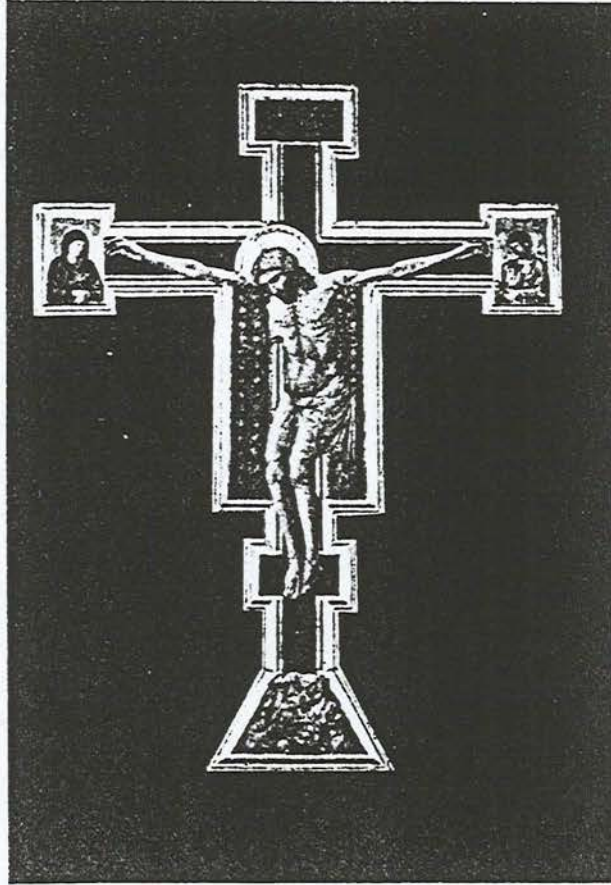
Gotik heykelin üstü her zaman renkli olarak boyanırdı. Yüz ve eller için doğal rengi, saç içinse altın sarısı kullanılırdı. Elbiseler parlak renklere boyanır, toka ve mücevherlerle süslenirdi. En üste alınan kolsuz giysilerin bordürleri ise kıymetli taş ya da renkli cam ile çevrilirdi. Heykelin amacı, gerçekten semavi ve etkileyici bir görünüş yaratmaktı.

Gotik çağlarda, resim, genellikle, sanat tarihinin öteki devirlerindeki kadar önemli bir rol oynamamıştır. Gotik katedrallerin duvarlarına kesintisiz ve bütün bir alana pek ender rastlandığı için resimli süsleme yapmaya elverişli yer yoktu. Buna karşılık dini olmayan konularda resimden geniş ölçüde yararlanılmış ve bu tip süsleme şatoların odalarında, orta sınıfın evlerinde ve resmi yapılarda kullanılmıştır. Bu duvar resimlerinde en çok işlenen konular ise

aşk sahneleri, saray yaşantısından sahneler, dini olmayan efsaneler ve şövalyeler arasındaki silahlı çarpışmalardı.

Gotik resmin tipik özelliklerinden biri de geri planda, tamamen gerçeğe uygun gibi gelen bir manzaranın yer almasıydı.

Gotik resim sanatı, aynı minyatür sanatında olduğu gibi, perspektife pek az ilgi göstererek ayrıntıya büyük önem vermiştir. Çoğu kez öndeki figürleri saran altın bir fon öteki renklerin etkisini arttırırken resime de bu dünyaya ait değilmiş gibi bir hava verirdi. Gotik ressamlar dini konular üzerinde çalışırken derinlikle ilgili gerçeklere eğilmekten çok olayın mistik ve ilahi yönlerini dikkate alırlardı. Özellikle kadınların yüzlerinde, yumuşak, sakin ve sanki belli bir modeli örnek almışçasına hafif stilize bir ifade olurdu.



**Resim 44:** Giotto di Bondone, Çarmıhta İsa, 13.yy, 578x406 cm.

Gotik resim sanatında önemli isimlerden biri de Giotto'dur. Floransa'da Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki Çarmış'ta İsa (Resim 44) çalışması, bu yenilikçi sanatçının insan vücuduna duyduğu derin ilgiyi ortaya koyar. Resmettiği kişiler çok kibar ya da durgun olmayıp gerçek yaşamın sevinçlerini ve acılarını yansıtırlar. Giotto için anlatımcılık en önemli sırayı alıyordu. Bu konuda, özellikle getirdiği sonuçlar bakımından bir başka istisna da 1420 yıllarında başlayarak ve büyük ölçüde, Jan ve Hubert Van Eyck kardeşlerin ustaca çalışmaları sonucu yağlıboya tekniğini geliştiren Flaman okuludur. Böylelikle, ressamı minyatür, mimari yapı ve heykelin gelenek ve etkisinden kurtarıp özgür kılmak için ilk adım da atılmış oluyordu.<sup>15</sup>

### 3. RÖNESANS RESİM VE HEYKEL SANATI

Onbeşinci yüzyılın ilk on yılı içinde İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıktığı kabul edilen Rönesans adıyla nitelendirdiğimiz kültür olayının etkileri, aynı yüzyılın sonunda tüm İtalya yarımadasına yayılmış bulunuyordu. Bu akım içinde en büyük başarılar ise on altıncı yüzyılın birinci yarısında Roma, sanat olaylarının başlıca merkezi olarak Floransa'nın yerini alınca elde edildi. Rönesans'ın Avrupa'ya tam bir sanat devrimi başlatacak şekilde yayılması da aynı sıralara rastlar. Rönesans'ın etkileri, hemen hemen günümüze kadar, sanat akımlarındaki her değişiklikte kendini göstermeye devam etmiştir.

Rönesans sanatı, başlıca iki kaynaktan etkilenmiştir. Bunlardan birincisi, Yunan ve Roma sanatlarında genellikle uygulanmış olan formların yaklaşık bin yıllık bir aradan sonra yeniden kullanıldığı klasik sanat; ikincisi ise yeni bulunmuş olan perspektif tekniğinin uygulanmasıydı. Bu buluş sanatçıya, resim ve matematik kurallarını kağıt ya da başka bir yüzeye, bilimsel bir

<sup>15</sup> Dr. Maria Christina GOZZOLI, *Gotik sanatı*, İnkılâp ve Aka Yayınevi Ya., İstanbul, 1982, ss.3-61.

doğrulukla, üç boyutlu gerçek görünümünü verecek şekilde yansıtabilme olanağı sağlamaktaydı.

Rönesans sanatçıları, heykeltraşlıkta Yunanlı ustaların ve mimaride kendilerinin uyguladıklarının aksine, heykel sanatında bir kurallar dizisi koymanın gereğini duymamışlardı. Rönesans heykelinin de kendine göre bir formu ve eğilimleri vardı, fakat, bir önceki yüzyıl sanatında buna geçiş teorik kavramlardan çok zevklerin değişmesi rol oynamıştır. Bu devir heykelini ayırt eden nokta ise, belirli bir biçim ya da düzenlemeden çok anlatmaya çalıştığı fikirlerdir. Bu ortamda en geçerli fikirler de; gerçeğe benzeyeni bulmak için sürekli bir arayış şeklinde kendini gösteren canlı bir gerçekçilik; insan vücuduna ve onun potansiyeline bir anlatım aracı olarak duyulan büyük ilgi; daha derin bir bilgi edinip daha ince bir tekniğe ulaşmak ve bu teknikleri gözler önüne sermek için gösterilen çaba ve geometrik bakımdan basit kompozisyonların yeğlenmesi şeklinde kendini gösterir.

Avrupa heykelciliğinde yüzyıllar boyu en çarpıcı özellik olarak dikkati çeken bir fikirden ise artık tamamen vazgeçilmişti ki, bu da, heykelin öteki sanat kolları ve hepsinden önemlisi, mimari ile bütünleşmesi durumuydu. Uzun bir süre öteki sanatlar için bir tür dekor olma görevini yüklenen mimari, Rönesans devrinde bu özelliğini tamamen yitirdi.

Rönesans heykelinin başta gelen ve kolaylıkla anlaşılabilir uğraşı doğacılıktı. Öte yandan bu devirde genel görüş fiziksel gerçekçiliğin, belli başlı sanat formlarının dünyevi şeylerden çok ilahi yüceliklere daha çok ilgi duyduğu önceki devirlere göre, fiziksel gerçekçiliğin daha yakından verilmesini teşvik ediyordu. Ayrıca, heykelleri artık mimari bir çerçeveye içine oturtmak zorunluluğu olmadığı ve bunlar kendi başlarına güzel birer sanat yapıtı olarak kabul edildiği için heykeltraşlar da konularını daha özgür bir şekilde seçip kendiliğinden ve hepsinden önemlisi gerçekçi bir tutumla ele alabiliyorlardı. Doğacılığın bu denli önem kazanması sonucu insanın

kendisine karşı duyulan ilgi de arttı. Klasik antikitede olduğu gibi Rönesans devrinde de insan “herşeyin öyküsü” ve evrendeki en soylu ve anlamlı yaratık olarak kabul edilmeye başladı. Gerçi insan vücudu Ortaçağ sanatında da en önemli konulardan birisi olmuştu ama genellikle sembolik bir anlayışla ele alınmış ve çıplak şekliyle verilmeyip elbise kıvrımları altına gizlenmişti. Rönesans devri heykeltıraşları ise konuya çok değişik bir açıdan yaklaşım insanı kemik ve kastan yapılmış bir varlık olarak gördüler.

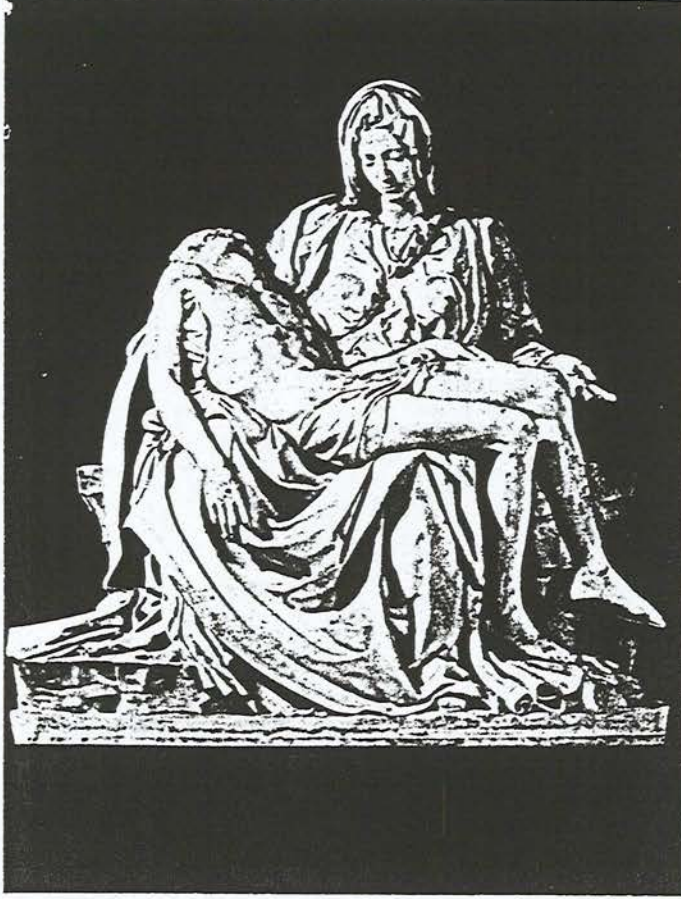
Rönesans'ta yeni buluşların en önemlisi yalnız mimaride değil, heykel ve resim gibi her türlü sanat çalışmalarında yeri olan perspektifti. Bu buluşun heykeldeki belirli etkisi heykeltıraşa figürlerin duruş ve oranlarında, ve en çok da bir grup içindeki figürlerin aralarında gerçekçi bir ilişki kuracak şekilde- aslına daha uygun bir çalışma yapma olanağı vermesiydi. Öte yandan, buna ek olarak, zemindeki kompozisyonun özellikle önemli olduğu grup heykellerinde perspektif, kabartmaların düzenlenmesi bakımından da gerekli bir faktördü.

Rönesans devrinde, kabartmaların yapılışında çok alçak kabartma olan ve stiacciato ya da schiacciato denilen bir yenilik daha uygulanmıştı. Eskiden heykeltıraş, kabartmanın yükseklik ve alçaklık derecesini ayarlayarak ön plan, arka plan ve bu ikisi arasındaki uzaklığı yansıtabilmekteydi. Kabartmaların çıkıntıları arasındaki fark milimetre ile ölçülecek kadar az da olsa bu teknikle çok başarılı sonuçlar elde ediliyordu.

Büyük ressam ve mimarların çoğunlukta olduğu bir sonraki yüzyılda ise, onbeşinci yüzyılın ünlü ustaları ile boy ölçüşebilecek ancak birkaç heykeltıraş dikkati çeker. Ama onaltıncı yüzyılda Rönesans heykelindeki çalışmaların doruğunu oluşturan yapıtları ile, Michalengelo gibi olağanüstü bir heykeltıraş yetişmiştir.

Michalengelo herşeyden önce bir anatomi ustasıydı. Bu yeteneğini bazen coşku ile kullanır, bazen de aşırılık ve abartmaya kaçardı. Şaşılacak bir teknik beceriye sahip olan Michalengelo'nun yapıtları bir bütün olarak ele

alındığında esin kaynağının insan vücuduna duyduğu kuvvetli ilgi olduğu ve eşi bulunmaz bir anıtsallıkla değer kazandığı görülür.



**Resim 45:** Michalengelo Buonarrotti, Pieta.

Rönesans devri ile birlikte resim, Ortaçağ'da olduğu gibi yalnızca bir el sanatı ya da üç büyük sanat dalından birisi olmaktan çıkıp kendi başına sanat ile eşanlımlı bir duruma gelmiştir.

Rönesans yaratıcılığının iki yüzyılına özelliğini veren parlak başarılar aynı zamanda katı geleneklerden ve Gotik sanatın şekilciliğinden de bir kurtuluş olmaktaydı. Resimler artık, çerçevelerle sınırları ya da mimari bir fon üzerine işlenmeyip yaratıcılık gücünden yararlanılarak düzenlenmekteydi.

Tüm Avrupa resminde olduğu gibi, Rönesans resminde de insan ve çevresi başlıca ilgi kaynağını oluşturmaktaydı. Rönesans'ta insanın ve doğanın görünüşüne duyulan ilgi o kadar büyüktü ki, dinsel bir çevrenin varlığına karşın bunları gerçekçi yöntemlerle araştırmak ve vermek kaçınılmaz bir durum almıştı. Sanatçıların en çok ilgi duydukları konu insan figürünü tüm fiziksel gerçekliği ile yansıtabilmektir. Bu ressamın çalışmalarında dikkati çeken özelliklerden birisi de plastisite idi. Daha önceleri figürler, teknik yetenek ve bilgi yetersizliğinden, genellikle altın yaldız bir fon üzerinde, pek de gerçeğe uymayan bir biçimde ve derinlikten yoksun olarak birer silüet şeklinde gösterilirdi. Bu figürler Rönesans ile birlikte üç boyutlu ve canlı bir görünüme kavuşmuşlardır.



**Resim 46:** Sanzio Raffaello, Madonna del Cardinale.

Perspektif aracılığı ile figürlerin çevresi yalnızca gerçekçi bir biçimde değil, tam tamına gerçeğe uygun olarak veriliyordu. İdealleştirilmiş ya da ayrıntılarına girilmeden genel olarak tanımlanmış insan resmi ile yetinmeyen bu yenilikçi ressam, içinde buldukları devrin insana karşı derin ilgi duyan havasının da etkisiyle, dümdüz bir şekilde yapılan insan figürlerinin gerçeğe uygun zemin ile hiç bir şekilde bağdaşamayacağını anlamakta gecikmediler. Bunun sonucu olarak da, ayaklarını bastıkları yer belli olan, çevresi ve kendisi gerçeğe uygun olarak ayrıntıları ile çalışılmış insan figürleri ortaya çıktı. Bu yeni sanatın temel özelliği çizgisel olmasıydı. Fakat boyanmış birer çizgi de olsalar insan figürlerinin ve peyzajın hacimleri olduğu da gözden kaçmazdı.

Portrelerin yapılması, aslında daha önceki devirlerde bulunmuş olmakla birlikte gelişip ayrılması hiç kuşkusuz Rönesans sıralarına rastlar. Ortaçağ sanatçıları portre için poz verenin kişiliğini ya da yüz ifadesini değil, yalnızca sıfatını, başka bir deyişle, kişinin kendisinden çok onun temsil ettiklerini vermekle yetinirlerdi. Rönesans devrinde ise bu eğilim, kişilerin kendilerinin temsil edilmesi yönüne giderek azaldı.

Gotik gelenekten Rönesans'a geçişte belki de en kolaylıkla ayırdedilebilen fark, portrenin, kişinin dindarlığını göstermekten çıkıp onu dini olmayan bir konunun başlıca kişisi olarak göstermesidir. Ortaçağ resminde, portre siparişi veren kişi çoğu kez diz çöküp dua eder pozda ve genel kompozisyon içinde, kendisinin koruyucu azizi ya da Meryem ve İsa'nın alışıl gelmiş tasvirleri yanında ikinci derecede önemli olacak şekilde gösterilirdi. Portrelerin, ait oldukları kişiye benzemelerini öngören değişikliklerle aynı sıralarda bir gelişme daha oldu ki bu da kişinin gündelik yaşamını geçirdiği bir fon önünde resmedilmesinin öncelik kazanmasıydı.

Değişik bir tür olan peyzaj resminin gelişmesi her ne kadar Rönesans devrinin bitiminden sonra tamamlanabilmişse de, kendi başına giderek önem kazanmaktan geri kalmamıştır. Bu gelişme iki yönde olmuştur. Birincisinde, kır

yaşamının özellikleri ve zevkleri ön plana çıkarken, ikincisinde de, gerçek ya da düş ürünü olsun, kentlerin özellikleri ilgi çekmiştir. Dikkat çeken önemli bir nokta da, onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda yapılan peyzaj resimlerinde insan figürünün hiç bir zaman eksik olmadığı ve yalnızca tamamlayıcı bir öge olarak kullanılmadığıdır. İnsanı sanatın başlıca ilgi kaynağı kabul eden Rönesans düşüncesi bunu engellemiş ve figürsüz peyzaj resminin gelişmesi daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir.

Değişik resim tarzları arasında geleneğe ve konunun yapısına en çok uyduğu için en çok sevilip uygulanımı da piramidal kompozisyondur. Bu kompozisyona uygun olarak yapılan resimlerin içinde bazıları vücudun çeşitli bölümlerini değişik yönlerde dönük biçimde vermeye özen gösterilirdi. Bir örnek vermek gerekirse, oturan bir figürün ayakları sağa başı ise sola dönük olarak gösterilmesi resme bir hareket ve canlılık kazandırır. Bu yöntem Ortaçağ'dan beri uygulanmaktaysa da Rönesans devrinde dikkati çekecek kadar gelişmişti. Leonardo da Vinci'nin tartışılmaz ustalığını kanıtlayan ve figürlerin biçimlerini çizgiden çok ışık-gölge farkları aracılığı ile veren bir başka teknik daha gelişti. Bu tür resimler sanki ince bir tül arkasından görülmüş gibi izlenim bırakırdı ki buna da sfumato denirdi.

Dünyanın her yerindeki sanat galerilerinde de görüleceği gibi Rönesans resminin patlayıcı dehası, bugün bile gücünden birşey kaybetmemiş olan sanat kuralları ve standartlarını belirlemekle kalmayıp Ortaçağ'ların bin yıllık tarih ve kültürüne bir son vermiş ve modern çağın kapılarını açmıştır.<sup>16</sup>

#### 4. BAROK SANATTA RESİM VE HEYKEL

17.yüzyılda İtalya'da güçlenen ve büyük eserler veren Barok, insanın kendi doğasıyla arasındaki ilişkilerin değiştiğini gösteren bir durumdur.

<sup>16</sup> Dr.Flavio CONTI, *Rönesans Sanatı*, İnkılâp ve Aka Kitapevi Ya., İstanbul, 1982, ss.3-60.

Eski Yunanistan'ın İ.Ö.5.yüzyıldaki, İtalya'nın yüksek Rönesans'taki klasik sanatları, doğa kanunlarıyla uyuşan, aklın verimi olan sanatlardır. Öte yandan, Büyük İskender'in Asya'ya egemen oluşundan Yunanistan'ın tamamıyla Romalılar eline geçtiği zamana kadar, yani İ.Ö.300'den 30 yılına kadar uzayan üçyüz yıllık bir dönem vardır ki, bu dönemdeki sanat eserleri klasik dönemin eserlerinden belli özelliklerle ayrılır ve Helenistik adını alır. Akla ve değişmez kurallara karşı olan bu sanat, aynı özellikleriyle ilkin İtalya'da, sonra Avrupa'nın başka ülkelerinde gelişen 17.yüzyıl sanatında da görülür. Yalnız adlar değişmiştir. Oradaki Helenistik deyimini, burada yerini Barok'a bırakmıştır. Birbiriyle çatışan ve insanın kendi yaradılışının gereği olan bu iki davranışa, başka yüzyıllarda ve başka ülkelerde de rastlarız. Sözgelimi, Fransa'da 19.yüzyıl Romantizmi, 18.yüzyılın klasizmi karşısına dikilen Barok'tan başka birşey değildir. Bu iki davranış çağlar boyunca, daima birbirini izleyip durmuştur.

Burada üzerinde durulması gereken önemli bir sorun, Barok'un hazırlanış döneminde, başka bir tarzında görülmesidir. Bazı sanat tarihçileri, özellikle Almanya'da, Maniyerizm diye adlandırdıkları, 1530 ile 1600 arasında kendini gösteren üslup üzerinde durmuşlar, Michelangelo, Tintoretto, Greco gibi sanatçıları bu akım içine soktuktan başka, Barok'un Maniyerizm'den çıktığını ortaya atmışlardır.

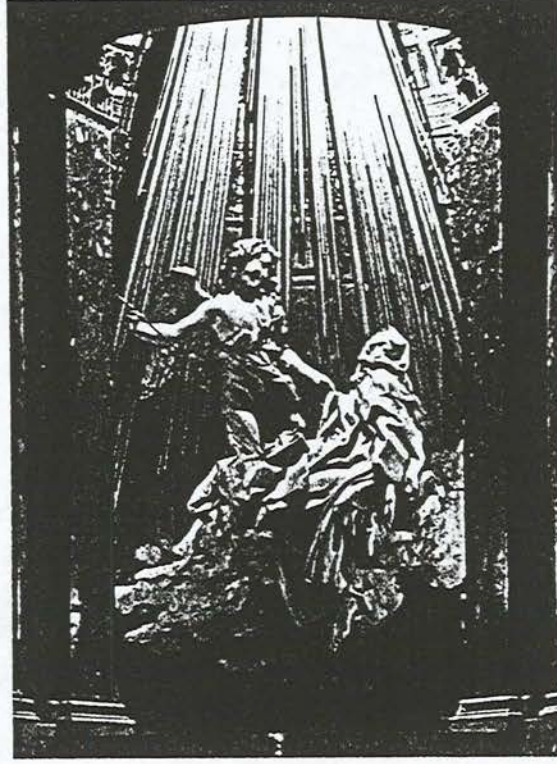
Barok'un dinamizmi ile Maniyerizmin dinamizmi ayrı nedenlerin sonucudur. Her ikisi arasında bazı ayrıntılı benzerlikler dışında, bir iç bağlantı bulmak olası değildir. Maniyerizm, aydın bir topluluğun incelmış estetik zevkine seslendiği halde, Barok, büyük yığına seslenen, onun dinsel duygusunu coşturmaya yönelmiş bir sanattır. Ayrıca Barok'un asıl gücünü mimarlıkta bulmasına karşılık, Maniyerizm bütün ustalığını resimde göstermiştir.



**Resim 47:** Caravaggio, Ermiş Matta'nın Din Yolunda Öldürülmesi, Roma.

Barok'un başarısı, yukarıda değindiğimiz, insanın kendi yaratılışından gelmektedir. Dengeci, ölçülü, akılcı ve baskıcı olan Rönesans ve yaratılışın bir yönü idi. Bu yön, Rönesans güçten düşünce, karşısında aynı yaratılışın diğer yönünü; coşkuyu, ölçsüzlüğü dile getiren Barok'u buldu. Böyle bir ruh durumunun ifadesi olan Barok, genellikle hareketi arar. Bu görüşün sanatçısı, gözü hareket halinde bulundurmak için, eserine kırık, zikzak, girintili çıkıntılı bir biçim vermek istediği halde, bir güven duygusu uyandırmak isteyen klasik Rönesans sanatçısı, kırılışlardan, bükülüşlerden kaçınır, dikey ve yatay çizgileri belirtir, eserine bakan kişiyi yormamak için, simetrik durumlara dikkat eder. Klasik resimde görülen eksene değgin (axial) kompozisyonun yerini verev (diagonal) kompozisyon alır. Çizgisel perspektifin ve kısa görünüşün (rakursi) verdiği bütün olanaklar, derinliğine kaçış ya da yukarıya doğru atılış

kuruntusunu uyandırmak için harekete geçirilmiştir. Klasik sanatçı sadeliği, anlaşılını ararken, Barok sanatçı için gerekli olan geçici anların yok olmaması idi. Barok resimde çizginin yerini renk geçişlerinin, açıklığın yerini belirsizliğin alması, her şeyin gölge içinde boğulması bundandır.



**Resim 48:** Gian Lorenzo Bernini, Ermiş Theresa'nın Kendinden Geçmesi, Roma.

Heykel sanatında da aynı hareketlilik anlayışı, koşan, dans eden, savaşa hazırlanan insan, şahlanan at figürlerinde ve sanki rüzgarla havalanan, dalgalanan giysilerde anlatımını bulur. Barok sanatta, dinlenme halinde olan kişiler yoktur. Yüzler korkunun ve sıkıntının, şehvetin veya ilahi mutluluğun baygınlığı içindedir. Bu yüzlerde durgunluk hiç görülmez. Çeşitli duyguların, tutkuların ifadesi olarak rölyefler derinleşmiş, mermere ya da tunca, boyanın sağlayabileceği bir güç verilmiştir.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Suut Kemal YETKİN, *Barok Sanat*, Cem Yayınevi Ya., İstanbul, 1977, ss.9-17.

## 5. 19.YÜZYILDA RESİM VE HEYKEL

18.yüzyılın sonlarına doğru bir çok benzerlik yavaş yavaş kaybolmaya başladı. 1789 Fransız Devrimi, yüzlerce yıldır edilgince benimsediğimiz birçok ilkeye son verdiği zaman ancak, gerçekten yeni diyebileceğimiz çağlara ulaştık. İlk değişiklik, üslup dediğimiz şeye karşı sanatçının tavrında oldu. Bu değişikliğin doğrudan sonuçları mimaride görülmüyordu. Resim ve heykelde, üslup alışkanlıklarının daha az payı vardı.

19.yüzyıl, sonsuz bir olanaklar alanı açmıştı. Sanatçılar, manzara veya geçmişe ilişkin dramatik sahneler çizip çizmemek, Romantik ustaların hayal dolu üslubunu uygulayıp uygulamamakta artık özgürdüler. 19.yüzyıl resim sanatının tarihi, o çağa dek süregelen sanatın tarihinden tümenden değişiktir. Nitekim önceki dönemlerde, büyük sorumluluklar gerektiren ve sanatçının ünlenmesini sağlayan işleri, genellikle en önemli ustalar, olağanüstü yetenekte sanatçılar üstleniyorlardı. Yalnızca 19.yüzyılda, resmi sanata katkıda bulunan başarılı sanatçılarla, çoğunluk ölümlerinden sonra değerlendirilen ilerici sanatçılar arasında gerçek anlamda bir uçurum açıldı. Büyük devrimden başlayarak, "Sanat" sözü, bizler için değişik bir anlam kazandı ve 19.yüzyıl sanatının tarihi, karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek, onları korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan insanın sanatının tarihi oldu.

19.yüzyılın ilk yarısının tutucu eğilimli en önemli ressamı Jean Auguste Dominique Ingres'dir. Ingres, David'in klasik dünyanın destansı üslubuna olan hayranlığını paylaşıyordu. Öğretisinde, doğadan çalışırken, doğaçtanlıktan, düzensizlikten nefret ediyordu. Resim 49, onun biçimleri oylumlamadaki ustalığını, kompozisyonundaki açık, seçikliği ve uyumu göstermektedir.



Resim 49: Ingres, Yıkanan Kadın, 1808, Louvre, Paris.

Ingres'e karşı çıkanlar, Eugene Delacroix'ı göklere çıkardılar. Delacroix'nin ilgileri geniş ve değişkendi. Akademi kurallarına uymayı kabul etmiyordu. Yunanlıların ve Romalıların durmadan çağrıştırılmasına, doğru çizime ve klasik heykelin sabırlı taklidine verilen aşırı öneme katlanamıyordu. Resimde, rengin çizimden, hayalgücününse bilgiden daha önemli olduğunu ileri sürüyordu.

Diğer bir düşünce biçimini ortaya koyan sanatçı Gustave Courbet olmuştur. 1855 yılında açtığı kişisel sergisine "Gerçekçilik, G.Courbet" adını verdi. Courbet'nin "Gerçekçiliği", sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktı. O'nun özniteliği ve programı, Caravaggio'nunkine yakındı. Zarifliği değil, gerçeği arıyordu.

Delacroix'nun birinci, Courbet'nin ikinci devriminden sonra, Fransa'da üçüncü devrim dalgasını, Courbet'nin programını çok ciddiye alan Edouard Manet ve arkadaşları başlattı. Bu sanatçılar, geleneksel sanatın, doğayı görüldüğü gibi betimleme yöntemini bulduğu savının yanlış bir anlayışa dayandığını fark ettiler. Kabul ettikleri tek şey, geleneksel sanatın insanları veya esneleri çok yapay koşullarda betimlemek için bir araç bulduğuydu. Ressamlar, modellerine ışığın pencereden girdiği atelyelerde poz verdirtiyorlar, hacim ve cisimsellik izlenimini vermek için de ışıktan gölgeye ağır geçişi kullanıyorlardı. Akademi öğrencileri, tablolarını, bu ışık-gölge oyununa oturtacak biçimde eğitilmişlerdi. Önce, antik heykellerin alçıdan kopyalarından esinlenerek çizim yapıyorlar; taslaklarını, değişik yoğunluktaki gölgelemelerle özenle oylumluyorlardı. Bu yolu bir kez öğrenince, herhangi bir nesneye uyguluyorlardı. Halk, bu yolla betimlenmiş şeyleri görmeye o denli alışmıştı ki, açık havada gölge ile ışık arasındaki geçiş derecelenmesinin yakalanamayacağını bile unutmuştu. Güneş ışığında çatışkılar çok kesindir. Atelyenin yapay havasından dışarı çıkarılan nesnelere, antik yapıtların alçı kopyaları gibi üç boyutlu ve oylumlu gözükmezler. Aydınlanan yerleri, atelyedekinden daha çok parlar. Işık, çevredeki nesnelere yansıtılarak gölgedeki bölümlerin rengini etkilediğinden, gölgeler bile artık tekdüze bir gri veya siyah değildir. Eğer nesnelere Akademi kurallarına göre nasıl görünmeleri gerektiği önyargısına değil de, kendimizi gözlerimize bırakırsak, heyecanlandırıcı bulgular elde ederiz.

Böylesi düşüncelerin ilk zamanlar tuhaf sayılması şaşırtmıyor. Tüm sanat tarihi boyunca, tabloların "gördüğümüz"e göre değil de, daha çok "bildiğimiz"e göre yargılanma eğiliminde olduğunu söyleyebiliriz. Mısırlı sanatçılar, bir figürü, figürün her bölümünü en örneksel görüş açısından göstermeksizin betimlemeyi kesinlikle anlayamıyorlardı. Bir ayağın, bir gözün veya bir elin nasıl görüldüğünü biliyorlardı, tam bir insan oluşturmak için

değişik bölümleri bir araya getiriyorlardı. Bir kolu saklı bir figür betimlemek veya kısaltımla biçimi bozulmuş bir ayak çizmek saçmaydı onlar için. Kısaltımı resme sokarak bu ön yargıyı ilk kez Yunanlıların aştığını, bu bilginin ilk Hıristiyan ve Ortaçağ sanatında yeniden birinci derecede önem kazandığını ve Rönesans'a dek sürdüğünü unutmayalım. O zaman bile, dünyanın nasıl görünmesi gerektiğinin kuramsal olarak bilinmesinin önemini, bilimsel perspektifin bulguları ve anatomiye gösterilen dikkat, azaltacak yerde daha çok vurguladı. Sonraki dönemin sanatçıları, sürekli bulgular sayesinde, görünen dünyanın inandırıcı imgeleştirimini yaratacak düzeye geldiler, fakat içlerinden hiçbiri, “her nesne, doğada da, resmin açıkça belirtmesi gereken o belirli ve kesin biçime ve renge sahiptir” diyen inanca ciddiyetle karşı çıkmamıştı.

O halde denebilirki, Manet ve izdaşları, Yunanlıların biçimlerin betimine getirdikleri devrime eş bir devrimi, renkçilikte gerçekleştirdiler. Şunu bulguladılar: Doğaya bakınca, her biri kendi rengiyle belirlenmiş nesnelere görmeyiz; gördüğümüz şey daha çok, gözümüzde eriyen tonların bir karışımıdır.

Edouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir gibi genç izlenimci topluluğun ressamı yeni ilkelerini yalnızca manzaraya değil, günlük yaşamın her sahnesine uyguladılar.



**Resim 50:** Manet, Balkon, Louvre Müzesi, Paris.

Yeni akımın başlıca ilkeleri yalnızca resimde ifadesini bulabilirdi ama heykel sanatı da “yenilik” savaşında yan tutmak zorunda kaldı. Fransız heykeltıraş Auguste Rodin, aynen İzlenimciler gibi, dış törpülemeyi hiç sevmiyor, seyircinin hayalgücüne biraz olsun pay bırakmayı yeğliyordu. Kimi zaman, figürün yavaş yavaş yüze çıkıp biçim aldığı izlenimini vermek için, yonttuğu taş parçasını öylece bırakıyordu.



**Resim 51:** Rodin, Heykeltci Jules Dalou, 1883, Rodin Müzesi, Paris.

Dıştan bakılınca, 19.yüzyılın sonu büyük bir refah, hatta bir hoşnutluk dönemi oldu. Ama kendilerini toplum dışına itilmiş gören sanatçılar, kitlenin benimsediği eğilim ve yöntemlere gittikçe daha katlanamaz oluyorlardı. John Ruskin ve William Morris gibi kişiler, sanatların ve mesleklerin yenileştirimini; dizi halinde üretilip piyasaya sürülen ucuz malların yerini bilinçli ve zeki bir el işinin almasını düşünüyorlardı. Onlar, dirilişin, Ortaçağ geleneklerine dönülerek sağlanabileceğini ummuşlardı. Ama birçok sanatçı böyle bir şeyin olanaksızlığını anladı. Bu sanatçılar, çizim duygusuna ve her gerecin kendine özgü olanaklarına dayanan bir “Yeni Sanat”, diğer bir deyimle “Art

Nouveau” için çırpınıyorlardı. Bu yeni sanatın bayrağı, ancak 19.yüzyılın son on yılı içinde çekilebildi.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> E.H.GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1986, ss.376-426.

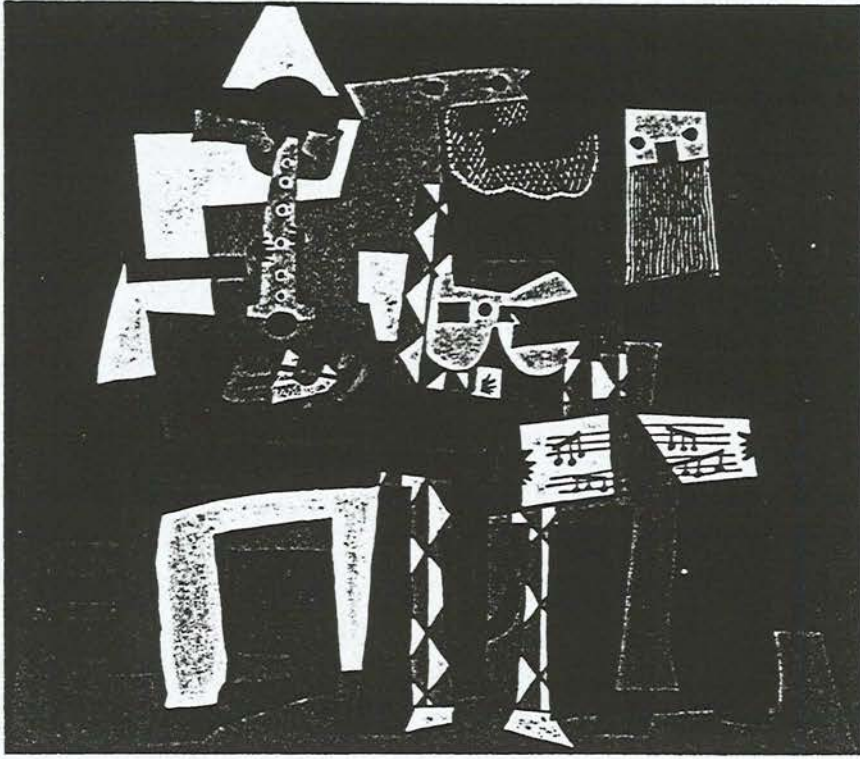
## BÖLÜM 4

### 20.YÜZYILIN İLK YARISINDA RESİM VE HEYKEL

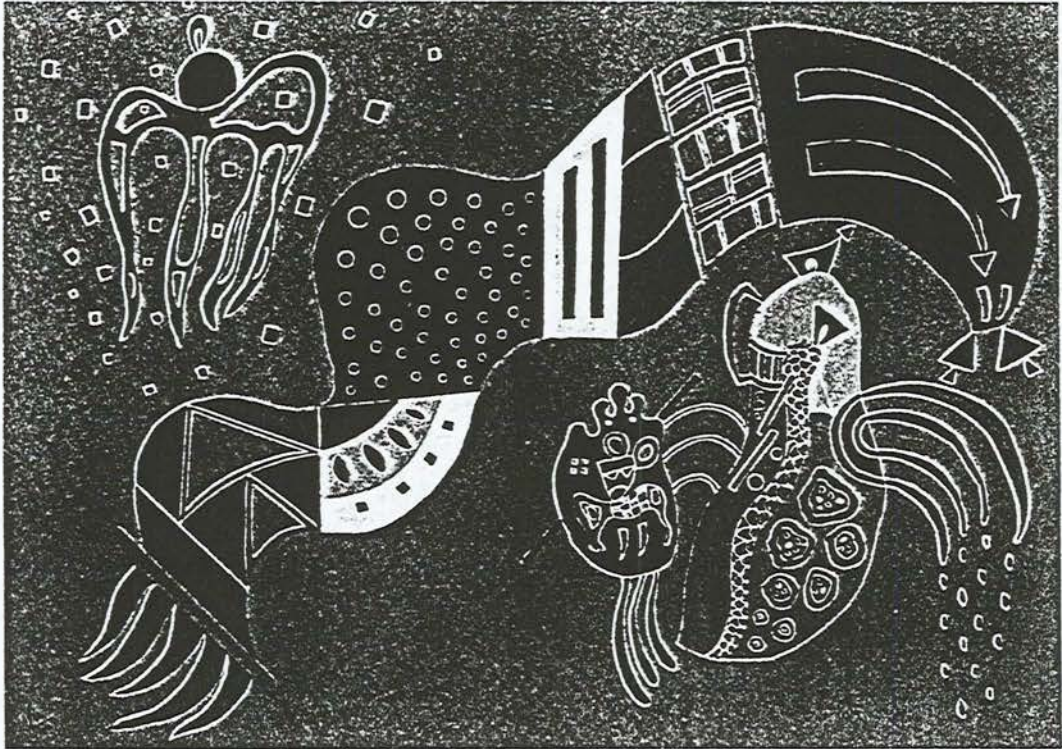
#### 1. ART NOUVEAU

1900 sıralarındaki üslubu kesin biçimde belirlemek istediğimizde, pek çok eserlerin üslupla ilişkisini bulmayı hissederiz. Bu devirden kalma birtakım eserleri incelemek bize gösterecektir ki bunlar üzerinde pek çok sanatçının etkisi vardır. Bu sanatçıların canlı ve gelişen bir bitkisel dünya görüşünde eser yaratmaya istekli olduklarını anlarız. Yapacağımız gözlemler sayesinde bu devir sanatı hakkında zihnimizde beliren üslup kavramı kesin bir biçime girer. O devir sanatına verilmiş sayısız isim arasında (Fransa ve İngiltere’de Modern Style, Almanya’da Juenstil, Avusturya’da Scéssion Stil mimarlıkta Style floral, Style coup de Fouet, Style Angouille)<sup>19</sup> Art Nouveau (Yeni Sanat) adını kullanırız. Art Nouveau üslubunu çok daha geniş bir çerçevede kullanabiliriz; öyle ki tek bir eser için geçerli bir üsluba değil, bir çok eser için geçerli olacak bir anlayışa ulaşılır. Üslubu bir bütün halinde görmenin örneğin eserlerini Art Nouveau üslubundan çok sonra yarattıkları halde Picasso (Resim 52) ve Kandinsky (Resim 53)de, sanatçıların daha gençliklerindeyken ortaya çıkmış o üslubun hâlâ sürüp giden etki gücünü hissederiz.

<sup>19</sup> Cahid KINAY, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Ya., Ankara, 1993, s.223.



Resim 52: Pablo Picasso, Üç Çalgıcı, 1921.

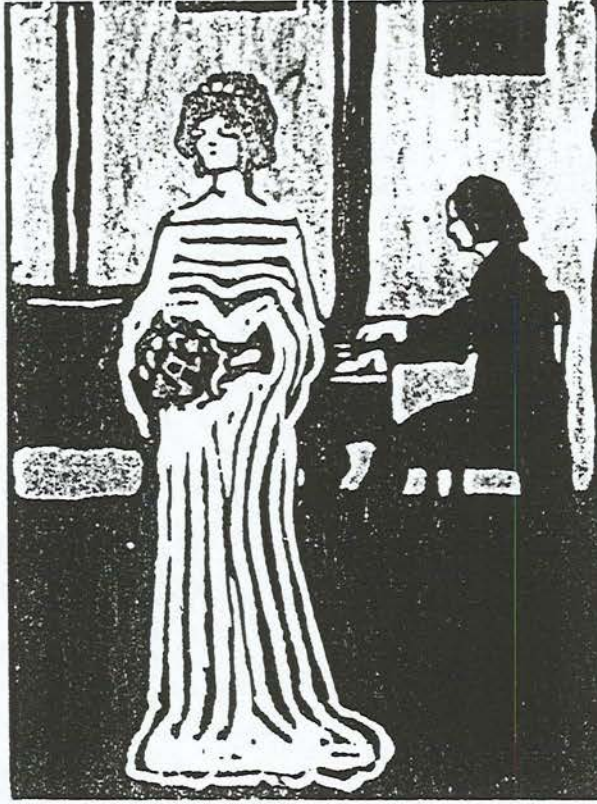


Resim 53: Wassily Kandinsky, Yumuşak Atılış, 1944.

Eserleri daha iyi anlama yönünde yararlanmak istersek, üslubun daha sağlam bir sentezini yapmamız gerekir. Bir başkasıyla ilişkili olduğu sırada her gözlemin kazandığı anlamı açıkça belirlemeye çalışmalıyız. Art Nouveau sanatını, doğayla ilişkisi ve bu ilişkiyi demir, cam, işlenmemiş ağaç ve madenlerle ifadedeki seçimini belirtecek tarzda görmeliyiz. Art Nouveau sanatçısının eserinde betimleyici olmaktan öte sembolik bir önsezinin temel alınışında şekillendirmeye şekillendirilen nesne arasındaki bilinçli karşıtlık söz konusudur. Çünkü sunuş tarzı, sembolün biçimine, anlattığı anlamdan daha çok önem vermektedir. Art Nouveau üslubunun bu görünüşüne daha fazla dikkat ettikçe çizgi ve şeklin bir sona varmadığını ve sanatçının, nesneyi betimlemekten öte onun görevsel yanını canlandırdığını farkederek; kullandığı malzemenin çok, bu malzemenin sanat eserindeki düzenlenişine öncelik tanıdığını daha iyi anlarız. Belirtisi yuvarlak şekiller ve kıvrımlı çizgiler olan üslup, asıl anlamı maddi ve dokunulabilir yönünde bulunan sanat eserini, bu eserin ilk amacını oluşturan yaratıcı davranışın görsel anlatımı olarak belirlemektedir.

Kandinsky'nin "Yumuşak Atılış" isimli resminde birbirinden açıkça ayrılmış renk lekeleri ve kıvrımlı şekillerin tuval yüzeyinde düzenlenişi, daha 1903'de yaptığı resmindeki Art Nouveau biçimlendirilişinin (Resim 54) yeniden ortaya çıkışından ibarettir. Kandinsky ile Art Nouveau üslubu arasındaki ilişkinin anlamı, temelini, tamamiyle şekle dayanan benzerliklerde bulmaz. Ama Art Nouveau üslubunu, sanatçıların kendi yarattıkları dünyaya ayırmak istedikleri bir biçimlendirme sayarak Kandinsky'nin bu üslupla ilişkisini, "Yumuşak Atılış" ya da "Gorge Improvisation" (Resim 55) gibi eserler yaratmaya götüren, derinlikte bize hissettirdiğini anlayacak duruma geliriz. Kandinsky'nin figürsüz resmi keşfetmesi ve yaratıcı sanatçı için tek anlatım yolunun bu olduğunu ileri sürmesi, karşılaştığımız yalın eseri daha iyi anlamamıza, hatta sanatçının eğilimini daha kolay sezmemize yardım eder.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> LOWRY, ss.235-243.



Resim 54: Wassily Kandinsky, Şarkıcı, 1903, Münih.



Resim 55: Wassily Kandinsky, Gorge Improvisation, 1914, Münih.

## 2. FOVİZM

Fovizm 1905-1907 yılları arasında oluşan 20.yüzyılın özgün bir sanat akımıdır. Fovist nitelikteki resimler, toplu olarak ilk önce Paris'te ortaya çıktı. Salon'd Automne'un 1905 sergisi Matisse, Rouault, Vlaminck ve diğer ressamın tablolarından oluşuyordu. Bu ressamın kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğal olmayan renkler ve bu renklerin tuval üstüne kaba bir biçimde sürülmüş olması nedeniyle bir eleştirmen bu ressamı vahşi hayvanlar, fauves, olarak tanımladı. Sanat tarihçileri de daha sonra Fovizm'den modern sanatın ilk büyük akımlarından biri olarak söz etmeye başladılar.

Sergideki tablolardan biri Matisse'in "Şapkalı Kadın"ıydı (Resim 56). Konunun hiç de irkiltici bir yanı yoktu. Resim oldukça zarif bir biçimde oturmuş bir kadını (Matisse'in kendi karısını) gösterir; kadının başında resmi bir toplantı için belki fazla gösterişli olmakla birlikte, Bois de Boulogne'da hiç de aykırı sayılmayacak bir şapka vardır. Belli ki, izleyiciye ve resimdeki modele saygısızlık gibi görünen şey, Matisse'in konuyu yansıtma biçimiydi. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok anlamsızdı. Resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı, diğer yanı da yeşil miydi? Sonra, yüzünde, gerçekten leylak rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı? Ayrıca fırça darbelerinde de aldırıışsız bir savruluk görülüyordu. Biz bugün artık resmi yapılan bir nesne ile onun resimdeki görünüşü arasında tam bir benzerlik aramıyoruz; ayrıca biliyoruz ki, nesnelere bir ressamın titizliği ve çözümleyici gözüyle baktığımız zaman, nesnelere nasıl görüldüğünü bildiğimizi düşünecek yerde, çoğu zaman gözümüze çarpmayan bir çok renk oyunlarının farkına varıyoruz. Ayrıca, bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bir bütün olarak görmemiz, fırça darbelerinin, renklerin, figürlerle arka planın, değişik bölümlerinin

oranlanışının ve böylece bunların arasındaki ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize birşey aktarması gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz. O yıllarda bir karikatür gibi görünen özellik, Matisse için belli bir canlılığı dile getirme aracıydı. Bu tablo bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın bir ifadesiydi.



**Resim 56:** Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, 80x65 cm. San Francisco.

Genellikle Picasso'nun Afrika sanatına çok şey borçlu olduğu söylenir. Oysa bu uzak kabile insanların yapıtlarına ilk ilgi gösterenlerin “vahşi hayvanlar” diye tanımlanan Fovlar olması daha akla yakındır. Fovlar bu tahta oymaları son derece dramatik nesnelere olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar nedeniyle kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık ögesi bulmuşlardır. Bu örneklerden, kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdir. Avrupa heykel

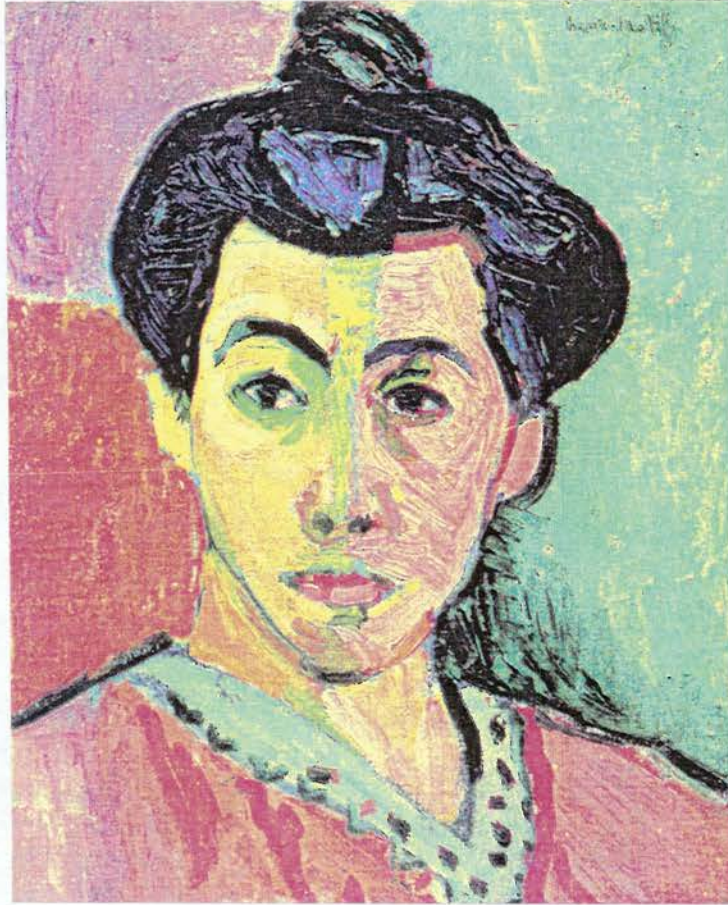
geleneği bütünüyle kullanılan malzemenin sınırlılığını aşmaya dayanıyordu; artık önlerinde böyle bir yeteneğe bel bağlamayan, bu nedenle de çok daha canlı bir anlatıma sahip başka bir seçenek vardı.



**Resim 57:** Fang Maskesi, 48 cm, Fransa.

Matisse, “Madam Matisse: Yeşil Çizgi” (Resim 58) diye bilinen bir portre yapmıştı. Bu da sert bir yapıtı, hatta “Şapkalı Kadın”dan daha şiddetliydi, ama bu kez tablonun gücü sağlam yapısından kaynaklanıyordu. Matisse her iki tabloda da biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı, ancak Şapkalı Kadın’da fırça darbeleriyle araya giren renkler, ortaya çıkarmaya çalıştıkları biçimlere karşı geliyormuşçasına kullanılmışlardı. Madam Matisse: Yeşil Çizgi’de ise, renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olurlarsa olsunlar, biçimleri açıkça destekliyorlardı. Aynı işi fırça darbeleri de yapıyor, en sert biçimde kullanıldıklarında bile anlatımı açıklayıp destekliyorlardı. Tabloda saçlar maviydi, arada küçük parlak kırmızı noktalar göze çarpıyordu; geri plan ise turuncu, mor, mavi-yeşil alanlardan oluşuyordu. Yüzün bir yanı pembe, diğer yanı ise sarı ve yeşildi, yüzün ortasında alından çeneye, oradan da boyuna inen belirgin limon yeşili bir çizgi vardı. Bu renkler rastgele seçilmiş

gibi gelebilir, oysa sonuç inandırıcıydı: güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Başka bir ressam başı belirgin gölgelerle biçimlendirip ona heykelsi bir görünüm verebilirdi. Matisse ise bu sonucu ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renkler etkisi elde ediyordu. Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyordu. Afrika heykelleri de, doğal biçimleri oldukları gibi taklit etmeden, yoğun bir kitle ve varlık duygusuyla bizi şaşırtabilir. Kaldı ki, Afrika masklarının pek çoğu, bir yüzün ortadaki kabarık bir çizginin iki yanındaki iki geniş düzlem olarak algılanmasını önerirler. Matisse'in Afrika masklarını görmüş olması resmedeceği yüzü anlatmasında ona yol göstermiş olabilir.



**Resim 58:** Henri Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905, 40x32 cm., Kopenhag.

Matisse kendini ilgilendiren şeyin 'düşüncelerine açıklık kazandırmak' olduğunu ve 'duygularını bir düzene sokmaya' çalıştığını söylemiştir. Matisse burada heykellerinden söz ediyordu. Kendisi sık sık büyük boyda heykeller yapıyor, bu çalışmalarının resim sanatını daha iyi anlamasına yardım ettiğini söylüyordu. Oysa bu heykeller, ona resim konusunda yardımcı olmaktan öte, kendi başlarına başarılı yapıtlardır. Başka bir deyişle, Matisse heykellerinde, heykel sanatına özgü bir yoğunluk arıyordu. Modern sanatta her sanat türünün kendi temel niteliklerini ortaya çıkarma eğilimine karşı bunun tam karşıtı bir eğilime de tanık oluyoruz. Bu eğilim değişik sanat türlerini kaynaştırma ve aralarındaki ayrımları ortadan kaldırma eğilimidir.

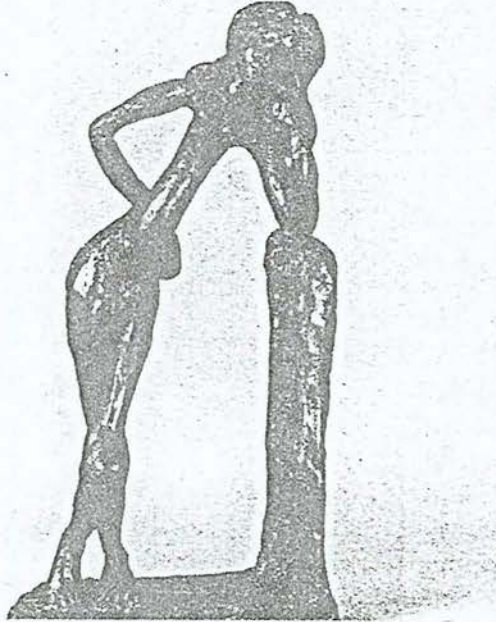
Matisse heykellerini yaparken gövde ve kolları aşırı derecede incelterek bütün parçaların oranlarını değiştirmiş, böylece, hareketsiz olan bir biçime açıklık ve salınım kazandırmıştır (Resim 59, 60). Matisse tek başına ayakta duran heykelin hareketi yansıtması gerektiğine inanmıyordu. Burada da yapıtın son durumu yapısal bir sağlamlığı dile getirmeliydi. Bu nedenle, Matisse'in figürü hareketsiz olmakla birlikte, figürün parçaları belli bir akıcılıkla gözü her yerden bakmaya ve heykeli çevreleyen boşluğu algılamaya çağırır gibidir. burada bir çarpıtma değil, bir güçlülük duygusu ile karşı karşıya kalırız.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1982, ss.26-33.



Resim 59: Henri Matisse, Başlı Gövde, Bronz, Yükseklik 22 cm.



Resim 60: Henri Matisse, La Serpentine, Yükseklik 56,5 cm.

### 3. KÜBİZM VE PABLO PICASSO

Yirminci yüzyılın çağdaş sanat akımları, malzemedan, yani maddeden ve onun biçiminden ayrılmayan, soyut bir takım formlar ve niteliklerle uğraşan akımlardır. Bu sanatta akıl kadar sezgide rol oynar. Sanatçının oran ve bağlantılarla ilgili olarak kendi iç uyum duygusunun ve sezgisinin, kütle

kontur, renk ve tonlar gibi somut, maddesel öğelerle anlatımı dışında hiçbir amaca yönelme yoktur: Saf bir anlamda hiç işlevsel oymayan soyut resim ve heykel saf ve salt biçimlerle uğraşır.<sup>22</sup>

Eskiden gelen kuralları bir kenara iterek yeni anlamda bir tablonun bölümlendirilmesi, Kübizm sayesinde oldu.<sup>23</sup>

Kübizm, Rönesans'tan beri gelen akımların içinde en akıllıcası olmuştur. Değişik ülke ve duyarlılıklardan gelen iki genç sanatçının birbiriyle dayanışması ile ortaya çıkan akımda 1908'lerden Birinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği 1914 yazına kadar geçen süre içinde yaratıcı bir diyalogla İspanyol Picasso ve Fransız Braque sanat tarihinde pek ender rastlanan bir anlaşmaya girmişlerdir.<sup>24</sup> Bu dayanışma ve anlaşmadan doğan Kübizm ile beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk bir olay olur ve kübist anlayıştaki ayrı sanatçılarda temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunur. Objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir korumaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Böylece, Kübizmde "güzel görüntü" dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel-renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlenektir. Nesnelere analizi ile biçim serbest kalır. Bu analitik yöntem, bu yeni idea- resmini tüm ön-biçimsel, arkeolojik ve etnografik niteliklerden kurtarır. Cézanne'ın düşünceleri ile hesaplaşma içinde, Picasso'da biçimsel yöntem olgunlaşır. Bu yöntem analitik kübizm adı verilir. Resim sanatında oluşan bu değişme süreci içinde temel ilke daima nesnelere biçimsel analizidir. Nesnelere, küre, koni, silindir gibi geometrik formlara göre

<sup>22</sup> İnci SAN, **Sanat ve Eğitim**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Ya., No:151, Ankara, 1985, s.62.

<sup>23</sup> Şeref BİGALİ, **Resim Sanatı**, Şafak Ya., Ankara, 1984, s.233.

<sup>24</sup> Gül DERMAN, Picasso ve Braque "Kübizmin Öncüleri", **Sanat Çevresi**, Şubat 1990, s.63.

biçimlenir. Burada sözkonusu olan, doğada keşfedilen duyuşal, görsel düzenleri biçim içine sokmak ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirmektir. André Lhote şöyle ifade ediyor: “Kübizm, resmi asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelere doğru ama soyut renkli örgüsünü bulmak olarak anlar. Bu, hiç şüphesiz, çizginin ve maddi objelere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli bir organizasyonunun geometri içine sokulmasıdır.” Nesnelere subjektif niteliğinden kurtulması, bu anlamda soyutlanması, resim ve heykel sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirlenir. Soyut resim ve heykel, buna göre, evreni soyut-geometrik bir varlık, mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır.<sup>25</sup>

Kübizm’de, biçimin, sayısal anlatım bakımından belirli ölçülere elverişliliğinin düşünülmesi, kesinlikle yeni değildir. Rönesans ustaları ile daha sonraki sanatçılar arasındaki tek ayırım, eski ustaların kompozisyon taslağının ana çizgilerini ölçülü biçimde belirtmekle yetinmeleri, şimdiki ustaların, biçim öğelerine değin, sayıdan sonuç çıkarmalarıdır. Ancak eski ustalar, ayrıntıda, yapıyı, gizlice olduğu biçimde tutuyorlardı ve seyirci, doğanın karşısında olduğu gibi, özgürce algılıyor ya da matematiksel bir kalıp olarak kalıyordu. Kübistler, daha çok yüzeylerle, değer ve renklerle ilgilenerek, saptamayı en küçük ayrıntılara değin götürmektedirler. Sonunda, tablonun, karşımıza, düz, parlak görünümle çıkması bir oyun değil fakat biçim konusunda içe dönüşün sonucudur. Kübist düşünce, temelde, tüm boyutların küçültülmesine dayanır ve üçgen, dörtgen gibi, belli başlı projektif biçimlere ve çembere varır.<sup>26</sup>

1912’ye doğru Kübizmin “bireşimci” (sentetik) aşaması başlar. Biçimler parçalanmakta, gazete kesikleri, cam, sigara paketleri, kum ve resme yabancı daha başka malzemeler yardımıyla yepyeni biçimler oluşturulmaktadır. Bu yeni

<sup>25</sup> İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1983, s.184.

<sup>26</sup> Paul KLEE, *Çağdaş Sanat Kuramı*, Dost Ya., Ankara, ss.12-13.

yöntem, cisimlerin resminin yapılması ile olan son bağları da koparır, artık resim bağımsızlığına erişmiştir. Bu durum heykele yakınlaşma eğilimi göstermektedir. Yeni gelişme heykel sanatı üstünde de güçlü etkiler oluşturdu. Picasso kübist heykel sanatının anlatım olasılıklarını geliştirdi. O her zaman yaşanan biçimlerle işe girişti. “Gerçeği hiçbir zaman bırakmadım” der, “her zaman temelde gerçekle birlikte oldum, hatta belki de onun çok derinliklerine daldım.” Her şey onun için bir uyarı, bir çekici güç olmuştur. Heykelleri, heyecan veren bir anlatımın yeni yollarını araştırır. “Keçi” adlı heykeli bunun en güzel örneklerinden biridir (Resim 61).



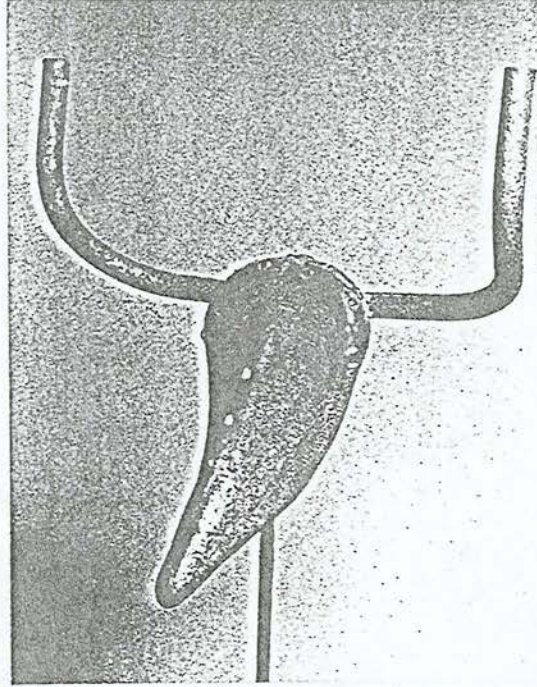
**Resim 61:** Pablo Picasso, Keçi.

Picasso'nun belki de en şaşırtıcı heykellerinden biri, daha 1943'de yapmış olduğu “Boğa Başı”dır (Resim 62).<sup>27</sup>

Picasso nesnelere birbirine dönüştürme oyununu 1930'ların ilk yıllarında başladı. Bir nesneyi alıp canlı varlığa çeviriyordu. Bir bisiklet selesiyle

<sup>27</sup> Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt:4, s. vs.

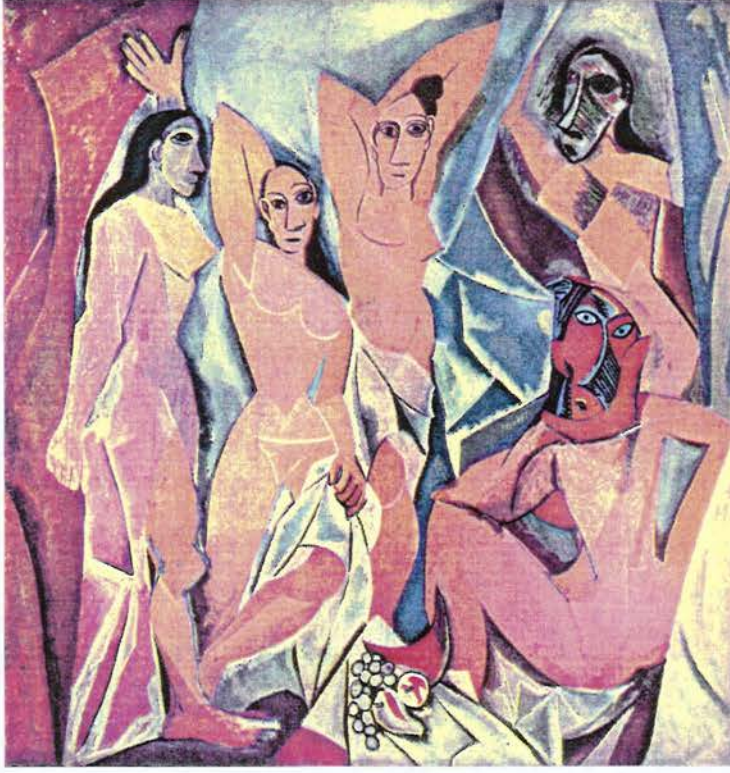
gidonlarını boğa başına çevirdiği gibi. “Boğa Başı”nda Picasso selenin ve gidonun biçimini hiç değiştirmemiştir. Yaptığı şey, bunların bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek olmuştur. Görünce de, onları birarada kullanmıştır.<sup>28</sup>



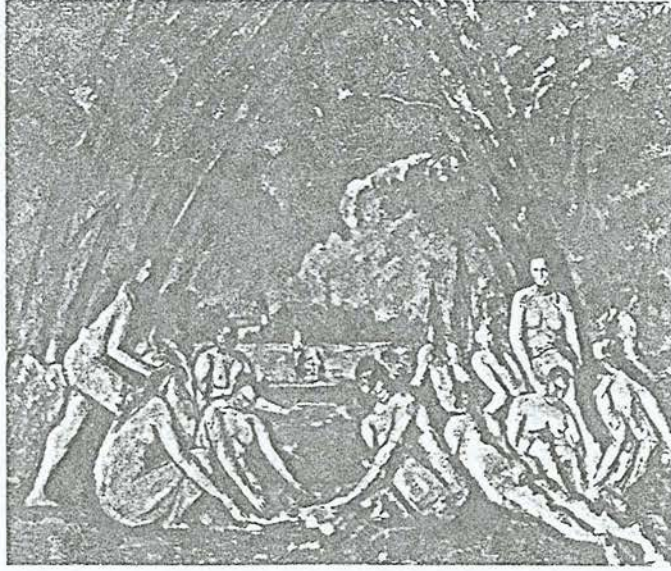
Resim 62: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1943.

Picasso'nun heykellerine yakın özellikler gösteren ve bir bildiri değerinde olan “Avignon’lu Kızlar” (Resim 63), tam bir kopma, köklü bir yenilenme diyebileceğimiz kübist devrimi açmıştır. Bu tablo üzerinde yapılan ilk incelemeler gösterir ki Picasso, kompozisyonda Cezanne’dan ve onun “Banyo Yapanlar” (Resim 64) tablosundan esinlenmiştir. Ancak Cezanne’ın girişimini daha ileriye, gerçek bir nitelik değişimi elde edecek kadar ileriye götürmüştür: Önce, doğal şekillerden tamamiyle kopmuş, sonra, temel unsurları doğrudan doğruya gerçekten çıkarılmamış bir anlatış içinde insan tipleri yaratmış, sonunda öyle planlar kurmuştur ki, göz devamlı olarak tuvalin yüzeyine çekilmiştir.

<sup>28</sup> John BERGER, Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis Ya., İstanbul, 1986, s.109.



Resim 63: Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907.



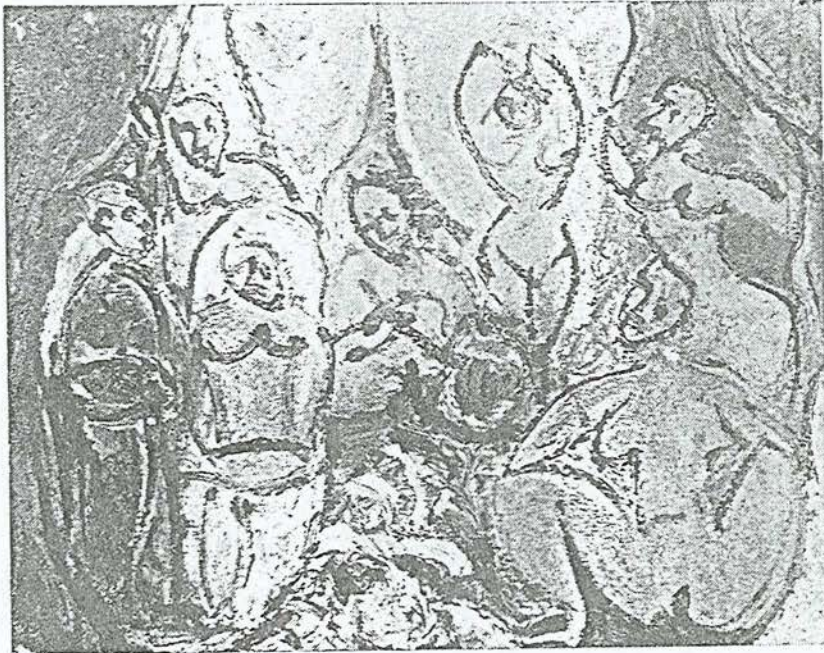
Resim 64: Paul Cezanne, Banyo Yapanlar, 1898.

Avignon'lu Kızlar'da yön değişikliği o derece tamdır ki bütün yenilikler; vücutların çizilişi, kompozisyon, tablo alanı, aynı zamanda formülleştirilmiştir. Hazırlık çalışmaları ve eskizler (Resim 65 a, b, c), yüzlerdeki ve figürlerdeki başkalaşım evrelerini izlememize yardım ederler. Başlar insanlığın ilk

görüntülerini anımsatırlar. Geometrik bir ovalikte Afrika maskları, boş göz çukurları ve Mısır tarzına uygun olarak profilde cepheden görünen gözler. Vücutlar, kesin planlar durumunda parçalanmıştır. Eğriler, bir kristalin keskin çizgilerine benzer doğrulara dönüşür. Biçimler, bireysellikten ve geçicilikten kurtarılmıştır.



Resim 65 a: Avignon'lu Kızlar'ın Eskizi. A



Resim 65 b: Avignon'lu Kızlar'ın Eskizi. B



Resim 65 c: Avignon'lu Kızların Eskizi. C

Kompozisyon, basitleştirilmiş büyük çizgiler üzerine kurulmuştur; bunlar artık kontur değildirler, içinde figürlerin, kumaşların aynı niteliğe bürünür gibi görüldüğü, parçalara bölünmüş bir tek prizmanın sınır çizgileridir. İnsan vücutları, tablo alanında kaynaşmıştır. Fon ise, kişilerle aynı niteliktedir. Bunlar bir tek bütünün parçalarıdır. Tablonun birliği, katı cisimlerin ve onları çevreleyen şeyin karşılıklı etkisinden doğmaktadır ki, onları çevreleyen bu şey de bir boşluk değil, vücutlar kadar canlı bir gerçektir. Artık, varlıkların ve tablo alanının bir ek ritme uyacağı kuvvetler alanı yoktur. Bir denge varsa, o da tablonun kendi dengesidir. Bu tek alan, kararlı bir şekilde hacimliliği ve rölyefi bir kenara iter. Tablonun yüzeyinde derinlikler yoktur. Tam tersine, öyle bir izlenim yaratır ki, bu kristalin kesik küçük yüzeyleri tuvalin planından başlayarak ileriye, resme bakan kişiye doğru fırlıyormuş gibi görünür. Yüzler üzerindeki birkaç tarama çizgi ya da pembe veya kırmızı boyalardaki birkaç

nüans planların birbirine karşı ileri kayışlarını benimsetmeye yeter. Picasso, 1908’de dostu heykeltraş Gonzales’e şöyle diyordu; “Renkler, sonunda, ayrı perspektiflerin işaretlerinden, bu ya da öteki yanın eğilmiş planlarından başka birşey olmadıkları için, bu resimleri parça parça kesip sonra renklerle verilen işaretlere göre yeniden biraraya getirsek bir heykel elde ederiz.”<sup>29</sup>

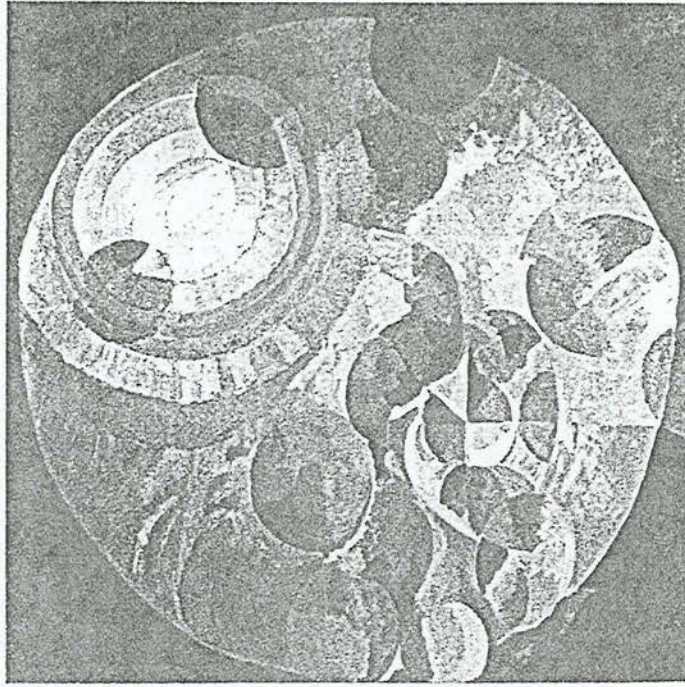
### 3.1. Orfizm

Bu kelimeyi, 1912 yılından başlayarak, Şair Guillaume Apollinaire kullandı. Özellikle Berlin’de Robert Delaunay’ın sergisi dolayısıyla bu sözü sık sık bir sanat görüşü diyerek ileri sürdü. Ona göre bu ressamla, izinden gidenler, Kübizm’in katıllığına dayanamamışlar ve rengi herşeye üstün tutmuşlardı. Delaunay’ın kuvvetle renklere karşı büyük sevgisi vardı. Eğer bir renk, zıttıyla birlikte görünmese, havada etki gücünü değerini kaybediyordu.

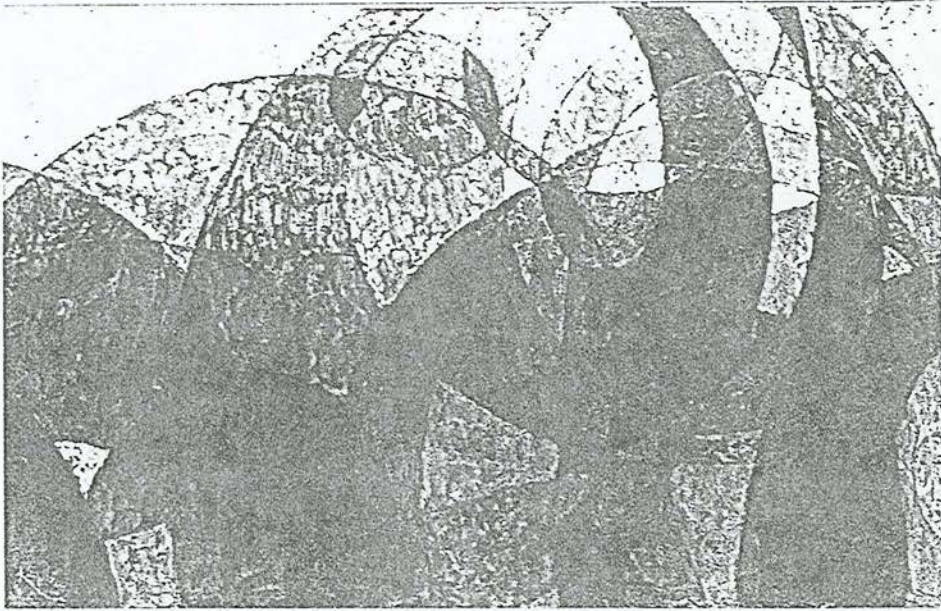
Delaunay, aslında Empresyonizm’in getirdiği saf ve temiz renk anlayışına bağlı bir sanatçıydı. Resimde, renklerin canlılığını belli etmenin tek yolu da, bu renkleri daima zıtlarıyla birlikte kullanmaktı. Yoksa, biçim, o kadar önemli değildi. Biçimi bozmak, değiştirmek olanaklıydı. Ne var ki, renklerdeki canlılık, çeşitli nedenlerle biçimlerde yapılacak değişiklikleri giderecek, onun aslını seyirciye düşündürecek kadar etkili oluyordu. Böylece ressam, hem kompozisyonunu dilediği gibi yapıyor, hem de seyirci, resimden aldığı renk etkisiyle tablonun bütünü hakkında tasvir ettiği gerçeğe uygun bir sonuca ulaşıyordu.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Roger GARAUDY, *Gerçeklik Açısından Picasso*, Hür Ya., İstanbul, 1966, ss.82-86.

<sup>30</sup> Zahir GÜVEMLİ, *Sanat Tarihi*, Varlık Ya., İstanbul, 1982, s.152.



Resim 66: Robert Delaunay, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay, 1912-13.



Resim 67: Franz Kupka, Fuge Etüdü.

#### 4. FÜTÜRİZM

Fütürizmin manifestosu ilki 22 Şubat 1909 tarihli Figaro gazetesinde çıktı. Ondan sonra da 3 Mart 1910'da, Torino'daki Chiarella tiyatrosunda üç bin kişinin önünde okundu. Figaro'da yayınlanan manifestoda şu sözler

vardı:”Poz vermiş bir modele bakarak resim yapmak; o resim ister çizgilerle, ister küre biçiminde, isterse kübik gösterilmiş olsun, anlamsız bir şeydir. İlan ediyoruz ki bir portre, modeline benzememelidir. Bir insan resmi yapmak için o insanın resmini yapmamak gerekir. On yıl için resimden çıplak figürü kaldırıyoruz.”

Francis Caico, “Ami des Peintres” (Ressamların Dostu) adlı kitabında şunları yazıyordu: “Önümde Fütüristlerin yayınladığı bir kitapçık var. Özetleyemeceğim kadar çok şey söylemişler. Ama, Fütüristlerin özenle uyguladığı dokuz kuralı alıyorum: “1-Her çeşit taklitçi biçimi hor görmeli, orijinal biçimleri yüceltmeli. 2-Rembrandt, Goya ve Rodin’in eserlerini kolayca harab etmeye yarayacak olan uyum ve zevk gibi lastikli kelime ve deyimlerin çıkarına karşı ayaklanmalı. 3-Sanat eleştirmenleri gereksiz hatta zararlıdır. 4-Sürat, humma, gurur ve çelikle fıkrıdayan hayatımızı anlatamayacak kadar fazla aşınmış olan her konuyu silip süpürmelidir. 5-Yenileri süngülemek istedikleri, deli ünvanını şeref madalyası saymalıdır. 6-Müzikte çok seslilik, şiirde serbest nazım neyse resimde de zıt renkleri kullanmak böyle bir varlık şartıdır. 7-Evrenin hareketi ve canlılığı resimde dinamik bir duyurma halinde verilmelidir. 8-Doğayı ifade tarzı herşeyden önce samimi ve eldeğmedik olmalıdır. 9-Hareket ve ışık cisimlerin maddiliğini tahrip eder.”

Fütürist ressam Carlo Carra (Resim 68) Kübistlerin gri tonlarını benimsiyordu. Umberto Boccioni ise, grubun kuramcısı olduğu halde, Picasso’nun gerçekçiliğini gözden kaçırmıyordu (Resim 69).

Fütüristlere göre herşey kımıldar, koşar, çabucak değişir. Hareket halindeki herşey, daha gözde bıraktığı etki algılanıncaya kadar çoğalır, biçimini değiştirir. Bu nedenle, koşan bir at dört değil, yirmi bacaklıdır ve bacaklarının hareketi de üçgen biçimindedir.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> GÜVEMLİ, ss.153-157.



Resim 68: Carlo Carrà, Penceredeki Kadın, 1912, 147x133 cm., Milano.



Resim 69: Umberto Boccioni, Ruh Durumları, 1911, 70x96 cm., New York.

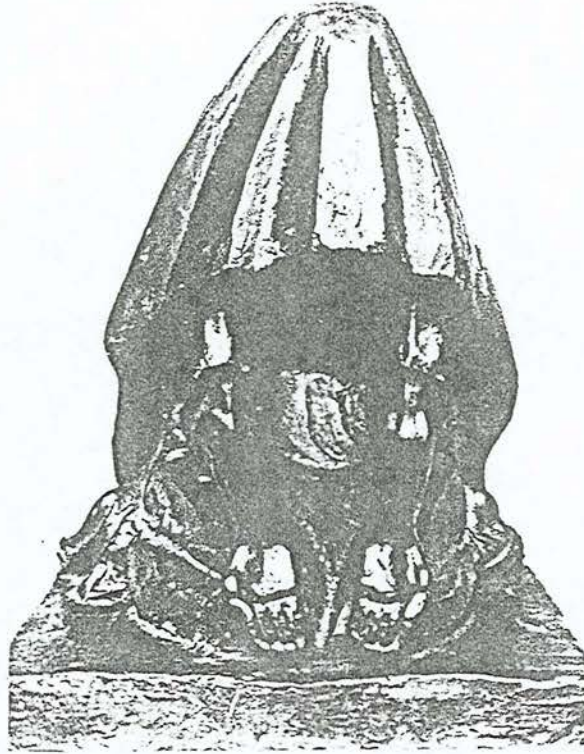
## 5. EKSPRESYONİZM

Bir tablo veya bir heykelde doğanın kopyasından başka bir şey görmeyen kimse için, yirminci yüzyıl sanatının gerçekte beden biçimsizliklerine aşırı ilgi göstermiş gibi görüldüğü gözardı edilemez. Ancak bu durumda doğanın taklidiyle uğraşmak yanlış olur. Kübist bir ressam, bir yüzü keskin kenarları olan geometrik planlara böldüğünde, onun amacı biçimleri analiz etmek ve düzenlemektir. Ekspresyonist bir ressam, bir vücudun bir organını çok uzun ve diğer organını çok kısa gösterdiğinde ifade etmeyi önemli gördüğü şeyleri yani düşüncelerini (genel olarak kötümser olan), hayat anlayışını belirtmek ister.<sup>32</sup> İfadeci sanatta seyirciyi şaşkırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildir. Karikatürçünün, insanın çirkinliğini gösterebilmesi, doğal bir şey sayılıyordu. Bu, onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, ülküselleştirme yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanılamıyordu. Fakat Munch, bir bunaltı çılgılığının güzel olmayacağını, yaşama yalnızca hoş yanından bakmanın ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü ifadeciler, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin pek dürüst birşey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustaların, örneğin bir Raffaello'nun, bir Correggio'nun sanatı, onlara sahte ve ikiyüzlü görünüyordu. Varolmanın acımasız olgularını, yoksullara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı. İfadeciler için, zerafet ve törpüleme kokan şeylerden şakınmak, kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların, gerçek ya da hayali, kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak, neredeyse bir namus belirtisi olmuştu.

İfadeci akım, kendine en uygun ortamı Almanya'da buldu. Burada, küçük anlamların öfke ve öç alma hırslarını kışkırtmayı başardı. 1933 yılında Naziler iktidara gelince, modern sanat yasa dışı ilan edildi ve akımın başlıca temsilcileri ya sürgüne gönderildi ya da çalışmaları yasaklandı. Bu yazgının

<sup>32</sup> Joseph-Emile MULLER, *Modern Sanat, Remzi Kitabevi Ya.*, İstanbul, 1993, s.129.

kurbanı, ifadeci heykeltci Ernst Barlach oldu. Barlach'ın "Acıyın!" adlı heykelinde (Resim 70) kadın dilencinin yaşlı ve kemikleri belli ellerinin yalın davranışında büyük bir ifade yoğunluğu vardır ve hiçbir şey dikkatimizi bu baskın konudan saptırmaz. Kadın başını bir mantoyla örtmüş ve saklı başın basitleştirilmiş biçimi, onun yürek paralayıcı çağrısının izlenimini içimizde daha bir vurgular. Rembrandt, Grünewald veya ifadecilerin en çok hayran kaldıkları "ilkel" yapıtlar konusunda olduğu gibi, burada da, yapıtın güzel veya çirkin diye nitelendirilmesi sorununun hiç önemi yoktur.



**Resim 70:** Barlach, "Acıyın!" Tahta Heykel, 1919, New York.

Şeylerin yalnızca hoş yanını görmeyi reddederek seyirciyi şaşkınlığa uğratan ressamlar arasında Oscar Kokoschka yer almaktadır. İlk yapıtları 1909 yılında Viyana'da sergilendiğinde büyük bir öfke dalgasına yol açtı. Oyun oynayan iki çocuk (Resim 71) bize, olağanüstü bir canlılık ve inandırıcılıkta görünüyor ama böyle bir tablonun niçin bunca karşıt duygu yarattığını anlamak zor değildir. Rubens (Resim 72), Velázquez (Resim 73),

Gainsborough (Resim 74) veya Reynolds (Resim 75) gibi büyük sanatçıların yaptıkları çocuk portrelerini görünce, kopan karşıtlığın nedenlerini kavırıyoruz. Gerçekte bir çocuk, bir tabloda güzel ve hoşnut görünmeliydi. Büyükler, çocukların acı ve bunaltılarını duymak istemiyorlardı. Ama Kokoschka bu alışılmış gerekliliklere boyun eğmek istemiyordu. Onun, bu çocuklara bakışındaki derin sevgi ve acımayı duyumsuyoruz. Kokoschka, bu çocukların düşünceli hallerini, düşteymiş gibi oluşlarını, hareketlerinin tuhafliğini ve gelişen vücutlarının uyumsuzluklarını yakalamasını bilmiştir. Sanatçı, bütün bunları belirtebilmek için, bilinen doğru çizim ürünlerinden yararlanamazdı. Ama onun yapıtı, özellikle bu alışılmış doğruluğun eksikliği nedeniyle, bu kadar gerçek ve yaşama yakındır.



**Resim 71:** Kokoschka, Oynayan Çocuklar, 1909, Duisburg.



Resim 72: Rubens, Bir Çocuk Başı, 1615, Liechtenstein Galeri.



Resim 73: Velasquez, İspanya Prensi Filip Prosper, 1660, Viyana.



Resim 74: Gainsborough, Miss Haverfield'in Portresi, 1780, Londra.



Resim 75: Reynolds, Miss Bowles ve Köpeğinin Portresi, 1775, Londra.

Barlach veya Kokoschka'nın sanatını deneysel olarak tanımlamak güçtür. Fakat ifadecilik kuramı, irdelendiğinde görülür ki, deneyciliği kuşkusuz cesaretlendiriyordu. Eğer sanatta önemli olanın, doğanın taklidi değil de, çizgi ve renklerin seçimi aracılığıyla duyguların ifade edilmesi olduğu doğruysa, konu dünyasından uzaklaşıp yalnızca tonların ve biçimlerin etkisine dayanarak sanatın daha katıksızlaşacağını ileri sürmek doğrudur.<sup>33</sup>

Diğer sanat biçimlerinde olduğu gibi, heykelde de ifadecilik, sınırları kesin olmayan bir terimdir. Ekspresyonizm ya zamanın genel havasının ürünü olarak görülür, ki bu durumda Archipenko'dan Picasso'ya ve Arp'dan Henry Moure'a değin tüm modern akımlar onun bir bölümünü oluştururlar, ya da kendini diğer akımlardan ayıran belirgin özelliklere sahip olarak görülür. Ekspresyonizm'le birlikte heykel sanatına içsel bir dinamizm aşılanmıştır. Heykel yalnız kendine özgü bir enerji ve ritm kazanmıştır. Bu sanat dalında bundan böyle hareket ve ritm egemen olacaktır.<sup>34</sup> Anlatımcı davranış ve dokunun duygusal etkileri doğrudan doğruya sanatçı ile esere bakan arasındaki duygusal iletişimin bir parçasıdır. Burada betimleme, hem gereksiz hem de istenmeyen bir özelliktir. Böylece yaygın bir akım olan Ekspresyonizm'de, 1950'den (ve Amerika'daki soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana Soyut Ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişti.

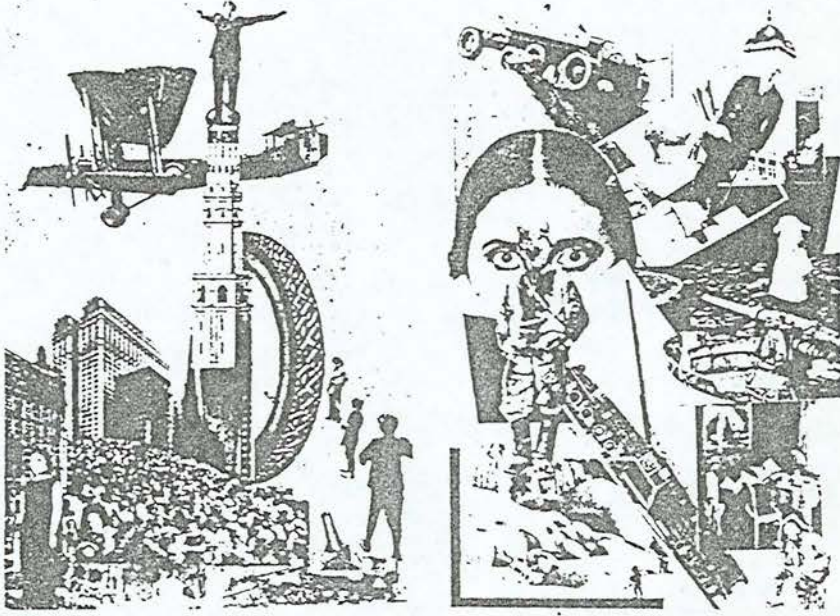
## 6. SÜPREMATİZM

1913 yılında, Kasimir Malevitch tarafından geometri düzenindeki soyut araştırmalara Süprematizm denmiştir. Gerek kendisi, gerek Rodchenko ve hatta Lissitzky, ayrı olmakla beraber bu tarzda resim yapıyorlardı.

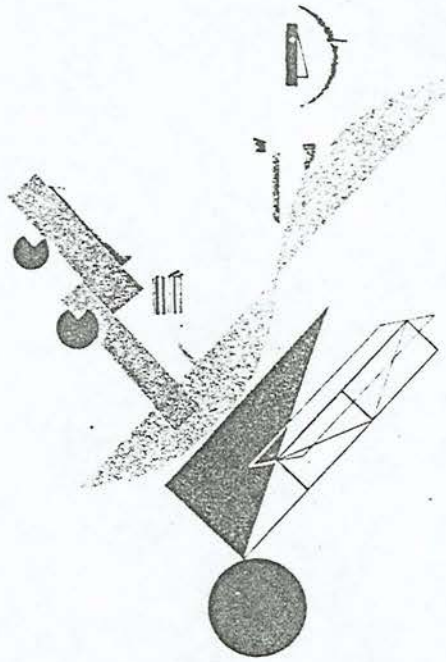
<sup>33</sup> GOMBRICH, ss.448-450.

<sup>34</sup> Lionel RICHARD, Ekspresyonizm, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1984, s.110.

Lissitzky'nin ve Rodchenko'nun resimleri Konstrüktivizm diye de anılır. Çünkü bunlar resimlerini yalnız pergel ve cetvelle yapmayı düşünüyorlar, bu yapı malzemesinin dışında, herhangi bir sanat görüşüne aykırı davranıyorlardı. (Resim 76, 77).



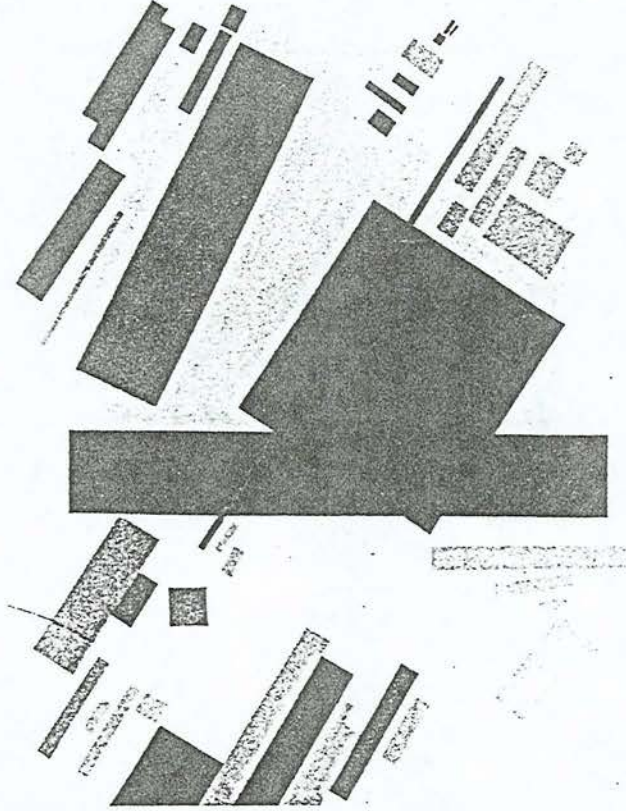
Resim 76: Alexandre Rodchenko, Pro Eto İçin Fotomontajlar, 1923.



Resim 77: El Lissitzky, Güneşe Karşı Zafer'den Çağdaş Gezgin, 1923.

Rodchenko “Siyah Üstüne Siyah” adını verdiği bir tablo sergilemişti. Malevitch buna beyaz zemin üzerinde beyaz kareden oluşan bir resimle karşılık verdi. İşte 1913 yılında yapılan bu “Beyaz Kare”den itibaren Süprematizm kurulmuş oldu. Bununla beraber bu görüşü açıklayan manifesto 1915’ten önce yayınlanmadı.<sup>35</sup>

Kasimir Malevitch’e göre de kendinde bir nesneyi betimleme endişesi ile sanatın hiçbir ilişkisi yoktur. Resimdeki renkler ve biçimler yalnızca duygular üzerine oturmalıdır. Malevitch, bu görüşün gereği olarak kendisine kadarki sanat üzerine tasaların tümünü reddeder. Konu, renk ve biçimle ilgili eski uğraşların hepsinin terkedilmesi gerektiğini savunur.<sup>36</sup>



**Resim 78:** Kasimir Malevitch, Süprematist Resim, 1916.

<sup>35</sup> GÜVEMLİ, s.171.

<sup>36</sup> Veysel GÜNAY, Resim, Yaygın Yükseköğretim Kurumu Ya., Ankara, 1977, s.120.

## 7. KONSTRÜKTİVİZM

Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim 1910'larda Kübizm'le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyordu. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstrüktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran arayışları ve Maleviç'in nesnesiz-sanat deneyimleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır. Konstrüktivistler, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler ve yeni sanatın insanlığa bu yolu açacağına inanıyorlardı.

Konstrüktivist sanatçıların elinden çıkan yapıtların pek çoğu teknik resim niteliği taşır. Doesburg'un düşün-biçimleri diye adlandırdığı bu yapıtlar, ileride gerçekleştirilecek olan bazı tasarıları veriyordu. Bütün soyut sanat yapıtları için bu söylenemez. Soyut sanatçıların bir çoğu için sanat yapıtı bir düşün-biçimi değil, bir düşün-objesiydi. Bir tasarı değil somut bir objeydi.<sup>37</sup>

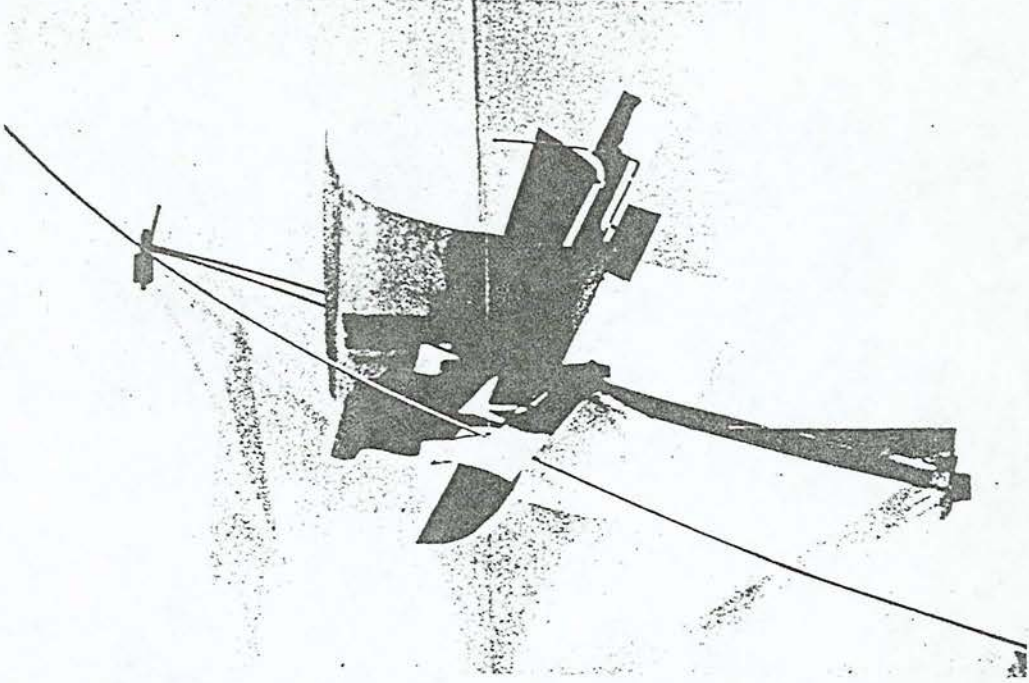
1913'te Rus ressamı Tatlin, Paris'te Picasso ile görüşmüştü. Picasso, 1912 ile 1914 arasında bazıları ağırbaşlı bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak birçok Konstrüktivist heykelle, Bireşimsel (sentetik) Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştı. Tatlin'in görmüş olabileceği yapıtlar arasında Picasso'nun belki de 1912'de tabaka metal ve telden yaptığı Gitar (Resim 141) da vardı. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve yine de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondu. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu.

<sup>37</sup> Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1991, ss.9-79.

Picasso'nun taş ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp, daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi -resimde de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum- günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi -Picasso örneğinin ilk adımının atılmasına yol açan bir esin kaynağı olması dışında- apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür.

Tatlin'in kendi yaptığı ilk kabartmalar, değişik malzemelerin bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bunlar cansız doğa yapıtlarını andırıyordu. Tatlin 1915 yılına vardığında, bazıları odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanır duygusu veren tümüyle soyut, metal heykeller yapıyordu. Bunların biçimleri Bireşimsel Kübizm'i çağrıştırıyor fakat ne cansız doğa motiflerini, ne de herhangi aşkın, yüce bir anlamın izlerini taşıyordu.

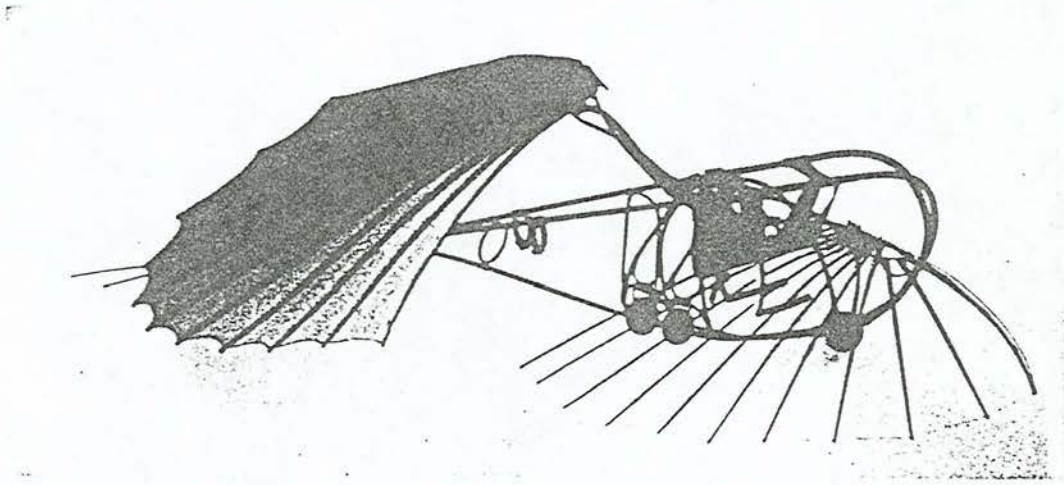
Tatlin kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak Konstrüktivizmin gerçekliğine önem vermişti. Alçak kabartmaların resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra varlığını boşlukta duyuran ve metal levha, çubuk ve tel gibi malzemeyle yapılan "Karşıt Kabartmalar"a geçmiştir (Resim 79). 1920'lerde Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, bu türden işleri bile günün gerekleri için yetersiz -gerçekliğe dolaysız değil de, eğretilmeli bir yaklaşım- saydılar. Sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine karar verdiler. Çıraklarına malzemenin ne olduğunu ve nasıl kullanılacağını öğretebilecekleri gibi, kendilerinin de fabrikalara giderek yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar gerçekleştirebileceklerini anladılar.



**Resim 79:** Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartmalar, 1915, Demir, Çinko ve Alüminyum, 78x152x76 cm., Londra, Annelly Juda Fine Art.

Tatlin'in yaptığı birçok şey arasında, ucuz bir sobayla kışlık giysilerin ilk tasarım örnekleri de vardı. Tatlin'in derslerinde de, örneğin bir bebeğin porselen şişesi, eğri arkalıklı bir sandalye, bir traktörünkine benzeyen oturma yeri gibi günlük hayatta kullanılan nesnelerin yapımına önem verdiğini biliyoruz. Bu tasarımların göze çarpan özelliği, aynı yıllarda, -1920'lerin sonuna doğru- batı dünyasındaki yeni tasarımlar gibi geometrik biçimler kullanarak, modern bir etki sağlamayı amaçlamamalarıydı. Bunun yerine tasarım, nesnenin amacı ve kullanılan malzemenin olanaklarıyla belirleniyordu. Şişe küçük bir meme gibiydi, çocuk meme başına benzeyen bir delikten süt emiyordu, şişe de kolayca tutulabiliyor ya da düz bir yere bırakılabiliyordu. 1929-1931 yılları arasında Tatlin, insan gücüyle çalışan ve bir gün insanların bisiklet gibi sahip olabileceklerini umduğu bir uçan makine geliştirmeye çalışıyordu. Bir operatörle pilotun danışmanlığında, eğri tahta, balina kemiği,

ipek ve başka malzemeler kullanarak bir araç yaptı (Resim 80). Bu araç, içine yatan insanın dirseklerini ve kollarını kaldırıp indirilmesiyle kanat çırparak hareket edecekti. Tatlin modernizmin üslup kaygısından burada da kurtulmuş, aracını insan vücudunun organik yapısına, kemiklere ve adalelere bakarak tasarlamıştı. Tümüyle işlevselliğe dayanan bu program, aynı zamanda insanın eskiden beri düşlediği uçuş olasılığını, hareket, özgürlük ve ruhsal özlemlerini de yansıtıyordu. Tatlin'e göre makine gücüyle sağlanacak bir uçuş, böyle bir düşü gerçekleştirilmekten çok, yok edecekti.



**Resim 80:** Vladimir Tatlin, Letatlin, Tahta, İpek, Balina Kemiği, Mantar, Bilye, Stockholm Modern Müze.

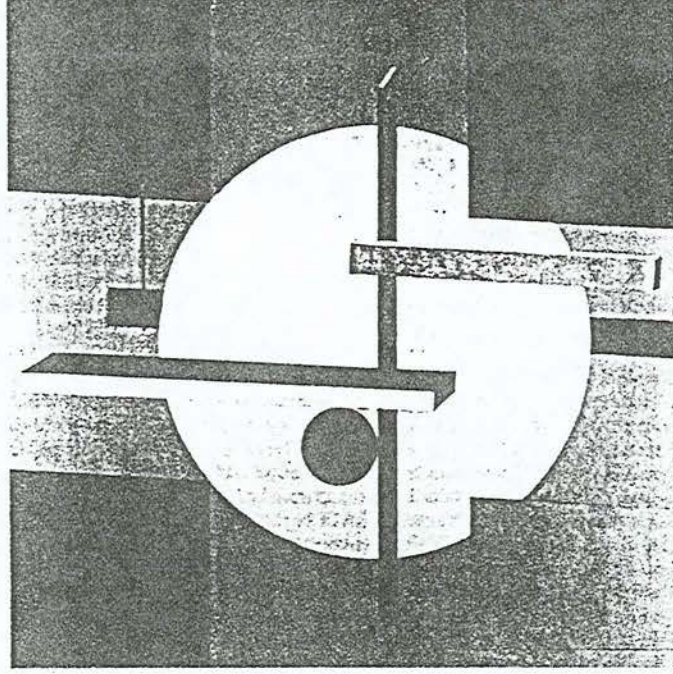
Uluslararası bir akım olarak Konstrüktivizm, sanatın sınırları içinde kalan bir gelişmeydi. Konstrüktivizm, genellikle yalın geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanan heykelciliğin bir kolu sayılır. Bu akım Batıda, daha çok orada çalışan Rus sanatçıların etkisiyle, gizliden gizliye 1920'lerde ve 1930'larda yayılmıştı. Bunlardan bir çoğu 1920'lerde orta Avrupa'da çalışan sanatçılardı. Örneğin Naum Gabo Rusya'dan 1922'de ayrılmış ve 1932'ye kadar Berlin'de yaşamıştı. İlk tek kişisel sergisini de

“Konstrüktivist Heykel” başlığıyla 1930’da Kestner Gesellschaft galerisinde açtı.

Konstrüktivizm’le ilişkili Van Doesburg’un resimleri Malevich’in dinsel özellikler taşıyan ikonlarının dindışı benzerleri gibi görünür. Diğer bir sanatçı Lissitzky ise bunları “resimle mimarlığın bir alış-veriş durağı” olarak tanımlamıştır. Yolculukla ilgili bu benzetme, iki sanatçının biçimsel buluşları iki değişik tarzda kavradıklarını gösterir.

Van Doesburg için de, Lissitzky için de resim ve öbür sanat yapıtları, amaçlarını açıklamanın yollarından yalnız biriydi. Her ikisi de yetkin bireysel yapıtlar yaratacak yetenekte olmakla birlikte, onların yapıtlarının her birinde bir savaşımın parçası olduğu izlenimini ediniriz. Bu iki sanatçının da amacı; sanatçı ya da herhangi başka bir alanın uzmanı olarak parlamak değil, genel olarak sanata ve kültüre yeni bir yön vermektir. Lissitzky 1932’de yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: “Her ikisi de yetkin bireysel yapıtlar yaratacak yetenekte olmakla birlikte, onların yapıtlarının her birinde bir savaşımın parçası olduğu izlenimini ediniriz. Bu iki sanatçının da amacı; sanatçı ya da herhangi başka bir alanın uzmanı olarak parlamak değil, genel olarak sanata ve kültüre yeni bir yön vermektir. Lissitzky 1932’de yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: “Her yapıtım gözleri üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğruna bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı.” Bu doğrultuda en önemli kılavuz kuşkusuz teknolojiydi fakat Lissitzky’nin teknoloji anlayışı meslektaşlarınınkinden çok daha derinde ve basit makine ve köprü düşlerini aşıyordu. 1928’de sanatının bir süredir önerdiği ilkeleri şöyle özetledi: “Benim beşiğimi buhar makinesi sağlamıştır. Buhar makinesi artık fosili bulunan büyük deniz canavarının sınıfına girmiştir. Makinelerin artık iç organlarla dolu koca karınları yoktur. Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolu kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir. Yerçekimi

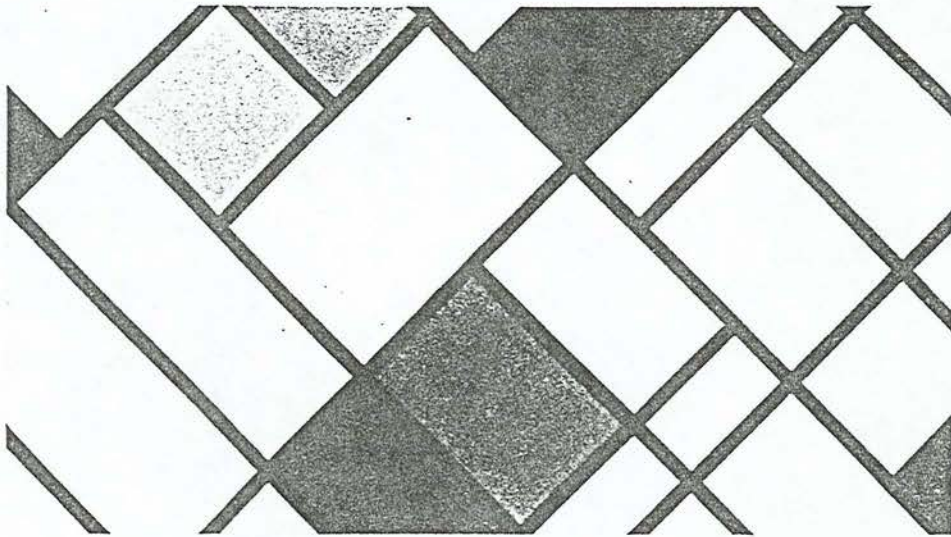
ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır.” Lissitzky’nin görüşü ve sanatı karışık, gücünü maddi dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de hesaba katan modern görüşlerin metafizik özelliklerinden de esinlenen bir fizik dünyasının haberciliğini yapıyordu.



**Resim 81:** El Lissitzky, Provn R.V. N.2., 1923, Tuval üzerine suluboya ve gümüş boya, 100x100 cm., Hannover Sanat Müzesi.

Sağlam fakat maddeden arınmış bir görünümü olan Provn resimleri (Resim 81) onun yukarıdaki görüşünü yansıtıyordu. (“Provn”, ‘yeni sanat için’ anlamına gelen ve birtakım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktür.) Mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, Malevich’in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri bu resimde belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılsama önlenmiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibidirler.

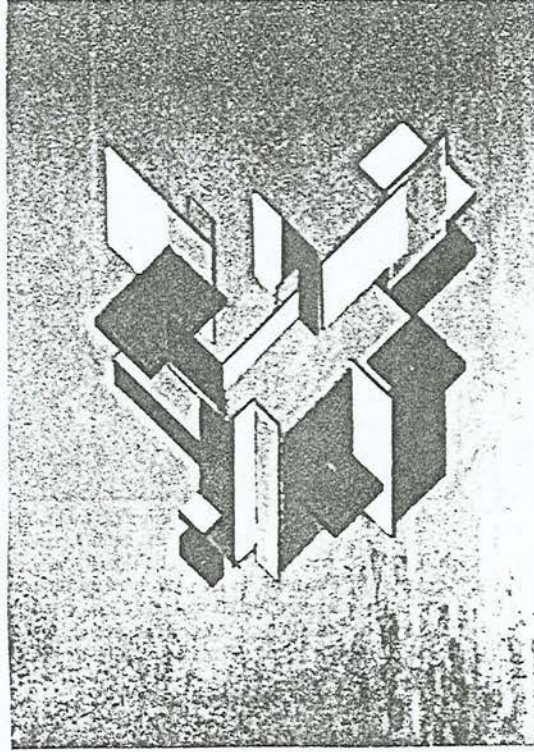
Van Doesburg'un 1924-1925 yıllarındaki resimleri, Mondrian etkisi altındaki ilk döneminin dikey-yatay formülünü bir yana bırakmıştı. Lissitzky'nin tekisi altında kalan Van Doesburg artık daha dinamik, daha coşkun bir düzenleme peşindeydi. Lissitzky'nin yapıtlarının aksine, onun resimleri köşegen ızgara biçimlerinin, tuvalin kenarlarıyla kesiştiği ve tuvalin bütün yüzeyini kaplayan kompozisyonlardı. Bu Karşıt-Kompozisyonlar'la Lissitzky'nin Provn'ları arasında Van Doesburg dikdörtgen düzlemlerle, aksonometrik bir boşluk içinde bir çeşit soyut mimarlık deneylerine girişti.



**Resim 82:** Theo Van Doesburg, Uyumsuzlar XVI'nın Karşıt Kompozisyonu, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 100x180 cm., Gemeentemuseum.

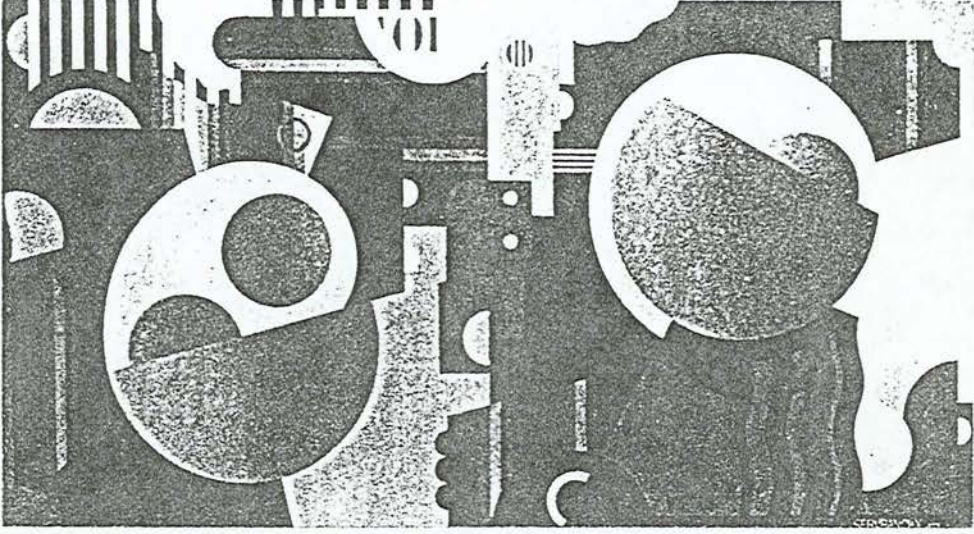
1922'de Van Doesburg'la Lissitzky Düsseldorf'ta İlerici Sanatçılar Kongresi'nin düzenlenmesine yardım etmişlerdi. Oradaki tartışmalarda ikisi de Konstrüktivist sanatla ilgili görüşlerini, modern sanatın açık-seçik olmayan tutumlarına karşı savundular. De Stijl grubunun bireyciliğe karşı saf ifadeyi, evrensel biçimlerin doğanın geçici ve koşula göre değişen biçimlerini değil de, insan ruhunun temsil ettiği görüşünü benimseyen öğretisi, artık kesinlikle bilim ve teknolojiyle birlikte düşünülüyordu. Bunun ilk sonucu bir Uluslararası Konstrüktivist Sanat Grubu'nun, Lissitzky ve Van Doesburg önderliğinde

kurulması oldu. Yayımladıkları bildiride Van Doesburg'un şu sözleri yer alıyordu: "Biz bugün -makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler- yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kompozisyonun ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirlediğini görüyoruz." Bu yeni sanat için yeni bir sözcük bulundu: "Elemantarizm". Bu deyim büyük bir olasılıkla, Malevich'in resimsel biçimleri için kullandığı 'element' (öge) sözcüğünden kaynaklanmaktaydı. Aslında bu deyim 19. yüzyıldaki kimya terimlerine kadar uzanıyordu. Daha ayrıntılı tanımlara geçmeden bile Elemantarizm ve Elemantarist kavramları, uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri biraraya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını ileri sürer. Bu anlayış, aynı zamanda sınırlı geometrik biçimlerle birincil renkleri evrensel bir dil sayar ve incelikli karmaşıklıkları reddeder. Bu özellik ise Elemantarist sanatla Léger'nin ve Paris'teki diğer etkili çevrenin sanatını birbirinden ayırır.

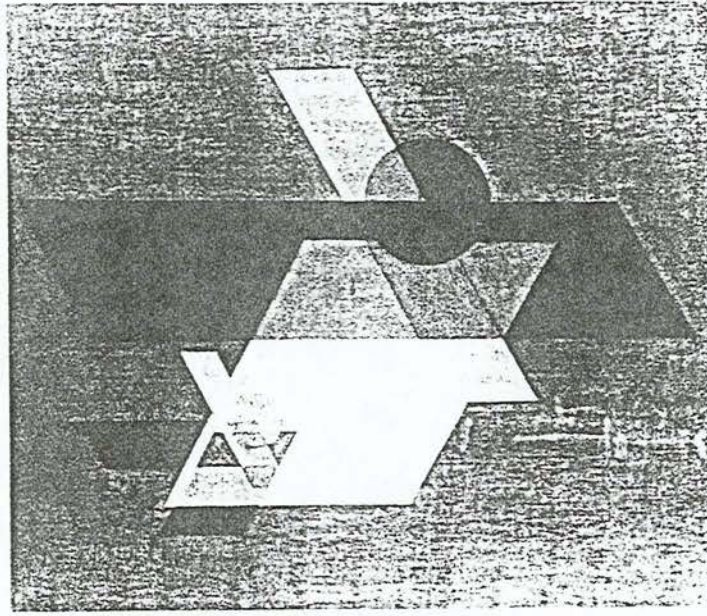


**Resim 83:** Theo Van Doesburg, Karşıt Kompozisyon, 1923, Kağıt üzerine kollotip ve guaj, 57x57 cm., Detay, özel koleksiyon.

Belçikalı ressam Servranckx'ın "Opus 47" tablosu (Resim 84) ile Macar ressamı Moholy-Nagy'nın A II tablosunu (Resim 85) karşılaştırdığımızda, bu ayırım daha da açıklık kazanır. Servranckx, yapıtları soyut sanatın karşıt eğilimlerinden değişik uyarılara kolayca tepki gösteren bir öncüydü.



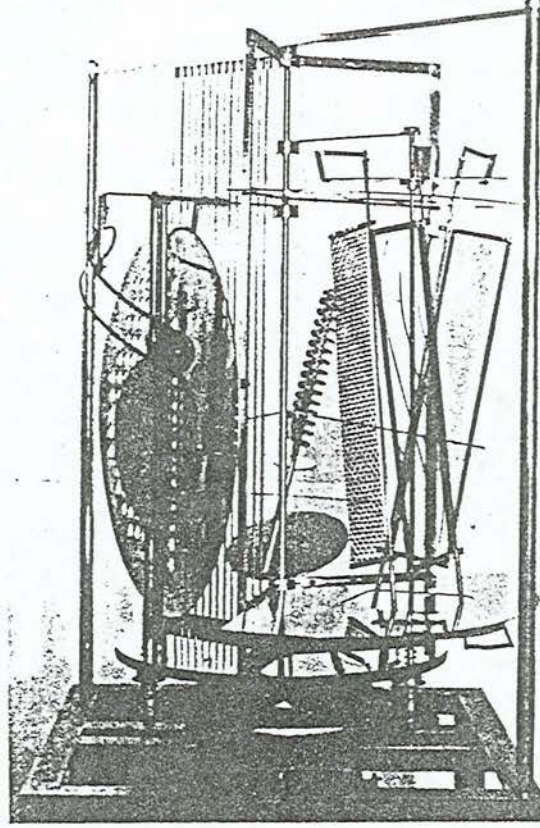
**Resim 84:** Victor Servranckx, Opus 47, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 43x210 cm. Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi.



**Resim 85:** Lazslo Moholy-Nagy, A II., 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 113x134 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi.

Opus 47, sanatçının 1922 ile 1924 arasında yaptığı makine biçimlerine yer veren bir dizi çarpıcı kompozisyonun içinden biridir. Çoğunlukla gri tonların kullanıldığı bu resim, yararlandığı makine biçimleriyle Léger'nin yapıtlarını çağrıştırır fakat dinamizmden çok bir denge havası yaratır. Kullandığı malzeme kaynağını kesin, metalik bir alçak kabartma tekniğiyle hissetirir. Moholy'nin yapıtı ise böyle bir yoruma açık değildir. Burada yarı saydam düzlemler, belirsiz bir boşlukta durmaktadır. Paralelkenar ve daire biçimindeki bu düzlemleri biz, biri o yana, diğeri bu yana yatmış dikdörtgenler olarak görürüz. Provn'larda olduğu gibi bunlarında boyutlarını ve uzay içindeki yerlerini belirlemek olanaksızdır. Moholy'nin kendine özgü saydamlık oyunları nedeniyle de bu düzlemlerin birbirine göre konumları konusunda ilk bakışta yanıldığımızı bile düşünebiliriz. Moholy de daha önce modern dünyadaki teknik harikaları yücelten -demiryolları, elektrik vb. konularda- resimler yapmıştı. Sonra, 1921'de bir tabelacıya telefonla bilgi vererek üç değişik boyutta bir dizi resim yaptırdı. Bu da yeni sanatın kişisel üslup ve ustalıkla hiçbir ilgisi olmadığını gösteriyordu. O yıllarda henüz az raslanır bir araç olan telefonun kullanılması, tasarlamayla uygulama arasında bir mesafe koyarak, olaya romantik bir boyut kazandırıyordu. 1922'de ve daha sonra yaptığı resimlerde bu davranışlara gerek duymadı. Bugün geriye baktığımızda, Moholy'nin yapıtlarının en büyük özelliğinin ışık tutkusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellik onun aslında çok değişik türdeki yapıtlarına bir bütünlük verir. Moholy, fotoğraf kağıdına, araya negatif yerine bu kağıdın üstüne çeşitli nesnelere koyup ışığa tutarak elde edilen ve fotogram denilen baskının da ilk uygulayıcılarından biridir. Moholy'nin 1926'dan sonra yaptığı resimlerin pek çoğu düz ya da girintili değişik plastik maddeler üzerine yapılmış, böylece ışığın nesne üzerindeki fiziksel boşluklara ulaşması sağlanmıştı. Kendisinin en ünlü yapıtı, birkaç yılda geliştirip 1930'da sergilediği kinetik bir heykeldi (Resim 86). Bugün Işık-

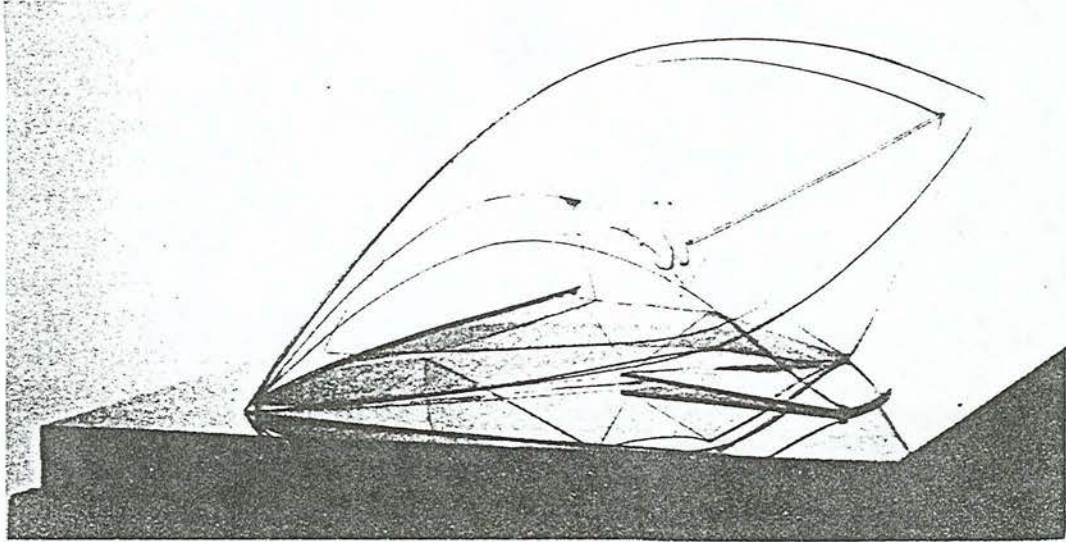
Uzay Modülatörü diye bilinen bu yapının ilk adı “Işık Donatımı”ydı. Çelik, cam, plastik ve tahta malzemeden oluşan bu motorlu yapıtı, sadece mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösteri aracı olarak görmek gerekir.



**Resim 86:** Lazslo Moholy-Nagy, Işık-Uzay Modülatörü, 1923-30, Çelik, plastik, tahta ve cam, yüksekliği 151 cm., Cambridge, Busch-Reisinger Müzesi.

Konstrüktivist sanatçılardan bir diğeri olan Gabo, Malevich'in sanatın bağımsız bir etkinlik olduğu görüşünü paylaşıyordu. O da, Lissitzky gibi sanata mühendislik öğreniminden geçerek gelmişti. Gabu'nun ilk heykelleri demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başları (büst) betimliyordu. Bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içindeydi, iç ve dış uzayı da birbirinden ayırmıyordu. Gabo bir süre sonra hayatını saf heykel biçimleri üzerinde çalışmaya adadı. Bu biçimlerden çoğu, büyük ölçekli anıt olarak

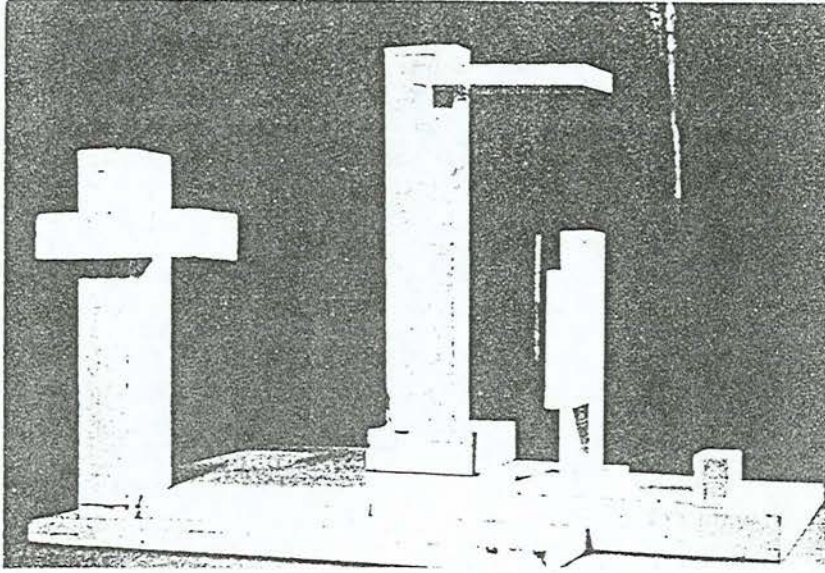
uygulanabilirdi. Gabo 1920’de elektrik gücüyle hareket eden kinetik bir heykel yapmış fakat bunu sınırlı bir teknik olarak görmüştü. Hayatı yalnız uzay ve zamanın biçimlendirdiği yolundaki duyarlılığı, onun hareket kavramıyla ilgilenmesine yol açtı. Gabo’nun 1920’lerdeki kendine özgü heykelleri, çoğu biçimsel bir çekirdekten bir bitki gibi açılan ya da bir fıskiye gibi yükselen saydam malzeme kullanılarak yapılmış heykellerdi (Resim 87). Genellikle ince bir yapıları olan bu heykeller, somut varlıklarıyla değil de, ışığı yansıtışlarıyla göze çarpıyorlardı. Büyük evrenin ve onu yöneten güçlerin küçük birer örneği, bir eğretilmesi olan bu yapıtlarında daha özel bir simgecilik aramamız gerektiğini Gabo bize hatırlatmıştır.



**Resim 87:** Naum Gabo, Sarmal Konu, 1941, Plastik, 14x24x24 cm., Londra, Tate Galerisi.

Konstrüktivist heykel geleneğini ayakta tutan, herşeyden önce Gabo’nun çabasıydı. Bu arada De Stijl grubu da soyut Konstrüktivist heykeller yapan Vantongerlov ile bu geleneği sürdürüyordu. Vongergerlov’nun matematik formüllere göre basit geometrik biçimlerden

oluşturduğu heykeller (Resim 88), Konstrüktivizmden çok Elemtarizmi anımsatmakla birlikte, kuramsal düzeyde bu iki sanat anlayışı arasında kesin bir ayırım bulmak zordur.



**Resim 88:** Georges Vantongerloo, Grup  $y = ax^2 + bx + c$ , 1931, Griye boyalı tahta, 67x53x51 cm.

Mühendislik öğrenimi gören Gabo, sezgisel olarak çalışırken, sanat eğitimi gören Vantongerloo sanatında matematik bir temele dayanıyordu. Konstrüktivizm ise her iki yaklaşımdan yararlanıyordu. Yenilikçi sanatın orta Avrupa'da yasaklanması üzerine bir akım olmaktan çok, bir toparlanma çağrısı olan Elemtarizm de sahneden çekildi. 1930'larda bu anlayış geometrik soyutlama olarak İngiltere'de ve Amerika'da kök saldı ve kendisine karşı çıkan eğilimlerin çoğundan daha uzun ömürlü oldu. Konstrüktivist/ Elemtarist geleneğin özel öneminin kaynağı (Ekspresyonizmle Sürrealizmin uzlaşmaz saydığı) şiirle akılcılığı tam soyutlukla (geometriyi, sayıları vb. verileri temel alan bir anlayışla) bir çeşit gerçekçiliği birleştiren bir sanat anlayışında direktmesiydi. Buradaki gerçekçilik kavramı, kullanılan malzemenin gerçekliğiyle ilgili bir gerçeklik olarak anlaşılmalıdır. Bunlar plastik ve

alüminyum gibi endüstriyel malzemeler de olabilirler, tahta ve boya gibi daha önceden de kullanılan malzemeler de. Ama bunlar hiçbir zaman kendilerinden başka birşeyin simgesi olamazlar. Konstrüktivist sanat yapıtları için kullanılan teknik de, bir anlamda akılcı ve yararlı yaratıcılığın etkinlik örneği olarak karşımıza çıkar.<sup>38</sup>

## 8. NEO-PLASTİZM

Neo-plastizm anlayışı, Piet Mondrian tarafından Kübizm'den yararlanılarak bulunan bir görüş olup, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat akımıdır. Mondrian, erken gelişimi içinde Doğacılık'ı, İzlenimcilik'i ve Simgeci akımı izledikten sonra 1910'da Paris'te Kübizm'i tanımıştı. Kübizm'in inceleme ve çözümlenmesi, onu, doğayı kopya eden resim anlayışından ayırdı. Mondrian'ın kübik anlayıştaki resimleri 1911 ve 1914 arasında yapılmışlardır. Bu resimlerde ağaç ve evler resimlenmiştir ve Picasso'dan çok Jacques Villon'u anımsatırlar (Resim 89). Bu resimlerde eşyalar, çeşitli yönlerden bakılarak resimlenmemiştir. Bundan dolayı, doğaya daha yakın bir etki yaparlar. Bununla birlikte Mondrian'ın tüm amacı, doğayı resimden atmaktı. Sanat, ona göre, doğadan egemen bir dünya idi. 1917'de yazdığı bir yazısında şöyle diyordu: "Artistlerle ilişkili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen kanunlar, doğanın gizli kanunlarıdır ve sanatın kendine özgü tarzları ile devam ederler. Bu kanunların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur. Fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına karşıt durumunda bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısı ile aynı şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren kanun, esaslı bir öneme sahiptir.

<sup>38</sup> LYNTON, ss.104-124.

Resim yaparken, elverdiğince saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını, gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi dış görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız hayatın anlatımıdır. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçek”tir.

“Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım. İçgüdüsel olarak duymaya başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi.” Mondrian yazısına şöyle devam ediyor: “Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği, ikincisi: Saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey ve yatay hatlardan ibaret kalıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler birbirinden ayrık ve serbest şekiller meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim.

Doğanın inanılmaz büyüklüğü karşısında etki altında kalmış, onun yaygınlığını, sakinliğini ve birliğini tekrar anlatabilmek istiyorum. Aynı zamanda doğanın görünebilen yaygınlığının, yine onun sınırlaması olduğunu tamamen biliyordum. Dikey ve yatay çizgiler, birbirine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve herşeye hakimdirler. Onların çok yönlü etkileri hayatı yok eder. Her çeşit özelliği olan doğanın görünüş dengesinin, kendi karşıt kuvvetleri üzerine dayandığını anladım. Bu anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu sezdim. Doğa, oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte herşey oylumdur. Bizim boş oylum olarak baktığımız biçim de bunun

gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Zıtlıklarda beliren doğa birliği şudur: Biçim, sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat, oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini yaratmakla zorunludur.

Bu prensipler benim çalışmalarım ile geliştiler. İlk resimlerimde oylum daima arka planda idi. Biçimleri tayin etmeğe başladım: Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular. Daha hâlâ bunlar bir arka plana ait dağınık biçimler halinde görünüyordular ve renkleri hâlâ kirli idi. Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Mekan beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi ya da sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yatayların bütün kompozisyona dağıtılması ile aynı öneme sahipti. Dörtgenler, bütün önemli biçimler gibi birbirine sıkıştıklarından, kompozisyon düzeniyle tarafsız bir duruma getirilmeleri gerekir. Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiçbir zaman amaç değildirler. Onlar, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerden olan zıtlık bunları ayırdetmeyi sağlar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birbirini diğeri ile kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş değil, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuç, düşünülmeden, daha kuvvetli, dinamik bir anlatıma sahip oldu. Ben burada tekrar biçimin bütün özelliklerinin atılmasını kastetmedim ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yol açtı.

Birlik, zıtlıkların aynı değerde oluşları ile sağlanınca, açık ve kuvvetli bir biçimde ifade edilmesinin gerçekleştiğini hissettim. Zamanımızın düşüncesi ile

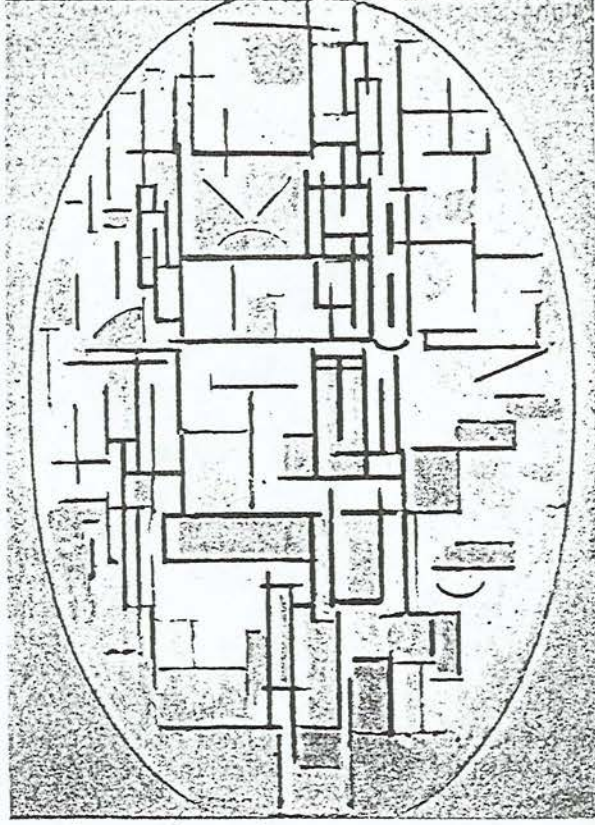
uyumlu olarak, bu birliğin, geçmişin sanatında bir kez bile var olmamış olan daha gerçekçi bir yolda yaratılacağını anladım. Benim biçimlendirme konusunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım; her önemli biçimden vazgeçmek o biçime ulaşmak için biricik temel olduğudur.

1915 yılında Hollandalı bir ressam ve yazar olan Theo Van Doesburg buna benzer denemeler yapıyordu. Beraberce bir sanatçılar ve mimarlar derneği kurduk: “Stijl-Grubu”. Doesburg’un yayınladığı aynı adı taşıyan dergi aracılığıyla bu grup bütün Avrupa’ya yayılan bir etki yaptı. Biz sanatımıza “Yeni Biçim Verme” ya da “Neo-Plastizm” adını verdik. O sıralarda, Almanya ve Rusya’da Malewitsch, Lissitzky, Pevsner, Gabo’nun kurduğu “Konstrüktivizm” doğdu. Sonraları Konstrüktivizm Paris’te devam etti ve Londra’da Neo-Plastizm ile aynı anlamda anlaşıldı. Buna rağmen görüşler arasında bazı farklılıklar vardır.

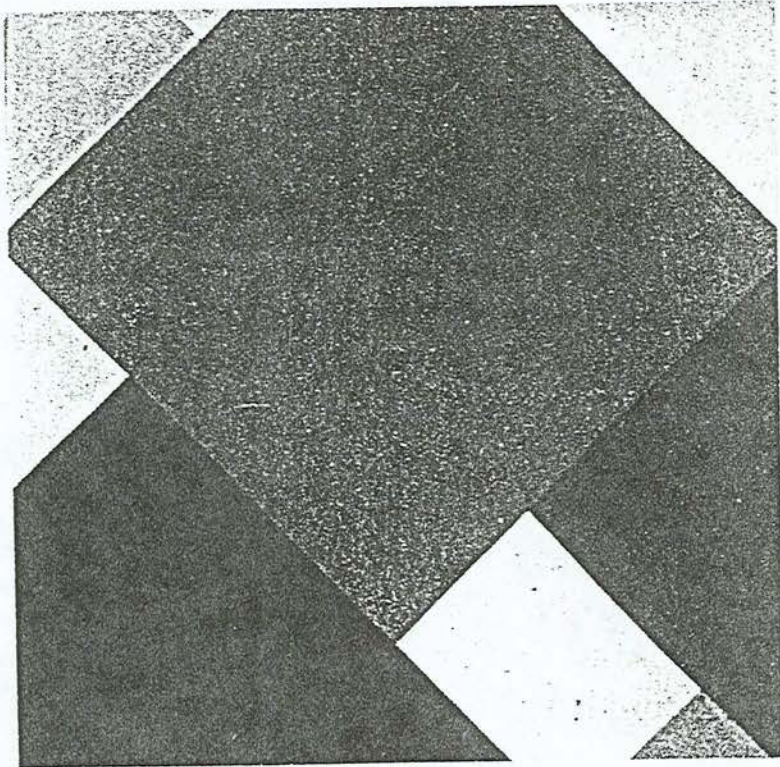
Mimarlık ve endüstri bizim etkimiz altında kaldığı halde, resim ile heykele etkimiz az oldu. Ressam ve heykelticilerin korkusu, neo-plastizmin onları dekorasyona sürükleyeceği idi. Gerçekte bu korku için Neo-Plastizm’de, diğer sanatlardakinden daha çok bir neden varolmamıştır. Bütün sanat, eğer ifade derinliğinden yoksun ise “dekorasyon” olur. Resim ve heykel de eklektizmden (seçmecilik) sakınılması gerekir.”

Yukarıda Mondrian’ın yazılarından alınan parçalar, onun sanatı ile ne demek istediğini anlatmaktadır. Mondrian’ın resimleri meditasyon olaylarının sonuçlarıdır. Onun resimleri, düşünen bir seyirci ister. Yalnız böyle bir seyirciye resimlerinin evrensel uyumu kendini duyurur. Stijl grubundaki diğer üyeler, Mondrian’ın biçim sistemini zenginleştirmek istiyorlardı. Bu yönde Theo Van Doesburg’da geliyordu. Onun keşfettiği üslup biçimlemesine “Elementerizm” deniyordu. Theo van Doesburg ile Stijl fikirleri, Bauhaus’a da girdi.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> TURANI, ss.525-528.



Resim 89: Piet Mondrian, Oval Şekilde Renkli Düzlemler, Yaklaşık 1914.

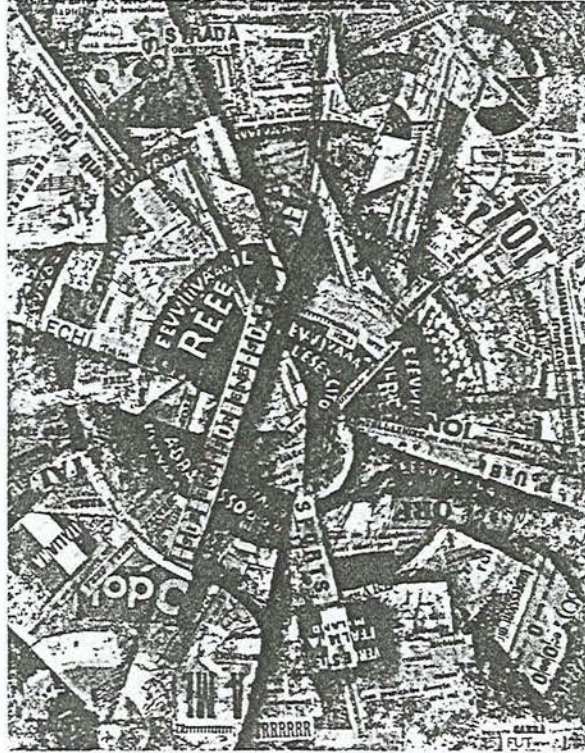


Resim 90: Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon V.

## 9. DADAİZM

1916'da Zürih'de bir grup sanatçı Cabaret Voltaire'i kurmuşlar ve Dada adını verdikleri sanat hareketini başlatmışlardır. Bu ad sözlüğün rastgele açılan bir sayfasında anlam aranmaksızın, bulunan bir söze göre (Dada çocuk dilinde at demektir) aynı ölçüde anlamsız olan sanat hareketine ad olarak verilmiştir.

Dada Anti-Art ve yıkıcı bir sanat hareketidir. İdeolojik, filozofik ve moral oluş nedenleri vardır. Birinci Dünya Savaşı süresince ve sonra, yenen ve yenik düşen ülkelerde doğan köklü değerler bunalımının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Savaş süresince, modern denilen uygarlığın bütün kurulu değerlerine karşı duyulan tiksinti ve bunun sonucu oluşan anlamsız yaşam çöküntüsü sanata da tümüyle yansımıştır. Dada neden, niçin sorularına yanıt bulamayan negatif bir yaşam kavramıdır.<sup>40</sup>



Resim 91: Carlo Carrá, Manifestazione, Interventista, 1914.

<sup>40</sup> KINAY, s.284.

Zürih'te başlayarak kısa zamanda ABD'ye yayıldıktan sonra 1923'te dağılan Dada hareketine sayısız sanatçı katılıyordu. 20.yüzyılın ikinci yarısında Dada, sanat çevrelerinin yeniden ilgisini çekiyor ve belgeler toplanıyordu (Yeni Dada). Kuşkusuz Dada pek çok şeyi yıkmak istiyordu. Geçmişle hesaplaşma ve gelenekleri tasfiye, endüstri-çağı sanatının çıkış noktasıydı. Dada bu temizlik hareketini halk kesimine indirmiştir.<sup>41</sup>

## 10. BAUHAUS VE SANATÇILARI

Almanya'da 1919 yılında endüstriyel olan bayağı fabrika eşyasına, el sanatlarının yaratıcı biçimlerini vermenin gereksinimi duyulmaya başlamıştı. Aslında el sanatlarının gittikçe azalması ile tehlikeye düşen biçim tasası, yeni olanakların araştırılmasını gerekli kılıyordu. Bauhaus bu kuşkuları kendine amaç edinen okuldur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hemen hemen bütün Avrupa'yı kaplayan doğa bilimine önem veren akım yanında, modern sanatın doğaya bağlı olmayan eğilimi, Fransa'da Sentetik Kübizm'de, Almanya'da "Der Blaue Reiter" ve Stuttgart'da "Hölzel Schule"de "Stijl Grubu"nda ve Rusya'da "Konstrüktivizm"de kendini gösterdi. Bütün bu soyut sanat akımlarını, dışavurumcu (ekspresif) ve herşeyden önce konstrüktivist yönleri bir öğretim topluluğu içinde biraraya getirmek Bauhaus'a ait olmuştur.

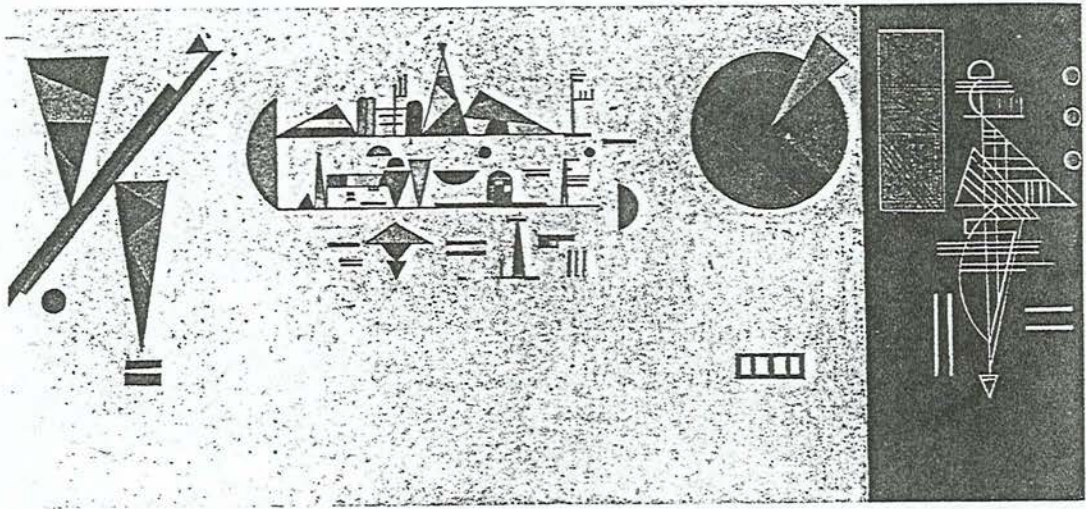
Walter Gropius, Bauhaus'un kurulması için yazdığı manifestoyu (Nisan 1919) şu sözle bitiyordu: "... 'meslek olarak sanat' yoktur. Sanatçı ile işçi arasında hiçbir oluş farkı yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmişidir. Zanaata ilişkin kurallar, her sanatçı için gereklidir. Yaratıcı biçimlendirmenin esas kaynağı buradadır. Bu nedenle işçiler ve sanatçılar arasında kibirli, aşılması zor

<sup>41</sup> İPŞİROĞLU, s.94.

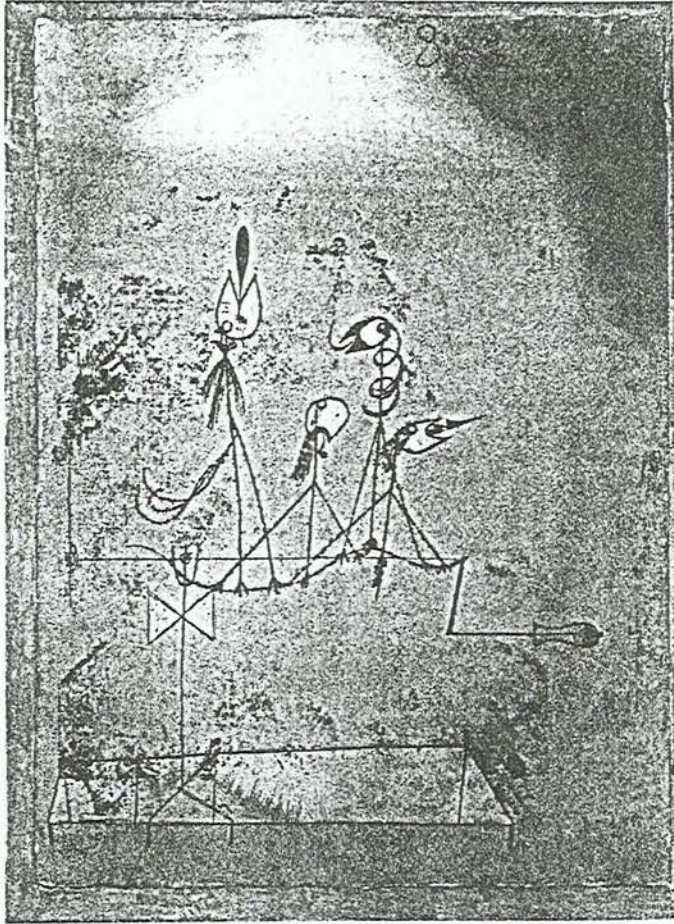
duvarlar kurmak isteyen sınıf ayırıcılığı olmadan, yeni bir lonca kuralım. Hepsi bir vücut halinde olacak olan geleceğin binasını, günün birinde yeni oluşacak olan, el işçilerinin milyonlarca elinden çıkan mimari, heykel ve resim sanatını birlikte isteyelim, düşünelim ve yapalım.”

Bauhaus’da sanatçılar, dahiler olarak yetiştirilmeyecekti. Öğrenciler çırak idiler ve esnaf odasında kalfalık sınavlarını vermeleri gerekiyordu. Öğretmenler, kendilerine “Formmeister” (Biçim ustası) diyorlardı. Bauhaus’un esas amacı: Fonksiyon ve Konstrüksiyon idi. Teknik ve sanat arasındaki uçurumun kapatılması gerekiyordu. Bir biçim ustası olan Georg Muche’nin yazdığı gibi Bauhaus, bir tarafta amaçlı, arkitektonik ve amaçla bağıntılı form ve diğer tarafta, ressamın ve heykeltcinin fantazi dolu biçim verme tarzını araması arasında denge için kışkırtıcı ortamı veriyordu.

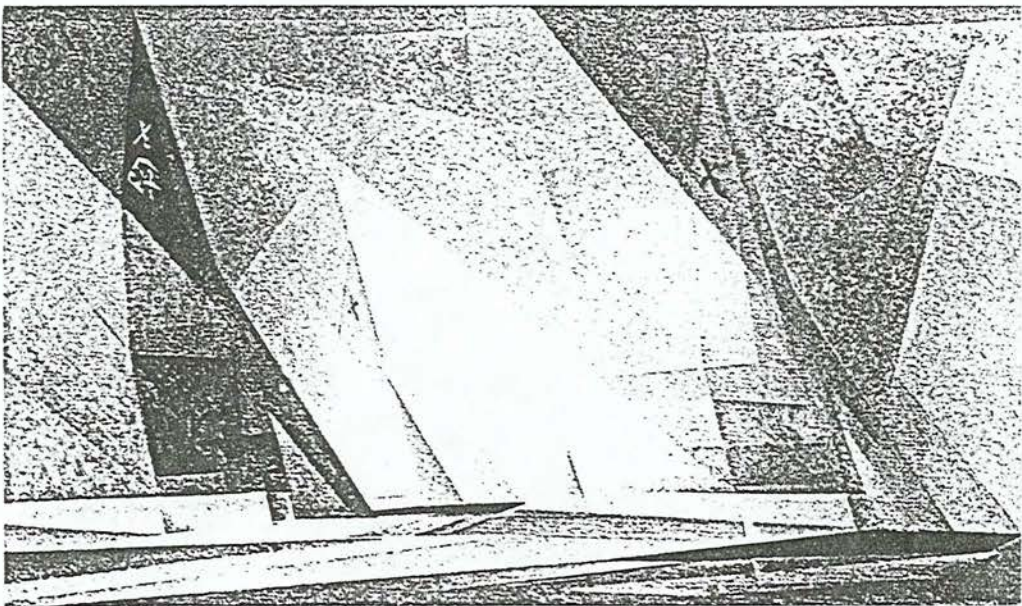
Her şeyden çok Bauhaus’un ününü yapan, “ressamın fantazi dolu biçim verme tarzı” idi. Biçim ustası olarak ders veren ressamlar Wassily Kandinsky (Resim 92), Paul Klee (Resim 93) ve Lyonel Feininger (Resim 94) uluslararası ün sahibi oldular. 1920’de taş heykel için öğretmen olarak Bauhaus’a giren, sonra da sahne dekoru atelyesini üzerine alan Oscar Schlemmer de Alman ressamları arasında önde gelen isimlerdendi (Resim 95).



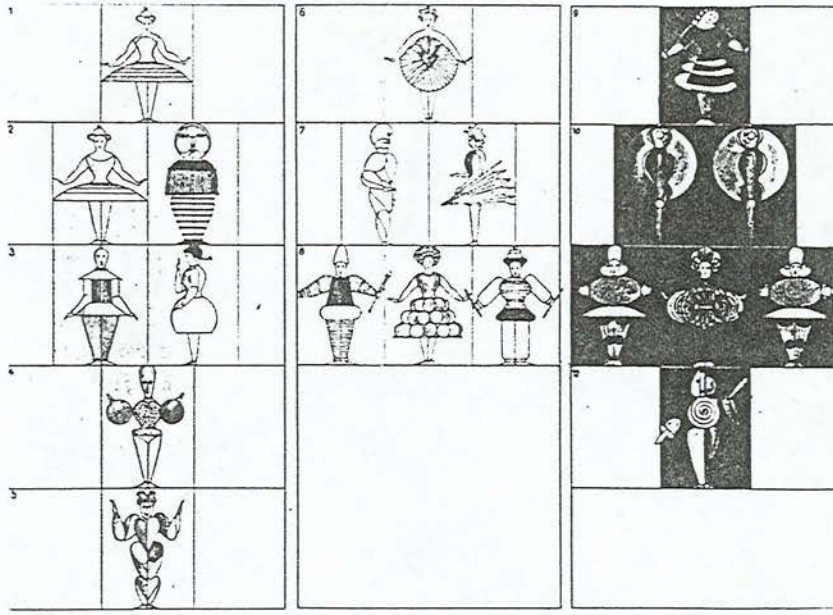
**Resim 92:** Wassily Kandinsky, Mugorsky’nin “Bir Sergiden Resimler” müziği için sahne tasarımı, 1931.



Resim 93: Paul Klee, Twittering Machine, 1922, New York.



Resim 94: Lyonel Feininger, Yelkenliler, 1929.



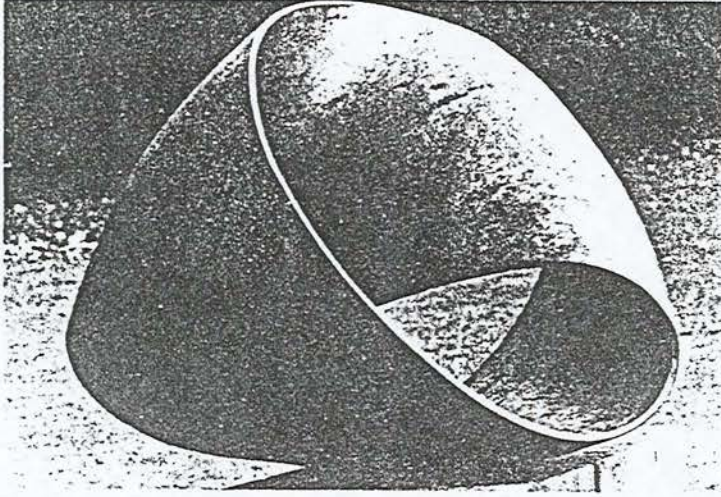
**Resim 95:** Oscar Schlemmer, Triadishes Balett için hazırlanan figür planı, 1924-26.

İlk Bauhaus öğretmenleri, Johannes Itten ve Oscar Schlemmer idi. Schlemmer'in, aradığı ideali ve konusu insandı ve onu mekanda hâlâ her şeyin ölçüsü olarak kontur halinde gösteriyordu. Yoksa onu parçalamak istemiyordu.<sup>42</sup>

Zürich'de bir desen okulunda okunduktan sonra, Dessau'ya gidip Bauhaus'da öğrenimini tamamlayan Max Bill, 1950'de Bauhaus'un Hochschule für Gestaltung'un ilk yöneticisi oldu Max Bill, Bauhaus'un yetiştirmeyi umduğu, her sanat görüşünün ustası eşsiz sanatçıya örnektir. Bill, hem mimar, hem endüstri tasarımcısı, hem matbaacı, hem ressam, hem heykeltıraş hem de kuramcıydı. Resimlerinde yanyana yerleştirilmiş renk alanları aracılığıyla matematiksel ilişkileri ele alıyor, heykellerinde de belli başlı, üç boyutlu geometrik biçimleri ya da sonu olmayan biçimleri işliyordu (Resim 96). Bazı heykellerini yontarak yapmış, bazılarını da inşa etmiştir. Bill, herhangi bir üretim yöntemine bağlı kalmayıp, Konstruktivizmin biçimsel geleneğiyle

<sup>42</sup> TURANİ, ss.540-542.

ilgilenmiş ve meslek yaşamında da bu düşü gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu düş, resim ve desen arasında temel birliği sağlayıp, böylece sanatla, yaşanan dünya arasında açılan ya da açılmış gibi görünen uçurumu kapatma çabası olarak nitelenebilir.<sup>43</sup>



**Resim 96:** Max Bill, Sonu Gelmeyen Burulma, 1935-1953. Bronz, Yüksekliği 125 cm. Middelheim.

## 11. SÜRREALİZM

Sürrealizm Paris'te yeniliğin öncüsü olarak Kübizmin yerini alan, bir bakıma yenilikçiliğe karşı olduğunu ileri süren bir akımdı. Kendilerinden önceki Dadacılık gibi, modern sanatla ilgili bütün 'izmleri' insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kuralına karşı kullanmaktı. Sürrealistler, konuyla ve konunun etkisiyle Kübizmin öncelikle de Ekspresyonizmin ilgilendiğinden çok daha fazla

<sup>43</sup> LYNTON, ss.274-275.

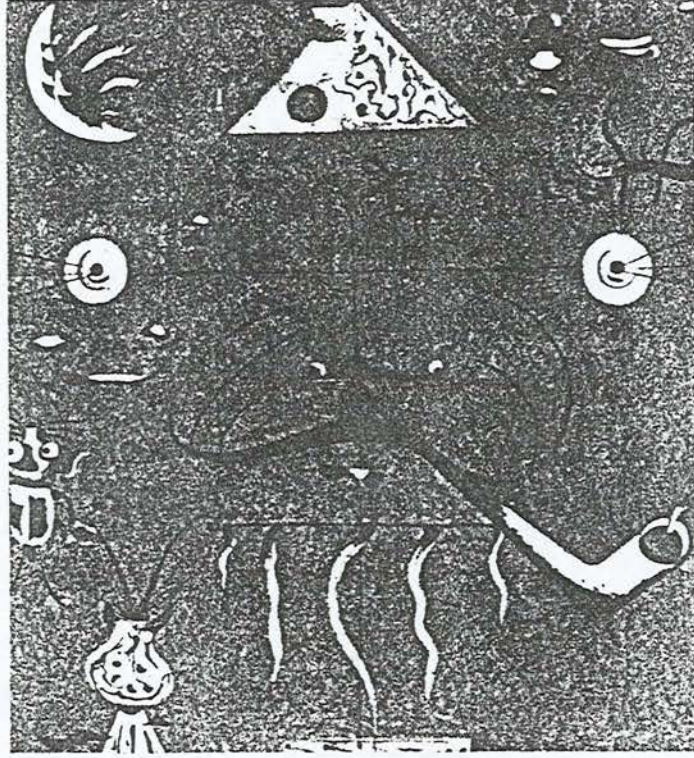
ilgileniyorlardı. Sürrealistlere göre; bir düşü sadece betimlemek yetmedi; çünkü bilincin denetimi burada araya girecekti. Bilinçaltı dünyasına rahatça girebilmek için, uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma yollarını denediler. Böyle bir süreci başlatmak, mantığın izleyici üzerindeki egemenliğinin azalmasına yardım edecekti. Böylece bir insanın Sürrealist yaşantıyla karşılaşmadan önce, uyuşturulmasa bile, bir irkiltiyle sarsılması kadar etkili bir sonuç verecekti. Bu yolda Dadacıların uygarlığa karşı çıktıklarını göstermek için yararlandıkları oyunlar, en geçerli strateji olarak benimsendi. Sürrealizm, insana daha yüksek düzeyde doğal bir özgürlük içinde yaşamayı öğreterek onu kurtaracaktı.<sup>44</sup>

Sürrealizm ne bir manevi meta, ne bir zihinsel maddedir. Sadece yönelinmesi gerekli bir nokta'dır. Breton şöyle yazmıştır: “Görünüşte birbirinin karşıtı olan iki durumun, yani düşünle gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanıyorum. Yine benim inancıma göre, bunlar bir çeşit soyut gerçekle-gerçeküstü bir durumda çözümlenecektir. Hiçbir zaman ulaşamayacağım o noktaya doğru ilerliyorum, ancak son ölümümün, onlara alabilecekleri zevkleri belirli bir dereceye kadar sağlayacağı konusunda kaygı duymayarak.” Yine Breton, ünlü ikinci Manifesto'sunda şöyle demektedir: “Herşey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin karşıtı olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar.”

Sürrealistler öncelikle ve her zaman birer realisttirler. İsimlerinden de anlaşılacağı gibi, realistlerin kendilerine en çok güven duyanlarıdır. Sağduyuları dünya ve bu dünyada yaşayan insanlara çevrilmiştir. Sürrealistler gerçeğin ve gerçek düşünce işi'nin yanında yer alırlar. Sevdiğim herşey,

<sup>44</sup> LYNTON, s.172.

aşağıdan seyredilen bir gökyüzünü ve zevki ya da saflığı, çocukluğu, inceliği ve yaşamın akıp gidişini, ayla birlikte güneşi ve burçları anımsatan çizgiler görülür bu resimde.<sup>45</sup>

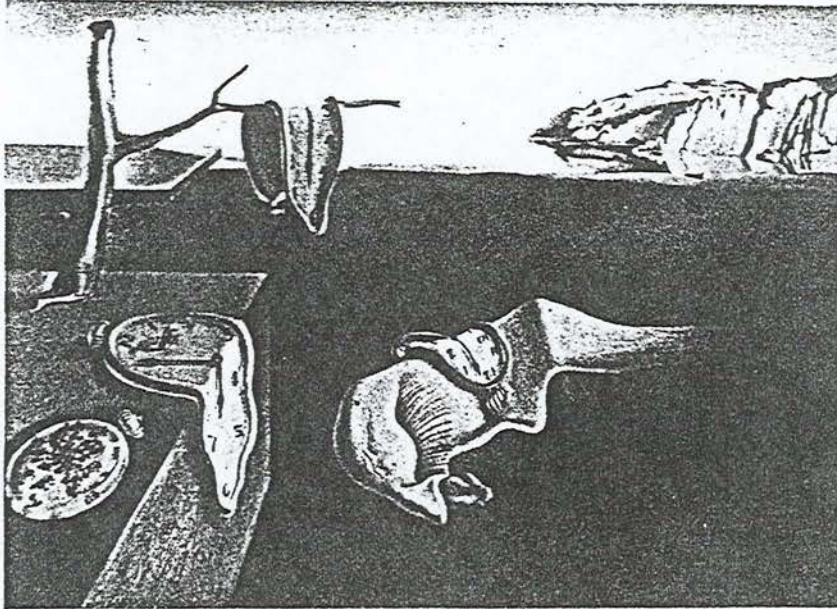


Resim 97: Joan Miro, Bir Catalan Köylüsünün Başı, 1924-25.

Breton'un yukarıda değindiğimiz ikinci Sürrealist bildiride “ölümle hayat, gerçeğe düşsel, geçmişle gelecek, iletilebilenle iletilemeyen arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı” zihinsel bir durum olduğunu yazıyordu. Daha sonra da şu sözleri ekliyordu: “Sürrealist etkinliği, bu gerçeği belirleme amacıyla incelemenin dışında her çaba boşunadır.” Bu Sürrealist sanatçı Dali'nin sanatının en parlak örneklerini açıklayan en doğru tanımdır. Bu sanat hem yıkıcı hem yapıcı; hem şaşırtıcı hem öğretici bir anlayışı yansıtır. Ancak görsel açıdan da tümüyle tepkici bir sanattır.

<sup>45</sup> René PASSERON, *Sürrealizm*, Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1982, ss.35-37.

Dali amacının kargaşalığa bir düzen vermek, böylece gerçeklik dünyasının saygınlığını ortadan kaldırmak olduğunu söylüyordu. Bu amaç, Sürrealist yazarların ilkelerine uyuyor ve kendisinin artık tümüyle geleneksel betimleme yöntemlerinin edebiyat dünyasına Ernst'in yapıtlarının çoğundan, Miro'nun yapıtlarının ise hepsinden daha çok yaklaşmasını sağlıyordu. Oysa Dali'nin anlatım yollarının hiç değilse en etkilileri yazınsal değil, görsel nitelikteydi. Kendisi, bizim algılamamızı etkileyen çok anlamlılığı sürekli sömürmüştür. Biz her zaman, özellikle de yorgunluk, hastalık, uyuşturucu ilaç ve benzeri nedenler nedeniyle, mantığımızın gücünün zayıfladığı anlarda gördüğümüzü tam olarak algılayamayız. Dali'nin amacı, bizim doğru ya da normal saydığımız okuma ve görmemizi kuşkuya düşürecek ölçüde bu yanılma olasılığını pekiştirmektedir. Kendisi ayrıca insan vücudunu, boşlukları, cisimleri, hatta biçimleri en aşırı ölçüde çarpıtmanın yollarını da biliyor, bu çarpıtmalarla bizde şaşkınlık ve tedirginlik yaratıyordu. Bu çarpıtmalar sonunda, kayalar ete dönüşüyor, saatler eriyor, boşluklar katılaşıyor, böylece izleyicide belli bir baş dönmesi ve yön yitirme gibi tepkiler ortaya çıkıyordu.<sup>46</sup>



**Resim 98:** Salvador Dali, Belleğin Devamı, 1931.

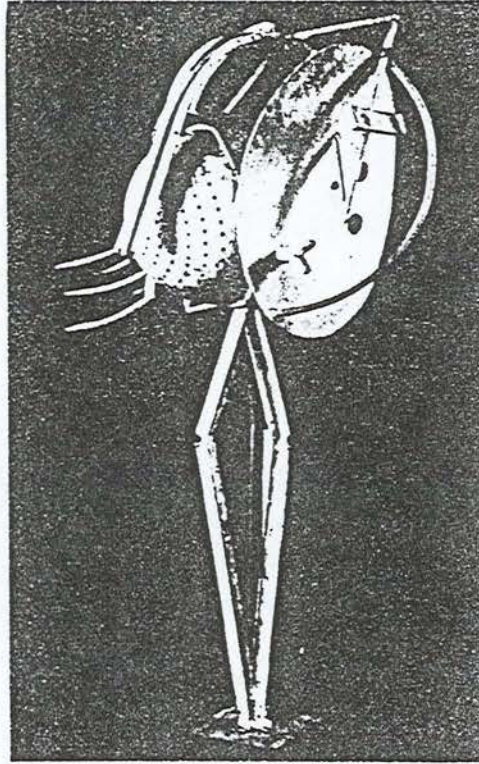
<sup>46</sup> LYNTON, ss.181-182.

### 11.1. Sürrealizm'de Heykel

Acaba heykel Sürrealizmin amaçlarını karşılayabilecek miydi? Heykelin fiziksel sınırlılığı ve malzemenin cisimselliği, fantezinin ve rastlantının tam anlamıyla gerçekleşmesini kuşkusuz önleyebilecekti. Şüpheciler bu konuda herhangi bir görüş açıklamamakla birlikte heykelin doğası gereği Sürrealist bir sanat olduğunu, yoksa kimsenin bir şömine rafı için 25 cm., bir tapınak için 12 m., New York limanı için 40 m.'den fazla yükseklikte bir kadın figürü yapmaya kalkışmayacağını ileri sürebilirlerdi. Heykel fiziksel ve ölçülebilir bir sanat olduğu kadar, sanatların en gizlerle dolu olanıdır da. Hemen hemen son zamanlara kadar yapıldığı gibi, bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanımamak demektir: Sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekana heykelcinin yalnızlık çemberi diyordu. Bu da sürrealistlerin ve başkalarının bu kalıpları kırma yollarını niçin aradıklarını açıklamaya yeter. Sürrealizmle ilgili en iyi heykel örnekleri üç eğilimi yansıtır. Bunlardan biri Picasso'nun bu türden, anlamsızlık ya da çok anlamlılık deneyleri; diğer ikisi ise Duchamp'ın nesnelere doğal çevrelerinden ayırarak sağladığı değer değişimleri ile; doğada var olan ya da özel olarak yapılmış nesnelere Afrika, Okyanusya ve Amerika'daki ilkel insanların yaptıkları gibi doğa üstü bir güç kazandırma girişimiydi. Aslında ilkel sanat, bu üç eğilim için de örnek bir kaynaktı. Sürrealistler, ilkellerle kurmuş oldukları bu bağ aracılığıyla sanatlarla, onların başlangıçtaki gerekli olarak kabul edilen büyü işlevleri arasındaki ilgiyi yeniden kurduklarına inanıyorlardı.

Sürrealist heykel yapmanın bir yolu da, elbette, cinlere ve şeytanlara benzeyen objeler yapmaktır. Ernst 1930'larda ve 1940'larda, bu türden

heykeller yaptı. Bunlar eğlenceli yapıtlar olmakla birlikte, Sürrealizm örnekleri olarak pek ilginç değildir. Bir başka yol da, Picasso'nun "Gitar" da (Resim 141) ve 1920'lerle daha sonraki iki-üç boyutlu başka yapıtlarında yaptığı gibi, her şeyde bir insan görüntüsü arama çabasıydı. Bu çaba hepimize özgü bir içgüdüyü de yansıtıyordu. Bir başka yol da, Lautreamont'un benzetmesine öykünerek birbiriyle ilgisi olmayan nesnelere yanyana getirmek, bu fiziksel birleşimin ortaya ne çıkaracağını görmektir. Picasso'nun "Kadın Başı" (Resim 99) yapıtındaki kevgirler, ne olduğu bilinmeyen eğri metal düzlemlerinin veremeyeceği bir anlam boyutu verirler.<sup>47</sup>

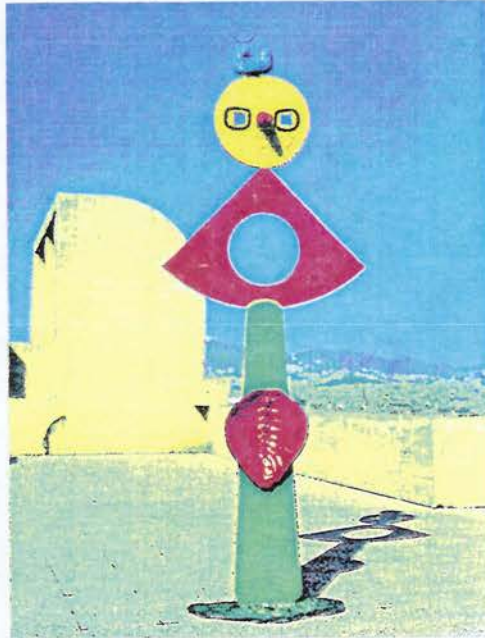


**Resim 99:** Pablo Picasso, Kadın Başı, 1930-1., Demir, 100x35,5x61 cm.

Miro'nun "Kuşun Okşayışı" (Resim 100) adlı heykeli biraraya getirme tekniğinin etkileyici bir göstergesidir. Birbirinden tamamen ayrı elemanlar kullanarak bir model oluşturur. Kullandığı şeylerin çoğu kumsalda bulduğu objelerdir. Örneğin kaplumbağa kabuğu, deliklerle dolu hasır şapka, kıyıya

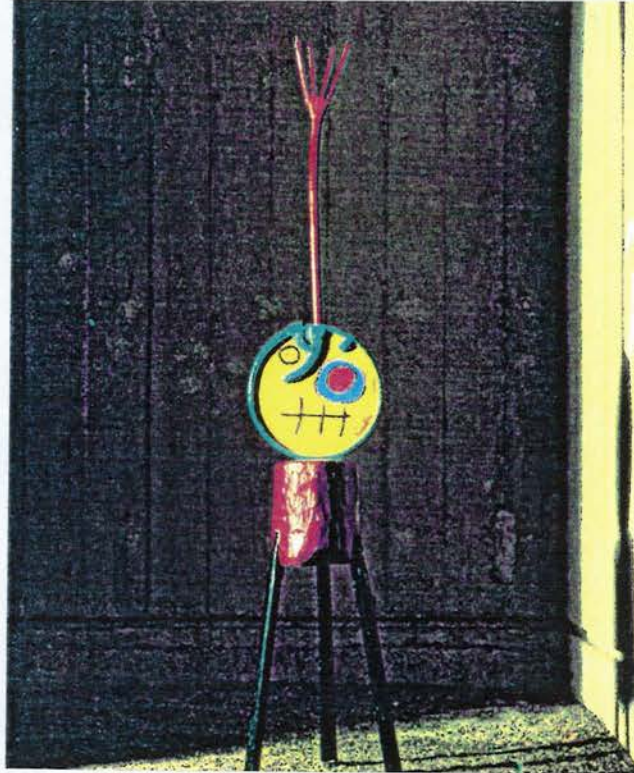
<sup>47</sup> LYNTON, ss.193-194.

sürüklenmiş tahta parçaları ve eski bir tahta masanın üstü. Hayal gücü güçlü biri olarak bunların hepsi Miro tarafından heykelde kullanılabilir. Miro için bu rastgele toplanmış objeler bir çekicilik taşır ve kendisi üzerinde yaratıcı bir güç oluşturur. Bunların yapıları ve şekilleri sanatçıda bağlantı zincirlerini harekete geçirir. Böylece Miro eskiz ve modellerle bunları birleştirerek kendi zihinsel görüşüne karşılık gelen süreçleri oluşturur. Bu sürrealist metotlardan bazılarını anımsatır ki Miro, Paris'te yaşadığında bunlarla karşılaşmıştır. Bu rastgele objelerden seçim yaptıktan sonra bunları daha ileri işlemlerden geçirir. Uygun şekil vermek (örneğin masanın üst kısmını keserek orta kısmında delik açmak) ve iki tane kare şeklinde kesim yapmak ve bir miktar kırmızı boya ile tepedeki hasır şapka aniden canlanır (yüz). Bu düzenlemelerden sonra model bir araya getirilir ve bronz bir kaidenin üzerine yerleştirilir. Son olarak heykel canlı bir renge boyanır. Böylece yeni ve homojen bir figür oluşur. Bu bir halk hikayesi yaratığıdır, uygarlığın temelleridir. Kaplumbağa kabuğu kadın kalça kemiği haline gelir. Masanın üstü kadının göğsü olur. Şapkada inanılmaz ekşilikte buruşturulmuş bir ifade alır ve mavi bir boya ile taçlandırılır. Boğanın boynuzları ayın anaerkil yükselişini gösterir.



**Resim 100:** Joan Miro, Kuşun Okşayışı, 1967, 311x111x38 cm. Barcelona.

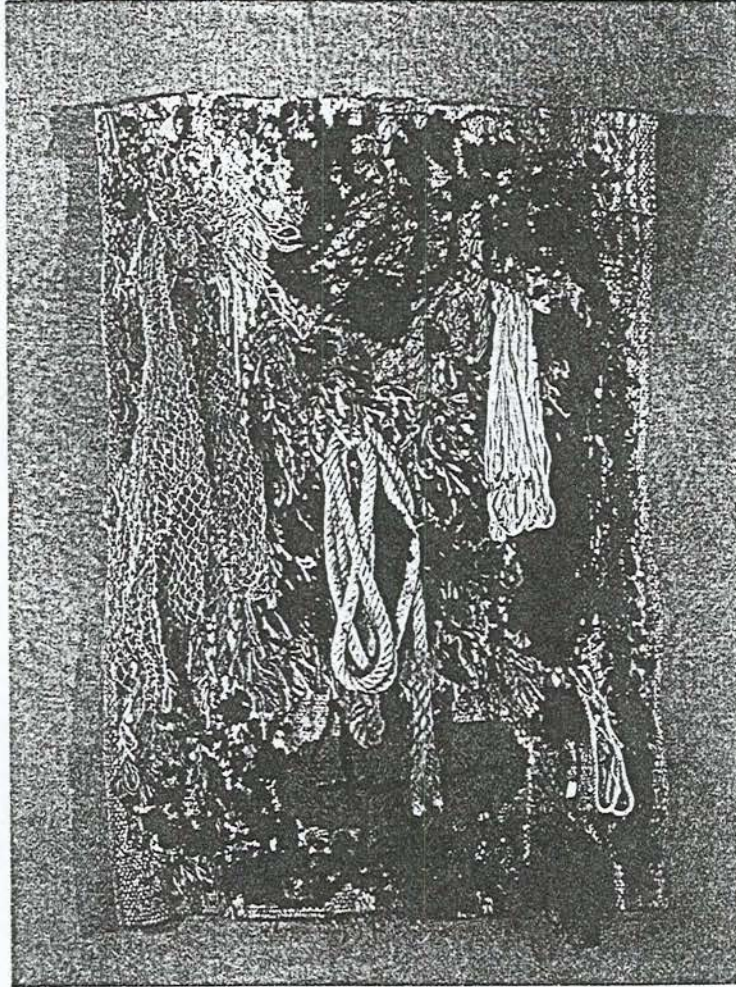
Miro'nun "Üç Bacaklı Kişileştirme" adlı heykeli (Resim 101) özellikle ilginç bir birleştirmedir. Miro'nun başlangıç noktası üç bacaklı bir et tahtasıdır. Bu tahta ya yolculuk esnasında ya da İspanyol kasabından edinilmiştir. Bu üç bacak ve büyük blok kendi başına da figüratif görünmektedir. Miro bunun üzerine eski bir metal trampetin üst kısmını koymuştur ve alt kısmına bazı destekleyici malzemeler yerleştirmiştir. Üzerine basit fizyonomik semboller kazımıştır. Son olarak figürü saman tırmığı ile taçlandırmıştır. Bu ya uzatılmış bir kol formu ya da bir ibiktir. Miro canlı renkler kullanarak; yüz sarı, mavi, kırmızı, tahta kırmızı, ne olduğuna karar veremediğimiz saman tırmığını da kırmızı boyamıştır. Bu kibirli bir gnome'ya (yer altındaki biçimsiz cüceler) benzer.



**Resim 101:** Joan Miro, Üç Bacaklı Kişileştirme, 1967, 217x47039 cm.,  
Barcelona

Miro'nun kolaj nitelikli çalışmalarından "Sobretexeim No.11" (Resim 102) anlatım ve malzeme bakımından ilginçtir. Başlangıç noktası olarak Miro malzeme seçerken dokunma duygusunu kullanmıştır. Katalan dilinde iki kez

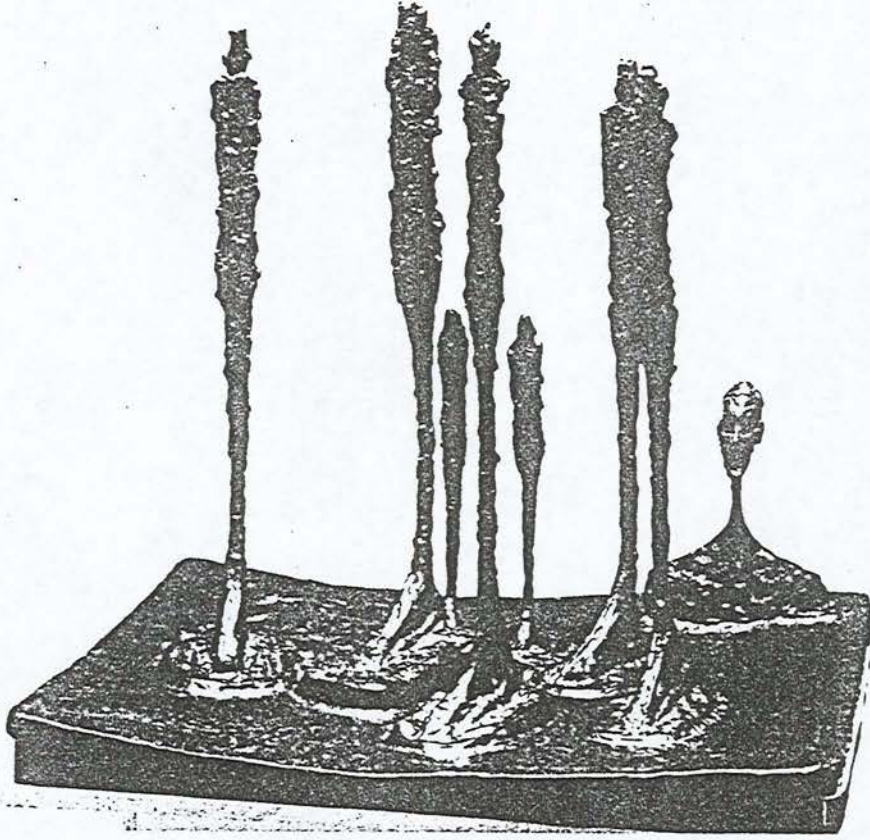
örülmüş, ağır, dekoratif kumaş anlamına gelen sobretexeim'ten özellikle esinlenmiştir. Bununla birlikte bu yaratımları kendi düşüncesinde çeşitlendirerek ilerletmiştir. Destek olarak kullandığı kumaş parçaları birbirinden ayrı bir çok objeyi taşımaktadır. Bir gemiden halatlar, renkli ipler, balık ağları, yani gözünün iliştiği ve eline alabileceği herşey. San Agustin Plajında eline geçirdiği herşeyi yaratıcı oyunculuğu için bir egsersiz fırsatı olarak görmüştür. Ek olarak bazı temel semboller de çalışmada yer almaktadır. Bunların bir kısmı boyanmış bir kısmı malzemeye örülmüştür. Böylece bu kumaşın heterojenliği resimsel bir görünüm yaratır. Bu da Miro'nun tipik özelliğidir.<sup>48</sup>



**Resim 102:** Joan Miro, Sobretexeim No.11, 1972, 254x195 cm., Paris.

<sup>48</sup> Walter ERBEN, Miro, Benedikt Taschen, Germany, 1993, ss.181-212.

1936 sürrealist objeler sergisine katılan bir başka sanatçı, İsviçre'den gelen Alberto Giacometti'ydi. Giacometti heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez. "Orman" (Resim 103) yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmasa da, gerçeğe benzese de benzemese de, kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir.



**Resim 103:** Alberto Giacometti, Orman, 1950, Boyalı Bronz, 58x64x60 cm.  
Fransa.

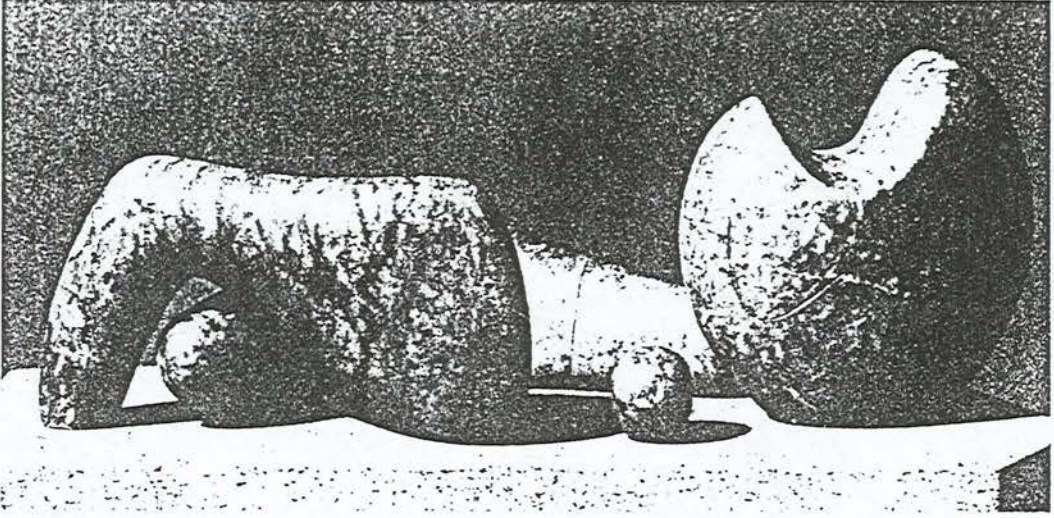
Bu da son yüzelli yıl içinde sanat akımlarının karşılaştığı güçlükleri anlamamıza yardım edebilir. Sanat dünyasındaki her yeni gelişmenin ortaya çıkışı, bu gelişmenin daha önce var olanla arasındaki ayrımın abartılmasıyla kendini gösterir. Sürrealist sanat, ne sürrealistlerin düşledikleri herşeyi içeren bir sanattı, ne de yalnız olmasını istedikleri bir sanat. Bu akım doğası gereği,

daha önce özellikle Romantik çağda dile getirilen birtakım (ilkeler yerine) tercihlerin yinelenmesiydi. Bu görüşleri paylaşan bir başka sanatçı ise heykeltçi Henry Moore'du. Moore'un 1930'lardaki bazı yapıtlarına soyut gözüyle bakılıyordu (oysa bu yapıtlarda genellikle insanla ilgili organik nitelikler hiçbir zaman eksik değildi (Resim 104, 105), kendisi ayrıca heykeltçinin saf biçim dünyasını özgürce araştırabileceğinden söz ediyordu. Moore'un 1930'larda asıl yararlandığı kaynaklar, Picasso ile Sürrealistlerdi. Picasso, Arp, Giacommetti ve hatta Dali, değişik yollardan ona değişimin ve benzerliklerin tadını öğretiler. Moore böylece birkaç yıl içinde Leeds'deki figürün yalınlığından "Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Şekil" in biçimsel ve ruhsal karmaşıklığına geçti.<sup>49</sup>



**Resim 104:** Henry Moore, Yatan Şekil, 1929, Brown Hortontaşı, Leeds Kenti Sanat Galerisi, 84 cm.

<sup>49</sup> LYNTON, s.203.



**Resim 105:** Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Şekil, 1934, Su mermeri, 18x45x17 cm. Londra Tate Galerisi.

Henry Moore figürlü heykelle figürsüz sanatı bir noktada birleştirebilmiş olmakla dikkati çekiyor. Moore, eski Mısır, zenci Afrika, İnka heykelciklerini dikkatle incelemiş, onlardan alınacak dersleri almış bir sanatçıdır. Gerekirse insana benzemeyen insan figürleri yapıyor, bunların içini boşaltarak tuncun ağırlığını gidermesini biliyordu. Moore, heykeli geniş bir mesafe içinde anladığından boyut ve çizgi ritmi bakımından yerine göre eser düşünüyordu.<sup>50</sup> Moore sanatına ilham veren nesnenin dış görünüşüne (eğer böyle bir şey varsa) aldırış etmiyordu. Eğer madde taşsa bunun yapısını, sertlik derecesini, keskiyle nasıl işlenebileceğini araştırıyordu. Rüzgar ve su gibi doğa kuvvetlerine bu taşın nasıl karşı koyduğunu inceliyordu, çünkü taşın içindeki gizli özellikleri bu kuvvetler zamanla ortaya çıkarıyordu. Son olarak önündeki bu taş kütleinin en iyi hangi biçimi verebileceğini düşünüyor; bu biçim yatan bir kadın ise, et ve kan önündeki taş-kendine özgü biçim ve yapı kuralları olan taş-çevrilince yatan bir kadının ne biçim birşey olacağını tasarlıyor ki bu tasarlama kendine özgü duyarlık ve görüşü gerektiriyordu. Moore'un birçok

<sup>50</sup> GÜVEMLİ, s.183.

figürlerinde olduğu gibi böylece kadının vücudu bir sıradağın görünüşünü alacaktır. Bu nedenle heykel, şekil ve özelliklerin aynen tekrarı değildir, daha çok anlamın bir maddeden diğer maddeye çevrilmesidir. Bir maddenin biçimini diğer bir maddeye çevirirken bu biçimi içten dışa doğru işlemek gerekir. Çoğu heykellerde hatta eski Mısır heykellerinde bile kütle iki boyutlu görünüşlerin birleştirilmesiyle elde edilir. Kübik bir kütle için çepçevre göremeyiz, bu nedenle heykeltçi taş kütlelerinin etrafında dolaşarak hemen her yönden iyice görünebilmesini sağlar. Fakat kütle için içindeki bir kavramdan hareket eden dört boyutlu diyebileceğimiz bir yaratma olayını kullanan sanatçı kadar başarı kazanamaz. Biçim böylece kendini hayalen önündeki kütle için ağırlık merkezine koyan heykeltçinin sezdiği bir yüzey olur. Bu sezginin idaresi altında taş geçici bir durumdan ideal bir duruma sokulur. İşte bu da her sanat hareketinin başlıca amacıdır.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Herbert READ, *Sanatın Anlamı*, Türk Tarih Kurumu Ya., Ankara, 1960, s.253.

## BÖLÜM 5

### 20.YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA RESİM VE HEYKEL

İkinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın kültür yaşamına büyük darbeler vurdu. Aynı dönemde, Paris'ten ve Berlin'den, Roma'dan ve Madrid'den, Viyana'dan ve Prag'dan başlayan göç yeni kıtayı, özellikle de New York'u yeni merkez durumuna getirdi. Bu göç ABD'de dinamik bir sanat ortamı yarattı. 1945'den başlayarak, ard arda patlak veren yeni sanat akımları, anlayışları, özellikle, plastik sanatlar bağlamında New York'tan Los Angeles'a uzayan bir eksen üzerinde dünyanın dört bir yanından sanatçıları topladı. 1945 ve sonrasında çok etkili olan, kimi kenarda kalan sayısız çıkış görüldü. Üslup ve anlayışta olduğu kadar teknik, malzeme ve iletişimde de büyük dönüşümler yaşandı.

Yirminci yüzyılın başından, 1945'e uzanan zaman dilimi içinde gündemi etkileyen Dışavurumculuk, Kübizm ya da Gerçeküstücülük akımlarını; Picasso, Miro, Kandinsky ya da Mondrian'ı iyi kötü tanıdığımız söylenebilir. Buna karşılık, sınırlı bir ilgili topluluğu Kiefer'i, Chia'yı, Schnabel'i hatta Bevys'u tanıyabilmiştir.

1945 ve sonrası öne çıkan akım, hareket ve anlayışların ayrı yörüngeler çizdikleri, ayrı felsefelerden kaynaklandıkları hemen göze çarpan olgulardır.

'Sanatsal doğru', bu çeşitliliğin, bu çelişkilerin, bu karşıt yönlere ilerlediği izlenimi yaratan arayışların toplamında belirlenmektedir.<sup>52</sup> Yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki bu olguları değerlendirmek, resim ve heykel sanatlarındaki değişim ve gelişimleri görmemize yardımcı olacaktır.

## 1. SOYUT EKSPRESYONİZM

Amerika 1940'lardan sonra sanatsal ekinliklerde ön plana çıkmaya başladı. Dünyanın birçok başka bölgesi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'nın etkisi altında kaldı. Avrupa bu etkilere özellikle açık olan bir yerdi. Soyut Ekspresyonizm olarak bilinen akımın öncülüğünü yapan anahtar niteliğinde bir avuç insan vardı. Bunlar üstün sanatçılar olmakla birlikte temele katkıları az olmuştur.

Soyut Ekspresyonizm'in önde gelen temsilcisi ve savunucusu Kandinsky idi. Kandinsky'nin sanatının Fovizm'den ve halk sanatından türediğini söyleyebiliriz. Kandinsky'nin sanatını anlamak istiyorsak, bu özelliklere müziği de, hem yaşantı hem de kavram olarak eklememiz gerekir. Kandinsky bir yazısında, 'Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir.' diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlemesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişi de heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. 1909'dan sonra yaptığı bazı resimlerine "Doğaçlamalar" (Improvisation) (Resim 106) adını veren sanatçının bu yapıtlarında hâlâ figürlere, binalara, dağlara vb. rastlanır; ancak bunlar artık betimleme değil, birer işaret olma işlevini yüklenmişlerdir. Bunların doğrudan doğruya o nesnelere değil, bu nesnelere sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel bir izlenim yaratır.

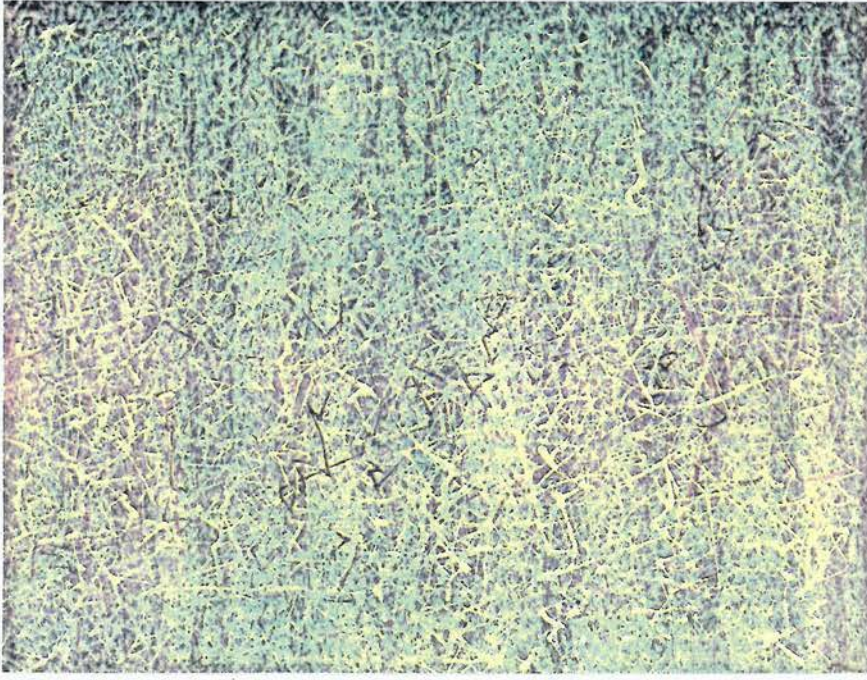
<sup>52</sup> Enis BATUR, "Avant-Garde 1945-1995", *Sanat Dünyamız Der.*, Sayı: 59, 1995, ss.3-9.

Diğer resimlerinden de anlaşılacağı gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır.



Resim 106: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 13, 1910, 120x140 cm., Münih.

Soyut Ekspresyonist ressamlar, köklü birer reformcu değildiler. Daha çok kendi ruhlarının derinliklerine inen, zaman zaman çevrelerindeki dünyadan fazla eski mitlerin evrensel özellikleriyle ilgilenen ve kendilerini zenginleştiren düşüncelere, saygı duyan idealistlere benziyorlardı. Bunların ilk anda karşı karşıya kaldıkları sanat sorunları, Kübizm'in biçimsel sonuçları ve Sürrealistlerin ilkel temaları olarak özetlenebilir. Soyut Ekspresyonizm'in öncüleri, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri olan kimselerdi. Bu öncülerden biri de Tobey'di (Resim 107). Tobey Uzak Doğu'dan etkilenecek edindiği üslubuna "beyaz yazı" der. Sanatçı, Soyut Ekspresyonizm'e hem katkıda bulunan hem de onun öncülüğünü yapan bir kimse olarak değerlendirilmelidir.



**Resim 107:** Mark Tobey, Ormanın Gölge Ruhları, 1961, Tuval üzerine suluboya, 48x63 cm., Düsseldorf.

Arshile Gorky için de aynı durum sözkonusudur: 1920 yılında Doğu Avrupa üzerinden Amerika'ya gelmiş olan yetişkin çağındaki bu sanatçı, Cézanne'dan bu yana modernizmin ustaları izinde çalışmış, Miro ve diğerlerinden kaynaklanan bir çeşit soyut Sürrealizm geliştirmenin yolunu tutmuştur. 1940'larda yaptığı resimler, çarpıcı bir akıcılıkta; yumuşak, bazen büyüleyici renk derlemeleriyle bezenmiş; gergin, zaman zaman ince çizgilerle örülü yapıtlardır. Pollock'un 1947'den önceki döneminde yaptığı resimler gibi, Gorky'nin bu resimlerinde de mit, uyarıcı bir unsur olmuştur (Resim 108).

Willem de Kooning, Gorky'i kendinin ustası olarak tanımlamıştır. Ancak daha sonra da Kooning, aynen akımın öncülüğünü yapanlardan Pollock'ta da görüldüğü gibi, Avrupa ile bağlantılı olduğunu yansıtan yapıtlar vermiştir. Fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik etkilemekteydi. Birkaç yıl sonra 1953'de, de Kooning, anıtsal kadın konusunu işleyen sevme ve reddetme imgelerinin çarpıştığı bir dizi resim yaptı. Bunlar "Avignon'lu Kızlar" (Resim 63) gibi resimlerdi (Resim 109).

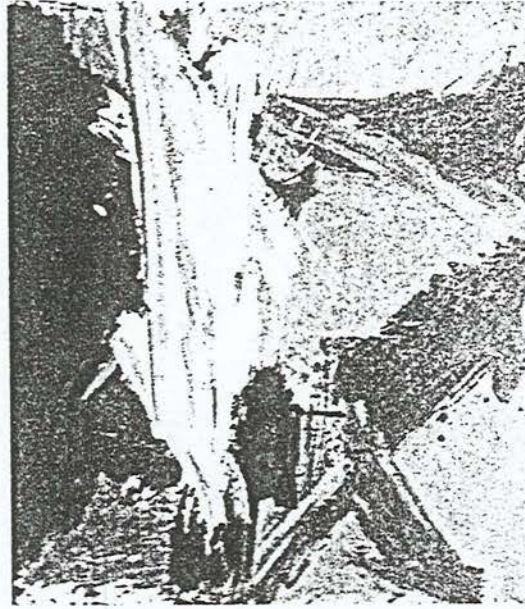


**Resim 108:** Arshile Gorky, Nişanlanma II., 1947, Tuval üzerine yağlıboya,  
130x96 cm., New York.



**Resim 109:** Willem de Kooning, Kadın I., 1950-2, Tuval üzerine yağlıboya,  
190x147 cm., New York.

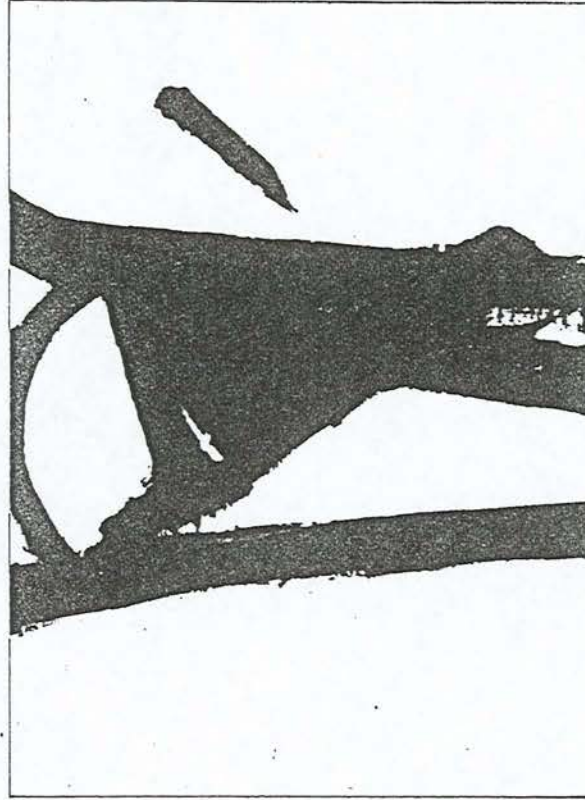
Bugün geriye baktığımızda Soyut Ekspresyonizm'in "action painting" (eylem, aksiyon resmi) dalındaki belli başlı ressamının Pollock değil, de Kooning olduğunu görüyoruz. De Kooning'in resimleri ve heykelleri en başta, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuvallerinde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür oluşturduklarını farkedebiliriz. Bu bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de bu tür belirgin bir çağrışımı çürüten yapıtlarda görülebilir. Üstelik bu resimler, elle tutulup gözle görülemeyen tinsel bir hava da yaratırlar. (Resim 110)



**Resim 110:** Willem de Kooning, Merritt Ekspres Yolu, 1959, Tuval üzerine yağlı boya, 228x205 cm.

Pollock ve De Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in "Action Painting" adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edilir. Genel ilgiyi toplayan da budur. Diğer ressamlar çok geçmeden bu sanatçılara uydular. De Kooning'in arkadaşı olan Franz Kline, bir yıl içerisinde gerçekçi resimlerden Soyut Ekspresyonist resimlere dönüş yaptı. Siyah boya kullanarak kağıt üzerine küçük fırçayla

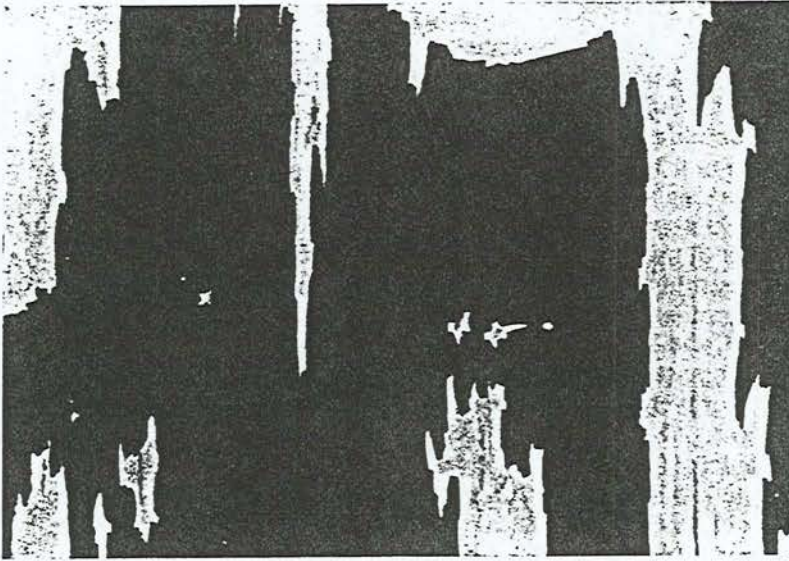
yapılan ve zaman zaman biraz Doğulu karakter taşıyan resimler; aynı şeyin daha büyük tuvaler üzerinde ve büyük fırçaları kullanarak da yapılabileceğini düşündürdü (Resim 111). Böyle resimlerin etkisi son derece güçlü olabiliyordu: İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünümü vardı ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da “gözle görünür duruma gelmiş bir eylem” olarak okumak mümkündü. Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek, seyirci bu eylemi paylaşıyor ve onun enerjisini tadabiliyordu.



**Resim 111:** Franz Kline, Mezar İşareti, 1955, Tuval üzerine yağlıboya 190x130 cm., Cleveland Sanat Müzesi.

Çoğunlukla kendilerini bir formüle bağlama eğiliminde olan Soyut Ekspresyonistlerin büyük ciddiyetle resimler yapmaya özen göstermeleri anlaşılır bir olgudur. Clyfford Still tüm Avrupa Sanatını, “Batı Avrupa’nın çöküşünün kısır sonuçları” olarak reddetmiş; görünen dünyaya ait tüm

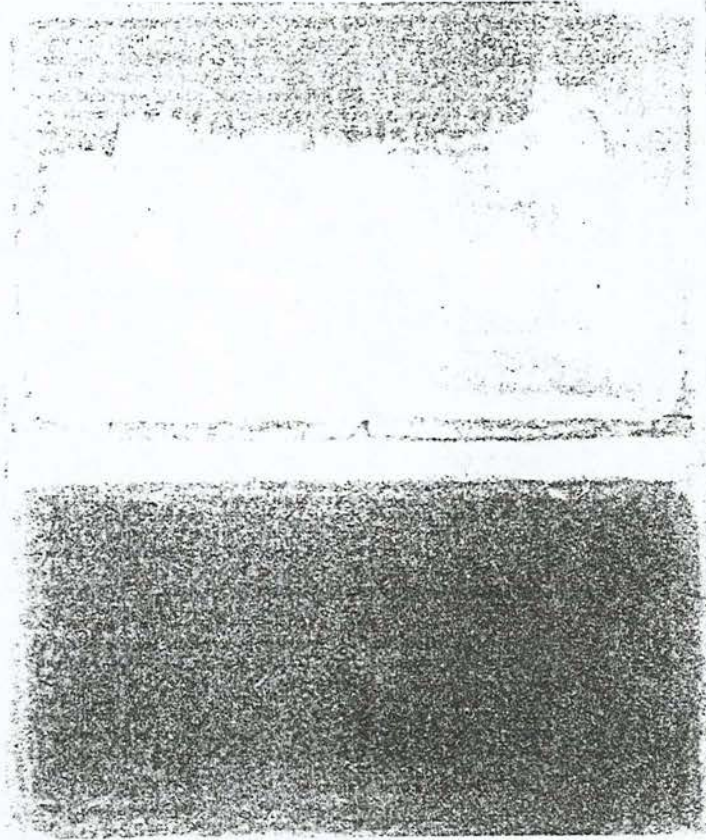
bildirileri yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi çağrıştırdığı tüm anlamlardan; boyayı kullanımını elyazısının kişisel niteliklerinden ve duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Daha önceleri kullandığı adlar yerine, yapıtlarına numara vermeye başlamıştır (Resim 112). Still'in 1949'da ve daha sonra yaptığı resimlerinde, kahramansı ve düşsel birşeyler olduğu tartışılmaz. Önceleri siyahın egemenliği nedeniyle koyu renkte olan bu büyük resimler, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüşlerdir. Bu resimler, hepsi aynı renkte, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duyumu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan ,düz, dikey biçimlerden meydana gelmişti.



**Resim 112:** Clyfford Still, 1957, D No.1, Tuval üzerine yağlıboya,  
287x404 cm.

1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi (Resim 113). Bu renklerin hiç biri, berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yakındır. Anlatılmak

İstenen çok basittir: İlk insanlarla ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi Güç'ün nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur.



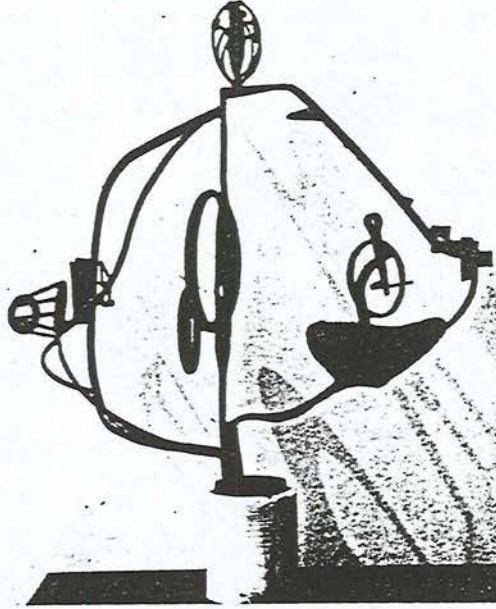
**Resim 113:** Mark Rothko, No:8, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 254x173 cm.

Soyut Ekspresyonizm'in en akıllı savunucuları arasında yer alan ve zamanında Amerika sanatı üzerindeki yazılarda en önemli kişi sayılan eleştirmen Clement Greenberg, 1962'de Soyut Ekspresyonizm'i izleyecek olan resim programını ilan etti. Greenberg'e göre temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereği idi.

“Resimsel sanatın sadeleştirilmeyen niteliği sadece iki esas geleneğe ya da norma bağlıdır”: Yüeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması. “Soyut Ekspresyonizm’in şatafatından” sonra artık sanata gerekli olan şey açıklıktı. Rothko ve Newman bu yönde imalarda bulunmuşlardı. Ama şimdi, bu beklenen açıklığı, sadelik ve sınırlılığı yapıtlarında gösterebilen Lovis ve Noland adlı iki ressamdı. Greenberg, modern resme hâlâ egemen olan Kübizmin merkezci kompozisyonuna karşı yaygın ve geniş kompozisyonu benimsiyordu. Buna göre düzene sokulmuş renk alanları boşluk yanılışına yol açmayacak tarzda dengeleniyordu. Resmin içinde, belli belirsiz bir biçimde kenarlarıyla birleşen açık seçik bölümler yer alıyordu.

Soyut Ekspresyonistler, birbirleriyle bağlantılı ikilemler üzerinde durdular: Bir yanda adeta bir arena ve eylem alanı olan tuval ve işaretler, öte ya da simgesel ögeler ve yorumlar. Louis ve Noland’ın eserlerinde bir bütünlüğün sağlandığını görüyoruz (Resim 114, 115). Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur artık. Herşey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayırım yapmak olası değildir. Boşluk yanılışını veren bir nitelikte yoktur (tuvale bir nokta koyduğumuz anda, derinlik çağrışımı kaçınılmazdır; ancak sözü edilen ressamlar bu etkiyi ortadan kaldırmada insanı şaşırtacak kadar ileri gitmişlerdir). Açık seçik bir ağırlık duyumu, resmin üstü ve altı kavramları ortadan kaldırılmıştır (resmin nasıl asılacağı konusunda tartışmalar çıksın diye Louis, birkaç tablosunda bunu belirtecek hiçbir işaret bırakmamıştır). Bu tablolarla ressamın imzası gibi kişisel hiçbir unsur bulmak olası değildir.

işlenen eski tip heykellerin yerini almıştır. Kullanılan teknikler, sanatçılara hareket özgürlüğü sağlamıştır. Bu da Soyut Ekspresyonizm yeni heykel alanındaki karşılıkların doğması olanağını vermiştir. Özellikle Clement Greenberg, David Smith'i bu alanın lideri olarak kabul etmiştir. Smith, heykel alanındaki modern eğilimlerin çoğunu denemiş bir sanatçı olarak bilinir. Smith, önce çelik malzemedен yararlanarak, havada duruyormuş izlenimi veren çizgisel nitelikte heykeller yapmıştır (Resim 116). Bunlar bazen üç boyutlu, çoğunlukla da düz ve böylece resmin iki boyutlu yüzeyine daha çok yaklaşan yapıtlardı.



**Resim 116:** David Smith, Blackburn, Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı, 1950, Çelik, Bronz, 117x104x60 cm., Duisburg.

Soyut Ekspresyonizm, önce bir eğilim olarak eskinin savunulmasına karşı kazandığı başarı büyük bir zaferdir. Bu zafer aynı zamanda en yüksek düzeyde modern sanatın Avrupa'da gerçekleştirilebileceğine dair, Amerikalıların eskiden beri besledikleri ön yargıyı da yıkmıştır. Sanatlarına seçkin ve unutulmaz kişiliklerini yansıtan ressamlarca savunulması ve yapılan işin açık bir kuram ya da programı olması da bu akıma katkıda bulunan

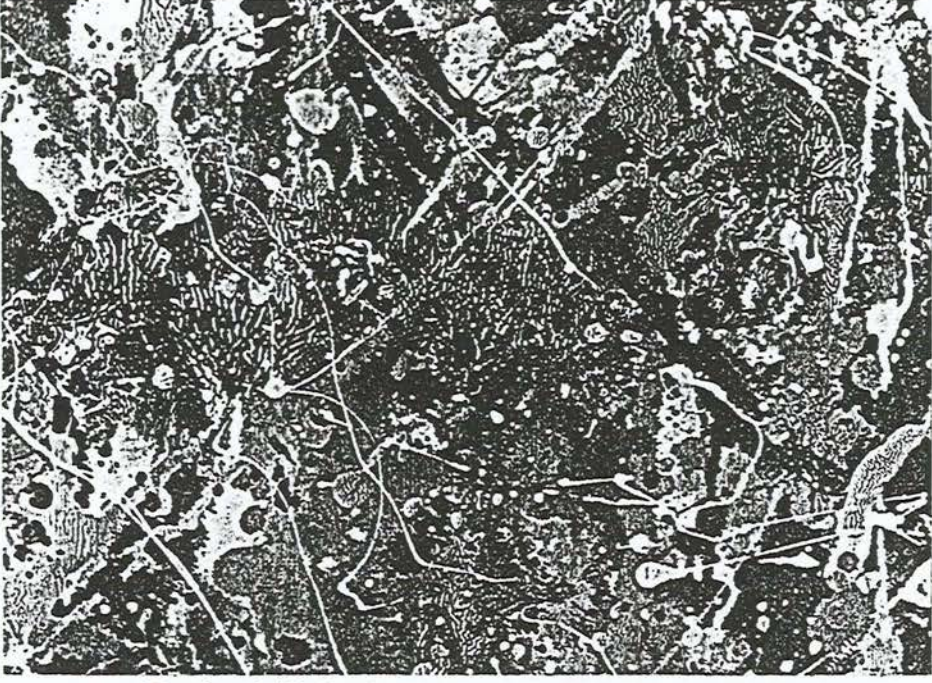
etmenlerdir. Yapıtlarındaki dramatik değişmelere bakarak, bir ressamı izlemek için akıma son derece güven duyan ve sadık kalan bir kamuoyuna gerek vardır. Üslup oldukça dolaysız bir biçimde ressamın kişiliği ile tanındığı için, esasta oluşan değişimler izleyiciye aldatmacılık ya da en azından bile bile yapılmış bir kandırma gibi gelebilir. Soyut Ekspresyonizm’i destekleyen eleştirilenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamlışlardır: “Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini anlatabilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi.” Kamuoyu, Soyut Ekspresyonizm etiketini taşıyan sanat anlayışının bu açıklamaya uymasını istiyordu. Bu durum yalnız ticari bir anlam taşımakla kalmıyor, toplumu kendisiyle birlikte sürüklemeye olanağı da yaratıyor ve böylece özellikle sanatsal üslubun şu ya da bu yoldan anlaşılması zor olduğu durumlarda daha büyük değer kazanıyordu.<sup>53</sup>

## 2. ACTION PAINTING

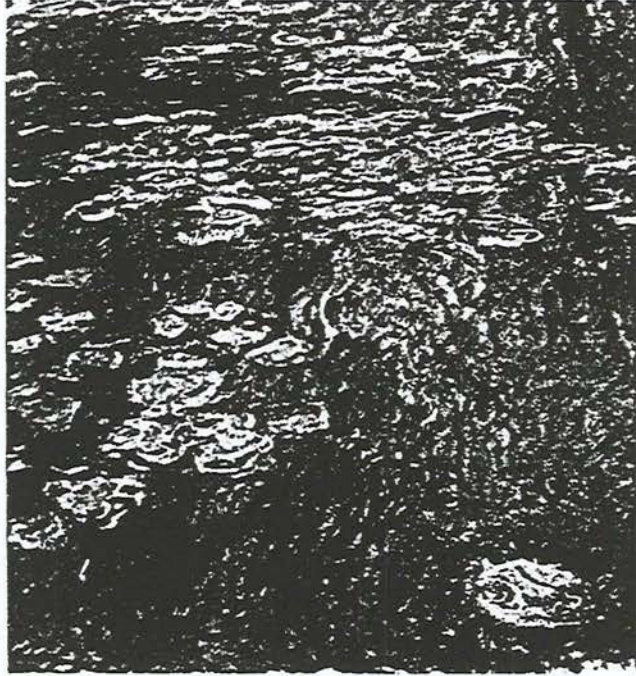
Action Painting, ilk kez Jackson Pollock’un 1940’lı yıllarda yaptığı resimlerin açıklanmasında kullanılan İngilizce bir sözcüktür. Resmin unsurlarının tablonun tüm yüzeyine kenarlardan taşacakmış gibi bir izlenim uyandıracak biçimde dağıtılmasıdır. Bu tekniğin kullanıldığı resmin belirgin özelliği yüzeyin kesinlikle bir ilgi merkezi çevresinde düzenlenmemiş olmasıdır (Resim 117). Tuvalin istilasını diyebileceğimiz bu tekniğin ilk belirtileri Monet’in “Nilüferler” dizisinde görülür (Resim 118).<sup>54</sup>

<sup>53</sup> LYNTON, ss.213-242.

<sup>54</sup> BATUR, s.10.



**Resim 117:** Jackson Pollock, Bir (Detay) 1950.



**Resim 118:** Monet, Nilüferler, 1919.

Jackson Pollock, boyları damlalar halinde akıtarak resim yapıyordu. Pollock adeta buzları eritmişti ve resimlerdeki simgelerle bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, bu akımın dışında kalan ressamların yeni sanatı anlamalarına yol açmıştı. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tuvaler üzerine bir

teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu.

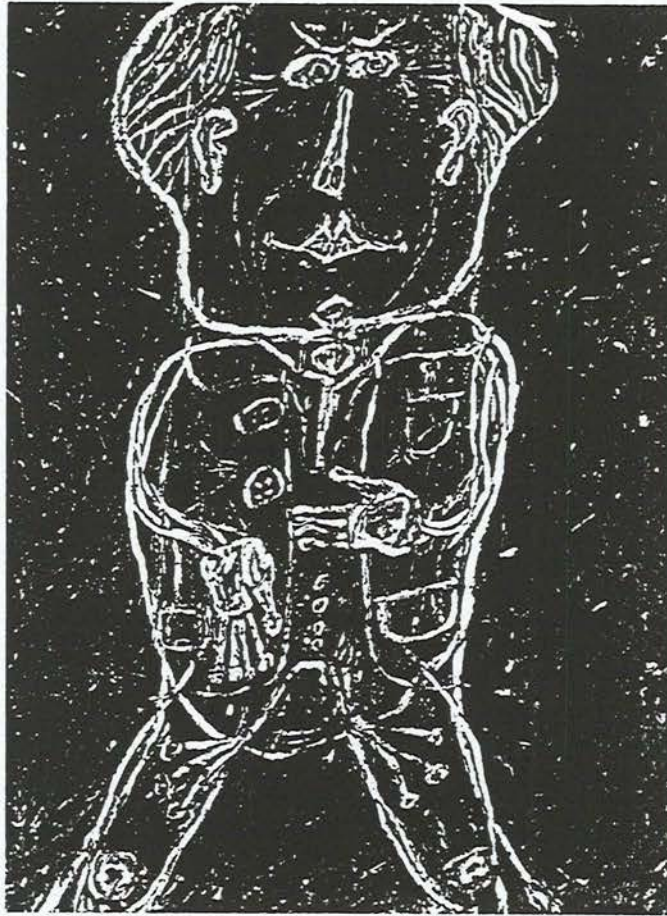
Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil edilen şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın 'izleri'yle ortaya koyan bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki hareketsizliğini veren bir alan olmuştur.<sup>55</sup>

### 3. ART BRUT

Art Brut, Aloise, Carlo, Gaston Chaissac, Joseph Crepin, Gaston Duf, Samuel Failloubaz, Auguste Forestiğer, Clément Fraisse, Madge Gill, Michel Hernandez, Vojislav Jakic, Laure, Augustin Lesage, Raphael Lonné, Pascal Maisonneuve, Heinrich Anton Müller, Francis Palanc, Pierre le Breton, Guillaume Pujolle, Emile Ratier, André Robillard, Robert Tatin, Jeanne Tripier, Scottie Wilson, Adolf Wölfli, Bogosav Zivkovic ile resmi anlamda 1945'ten sonra, Avrupa ve ABD'de yaygınlaşmıştır. 1945'te İsviçre'de ekstrakültürel sanat ürünlerini dizelgeleme işine giren Jean Dubuffet'nin buluşudur. Aslında bu akım özellikle Postacı Cheval ve Simon Rodia'yla çok eski dönemlerden beri etkinliğini sürdürmektedir (Resim 119).

---

<sup>55</sup> LYNTON, s.234.

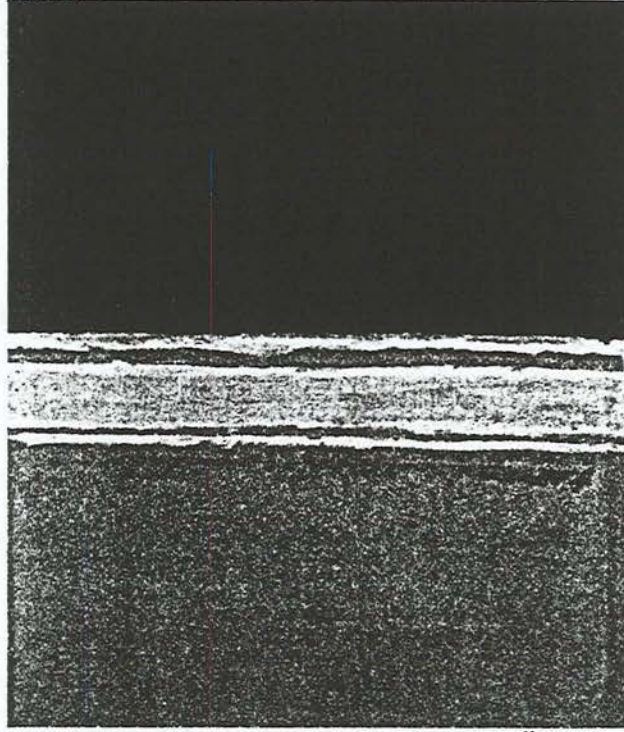


**Resim 119:** Jean Dubuffet, (Henri Michaux'nun portresi), Kırışık Pantolonlu Mösyo Plum.

#### 4. FUNK ÖNCESİ

1940-1960 yılları arasında San Francisco bölgesinde bir süre Funk'la birlikte etkinlik gösteren Funköncesi, bazı Kaliforniyalı sanatçıların New York'ta moda olan soyut dışavurumculuğa karşı çekim-itim karışımından oluşan ilgilerini yansıtır. Çekim, kalın boya tabakalarıyla belirginleşir; renkler ve fırça darbeleri sanatçının hareketlerini iyice belli eden bir biçimde kullanılır. İtimse soyutlamanın bütünüyle reddedilip kesin figüratif kompozisyonlara yönelinmesiyle yansır. Funköncenin özellikle tercih ettiği tür, dönemin varoluşçuluğunu yansıtan bir tarzda ele alınan portredir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra San Francisco, Amerika'nın, New York'la birlikte ikinci sanat merkezi olmuştur. İki bölge arasında ilişkiler güçlenir ve Ad Reinhardt,

Mark Rothko ve Clyfford Still gibi ünlü NewYork'lu sanatçılar San Francisco Art Institute'ye ders vermeye giderler. Kaliforniyalılar Soyut Dışavurumculuğun bir çıkmaza girdiğini düşünürler. Figüratif resim ve heykel 60'lı yılların sonunda kavramsal sanatın ortaya çıkışına kadar bütün bölgede egemenliğini sürdürür.



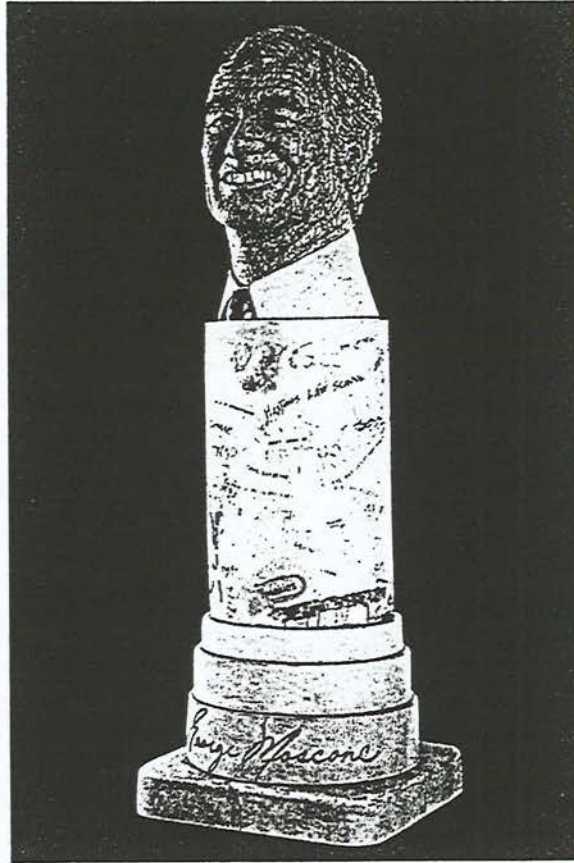
**Resim 120:** Mark Rothko, Siyah, Pembe, Turuncu Üzerine Sarı, 1951-52, 295x235 cm., New York.



**Resim 121:** Clyfford Still, 1947.

## 5. FUNK

Funk sözcüğü, sanat tarihine resmi olarak 1967'de Peter Selz'in düzenlediği "Funk" sergisiyle girmiştir. Funk Kaliforniya'nın New York sanatı karşısındaki tepkisini Funköncesi'nden daha ileri noktalara götürür. Beart generation şairlerinin etkisinde kalmış olan Funk eksantrik, şehvet ve küstahlık gösterilerine düşkün, muzip, çoğu zaman da kabadır. Bu akım içinde yer alan yapıtlar Ray De Forest'in antropomorf hayvanlarından Robert Hudson'un canlı renklerdeki soyut heykellerine kadar çok geniş bir yelpazeye yayılmıştır.



**Resim 122:** Robert Arneson, George'un Portresi, 1981, 238,8x80x79,4 cm.,  
New York, Foster Goldstrom.

Değişik gereçler kullanmaktan hoşlanan Funk sanatçıları Dada ve Yeni Dada'nın bozguncu ve yıkıcı anlayışından büyük ölçüde etkilenmiştir. Formalizm'e ve New York sanatının entellektüel tutkularına karşıdır. Popüler kültür üstünde etkili olmak isterler ve daha sonraki yıllarda yavaş yavaş Pop'art'a yaklaşarak, dayanıklı gereçlerle özenli yapıtlar üretmeye başladılar.

## 6. INFORMEL SANAT

1945-1960 yılları arasında etkili olan Informel Sanat terimi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'te ortaya çıkan tüm soyu sanat akımlarını kapsar: Örneğin Lirik Soyutlama ve Lekecilik (özgül çözümlemelere olanak tanımaları açısından yalnız bu eğilimler sayılmıştır.) Informel Sanatın belirgin özelliği zaman zaman kaligrafik yanıyla ortaya çıkan belli bir kendiliğindenlik, resim gerecinin ya da ayrı gereçlerin anlatım aracı olması ve figürasyonu kesinlikle reddetmesidir. Informel Sanat gerçeğin tanıklığını dışlamaz (Resim 123).



**Resim 123:** Nicolas de Staël, Deniz Kenarındaki Figürler, 1951,  
161,5x29,5 cm., Düsseldorf.

### 6.1. Lirik Soyutlama

Informel Sanatın değişik bir biçimidir. Temsilcileri arasında özellikle Camille Bryen, Hans Hortung, Georges Mathieu (Resim 124), Jean Paul Riopelle ve Wols sayılabilir. 1947’de Mathieu’nün, kendisinin düzenlediği bir sergi ile ortaya attığı bu terim günümüzde de yaygın biçimde kullanılmaktadır. Lirik Soyutlama hiç kuşkusuz, en azından görsel olarak Soyut Dışavurumculuğa çok yakın Avrupai bir eğilimdir.



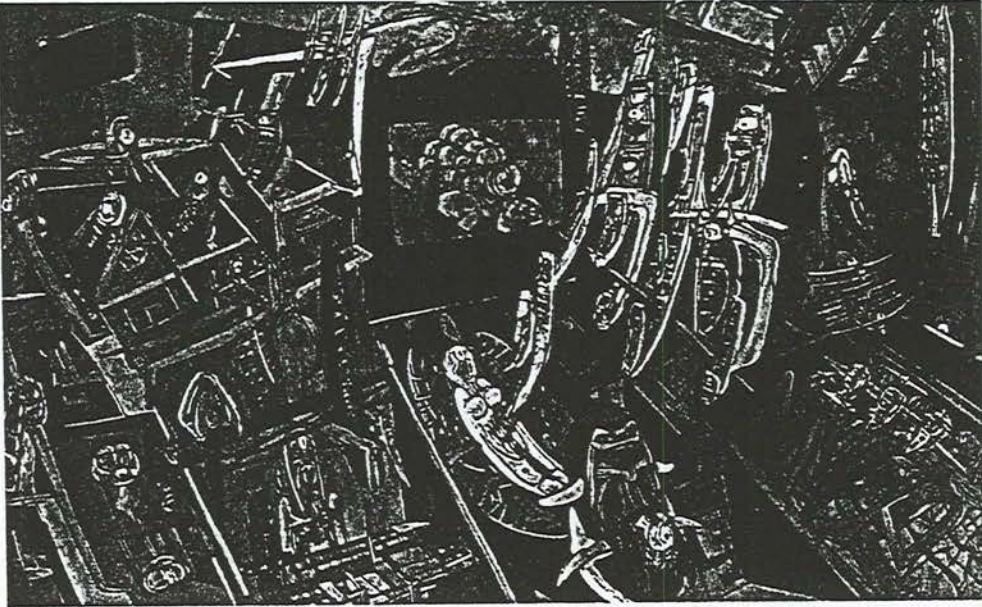
Resim 124: Georges Mathieu, Detay, 1954, 295x600 cm., Paris.

### 6.2. Soyut Dışavurumculuk

1920’li yıllarda ABD’de, özellikle New York’ta ortaya atılan Soyut Dışavurumculuk terimi o dönemde Vassily Kandinsky’nin soyut resimlerini açıklamasında kullanılmaktaydı. Söz konusu terim 30 Mart 1946 tarihli New

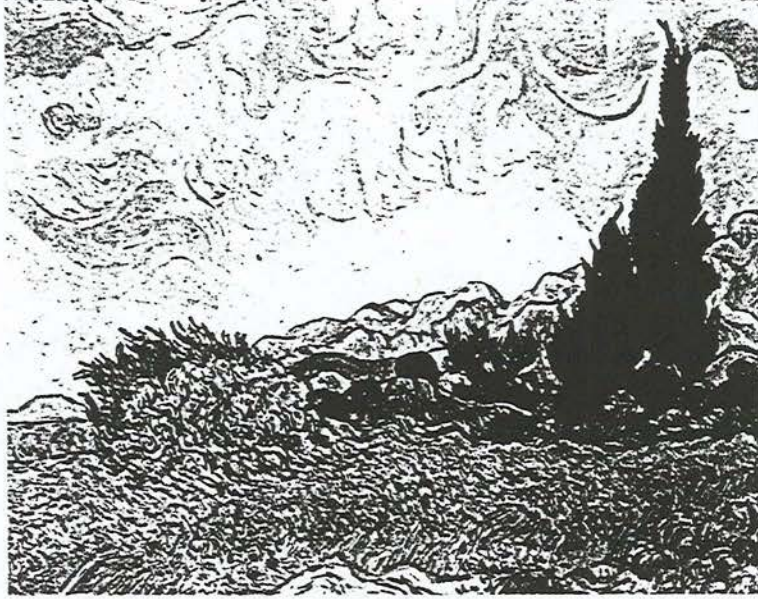
Yorker'da New York okulu ressamlarını tanımlayan Robert Coates'ın kaleminde başka bir anlam kazanmıştır. Bu hareketin belli başlı iki sözcüsü ve kuramcısı Clement Greenberg ve Harold Rosenberg Alman Dışavurumculuğuyla yakınlaşmadan kaçınmak için ayrı adlandırmalar önerdiler. Böylelikle Greenberg American-style painting (Amerikan üslubunda resim) ve painterly abstraction (resimsel soyutlama) terimlerini ortaya atarken, Rosenberg'de action painting yani hareketsel resimden söz etmekteydi. Bununla birlikte Soyut Dışavurumculuk kavramı genellikle çok büyük boyutlarda yapılan ve All-Over'a ayrıcalık tanıyan bu özgün Amerikan resmini hiçbir karışıklığa meydan bırakmadan tanımlama işlevini sürdürmüştür. Avrupa'da hareketsel akım Informel Sanatın tüm değişkenlerinin doğuşunu sağlamıştır.

Soyut Dışavurumculuk tarihsel açıdan hem Avrupa hem Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir. Bu akımı Avrupa'da Nazilerden kaçarak ABD'ye sığınan Max Ernst, Roberto Matta (Resim 125) ve André Masson gibi sanatçılar etkilemiştir.

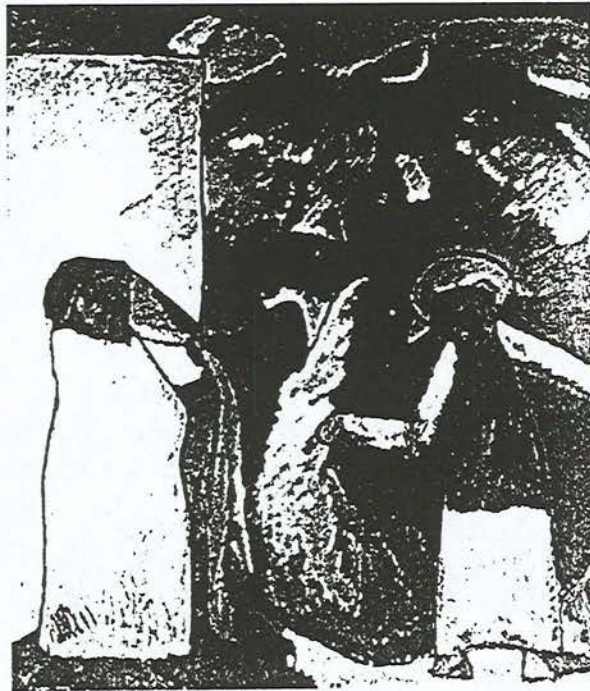


**Resim 125:** Matta (Roberto Matta Echaurren), Bu Sırada, 1947,  
218x365 cm., Amsterdam.

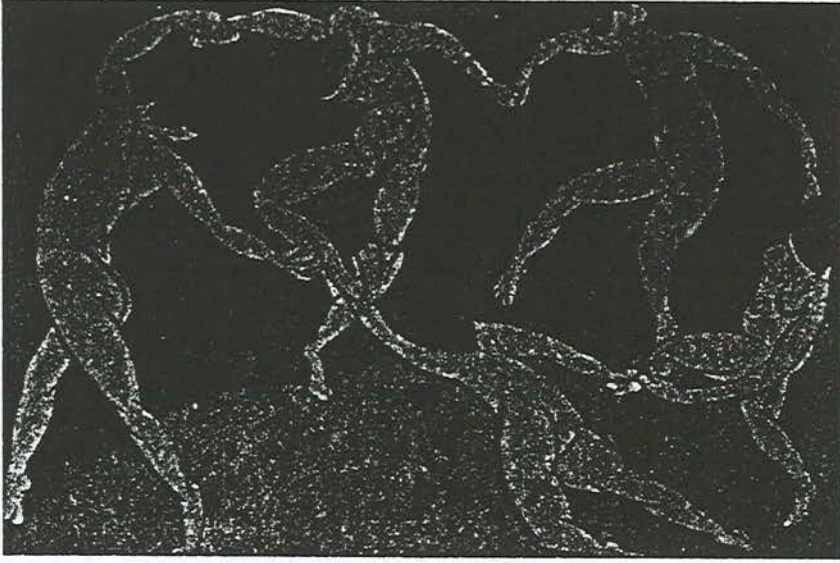
Soyut Dışavurumculuk aynı zamanda Vincent Van Gogh (Resim 126), Wassily Kandinsky (Resim 127), Henri Matisse (Resim 128) ve Joan Miro (Resim 129) gibi ayrı sanatçıların yeniliklerini de bir sentezde buluşturmaya başarabilmiştir.



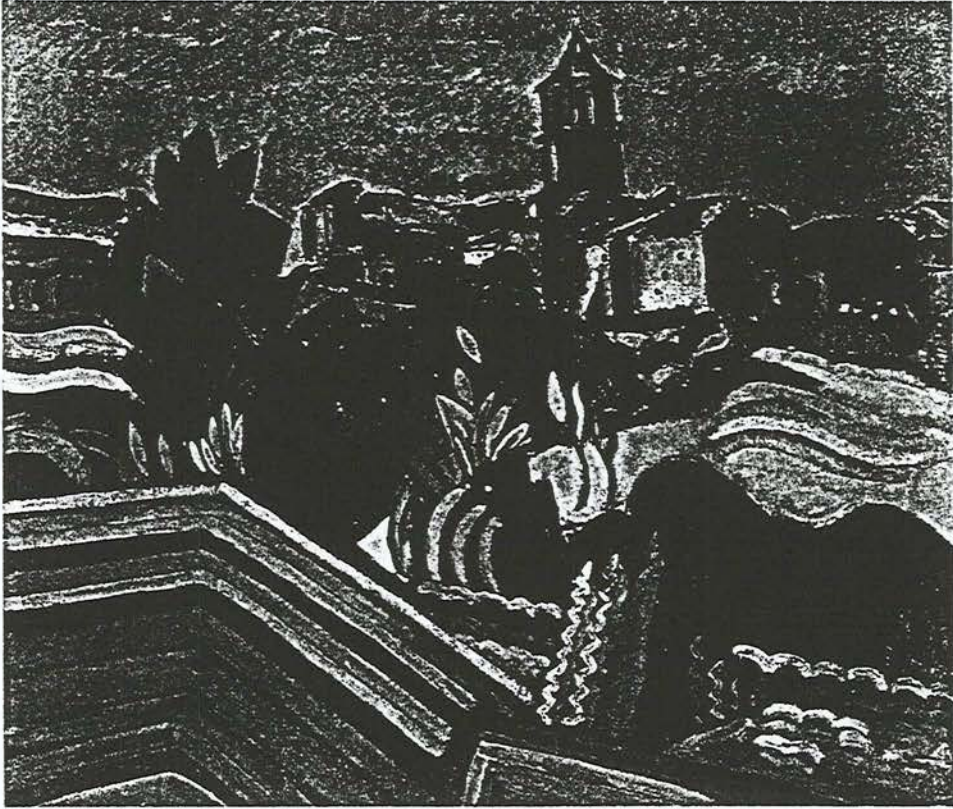
Resim 126: Vincent Van Gogh, Artes Yakınlarından Selvili Manzara, 1889, Londra.



Resim 127: Wassily Kandinsky Improvisation 6, 1909, Munich.



**Resim 128:** Henri Matisse, Dans, 1910, 260x290 cm.



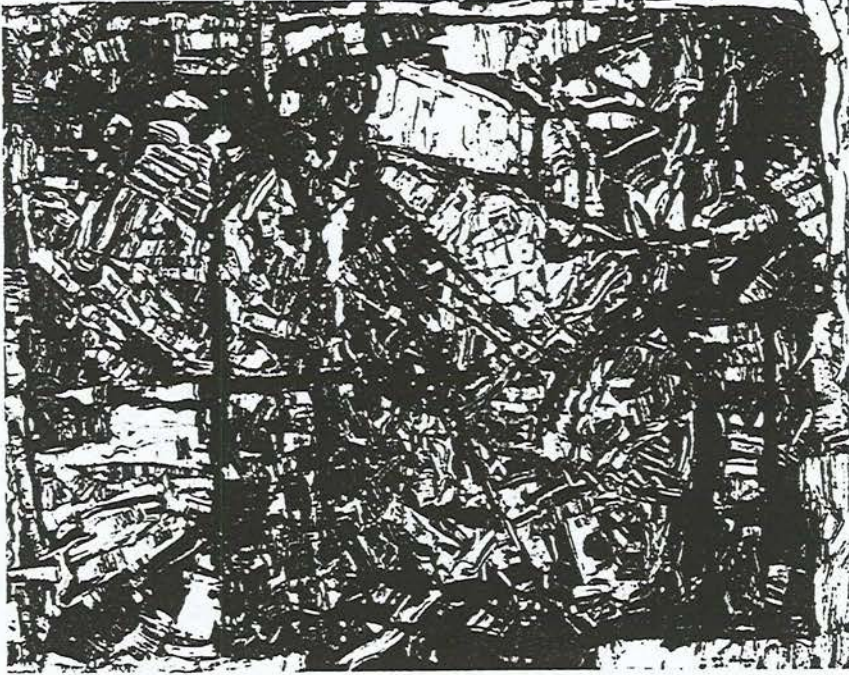
**Resim 129:** Joan Miro, The Village of Prades, 1917, 65x72 cm., New York.

İçebakış yöntemine de ilgi duyan Soyut Dışavurumcular Gerçeküstücülerin deneyimlerini de ilgiyle izlemişlerdir. Soyut Dışavurumculuğun bir üsluptan çok bir tavır olduğunu söylemek olasıdır. Sözgelimi Jackson Pollock'un yapıtlarıyla Mark Rothko'nunkiler arasında

hiçbir benzerlik bulunmaz. Bu resimlerin tümü varoluşçuluğa çok yakın bir anlayış içinde kişisel anlatımları yoğunlaştırmayı hedef alır. Pollock “resim insanın kendi kendisini keşfetmesidir.” der. Rosenberg’se ressamın tuvalini bir “arena”ya benzetir.

### 6.3. Lekecilik

Lekecilik, eleştirmen Charles Estienne’in Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle (Resim 130), Gèrard Schneider ve Pierre Soulages gibi bazı Informel Sanat temsilcilerinin yapıtlarını tanımlamak amacıyla ortaya attığı terimdir.<sup>56</sup>



Resim 130: Jean-Paul Riopelle, İsimsiz, 1967.

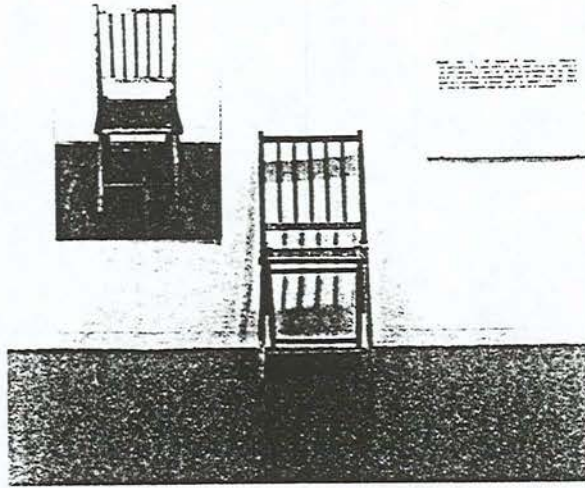
Lekecilik (Tachisme), içinde renkli unsurları bir merkeze bağlamadan tuvalin bütün yüzeyine yayarak, resmin akışını süratlendiren yanı sıra Avrupa resminden ayrılıyordu. Hem fikir, hem de biçim olarak Tachisme’in resim anlayışı Avrupa geleneklerinden uzaktı.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> BATUR, ss.12-22.

<sup>57</sup> TURANİ, s.544.

## 7. SEMİYOTİK (GÖSTERGEBİLİM)

Çağdaş sanat, toplumda göstergelerin dolaşımıyla yakından ilgilidir. Semiyotik de çağdaş sanatın araçlarından biri olmuştur. Semiyotik'i en etkili biçimde kullanan sanatçılar kavramsal sanatçılar olmuştur. Göstergibilimciler, sanat yapıtının görünen içeriğiyle katıldığı kültürel, görsel ya da dilbilimsel belirleme sistemi arasındaki ayrımın oluşturduğu olası çok anlamlılıkları ortaya çıkartmak için ayırıştırma ilkelerini uyguladılar. Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı yapıtı (Resim 131) sanatta anlamların semiyotik yaklaşımını



**Resim 131:** Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965, New York, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.

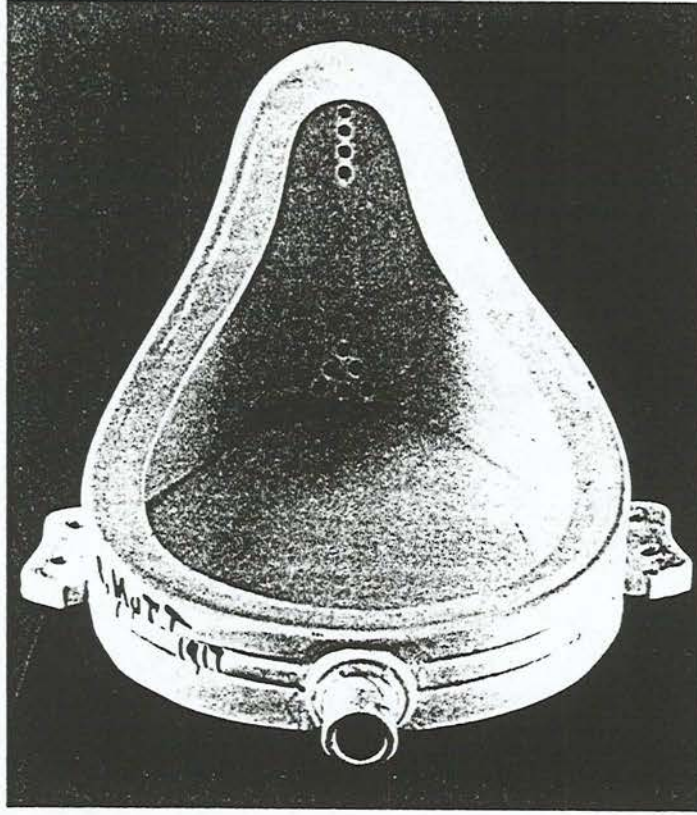
sergiler. Bu yapıt açılıp kapanabilen bir sandalye, aynı sandalyenin doğal büyüklükteki bir fotoğrafı ve "sandalye" sözcüğünün sözlükten alınmış bir tanımından oluşur. Sandalye gösteren, tanım gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth bir sandalye fotoğrafı ekleyerek denklemi biraz

karmaşıklıştırmıştır: Bu fotoğraf gerçek nesnenin seyirci tarafından algılanmasının adılıdır. Sanatçı böylelikle sanatın, Semiyotik'in aksine bilimsel ilkilere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır.

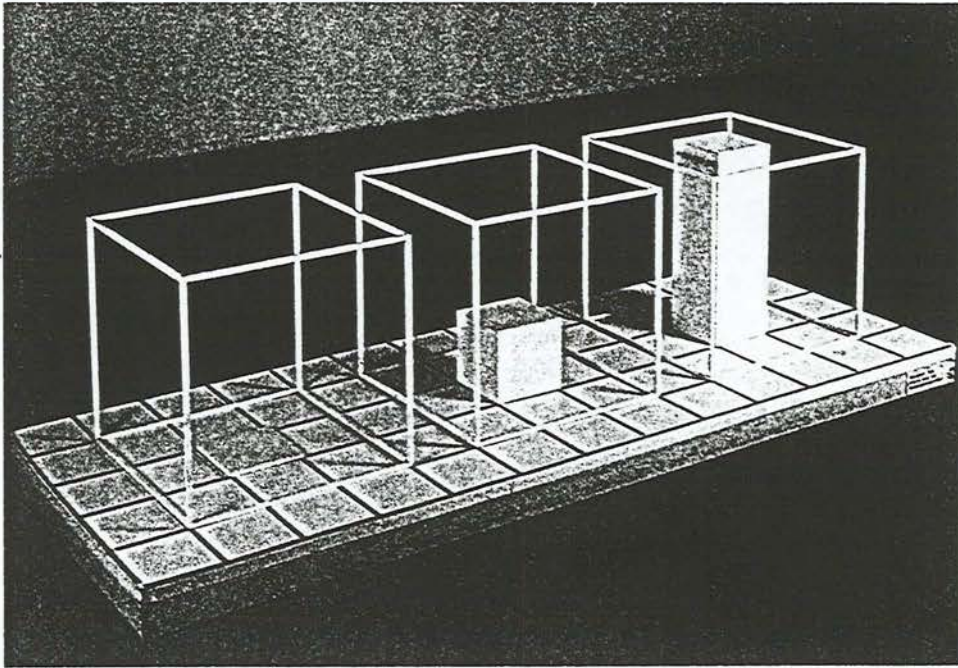
### 7.1. Kavramsal Sanat

1960-1970 yılları arasında Avrupa, ABD, Avustralya ve Japonya'da Kavramsal Sanat düşüncesinin nesneye baskın çıktığı sanattır; bu baskın çıkma o kadar ileri bir noktaya gider ki yapıtın somut biçimde gerçekleşmesi dahi gerekli olmayabilir. 1960'lı yılların sonuna doğru sanatın giderek büyüyen ölçülerde metaya dönüşmesine ve özellikle de Minimalizm'le kendini gösteren dönemin Formalizmine karşı çifte bir tepkiden doğmuştur. Bu akımı benimseyen sanatçılar nesnelere yaratmak yerine, doğrudan sanatın temelleri üstüne fikir üretmek amacıyla Semiyotik'in, popüler kültürün ve felsefenin çeşitli özelliklerinden yararlanmaya başlarlar. Böylelikle seyirci de kendisini sanatçının basit önerilerinin, düşünceleriyle ilgili belgelerin karşısında bulur. Bu belgeler çoğu zaman galerilerin duvarlarına yazılmış sözcüklerle sınırlı kalır. Seyirci zaman zaman da düşünceyi gerçek anlamda harekete geçiren düzenlemelerle karşılaşır. Günümüzde bu terimin anlamı son derece bulanıklaşmıştır ve neredeyse bütün sanat biçimlerini kapsar. Kavramsal sanatın öncüsü hiç kuşkusuz hazır yapıtlarıyla (ready made) sanat yapıtı kavramını yeniden gündeme getiren Marcel Duchamp'dır (Resim 132).

Sanatın, hiçbir sanat "mesleği"nin etkinlikte bulunamayacağı salt fikirlere indirgenmesi ve özellikle maddilikten arındırılması büyük tartışmalara yol açar. 1970'li yılların sonunda resim ve heykelin güçlü ve görkemli bir biçimde geri dönüşü kavramsal sanatın sonununda getirmiş gibi gözükür ama bu hareketin kalıntıları içinde etkilerini sürdüren sanatçılarda görülür.



Resim 132: Marcel Duchamp, "Pisuar", 1964, Milan, Schwars Galerisi.



Resim 133: Sol Le Witt, 3 Part set 789 (B), 80x208x50 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Müzesi, Ludwig Koleksiyonu.

Walter Benjamin'in 1930'larda söylediği, daha sonraları çok tekrarlanan sözleri gibi reproduksiyonlar (tıpkı basım) çoğaltıldıkça, sanat eseri varlığından, çevresinde yarattığı büyüleyici etkiden birşeyler yitirmektedir. Biraz daha ilerlersek, eserlerin niteliği ya da anlamıyla değil, salt taşıdığı ün ile değerlendirildiği durumdan söz etmek olası olur. Reproduksiyonlar özgün tablonun yerine geçemezler. Leonardo da Vinci'nin yaptığı, "Mona Lisa" diye tanınan, Florana'lı genç kadının portresini sergilemek üzere 1976'da Japonya'ya götürüldü. Burada tablo, gece gündüz, önünde kuyruklar oluşturulan milyonlarca kişi tarafından ziyaret edildi. Yapılan bir hesaplama göre dakikada altı kişi ve her biri yakaşık on saniye süreyle tabloyu seyredebilmiştir. Bu insanların tabloda gördükleri neydi? Böylesine kısa bir süre ve bu kadar sıkışık bir durumda tabloyu seyretmektense, eserin iyi bir tıpkıbasımını görmekle daha verimli sonuçlar elde edilebilirdi. Ama seyirciler yalnızca özgün tabloyu görmekle, Leonardo da Vinci ve 'Mona Lisa'ya sunulan alkışlara katılabiliyorlardı. Özgün tablo, çevresindekilerce güçlükle görülebilen, bir tütsü bulutu içinde hayal meyal beliren bir gölge gibidir. Gerçek anlamı, şenliğe beklenmedik bir anda katılan davetsi misafire benzer. Bu anlatılana yakın bazı olaylar Picasso, Dali, hatta Rothko'nun eserleri içinde geçerli olmuştur. Böylece, aşırı övgüyle birlikte sanatçının ünü, eserden duyulan hazzın yerini almaktadır.

Kavram sanatçısı, bir nesneyi onun eklenebileceği, sahip olunabilir, sergilenebilir, yeniden üretilebilir bir başka nesneden ayırıp, geri çekerek yukarıdaki durumu önlemeye çalışır. Her seferinde ne tür araçlar kullanırsa kullansın herşeyden önce bize bir fikir önermektedir. Bilerek ya da farkında olmayarak bu öneriyi red ya da kabul edebiliriz. Bu, tıpkı dikkatimizi bir sanat eserinden ötekine çevirmemize benzer. Sunulan fikirlere hem katılabılırız, hem de onları hafif bulabiliriz. Sanatçı Sol Le Witt'in dediği gibi; "Kavramsal sanat yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir." Bir fikre bağlanma derecesi, o fikrin bizim için geçerli olup olmamasına ve fikirleri kabul etmede gösterdiğimiz

yakınlığa dayanır. Kavram Sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerde (galeri, müze) sınırlanamayacağı düşüncesini getirir. (Bir çöp yığnında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkanda, tuvalet gereçleri arasında Duchamp'ın 'Kaynak'ını (Pisuar) bulsak, buna yine sanat eseri der miyiz?). Ancak, Kavram Sanatının en iyi örnekleri çeşitli sorunlara ışık tutarlar: Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? Nasıl hareket ederiz? Nasıl yaşarız? gibi. Kavram Sanatını oluşturan hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri; insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri; tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler; bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler; yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri olabilir; bu da hepimizin birer Kavram Sanatçısı olabileceğimizi gösterir. Kavram Sanatı sonuçta bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir. Zaman zaman bir tabloyu gördüğümüzde, bir müzik parçası dinlediğimizde, bir heykel seyrettiğimizde, çevremizde olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini farkedebiliriz. Kavramsal Sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. Kavramsal Sanatla herhangi bir galeride karşılaşılabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında (Resim 134), gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz.



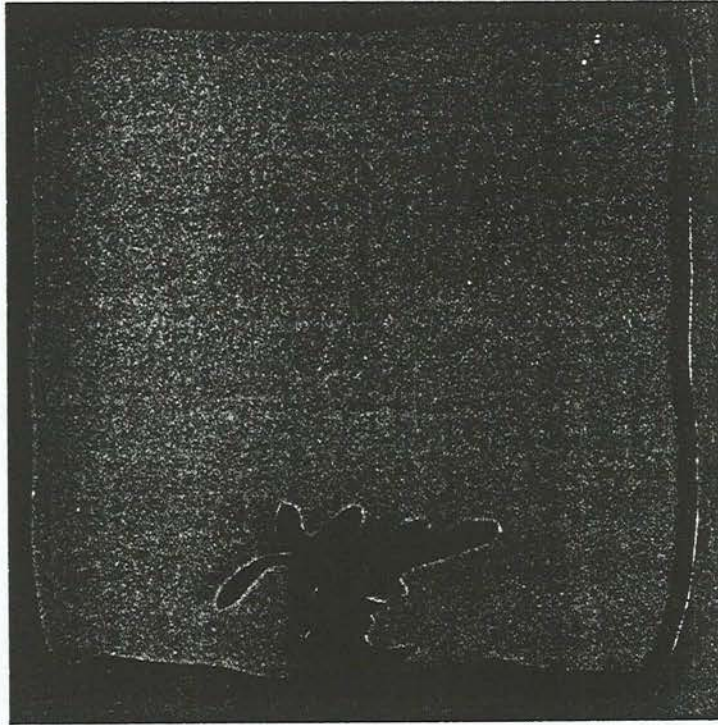
**Resim 134:** Jan Dibbets, Bir Şömine Olarak T.V., 1969, estdeutches Fernsehen tarafından yayımlanan 24 dakikalık bir televizyon filmi.

En etkili Kavramsal Sanat eserleri, hergün karşılaşılan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri biraraya getirerek -tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaydı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlarlar. Eğer bir de Kavramsal Sanat eseri yaratabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümü altındaki zengin anlamların varlığına gözümüzü açmışız demektir. (O zaman bu hayatın o kadar gündelik, sıradan alışılmış olup olmadığını; yarattığı görüntünün bu denli tanıdık olup olmadığını kendimize sormaya başlarız.) Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, sanata yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> LYNTON, ss. 339-341.

## 8. UZAMCILIK

Arjantin’de doğan ve İtalya’ya göç eden sanatçı Lucio Fontana (Resim 135) 1939’da ülkesine geri dönmeye karar verir. 1946’da Buenos Aires’te özel Altamira Akademisi’ni kurar ve öğrencileriyle birlikte Beyaz Manifesto’yu kaleme alır. Bu bilgiyle yeni bir sanat anlayışının temelerini atan Fontana uzamı ve zamanı birleştirir, bilinçdışının yansımalarını modern hareketin rasyonalizmiyle karşılaştırır. Sanatçının yaratıcı hareketini ön plana çıkarır ve sanatçıyı bilim adamıyla bir tutar.



**Resim 135:** Lucio Fontana, Uzaysal Konsept-Teatrino, 1968, 110x110 cm., Köln, Alfred Otto Müller Koleksiyonu.

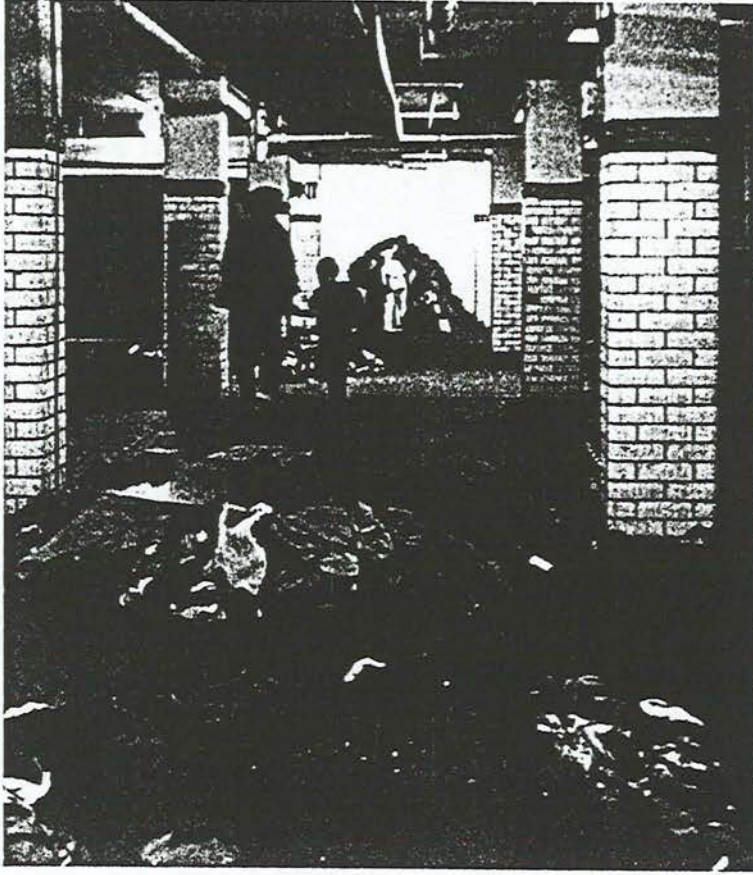
Lucio Fontana’nın, neon lambalarıyla gerçek uzamcı çevreler yaratmasına karşılık, Uzamcılık grubunun öteki üyeleri klasik tablo anlayışına saygı gösteren hareketli resimler yapmakla yetinirler. “Sanat yapıtı bir yıl ya da bin yıl yaşayabilir, ama maddi ölümün saati sonunda gelecektir. Hareket

kalacak, madde kaybolacaktır.” Uzamcı manifestonun bu görüşü hiç kuşkusuz bu hareketin Arte Povera üstündeki etkisini göstermektedir.

## 9. ARTE POVERA

Sanat eleştirmeni Germano Celant bazı genç İtalyan sanatçıların alelde gereçlerden oluşturdukları yapıtları Arte Povera kavramıyla nitelmiştir. Bu sanatçıların ip, çimento, gazete kağıdı vb.’den yaptıkları assemblajlar heykelin mermer ve bronz gibi geleneksel soylu gereçleriyle tam bir karşıtlık içindedir. Ama gereç seçimi Arte Povera’nın tek ayırıcı özelliği değildir ve döküntü ve basit eşyalarla oluşmuş her yapıtın bu akıma bağlı sanatçılarca üretilmiş olduğu söylenemez. Arte Povera’nın öncüleri doğaya, tarihe ya da çağdaş yaşama göndermeler yapan metforik bir anlatımdan yararlanırlar. Bu idealist sanatçılar dokunulabilir, görülebilir bir evrende güçlü bir biçimde kök salmış bir sanatın kurtarıcı erdemlerine inanırlar. Yapıtları genellikle beklenmedik etkilerle duyarlığımıza seslenir. Sözelimi Michelangelo Pistoletto alçıyla yaptığı renkli paçavralara bakan Miles Venüs’üyle hiyerarşiyi düşündürmek istemektedir (Resim 136).

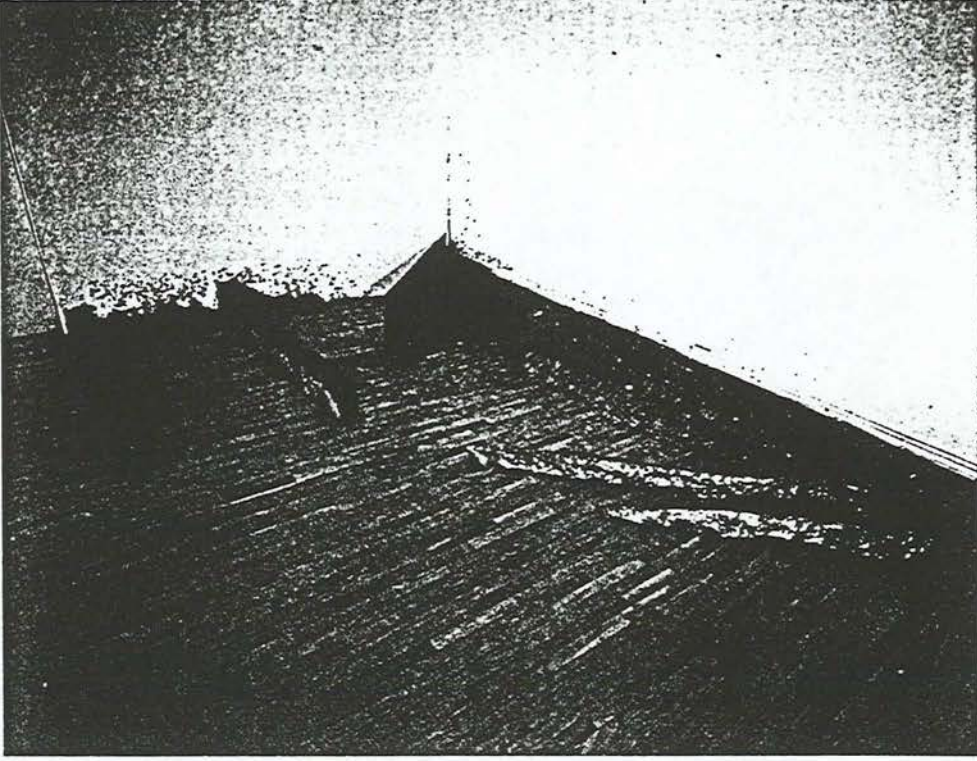
Arte Povera kavramı Germano Celant’ın girişimlerinden sonra çeşitli kollektif çabalarla yaygınlık kazanmıştır. Joseph Bevys, Hans Haacke, Eva Hesse ve Robert Morris gibi doğa ve kültür üstüne metaforik mesajlar vermek amacıyla sanat dışı gereçlerden yararlanan sanatçıların Postminimalizm çevresindeki etkinlikleride Arte Povera akımı içinde görmek olasıdır.



Resim 136: Michelangelo Pistoletto, Rags Orkestrası, 1968.

### 9.1. Postminimalizm

Postminimalizmden ilk kez sanatçı Eva Hesse Kasım 1971'de Artforum dergisinde çıkan bir makalesinde söz etmiştir. Eva Hesse bu terimi, Richard Serra ve kendisinin yapıtlarının, Minimal Sanatın nesnellik ve aşırı formalizminin aksine kalıcılığı olmayan geçici özelliklerini belirtmek amacıyla kullanmıştır. Yöntemin ve gelişmenin en önemli şey olduğunu belirtmek amacıyla Process Art'tan (Postminimalist etkinlikleri belirten bu terim hem sanatçının çalışma biçimi hem de zamanın eser üzerinde yaptığı değişiklikler üzerinde durur) söz edilmiştir. Sanatçı bir süreç (process) başlatır ve sonuçlarını bekler. Sözelimi Eva Hesse zaman içinde yavaş yavaş ayrılan değişken gereçler kullanmıştır. Sanatçılar Minimalizmin soyut, anonim ve her yerde karşılaşılan basitliğinden daha iyi sıyrılabilme için yapıtlarının çeşitli unsurlarını yere yayıp, (Resim 137) dağıtmaktan kaçınmayarak ürünler yaratırlar.

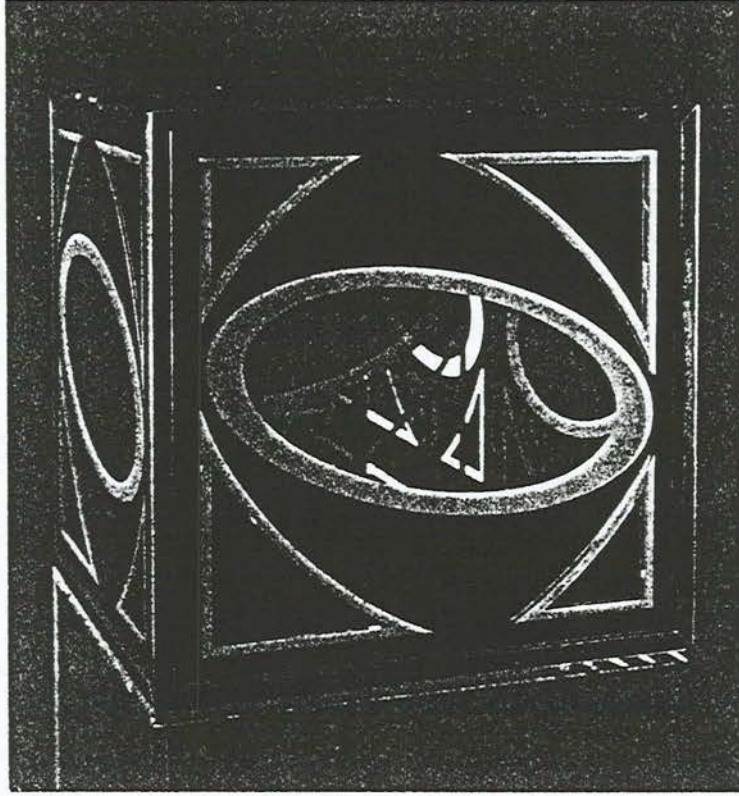


Resim 137: Richard Serra, İsimli, 1969, 268x272x47,5 cm., New York, Jasper Johns Koleksiyonu.

### 9.1.1. Minimalizm

Minimalizm (minimal sanat) resim ve heykeli temel olana daha doğrusu geometrik soyutlamanın ana çizgilerine indirger. Burada formalizm en uç ifadesini bulur, çünkü biçim içeriktir. Minimal Sanat Barnett Newman ve Ad Reinhardt gibi ressamlarla David Smith gibi bir heykeltcinin donuk ve durgun yapıtlarının etkilerini taşır.

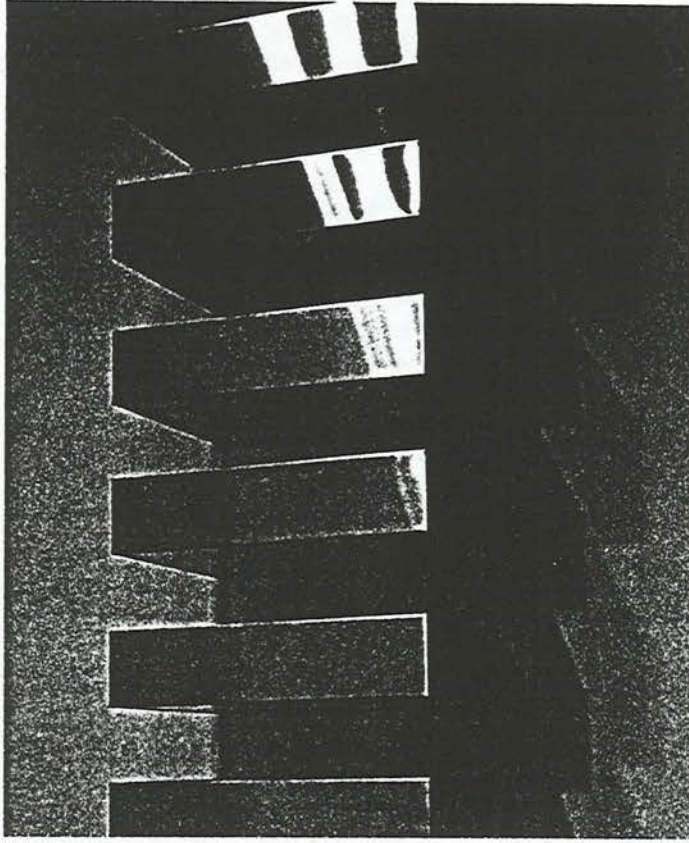
Minimalist resim figüratif unsurları ve göz aldatıcı mekanı dışlayarak çoğu zaman düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşan birleşik bir imaj verir.



**Resim 138:** Larry Bell, Elips, 1965, 136x35,5x35,6 cm., New York, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi.

Minimal sanatın özgünlüğü heykel alanında daha açık ve belirgindir. Minimalist heykeltçiler figüratif anırtırmaları dışlamışlardır. Bütünüyle yeni biçimler yaratmak amacıyla geçmişe sırt çevirirler. Sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırı aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Donald Judd'un duvar rafları geç modernizmin mimariye egemen olduğu dönemin iç dekorasyonunda kullanılan geometriyi anımsatır (Resim 139).

Minimalist heykeltçiler kentsel çevreye entegre olmak için büyük çaba sarfetmelerine rağmen genelde insanları şaşırtan yapıtlar yaratmışlardır. Sanatları kapalı ve anlaşılmazdır.

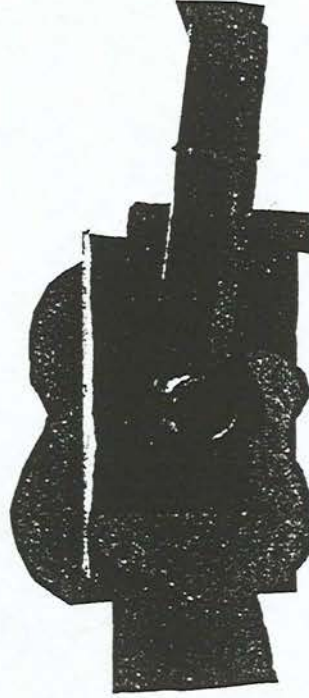


**Resim 139:** Donald Judd, İsimsiz, Detay, 1968, 23x102x79 cm., Los Angeles, Country Sanat Müzesi.

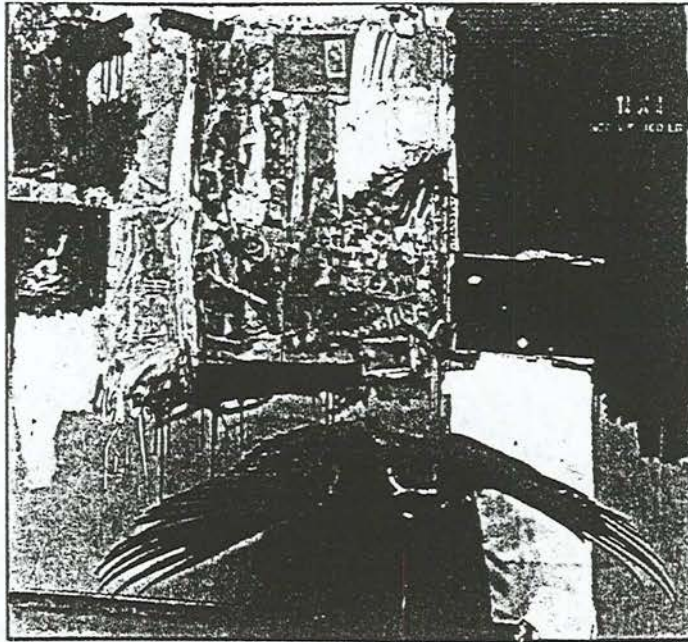
## 10. ASAMBLAJ

1950’li yıllardan bu yana, özellikle ABD’de uygulanmıştır. Üç boyutlu kolaj olan asamblajın kökeni kübizmdir. Asamblaj’ın kökeni tartışmasız, “Gitar” (Resim 140) adlı heykeliyle kısıtlayıcı geleneksel tekniklerden kopan Picasso’dur.

Julio Gonzalez’in araştırmalarına çok şey borçlu olan bu heykel tekniğini betimlemek için daha çok konstrüksiyondan söz edilmektedir. Asamblaj sanat dışı gereç kullanımına eğilim göstermesi nedeniyle zaman zaman rahatsız edici, zaman zaman da şiirsel görünümler alır. Günlük yaşamın basit nesnelere dayanarak yararlanması ve bunlara ayrıcalık tanınmasından dolayı resmi kültüre karşı tavır almıştır. Figüratif ya da soyut, gizemli, tuhaf, endişe verici vb. olabilir. Asamblaj bir üslup değil, tekniktir (Resim 141).



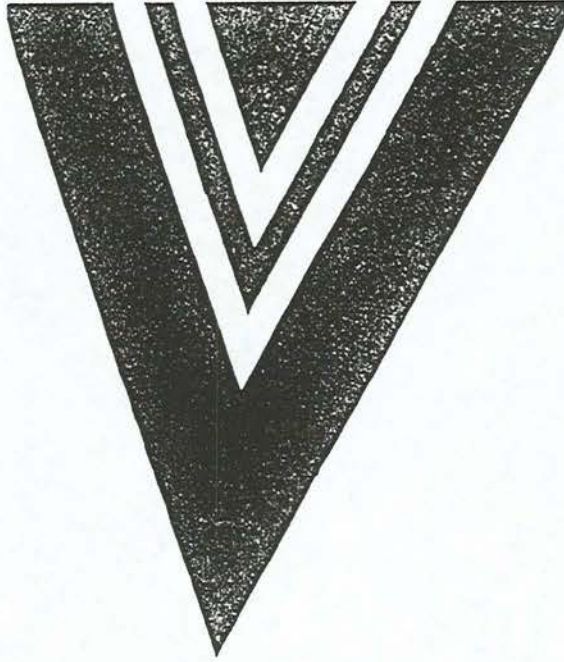
Resim 140: P.Picasso "Gitar" (1912)



Resim 141: Robert Rauschenberg, Canyon, 1959, 216x176x58 cm.,  
Kaliforniya, Pasadena Sanat Müzesi.

## 11. COLOR-FIELD

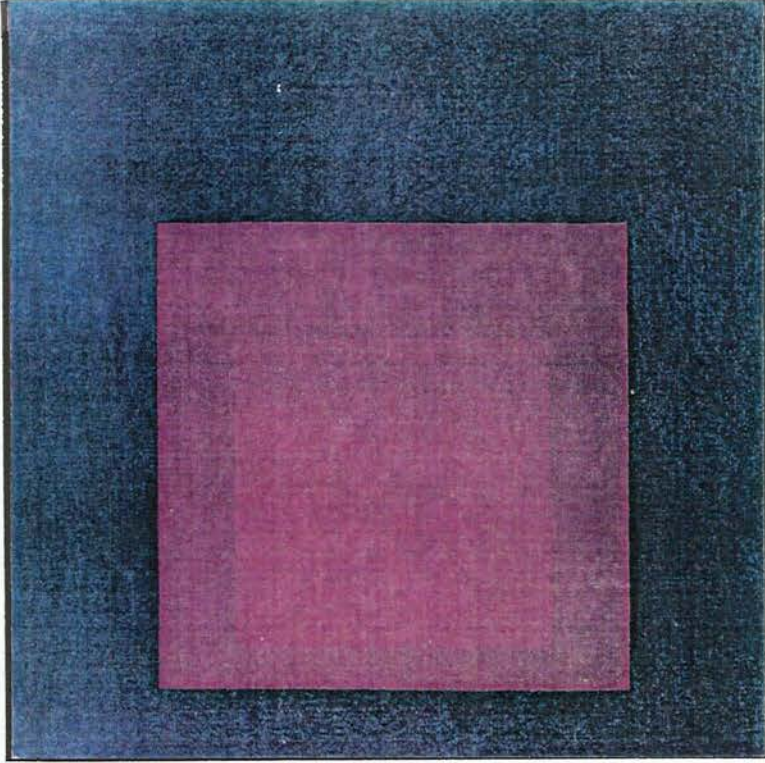
1950-1960 yılları arasında ABD ve Kanada'da etkin olan Color-Field İngilizcede "renk alanı" anlamına gelir. Tekdüze geniş alanların resmedildiği bu tür tablolarla derinlik izlenimi verebilecek herşey kesinlikle dışlanmıştır. Genellikle bir baştan ötekine renklerle sıvanan tuval, çoğu zaman geniş bir yüzeyin ya da geniş bir alanın parçası gibi görülür. Bu görüş içinde yer alan sanatçılar geleneksel figür-fon ayrımını kesinlikle reddederler. Resmin iki boyutlu özelliğini göstermesinin kesin biçimde gerekli olduğunu savunan biçimci kurallara uyarlar. Bu görüşe "Resim Sonrası Soyutlama" adı da verilmiştir. Günümüzde bu deyim daha genel bir anlam kazanmıştır ve Hard-Edge kavramını da içermektedir. Color-Field'in birçok açıdan Soyut Dışavurumcu etkiler altında kalmış olduğu anlaşılır. Renklerin gösterişli bir biçimde kullanılmasının yolunu açanlar Mark Rothko ve Barnett Newman olmuştur.



**Resim 142:** Kenneth Noland, 17.Devre, 244x213 cm., New York, Eugene Schwertz Koleksiyonu.

### 11.1. Hard-Edge

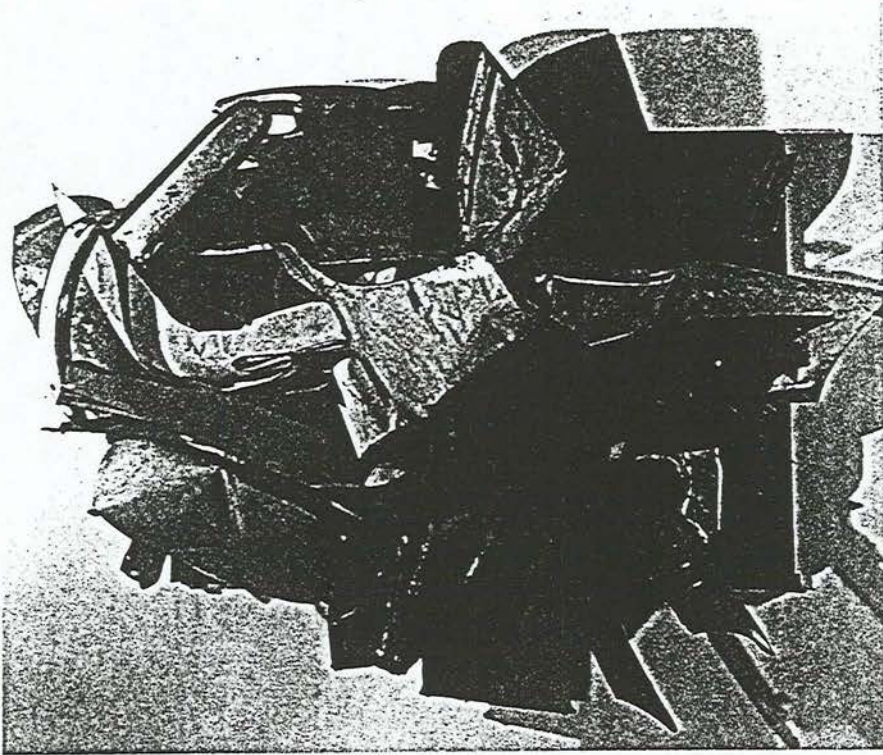
1950-1960 yılları arasında ABD’de etkili olan Hard-Edge ilk kez 1958’de Kaliforniyalı eleştirmen Jules Langsner tarafından dile getirilmiştir. Daha sonra 1959’da Lawrence Alloway bu terimi tek renkli ve belirgin, kesin çizgileri olan kompozisyonlar için kullanır. Hard-Edge yapıtlarında son derece titiz simetrik bir geometri görülür. Hareket Josef Albers’in öncülüğünde, Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Al Held, Kenneth Noland, Frank Stella tarafından yaygınlaşmıştır. Minimal sanatın temel yapılarının habercisi olan Hard-Edge, Color Field’la birçok benzerlik gösterir ve çoğu zaman bu iki hareketi birbirinden ayırmak zordur.



**Resim 143:** Josef Albers, Meydan Serisine Saygı: İddialı, 1958, 81x81 cm., New York.

## 12. JUNK

Özellikle 1950'li yıllarda Avrupa ve ABD'de yaygınlaşan ve bir heykel akımı olan Junk, sanayi artıklarını toplayarak bunları çeşitli ambalajlara katar. Dadacı sanatçı Kurt Schwitters'in Armon, Lee Bontecov, César, John Chamberlain, Eduardo Paolozzi, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, Jean Tinguely'nin yapıtları bu çizgide yer alır. Bu heykeltçiler bir tür yeniden işlenmiş bu gereçlerle ortaya son derece ilginç yapıtlar çıkarmışlardır.



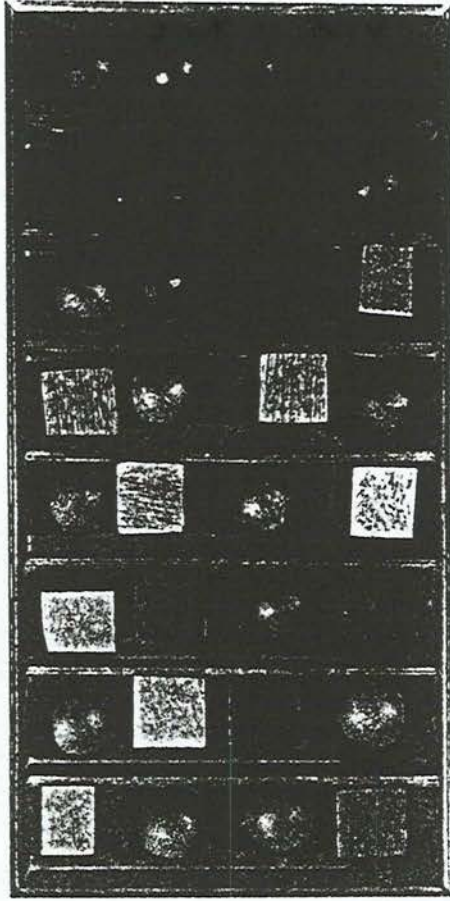
Resim 144: John Chamberlain, Dolores James, 1962, 190x243x97,5 cm., New York, Leo Castelli Galerisi.



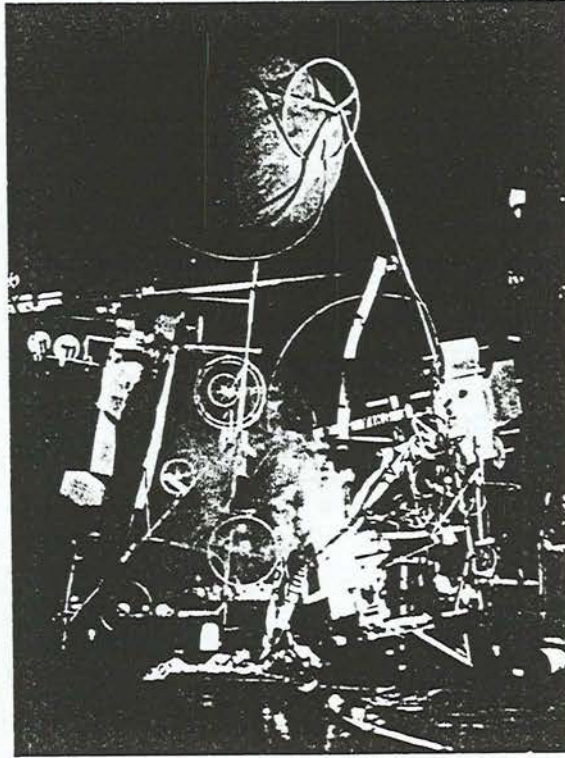
**Resim 145:** Fernandez Arman, Traş Fırçalı Venüs, 1969.

### 13. KİNETİK SANAT

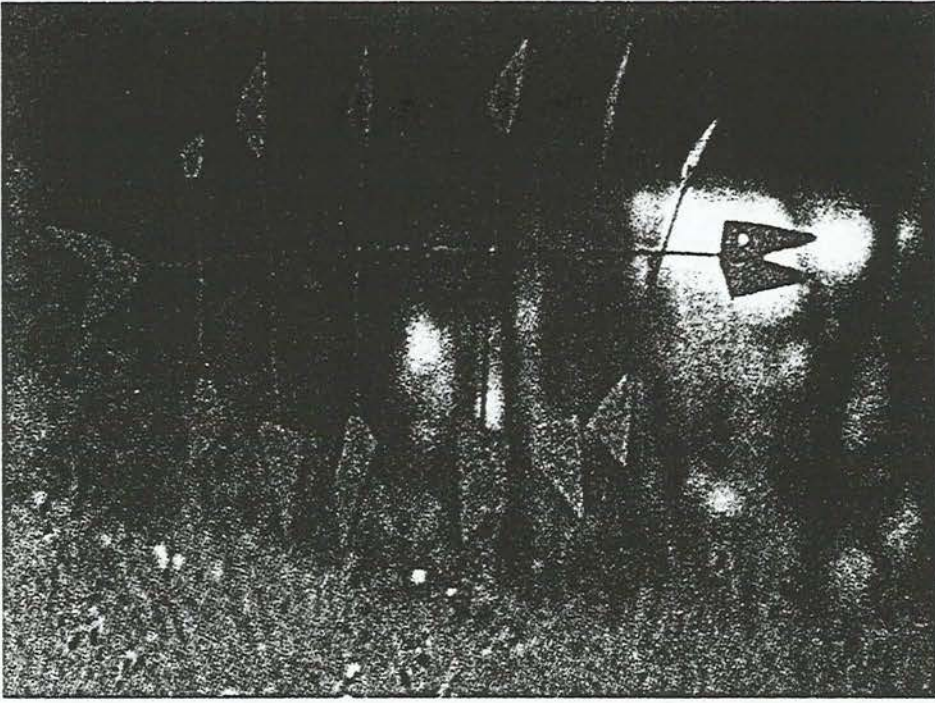
1950-1960 yıllarında, özellikle Avrupa'da ve İsrail, ABD ve Latin Amerika'da etkili olan Kinetik heykel, motorlar, hava ya da elle hareket ettirilen bölümler içerir. Hareketin önemli isimlerinin Yaacov Agam, Pol Bury (Resim 146), George Rickey, Nicolas Schöffer olmasıyla birlikte, Alexander Calder'in 1920'lerde yaptığı ve hafif bir rüzgarla sallanan mobilleride bu akımın ilk örnekleri olarak kabul edilir (Resim 148, 149). Kinetik sanatın en ilginç örnekleri hiç kuşkusuz Jean Tinguely'nin ilginç makineleridir. New York'a saygı (Resim 147) adlı yapıtı Modern Sanat Müzesi'nin bahçesinde seyircilerin önünde kendi kendine yıkılarak, sanayi çağı üzerine ironik bir yorum sunmuştur.



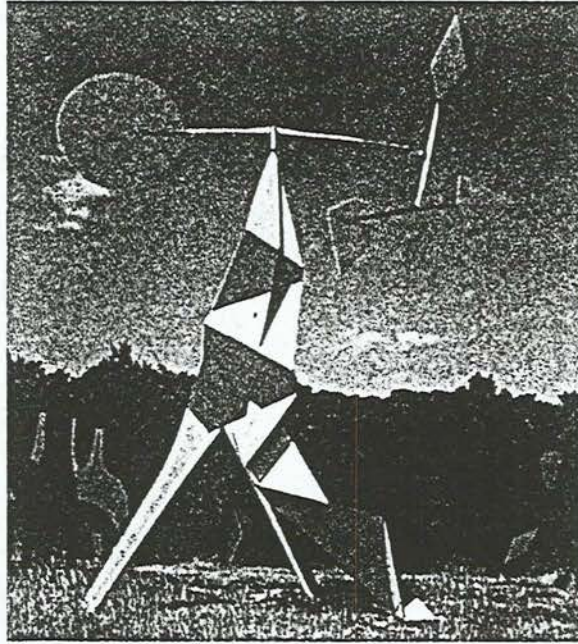
Resim 146: Pol Bury, Yedi Rafta Onaltı Top ve Onaltı Küp, 1966,  
80x40x20 cm., Londra, Tate Galerisi.



Resim 147: Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960.



Resim 148: Alexander Calder, Kırmızı Balık, 92x152 cm.

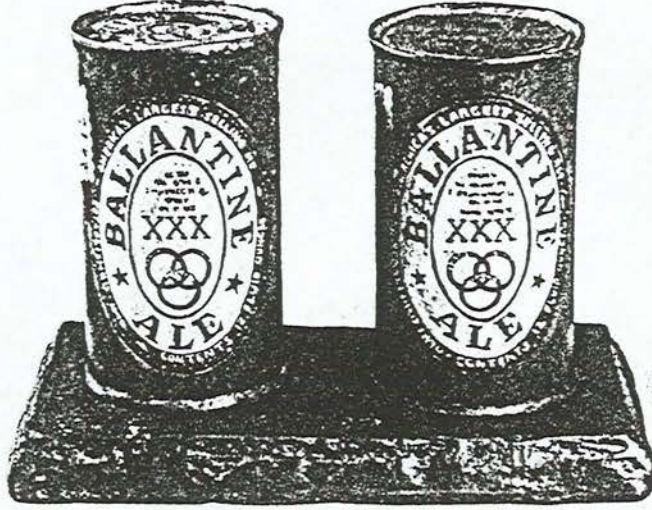


Resim 149: Alexander Calder, Kırmızı Diskli Büküm, 10x5,50 m.

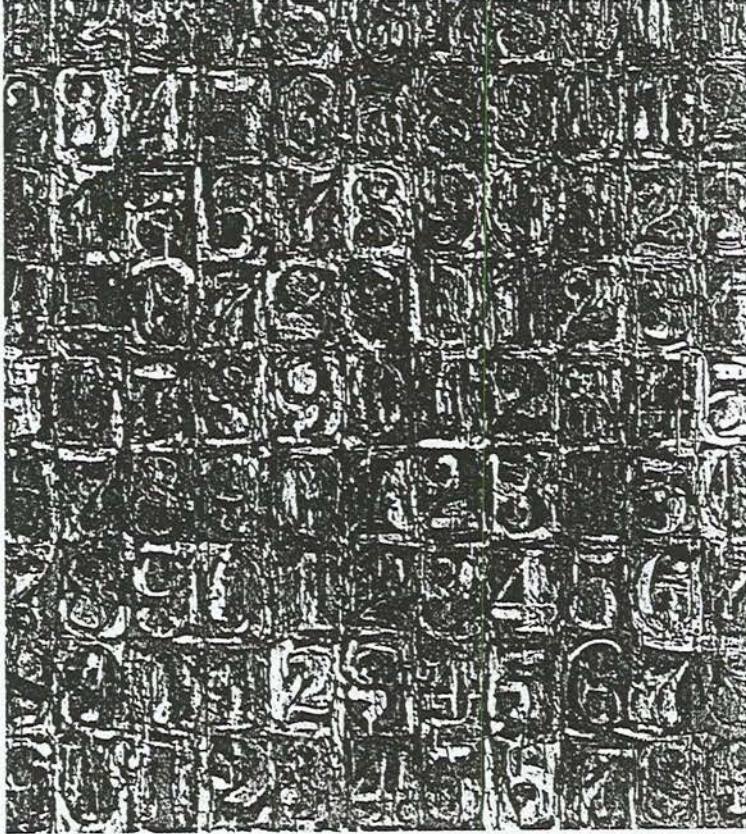
#### 14. YENİ DADA

Yeni Dada terimi Ocak 1958'de Amerika'da Art News dergisinde Jasper Johns, Allan Kaprow, Robert Rauscherberg ve Cy Twombly'nin yapıtları üstüne yayınlanan anonim bir yazıda ortaya atılmıştır. Bu sanatçıların yapıtları

gerçekten de Dada akımıyla birçok bakımdan benzerlikler gösterir. Johns'un yapıtları da (Resim 150, 151) Dadacılarındaki gibi paradokslar ve anlam belirsizlikleriyle doludur.



**Resim 150:** Jasper Johns, Boyanmış Bronz 2: Bira Kutuları, 1964, 137x20x11,2 cmb, New York, Sanatçının Koleksiyonu.



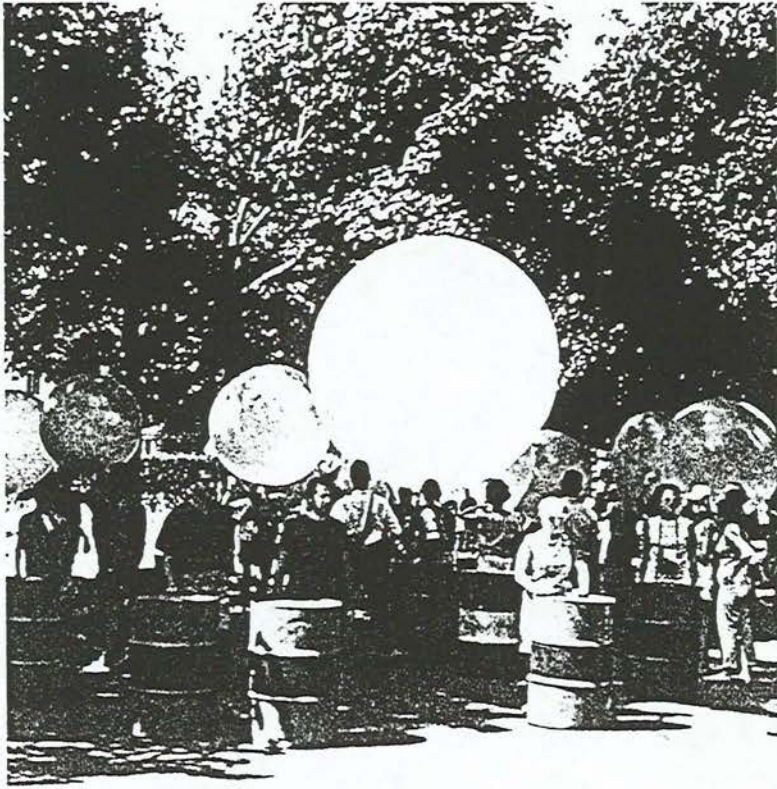
**Resim 151:** Jasper Johns. Renkli Sayılar, 1958-59.

Amerikan sanat tarihinde Yeni Dada Soyut Dışavurumculuk ve Pop'art arasında yer alır. Johs ve Rauscherberg bir yandan Pop'art'ın belirleyicisi olan günlük yaşama kök salmış bir figürasyona doğru yönelirken diğer yandan da Soyut Dışavurumculuğun hareketsel yanını, büyük boyutlarını ve kalın boya tabakası uygulamalarını sürdürürler.

## 15. HAPPENING

Sanat tarihine ilk kez 1959'da, Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisi'ndeki "6 Bölümde 18 Olay" adlı gösterisiyle giren Happening özellikle New York, Paris, Venedik, Viyana, Düsseldorf ve Tokyo'da yaygınlaşmıştır. Yukarıda sözü edilen gösteride sanatçılar birşeyler okuyor, pandomim yapıyor, resim çiziyor, keman, flüt ya da gitar çalıyorlardı. Bu sırada seyircilerde salonlar arasında dolaşiyor ve davetin amacı olan Happeninglere katılıyorlardı. Bütün bu farklı emprovizasyonlar arasında bağ kuracak olan seyircilerdir. Kaprow'a göre Happening "farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ya da algılanan bir tür eylem kolajıdır. Eylemin sanatçı açısından açık seçik hiçbir anlamı olamaz." Gerçekten de Happening'i resmi olarak tanımlayan hiçbir bildiri ya da program olmadığından bu etkinlik çok farklı biçimlerde gerçekleşebilmektedir. Happeningler tiyatro salonlarında ya da açık yerlerde sahnelenebilir. Dekorlarla oluşturulan bir sahnede tasarlanmış ya da emprovize olarak sahnelenen olaylardır. Happeninglerin (oluşumların) dünyanın birçok bölgesinde hızlı bir biçimde yayılmasının nedeni bu türün kendine özgü bir özendiriciliği olmasına bağlanabilir.

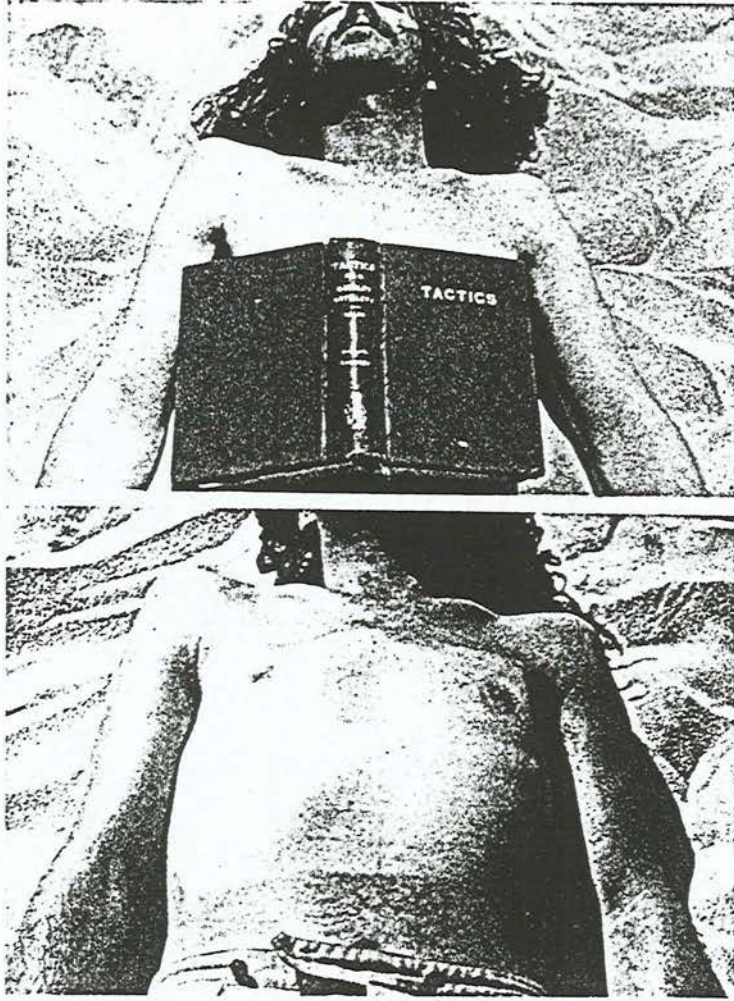
Happening'in üstünde Dada'nın da çok büyük etkisi olmuştur. Happening'in önde gelen isimlerinden John Cage çeşitli yerlerde verdiği konferanslarla sözkonusu Dada etkisini etkin biçimde anlatmıştır. Happening 1960 sonlarına doğru yerini Gövdesele Sanata bırakmıştır.



**Resim 152:** Allan Kaprow, Kollektif gas happening'inden bir bölüm, 1966, Southampton, Long Island, New York.

### 15.1. Gövdesel Sanat

1960-1970 yılları arasında ABD, Avrupa ve Avustralya'da etkili olan Kavramsal Sanata yakın olan Gövdesel Sanat (body art), sanatsal anlatımın bir gereğidir. Sanatçı çoğu zaman halkın önünde bir eylem gerçekleştirir ve fotoğraflar ya da bir video bandı bu eylemin izlerini korur. Gövdesel sanat genel olarak mazoşist itkilerle ya da manevi bir arayışla motive olsa da çok farklı biçimlerde kendini gösterir. Örneğin Gilbert ve George kendilerini canlı heykellere dönüştürürler.



Resim 153: Dennis Oppenheim, İkinci derece yanık bir okuyucunun durumu, 1970, New York, Paris, Sonnabend Galerisi.

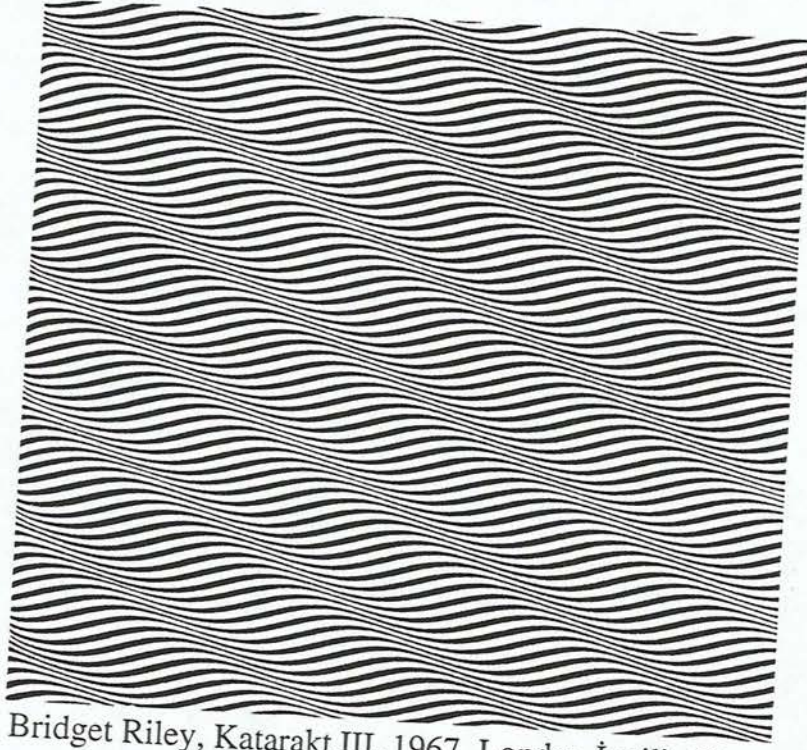
## 16. OP'ART

1960'lı yılların sonunda Avrupa ve ABD'de ortaya çıkan Op'art, hareket izlenimi uyandıran optik yanılsamalarla ilgilenir.<sup>59</sup>

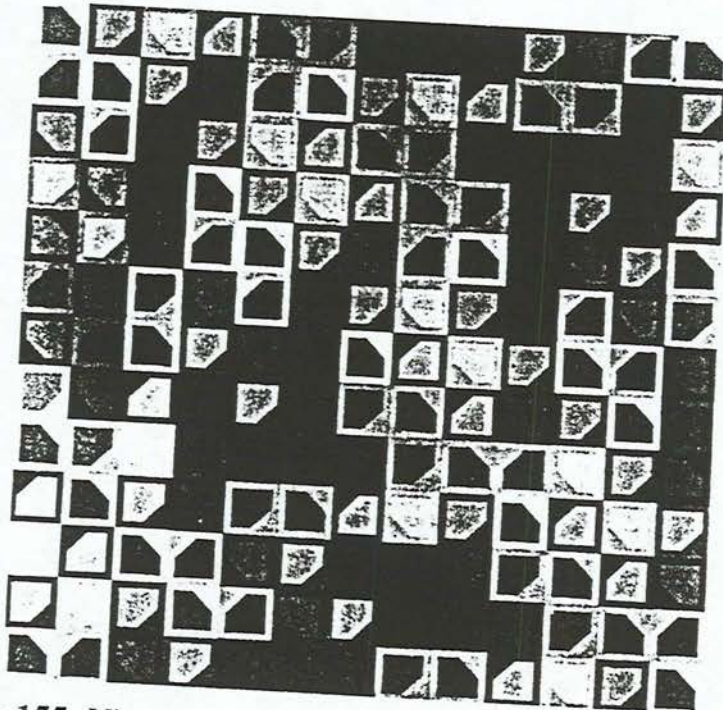
Op'art savaş sonrasında duygusal resim anlayışına tepki gösteren akımların bir parçasıdır. Gözdeki retina tabakasının ani ve kesim uyarımı yoluyla, sanatsal ifadeyi amaçlar.

<sup>59</sup> BATUR, ss.29, 87.

Pek çok Op'art yapıtı ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılsın, iki ya da üç boyutlu nesnelere aracılığıyla gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur. Bu tür nesnelere gösterilen ilgi, zorunlu olarak, kısa ömürlü olmuştur.



Resim 154: Bridget Riley, Katarakt III, 1967, Londra, İngiliz Konsolosluğu.



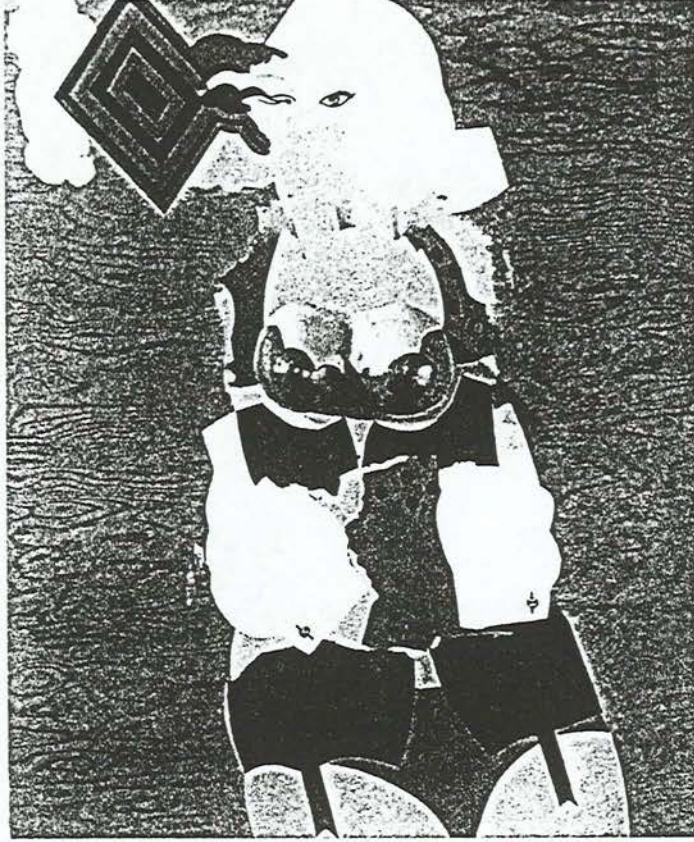
Resim 155: Victor Vasarely, Metsh, 1964, 40x40 cm., Londra.

1960'da, güçlü etkiler bırakan siyah beyaz resimler yapmak için Riley, bilim adamlarının algılama süreçlerini inceledikleri çizgileri eserlerine uygulamaya başladı. Bu alanda yaptığı ustaca girişimlerden sonra, griyi ve daha sonra da öteki renkleri yapıtlarına soktu. Salt optik uyarı yapmış olmak için, optik uyarıdan yararlanmak hiçbir zaman Riley'nin amacı olmamıştır. Nasıl bir manzara resminin üyeleri olan ağaçlar, bulutlar vb. doğanın parçalarıysalar, Riley'de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görür. Biçimsel ve renksel işlevlerin toplamından daha fazla şeyler ifade edecek yolda bu öğelerden tılsımlı görünümlemeye çalışır.<sup>60</sup>

## 17. POP'ART

Pop'art biri İngiltere'de (İngiliz Pop'art'ı) Peter Blake, Richard Hamilton, Allen Jones (Resim 156); diğeri ABD'de (Amerikan Pop'art'ı) Roy Lichtenstein (Resim 157), Claes Oldenburg (Resim 158) ortaya çıkan iki ayrı ama koşut hareketi belirler. Bu ortak ad iki akımın aralarındaki değiş tokuşla olduğu kadar bu terimi ortaya atan Lawrence Alloway'in etkisiyle de açıklanabilir. Her iki hareket de popüler kültüre kök salmıştır ve medyaların insanların dünya görüşlerini değiştirdiklerini kanıtlamaya çalışır. Ama bunlar çok ayrı iki kültür içinde yer alırlar ve çoğu zaman da karşıt özellikler gösterirler. Tarihsel açıdan ilk ortaya çıkan İngiliz Pop'art'ıdır.

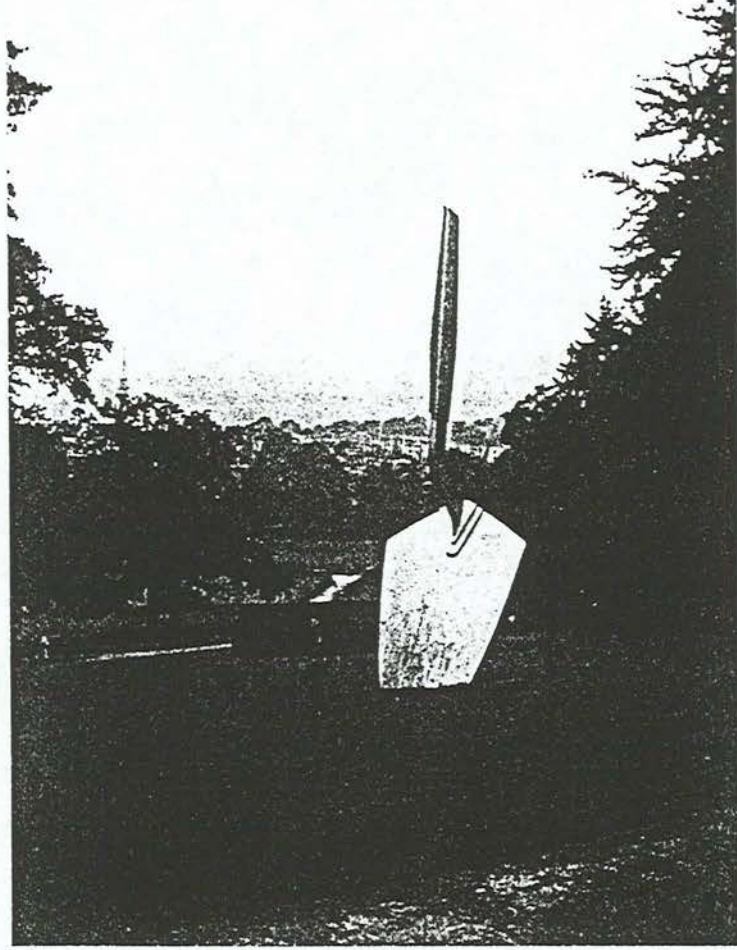
<sup>60</sup> LYNTON, ss.258, 312.



**Resim 156:** Allen Jones, Meraklı Kadın, 1964-65, 121,9x101,6x10,2 cm.,  
Kolorado, Kimiko ve John Powers Koleksiyonu.

# ART

**Resim 157:** Roy Lichtenstein, Sanat, 1962. 90x170 cm.



**Resim 158:** Claes Oldenburg, Mala, B Ölçüsü, 1971, 12,2 m., New York, Sanatçının Koleksiyonu.

Amerikan Pop'art'ı medyaların yalnızca ikonografisini değil yöntemlerini de etkilemiştir. İngiliz Pop'art'ındaki nesnellik daha azdır ama medyayı çekici yöntemler kullanmıştır.<sup>61</sup>

Londra'da, Pop sanat akımının yüzeye çıkıp adım atmasından yıllar önce, kitle iletişim araçlarının keşfedilmesiyle bu akım hareketi için gerekli entellektüel ortam hazırlanmıştı. Ancak Amerika bu imgelerin asıl kaynağı idi. Bu kaynakla iyice beslenmiş olan Amerikalı sanatçılar 19.yy.'dan gelen güçlü bir doğacı resim geleneğine sahip olmanın da sağladığı avantajla, İngiltere'dekine benzer bir hazırlık devresine gereksinim duymamışlardır. Pop

<sup>61</sup> BATUR, s.90.

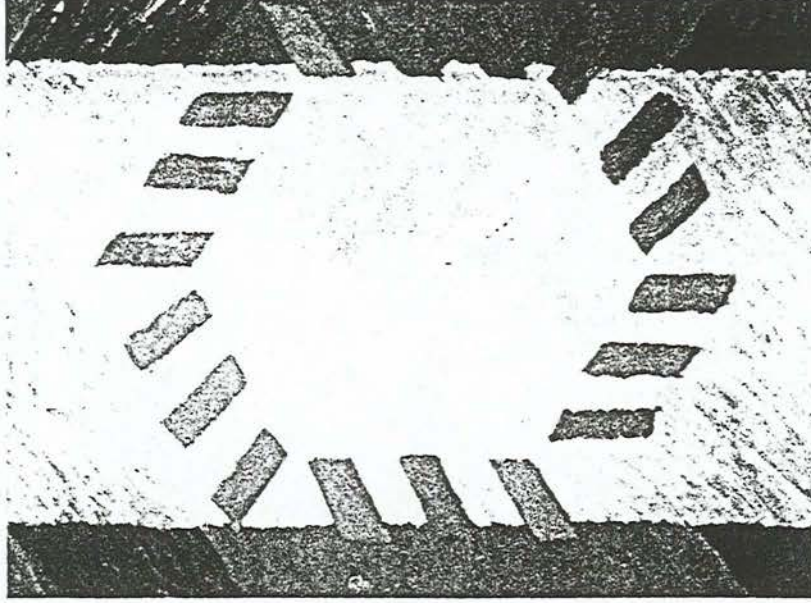
Art, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir.

Pop sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştıkları ortak yönler kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. 'Pop' isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları, başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Art, biraz savaştığı kadar eğlendiriciydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Art'ın babası olarak görülüyordu.

İngiltere'de yapılan ilk pop resimlerinden bazıları, yukarıda yapılan yorumu doğrular niteliktedirler. Bu resimler, film artistleri, pop yıldızları ve öbür popüler kişileri sergileyip; ressamların kitle iletişim araçlarının verdiği zevklere düşkün çoğu yirmi yaşlarında olan gençlerle, bir anlamda uzlaştığını gösterirler. Pop sanatçıları Hamilton'ın kültürlü ticaret dünyasından çok, yukarıda özelliği belirtilen bir dünyayı canlandırma yolunu seçmişlerdi. Bilerek, karmaşık bir üslup kullanıyorlardı. Pop sanatçıları uluslararası bir yaklaşım içinde, geleneksel halk sanatı ile para makinelerini ve resimli dergileri, kısaca yeni bir halk sanatını birbirine kaynaştırıyor ve bunların tümünü ustaca bir fırça kullanımıyla da birleştiriyorlardı. İngiltere'deki diğer ressamlar, sanat aracılığıyla birtakım mesajların verilebileceğini savunan büyük geleneği yeniden benimsemişlerdi. Sanatla anlatı, hatta polemik arasında bile ilişki kurulabileceğini göstermeye çalışıyorlardı.

Pop Art sanatçılarından Richard Smith'de, resimlerinde film ve pop yıldızlarıyla, cazla ilgili öğeleri kullanır. Biçimsel dili ve reklamların görsel çekiciliğini keşfeden bu canlı, figüratif sanat hareketine, Smith soyut sanatın boyutlarını da ekleyerek katkıda bulunmuştur (Resim 159). Richard Smith'in 1962'de Londra'da gösterisi için hazırladığı kataloğunda, Roger Coleman'ın,

üzerinde önemle durduğu nokta şudur: “Smith pop ressamlarından biri değildir.” Richard Smith, aslında “Genel Durum” sergisine katılan sanatçıların biçimsel resim ilgileri ile Pop Art’ın kitleleri çeken nitelikleri arasında bir yer edinmeye çalışmıştır. Bu ortamda kalabilmek için, boya ve renk kullanımında doğüstü yeteneklerinden yararlanmıştır.



**Resim 159:** Richard Smith, Panatella, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, 228x305 cm., Londra, Tate Galerisi.

İngilizler bir süre için, bu harekete ateşli bir coşkuyla katıldılar. Modernleşmeye duyulan korku ve görsel sanatlara olan genel güvensizlik, geçici olarak bir yana bırakıldı. Geniş halk kitleleri, bu sanat akımının canlılığını ve anlaşılabilirliğini farkettiler; Pop Art’ın verdiği tat ve yarattığı etkilerle, İngiltere’de o sıralarda gündemde olan, uluslararası üne sahip moda ve pop yıldızları arasındaki uygunluğu anladılar. İngiliz eleştirmenler bu yeni çıkan harekete karşıt akımları savunmaya gerek görmediler ve İngiltere’nin kitle iletişim araçlarında Pop Art’a alışılmadık bir ilgi uyandı. Amerika’da ise, geçen on, onbeş yılın sanatı savunuldu. Bununla beraber genç eleştirmenlerden bazıları, üzerinde daha kolaylıkla tartışılabilen bu sanatın ortaya çıkışını apaçık

bir sevinçle karşıladılar. 1964'den sonra eleştirmenler, bu hareketin gerçek özelliklerini saptadılar. Londra'da David Sylvester, New York'da Kozloff ve Sidney Tillim, yazdıkları denemelerle bu akım için olumlu ve seçkin bir temel oluşturdular. Pop adı verilen geniş alan içinde gerekli ayrımları yaptılar. Sözgelimi, İngiliz sanatçılar kitle iletişim araçlarının imgelerine, Amerikalı meslekdaşlarına göre daha romantik bir coşkuyla karşılık bulmuşlardır. Savaş sırasında yaşanan sıkıntıların anıları hâlâ taze olan Avrupa ülkeleri üzerinde, Amerika'ya özgü geniş imgeler dizisinin özel bir çekiciliği vardı. Amerikalı sanatçılar içinse parlak tüketim dünyası belli belirsiz bir çekiciliğe sahipti. Bu imgelerin çoğu, çocuklarda görülen iştah ve yetişkinlerin serüvenlerini akla getiriyor; ulusal boyutlara ulaşan açgözlülük ve toplumsal körlüğe dikkat çekiliyordu. Amerikan Pop Sanatı, başlangıçta sanata ve topluma İngiltere'de olduğundan daha çok meydan okumuş; ama aynı zamanda daha hızla özümsemiştir. Amerika'da üne kavuşan ve parasal başarılar kazanan bu sanatçılar, sanki herşeye rağmen profesyonel sanatçılar olduklarını yeniden dünyaya kanıtlamak istercesine, kendilerinden beklenen türde yapıtlar vermeyi sürdürmüşlerdir. İngiltere'de ressamlar, sanatta kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha çok ağırlık verince, pop hareketi çabucak dağılıp parçalanmıştır.

Amerikan Pop Sanatının etkinlik alanı, İngiltere'ye oranla daha genişti. Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan yapıtlarında kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein (Resim 160) ve Andy Warhol'dur (Resim 161).

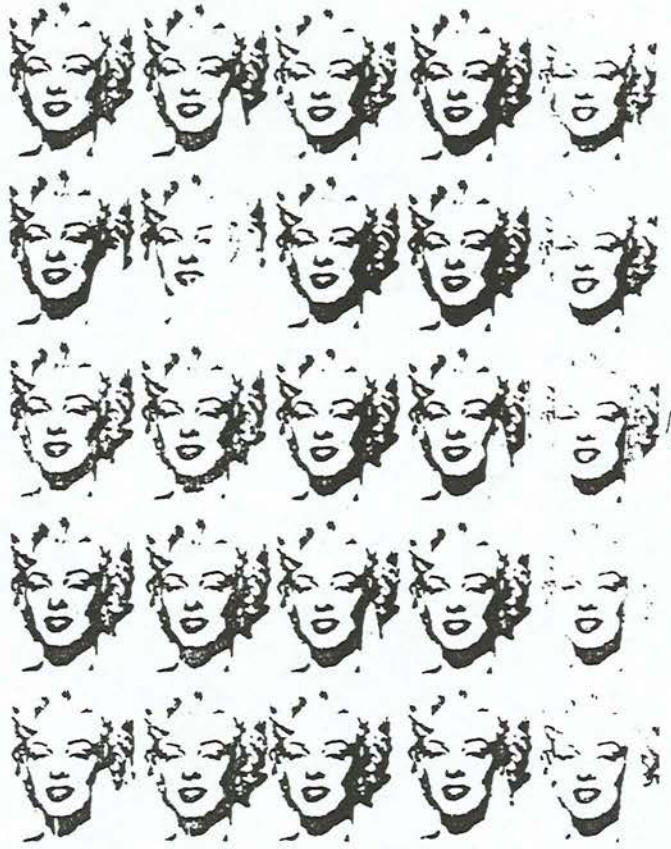
Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini; Warhol ise, her yerde karşımıza çıkan ve ısrarla yinelenen özellikleriyle reklamcılığı ele almıştır. Sanatçılara özgü kararları ve yetenekleri bu malzemeleri kopya etmede kuşkusuz rol oynamıştır. Ancak bu, büyük ölçüde gözden

kaçırılmış ve her iki sanatçı da çok sık karşılaşılan basit olayları ve sözleri, kendilerinden birşey katmadan taklit eden kişiler olarak görmüşlerdir.



**Resim 160:** Roy Lichtenstein, Ateş Açtığımda, 1964, Tuval üzerine magna. 173x427 cm., Amstredam, Stedelijk Müzesi.

Lichtenstein bazı motifleri, resimli dergilerin bayağı üslubuna aktarma çalışmalarını sürdürdü. Bu motifler arasında Cézanne, Picasso, Mondrian ve modernizmin diğer kahramanlarının tabloları; Yunan tapınaklarının, güneşin batışını gösteren manzara resimlerinin kartpostalları sayılabilir. 1965-1966 yıllarında, Lichtenstein, Ekspresyonist nitelikte bir iki büyük boyutlu dizi-resim yaptı. Bu resimler Soyut Ekspresyonizmin alaya alınması olarak kabul edilmiştir. Warhol belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde bir çok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler; suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları gibi ürpertici, inekler ve çiçekler gibi zararsız konular sıralanabilir.



**Resim 161:** Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1962, Tuval üzerine ipek baskı, emaye ve akrilik, 208x140 cm. Stockholm, Modern Müze.

Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tuval üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde salt sonuçlar elde ediliyordu. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, bir takım çıkarlar uğruna sömürülmelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi farkederiz. Warhol, yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hep reddeder ve 1968’de yayınlanan bir demecinde şöyle der: “Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Herşeyi bir makine gibi yapmanın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret

olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes onbeş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında birşey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.”

Claes Oldenburg'un yapıtları da geniş ölçüde reklamcılıkla bağlantılıdır. Oldenburg, dış görünüşünü de ele alarak, içinde bulunabilecek eşyalar ve malzemelerle birlikte New York'un sıradan bir mağazasını taklit eden ve sergi görevi yapacak bir dükkan açmıştır. Böylece bu mağaza, her sanatçının atölyesinde yapılmış alış-veriş malzemelerini sergiliyor, hem de salt Oldenburg'un yapıtlarına, seyircilerin gösterdiği tepkiyi ölçerek bir sanat ortamı yaratmış oluyordu. 1962 yılının Eylül ayında, New York'da, Green Galeri'deki sergisinde Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesnelere ilk kez sergilemiştir. “Dev Dondurma Külahı” (Resim 162) ve yatak kadar büyük bir hamburger. Bunu, yumuşak ya da sert, çok renkli ya da siyah beyaz nesnelere, bir daktilo, banyo eşyaları, bir otomobil motoru, bir vantilatör, gıda maddeleri, sigara izmaritleri izler ve hepsi de açık havada sergilenen anıtlar gibi düzenlenmişlerdir. Akıllıca ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normalde aşan boyutlarda nesnelere ve değersiz bir takım gereçler (sigara izmaritleri gibi) kullanılarak sağlanmıştır. Normalden büyük boyutlar kullanmayı kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı görürüz. Bu genel kurallara hem meydan okuyarak, hem de onları kullanarak, Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları sorgulamaya yöneltir.

Atlantik'in her iki yakasındaki sanatçılar, pop olarak nitelendirilebilecek resimler ve heykeller yaptılar. Amerikalı özelliği vurgulansa bile, tüketici toplum nasıl tek bir ulusun sınırlarını aşip uluslararası bir boyuta eriştiyse, buna paralel olarak Pop Art'da uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Pop Art seyircininin

tepkisini belirtmekte, ele alınan konunun önemi bu akımla bir kez daha canlanmaktadır. Hepsinden önemlisi Pop Art, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrıdır. Çünkü batıda, günlük yaşamın olgularından yararlanılarak iletişim ortamının batılı gözler için çekici kılınmaya çalışıldığı görülür.<sup>62</sup>



**Resim 162:** Claes Oldenburg, Dev Dondurma Külahı, Tuval köpük kauçuk ve karton parçalarıyla doldurulmuş, liquitex ve latex'e boyanmıştır. 305x91 cm., New York, Özel Koleksiyon.

## 18. POSTMODERNİZM

1960'lı yılların başında sosyologlar, onlardan on yıl kadar sonra da mimarlık tarihi alanında çalışanlar tarafından kullanılan Postmodern sözcüğü sanat tarihine 1970'li yılların sonunda girmiştir. O dönemde belli belirsiz modern olan herşeye karşı çıkma anlamında kullanılıyordu. Bir çok kuramcı Modernizmden Postmodernizme geçişin çağdaş sosyo-ekonomik düzendeki çalkantılarla bağlantılı olarak düşünce ve anlayışlarda da köklü değişiklikler

<sup>62</sup> LYNTON, ss.297-307.

başlattığını kabul eder. Bu arada insanlar teknik gelişmenin yararları, özellikle de dünyanın ekolojik dengesine etkilerini tartışmaya başlamışlardır. Sonra nasıl modernizm sanayi çağıyla desteklendiyse postmodernizm içinde elektronik çağıyla uyuşma gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Minimalizm ile birlikte 1960'larda sanatın sıfır derecesine ulaşılır ve tarihin öteki kefesi ağır basmaya başlar. Modernizmin şaşmaz iyimserliği yerini çoğulculuğa ve Postmodernizmin kuşkuculuğuna bırakır. Postmodernler Pop'art, Kavramsal Sanat ve 1960'lı yılların öteki yenilikçi hareketlerinden yola çıkarak ve modernleri küçümseyerek yeni türler, temalar ve üsluplar yaratmaya yönelirler. Postmodernizmde yeni unsurlarla modernizme karşı basit tepki arasında bir ayrım olması gerekir. Modernizme karşı basit tepki geleneksel manzara ve tarih resmine geri dönüşle ve deneysel yöntemlerin reddedilmesiyle dile gelir. Figürasyon yine modadır ve alıntı sanatının uygulanması için tarihin sunduğu repertuvardan yararlanır. Postmodernizm bilimsel sanatla popüler kültür arasındaki eski ayrılıkları ortadan kaldırmıştır. artık karma sanat biçimleri geçerlidir.

## 19. SHAPED CANVAS

Tablo, Rönesans ressamlarının çok sayıda yuvarlak biçimli resimler yapmış olmalarına karşın, geleneksel anlamda dikdörtgen bir resimdir. 1960'da Frank Stella New York Leo Castelli galerisinde çevre çizgileri kesikli tuvallerini sergilediğinde ayrı bir kategori belirleme gerekliliği ortaya çıktı (Resim 163).

1960'lı yıllarda ABD ve Avrupa'da etkisini gösteren Shaped Canvas, Lucio Fontana, Frank Stella'nın minimalist resimlerinde bakışımı biçimde düzenlenmiş çizgiler çerçeveye oturtulmuş tuvalin kenar çizgilerinin şaşırtıcı biçimlerine uygun düşüyor ve resim minimalist heykeltçilerin yaptığı "birincil kurgular"a iki boyutta eşdeğer özerk bir nesne oluyordu. Shaped Canvas

sanatçıları, heykel ve resim arasında bir sınırdan bulunuyormuş gibi gözükmelerine karşın yapıtlarının resimsel özgürlüğünü korumak istemişlerdir.



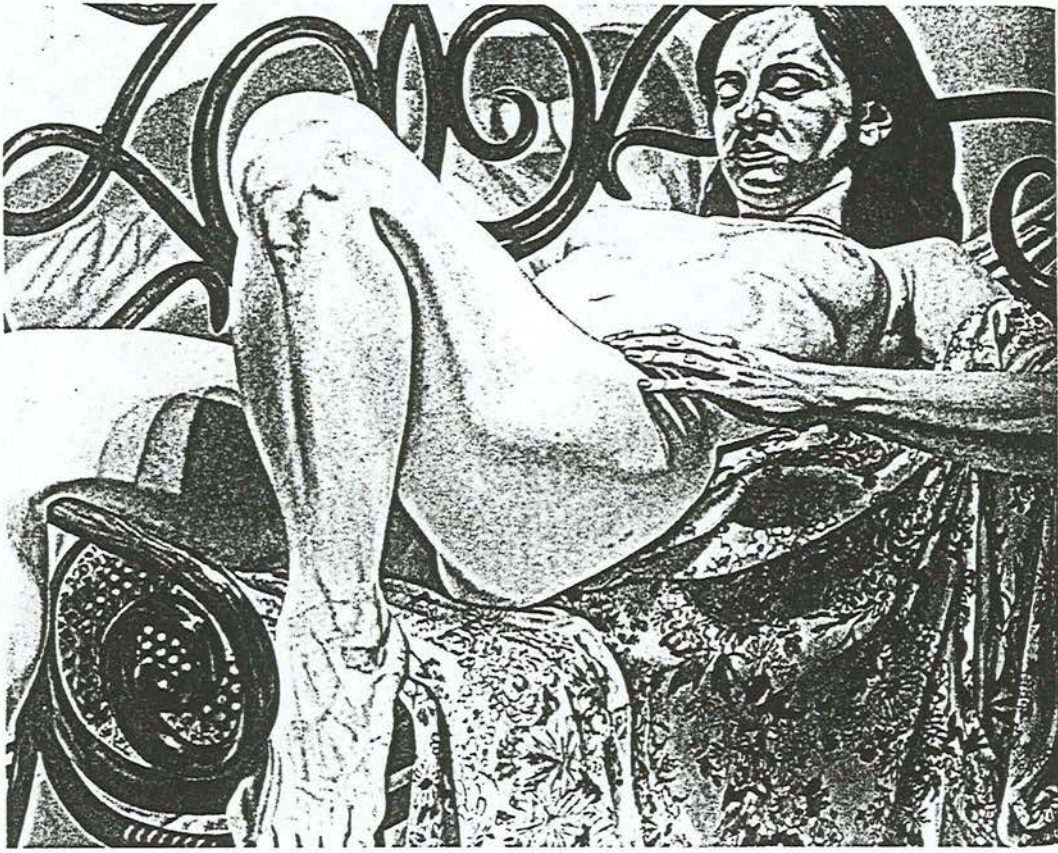
**Resim 163:** Frank Stella, *Corpo-Senza-Anima*, 1987, 330,2x294x6x151 cm.,  
Düsseldorf, Strelow Galerisi.

## 20. YENİ GERÇEKÇİLİK (NEW REALISM)

1960-1970 yılları arasında ABD ve İngiltere Fransız Yeni Gerçekçiliğinin tersine, İngiliz-Amerikan Yeni Gerçekçiliği tam anlamıyla gerçekçi resim yapan yani gözlemlenen gerçeğe bağlı kalarak çalışan sanatçıların biraraya geldiği bir akımdır (Resim 164).

### 20.1. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme)

Pierre Restany'ın "Gerçekliğin kavranmasında yeni yaklaşımlar" olarak tanımladığı Yeni Gerçekçilik motivasyonlarının ayrımını ön planda tutar. Yves Klein'in "hareketli resimleri" (Resim 165) bir tür metafizik araştırmayla gerçeğin kavranmasını, boşluğun ve gökyüzünün kavranmasıyla özdeşleştirecek kadar uç bir noktaya götürmüştür.



**Resim 164:** Philip Pearlstein, Tahta Kanepede Dinlenen Kadın Model, 1974, 120x150 cm., New York, Allan Frumkin Galerisi.



Resim 165: Yves Klein, Ant 170, 167x123 cm., 1960.

## 21. PATTERN PAINTING

1970-1980 yılları arasında ABD’de İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin sanat dünyasında “dekoratif” sıfatı hakaret kabul ediliyordu. 1970’li yılların ortalarına doğru bir grup Amerikalı sanatçı Kelt, Bizans ve İslam uygarlıklarının ince örneklerine dayanarak bu tabuyu yıkmaya karar verdiler. Pattern Painting otantik bir hareketin adıdır. Çoğu Güney Kaliforniyalı olan bu eğilimdeki sanatçılar, dönemin sanatsal etkinlikleriyle pek fazla ilgilenmeyerek, birlikte dekoratif unsurları çözümlenmeye çalıştılar. Bazıları özellikle Navahoların örtülerinde kullandıkları geleneksel motiflere fazla önem verirken bazıları da batılı olmayan sanatlara büyük ilgi gösterdi.

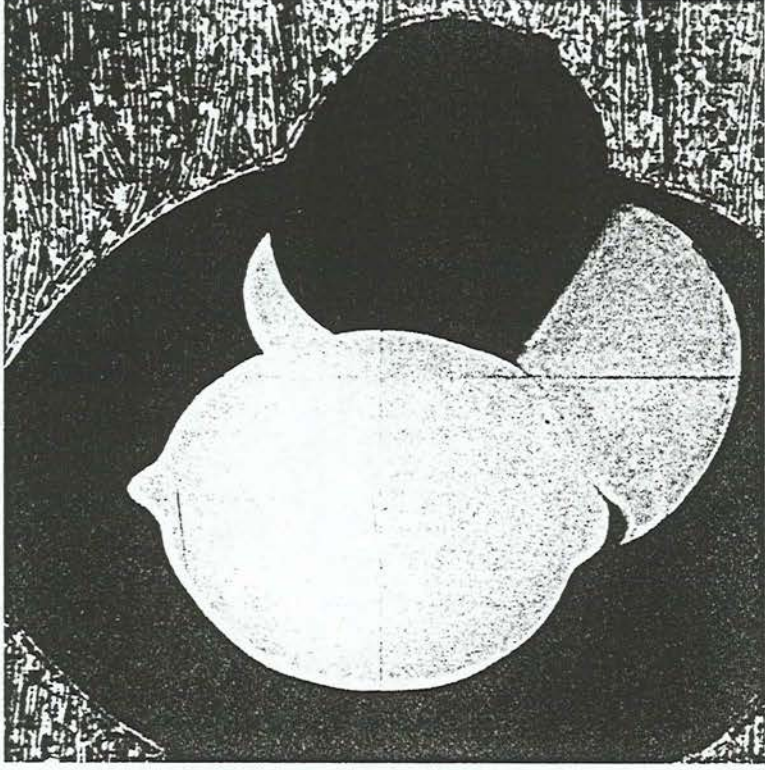


**Resim 166:** Robert Kushner, *Perdeleri Koy*, 1983, 221x523,2 cm., New York, Holly Solomon Galerisi.

Pattern Painting (“motif resmi”) yandaşları canlı renklerin hakim olduğu büyük tablolar ve çiçekli duvar kağıtlarını, Japon yelpazelerini ya da Kelt girişik süslerini anımsatan, dikilerek birbirlerine eklenmiş kumaş parçalarından oluşan yapıtlar ürettiler.

## 22. YENİ İMAJ

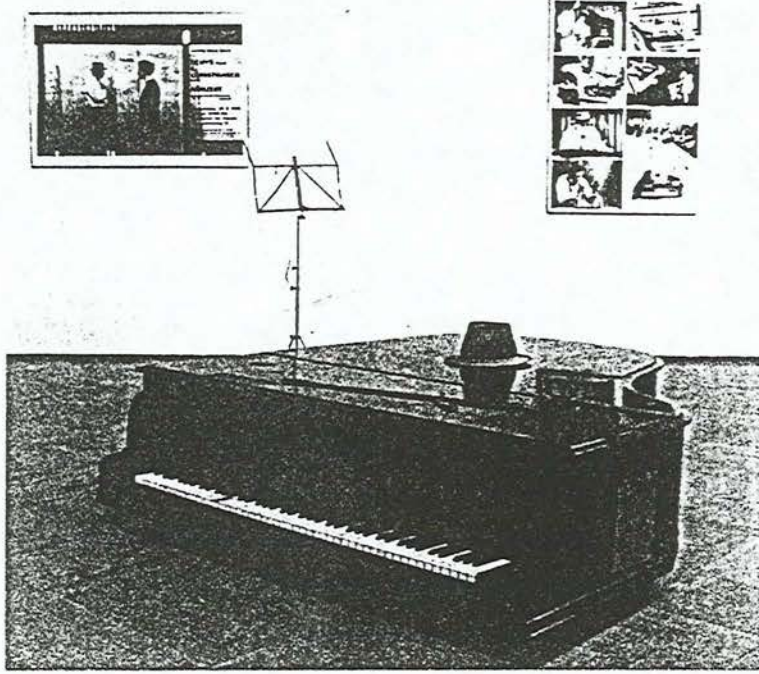
1978’de Richard Marshall’ın New York’ta Whitney Museum of American Art’da düzenlediği bir sergi “New Image Painting” başlığı altında birbirleriyle hiç ilgisi olmayan ama New York resim dünyasında çok önemli bir olaya parmak basan yapıtları biraraya getirir. On yıl süren Minimalizm’den sonra kolayca çözümlenebilen bir figürasyona ve klasik tuvale bir geri dönüş. Bu hareket içinde yer alan sanatçılar resimde basit kompozisyonlara ve çocuksu denebilecek bir yapıya yönelirler.



Resim 167: Donald Sultan, Dört Limon, 1985, 97x97 cm., Blum Helman Galerisi.

### 23. ENSTALASYON

Kuşkusuz yapıtlar her zaman sergi alanlarına yerleştirilmiştir. Ama çağdaş sanatta yerleştirilmiş yapıt (enstalasyon) sözcüğü belli bir yer için tasarlanmış ya da en azından belli bir yere uyarlanmış yapıtları belirtir. Böyle bir yerin çeşitli unsurları seyirciyi daha etkin bir katılıma yönelten bir çevre oluşturur. Bazı sanatçılar bu sözcüğün statik yararlanmalarından kaçmak için düzen sözcüğünü kullanmayı yeğliyorlar. Genel anlamda, yerleştirilmiş yapıt, birkaç örneği kimi müzelerde sürekli sergileniyor olsa da sanat pazarının dışında kalır. Bunlar kısa bir dönem için sergilenir, sonra sökülür ve daha sonra yalnızca fotoğraf belgeleri olarak kalırlar.



**Resim 168:** Joseph Beuys, Kuyruklu Piyano, Bir Kemanın Parçaları, Çeşitli Malzemeler, 1969, 60,5x160,5x181 cm.

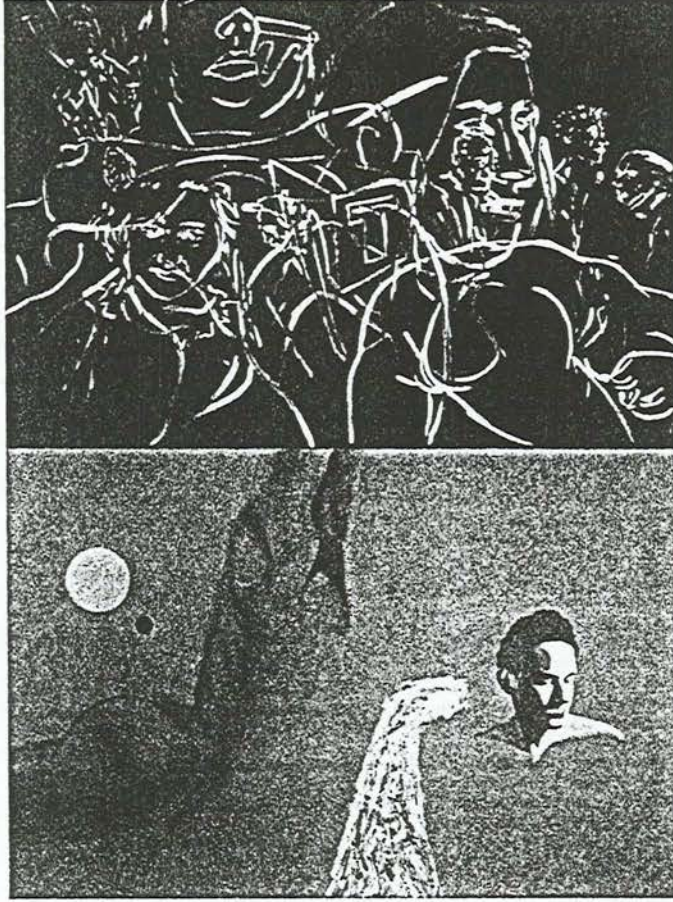
## 24. SİMÜLASYONİZM

Simülasyonistler çoğunlukla Atlantik ötesinde etkisi çok büyük olan Jean Baudrillard'ın postmodern kuramını kaynak gösterirler. Şöyle diyor Baudrillard: "Simülasyon (benzeşim) betimlemeyle karşıtlaşır. Betimleme göstergenin ve gerçeğin eşdeğerlilik ilkesinden hareket eder. Simülasyon aksine eşdeğerlilik ilkesinin ütopyasından göstergenin değer olarak, geri dönüş olarak, bütün referanslarının geçersiz kılınması olarak betimlemenin tüm yapısını sarar. Her şey oradadır, gerçekleşmiş, önceden üretilmiş ve geleceği olmadan bildirilmiştir. Her şey zaten programlanmıştır ve işin en ilginç yanı da güncel olaylarda senaryonun gerçeğe göre bu devinimi, taslakların

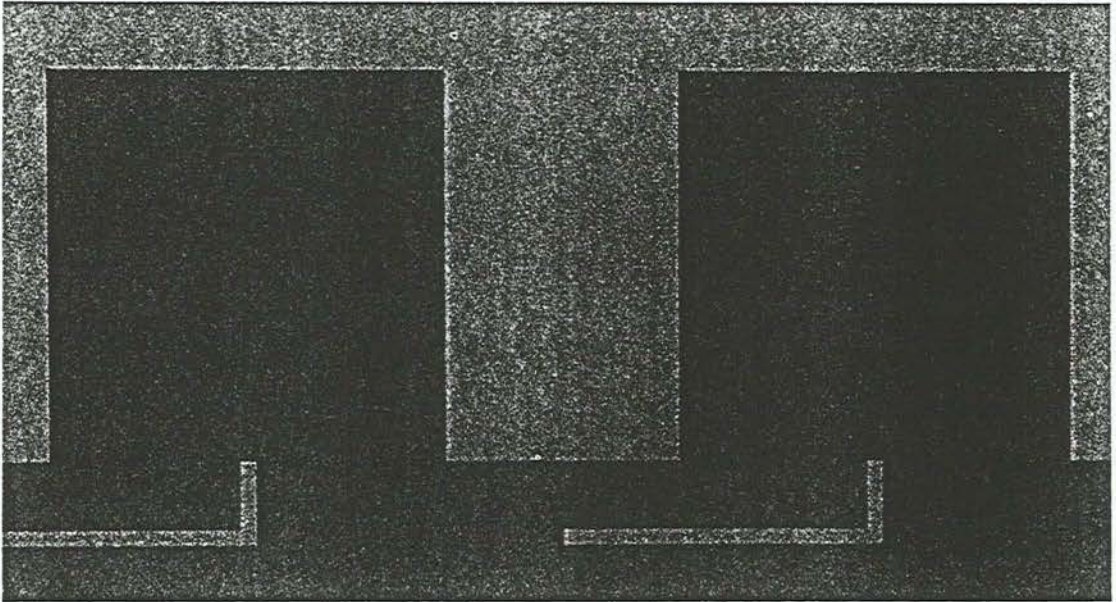
devinimidir. “Bu açıdan bakıldığında otantiklik kavramının içi boşalır. Simülasyonistlerden söz edildiğinde uyarılma kavramı gündeme geliyor. Ama onlar için bir yapıtta bulunan nesneyi almakla yetinmek, hatta Marcel Duchamp’ın hazır yapıtlarındaki gibi bir bağlam değişikliğiyle başka biçime dönüştürmek söz konusu değildir. Postmodern simülasyonist uyarlandığı nesneyi yeniden çizer, yeniden boyar ya da bu nesnenin yeniden fotoğrafını çeker. Bu açıdan Pop’art bu hareketin öncüsüdür. Sherrie Levine, Edward Weston’ın klişelerinin fotoğraflarını yeniden çekerken ya da Piet Mondrian’ın suluboya yapıtlarına benzer resimler yaparken geleneksel başyapıt ve sanat tarihi anlayışlarını yeniden gündeme getirir. Simülasyonizmin bir biçimi olan tarihsel üslupların yeniden yönlendirilmesi, “Yeni Geometri” adlandırmasını esinlemiştir ve simülasyonist sanatçıların bazıları bu akım içinde gösterilmiştir.

#### **24.1. Yeni Geometri**

Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons ve Meyer Vaisman tarafından uygulanan, 1980’li yıllarda New York’ta ortaya atılan bu kapalı ve anlaşılması zor terim simülasyonizmle aynı anlamda kullanılmadığında birbirinden çok ayrı dört sanatçının yapıtlarını tanımlar. Yeni Geometri sözcüğü temelde, gereç olarak ev eşyalarını, geçmişteki geometrik üslupları örnek alarak kullanan sanatçıların etkinlikleri için söylenir. Bu nedenle Haim Steinbach ve John Armleder gibi sanatçılar da pek iyi tanımlanmayan bu hareket içinde gösterilirler.



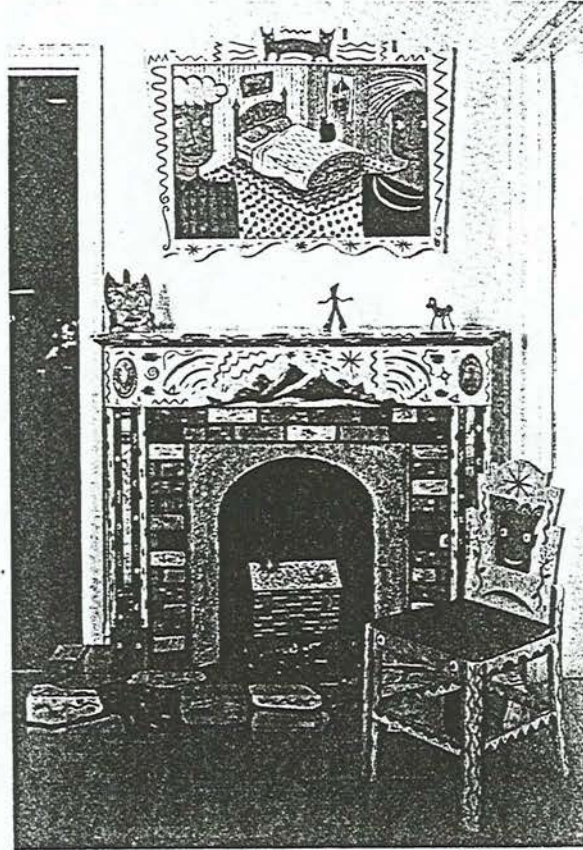
Resim 169: David Salle, Zamanın Ruhu No.4, 1982, 396,2x297,2 cm., Londra, Saatchi Koleksiyonu.



Resim 170: Peter Halley, İki Geçişli Siyah Hücre, 1988, 162,5x325 cm., Münih, Siebenstern Koleksiyonu.

## 25. YENİ KITSCH

Kitsh, yalancı bir ışıltısı ya da parlaklığı olan, bayağı ve düşük zevk anlamında bir sözcüktür. İkinci Dünya Savaşının son bulmasından bu yana birçok sanatçı bir kışkırtma olarak ya da girişimlerinin popüler boyutunun altını çizmek için bu alana başvurmuştur. Sanatların kültürel hiyerarşisini çürüten Postmodern anlayış, ortak yanları, 1981-1987 arasında East Village'in yan yana galerilerinde sergiler açmak olan bazı New York'lu sanatçıların yapıtlarındaki kent burjuvazisi kitschinin yeniden ortaya çıkışını desteklemiştir. Bunların yapıtları, büyük bir neşe ve sevinç içinde birbirine karışır ve çeşitli biçimler altında ortaya çıkan zevksizliği yüceltir.<sup>63</sup>



Resim 171: Rodney Anlan Greenblat, Şömine, 1983, 127x124,4x432 cm.

<sup>63</sup> BATUR, s.98, 143.



Resim 172: Kenny Scharf, Orman Spermi, 1985, 284,5x207 cm., Aix-le-Chapelle, New Galeri.

## BÖLÜM 6

### TÜRK VE YABANCI RESİM VE HEYKELLERİNİN ÜSLUP AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLERİ

#### 1. RESİM VE HEYKELDE ÇİZGİ, HACİM, HAREKET VE MALZEME ÖGELERİNDE BENZERLİKLER

Çeşitli görsel elemanların zihnimizde nasıl tepki yarattığını anladıkça ve sanatçıların eserlerini yaratırken başvurdukları üslupları öğrendikçe sanat eserini, özellikle görsel biçimlerindeki anlatımın içeriği bakımından görmeye başlarız. Sanat eseri ile karşılaştığımızda, her yeni eser, bize ötekileriyle ilgisi olmayan bir olay karşısında bulunduğumuz yanılığını verebilir. Örneğin Bellini'nin yağlıboya resmini (Resim 173) ilk görüşümüzde bunun, çizgi ve hacim gibi elemanların kişisel bir yolda kullanıldığı, yalnız Bellini'ye ilişkin bir eser sayabiliriz. Ancak böyle elemanlara karşı tepkimizin genellikle sezgiden geldiğini ve yeni eserlerden aldığımız izlenimin aklımızda kalan etkileri dolayısıyla başka eserlerle ilgili olduğumuzu anlarız. Belleğimiz bir eserle ötekiler arasındaki ilişkilere bağlı bilgi ve deneylerimizi önümüze serer. Örneğin Cima'nın resmiyle karşı karşıya gelince bunda, Bellini'nin eserinde

uygulandığını gördüğümüz bir koyu, açık, çizgi, hacim kullanıldığını farkederiz (Resim 174). Böyle ilişkiler, sanat eserlerinde bulduğumuz bu benzerlik ve farklılıklar, tek bir eseri görüş tarzımızda rol oynamaya başlar.



Resim 173: Giovanni Bellini, Mısır'a Göç, 1480.



Resim 174: Cima Da Conegliano, Meryem ve Çocuk İsa Saka Kuşuyla, 1509.

Sanat eserleri arasındaki benzerlik ve ayrılıkları algıladıkça kişisel bir eseri de, daha büyük bir bütünün parçası durumunda görürüz. Örneğin Bellini ve Cima'nın yağlıboya resimleri arasındaki benzerlik bizi, her iki eseri de ortak düzende görmeye götürür. Bu iki eser arasındaki bağlantı, çizgi ve hacim kullanışları bakımından Cima ve Bellini'nin eserlerinden çok farklı olan Mondsee Master'in yaptığı tarzda bir resimle karşılaşıncı çok daha kesin bir şekilde ortaya çıkar (Resim 175). Bu güçlü aykırılık nedeni ile, öteki eserler arasındaki benzerlikler her ikisinin de aynı olduğu düşüncesinden daha fazlasını, yani bu üç eser arasındaki ortak bir yan bulunabileceğini kanıtlar görünüyor. Bunu farkettiğimiz andan itibaren, karşılaştığımız başka eserler arasında da benzerlik bulunabileceğini hesaba katarak bakmaya yöneliriz. Cima ve Bellini'nin eserlerine, onlarla aynı özellikleri gösteren başkaları eklenecektir. Mondsee Master'in eserine de onunla benzerlikleri olan resimler belleğimizde oluşacaktır. Böylece, biz de sanat eserlerini, başka eserlerle benzerlikleri ya da aykırılıkları bakımından görmeye başlamış oluruz.



Resim 175: Master De Mondsee, Mısır'a Göç, 1490.

Görerek edindiğimiz bilgi gelişmesi, eserler arasındaki ortak özellikleri daha iyi farketmemizi sağlar. Resim ve heykeldeki ortak yanlara önem verdiğimiz, bizi, bu eserlerde sık sık görülebilen benzerlikleri hemen farketmeye götürür. Bu ortak özellikler zihnimizde bir sanat eseri örneği, kendimizce sanat eserinde üslup dediğimiz imgeyi yaratırız. Bu imgeyi belleğimize daha iyi yerleştirdikçe karşılaştığımız yeni bir eseri de bu imgeyle ilgili olarak, yani üslup açısından görürüz.

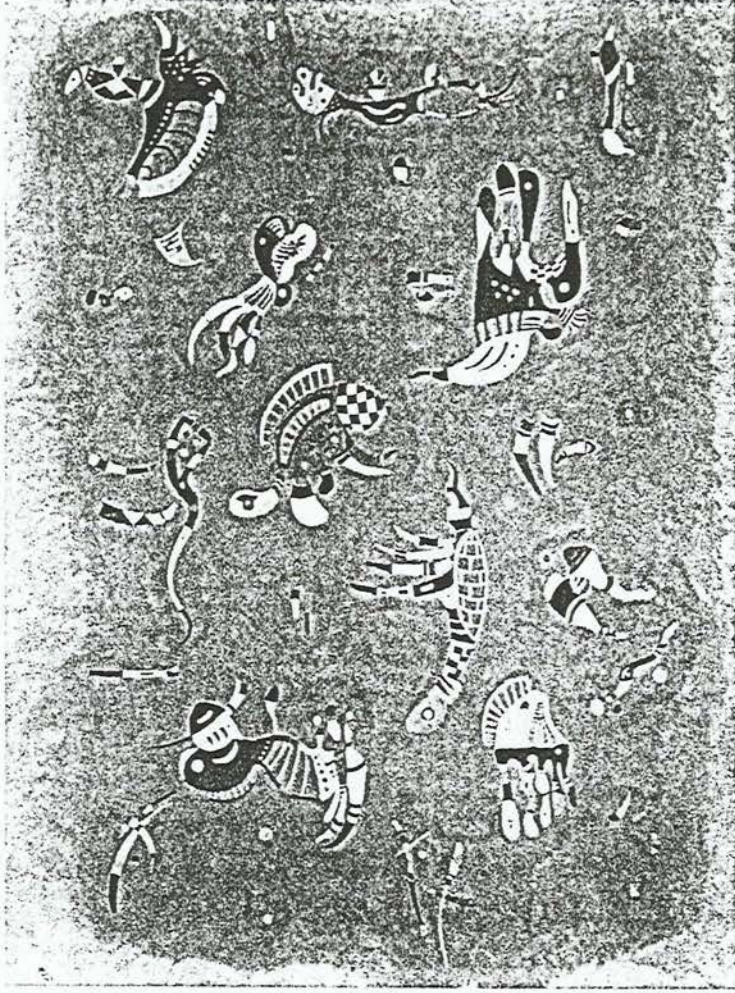
Bir esere üslup açısından bakmak bize sanatçının niçin eserine bu biçim yapısını verdiğini düşündürür.

Sanat tarihinin çeşitli devirlerinde karşılaşılan, sanatçıların, birbirine benzer araçlar kullandıklarını ve bu birbirine benzer biçim özelliklerinin yine benzer bir yaratma davranışı yansıttığını farkedebiliriz.

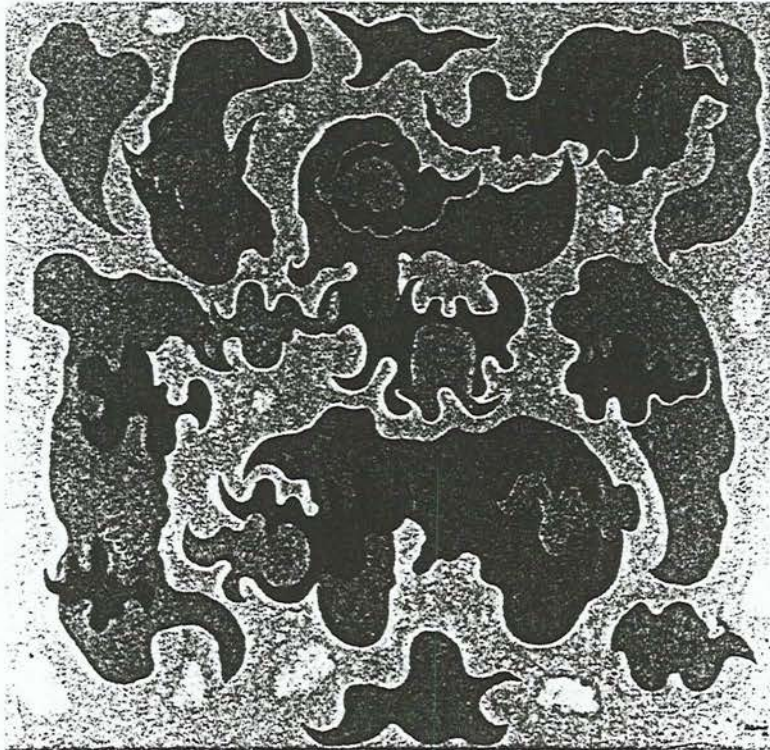
Bir resmi, bir heykeli, bize onların üslubu hakkında fikir verecek geniş ilişkiler açısından görmek, dikkatimizi bunların asıl karakteri üzerine toplar. Tek bir eser, diğer eserlerle benzerlikleri çerçevesinde görüldüğü zaman, ister istemez onunla ötekiler arasındaki farklara karşı duyarlı oluruz. Örneğin Bellini'yi Cima'nın resimlerini birleştiren benzerlikler bize yalnız bu iki sanatçıda bulunan ortak yanları değil, her birinin o ortak noktalara ulaşmak için tuttıkları yolların ayrılığını da gösterir.<sup>64</sup>

İki resmin karşılıklı incelenmesi, eserdeki anlamın derinliği üzerine vereceğimiz karar ve bu anlamın öznel sunuluşunu tercih ettiğimiz arasındaki ilişkinin anahtarını bize verir. Örneğin, Kandinsky de Berk de büyük bir ustalıklarla ve teknikle çalışmışlardır (Resim 176, 177). Her ikisi de aynı düşünceyi birbirine benzer görsel araçlarla ifade etmişlerdir. Ancak, sanatçıların her biri, hayal gücümüzü bir başka tarzda harekete geçirmeyi seçmiş ve her eser ayrı bir algılama tarzına konu olmuştur.

<sup>64</sup> LOWRY, ss.232, 247.



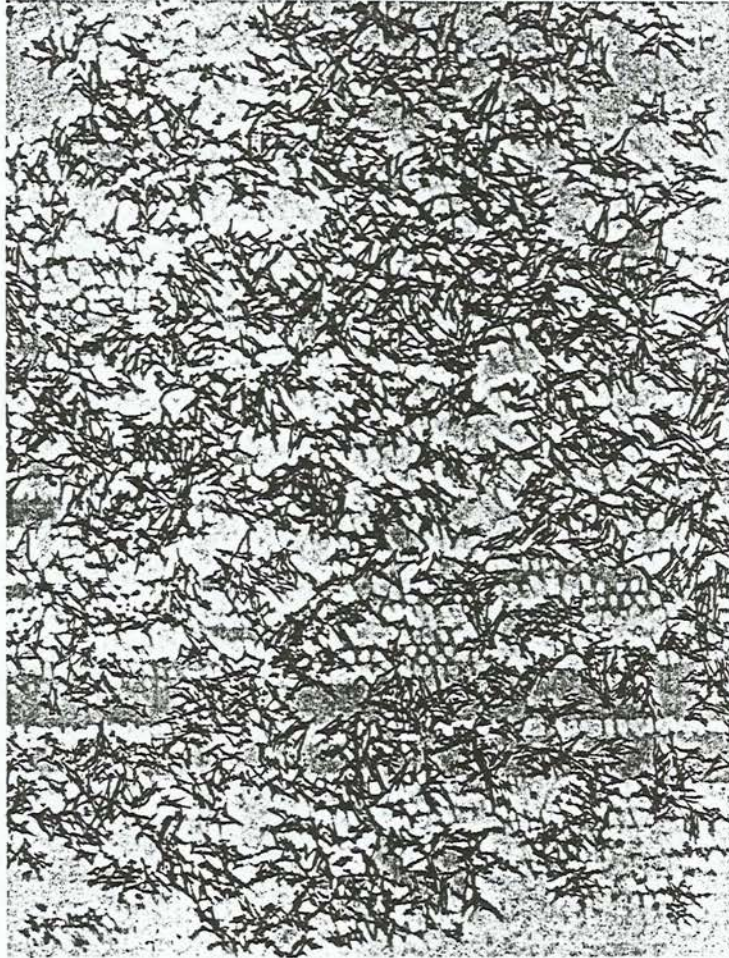
Resim 176: Wassily Kandinsky, Sky Blue.



Resim 177: Nurullah Berk, Bulutlar.

Kandinsky'nin "Sky Blue" adlı resminde bir nesneden diğerine ilerleyen devinim duygusunun olmadığını görürüz. Berk'in "Bulutlar"ında da bu duyguyu hissederiz. Her iki resimdeki nesnelerin bir tanesi bile diğeriyle ilgili görülmediği gibi, onları gördüğümüz tarzdaki düzenleniş de hiçbirinin ne olduğunu belirtmemektedir. Biçim, renk ve boyutlardaki değişmeler arasında asıl yaratılan, herbiri diğerdan ayrı çizilmiş birbirine benzer nesnelerin bir düzenlenmesinden oluşur.

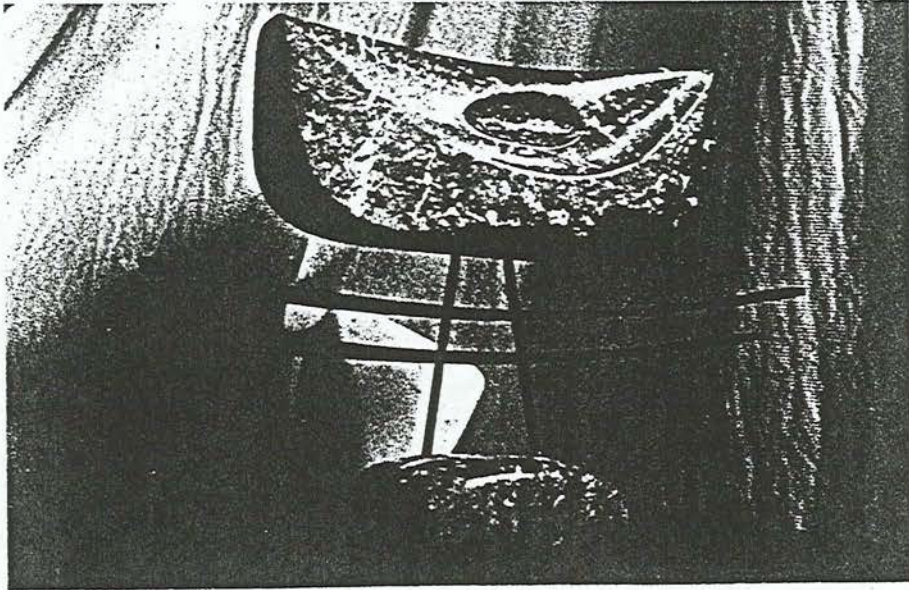
Yüzeyin düzenlenmesinde, sanatçıların kullandığı malzeme ve ifade özellikleri, o eserin özgünlüğünde rol oynar. Ancak, yukarıda da değindiğimiz gibi eserler arasındaki benzerlikler sözkonusudur. Mark Tobey'in "Ormanın Gölge Ruhları" (Resim 107) ile Devrim Erbil'in (Resim 178) "Kompozisyon"u buna bir diğerk örneklerdir.



**Resim 178:** Devrim Erbil, Kompozisyon, Tuval üzerine akrilik, 80x60 cm.

Tobey'in kullandığı malzeme Erbil'inkinden farklı olmasına karşın, çizgilerdeki hareketlilik ve kaynaşma, iki resim arasındaki en belirgin benzerliği oluşturur. Yüzeyin tamamına yayılmış, neredeyse hiç boşluk bırakmayan çizgiler gözümüzün önünde uçuşurlar. Renk bakımından da oldukça benzer renkler ve tonlar vardır. Her iki esere de benzerlikleri açısından bakmamız yukarıda belirttiğimiz özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

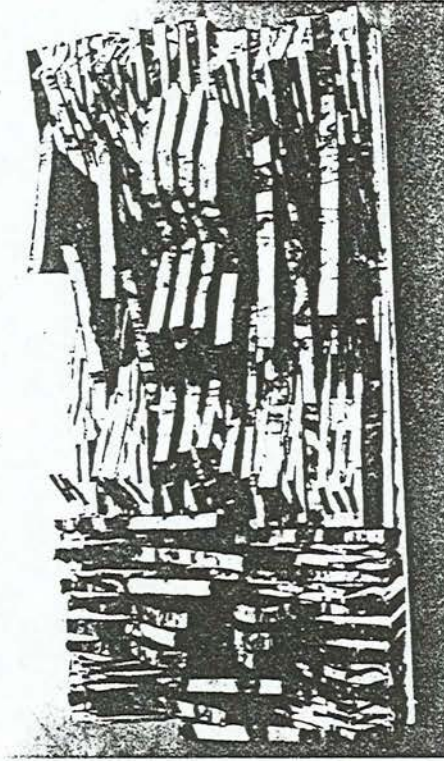
Heykelci için, bir taş blok veya ağaç parçası, heykel malzemesi olduğundan ondaki eser kavramıyla heykel kavramı arasında köprü görevi görür. Örneğin akla gelen şekil, doğal yapısındaki özel biçime uyarak elindeki malzemeye çizebilir demiştik ve örnek olarak Constantin Brancusi'nin "Balık" adlı heykelini vermiştik (Resim 8). Bu heykeldeki formun özelliği taşın bütünündeki biçimden gelir. Buna benzer bir heykelde Ali Teoman Germaner'in "Soyut Heykel"idir (Resim 179). Germaner'in heykellerinde, gerçek-dışı yaratıklar, doğüstü varlıklar, fantastik biçimleme anlayışının ürünleri olarak karşımıza çıkar.<sup>65</sup>



**Resim 179:** Ali Teoman Germaner, Soyut Heykel-Taş+Demir.

<sup>65</sup> Kaya ÖZSEZGİN, Türk Plastik Sanatçıları, Yapı Kredi Ya., İstanbul, 1994, s.161.

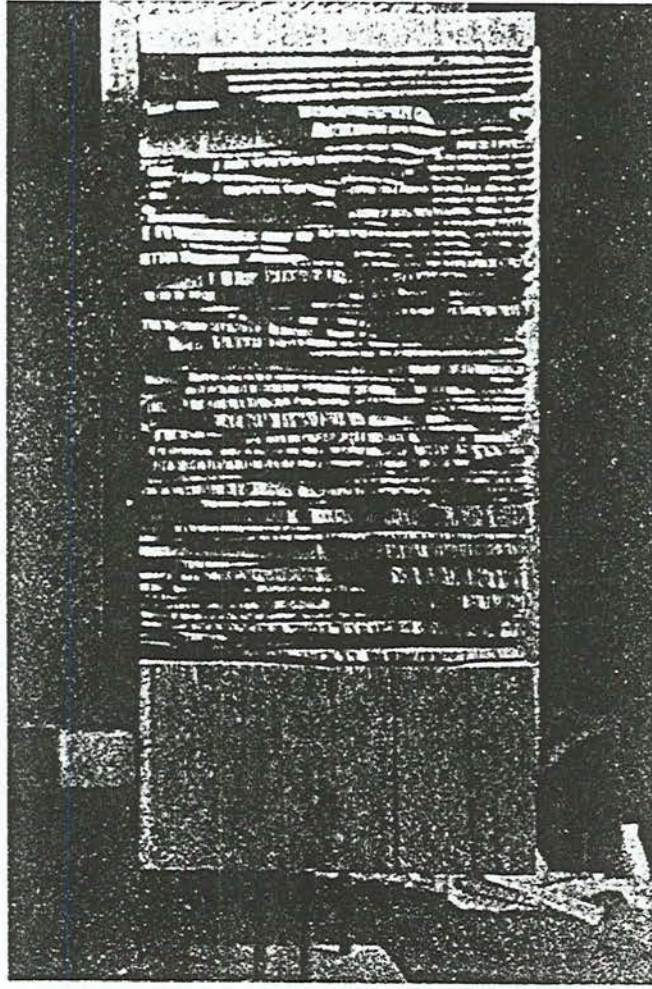
Sanatçının kullandığı malzemelerin çeşitliliği farklı anlatım yollarında rol oynamaktadır. Dadacıların yapıştırma resimlerine ilgi duyulmasının nedenlerinden biri de budur. Çuvaldan sert tuval, parlak plastik madde, paslı demir; yeni biçimlerde, resimle heykel arasında yer alan yapıtlarda kullanıldı ve kullanılmaya devam ediliyor. İsviçre’de yaşamış olan Macar sanatçı Zoltan Kemeny, madenden soyutlamalarını böyle yapıyordu (Resim 180). Bu tür yapıtlar görme ve dokunma duyularına sağlayacağı çeşitlilik ve şaşırtılar konusunda bizi bilinçlendirebilirler.<sup>66</sup>



**Resim 180:** Zoltan Kemeny, Dalgalanmalar, 1959, Milano.

Kemeny'nin yapıtı ile Berika Kıram'ın yapıtı arasında (Resim 181) malzeme bakımından ayırım olmasına karşın görsel açıdan bıraktıkları izlenimde büyük bir yakınlık söz konusudur. Malzemenin kendi dokusundan kaynaklanan farklılığın yanında görsel anlamda bıraktıkları dokusal izlenim hemen hemen aynıdır.

<sup>66</sup> GOMBRICH, s.481.



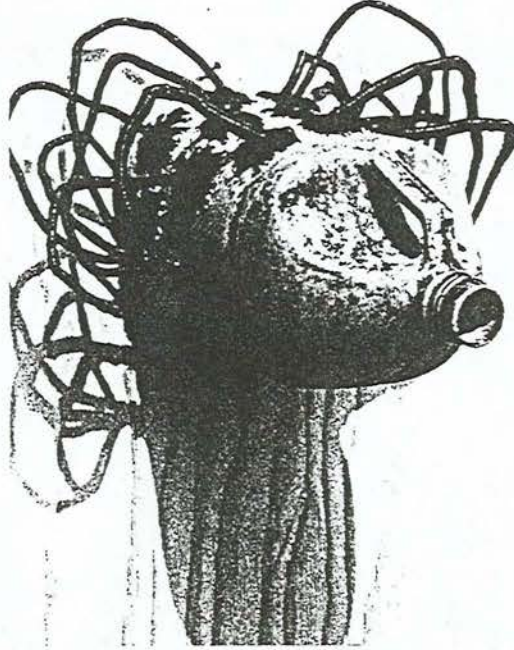
**Resim 181:** Berika Kıram, 1970, (Öğrenci olduğu dönem).

Yukarıda Dadacıların yapıştırma eserlerinden söz etmiştik. Sürrealizm ve Dada'nın heykeldeki yansıması, özellikle Ready-Made (hazır yapanlar) veya şimdiki deyimiyile asamble de kendini gösterir. Picasso'nun "Boğa Başı" (Resim 62), bunun ilginç bir kanıtıdır. Heykeltçiler, var olan nesnelere, hayal evrenini yansıtmada basamak olarak kullanmışlardır. Fakat sadece iki el ile maddeye şekil verirken, rastlantı olgusuna erişmeleri pek kolay olmamıştır.<sup>67</sup>

Picasso nesnelere birbirine dönüştürme oyununa 1930'larda başlamıştı. Romuald Hazovme'un yapıtları ise 1995 tarihini gösterir (Resim 182, 183, 184, 185). Romuald Hazovme son derece zengin ve eski bir maske geleneğinin mirasçısıdır. Hazovme yerel kültürünü, tekrar tekrar kullanılan nesnelere gibi

<sup>67</sup> Griogoriy PETROV, Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, Aka Ya., İstanbul, 1979, s.411.

yeniden kültürüne maletmektedir. Sanatçının eline düşen herşey dönüşüme uğrar.<sup>68</sup>



**Resim 182:** Romuald Hazovme, Maske, Karışık Malzeme, 1995.



**Resim 183:** Romuald Hazovme, Maske, Karışık Malzeme, 1995.

<sup>68</sup> 4.Uluslararası İstanbul Bianeli Kataloğu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1995, s.146.



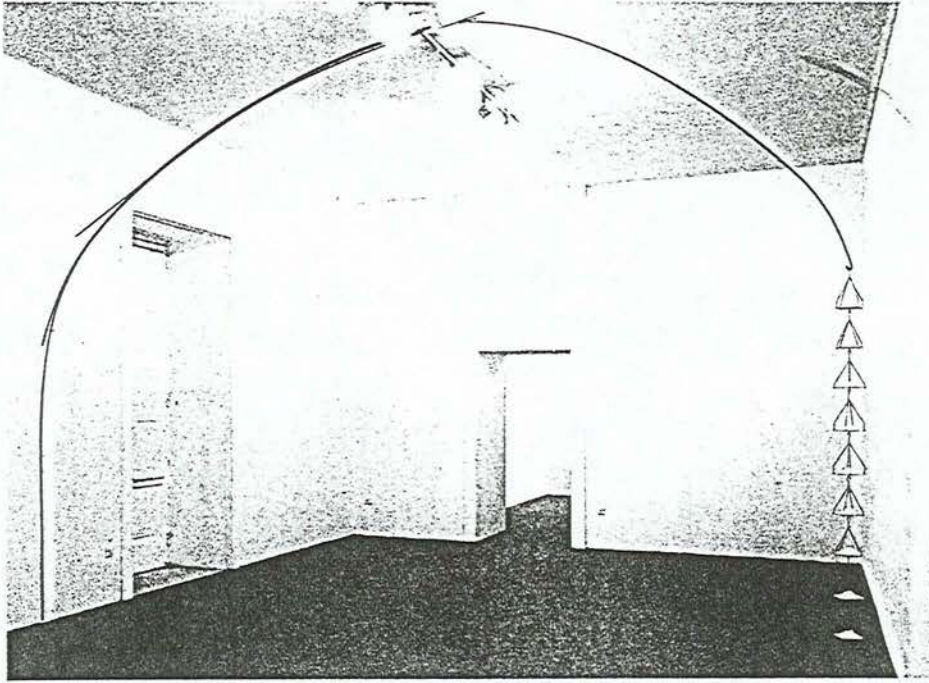
Şekil 184: Romuald Hazovme, Maske, Karışık Malzeme, 1995.



Şekil 185: Romuald Hazovme, Maske, Karışık Malzeme, 1995.

Resim ve heykelde hareket konusundan sözederken, Aleksander Calder'in "İstakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu" adlı heykeline değinmiştik (Resim 18). Heykelde boyalı şekillerin henüz durdurulmuş olduğu hissine kapılırız. Daha önce başıboş hareketlilik, artık yöntemlenmiş ve kontrol altına alınmıştır. Hareketli heykelin her parçası diğerine bağlanmak ve hepsini mekanda sabit bir noktaya birleştirmek zorunluğu, Calder için oluş halindeki özel bir hareket tipini anlatan bir araç sağlamıştır.

Jannis Kounellis'in heykellerinde de buna benzer bir durumla karşılaşırız (Resim 186, 187). Kounellis, Bevys, Cucci ve Kiefer arasındaki bir konuşmadan alınan aşağıdaki alıntı dikkat çekicidir. "Yaratıcılığın tarihsel bağlamda inandırıcı bir biçimi olması gerekir. Yazılan en son şiir, bir dilin başlangıcından beri var olan bütün değerleri içerir. Dolayısıyla yaratıcı uğraşın inandırıcı olabilmesi için bütün tarihsel değerleri temsil etmesi gerekir."<sup>69</sup>



**Resim 186:** Jannis Kounellis.

<sup>69</sup> Bienal Kataloğu, s.180.

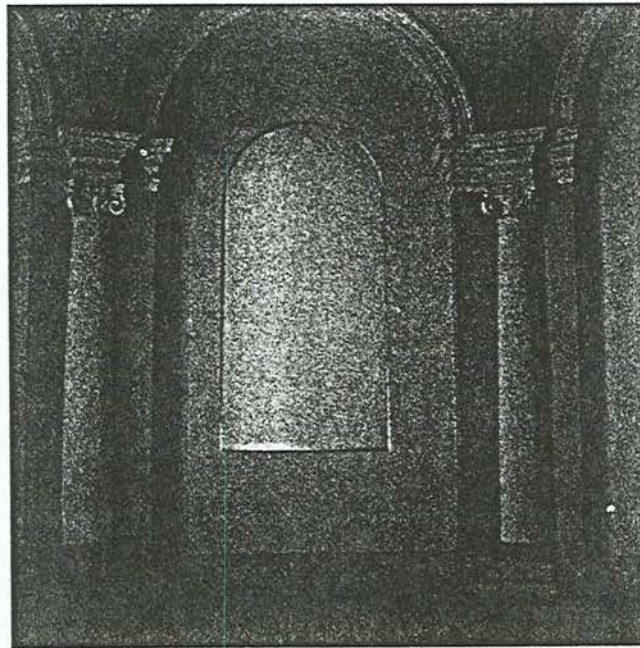


**Resim 187: Jannis Kounellis.**

Plastik anlamda, hareket ve ışık birbiriyle içiçe düşünülebilir. Sanat eserlerinde ışığın kullanımı konusunda ve anlatımın bu yöndeki yakınlığına ilişkin aşağıdaki örnekler ilginçtir.

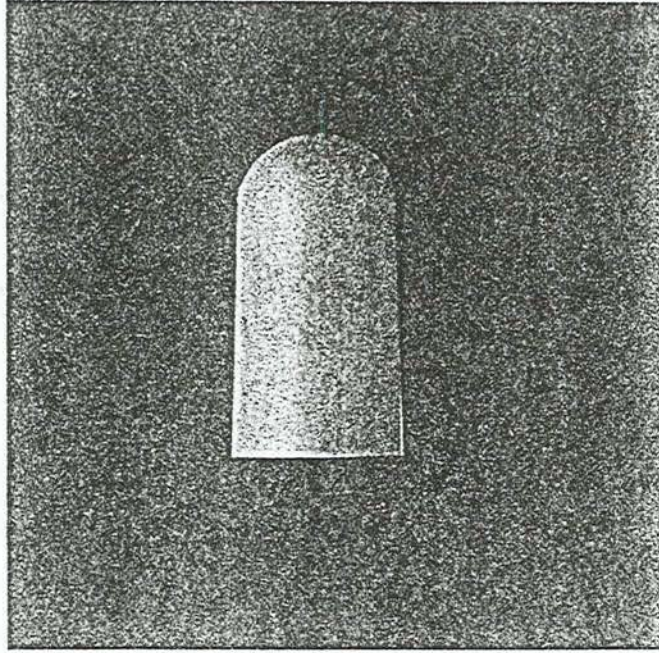
Igor Zidic, Goran Petercol'un eserleri hakkında şöyle söyler: "Gündelik yaşamda ışık havayla ilgili bir olgudur; tinsel, uçucu, hayatı zenginleştiren bir gücün somutlaştırılması. Göğe yükselmenin, yücelmenin ve her türlü kutsallığın aydınlığı ile ilgili simgesel yansımalara kaynak oluşturur. Petercol, malzeme olarak yalnızca ışığı kullanarak gerçekleştirdiği son yapıtlarında ışığı, sanatsal işleyiş düzeninin (alanda rastlantısal olarak bulunan ve Petercol'un ışığının genelemeci (totolojik) biçimde sardığı bir radyatör ya da bir niş gibi bir kaç nesne ya da biçim dışında) tek aracı olarak kullanmıştır. Dolayısıyla simgeselci

geleneğin bakış açısı doğrultusunda, bu yapıtların Doğru'nun kendisi tarafından eklemelendirildiği söylenebilir hatta her şey bundan daha karışık, daha belirsizdir. Sanatçı, doğaya, öze ve ışığa (tanecik-dalga) ilişkinin çelişkili fizik kuramlarına ulaşabilmek ve sonuçta modern bilimin kabul ettiği ışığın bünyesindeki ikiciliği (dualite) kabul edebilmek için fizikötesi sanatsal uygulamalardan hareket etmiş görünmektedir. Böylece son derece keskin ve bütünüyle soyut olarak, bunu geniş bir değişim alanının sınırlarını belirlemede kullanmış-yazma ve silme, var olma ve var olmama, yapma ve bozma kadar geniş bir dilbilimsel mekan olarak da -ad verme ve adlama, tanımlamalar ve olumsuzlamalar olgularını da içeren geneleme ve genelemeci sözler. Ve bu, Petercol'un kendi diline dönüştürdüğü ışığın, karanlığın karşıtı olarak başlıca ayrımları (Varlık ve Hiçlik) yerleştireceği, sonra mekan içindeki bu ayrımın sonuçlarını tanımlayacağı ve son olarak da yapıtı tanımlayarak, kendi "olumsuzu"na (karanlık, gölge) dolaylı olarak temel bir önem yükleyeceği, böylece karanlığın hiçliği, gölgenin boşluğunu, yeniden yerleştirmenin anlam-bilimsel ufkuna kazandırdığı anlamına gelir."<sup>70</sup>



**Resim 188 a:** Goran Petercol, Negatif (13) 1995, Karışık malzeme.

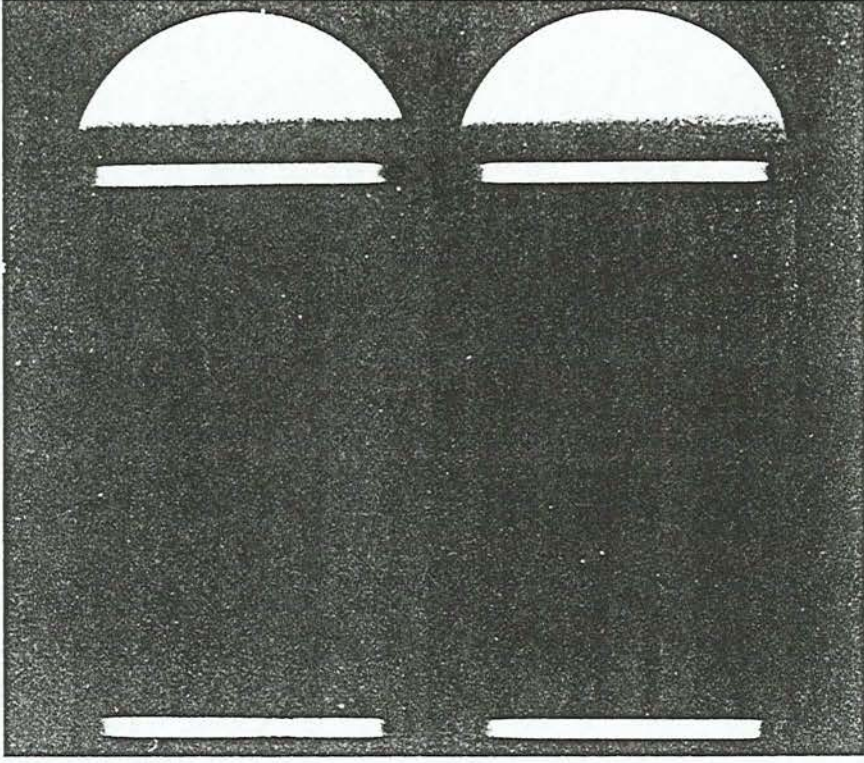
<sup>70</sup> Bienal Kataloğu, s.234.



**Resim 188 b:** Goran Petercol, Negatif (13) 1995, Karışık Malzeme.

Petercol'un anlatımındaki ışığın benzer yansımalarını Adnan Çoker'in çalışmalarında da görmek olasıdır. Çoker, öncü tutkularını yitirmeden, üslup gelişimi içinde ulaştığı belli birtakım değerlerin geometrik simetri çerçevesi içine sıkışmış olarak da görülebilir. Yerel mimarinin kemer ve kubbe biçimlerinden esinlenerek gerçekleşen bu yeni düzen şeması 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Mistik denilebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan degrade renklendirme yöntemi genelde siyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşumlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritm akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen aşkın (transendent) amacın gerçekleştiği kuşkuludur. Bu nedenle Adnan Çoker'in resmi, öncü eğilimleri destekleyen tüm yaklaşım ve davranış yöntemleri de gözönüne alınarak formalist-biçimci bir akademik kategori düzlemine yerleştirilebilir (Resim 189).<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Sezer TANSUĞ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1988, ss.43-44.



Resim 189: Adnan Çoker, Kompozisyon, 1986, 150x150 cm.

## SONUÇ

Resim ve heykel sanatındaki anlatım biçimlerinin araştırıldığı bu çalışmada; yirminci yüzyılın, resim ve heykel sanatının, ilk bakışta, geçmişin eserlerine, sandığımız kadar yabancı olmadığı görülür. Geçmiş resim ve heykel sanatı, salt sanat yapıtları değil, belirli görevleri olan nesnelere sayılır, ancak günümüz sanatçılarına büyük ölçüde ışık tutmuştur. Özellikle, doğadaki hareketin, çok eski çağlardan beri, gözlemlenmiş olduğunu biliyoruz. Ancak, yirminci yüzyıl ressam ve heykeltıraşları, hareket sorununa, doğrudan figür ya da nesnenin dışta hareketli bir özellik taşıyabileceği örnekler vermişlerdir. Bu örneklerde kullanılan malzemenin fiziksel yapısı rol oynadığı kadar, teknik yöntemlerin kullanımı da hareket sorununun çağdaş bir anlatıma ulaşmasında etken olmuştur. Özellikle kullanılan malzeme yönünden resim ve heykel de bir yakınlaşma görülmekte ve bu özellik onları önceki dönemlerden ayırmaktadır. Ayrıca biçim endişeleri bakımından resim heykelle, heykel de resme yönelmiştir. Sanatçının kullandığı malzemelerin çeşitliliği -özellikle Kübizm'den itibaren- farklı anlatım yollarında rol oynamaktadır. Sonuçta, resimle heykel arasında yer alan yapıtlara ulaşılmıştır.

1945 ve sonrasında ise, çok etkili olan bir çok eğilimler görülür. Bu dönem de, üslup ve anlayışta olduğu kadar, teknik ve malzeme de büyük değişim ve gelişimler yaşandı. Bu eserlerden edindiğimiz bilgi gelişmesi, onlar

arasındaki ortak özellikleri daha iyi görmemize yardım eder. Resim ve heykeldeki ortak yanlara eğilmemiz, bizi, bu eserlerde çoğunlukla görülen benzerlikleri farketmemizi sağlar. Böylelikle, sanatın çeşitli dönemlerinde de karşılaşılan eserlerde, birbirine benzer malzemelerin ve benzer biçimlerin yine benzer bir yaratma davranışı yansıttığını anlarız.

## KAYNAKLAR

- BATUR, Enis." Avant-Garde 1945-1995", **Sanat Dünyamız Der.**, Sayı: 59, 1995.
- BERGER, John. **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**. Metis Ya., İstanbul, 1986.
- BİGALI, Şeref. **Resim Sanatı**. Şafak Ya., Ankara, 1984.
- COLLEDGE, Dr. Malcolm. **Roma Sanatı**. İnkılâp ve Aka Ya., İstanbul, 1982.
- CONTI, Dr. Flavio. **Roman sanatı**. İnkılâp Kitapevi Ya., İstanbul, 1985.
- CONTI, Dr. Flavio. **Rönesans Sanatı**. İnkılâp ve Aka Kitapevi Ya., 1982.
- DERMAN, Gül. "Picasso ve Braque 'Kübizmin Öncüleri'" **Sanat Çevresi Der.**, Şubat 1990.
- ERBEN, Walter Miro. **Benedikt Taschen**. Germany, 1993.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi. **Resme Başlarken**. Bilgi Ya., Ankara, 1986.

- GARAUDY, Roger. **Gerçekçilik Açısından Picasso**. Hür Ya., İstanbul, 1966.
- GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1986.
- GAZZOLİ, Dr. Maria Christina. **Gotik Sanat**. İnkılâp ve Aka Yayınevi Ya., İstanbul, 1982.
- GÜNAY, Veysel. **Resim**. Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Ya., Ankara, 1977.
- GÜVEMLİ, Zahir. **Sanat Tarihi**. Varlık Ya., İstanbul, 1982.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar. **Sanatta Devrim**. Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1991.
- KESKİNOK, Kayhan. "Plastik Sanatlarda Ritm" **Sanat ve Sanatçılar Der.**, S.14, Ocak 1966.
- KINAY, Cahid. **Sanat Tarihi**. Kültür Bakanlığı Ya., Ankara, 1993.
- KLEE, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı**. Dost Ya., Ankara.
- LISE, Gigorgio. **Mısır Sanatını Tanıyalım**. İnkılâp Kitapevi Ya., İstanbul, 1986.
- LOWRY, Bates. **Sanatı Görmek**. İş Bankası Kültür Ya., İstanbul, 1972.
- LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1982.

MOSCATI, Sabatino. **Mezopotamya Sanatını Tanıyalım.** İnkılâp Kitapevi Ya., İstanbul, 1985.

MULLER, Joseph-Emile. **Modern Sanat.** Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1993.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Türk Plastik Sanatçıları.** Yapı Kredi Ya., İstanbul, 1994.

PASSERON, Rene. **Sürrealizm.** Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1982.

PETROV, Griogoriy. **Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları.** Aka Ya., İstanbul, 1979.

READ, Herbert. **Sanatın Anlamı.** Türk Tarih Kurumu Ya., Ankara, 1960.

RICHARD, Lionel. **Ekspresyonizm.** Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1984.

RICHTER, Gisela. **Yunan Sanatı.** Cem Yayınevi Ya., İstanbul, 1984.

SAN, İnci. **Sanat ve Eğitim.** Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Ya., No:151, Ankara, 1985.

**Sanat Tarihi Ansiklopedisi.** Görsel Ya., Cilt: 4.

TANSUĞ, Sezer. **İnsan ve Sanat.** Altın Kitaplar Ya., İstanbul, 1990.

TANSUĞ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem.** Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1988.